

## O FRAGMENTÁRIO EM “TRESAVENTURA”, DE GUIMARÃES ROSA

COSTA, Aline Guimarães<sup>1</sup>  
AQUATI, Claudio<sup>2</sup>

**RESUMO:** O artigo busca nas teorias do fragmento/fragmentário elementos que permitam a proposição de uma interpretação de um conto de *Tutameia*, de João Guimarães Rosa. Tida como uma obra fragmentária pelo próprio autor, a personagem infantil de “Tresaventura” amolda-se pela interferência alegórica de três outras histórias, além de outros aspectos de cultura, língua e linguagem trazidos para um texto em que o número três norteia toda a travessia da aventura da menina.

**PALAVRAS-CHAVE:** fragmentário; alegoria; lenda; mito.

## THE FRAGMENTARY IN “TRESAVENTURA”, BY GUIMARÃES ROSA

**ABSTRACT:** The article aims in theories of the fragment/fragmentary elements that allow the analysis of a tale from the book *Tutameia*, by João Guimarães Rosa. Regarded as a fragmentary work by the author himself, the child character of “Tresaventura” is shaped by the allegorical interference of three other stories, in addition to other aspects of culture, native tongue and language brought to a text in which the number three guides the entire adventure crossing from the girl.

**KEYWORDS:** fragmentary; allegory; legend; myth.

Na Alemanha, por volta de 1800, os teóricos Novalis e Schlegel, distanciando-se da tradição clássica, e, com novas discussões acerca do desenvolvimento da teoria da literatura, em particular com as proposições sobre o romantismo, fomentaram bases para a formação do

---

<sup>1</sup> Mestranda do Programa de Pós-graduação em Letras do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas de São José do Rio Preto (IBILCE – UNESP). E-mail [aline.g.costa@unesp.br](mailto:aline.g.costa@unesp.br)

<sup>2</sup> Professor Doutor do Programa de Pós-graduação em Letras do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas de São José do Rio Preto (IBILCE – UNESP). E-mail [claudio.aquati@unesp.br](mailto:claudio.aquati@unesp.br)

pensamento moderno. Scheel (2010) não somente aponta como os românticos encurtaram a distância entre criação e crítica, entre obra e teoria, como também explica a maneira de esses dois teóricos recriarem as obras fragmentárias da Antiguidade, “fazendo surgir o fragmento literário, (...) um novo modo de desenvolver o pensamento teórico sobre o ato de criação” (p. 17). A concepção de fragmento literário levaria, portanto, à ideia de um gênero nascido de uma nova teoria, de um novo olhar sobre a obra de arte.

Os românticos conceberam uma teoria da literatura afirmando a individualidade, problematizando a “visão ideal de natureza, de equilíbrio, de contenção e padronização dos sentimentos, do gosto, da criação” (SCHEEL, 2010, p. 20), tendo tomado a obra literária como “uma realidade individual, única, unitária, que se desliga da totalidade do mundo e que procura, a partir de sua própria singularidade, alcançar uma totalidade em devir (...)” (SCHEEL, 2010, p. 21). Contudo, de maneira alguma pode-se dizer que esse processo tenha se restringido ao fazer poético do verso e, a partir do pensamento de Novalis (apud Scheel, 2010), entendemos que a poesia extravasou o universo dos metros, tendo invadido outros gêneros discursivos.

Esse entendimento nos remete a pensar na obra de Guimarães Rosa, em seu percurso exercitado em prosa poética que perpassa não apenas seus contos e suas novelas, mas, também, seu romance *Grande Sertão: Veredas*, e estilhaça-se a seguir nos pequenos contos, intensos e impactantes, de *Tutameia*, sua última obra, de caráter fragmentário em diversos aspectos.

Entendemos o termo *fragmento* como polissêmico em pelo menos três direções. Uma delas é a que caracteriza fragmento como o trecho de um texto ou obra maior perdida, e que, portanto, o que resta — o fragmento em si — constitui ruína, restos, rastros daquilo que pode ser reconstruído. Numa segunda vertente, tomamos o termo a partir de seu significado como trecho de uma obra completa, isto é, como a citação, tomada a uma obra não perdida, conhecida em sua integralidade. De toda forma, segundo seu caráter de incompletude, será o fragmento um trecho de uma obra completa. Enfim, já numa terceira direção, segundo nossa abordagem do termo *fragmento* neste trabalho, ele pode ser entendido como um gênero textual, donde se apreende que o fragmento literário consiste num texto acabado, escrito no formato de ensaio, aforismo, diário, ou mesmo como um conto com características inacabadas, inconclusas, parciais.

Os escritores românticos, no anseio de promover novas formas de escritura, perceberam a necessidade de olhar outros aspectos da tradição, motivo que leva Scheel (2010) a considerar que há “aqueles que escolherão, conscientemente, o fragmentário como possibilidade de expressão” (p. 56) e que, embora o fragmento já existisse vindo dos gregos e latinos, “os

alemães recuperarão (...) alterarão sua estrutura mais íntima e o difundirão como forma de expressão não mais filosófica apenas, mas literária, crítica e poética também” (SCHEEL, 2010, p. 55). Como gênero aberto, ainda segundo Scheel (2010), temos a impressão de inacabamento, representado pelo “estilhaçamento de uma totalidade constantemente buscada, mas decisivamente perdida” (p. 63), ou de “uma síntese perfeita, uma manifestação potencializada do pensamento que depende de sua própria concisão, de sua inviolável imediatez, de sua completa pontualidade para germinar (...)” (SCHEEL, 2010, p. 64). Por fim, investindo na consistência da fragmentação literária, Scheel (2010) aponta que ela constitui “a essência absoluta do mundo, dos seres, das coisas e da própria linguagem” (p. 66).

A ideia do absoluto é tão generalizada que tudo seria semente, a qual faria germinar e florescer as ideias de um gênero inacabado. No entanto, entendendo-se o fragmento como um texto que não necessariamente obedece a uma ordem lógica, com sequência ou consequência na construção do discurso, ao contrário do que acontece com o ensaio, começamos também a compreender o quanto Guimarães Rosa mantinha as tradições e, ao mesmo tempo, inovava. Na verdade, não há um desmonte na sequência, na ordem lógica ou na consequência da sua estória, mas uma fragmentação no nível textual e um objeto de intensa reflexão.

Como explica Scheel (2010, p. 73), o fragmento não pode ser confundido com um trecho que o autor não concluiu, mas, sim, ele deve ser considerado como uma reflexão contínua, perene, inacabável. A essência fragmentária marca uma individualidade, centro da criação artística: “a singularidade definidora dos modernos diz respeito à afirmação da individualidade como potência criadora da arte” (SCHEEL, 2010, p. 75). Isso se dá sobretudo em relação à linguagem, pois, se a singularidade do fragmento está no plano da expressão, então haverá infinitas possibilidades e interpretações; ao mesmo tempo, seu conceito de individualidade orgânica nos coloca frente a um ouriço fechado sobre si mesmo, dado que cada fragmento é também um todo suficiente em si mesmo.

Novalis (apud SCHEEL, 2010) revela que a fragmentação “é uma forma de reencontrar a totalidade perdida; daí seu caráter paradoxal — forma inacabada, incompleta, que procura, no diálogo secreto que se estabelece entre cada fragmento, o acabamento e a completude (...)” (p. 78). Se o fragmento é gênero e forma de composição, tal acontece porque ele nasce do fenômeno poético, transcende o tempo e a historicidade, e, adentrando o universo da linguagem criadora, vai além dos limites de sua origem, em infinitas possibilidades: sendo atemporal e incompleto, como já mencionamos, busca, no entanto, a completude.

Refletindo sobre a literatura moderna, Scheel (2010) observa que seu caráter é essencialmente fragmentário, dado que as bases de seu processo criativo se situam em características como “a descontinuidade, a ruptura, o choque e a não linearidade como características determinantes da criação”. Tratar-se-ia, continua o pesquisador, da “grande herança de nossa modernidade literária” (p. 150).

E, se Bense (2014) afirma que, no ensaio, “o objeto é posto em evidência por via experimental, à luz de uma combinatória de conceitos e ideias, imagens e comparações (...)” (p. 3); Barrento (2010) anexa o fragmento como uma variante do ensaio, havendo neles uma vontade de silêncio, dado que, durante a fala não se conclui um pensamento sequer, nem se deixa pensar, como um “pacto da linguagem com a presença que não está nela, mas naquilo que se retira para deixar restos, ruínas, resíduos” (p. 45). Assim é que o fragmento recai sobre o não-dito, seu centro é afastado de seu eixo e sua lógica interna é tão peculiar que “conta com o leitor e as potencialidades comunicativas do silêncio” e divide com o ensaio o desejo de se “reduzir ao caroço (...)” (BARRENTO, 2010, p. 70).

Chegamos, isso posto, a uma parte importante das teorias que, se são também apenas fração, fragmentos de uma totalidade, elas nos inserirão no conto de Rosa e nos fornecerão lentes por meio das quais é possível enxergarmos algumas potencialidades do texto e perquirirmos o núcleo da linguagem desse escritor que, em sua obra, contempla a essência fragmentária.

No conto “Tresaventura”, a personagem infantil, tratada pelas pessoas da casa como Dja ou Iaí, inventava-se como Maria Euzinha e desejava ver o arrozal, entendido como espaço de plantação familiar. Contudo, por mais familiar que fosse, para lá ninguém a levava. O irmão incutia-lhe medo, falava do espantalho e dos pássaros, da água e dos bichos peçonhentos. Como Dja não acreditasse, um dia deixou a segurança da casa da família e seguiu em direção ao arrozal, onde viu os pássaros e a água toda. Ao avistar a cobra e o sapo, foi então chamada pela mãe e, por força desse chamado, retornou para casa sem ter chegado ao lugar dos sonhos, como entendemos em “A mãe, de lá gritando, brava ralhava. Volveu. Travestia o garbo tímido, já de perninhas para casa.” (ROSA, 2001, p. 246). No entanto, o primeiro sono, depois, ela o dormiu em estado fantasia, tal como se representa no conto, “entre os gradis de ouro da alegria” (ROSA, 2001, p. 246).

O título “Tresaventura” sugere, já de início, o tripartido ciclo de vida do ser humano, que nasce, vive e morre,<sup>3</sup> uma tripartição na história com referência ao cultivo do arroz, composto do ciclo de semeadura, floração e colheita: (a) por efeito do prefixo *tres-* tomado falsa ou errônea, mas sugestivamente com o significado de “três”,<sup>4</sup> (b) por efeito do prefixo *tres-* tomado com propriedade como alomorfe do prefixo *trans-*, cujo significado aponta para “situação ou ação além de” (cf. HOUAISS, 2009, s.v.), indicativo de transcendência; e (c) com o prefixo *tres-* tomado com propriedade em seu significado, menos frequente em língua portuguesa, de negação (cf. HOUAISS, 2009, s.v.), indicativo exato daquilo que Dja não alcançou, isto é, uma aventura. Além disso, nos remete a uma transcendência quando nos deparamos com a meia volta que faz com que a menina não alcance seu objetivo de ver o arrozal e permaneça menininha, ao mesmo tempo que retorna e mantém seu jeito, seu lugar, seu estado de criação, segundo entendemos em “Ia dali a pouco adormecer – ‘Devagar, meu sono...’ – dona em mãozinha de chave dourada, entre os gradis de ouro da alegria.” (ROSA, 2001, p. 246), isto é, adormecer seria permanecer distante do arrozal, ou, metaforicamente, distante do crescimento, da revelação que seria conhecê-lo.

Inicialmente, não se propõe especificamente pela família um nome para a personagem,<sup>5</sup> embora tripartidas sobejem formas de tratamento para com a personagem — Dja, Iaí, menininha —, tal como se observa em “Só a tratavam de Dja ou Iaí, menininha, de babar em travesseiro. Sua presença não dominava 1/1.000 do ambiente. De ser, se inventava: — ‘Maria Euzinha...’ — voz menor que uma trova, os cabelos cacho, cacho.” (ROSA, 2001, p. 243).

Analisando, os nomes, entendemos que *Djá* aponte para uma corruptela de “já”, advérbio que indica o imperativo das ordens e imposições a que se devia submeter a criança, mas que não aceita em virtude de sua ingente capacidade de se inventar, inventar o mundo, seu mundo, e de contrariar a proibição de ir até o arrozal. Na verdade, situa-se aqui uma ironia: a menininha, cuja “presença não dominava 1/1.000 do ambiente” (ROSA, 2001, p. 243), impunha-se como vontade, pois, para ela, somente com a vontade satisfeita o ser humano se construía como tal, segundo fala ela com seu irmão, indivíduo fraco, sem personalidade, ele

---

<sup>3</sup> De todo modo, ressaltamos que na *Bíblia* não são poucas as passagens em que figura o número três e remete à ideia de equilíbrio, união e perfeição: a Santíssima Trindade de Pai, Filho e Espírito Santo; os três reis magos; a ressurreição de Jesus depois de três dias; Pedro, que nega Jesus por três vezes; a composição do homem: corpo, alma e espírito.

<sup>4</sup> Nessa acepção, em língua portuguesa, temos a forma *tri-*.

<sup>5</sup> Segundo Motta (2007), Dja vem de Djim, que em árabe significa entidades benfazejas ou maléficas, superiores aos homens e inferiores aos anjos; enquanto Iaí “numa inversão do sufixo de diminutivo da linguagem indígena (i-a’ i-ai=pequeno) para uma posição de prefixo, indicando (...) a abertura para o impulso lendário (...)” (p. 473).

que não era ele — “Disse ao irmão, que só zombava: — ‘Você não é você, e eu queria falar com você...’ — Maria Euzinha.” (ROSA, 2001, p. 246).<sup>6</sup> Isto é, Maria Euzinha existia (*de ser*) e queria crescer, mas cresceria somente se alcançasse a transcendência do simbólico arrozal, a mesma da qual o irmão era incapaz, motivo pelo qual a procurava evitar com a prosaica desculpa do excesso de trabalho, “o ror” de tarefas que tinha a cumprir, a lida com “os pássaros mixordiosos”, “o vira-bosta”, que nem se importavam com a presença de um espantalho.

Pelo mesmo caminho, apontamos *Iai* como uma corruptela da expressão “E aí?”, com que se inquire o resultado de uma situação — seria o próprio resultado da quase-visita ao arrozal? —, ou uma ordem cumprida (já sugerida em *Djá*). Quanto a *menininha*, esse termo insinua uma branda forma de chamamento e referência à criança sem, contudo, dizer-lhe o nome. Sua família não lhe oferecia uma denominação pessoal, mas, como ela mesma tivesse a consciência de que existia como pessoa: “De ser, se inventava: — ‘Maria Euzinha...’” (ROSA, 2001, p. 242) — ela própria resolvia a questão, atribuindo-se a designação de *Maria Euzinha*, a qual julgamos ser amplamente significativa, pois, se, por um lado, *Maria* é um nome muito generalizado na cultura brasileira, como “denominação de pessoa comum indeterminada (p.ex., em Maria vai com as outras, Maria meu bem)” (cf. HOUAISS, 2009, s.v.) tanto que, na prática significando “mulher”, chega a formar epítetos os mais diversos como Maria Gasolina, Maria Sapatão, Maria Chuteira; por outro lado, *Euzinha* é maximamente restritivo, pois, em que pesem a afetividade e o caráter infantil marcados pelo diminutivo, representa o termo mais próximo possível a quem pertence o nome, dada a referência direta ao pronome pessoal de primeira pessoa, sem, no entanto, discriminá-lo com algum referente da realidade imediata.

Acerca de Maria Euzinha, todavia, a intertextualidade com a literatura oferece outros elementos significativos, sobretudo em relação ao fragmentário, pois essa personagem é o ser cuja invenção atrairá para a memória do leitor a lembrança de várias histórias infantis, como a do conto infantil *Cachinhos de Ouro*<sup>7</sup> (“os cabelos cacho, cacho”) (ROSA, 2001, p. 243); *Alice no país das maravilhas*<sup>8</sup> (“inquieta como um nariz de coelho, feliz feito narina que hábil dedo esgravata”) (ROSA, 2001, p. 243); e *As reinações de Narizinho*<sup>9</sup> (“ao narizinho de

---

<sup>6</sup> O jogo gramatical na linguagem rosiana desta passagem torna a intelecção muito difícil, pois não se determina exatamente o sujeito dos verbos *disse* e *zombava*, de quem emana o discurso (se da menina ou do irmão) e quem seria o referente de você, isto é, se é a menina referida pelo irmão, ou se é o irmão referido pela menina. É digna de nota a oposição espacial que se faz nesse trecho entre o pronome de tratamento *você* e o nome da personagem *Euzinha*.

<sup>7</sup> Do original inglês *The Story of The Three Bear*, de Robert Southey, 1837.

<sup>8</sup> Do original inglês *Alice in Wonderland*, de Lewis Carroll, 1865.

<sup>9</sup> Do original brasileiro *As reinações de Narizinho*, de Monteiro Lobato, 1931.



rebeldias”) (ROSA, 2001, p. 244). Composto de fragmentos inteiros, a estória da menina e seu universo infantil e diminuto é o desmonte de um trajeto narrativo completo, isto é, estranhar o arrozal (na verdade, encantar-se com ele), partir para esse local e de lá voltar, cumprido o reconhecimento do mundo maravilhoso. E o reduzido tamanho físico da personagem menininha causa um estranhamento justamente porque o olhar infantil, mágico, simples e até entrecortado manifestará a dualidade de dois mundos: o do adulto e o da criança. Representa o conflito do mundo mágico com o mundo de desencantos, o bem com o mal, o vilão com o herói. A fragmentação dá-se no atalhar da empreitada com o susto causado à menininha pela cobra e o sapo, clímax da história, momento em que ela atira uma “pedrada paleolítica” (ROSA, 2001, p. 245) e a cobra larga o sapo.

Com base na particularizada apresentação da personagem principal do conto, evidentemente em conjunto com outras noções que a estas se juntarão, como veremos, aventamos ser esta uma personagem que não se constitui no presente do narrado, que não se encontra em integralidade, senão que é um fragmento do que seja (sempre no encaixe da expressão rosiana, *de ser*), isto é, “Ficava no intato mundo das ideiazinhas ainda. Esquivava o movimento em torno, gente e perturbação, o bramido do lar. — ‘Eu não sei o quê.’ Suspirinhos. Sabia rezar entusiasmada e recordar o que valia.” (ROSA, 2001, p. 243).

Ela só encontrará integralidade no devir, este entendido com a aventura descumprida da atalhada visita ao luzente, luminar (imaginado) arrozal — “Antes e antes, queria o arrozal, o grande verde com luz, depois amarelo ondeante, o ar que lá. Um arrozal é sempre belo. Sonhava-o lembrado, de trazer admiração, de admirar amor.” (ROSA, 2001, p. 243-244) —, o qual, quase visitado “...no não perdido”, só completará a totalidade do sentimento de existência da personagem “no além-passado...” (ROSA, 2001, p. 243, na epígrafe do conto).

Como menina tinha íntima necessidade do movimento da travessia pela linguagem (MOTTA, 2006), ela “precisava de ir, sem limites. Não cedia desse desejo, de quem me dera. Opunha o de-cor de si, fervor sem miudeio, contra tintim de tintim.” (ROSA, 2001, p. 244). Assim, a julgar pela expressão do título — “Tresaventura” —, a transcendência de aventura como um movimento da travessia constitui a busca do espaço mítico pela menina. Dja inventa-se — Maria Euzinha — e, nessa criação, transcende a realidade do seu mundo para o mundo mítico, representado pelo arrozal, que também é projeção da passagem do mundo infantil para o mundo adulto, a qual não se conclui, é a meia volta da ciranda, como ela não pudera alcançar: “A mãe, de lá gritando, brava ralhava. Volveu. Travestia o garbo tímido, já de perninhas para casa. E o arrozal não chegara a ver, lugar tão vistoso: neblinuvens.” (ROSA, 2001, p. 246).

Como vemos, a simbologia do número coloca a estória a caminho dessa totalidade que a menina está disposta a buscar, na travessia do cá para o lá, de casa para o arrozal, do real para o ideal, do espaço conhecido, pragmático, em busca do espaço mítico. A travessia que opõe contrários:

Antes e antes, queria o arrozal, o grande verde com luz, depois amarelo ondeante, o ar que lá. Um arrozal é sempre belo. Sonhava-o lembrado, de trazer admiração, de admirar amor. Lá não a levavam: longe de casa, terra baixa e molhada, do mato onde árvores se assombram — ralhavam-lhe; e perigos, o brejo em brenha — vento e nada, no ir a ver... (ROSA, 2001, p. 243-244).

Algo contraposto à alegoria do “Mito da caverna”, de Platão, como bem observa Motta (2006), a menina vive esse estado do sonho e “terá que passar pelo rito invertido da luz e da sombra, pois, ao atravessar a porta que a leva ao mundo exterior, a sombra desencadeará a ‘meia volta’ do retorno ao plano ideal do mundo interior.” (p. 470). É a meia volta da ciranda que a menina não completa ao voltar para casa, o mundo ideal e o crescimento humano continuaram inacessíveis, pois ela não vê o arrozal: “E o arrozal não chegara a ver, lugar tão vistoso: neblinuvens. — ‘A bela coisa!’ — mais e mais, se disse, de devoção, maiormente instruída.” (ROSA, 2001, p. 246).

A menina cria, inventa um arrozal — “Antes e antes, queria o arrozal” (ROSA, 2001, p. 243) — que se apresenta verde, depois amarelo, e sempre belo. E, mais, ela o imaginava como se já o tivesse visto, imaginava-o como se lembrasse dele, “sonhava-o lembrado, de trazer admiração, de admirar amor” (ROSA, 2001, p. 244). Na verdade, era um devaneio poético seu, no qual, segundo lembra Paro (2008) “uma menininha revela-se detentora de grande sabedoria, da capacidade de criar um mundo além do real” (p. 799).

Além disso, sugere-se uma leitura do fragmento como arqueológico, com vestígios de uma origem, desde primeiro parágrafo do conto, com “Tendo ali vestígios de pré-idade?” (ROSA, 2001, p. 243). A pré-idade mencionada é, por sua vez, sugestiva do período da história humana que se conhece exata e ironicamente como pré-história, a era dos povos pré-letrados em que se insere facilmente o cenário da milenar cultura do arroz<sup>10</sup>, um arroz que, no conto,

---

<sup>10</sup> Arroz que aparece primeiro como fragmento, singular em terra de arroz, e, depois, sempre no coletivo, arrozal.



aparece primeiro como fragmento, singular em “Terra de arroz” (ROSA, 2001, p. 243), e, depois, sempre como “arrozal”, imagem coletiva do que é integral.

Essa fase pré-histórica também vem sugerida pela própria personagem, que está em idade pré-escolar, como sugere a descrição da personagem “mão na boca, manhosos olhos de tinta clara (...) menininha, de babar em travesseiro.” (ROSA, 2001, p. 243), em fase ágrafa, portanto, e, de maneira suposta, tida pela família como não detentora de vontade. Assim, é para impor seus desejos que a menina acolhe no íntimo uma espécie de negação de tudo o que a impede de buscá-los, como indicam os procedimentos apontados ao longo do conto, tais como “esquivava o movimento em torno, gente e perturbação” (ROSA, 2001, p. 243); “via-se e vivia de desusado modo” (ROSA, 2001, p. 243); “não dava fé; não o coração”; (ROSA, 2001, p. 244) “não cedia desse desejo” (ROSA, 2001, p. 244). Seu desejo é buscar o ideal, e, por isso, negando o domínio exercido pelo mundo adulto e a corrente linear dos acontecimentos, ela afirma e reza o mundo que aspira.

Em oposição ao espaço em que figura seu mundo cotidiano, de realidade imediata, enceta uma busca por um lugar que o nega, que idealiza a vida futura na imagem do luminoso arrozal, alcançável somente se trilhar a trajetória do perigo de que lhe falavam mãe e irmão. Alegoria, em nossa opinião, da trajetória humana, em que se opõem infância e mundo adulto; no conto, o cá e o lá. O lá configura-se no espaço mítico, a busca da origem, a transcendência. Para Barrento (2010) “a fragmentação do dito (que nega) alude à possibilidade de uma totalidade do/no não-dito.” (p. 141). Nessa totalidade buscada pela personagem que pensa e sonha com o arrozal, encontra-se o símbolo da vida. Dada a ruptura que promove com a viagem ao arrozal, a menina opõe-se ao sistema de ordens com que sua família a mantém sob controle, atitude que inaugura e busca uma nova forma do absoluto para ela, a fase do crescimento e autonomia: “Sempre a ver, rever em ideia o arrozal, inquietinha, dada à doença de crescer.” (ROSA, 2001, p. 245).

Para firmar-se na senda da ruptura, pois ela “não cedia desse desejo, de quem me dera.” (ROSA, 2001, p.244), a menininha nega três vezes o que lhe dizem sobre o lugar para somente então, depois, iniciar a travessia, que se constitui também em três etapas. Primeiramente o irmão lhe apresentara o motivo realista do trabalho, “O ror...” (ROSA, 2001, p. 244),<sup>11</sup> pois tinha ela de afugentar os pássaros porque o espantalho não era suficiente. A menina fazia caretas e demonstrava no seu mundo a comunhão com a natureza, isto é, “devia fazer o ninho no bolso

---

<sup>11</sup> *Ror*, “grande porção de coisas ou de pessoas; quantidade”. Cf. HOUAISS, 2009, s.v.

velho do espantalho!” (ROSA, 2001, p. 244). O segundo motivo, por causa do qual não devia visitar o arrozal, seria a água suja da doença: “a água é feia, quente, choca, dá febre, com lodo de meio palmo...” (ROSA, 2001, p. 244). Esse motivo a menina renegava, pensando justamente o oposto daquela afirmação: “a água fria, clara, dada da luz, viva igual à sede da gente” (ROSA, 2001, p. 244). E o terceiro motivo, enfim, que lhe impediria a viagem eram os animais peçonhentos e mortais que viviam naquele lugar: “tem o jararacuçu, a urutu-boi...” (ROSA, 2001, p. 244), os quais, contudo, a menina neutralizava, transformando tudo em paz — “Iaí psiquepiscava. Arrenegava. Apagava aquilo: avesso, antojo.” (ROSA, 2001, p. 244). É preciso sublinhar aqui que, se *psique* (da formação do neologismo rosiano *psiquepiscava*) é uma palavra de origem grega usada para descrever alma ou espírito, separando o que é oposto ao corpo: “(...) reencarnando a mitológica Psiquê, como uma alegoria da alma, ela transforma a guerra dos animais peçonhentos e mortais no avesso da alegoria da vida regida pela «paz»” (MOTTA, 2006, p. 473).

Rompido o cerco das provações, inicia-se a travessia da menina, como se descreve no conto: “soltou-se Iaí, Dja, de rompida, à manhã belfazeja, quando o gato se englobava.” (ROSA, 2001, p. 245). Scheel (2010) explora a ideia da criação de um eu lírico numa forma de representação autocentrada que, como o gato, englobado, está voltado sobre si mesmo e como a menina, está em conflito com o mundo que quer alcançar. O mundo criado é expresso com ousadia pelo sagrado, pois os pássaros a abençoavam, e, além de escutar um chamado que não é de ninguém, ela supõe que o sapo também reza. Iniciada a travessia, a menina acaba por desconstruir os três empecilhos que se lhe opunham. O conto tem características do fragmento como a colocada por Barrento (2010), a saber, desconstrucionista, pois se coloca a serviço de uma nova totalidade que integra tendências opostas. Assim é que os pássaros se calam durante seu percurso, e a água, que, mesmo suja, consegue ver seu rosto límpido, é a mãe-d’água. E se, na última provação, depara-se com a voragem da natureza, isto é, cobra e o sapo na boca, tudo, no entanto transcorre ao contrário: “aquilo desconcebeu-se (...) a cobra largara o sapo, e fugia-se (...) o sapo, na relvagem, a rojo se safando (...)” (ROSA, p. 245-246). Era a morte que se transformava em vida. Acontece sintomaticamente nesse momento a junção dos dois nomes da menina na forma *Djaiái* quando a personagem dá por si: “Djaiái sustou-se e palpou-se – só a violência do coração a bater.” (ROSA, 2001, p. 246). Não é demais lembrar que a personagem, fragmentada pelo nome, dividida em *Dja* + *Iaí*, torna-se *Djaiái* e torna-se integral, como se a junção dos dois nomes representasse o arremate do círculo que formava o anel de sua vida.

Como, contudo, não finaliza o trajeto, tendo voltado para casa, uma vez que a mãe lhe gritava, brava, a personagem se materializa na própria linguagem, confirmando que esse é o lugar do sujeito e que a narrativa em retalhos mal juntados é a metáfora da própria vida da menina. Mas ela continuará no mundo ideal, pois, se não chegou a ver o arrozal — “A bela coisa!” (ROSA, 2001, p. 246) —, isso se dera porque sua lógica era regida pela “oposição entre o céu e o inferno, o microuniverso das imagens do fragmento narrativo, movimentando os arquétipos do ideal.” (MOTTA, 2007, p. 442).

A inconclusão do percurso, com a meia volta da ciranda, representa junto ao ser humano a travessia da linguagem do universo lendário e folclórico para o mundo mítico erudito. Mas, também, para a personagem, “preserva a integridade da paisagem sonhada (...) preserva-se o ‘relebramento’ na esfera ingênua do sonho (...)” (MOTTA, 2007, p. 475-6): “E o arrozal não chegara a ver, lugar tão vistoso (...)” (ROSA, 2001, p. 246). O arrozal tido como o belo espaço, o lugar ideal, manteve-se nos devaneios sonhados da menina, e agora Djaiáí desdobra-se também em Maria Euzinha, “a integração alegórica do autor (‘Euzinha’), unindo a criatura e o criador nesse universo do sonho que abre o espaço da ‘terceira margem’ para a criação de estórias (...)” (MOTTA, 2007, p. 476).

De acordo com Scheel (2010), dentro da narrativa há uma forma de apresentação da personagem que representa uma ruptura, oposta ao sistema totalizante e com uma nova forma de buscar o absoluto. Fragmentária pela essência absoluta do mundo, essa busca dos seres e das coisas também ocorre na própria linguagem. Assim, se a menina está fragmentada em *Dja* e *Iai*, ela também acaba sendo, na junção de seus nomes, *Dajaiáí*, o desdobramento em *Maria Euzinha*. E, ao longo do conto, na construção intensamente figurada da linguagem de Rosa, enfim percebemos Maria Euzinha, sobretudo pelo *eu* fortemente salientado no sujeito da narrativa. A grande transcendência que se dá é a passagem do mundo criativo e criado para o mundo criador, isto é, passamos de Maria Euzinha para a persona poética que fala por meio de toda essa alegoria figurada na incompleta travessia da personagem, a partir de tudo em que acreditou, tudo que forjou e tudo que vislumbrou a caminho de seu crescimento.

Desse modo, segundo as possibilidades interpretativas que indicamos até aqui, o conto traz um desfecho da personagem manipuladora de sua estória, leitura que encontramos em “dona em mãozinha de chave dourada” (ROSA, 2001, p. 246). Fundem-se criador e criatura: “devoção maiormente instruída” (ROSA, 2001, p. 246), nas palavras do narrador do conto, o retorno de Maria Euzinha para o mundo das ideias, onde não perderá sua inocência, alenta a continuidade de o arrozal permanecer como um espaço imaginável em meio ao “vistoso” e à

“bela coisa”, “entre os gradis de ouro da alegria”. Como dona da “chave de ouro”, não fechará, mas, ao contrário, abrirá sua estória para infinitas possibilidades e interpretações. Os vestígios fragmentários deixados por Rosa, como vimos, passa por um processo de esfacelamento da linguagem convencional e composição de uma linguagem recriada, fusão de prosa e poesia, em que afirma as tradições lendárias e míticas ao renová-las. Todas as alegorias e intertextualidades trazidas para o interior do conto adquirem significação nova e intensa, e ultrapassam fronteiras entre o popular e o erudito. Enfim, “entre os gradis de ouro da alegria” está a criatura, o criador e seu leitor, o triângulo perfeito da travessia do amor.

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, M. L. O. A fragmentação do texto literário: um artifício de memória? In: *Interdisciplinar*: v. 4, n. 4 – p. 122-131 – Jul/Dez de 2007.
- BARRENTO, J. *O Gênero Intranquilo*: anatomia do ensaio e do fragmento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.
- BENSE, M. O ensaio e sua prosa. Tradução de Samuel Titan Jr. In: *Revista Serrote*, Instituto Moreira Sales, 2014. <http://www.revistaserrrote.com.br/2014/o-ensaio-e-sua-prosa/>
- HOUAISS, A. e VILLAR, M. de S. *Dicionário eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa* [CD-ROM]. Rio de Janeiro: Instituto Antônio Houaiss, 2009, ISBN: 85-7302-396-1.
- MOTTA, S. V. *O engenho da narrativa e sua árvore genealógica*: das origens a Graciliano Ramos e Guimarães Rosa. São Paulo: Ed. Unesp, 2006.
- PARO, S.R. O devaneio poético no conto Tresaventura, de Guimarães Rosa. In: *Fragmentos de Cultura*, Goiânia, v. 18, n. 9/10, p. 799-809, set. / out. 2008.
- ROSA, J. G. Tresaventura. In: *Tutameia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- SCHEEL, M. *Poética do Romantismo*: Novalis e o fragmento literário. São Paulo: Ed. Unesp, 2010.