João Batista Santiago Sobrinho

A EMBRIAGUEZ COMO FORÇA PLÁSTICA DA ESCRITURA:
tramas além do bem e do mal entre João Guimarães Rosa e Nietzsche

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
2007

Livros Grátis

http://www.livrosgratis.com.br

Milhares de livros grátis para download.

João Batista Santiago Sobrinho

A EMBRIAGUEZ COMO FORÇA PLÁSTICA DA ESCRITURA:
tramas além do bem e do mal entre João Guimarães Rosa e Nietzsche

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Letras – Literatura Brasileira.

Orientadora: Prof[a]. Dra. Vera Lúcia de Carvalho Casa Nova

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2007

Banca examinadora

Prof. Dr. Flávio Boaventura

(PUC Minas)

Prof. Dr. Marco Antônio Casanova

(UERJ)

Profa. Dra. Sônia Maria de Melo Queiroz

(FALE/UFMG)

Profa. Dra. Sabrina Sedlmayer Pinto

(FALE/UFMG)

Profa. Dra. Vera Lúcia Carvalho Casa Nova - Orientadora

(FALE/UFMG)

A meus pais,
Maria da Conceição Santiago e Alcebíades Batista Santiago,
in memorian

AGRADECIMENTOS

À Adriana e ao João Gabriel, sempre, pelo amor e compreensão aos hibernamentos do companheiro e do pai.

À Gilda Marcondes, “Pelinha”, amiga de João Guimarães Rosa que conheci em repentina viagem a Tiradentes e que me levou aos manuscritos de *Tutaméia*. À Chiquita Marcondes, que tão gentilmente me legou os manuscritos, os quais inspiraram por inauditos caminhos o desenvolvimento deste trabalho. À professora Vera Casa Nova, pela alegria do imediato acolhimento e orientação. Ao meu amigo Gerson S. Ferreira, gente do sertão, pelas impagáveis contribuições no campo do saber e da vida. Ao artista plástico Carlos Murilo da Silva Valadares, amigo e parceiro na vida e nas artes. Ao professor José Américo, que primeiramente me acolheu e soube, em momento certo, gentilmente, encaminhar-me para diante. À professora Sônia Queiroz, que desde a graduação, doa-me incentivo e sugestões para a vida e para os estudos literários. À professora Sabrina Sedlmayer, pela participação na banca de qualificação e sugestões de leitura. Ao primo Rogério Zola Santiago, pelo incentivo e leitura dos primeiros capítulos da tese. Ao primo Marcio Zola Santiago, por um *help* final. À professora Eliana Amarante de Mendonça Mendes e aos professores Jacyntho José Lins Brandão, Wander Emediato de Souza, pelo incentivo e pelo apoio. À UFMG e à FALE, por mais uma travessia.

RESUMO

Este estudo estabelece aproximações, além do bem e do mal, entre os autores João Guimarães Rosa e Nietzsche, a partir de dois enfoques principais, os quais advêm do prefácio "Nós, os temulentos", que se encontra no último livro publicado em vida por João Guimarães Rosa, *Tutaméia*, e do livro *O nascimento da tragédia*, primeiro livro do poeta e filósofo alemão Nietzsche. Ambos atuam como veredas escriturais extáticas e provedoras de estilhaços de conceitos e diálogos que, mesclados, possibilitaram as paradoxais aproximações poético-apolíneo-dionisíacas entre os autores. O périplo do embriagado Chico, herói do prefácio "Nós, os temulentos", alegoriza o percurso trágico nos moldes nietzschianos, ou seja, da individuação apolínea à embriaguez dionisíaca e, finalmente, à morte. Sua morte representa uma das perspectivas possíveis, numa escritura marcada pela indecidibilidade, o encontro com o Uno. Desvelamos, assim, a alegria trágica, a qual o texto rosiano, em muitos momentos, encena. Notadamente, convergiram, entre os autores em análise outras impulsividades como, por exemplo, o devir, o mito, a música, a perspectiva, a travessia e a ficção que, misturadas, possibilitaram, na escritura rosiana, o afloramento de uma verdade nos moldes nietzschianos, uma verdade artística.

Toda verdade é torta, o próprio tempo é um círculo.
Nietzsche

SUMÁRIO

Introdução 09

Capítulo 1 – Embriaguez e escritura 18
1.1. Da embriaguez 18
1.2. Da temulência 30
1.3. Zaguezigue escritural 39
1.4. Da perspectiva embriagada 45
1.5. A problemática quotidiana e a irrealidade 54
1.6. *Un pò di vino* 61

Capítulo 2 – Mundanos fabulistas 67
2.1. A fábula e a metafísica 67
2.2. Da mundanidade movente 72
2.3. O *daimon* dos pensantes-que-sentem 86

Capítulo 3 – Zonas de incorporações 94
3.1. Gregos jagunços 94
3.2. O senhor das incertezas 103
3.3. Cafarnaum trágico 115
3.4. Zona de refugos 118

Capítulo 4 – Quatro contos temulentos 122
4.1. Faz-de-conta e *amor fati*: legados de Man'Antônio 122
4.2. O cavalo temulento e a escritura de contornos ausentes 144
4.3. Aos olhos o cabimento 151
4.4. Da geografia movente 157

Capítulo 5 – O falo no sertão 167
5.1. Ninfas do Brejão-do-umbigo 167
5.2. Buriti, *aqua femina* 184
5.3. Embriaguez da continuidade 190
5.4. Buriti como ícone do impulso à vida 192

Considerações finais 196
A captura de uma causa em curso 196

Referências bibliográficas 201

Introdução

Cornelis Bloemaert *Dioniso seduto su pantera*

Rebulir com o sertão, como dono? Mas o sertão era para, aos poucos e poucos, se ir obedecendo a ele; não era para à força se compor. Todos que malmontam no sertão só alcançam de reger em rédea por uns trechos; que sorrateiro o sertão vai virando tigre debaixo da sela.
João Guimarães Rosa

Ressalvo é as poesias do corpo, malandragem.
João Guimarães Rosa

Iniciamos nosso trabalho com as definições de *embriaguez* e de *escritura*, dois importantes vetores que, misturados, possibilitaram um maior estreitamento entre o antigo e o contemporâneo, movimento pendular com o qual as escrituras de Guimarães Rosa e Nietzsche estão notadamente envolvidas.

Ao apresentar os impulsos apolíneo e dionisíaco, o poeta e filósofo alemão Nietzsche, em princípio, pensa-os separadamente. Descreve-os como universos artísticos do *sonho* e da *embriaguez* "entre cujas manifestações fisiológicas cabe observar uma contraposição correspondente entre o apolíneo e o dionisíaco" (NIETZSCHE, 1992, p.28).

Concomitantemente às apresentações do apolíneo e do dionisíaco como forças imprescindíveis à tragédia, conforme apresenta Nietzsche, inserimos as primeiras relações que estabelecemos entre esta e o texto rosiano a partir da *embriaguez* dionisíaca. Destacamos o espírito musical da tragédia e estabelecemos analogias entre este e aquele que se cristaliza no conto "O recado do Morro", do livro *Corpo de Baile*, de João Guimarães Rosa. Utilizamos, em muitos momentos de nosso estudo, o substantivo masculino *texto*, para qualificar a obra rosiana, no sentido barthesiano. Segundo Barthes, o texto, diferentemente do caráter estático da obra, em seu movimento paradoxal, descentralizado, subversivo, sem fechamento, "não pode parar; o seu movimento constitutivo é a *travessia*" (BARTHES, 2004b, p.67), (grifos do autor).

A principal base de sustentação desta pesquisa advém do *Pref. NTs*[1], o terceiro de uma série de quatro que compõem *Tutaméia,* último livro publicado em vida por Guimarães Rosa. Ao narrar o *nostos*, isto é, a volta de um bêbado para casa, por intermédio de uma série de piadas, esse prefácio funciona como uma espécie de instância ou vereda extática, capaz de emergir na escritura rosiana e lançar suas chamas derrisórias ao seu entorno escritural[2] movente, produzindo trocas performáticas relevantes para o texto rosiano e para seus interlocutores. Dessa maneira, no momento especular do prefácio com as outras veredas escriturais contemporâneas ou não, encenam-se inauditas rotas estelares de sentidos. É do *Pref. NTs* que retiramos quase inteiramente os pontos cruciais desta análise.

Parafraseando o narrador do conto "Famigerado", de *Primeiras estórias*, as interlocuções que estabeleceremos a partir do *Pref. NTs* elaboram-se numa enrediça conversa "para teias de aranha" entre os impulsos apolíneos e dionisíacos, os quais, segundo o poeta filósofo Nietzsche, advêm da natureza e são captados pelo artista por intermédio da arte. Percebemos que estes impulsos manifestam-se fisiologicamente no texto rosiano por meio dos estados de *temulência*, estados do *sonho* e da *embriaguez* nela perviventes. Outros fios dessa teia serão conectados através dos livros de Guimarães Rosa, de Nietzsche e da crítica literária e filosófica, compreendidas, respectivamente, em torno destes autores e de suas fortunas críticas. Desse estado de *temulência* participam as aporias da escritura e sua indecidibilidade, os impulsos estéticos, inclusive aqueles do olhar infantil. Tudo isso ocorre muitas vezes velado sob uma escritura, a qual chamaremos, sempre que necessário, de "mal debuxada", no sentido de que o autor, estrategicamente, a propósito da indevassabilidade do mundo, embaça seu texto. Mas, sobretudo, desvelaremos no texto rosiano, a partir da inquieta vereda-núcleo, o *Pref. NTs*, por meio da *embriaguez* do sujeito da enunciação, camuflado no enunciado. Também desvelaremos narradores e outros personagens temulentos, a exemplo de Chico, o trágico herói protagonista do prefácio em questão, os

---

[1] Utilizaremos esta abreviatura quando nos referirmos ao prefácio "Nós, os temulentos". Temulento é aquele que está sob o efeito da embriaguez. De acordo com o dicionário Houaiss caracteriza ainda situações de orgia. (HOUAISS, 2001, p.2602).

[2] Ao referirmo-nos ao termo *escritura*, estaremos nos reportando ao conceito de Roland Barthes, no qual destacamos alguns traços relevantes para o nosso estudo: o caráter aporético da escritura, a enunciação e a transitoriedade. Sobre o conceito barthesiano, daremos maiores explicações no desenvolvimento de nosso estudo.

impulsos apolíneo e dionisíaco, análogos àqueles dispostos, principalmente, no livro *O nascimento da tragédia*, do poeta-fisósofo-alemão Nietzsche. Esta prática, entretanto, não exclui de nossa análise uma tentativa de aproximar estes autores em suas estratégias escriturais no que lhes tocam mais as afinidades e menos as diferenças.

Vinculamos a *temulência* do herói Chico ao conceito da *embriaguez* nietzschiana. Ao estabelecermos este vínculo, o prefácio mostrou-se, como suspeitávamos, um excelente operador teórico. Embora tenhamos utilizado o conceito de escritura no capítulo "Da embriaguez", é neste momento que começamos uma aliança profícua entre o conceito de escritura de Barthes e a *embriaguez* dionisíaca como perspectiva de leitura do texto rosiano, pelo viés de um "sujeito temulento da enunciação", aquele capaz de cerzir bêbados e indecidíveis trânsitos.

Em seguida, utilizando-nos de uma expressão de Barthes sobre um ator que empregava palavras "chulas" em seu espetáculo, transformando-se, assim, num revolucionário cuja "escrita não mais queria comunicar ou exprimir", notamos que, analogamente a este artista, insere-se no mundo o autor Guimarães Rosa. Sua escritura busca um "para além" da linguagem ou, como diria o próprio Guimarães Rosa, uma irracionalidade. Nela é bastante perceptível esta postura, principalmente nos paradoxos, nos neologismos e no próprio sagrado acondicionado ao devir cósmico rosiano.

Apesar das aporias do "zaguezigue escritural", chegamos, por intermédio de dois vetores inalteráveis da escritura, "enunciação" e "transitoriedade", a um "sujeito temulento da enunciação", um corpo fictício, mas recorrente a cada aqui-agora da escritura, corpo que retorna em cambaleios escriturais dançantes, na música, no bafo temulento e quente a soprar instantâneos da enunciação. O próprio herói Chico é uma representação dilacerante, ou melhor, uma máscara do autor Guimarães Rosa, como sujeito "temulento da enunciação" no qual percebemos Dioniso. Segundo Szondi, "é possível ver no herói trágico 'o deus que experimenta em si o sofrimento da individuação'" (SZONDI, 2004, p.68). O que está em jogo é a quebra da individuação pela aniquilação dionisíaca da aparência apolínea e a criação de um prazer mais elevado no reencontro com o Uno.

Acreditamos que há um impulso fundamental na constituição de uma perspectiva embriagada na escritura rosiana. Este impulso encontra-se, também, no

anseio de “faz-de-conta” inerente ao homem do sertão, análogo ao desejo de irrealidade existente no herói Chico do *Pref. NTs*. A força plástica do “faz-de-conta” é fundamental para a compreensão da “verdade” artística que está em jogo nos autores em questão para além de uma verdade histórica.

Para aproximarmos o perspectivismo rosiano do nietzschiano, estabelecemos, neste momento, um diálogo entre o conceito de “puras misturas” e o perspectivismo nietzschiano, tomando como base, respectivamente, o livro de Sandra Guardini Vasconcelos *Puras Misturas*, e o de Alexander Nehamas, *Nietzsche, la vida como literatura*, além da própria escritura rosiana. Estabelecemos um tripé entre a vida, o autor e a escritura como cachaça, para identificarmos a presença do corpo nas reentrâncias da escritura, e notamos aspectos contraditórios entre o que ela revela e o que diz o autor em sua entrevistas. A essa altura, iniciamos uma discussão entre a fábula e a vida, a qual se tornará recorrente em nosso estudo. Dedicamos a ela o segundo capítulo deste trabalho, o qual chamamos de “Mundanos fabulistas”, título com o qual se identificam tanto Guimarães Rosa quanto Nietzsche.

Será recursivamente problematizada em nossa lide a relação entre o quotidiano e a irrealidade. Trata-se do trânsito feito pelo herói Chico, que não deixa de ser a travessia de todo artista trágico movido pela *embriaguez* da vontade de criação que, no fundo, é vontade de irrealidade. Embriagado por essa vontade, o artista rompe os limites do quotidiano e, ao fazê-lo, adentra-se no espaço da aventura da *embriaguez* dionisíaca. Identificamos o herói Chico metaforizando o jogo que se processa entre o apolíneo e o dionisíaco que o levará à morte trágica. Em seguida, estabelecemos relações entre a *embriaguez* em Baudelaire e a que ocorre no *Pref. NTs*. Estendemos a problemática quotidiana para o âmbito da escritura em si, e demonstramos o horror que Guimarães Rosa sentia ao que ele chama de “goma arábica da língua quotidiana”. Encerramos este capítulo com a análise das cartas temulentas trocadas entre Guimarães Rosa e Bizzarri, nas quais eles se deixam inebriar por uma prosa entre temulentos, a qual nos leva a comentar a visão diplópica do herói Chico, qualidade importante para captar a condição diplópica da própria linguagem.

Como a idéia de metafísica é bastante cara aos dois autores, algumas digressões sobre esse tema se fizeram necessárias. Estas digressões podem ser

identificadas no segundo capítulo da pesquisa, sob o título de "Mundanos fabulistas". Apesar de admitir a metafísica do artista em seu livro *O nascimento da tragédia*, Nietzsche, em escritos posteriores, fará duras críticas a quaisquer possibilidades de vida além do mundo sensível. Ao passo que Guimarães Rosa, juntamente com a valorização que procede ao mundo sensível, incorpora à sua escritura as tradições metafísicas tanto do ocidente quanto do oriente. No entanto, paradoxalmente, adota procedimentos que se chocam com os eventos metafísicos, muitos dos quais perfazem a visão trágica e dionisíaca do mundo. É na metafísica traduzida na escritura rosiana pela irracionalidade e pela fábula que constatamos a literariedade da metafísica rosiana.

Por intermédio de um trecho retirado do *Pref. NTs*, atribuído aos filósofos, segundo o qual o nosso conflito existencial "seja mesmo o estar-no-mundo" (ROSA, 1967, p.101), procuramos valorizar a mundanidade do sertão, como forma de aproximá-la da mundanidade que percebemos em Nietzsche. Para tanto, recorremos também à indiferenciação que Guimarães Rosa estabelece entre vida e obra[3]. Existe uma poética do corpo no texto rosiano, uma força do instinto, como da ficção, opondo-se à lógica, à verdade unívoca da razão. Tanto o estar-no-mundo de Nietzsche quanto o de Guimarães Rosa enraízam-se profundamente no pensamento de Heráclito, portanto, ao fluxo, ao devir. Ainda neste capítulo, notamos que a *embriaguez* rosiana ou *temulência* advém de sua relação visceral com a linguagem poética, a qual ele define, citando Goethe, como "linguagem do indizível". E, na esfera das aproximações entre Nietzsche e Guimarães Rosa, referimo-nos à valorização que ambos devotam ao "homem não teórico", para então constatarmos o desejo do autor Guimarães Rosa de, como homem não teórico e homem do sertão, misturar-se ao seu texto.

Finalizando este capítulo, demonstraremos que existe um procedimento rosiano bicameral, com o qual ele apreende o mundo. Este procedimento encontra-se condensado na expressão "sentir-pensar." Utilizando-nos de uma crítica nietzschiana a Descartes e Schopenhauer, demonstramos que o sentir-pensar rosiano estreita-se ao que está proposto no aforismo 19, do livro *Além do bem e do mal*, no qual Nietzsche propõe um elenco de forças anteriores ao sentir e ao pensar, as quais perfazem a vontade –

---

[3] Sempre que optarmos pelo termo *obra* e não pelo termo *texto*, será em virtude de estarmos repetindo uma expressão dos autores.

força infinita – e que determinariam o que o poeta-fisósofo-alemão chama de “afeto de comando”.

Chamamos o terceiro capítulo de “Zonas de incorporações”. Nele procuraremos demonstrar, primeiro, as relações viscerais e intertextuais do texto rosiano com os gregos. Estabelecemos relações entre a crueldade homérica, ao modo do tigre, e a crueldade rosiana, ao modo da onça ou, conforme Antonio Candido, ao modo de uma conduta de “animal solto” que aproxima o homem das forças da natureza. Utilizamos, ainda neste momento da análise, os textos, *Religião grega na época clássica e arcaica,* de Walter Burket e *A vereda trágica do Grande sertão: veredas*, de Sônia Viegas, para evidenciarmos raízes da tragicidade mítico-religiosa grega na escritura rosiana. Em vista

A coragem trágica, Nietzsche a extrai da tragédia grega. Dada a relevância desta, tanto no sertão quanto nos escritos nietzschianos, achamos por bem desenvolver este assunto. Nesse sentido, na batalha do Tamanduá-tão, momento em que, no romance *Grande sertão: veredas*, o medo e a coragem chegam ao seu ápice, pois se trata do embate final entre o bando de Riobaldo e o de Hermógenes, Diadorim é detentora da coragem trágica, cega, embriagada, enquanto Riobaldo aprisiona-se no princípio da individuação e se transforma naquilo que ele é: o senhor das incertezas. Justificamos, nesta passagem, a natureza do mal do Riobaldo pactário, por intermédio do princípio de individuação.

Ao identificarmos o *Pref. NTs* como espécie de centro irradiador desta nossa aventura textual, procuramos demonstrar a vontade de presença do escritor Guimarães Rosa na festa escritural rosiana principalmente em seu último livro, *Tutaméia*. Mostramos os perigos a que fica sujeita esta escritura, nessa vontade de presença, bem como apontamos as saídas inventadas pelo autor para não sucumbir aos perigos dessa vontade. Diante da importância da inclusão do homem não teórico no texto de Nietzsche e de Guimarães Rosa, dedicamos-lhe um subcapítulo, o qual chamamos de "Cafarnaum trágico". Evidenciamos, em primeiro lugar, os perigos de uma escritura tutaméica que, em certa medida, comporta o autor como leitor de si mesmo. De sorte que, frente a essa presença surpreendente, percebemos a força trágica da derrisão, ou seja, do riso zombeteiro.

Embora o autor Guimarães Rosa se identifique profundamente com os textos canônicos, ao reencená-los, o faz por intermédio da "escória" social, aproximando, intertextualmente, por exemplo, os reis titânicos homéricos aos loucos ou "semi-imbecis" do sertão. Vimos que estes não estão descolados da história, mas nela se apresentam como refugos, perfazendo-se uma série de marginalizados. Inspiramo-nos, para a realização desta análise, num conceito do mitólogo Mircea Eliade, quando este se refere ao mito como "zona mal controlada de refugos" resistindo à modernidade. Este é o *locus* dionisíaco do sertão, os "refugos", no qual avista-se a presença, na escritura rosiana, de uma emoção social problemática e perdurável.

No quarto capítulo, fizemos uma série de análises envolvendo quatro contos, dois de *Primeiras estórias*, "Nada e nossa condição" e "O cavalo que bebia cerveja".

No primeiro, utilizamos as expressões conceituais “faz-de-conta” e *amor fati*, inerentes tanto à filosofia poética de Nietzsche quanto a alguns personagens rosianos. No segundo conto, utilizamos uma assertiva de Villen Flusser, quando este se refere ao fato de a escritura rosiana possuir, muitas vezes, “contornos ausentes”, conceito que tomamos como uma espécie de esfacelamento do inteligível. Identificamos essa assertiva com a indecidibilidade da escritura. “O cavalo que bebia cerveja” é um conto extremamente nebuloso. Nesta análise, chamamos a atenção para a atitude propositalmente obnubilante das estratégias escriturais do autor, que utiliza a força plástica da *embriaguez* como reforço aos contornos ausentes. Força plástica, refere-se tanto ao conceito de Nietzsche, do qual daremos mais explicação, quando tratarmos da *temulência* quanto à plasticidade emergente dos recursos da linguagem utilizados pelo autor Guimarães Rosa.

Com o objetivo de demonstrar, nos entrelaçamentos do apolíneo e do dionisíaco, a profunda indecidibilidade do texto rosiano, fizemos uma análise do conto de *Tutaméia*, “Curtamão”. Para tanto, utilizamo-nos teoricamente da postura rosiana, segundo a qual são os olhos que põem cabimento àquilo que vêem. Ainda procuramos identificar, nas peripécias do personagem e narrador deste conto, as forças autogestoras da arte.

Em seguida, procuramos comprovar, por intermédio da análise do conto “Desenredo”, também de *Tutaméia*, a presença de uma geografia movente, a qual se contraporia à idéia fixa de um psiquismo apenas ascensional na escritura rosiana. Não descartamos essa presença platônica, mas, evidenciamos com Nietzsche, Gaston Bachelard e Benedito Nunes, a presença descentralizadora proposta nesta geografia. A água é uma substância importante nessa descentralização. Para explicar a presença da água como substância, conceito desenvolvido por Bachelard em seu livro *A água e os sonhos*, recorremos à nossa dissertação de Mestrado, na qual analisamos as *Imagens da água no romance Grande sertão: veredas de João Guimarães Rosa*, bem como aos filósofos Deleuze e Heráclito. Ainda neste subcapítulo, percebemos que a “operação do passado”, feita pelo personagem protagonista do conto “Desenredo”, Jó Joaquim, realiza-se como se se espelhasse nos conceitos nietzschianos de “força plástica” e “incorporação” da verdade.

Tomamos como ápice da presença dionisíaca no texto rosiano a novela "Buriti", na qual o "Buriti-Grande" apresenta-se como uma espécie de "Falo no sertão". São muitas as relações existentes entre Dioniso e Priapo. A natureza se apresenta libidinosamente falicizada e, a todo instante, remete para os jogos lúbricos da criação, jogos de força vital, de alegria, de continuidade, numa linguagem extremamente erótica. O Buriti, em nossa análise, representa muito mais um poder de criação do que o pátrio poder.

No início da análise deste capítulo, identificamos três importantes personagens, as quais chamamos de Ninfas-do-Brejão-do-Umbigo. Estamos falando de Maria da Glória, filha de Liodoro, o patriarca da fazenda Buriti-Bom; de Lalinha, nora de iô Liodoro e Maria Behu, também filha de Iô Liodoro. Nossa análise da novela "Buriti" reveste-se intensamente do elemento feminino. Antes de iniciarmos a análise da novela propriamente dita, demonstramos a presença dionisíaca existente nas epígrafes do livro *Corpo de Baile*. Nesta altura da análise, os livros *Falo no Jardim*, de João Ângelo Oliva Neto, e *O erotismo*, de Bataille, serão de crucial importância. Apontamos ainda, por intermédio de Zumthor, as zonas erógenas das vozes envolvidas na novela, com vistas à alegria. Para encerrarmos nosso estudo, utilizamos, ainda, da imagem do Buriti-Grande. Evidenciamos que há uma tensão entre as imagens moles ligadas ao Seo Gualberto Gaspar e as imagens de rigidez advindas do Buriti-Grande ligadas a Iô Liodoro. Aproveitamo-nos de uma expressão contida na própria novela, a qual afirma que o buriti só pode ter sido um "erro de impulso", para atribuirmos este impulso à própria natureza dionisíaca da vida.

Capítulo 1
Embriaguez e escritura

Tudo apenas imagem do formador de imagens?
Nietzsche

Tudo é então só para se narrar em letra de fôrma?
João Guimarães Rosa

1.1 Da embriaguez

Eu estava bêbado de meu.
João Guimarães Rosa

Dioniso, deus do vinho, "é o 'deleite dos mortais', como se diz já na *Ilíada*, e dador de 'muita alegria', *polygethés*. Ele desfaz todas as preocupações, traz o sono e o esquecimento da miséria quotidiana" (BURKERT, 1993, p.322). Chico, herói do *Pref. NTs,* em conformidade com a afirmação de Burkert, quer com seu estado de *embriaguez*, justamente, o esquecimento da miséria quotidiana. Chico afirma que bebe para "esquecer" (ROSA, 1967, p.102). O esquecimento é uma forma de abolição da história. Em seu livro, *Genealogia da Moral,* Nietzsche afirma que o esquecimento é uma forma de saúde. Não poderia haver "felicidade, jovialidade, esperanças, orgulho, presente, sem o esquecimento" (NIETZSCHE, 2005f, p.47-48).

O conceito de *embriaguez* dionisíaca utilizado nesta pesquisa foi retirado do livro de Nietzsche *O nascimento da tragédia*. Segundo ele afirma,

> teremos ganho muito a favor da ciência estética se chegarmos não apenas à intelecção lógica mas à certeza imediata da introvisão [*Anschauung*] de que o contínuo desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do apolíneo e do dionisíaco, da mesma maneira como a procriação depende da dualidade dos sexos, em que a luta é incessante e onde intervêm periódicas reconciliações. (NIETZSCHE, 2001, p.27)

Note-se no texto acima que o apolíneo e o dionisíaco são forças vitais, tão importantes quanto aquelas envolvidas na procriação do homem. Guimarães Rosa filia-

se à atitude artística percebida por Nietzsche na tragédia ática, cujos impulsos, em certo momento da história grega, foram marcados concomitantemente pelos deuses Apolo e Dioniso. No entanto, segundo o poeta filósofo, essa convivência, entre os impulsos apolíneos e dionisíacos, preteriram-na em favor da racionalidade socrática que dominaria a cultura ocidental. Em seu livro, *Teorias da arte*, Anne Cauquelim afirma: "assiste-se, então, à passagem da *theoria* dionisíaca, esse cortejo cheio de barulho e de furor poético, à *teoria* no segundo sentido do termo, uma série de proposições encadeadas" (CAUQUELIN, 2005, p.28).

Mas é no livro de Nietzsche, *O crepúsculo dos ídolos*, no aforismo 8, "Para uma psicologia do artista", que encontramos uma definição que corroboradora dos moldes da embriaguez que identificamos, muitas vezes, no texto rosiano, como *temulência*. Segundo Nietzsche

> A fim de haver arte, para que exista um fazer e um olhar estético, é indispensável uma condição fisiológica: a *embriaguez*. Primeiro, a embriaguez deve intensificar a excitabilidade de toda a máquina: antes, a nenhuma arte se chega. Todos os tipos de embriaguez são para isso idôneos: acima de tudo o enebriamento da excitação sexual, a forma mais antiga e mais originária de embriaguez. De igual modo, a embriaguez que se segue a todos os grandes desejos, a todas as emoções fortes; o enebriamento da festa, da luta, do feito temerário, da vitória, de todo o movimento extremo; a embriaguez da crueldade; a embriaguez da destruição; a embriaguez sob acção de certas influências metereológicas, por exemplo, a embriaguez primaveril; ou a influências dos narcóticos; por fim, a embriaguez da vontade, a embriaguez de uma vontade acumulada e tumefata – O essencial da embriaguez é o sentimento de intensificação da força e da plenitude. Em virtude de tal sentimento o homem se entrega às coisas, *força-as* a apossarem-se de nós, violenta-as. (NIETZSCHE, 1988, p.74)

Para que o texto rosiano se estruture como tal é necessária essa condição fisiológica da *embriaguez* descrita no recorte acima.

Eugen Fink, referindo-se ao livro *O nascimento da tragédia*, de Nietzsche, afirma que o conceito nietzschiano de fundo dionisíaco permanece indefinido, e que conseguimos apreender mais rapidamente o signficado do apolíneo,

> mas aquilo que deve estar na base deste mundo aparente do existente múltiplo, precisamente a essência por detrás da aparência, isso permanece estranhamente nebuloso [...] A dimensão de Dionisos é mais 'misticamente' pressentida do que conceptualmente

> compreendida, possui quase o caráter escabroso de um 'além'". (FINK, s.d, p.28)

Esta nebulosidade e presença mística que só podem ser mais pressentida do que conceitualmente compreendidas, remetendo para um "além", coadunam-se, conforme veremos, com as estratégias escriturais rosianas que rastreamos. Se em Nietzsche a idéia de um "além" "possui quase o caráter escabroso", em Guimarães Rosa ela é misturads às irracionalidades da escritura, as quais proporcionam aportes sempre nebulosos e indecidíveis.

Para conceber o conceito de *embriaguez*, Nietzsche pensará, primeiramente, Apolo e Dioniso como impulsos separados, este ligado à *embriaguez* e aquele, ao *sonho*. Em princípio, eles se contrapõem. De acordo com Nietzsche,

> o homem de propensão filosófica tem mesmo a premonição de que também sob essa realidade, na qual vivemos e somos, se encontra oculta uma outra, inteiramente diversa, que portanto também é uma aparência: e Schopenhauer assinalou sem rodeios, como característica da aptidão filosófica, o dom de em certas ocasiões considerar os homens e todas as coisas como puros fantasmas ou imagens oníricas. Assim como o filósofo procede para com a realidade da existência [*Dasein*], do mesmo modo se comporta a pessoa suscetível ao artístico, em face da realidade do sonho; observa-o precisa e prazerosamente, pois a partir das imagens interpreta a vida e com base nessas ocorrências exercita-se para a vida. (NIETSCHE, 2001, p.28-29)

E aquele suscetível ao artístico observa não só as imagens agradáveis, todavia toda e qualquer imagem sem distinção, atitude que o leva ao sofrimento. No entanto, a sensação da aparência, dos *sonhos*, atenua a condição trágica dos adventos. Uma aparência que, conforme afirma Cauquelin, "numa profundidade bastante longínqua, jorra do conflito dos deuses" (CAUQUELIN, 2005, p.48) Apolo e Dioniso. E a experiência onírica foi, conforme Nietszche, expressa pelos gregos em Apolo, aquele que resplende como divindade da luz e

> reina também sobre a bela aparência do mundo interior da fantasia. A verdade superior, a perfeição desses estados, na sua contraposição com a realidade cotidiana tão lacunarmente inteligível, seguida da natureza reparadora e sanadora do sono e do sonho, é simultaneamente o análogo simbólico da aptidão divinatória e mesmo das artes, mercê das quais a vida se torna possível e digna de ser vivida (NIETZSCHE, 2001, p.29).

Ainda de acordo com Nietzsche, a imagem de Apolo não deve transpor o limite que a imagem onírica não pode ultrapassar, para não atuar de maneira patológica, pois também a aparência pode enganar-nos como realidade grosseira. Por isso, Apolo deve manter-se calmo, mensurado, como um olho solar em "conformidade com sua origem" (NIETZSCHE, 2001, p.29). Por intermédio de Schopenhauer, Nietzsche chega ao *principium individuationis* (princípio de individuação), encarnado na figura do deus Apolo que, assim, manter-se-ia tranqüilo diante da aparência, respeitando-lhe os limites sob inabalável confiança. Outro dado importante é a contraposição apolínea "com a realidade quotidiana tão lacunarmente inteligível". É no movimento flutuante do artista apolíneo, criador de fantasias e ouvinte de todas as formas, no jogo, como *sonho*, como irrealidade, que se encontra uma verdade mais elevada, que não pode ser desvelada, mas, em certa medida, pressentida nas circunvoluções da linguagem poética em torno de si mesma.

É ainda Schopenhauer, segundo Nietzsche, que descreve o terror do homem quando este é transviado pelas formas cognitivas da aparência fenomenal e o princípio da razão sofre uma exceção. Nesse momento, Nietzsche afirma que, se ao terror da perda do *principium individuationis* acrescentássemos o êxtase, provocaríamos uma ruptura deste *principium* e ascenderíamos das profundezas do homem, isto é, da própria natureza, a essência do dionisíaco, a qual nos seria trazida o mais próximo possível

> pela analogia da embriaguez. Seja por influência da beberagem narcótica, da qual todos os povos e homens primitivos falam em seus hinos, ou com a poderosa aproximação da primavera a impregnar toda a natureza de alegria, despertam aqueles transportes dionisíacos, por cuja intensificação o subjetivo se esvanece em completo auto-esquecimento. (NIETZSCHE, 2001, p.30)

É na comunhão dos impulsos oníricos de Apolo com os extáticos de Dioniso, estes advindos da natureza, os quais atuam sobre o artista, que Nietzsche propõe a *embriaguez* dionisíaca, comunhão extraordinária a que teria chegado, um dia, a tragédia grega. E são os impulsos oníricos e extáticos que encenam o estar-no-mundo (Dasein) do herói do *Pref. NTs*, Chico, metonímia de uma estratégia escritural extensiva a outros momentos da escritura rosiana, se não a toda.

Para Peter Szondi,

> os conceitos de Schopenhauer de "vontade" e de "representação" podem ser vistos como antepassados dos dois princípios artísticos nietzschianos, o 'dionisíaco' e o 'apolíneo'. Nietzsche reencontra o ímpeto cego original do conceito de vontade no mundo dionisíaco da embriaguez, e a visibilidade e autoconhecimento do conceito de representação do mundo apolíneo do sonho e da imagem, cujo imperativo para os homens é: "conhece-te a ti mesmo." Assim os conceitos metafísicos de Schopenhauer tornaram-se estéticos, da mesma maneira que a metafísica enquanto tal aparece, na obra de Nietzsche, como estética. (SZONDI, 2004, p.67-68)

O filósofo contemporâneo Nuno Nabais, em seu livro, *A metafísica do trágico*, afirma que

> compreender Nietzsche, ou melhor, compreender como sua estética do trágico tem suas raízes na teoria kantiana do sublime, é compreender a teoria do sublime em Shopenhauer. Mas não só. É necessário também compreender a utilização por Wagner da teoria schopenhaueriana dos sublime, enquanto ontologia do irrepresentável musical, uma vez que o verdadeiro ponto de origem de *O nascimento da tragédia* é a tese da condição sublime da música. (NABAIS, 1997, p.35)

No entanto, não é intenção deste estudo desenvolver com profundidade as origens da estética nietzschiana, mas utilizá-la a partir das elucubrações do próprio Nietzsche.

De acordo com o poeta-fisósofo-alemão, os impulsos apolíneos e dionisíacos participaram decisivamente da constituição da tragédia e da comédia áticas, como expressão da extraordinária sabedoria do povo grego, antes que o espírito socrático se lhe impusesse. Houve, portanto, conforme Nietzsche, uma socratização do modelo trágico. Se antes na tragédia conviviam tensionalmente os impulsos apolíneo e dionisíaco, sobrepôs-se a esta tensão, hegemonicamente, o olhar da razão, situação com a qual Nietzsche, decididamente, rompe desde seu primeiro livro. Em seus estudos, Nietzsche afirma que Eurípides (480 a.C. - 406 a. C.), poeta trágico grego, foi o primeiro a incorporar esta racionalidade[4] socrática à tragédia, utilizando-a em seu modelo de criação como se

---

[4] Nietzsche, em seu livro *Introdução à tragédia de Sófocles,* afirma que Eurípides, sozinho, passa a ser considerado o primeiro trágico da moderna época racionalista: Sócrates representa o "*racionalismo ingênuo* no campo *ético*" e Eurípides é "o poeta desse racionalismo ingênuo", o "inimigo todo instintivo", aquele que "procura o deliberado e o consciente", em cujas peças "as pessoas são o que falam e nada mais" (NIETZSCHE, 2006, p.29).

> estivesse vivificando para o drama o começo do escrito de Anaxágoras, cujas primeiras palavras rezam: 'No princípio tudo era juntado: aí veio a inteligência e criou ordem.' E se Anaxágoras, com seu *nous*, [princípio cósmico inteligente, eterno e ilimitado, capaz de ordenar os elementos materiais (as *homeomerias*) que compõem o universo] parecia, dentre os filósofos, o primeiro homem sóbrio em meio a um bando de beberrões, também Eurípides pode ter concebido, sob uma imagem parecida, a sua relação com os demais poetas da tragédia. Enquanto único ordenador e fautor [defensor] do todo, o *nous*, permanecia ainda excluído da criação artística, tudo continuava juntado, em uma caótica massa primeva; assim devia Eurípides julgar: assim devia ele, como o primeiro homem 'sóbrio', condenar os poetas 'bêbados'. (NIETZSCHE, 2001, p.83)

Guimarães Rosa, como temos visto, adota, em vários momentos, atitude irracional idêntica aos "beberrões", identificando-se, em sua escritura, muito mais com o "juntado" ou "misturado", conforme admite Riobaldo, narrador e herói protagonista do *Grande sertão: veredas*: "ao que, este mundo é muito misturado" (ROSA, 1958, p.210). Davi Arrigucci Jr. afirma que

> a singularidade do livro [*Grande serão: veredas*] que se impõe desde logo ao leitor, depende em profundidade da mescla das formas narrativas que o compõem, intrinsecamente relacionada com o mundo misturado que tanto desconcerta o narrador. (ARRIGUCCI, 1994, p.10)

Entendemos que a lógica do mundo misturado não é restrita ao romance *Grande Sertão: veredas*, mas estende-se a todo o texto rosiano. É o que nos faz ver, por exemplo, Mary L. Daniel, em seu livro *João Guimarães Rosa: travessia literária*, no qual ela demonstra a intensa mistura lexical feita pelo autor, que "queria a língua que se falava antes do Babel" (ROSA, *apud* Daniel, 1968, p.26). A travessia literária rosiana é tradutora do que diz Barthes em seu livro *O prazer do texto*: "O velho mito bíblico se inverte, a confusão das línguas não é mais uma punição, o sujeito chega à fruição pela coabitação das linguagens, que trabalham lado a lado: o texto de prazer é Babel feliz" (BARTHES, 2002, p.08). Kathrin Hozenfield, em seu texto "A dimensão trágica em *Grande sertão: veredas*", afirma que

> a imagem 'da travessia'[cara ao texto rosiano] é lugar-comum da tragédia clássica, em que o homem aparece freqüentemente como um navegador que enfrenta desamparadamente as ondas e os precipícios do oceano, perdendo-se nas ondulações infinitas de um elemento selvagem e indomável. (ROSENFIELD, 2006, p.353)

Apesar da importância do apolíneo e do dionisíaco, a tragédia teria nascido, nos termos de Nietzsche, do espírito da música. O conceito nietzschiano de tragédia recebe influências tanto do filósofo Schopenhauer quanto do músico Wagner, que viam a música como expressão essencial do mundo. Nietzsche perceberá na música a presença do dionisíaco, advinda do coro trágico, como forma de se desfazer da individualidade. Entre as mesclas narrativas componentes do texto rosiano, identificamos os predicados do trágico concebidos por Nietzsche, os quais levam à dissolução da individuação provocada pela misturabilidade totalizante da *embriaguez* dionisíaca.

Os impulsos apolíneos e dionisíacos, estes ligados à música e aqueles à poesia e às artes plásticas,

> são poderes artísticos que, *sem a mediação do artista humano*, irrompem da própria natureza, e nos quais os impulsos artísticos desta se satisfazem imediatamente e por via direta: por um lado, como o mundo figural do sonho, cuja perfeição independente de qualquer conexão com a altitude intelectual ou a educação artística do indivíduo, por outro, como realidade inebriante que novamente não leva em conta o indivíduo, mas procura inclusive destruí-lo e libertá-lo por meio de um sentimento místico de unidade. Em face desses sentimentos artísticos imediatos da natureza, todo artista é um "imitador", e isso quer como artista onírico apolíneo, quer como artista extático dionisíaco, ou enfim – como por exemplo na tragédia grega – enquanto artista ao mesmo tempo onírico e extático (NIETZSCHE, 2001, p.32).

Semelhante ao artista helênico, antes do advento socrático, o autor Guimarães Rosa, munido de um profundo arcabouço místico e fabular, comporta-se, artisticamente, ao mesmo tempo de modo onírico e de maneira extática. Ao olhar para trás, em muitos momentos de sua escritura, ele salta sobre esses séculos petrificados pelo olhar medusiano da racionalidade em busca do trágico, portanto, em busca de uma sabedoria exemplar, afirmadora da vida, paradoxal, musical, cambaleante, dançante, meio cá, meio lá, absolutamente movente. Salto que, algumas décadas antes, Nietzsche também realiza em relação ao filósofo pré-socrático Heráclito, o qual, conforme acredita Eugen Fink,

> representa a raiz primordial da filosofia de Nietzsche. Ao fim de dois mil e quinhentos anos, Heráclito reaparece com a gigantesca pretensão de apagar o longo trabalho intelectual realizado durante esse lapso de

> tempo e de indicar ao gênero humano um caminho novo e, no entanto, antiqüíssimo, em contradição com a tradição (FINK, s/d, p.14).

O longo trabalho intelectual a que se refere Fink teria sido aquele com bases no racionalismo socrático.

No prefácio de *O nascimento da tragédia*, Nietzsche faz uma apreciação deste livro, ligando-o ao povo e à música. Ele acha o livro impossível, pesado, confuso, desigual no tempo e no ritmo. Chama-o de livro "música" para parentes de sangue *in artibus* [nas artes]. Um livro que se fecha ao *profanum vulgus* [vulgo profano] dos "homens cultos" mais ainda do que ao "povo", mas que sabe atrair seus co-entusiastas a novas trilhas ocultas e locais de dança, como discípulo de Dioniso. Para Rosa Maria Dias,

> as idéias de Nietzsche sobre a música encontram-se no livro *O nascimento da tragédia*, inseridas em uma problemática fundamental em seu pensamento, a qual atravessa toda sua obra, dos primeiros aos últimos textos: a relação arte e vida e, dentro desta, a relação música e palavra (DIAS, 2005, p.19).

Estas características estéticas observadas por Dias no texto de Nietzsche são, por sua vez, vitais para a escritura rosiana. A novela de Guimarães Rosa, "O recado do morro", do livro *Corpo de Baile*, encena, justamente, "a relação arte e vida e, dentro desta, a relação música e palavra". E, ao encenar estas forças em meio ao sertão, revigora-as extraordinariamente, ou melhor, imprime-lhes uma alegria que em suma se traduz pela *embriaguez*. Perspectivamente, "O recado do morro" apresenta-se como encenação da *embriaguez* dionisíaca, a qual provoca a união do homem artista com a natureza. Em carta ao tradutor italiano Edoardo Bizzarri, Guimarães Rosa afirma que o conto

> é a estória de uma canção a formar-se. Uma revelação[5], captada, não pelo interessado e destinatário, mas por um marginal da razão, e veiculada e aumentada por outros seres não-reflexivos, não escravos ainda do intelecto: um menino, dois fracos de mente, dois alucinados – e enfim, por um ARTISTA; que, na síntese artística, plasma-a em CANÇÃO, do mesmo modo perfazendo, plena, a revelação incial. (ROSA, 1981, p.59)

---

[5] O substantivo "revelação" utilizado por Guimarães Rosa, em uma de suas acepções, quer dizer, na forma verbal *revelar*, "tirar o véu" (HOUAISS, 2001, p.2451), é importante ressaltá-lo, pois molda-se à expressão nietzschiana, da qual falaremos um pouco mais adiante: "como se o véu de Maia tivesse sido rasgado e, reduzido a tiras, esvoaçasse diante do misterioso Uno-primordial."

Artista que, consoante Paulo Rónai, dá "forma e sentido" ao "recado do morro":

> Em "O recado do morro", testemunha-se a gênese de uma canção que se cristaliza imperceptível e acessoriamente no decorrer de uma expedição científica. Brotada de um germe caído no perturbado espírito de um louco, alimentada e desenvolvida pela colaboração ocasional de outros lunáticos, acaba nas mãos de um bardo popular que lhe dá forma e sentido. A viagem da comitiva e o nascimento da canção operam-se simultaneamente, e a conclusão desta prefigura um fim trágico daquela. Um recado infralógico da atmosfera e da paisagem transmuda-se em verso através da cooperação de uma seqüela de anormais, de senso embotado, mas de sentidos apurados (RÓNAI, *apud* ROSA, 1981, p.59).

Trata-se de uma "expedição científica" na qual acessoriamente se cristaliza a Arte, o que é bastante inusitado e nos mostra o poder de sedução das forças embriagantes do sertão. Nesta novela, o espírito da música, espírito trágico por excelência, rouba a cena da expedição que se queria científica. Guimarães Rosa, ao citar o texto de Rónai, percebe-lhe a ausência de qualquer sobrenaturalidade, sem, no entanto, desautorizar a perspectiva do crítico. O que chama a atenção na análise de Rónai é o aspecto fisiológico de suas observações como, por exemplo, "brotada de um germe caído no espírito de um louco, alimentada e desenvolvida...", "um recado infralógico da atmosfera e da paisagem transmuda-se em versos..." e, ainda, quando designa aqueles que ouvem o recado da natureza como aqueles que têm os " sentidos apurados". Estes aspectos, embora não eliminem urdiduras transcendentais como eventos da vida, são análogos às impulsividades que, como "germes", são captados na natureza pelo artista. A primeira referência musical encontrada no conto, germe comunicante importantíssimo em nosso estudo, ocorre no início, na exuberante descrição da natureza do longo nono parágrafo e, mais especificamente, na relação da água com a terra: "Umas redondas chuvas ácidas, de grande diâmetro, chuvas cavadouras, racalcantes, que caem fumegando com vapor e empurram enxurradas mão de rios, se engolfam descendo por funis de furnas, antros e grotas, com tardo gorgolo musical" (ROSA, 1960, p.240). O adjetivo *tardo* quer dizer vagaroso, mas como substantivo pode significar "aparição fantástica" (HOUAISS, 2001, p.2673).

Na entrevista concedida ao crítico Günter Lorenz, o escritor Guimarães Rosa afirma que quem escreve suas sagas é a vida:

> Principalmente, descobri que a poesia profissional, tal como se deve manejá-la na elaboração de poemas, pode ser a morte da poesia verdadeira. Por isso, retornei à 'saga', à lenda, ao conto simples, pois quem escreve estes assuntos é a vida e não a lei das regras chamadas poéticas. (ROSA 1994, p.34)

No momento do canto de Laudelim, Seo Olquiste, o alemão-rana, em meio à festa do Rosário, enquanto bebe sua cerveja e escreve em sua caderneta continuamente, percebe no nome Laudelim o tremeluzir da música e se coloca temulentamente em estado de arte:

> – "Laudlim... – dizia ele, batidas vezes: – Laud'lim... Lau'dlim... Laau-d'lim'm – falava Laudelim assim, quiçá nos sentimentos dele fazia coisa que se estivesse tremeluzindo campanhia. E mais escrevia. Tudo que os versos não era para ele poder entender, seo Jujuca transfalava o todo o simples significado. A mor, quem ria, ria bem. (ROSA, 1960, p. 281)

Seo Olquiste, representação do artista, capta musicalmente, "batidas vezes", no nome de Laudelim, o espírito trágico da canção, "tudo que os versos não era para ele poder entender." As aspas que abrem o canto-fala de Seo Olquiste, apresentadas no recorte acima, só se fecham ao final do canto de Laudelim, representando uma unidade extraordinária entre o sentimento de Seo Olquiste e a materialização da canção.

Pedro Orósio, o herói telúrico deste conto, o qual, desde o nome é remetido à natureza, isto é, à pedra, ouve na canção do embriagado artista Laudelim, violeiro e cantador, o recado de uma traição, ou melhor, o recado de que seus sete "companheiros" de travessia queriam matá-lo:

> Um falou pra outros seis
> e os sete com um pensamento:
> – A sina do Rei é a morte,
> temos de tomar assento...
> Beijaram suas sete espadas,
> produziram juramento. (ROSA, 1960, p.282)

Rosa Maria Dias, em seu livro *Nietzsche e a música*, afirma que "Na canção popular, a melodia é o espelho musical do mundo, as estrofes produzem uma profusão de imagens e as palavras procuram imitar a música"(DIAS, 2005, p.11).

Nos versos anteriores ao recorte que apresentamos de Dias, temos o recado do morro, recado como impulso da natureza dado ao moço de "nuca bem feita, graúda

membradura; marcadamente erguido: nem lhe faltavam cinco centímetros para ter um talhe de gigante" (ROSA, 1960, p.239). Assim, Guimarães Rosa descreve o personagem Pedro Orósio no início da novela, ou seja, como se ele fosse, apesar da condição de homem comum, "membro de uma comunidade superior". Ao ouvir o canto, Pedro Orósio, conforme afirmação de Nietzsche, funde-se ao Uno:

> como se o véu de Maia tivesse sido rasgado e, reduzido a tiras, esvoaçasse diante do misterioso Uno-primordial. Cantando e dançando, manifesta-se o homem como membro de uma comunidade superior: ele desaprendeu a andar e a falar, e está a ponto de, dançando, sair voando pelos ares. De seus gestos fala o encantamento. Assim como agora os animais falam e a terra dá leite e mel, do interior do homem também soa algo de sobrenatural: ele se sente como um deus, ele próprio caminha agora tão extasiado e enlevado, como vira em sonho os deuses caminharem. O homem não é mais artista, tornou-se obra de arte: a força artística de toda a natureza, para a deliciosa satisfação do Uno-primordial, revela-se aqui sob o frêmito da embriaguez. (NIETZSCHE, 2001, p.31)

Pedro Orósio é, sob a magia da *embriaguez* advinda da música, de acordo com a definição de Nietzsche, um homem que deixa de ser artista para transformar-se em obra de arte, "a argila mais nobre, a mais preciosa pedra de mármore é aqui amassada e moldada [...] aos golpes de cinzel do artista dionisíaco" (NIETZSCHE, 2001, p.31). Parafraseando Nietzsche, em seu aforismo 84 de *A gaia Ciência*, *Da origem da poesia,* Pedro Orósio sem os versos não era nada, mas com os versos é quase um deus (NIETZSCHE, 2001, p. 113).

Depois de lutar com seus inimigos (alguns dos quais com nomes que remetem à mitologia grega e romana: Crônico, Jovelino, Martinho), Pedro Orósio vôa, "sai dançando pelos ares", "abriu grandes pernas. Mediu o mundo. Por tantas serras, pulando de estrela em estrela, [como nas fábulas], até aos gerais" (ROSA, 1960, p.288). "Até aos Gerais" sugere-nos a perspectiva de um encontro com o Uno. "Laudelim", por seu turno, cantor popular que capta da natureza o recado a Pedro Orósio, reúne em si "os movimentos orgiásticos de um povo que [para Nietzsche] se eternizam em sua música" (NIETZSCHE, 2001, p.48). Ainda, segundo o poeta filósofo,

> a canção popular, porém, se nos apresenta, antes de mais nada, como espelho musical do mundo, como melodia primigênia, que procura agora uma aparência onírica paralela e a exprime na poesia. A melodia é, portanto, o que há de primeiro e mais universal, podendo por isso suportar múltiplas objetivações, em múltiplos textos. Ela é de longe o

> que há de mais importante e necessário na apreciação ingênua do povo. De si mesma, a melodia dá à luz a poesia e volta a fazê-lo sempre de novo; é isso e nada mais que a *forma estrófica da canção popular* nos quer dizer: fenômeno que sempre considerei com assombro até que finalmente achei esta explicação. (NIETZSCHE, 2001, p.48)

Sentimo-nos co-atraídos pela força gravitacional que vimos pulsar entre Nietzsche e Rosa. Notamos entre os autores parentescos sangüíneos que, em trilhas poéticas ocultas, dançam entre-onde a letra esconde os l.-0.q cn aerelend tl-0.080946

1.2 Da temulência

Meu duvidar é da petição de mais certeza.
João Guimarães Rosa

A *temulência* configura-se como uma espécie de condição para a arte. Segundo Nietzsche,

> tudo nesse estado se enriquece a partir da sua própria plenitude: o que se vê, o que se quer, vê-se dilatado, lapidar, forte, carregado de força. O homem nesse estado muda as coisas até que elas espelhem o seu poder – até serem reflexos da sua perfeição. Este *dever* transformar em perfeição é – arte. Tudo o que ele não é torna-se, apesar de tudo, para ele prazer em si; na arte, o homem saboreia-se como perfeição. (NIETZSCHE, 1988, p.75)

Paulo Rónai, comentando os prefácios de *Tutaméia,* afirma que o *Pref. NTs*

> deve ser mais que simples anedota de bêbedo, como se nos depara. Conta a odisséia que para um borracho representa a simples volta a casa. Porém os embates nos objetos que lhe estorvam o caminho envolvem-no em uma sucessão de prosopopéias, fazendo dele, em rivalidade com esse outro temulento que é o poeta, um agente de transfigurações do real. (RONÁI apud ROSA, 1976a, p. 196)

Segundo o crítico Assis Brasil, "ao designar o terceiro prefácio de *Tutaméia* de Nós, os Temulentos, João Guimarães Rosa quis nos dar a sua 'visão' do mundo, através da 'embriaguez' provocada ou não de seus habitantes." (BRASIL, 1969, p. 89).

A *temulência* é, às vezes, o estado literal, como no caso de Chico, e mediador de muitos personagens rosianos. Não faltam exemplos do uso literal da bebida no texto de Guimarães Rosa. No conto de *Estas estórias*, "Meu tio Iauaretê", uma espécie de lenda cruel, encena-se a loucura dionisíaca, conforme a concebe Otto, "o salvagismo originário del Ser," (OTTO, 2001, p.107). A certa altura, o narrador do conto "Meu tio Iauaretê" diz: "bom, vou tomar um golinho. Uai, eu bebo até suar, até dar cinza na língua... Cãuinhuara! Careço de beber, pra ficar alegre, pra poder prosear. Se eu não beber muito, então não falo" (ROSA, 1976b, p.130-131). A beberagem que libera a fala

é análoga à *embriaguez* que libera a escritura e contribui para encenar seu caráter intrínseco, movente e cambaleante. Nesse sentido, o que temos é uma arte, conforme expressão de Cauquelin, "cheia de barulho e de furor poético".

Na escritura rosiana, há um cambalear, uma dança, sugestionando "soluções" diversas, as quais encenam em alta indecidibilidade o rompimento com a lógica clássica da não-contradição. Segundo Evando Nascimento, a indecidibilidade é uma "dificuldade no limite da *aporia* (termo grego que indica a falta de passagem, o embaraço, a incerteza quanto à solução de um problema) em decidir entre caminhos que se bifurcam" (NASCIMENTO, 2004, p.30). Por intermédio de incertezas e bifurcações, Guimarães Rosa, além de "criar" uma narrativa em sintonia com o pensamento de seu tempo, apresenta-nos uma espécie de categoria do "autor temulento", capaz de cerzir pernibambos bêbados caminhos e indecidíveis trânsitos análogos, por exemplo, à intransitiva textura do *koan* que ele apresenta em seu livro *Tutaméia*: "atravessa uma moça a rua; ela é a irmã mais velha ou a caçula?" (ROSA, 1967, p.08). O caráter aporético deste tipo de proposição faz do *koan*[7] um indecidível importante entre os fios indecidíveis da escritura rosiana que, por vezes, beira à inefabilidade do *koan*. Como crítico de si mesmo e da linguagem, ao utilizar neologismos e paradoxos, Guimarães Rosa o faz atendendo às impulsividades viventes inerentes à vida e à sua própria arte. Sua estratégia iguala-se à de críticos nietzschianos como Derrida, Barthes, Deleuze, adeptos tanto dos neologismos quantos dos paradoxos na busca de uma outra leitura para um além da linguagem.

No *Pref. NTs*, o autor encena a travessia pela *temulência* que permite ao artista extrair do nada ou do mais combalido quotidiano alhures que escapam àquele preso à decidibilidade instrumental da razão. Em seu livro *A gaia ciência*, Nietzsche diz-nos

> *o que devemos aprender dos artistas*. – de que meios dispomos para tornar as coisas belas, atraentes, desejáveis para nós, quando elas não o são? – e eu acho que em si elas nunca o são! Aí temos algo a aprender dos médicos, quando eles, por exemplo, diluem o que é amargo ou acrescentam açúcar e vinho à mistura; ainda mais dos artistas, porém, que permanentemente se dedicam a tais invenções e artifícios. Afastarmo-nos das coisas até que não mais vejamos muita coisa delas e nosso olhar tenha de lhes juntar muita coisa *para vê-las*

---

[7] No Zen-budismo, sentença ou pergunta de caráter enigmático e paradoxal, us. em práticas monacais de meditação com o objetivo de dissolver o raciocínio lógico e conceitual, conduzindo o praticante a uma súbita iluminação intuitiva (HOUAISS, 2001: 1702).

> *ainda* – ou ver as coisas de soslaio e como que em recorte – dispô-las de forma tal que elas encubram parcialmente umas às outras e permitam somente vislumbres em perspectivas – ou contemplá-las por um vidro colorido ou à luz do poente – ou dotá-las de pele e superfície que não seja transparente: tudo isso devemos aprender com os artistas, e no restante ser mais sábios do que eles. Pois neles esta sutil capacidade termina, normalmente, onde termina a arte e começa a vida; *nós*, no entanto, queremos ser os poetas-autores de nossas vidas, principiando pelas coisas mínimas e cotidianas. (NIETZSCHE, 2001, p.202)

Chico apresenta-se como herói artista diante do quotidiano. Aflito diante da "corriqueira problemática quotidiana" (ROSA, 1967, p.101), ele tenta, sempre que possível, convertê-la em "artifícios". Chico quer transformar o mundo num dado de sua criação, de sua imaginação e, assim, insere no mundo, contra tudo e contra todos, sua perspectiva instável, mundana e labiríntica, a qual permite ser vista apenas por recortados vislumbres em perspectiva. Chico quer ser o poeta de sua vida e se exercita no contato com coisas "mínimas e quotidianas". Ele tem consciência de que são irrealidades, *sonhos*, mas, mesmo assim, como um artista apolíneo e dionisíaco, ele as prefere, mesmo que viva e sofra com tais irrealidades, em detrimento do tédio imposto pela realidade quotidiana. Importante notar que as "irrealidades" de Chico em nenhum momento descolam-se da vida. Sucedem-lhe apenas outros recortes, outras miradas, equivalentes a outros novos enigmas e perigos. No aforismo 57, do livro *Além do bem e do mal*, Nietzsche afirma que

> com a força da sua visão e intuição espiritual, cresce a distância e como que o espaço em volta do homem: o seu mundo torna-se mais fundo, aparecem-lhe novas estrelas no horizonte, novos enigmas e imagens. Talvez tudo aquilo em que o olhar do espírito exercitou sua penetração e perspicácia tenha sido justamente exercício, oportunidade para o jogo, coisa para crianças e cabeças infantis. (NIETZSCHE, 2005e, p.55)

A atitude de Chico, também, é como uma atitude de uma criança além do bem e do mal, no entre-lugar da arte, onde viver e inventar estão misturados. O que ele deseja são "novas estrelas no horizonte, novos enigmas e imagens". Para Nietzsche, nossas vivências dizem respeito mais àquilo que pomos nelas e menos "do que o que nelas se acha! Ou deveríamos até dizer que nelas não se acha nada? Que viver é inventar" (NIETZSCHE, 2004, p.93).

A luta diuturna de Chico é para subverter o quotidiano e imprimir a inventividade e a imprevisibilidade da aventura nos instantâneos e plurais mapeamentos do devir. Com os meios que lhe cabem, ele procura tornar seu mundo artificialmente mais fundo para substituir não a vida, não as dores, mas as estruturas simbólicas que não mais espelham a criança, quer dizer, as lúdicas intensidades da vida. Por mais esse aspecto, o *Pref. NTs* estende seus tentáculos a uma constante que se "tramifica" pela escritura rosiana. Essa constante, Henriqueta Lisboa elucida em seu texto "O motivo da infância na obra de Guimarães Rosa", chamando-a de a presença "pertinaz da infância. [Que] "o menino do "Campo geral" reponta com surpreendente vitalidade em tudo quanto escreve o autor" (LISBOA *apud* COUTINHO, 1991, p.170-171). Para Lisboa, Guimarães Rosa "parece divertir-se e, todavia, comover-se com seus mitos, tanto quanto o menino com seus brinquedos" (LISBOA *apud* COUTINHO, 1991, p.171). Guimarães Rosa, ouvinte estético, em sua escritura em geral, comporta-se, muitas vezes, como o "velho homem" e uma eterna criança, e duplamente subverte, sob a lupa do não-senso, outros óculos, as solenidades do mundo. Ele mistura a fantasia ao sentido histórico e compreende o mito, conforme Nietzsche, vendo-o como uma imagem concentrada do mundo. Para o poeta-fisósofo-alemão

> sem o mito, porém, toda cultura perde sua força natural sadia e criadora: só um horizonte cercado de mitos encerra em unidade todo um movimento cultural. Todas as forças da fantasia e do sonho apolíneo são salvas de seu vaguear ao léu somente pelo mito. As imagens do mito têm que ser os onipresentes e desapercebidos guardiões demoníacos, sob cuja custódia cresce a alguma jovem e com cujos signos o homem dá a si mesmo uma interpretação de sua vida e de suas lutas: e nem sequer o Estado conhece uma lei não escrita mais poderosa do que o fundamento mítico, que lhe garante a conexão com a religião, o seu crescer a partir de representações míticas. (NIETZSCHE, 2001, p.135)

A *temulência* está estreitamente ligada ao olhar estético, conforme percebido por Lisboa. Olhar que Nietzsche alegoriza, lançando mão do olhar infantil, o qual, por sua vez, opõe-se ao olhar desencantado da racionalidade.

Walter Otto ressalta que o sentido da embriaguez dionisíaca

> pasó a ser tan amplio y tan profundo que, aun habiendo transcorrido varios siglos desde el declive de su cultura, un Höderlin o un Nietzsche pudieron expressar sus últimos y más profundos pensamientos por boca de Dioniso, y Hegel recibir la

> revelación de la verdad a través de una imagen dionisíaca, cuando afirma que es 'el delírio báquico, en el que ningún miembro está sobrio'. (OTTO, 2001, p.44)

O *Pref. NTs* dialoga com o livro *Tutaméia* e com o restante dos textos rosianos, configurando, apesar de sua aparente e despretensiosa construção, um operador teórico com aquela capacidade que só os textos que levam a linguagem ao limite conseguem. Apesar de qualificado como prefácio, "Nós, os temulentos" mantém-se subversivo e inclassificável. Nesse sentido, afirma Barthes, "se o texto suscita problemas de classificação (aliás é esta uma de suas funções "sociais"), é porque sempre implica uma certa experiência do limite" (BARTHES, 2004, p.68). A escritura de *Tutaméia*, assim como a escritura rosiana em geral, com certeza( )-101.738(l)0.873046( )-48.443(u)-0.960221(m)-10.7446( )

qual ele afirma "¡Un dios beodo, un dios loco! Realmente, se trata de una imagen que invita a una reflexión más profunda" (OTTO, 2001, p.44).

O *Pref. NTs* apresenta-se como um discurso crítico que assume "características de texto poético, pois enfatiza seu próprio sistema significante e favorece a produção de sentidos novos, inseparáveis do sistema em que se criam" (PERRONE-MOISÉS, 2005, p.53). Entendemos que o sistema do qual este prefácio é inseparável, é o conjunto de relações plurivocovisuais advindas do contato deste com a paidéia rosiana, de múltiplas interconexões e conexões, as quais reportamos em nosso estudo.

O *Pref. NTs*, naquele que julgamos ser o primeiro manuscrito[8], chamava-se "Os temulentos". O acréscimo da primeira pessoa do plural, "Nós", faz com que o autor admita a si mesmo como um "temulento", tornando mais crível uma especulação sobre a *embriaguez* como um componente importante e recorrente no processo de interação do autor com o mundo e, por conseguinte, inerente ao seu processo de criação. "Nós", primeira pessoa do plural, apesar de aplicar-se à confecção de textos acadêmicos, como esta tese, prefigura, já neste momento, um desejo de misturar-se, sair da individualidade apolínea. E é na primeira pessoa do plural que se expressa Nietzsche, o grande

emb5-0.957618(d) 19.44 Td [(a)-14.3239(p)-0.95892(o)-0.95892(l)0.873046(í)03239(p)-0.95892()-0.960221
eOŒ'n

como diria o narrador do prefácio, ao tumbar-se na cama. Chico "tumbou-se pronto na cama; e desapareceu de si mesmo" (ROSA, 1967, p.104).

Percebemos, no *Pref. NTs*, que as estratégias do humor que se perfazem, muitas vezes, entre o sublime e o ridículo, ocorrem conforme as representa Nietzsche em seu livro *A Visão dionisíaca do mundo*:

> O sublime e o ridículo são um passo para além do mundo da bela aparência, pois se percebe nos dois conceitos uma contradição. Por outro lado, eles não coincidem de modo algum com a verdade, pois são um velamento, um velamento que é certamente mais transparente do que a beleza, mas que ainda é um velamento. Nós temos neles, portanto, *um mundo intermediário* entre a beleza e a verdade: nesse mundo intermediário é possível uma união de Dioniso com Apolo. Esse mundo revela-se em um jogo (*Spiel*) com a embriaguez, não em ser completamente tragado por ela. No ator nós reconhecemos novamente o homem dionisíaco, o instintivo poeta-cantor-dançarino, mas agora como homem dionisíaco *representado* (*gespielten*). Ele procura alcançar o protótipo desse homem na comoção do sublime ou também na comoção do cômico: ele ultrapassa a beleza e não procura, todavia, a verdade. Fica pairando no intermédio de ambos. Não aspira a bela aparência, mas à

> reparar as suas perdas, reconstituir por si próprio as formas destruídas" (NIETZSCHE, 2005, p.73).

Nietzsche, com isso, não está dispensando a história, mas conclamando uma paridade de forças entre História e estória. Este mesmo procedimento será adotado por Guimarães Rosa na abertura do prefácio "Aletria e hermenêutica", que deseja a estória como canto paralelo, ou seja, como paródia da História, quando afirma "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, 1967, p.03).

Há no *Pref. NTs* uma encarnação da alegria trágica, a qual confirma-se, também, pela escolha inusitada, pilhérica, de narrar por intermédio de piadas uma travessia para a morte. Nietzsche afirma que, na tragédia "o herói, a maior aparição da vontade, é negado para nosso prazer" (NIETZSCHE, 2005a, p.91). Scarlet Marton, em seu livro *Nietzsche: das forças cósmicas aos valores humanos*, afirma que "na vontade de potência, acham-se subsumidos ainda dois outros conceitos, presentes nos primeiros trabalhos do filósofo, [os quais] desempenham papel relevante na análise da arte grega" (MARTON, 1990, p.56). Marton refere-se aos impulsos dionisíacos e aos impulsos apolíneos concebidos por Nietzsche como pulsões cósmicas que se encontram veladas no conceito de vontade nietzshciano, mas emergem em outros momentos do texto do poeta filósofo. O que reforça o fato de não restringirmos conceitualmente a *embriaguez* dionisíaca somente ao livro *O nascimento da tragédia*. A vontade de potência produz as impulsividades tonificantes da vida, a qual não faz nenhuma outra coisa senão potencializar essas impulsividades.

Chico, corpo simbólico da sabedoria apolíneo dionisíaca e herói do *Pref. NTs*, é aniquilado para o nosso prazer. E é no gozo dionisíaco da morte de Chico que sua tragédia se torna uma afirmação. No entanto, se a tragédia rosiana dá corpo ou não à fusão do herói com o Divino ou com o Uno, através de sua morte, ainda que possível, não nos parece decidível. A *hybris* dos heróis rosianos, suas atitudes ante aos desafios do destino, os conduz a encruzilhadas ou neblinas, entre as quais, a perspectiva do poético-sagrado ou do sentimento místico, na correlação de forças ainda atuantes no sertão, opõe-se, analogamente, ao que nos afirma Bataille, como sendo "um conjunto opaco, ao mundo claro" (BATAILLE, 1993, p.32). Acreditamos, dessa maneira, que o

caráter de indecidibilidade das narrativas prevalece na esfera, principalmente, de um sagrado estético constelacional não desgarrado do imaginário popular do sertão, onde as forças dionisíacas ou “opacas” se opõem às forças claras da racionalidade sem, no entanto, eliminá-las totalmente.

1.3 Zaguezigue escritural

...nessa confusão e labirinto, sem certeza do melhor e pior.

João Guimarães Rosa

Roland Barthes, no início de seu livro *O grau zero da escrita*, referindo-se a um artista, afirma que este

> nunca começava um número do Père Duchêne sem nele inserir alguns "foutre" ("porra") e alguns "bougre" ("cara"). Essas grosserias não significavam nada, mas indicavam. O quê? Toda uma situação revolucionária. Aí está o exemplo de uma escrita cuja função já não é mais comunicar ou exprimir, mas impor um "para além da linguagem" que é ao mesmo tempo a História e o partido que nela se toma. (BARTHES, 2004a, p.03)

Da mesma maneira, o autor Guimarães Rosa procedia quando inseria em seu discurso não palavras "chulas", ainda que possamos encontrar raridades como o "Raí'-a-puta-pô!" (ROSA, 1958, p.449), em *Grande sertão veredas* e o "Fedaputa!" (ROSA, 1967, p. 155), em *Tutaméia*, mas palavras insólitas, tutaméicas, ou mesmo as que inventava no intuito de impor as pétalas de um "para além da linguagem", que indicam a situação revolucionária dessa escritura. O fato é que, se não eram "palavrões", valiam como tais aos olhos preciosistas dos que não "toleram neologismos", dirá o próprio autor no prefácio "Hipotrélico"[9]. Amparando-se ironicamente na própria história da linguagem, o autor cita outros inventores como "Cícero, Comte, Stendhal, Guyau, Bentham, Turgueniev, Fracástor, Paracelso, Voltaire, Van Helmont, Coelho Neto, Ruy Barbosa, Alfredo Taunay" (ROSA, 1967, p.65) e justifica-se, ao mesmo tempo em que critica os críticos positivistas:

> Verdade é que os outros também nos objetam que esta maneira de ver reafirma apenas o estado larval em que ainda nos arrojamos, neste pragmático mundo da necessidade, em que o objetivo prevale o

[9] Hipotrélico é desses neologismos inventados por Guimarães Rosa: "O termo é novo, de impesquisável origem e ainda sem definição que lhe apanhe o significado em todas as pétalas. Sabe-se só que vem do bom português. Para a prática, tome-se hipotrélico querendo dizer: antipodático, sengraçante imprizido; ou, talvez, vice-dito: indivíduo pedante, importuno agudo, falto de respeito para com a opinião alheia" (ROSA, 1967, p. 64).

> subjetivo, tudo obedece ao terra-terra das relações positivas, e, pois, as coisas pesam mais que as pessoas. (ROSA, 1967, p.65)

Existe nos prefácios de *Tutaméia* uma defesa contundente de uma atitude com vistas a ultrapassar o quotidiano da língua. Para tanto, contribui, decisivamente, como impulso estético, o "espírito temulento".

Ainda no prefácio "Hipotrélico", diz o autor:

> E fique à conta dos tunantes da gíria e dos rústicos da roça – que palavrizam autônomos, seja por rigor de mostrar a vivo a vida, inobstante o escasso pecúlio lexical de que dispõem, seja por gosto ou capricho de transmitirem com obscuridade coerente suas próprias e obscuras intuições. São seres sem congruência, pedestres ainda na lógica e nus de normas. (ROSA, 1967, p.66)

No trecho acima, os sertanejos e os tunantes da gíria[10], "por rigor de mostrar a vivo a vida", alegorizam e corroboram os usos escriturais do autor que, por intermédio de uma postura dionisíaca e apolínea, "transmite com *obscuridade coerente* suas próprias e obscuras intuições" (grifos nossos) e o faz "pedestre ainda na lógica e nu de normas". Segundo Nietzsche, ao referir-se à necessidade do ilógico, "mesmo o homem mais racional precisa, de tempo em tempo, novamente da natureza, isto é, de sua *ilógica relação fundamental com todas as coisas*" (NIETZSCHE, 2005, p.37).

Como exemplo de uma escritura revolucionária que se impõe, citamos a nebulosa expressão "nonada", a qual se impõe obscuramente coerente no universo da escritura rosiana; esta palavra situa-se, no início do romance *Grande sertão: veredas*, como um planador extático capaz de, ao mesmo tempo, manter-se em sua posição de palavra doadora de sentidos, palavra-valise a planar sobre toda a escritura rosiana produzindo ecos, texturas, cujas intelecções, mal debuxadas[11], podem ser substancialmente sentidas ou intuídas devido às filigranas poético-musicais tramadas pelo autor. Debuxar é "sugerir, esboçar, rascunhar, apresentar-se em uma forma imprecisa" (HOUAISS, 2001, p.916). Assemelha-se ao "balbucio" barthesiano, o qual

---

[10] Entendemos tunantes como estudantes-trapaceiros da língua, experimentadores, criadores, categorias das quais não se exclui o próprio Guimarães Rosa.

[11] A expressão mal debuxada encontra-se no prefácio "Aletria e hermenêutica" de *Tutaméia*. A escritura rosiana utiliza-se, plasticamente, de zonas mal debuxadas, quer dizer, obscuras.

"por uma parte, compreende-se mal; mas, por outra, com esforço, chega-se a compreender apesar de tudo" (BARTHES, 2004, p.93).

Tutaméia, um livro considerado difícil pelos leitores e pelos críticos, encarna os procedimentos que se desejam impor para "além da linguagem". Tais procedimentos não são peculiares somente a Tutaméia. Em virtude da concisão dos contos e da "impertinência" dos quatro prefácios, o livro torna-se uma espécie de coágulo móvel na artéria literária e no pensamento de seu tempo, ainda que seja puro ritmo dissoluto, depravação poética da linguagem. O que ocorre neste livro é apenas a miniaturalização, a condensação de uma escritura que, em gêneros "prolixos" como a novela, o romance ou contos mais longos, produz menos estranhamentos. O estranhamento em relação a *Tutaméia* amplia-se proporcionalmente à concisão da escritura. Alguns contos parecem micro-romances, já outros poderiam figurar perfeitamente num livro de contos como *Primeiras estórias*, como alguns destes poderiam figurar em *Tutaméia*. O que observamos é que este livro não encena uma radicalidade última, mas uma pulsação mais radical no universo de uma arte com vocação para a radicalidade, desde sempre. O caráter aporético das estórias de *Tutaméia*, às vezes, é tamanho que, segundo Vera Novis, "o leitor, leigo ou douto, se pergunta se aquilo é de fato uma estória" (NOVIS, 1989, p.22). Passados trinta e nove anos da publicação de *Tutaméia*, e dezessete anos da constatação, este tipo de pergunta apontada por Novis ainda continua ocorrendo.

Dois aspectos do conceito barthesiano de escritura manter-se-ão inalteráveis, a "enunciação" e a "transitoriedade". Aspectos também relevantes em nosso estudo. A escritura situa-se entre a língua e o estilo, sendo que a língua está aquém da literatura e é comum a todos os escritores de uma época, enquanto que, "sob o nome de estilo, forma-se uma linguagem artárquica [que preserva autonomia], que mergulha apenas na mitologia pessoal e secreta do autor" (BARTHES, 2004, p. 10). A territorialidade social da enunciação permite-nos fazer emergir do enunciado rosiano um "sujeito temulento da enunciação", um corpo fictício, mas recorrente do autor a cada "aqui-agora" da escritura que serve de passagem e dá passagem aos instantâneos da enunciação. O princípio heraclitiano do "fluxo que pervade tudo e todos" (SHULLER, 2000, p.135), sempre o mesmo e sempre outro, faz-nos ver que este autor, que incorpora uma perspectiva notadamente heraclitiana em seu texto, se concebe um sujeito em fluxo, um

“sujeito da enunciação”. O autor desta escritura não é um corpo retratável, mas uma força despedaçada, desejante, crítica, impelida a ressurgir no devir ficcional de sua arte.

Mescla de inúmeras vozes que o trespassam, Guimarães Rosa dá voz ao sujeito transgressor de uma escritura nos moldes barthesianos. Intransitiva, avessa ao quotidiano, à repetição e que, mesmo quando olha para trás, não é paralisada, pois extrai daí, do passado, justamente aquilo que passou despercebido ao quotidiano, mantendo a intatibilidade, a novidade do que está por vir, visto que sujeita ao “mais uma vez outra vez”, como que aguardando benjaminianamente seu “agora da conhecibilidade”, quer dizer, a inteligibilidade paradoxalmente intransitiva da escritura, num tempo em que haveria meios de deslindá-la em obscura coerência, como tem sido nosso intento neste estudo.

No percurso interpretativo da definição de escritura nós a encontramos entre o gozo de uma liberdade (produtiva) e a lembrança (reprodutiva). A escritura encontra-se aprisionada entre dois tempos, isto é, quer voltar-se para o mundo, quer dizer, para a história, e voltar-se para a literatura, ou seja, para ela mesma, renunciando a um referente, abrindo mão de qualquer forma de instrumentalização, minimizando-se a um dizer por instâncias estéticas que é quase um não dizer, é poesia, opacidão. Escrever é, na realidade, exercitar uma linguagem arisca que só quer dizer afirmativamente a si mesma como “resposta provisória a uma pergunta sempre aberta” (PERRONE-MOISÉS, 2005, p.33). É neste ambiente esquivo, erótico, paranóico e dionisíaco que se situa a escritura rosiana. Encontramos, assim, a matéria de nosso estudo entre os ardis que a letra prepara ao espírito, conforme expressão de Bergson no que diz respeito às infiltrações cômicas do corpo, em que a forma quer “impor-se ao fundo, a letra chicaneando o espírito” (BERGSON, 2001, p. 39). A expressão *chicaneando* vem do susbstantivo feminino *chicana*, no sentido de “enredos ou ardis; sofismas; manobra capciosa, passagem em ziguezague através de uma série de obstáculos (HOUAISS, 2001, p. 699), utilizada pela tradutora de Bergson, Ivone Castilho Benedetti, encaixou-se (para além do trocadilho) como uma luva ao que Chico representa em nosso estudo, à medida que ele se perfaz como corpo metonímio-ambulante de nosso percurso na provisoriedade sempre aberta da letra. Chico é um chicaneador, a pura subversão, posto que é, também, corpo malandro, macunaímico, riso. Ao tratarmos da *temulência* rosiana, estamos colocando em cena os tons subversivos de uma arte chicana.

Barthes admite que o corpo (a voz) na escritura, "volta por uma via indireta, mensurada, em suma, *justa*, musical, pelo gozo e não pelo imaginário (da imagem) (BARTHES, 1995, p.13). Para Perrone-Moisés, haveria no conceito de escritura, já na fase do livro *O prazer do texto*, uma travessia da escritura pelas pulsões do inconsciente, a inscrição no texto do próprio corpo do escritor, anunciado no *Grau zero da escrita*, quando Barthes observa que a escritura parece sempre "simbólica, introvertida, voltada ostensivamente para o lado de uma vertente secreta da linguagem" (BARTHES, 2004a, p.17). Este aspecto movente, este estado migrante do conceito de escritura Barthesiano, coaduna-se com a proposta nietzschiana de um conhecimento que passa também pela *embriaguez*, na medida em que ocorre numa espécie de cambaleio, cujas miradas produzem sempre inauditas perspectivas. A escritura temulenta flui em perpétua mudança e organiza o espaço de acordo com sua dinâmica, sua tentacular atividade poético ambulatória. Segundo Marcel Detienne, Dioniso, "epifânico itinerante, organiza o espaço em função de sua atividade ambulatória" (DETIENNE, 1986, p.14).

Perscrutamos no enunciado rosiano as marcas de enunciação, portanto, de um sujeito da enunciação, sequioso dessa vertente secreta da linguagem. Marcas imprescindíveis para o enunciado ser admitido como escritural. Desse modo, deslindamos o rastro de um sujeito "temulento da enunciação" enunciado poeticamente no *Pref. NTs*. Sujeito atuante sob a máscara dionisíaca do herói Chico, que foi de "ziguezague" e veio de zaguezigue" (ROSA, 1967, p.104). Sujeito que se processa diluindo-se nos labirínticos ziguezagues e zaguezigues da letra, cerzidos no *hic et nunc* da escritura. Maria José Vaz Pinto lembra-nos que no centro do labirinto está o Minotauro, símbolo de Dioniso e, em seguida, afirma que "o labirinto é a experiência das contradições, da perda de sentido, de um longo caminho cheio de embustes e de obstáculos" (PINTO, 1987, p.37). Experiência nietzschiana por excelência.

Segundo Barthes, o prefácio é um "ato caracterizado de enunciação, seja prospectiva quando anuncia o discurso, seja retrospectiva, quando o julga" (BARTHES, 2005b, p.167). Ao escrever os prefácios, Guimarães Rosa prospectiva e retrospectivamente julga a si mesmo e seus pares temulentos, sejam eles críticos ou escritores.

Na fase estruturalista, Barthes estava bem próximo às propostas de Jakobson, enfatizando a intransitividade da escritura, mas já na fase de *O prazer do Texto*, há uma volta do autor, um corpo perdido no meio do texto, isto é:

> o texto é um objeto fetiche e *esse fetiche me deseja*. O texto me escolheu, através de toda uma disposição de telas invisíveis, de chicanas seletivas: o vocabulário, as referências, a legibilidade etc,; e, perdido no meio do texto (não atrás dele ao modo de um deus de maquinaria) há sempre o outro, o autor. Como instituição o autor está morto: sua pessoa civil, passional, biográfica, desapareceu; desapossada, já não exerce sobre sua obra a formidável paternidade que a história literária, o ensino, a opinião tinham o encargo de estabelecer e de renovar a narrativa; mas no texto, de uma certa maneira, eu desejo o autor: tenho necessidade de sua figura (que não é nem sua representação nem sua projeção), tal como ele tem necessidade da minha (salvo no "tagarelar"). (BARTHES, 2002, p.35)

Voltaria então, ao texto rosiano, não uma subjetividade, mas um sujeito de um produto lingüístico, um sujeito temulento da enunciação, acionador de uma "enunciação poética" em permanente crise e infinda mutação. Existe um corpo marginal bêbado e recorrente, embebedando as palavras, ainda que, mutante, na escritura rosiana.

1.4 Da perspectiva embriagada

só fiz, que fui lá.
João Guimarães Rosa

O "faz-de-conta" é um procedimento rosiano extraído do sertão, da malícia do "vivente do sertão", que dele se utiliza para dar conta do quotidiano. Para Nietzsche, "a bela aparência do mundo do sonho, em cuja produção cada ser humano é um artista consumado, constitui pré-condição de toda arte plástica, mas também, como veremos, de uma importante metade da poesia" (NIETZSCHE, 2001, p.28). No sertão, a vida, por mais árdua que se apresente, rapidamente se transforma num magnífico *sonho*: o "faz-de-conta", plasma que dá cor e forma ao sertão. Impregnado de crendices populares, mitos, *daimons*, o sertão passa "ao largo" do ascetismo e do hedonismo da modernidade e da pós-modernidade, impulsos que, segundo Otavio Iani[12], são as faces perversas do apolíneo e do dionisíaco. O sertão constitui para si mesmo outra rede, cujos fios líquidos conectados ao *illo tempore* escapam, em certa medida, da cultura avassaladora e descorante do esclarecimento.

Na verdade, sopesam, propositalmente, no texto rosiano, várias possibilidades interpretativas, das quais retiramos, como leitores, uma interpretação possível ou uma aparência. Ao nos referirmos ao termo "perspectiva", reportamo-nos ao perspectivismo nietzschiano, como forma de apreensão do mundo. Nietzsche chama esse perspectivismo de "nosso novo 'infinito'", aforismo 374 de seu livro *A gaia ciência*:

> Até onde vai o caráter perpectivístico da existência, ou mesmo se ela tem algum outro caráter. Se uma existência sem interpretação, sem "sentido" [Sinn] não vem a ser justamente "absurda" [Unsinn], se, por outro lado, toda existência não é essencialmente *interpretativa* – isso não pode, como é razoável, ser decidido nem pela mais diligente e conscienciosa análise e auto-exame do intelecto: pois nessa análise o intelecto humano não pode deixar de ver a si mesmo sob suas formas perspectivas e *apenas* nelas. Não podemos enxergar além de nossa esquina: é uma curiosidade desesperada querer saber que outros tipos de intelecto e de perspectiva *poderia* haver [...] Mas penso que hoje, pelo menos, estamos distanciados da ridícula imodéstia de decretar, a partir de nosso ângulo, que somente dele *pode-se* ter perspectivas. O mundo tornou-se novamente "infinito" para nós: na medida em que

[12] Informação oferecida por Otavio Ianni, na III Conferência de Pesquisa Sócio-Cultural em Campinas, São Paulo, julho de 2000.

> não podemos rejeitar a possibilidade de que ele *encerre infinitas interpretações*. (NIETZSCHE, 2001, p.278)

Guimarães Rosa comporta-se como herdeiro desse novo infinito proposto por Nietzsche, visto que encena inauditas perspectivas, as quais contribuem no sentido de ampliar a pluralidade de olhares. O autor posta-se, portanto, criticamente à visão racionalista socrática ou a qualquer reducionismo do olhar. Conforme afirma Riobaldo, "cada um só vê e entende as coisas dum seu modo."[13] (ROSA, 1968, p.18). Alexander Nehamas, em seu livro *Nietzsche, la vida como literatura*, lendo criticamente o perspectivismo nietzschiano, afirma que

> las visiones perspectivistas del mundo, por lo tanto, no están, como el mismo Nietzsche acaso creyó en ocasiones, desconectadas unas de otras. Cada una tiene capacidad para corrigirse a sí misma, y muchas pueden incluso incorporar nuevos materiales o combinarse con otras para dar forma a prácticas e investigaciones dentro de sistemas más vastos. (NEHAMAS, 2002, p.72-73)

Cremos que uma síntese do que seja o perspectivismo adotado pelo autor Guimarães Rosa, em certa medida, análoga ao olhar crítico lançado por Nehamas sobre o perspectivismo nietzschiano, a encontramos na expressão paradoxal "puras misturas"[14], cunhada por Guimarães Rosa para qualificar as estórias que ouvia quando criança e que dá nome ao livro de Sandra Guardini T. Vasconcelos, *Puras misturas: estórias em Guimarães Rosa*. Este livro põe em relevo, justamente no conto "Uma estória de amor, festa de Manuelzão", o entrecruzamento atemporal das estórias, como perspectivas, na festa da linguagem rosiana. Estórias que teriam como imagem matriz um riacho que não mais existe, mas que ao mesmo tempo existe como imagem mítica concentrada. Portanto, uma imagem matriz que traz em si o germe líquido e desconstrutor das águas, água atemporais, as quais põem em xeque uma verdade matricial fixa, um início, uma essência. Ainda mais se levarmos em conta que esse riacho secou, subsumindo-se, desse modo, nos meandros gramíneos das águas subterrâneas que o ligam, também, às forças ctônicas e, conseqüentemente, às

---

[13] Trataremos estritamente do fato de o sujeito ver a coisa "dum seu modo" num subcapítulo intitulado "Aos olhos, o cabimento".

[14] "Quando menino, no sertão de Minas, onde nasci e me criei, meus pais costumavam pagar a velhas contadeiras de estórias. Elas iam à minha casa só para contar casos. E as velhas, nas puras misturas, me contavam estórias de fadas e de vacas, de bois e reis. Adorava escutá-las." ROSA *apud*

reentrâncias dionisíacas que não passam desapercebidas a Vasconcelos. Não se sabe os motivos que levaram ao desaparecimento do riacho, todavia ele se impõe como

> metáfora reduzida e concentrada do conto, onde convive o

nietzschianas, entre inúmeras outras atuantes tensionais, opondo-se em infindos e críticos combates paradoxais, os quais dão longevidade à escritura rosiana, juntamente com a premissa perspectivista de Nietzsche, do mundo possível apenas como interpretação. No conto "O espelho", o narrador afirma que "tudo, aliás, é a ponta de um mistério. Inclusive, os fatos. Ou a ausência deles. Dúvida?" (ROSA, 1969, p. 71)

A presença da cachaça na vida brasileira, como no texto rosiano, reúne-se à cachaça da escritura. Imbróglios imarginados para o consolo que

> toda verdadeira tragédia nos deixa – de que a vida, no fundo das coisas, apesar de toda mudança das aparências fenomenais, é indestrutivelmente poderosa e cheia de alegria, esse consolo aparece com nitidez corpórea como coro satírico, como coro de seres naturais, que vivem, por assim dizer, indestrutíveis, por trás de toda a civilização, e que, a despeito de toda mudança de gerações e das vicissitudes da história dos povos, permanecem perenemente os mesmos. (NIETZSCHE, 2001, p.55)

E é no tripé vida, autor e escritura como cachaça, inclusive por suas características líquidas e evaporantes, que tateamos a *embriaguez* dionisíaca no texto rosiano, conforme a dispõe Nietzsche. Como vimos, o filósofo a percebeu na tragédia ática na luta entre os impulsos apolíneo e dionisíaco, este ligado ao êxtase, ao desequilíbrio, ao abissal, à *hibrys*, e aquele, ao mensurável, à aparência, à forma, ao brilho. Acreditamos que estes impulsos estão por trás do sentir-pensar rosiano, no qual, dinamicamente, o sentir propõe o corpóreo, o *pathos* emotivo, a incerteza, o dionisíaco; e o pensar, a sistematização, a mensuração apolínea, isto é, o jogo trágico nietzschiano tramado pela tensão entre poesia e pensamento. O corpóreo, o percebemos, estrategicamente, por exemplo, nas inúmeras prosopopéias espalhadas pelo sertão rosiano. A animalização e a personificação são figuras recorrentes na fisiologia desta escritura. Os homens sibilam ou rincham feito cavalos, os rios falam, os pássaros são gentis. A tentativa de misturar orgiasticamente todos os corpos à natureza é intrínseca à arte rosiana. E a animalidade do homem surge neste autor problematicamente, não como um dado simples de primitividade, muito mais como sabedoria natural, instinto, faro, legítimos sinais de um saber artístico dionisíaco que faz dos personagens ouvintes inatos de suas abissalidades. Nietzsche afirma, nos *Fragmentos finais*, que "a crença no corpo é mais fundamental do que a crença na alma" (NIETZSCHE, 2002, p.64). Em

vários momentos do texto rosiano encontramos uma sabedoria corporal. Riobaldo, por exemplo, afirma:

> Mas sucedia uma duvidação, ranço de desgosto: eu versava

Acreditamos que a lógica paradoxal e misturada da escritura rosiana muitas vezes contesta, tensionalmente, as declarações do escritor, principalmente, aquelas referentes aos aspectos metafísicos que ele tanto valoriza na entrevista concedida a Günter Lorenz. Como Nietzsche, suas afirmações elevam-se mais alto, ultrapassam o relativo e abraçam o todo e, depois, denunciam o que acabam de afirmar. E toda interpretação do texto rosiano corre o risco de ser falha se não se buscar a contradição. É no movimento pendular da afirmação e da negação que perscrutamos, ou melhor, que nos entendemos com a escritura rosiana. Conforme Blanchot, "não há uma reconciliação dos contrários; oposições, contradições não repousam numa síntese superior, mas se mantêm juntas, por uma opção crescente, por uma opção que é, ao mesmo tempo, uma escolha exclusiva e uma contrariedade."

Ao dar voz à contradição, o autor Guimarães Rosa põe em dúvida e, simultaneamente, confirma todas as vozes que lhe dão corpo. Segundo Günter Lorenz, uma vez Guimarães Rosa teria dito que "quando escreve quer se aproximar de Deus" (ROSA, 1994, p.47). Esta afirmação distante, ou melhor, isolada do texto rosiano, tem uma força descomunal, se pensada sob o efeito do monoteísmo, no entanto, quando a aproximamos da escritura rosiana como um todo, sua vontade de verdade estremece, pois se contamina da indecidibilidade polifônica da escritura, ou seja, de suas várias vozes que, em sua movência, recusam os lugares fixos. E o que permanece da expressão de Deus é muito mais uma expressão do sagrado advinda dos fios multivertentes dessa escritura que, não desgarrada da vida, faz questão de expressar metalingüisticamente, também, seu caráter plural e fabular. Na fábula rosiana, Deus, muitas vezes, pode-se dizer, manifesta-se no devir e o faz como artista além e aquém dos dogmas. Sabemos que Nietzsche decreta sumariamente a morte de Deus como parte de seu empreendimento de transvaloração de todos os valores. No entanto, não é objetivo deste estudo empreender uma investigação mais aprofundada nesse sentido. Mas podemos afirmar que o Deus moralista e dogmático está morto para a escritura rosiana, ainda que presente, em certa medida, em seus personagens, como dado da verossimilhança. Deus pode surgir, nessa escritura delirante, no delírio derrisório de personagens como Nominedômine[15], da novela "O recado do Morro", terceira novela do livro Corpo de

---

[15] Ressaltamos neste personagem a bizarria, a loucura, a derrisão, características que, em Guimarães Rosa, traduzem, também, a sabedoria.

Baile, no qual *Lógos* e *Physis* atracam-se em luta semelhante à que visualizamos entre Apolo e Dioniso, no que esta contém de jogo indiscernível das forças.

Notamos a condição fabular da escritura rosiana, por exemplo, desde *Sagarana*, livro de estréia do autor, no conto "A hora e a vez de Augusto Matraga", no qual é narrada a estória de Augusto Esteves das Pindaíbas, um bandido terrível que, numa virada surpreendente, deseja ir para o céu "nem que seja a porrete" (ROSA, 1994, p.442). A certa altura, o narrador deste conto diz:

> Assim se passaram pelo menos seis ou seis anos e meio, direitinho deste jeito, sem tirar nem pôr, sem mentira nenhuma, porque esta aqui é uma estória inventada, e não é um caso acontecido não senhor. (ROSA, 1994, p.443)

Quanto à pluralidade do sagrado, as referências, por exemplo, gregas, judaico-cristãs, zen-budistas, indianas, entranham-se da religiosidade telúrico-poética do sertanejo e formam uma indestrinçável rede polifônica do sagrado.

Em resposta ao crítico Günter Lorenz sobre o credo pelo qual escrevia, Guimarães Rosa responde:

> Veja como o meu credo é simples. Mas quero ainda ressaltar que credo e poética são uma mesma coisa. Não deve haver nenhuma diferença entre homens e escritores; esta é apenas uma maldita invenção dos cientistas, que querem fazer deles duas pe

ele chama de "infinito". Aliás, o autor aproveita-se justamente disso, mais das vezes, ou seja, da neblina que certas palavras são capazes de deflagrar, no intuito de plasmar o enigma da vida. O escritor chega, inclusive, de certa forma, a falar de Deus e do infinito, como se fossem instâncias diferentes, embora sejam teologicamente equivalentes: "Nós, o cientista e eu, devemos encarar a Deus e o infinito, pedir-lhes contas, e, quando necessário, corrigi-los também, se quisermos ajudar o homem" (ROSA, 1994, p.48). Cremos que este infinito se confunda com a própria vida e suas inauditas possibilidades. E este homem-escritor[16] posta-se sozinho no mundo, conscientemente "herético", sem nenhuma instância que lhe seja superior ao compromisso de seu coração, que consiste em sua poética, portanto, em sua obra, a qual deve fazer justiça à vida. Certamente uma declaração blasfema e profundamente trágica em sua soma da vida com a arte, porém, compreensiva se a colhermos pelo viés do paradoxo. Mais à frente, na entrevista a Günter Lorenz, o escritor afirma querer liberar o homem do peso da temporalidade e "devolver-lhe a vida em sua forma original" (ROSA, 1994, p.48). A forma original da vida encontra-se em tempos antanhos, no *illo tempore*, lugar recorrentemente sugerido no texto rosiano.

Se há nessa escritura uma lei que a ordene, esta se conforma muito menos à razão e mais à mutabilidade proliferante e líquida da vida. A certa altura de sua travessia, Riobaldo diz, "Ah, lei ladra, o poder da vida" (ROSA, 1958, p.140). A lei dos homens impõe muros, gramáticas, ao que é fluxo, devir, vida. No entanto, frente às imposições de uma racionalidade, temos a lei ladra, o poder trágico da vida, a vontade de potência da vida, sua imprevisibilidade, seu impulso construtor-destruidor que, segundo Fink, Nietzsche batizaria "com o nome de Dioniso" (FINK, s.d, p.20).

Se existe uma lei na escritura rosiana é aquela que proclama a alteridade, no abrupto insurgente das possibilidades, no ajuntamento de tudo, e ela se funda na vida, ou quer-se como tal, no que a vida, além do bem e do mal, tem de instável e mesmo de cruel. No poder da vida, em sua vontade "ladra", percebemos, de acordo com Fink, a experiência trágica, experiência da "nulidade de todo existente finito e da inesgotabilidade do fundo dionisíaco do mundo" (FINK, s.d, p.20).

---

[16] Trabalhamos com distinção entre escritor e autor, mas em Guimarães Rosa, o autor está sempre roubando a cena do escritor, quase sempre, embriagado com seu próprio discurso.

Na entrevista concedida ao crítico Günter Lorenz, o escritor Guimarães Rosa, referindo-se ao universo de estórias onde se criou, afirma: “nós criamos um mundo que às vezes pode se assemelhar a uma lenda cruel” (ROSA, 1994, p.33).

Os impulsos apolíneos convivem nesta escritura como o giz e o carvão chovendo ininterruptamente em riscos escriturais concomitantes e múltiplos. Alheios a quaisquer sobreposições ou hierarquias duradouras, enroscam-se criativamente em amores, humores e ódios. Descamar um desses corpos-fluxos, por mais delicadamente que o façamos, é levar os outros à orfandade, pois essa é a trama do mundo misturado. Por intermédio de uma perspectiva da *embriaguez*, percebemos no texto rosiano o entretecimento de claros e escuros, os quais denominamos *urdiduras dionisíacas*, alinhavando os jogos da enunciação. Nesse sentido, as declarações do escritor em suas cartas e entrevistas são perspectivas fundamentais na coalizão de registros que, às vezes, “mal debuxados”, reunir-se-ão ao corpo holográfico do autor, por intermédio de estilhaços de textos, que o formam enquanto sujeito provisório da enunciação.

O “faz-de-conta” funciona nesses autores como perspectiva embriagante e impulso à verdade trágica, a qual se encontra para além da aparência e do princípio da individuação apolínea, numa “unidade originária restauradora” (MACHADO, 2002, p.26).

1.5 A problemática quotidiana e a irrealidade

Quem quer viver faz mágica.
João Guimarães Rosa

O crítico Wille Bolle, em seu livro *Fórmula e fábula*, observa que a linha crítica tomada por Paulo Rónai e Benedito Nunes funda-se no "des-realizar" a realidade.

desintegração do eu, a abolição da subjetividade; produz o entusiasmo, o enfeitiçamento, o abandono ao êxtase divino, à loucura mística do deus da possessão" (MACHADO, 2005, p.08). Estas características do apolíneo e do dionisíaco são bastante evidentes no périplo de Chico. No momento em que Chico, no segundo parágrafo, começa sua bebedeira, na "animação aquecente", temos aí a presença de Dioniso. "...Estava sozinho, detestava a sozinhidão. E arejava-o, com a animação aquecente, o chamamento de aventuras" (ROSA, 1967, p.101). Nesta "sozinhidão" percebe-se o princípio de individuação, próprio do apolíneo, e na "animação aquecente" há o "chamamento de aventuras", as quais o herói Chico logo adentrará; nota-se aí, no trânsito da "sozinhidão" para a "animação aquecente", o início da fragmentação do princípio de individuação, a "desintegração do eu", próprios do dionisíaco que o levará ao seu destino de amisturamento trágico.

Guimarães Rosa tinha intensa afinidade com a cultura francesa. Segundo Ana Luiza Martins Costa, "ao longo de 1950, em seu diário, menciona de passagem, outros livros e autores" (COSTA, *Cadernos de Literatura Brasileira*, p.28); entre os franceses estão Baudelaire e Proust. Neste estudo interessa-nos especialmente Baudelaire que, em seu livro *Paraísos artificiais*, narra uma história de dois bêbados, na qual percebemos algumas semelhanças com a do *Pref. NTs*, em cuja relação o poeta percebe o que chama de "hipersublime":

> Mas na embriaguez existe o hipersublime, como vocês verão. O amigo, sempre cheio de indulgência, parte sozinho para a taberna e volta em seguida com uma corda na mão. Sem dúvida não podia suportar a idéia de navegar sozinho e de correr só atrás da felicidade; é por isso que vinha buscar o seu amigo de carro. O carro é a corda; ele passa o carro em volta da cintura. O amigo estendido sorri: compreendeu, certamente, este pensamento maternal. O outro faz um nó; em seguida, caminha, como um cavalo doce e discreto, e puxa seu amigo para o encontro da felicidade. O homem que foi puxado, ou melhor, arrastado, polia o calçamento com suas costas e sorria todo o tempo um sorriso inefável. A multidão fica estupefata; pois o que é belo demais, o que ultrapassa as forças poéticas do homem, causa mais espanto que enternecimento. (BAUDELAIRE, 2005, p.192)

Se o hipersublime baudelairiano contém algo de elevado, também contém algo de repulsivo como atrativo.

Na *temulência* rosiana, assim como na baudelaireana, o princípio de individuação é preterido em favor do dionisíaco. Como "Chico", o "bebum"

baudelairiano não suportava a “sozinhidão”: “sem dúvida não suportava a idéia de navegar sozinho e correr só atrás da felicidade”. A demasia, o “hipersublime”, é a tônica dos temulentos. E a estupefação que marca os personagens não-temulentos em torno de Chico, marca também os leitores e críticos das narrativas rosianas, diante de uma

sua primeira proposta para o próximo milênio, “A leveza” é, dentre as seis propostas que perfazem e qualificam a escritura, caracterizadora dos personagens rosianos. Como dançarinos, despidos da força gravitacional da realidade, da opacidade do mundo, suas leis, dogmas e ideologias que os petrificam, eles fluem na dança de uma arte que quer apreender a mágica afirmadora da vida. Guimarães Rosa, como Nietzsche e como Calvino, “buscava alcançar uma sintonia entre o espetáculo movimentado do mundo, ora dramático, ora grotesco, e o ritmo interior picaresco e aventuroso que [os] levava[m] a escrever” (CALVINO, 1998, p. 16).

A *embriaguez* é um estado que precisa ser continuamente regado. Guimarães Rosa procurava manter-se em atitude de receptiva embriaguez. Sabia da insustentabilidade da *temulência* ante a força do quotidiano. No *Pref. NTs*, quando ao fim de seu périplo, Chico, numa espécie de perde-ganha trágico, desaparece de si mesmo e rompe com a circularidade do quotidiano.

Chico, conforme o trecho abaixo, retirado do *Ensaio sobre o trágico* de Peter Szondi,

> a despeito de seu prazer na aparência apolínea que constitui a sua objetivação, nega esse prazer e essa aparência criando um prazer mais elevado a partir do aniquilamento do mundo visível da aparência. Assim, a arte não é mais o espelho claro em que o mundo da individuação expressa o juízo sobre a vontade, mas um signo de que a individuação representa tanto “o fundamento primordial do mal” quanto “a esperança alegre de que o feitiço da individuação possa ser quebrado” – “o pressentimento de uma unidade restabelecida”. (SZONDI, 2004, p.68)

O devaneio produzido pelo vinho, expressão da relação do artista com seu objeto que o embriaga, tem por fim último a busca da unidade perdida. Chico, antes de morrer, enfrenta a si mesmo diante do espelho: “avançando contra o armário, e vendo o outro arremeter também ao seu encontro, assestou-lhe uma sapatada, que rebentou com o espelho aos mil pedaços de praxe” (ROSA, 1967, p.104). Depois de abater-se a si mesmo, esquartejando-se em mil pedaços, verifica-se o “feitiço da individuação quebrado” e a desintegração do eu. Chico, herói trágico semelhante ao Empédocles[17], no ápice vivível da *embriaguez*, lança-se sobre a cama, tumba-se e desaparecesse de si

at

[17] Na tragédia de Höld3.45315(m)-0816( )-5.80816( )250]TJ Eso s r

mesmo em direção ao Uno. Como disse Szondi, a atitude de Chico dá-nos a impressão do "pressentimento de uma unidade estabelecida".

A "problemática quotidiana", no *Pref. NTs*", também pode ser traduzida pela expressão tutaméica, "denunciando a goma-arábica da língua quotidiana" (ROSA, 1967, p.04), ou seja, o remascar de uma língua insossa: a língua quotidiana, que se traduz também como crítica a uma literatura onde prima o lugar comum e o convencionalismo nas produções. Segundo Cândido Motta Filho, da última vez que Guimarães Rosa estivera em Santo Amaro,

> ele recordou a propósito de suas Terceiras estórias, que foram compostas como anteestórias [...]. Essa opinião anteestórica de Guimarães Rosa no plano da linguagem vinha da convicção de que a língua é obrigada a aceitar, nas sociedades cultas, um gramaticismo convencional e com ele aceitar as inovações propostas na chamada "era industrial". Tinha uma contraproposta das populações incultas, servindo-se de uma linguagem espontânea, que crescia como o mato cresce e se coloria como as flores, sem pedir licença. Assim, Guimarães Rosa colocava o problema na faixa brasileira como ninguém o colocou, certo da função estrutural da linguagem, muito mais importante, muito mais sério do que o problema gramatical. Para ele, aquela pilhéria *plutarquiana*, do rouxinol depenado e de pouca carne, que provocou o xingo "você é uma voz e mais nada" era uma verdade profunda, porque todos nós andamos à procura de carne, quando o que faz a vida é a fala da vida, como o canto do rouxinol. Dava, pois, devido valor à teoria da comunicação, que colocava "tendo a linguagem ouvida e revivida no seu devido lugar". Assim, a linguagem acrescida ou despojada é que pode cimentar a independência de um povo, opondo ao universalismo de certas locuções a resistência do localismo impregnado do cheiro da terra e da paisagem. (Mota filho *apud* ROSA, 1968, p.140)

Percebe-se, no depoimento de Cândido da Motta Filho, que a reação do escritor à goma-arábica-da-linguagem, "gramaticismo convencional", revela, de certa maneira, uma estratégia de valorização das potencialidades da língua como reação ao que ele identifica como "era industrial", apanágio do processo civilizatório, mas que hoje chamamos de razão instrumental. Cantar o "Português Brasileiro das populações incultas", não se pode negar, foi um procedimento rosiano por excelência. Canto-estória do "mundo inculto", repleto de sabedoria, como o aboio, o canto do vaqueiro, é a síntese da relação umbilical entre o sertanejo e a natureza, a fala da vida que não deixa de ser carne: o verbo que se fez. Restou a esse "povo inculto", os sertanejos, um mundo mítico, fabuloso, bíblico, épico, dionisíaco, cujos matizes diversos Guimarães Rosa

percebeu e expressou em seu texto. Há, portanto, no recorte acima, uma tensão implícita entre o canto e a carne, na qual, segundo Mota filho, Guimarães Rosa privilegia a fala em detrimento da carne. No fundo, Guimarães Rosa reafirma seu compromisso com seu credo, a saber, a poesia. De modo algum desligitima os aspectos fisiológicos que levantamos em sua escritura, apenas torna mais legítima a condição paradoxal desta mesma escritura, aspecto fundamental em nossa análise.

Segundo Viegas, os filósofos contemporâneos e, também alguns escritore, e, dentre estes, Guimarães Rosa, animados pelo exercício da sensibilidade, "convencidos de que a poesia seria capaz de devolver à palavra a densidade perdida, [...] partiram em busca desse *logos-poema* que seria novamente capaz, como outrora, de instaurar o ser do mundo na palavra" (VIEGAS, 1985, p.14). (grifo da autora).

O *Pref. NTs* apresenta, como os outros três prefácios, uma teoria da concepção artística do autor, feita por ele mesmo, uma teoria que é ao mesmo tempo uma ficção ou uma perspectiva, destituída, portanto, de qualquer pretensão à verdade. E, começando pela tensão entre realidade e irrealidade, estaria o escritor tocando num ponto nodal de sua criação literária e da criação em geral. Nota-se que a irrealidade é um traço importante em Dioniso. Segundo Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet

> Um dos traços maiores de Dioniso consiste, como pensamos, em misturar incessantemente as fronteiras do ilusório e do real, em fazer surgir bruscamente o Além aqui embaixo, em nos desprender e em nos desterrar de nós mesmos, é mesmo o rosto do deus que nos sorri, enigmático e ambíguo, nesse jogo de ilusão teatral que a tragédia, pela primeira vez, instaura sobre o palco grego. (VERNANT, 1999, p.1620)

Minois, completando o raciocínio de Vernant e Vidal-Naquet, afirma que "não é de surpreender que esse deus da ilusão seja associado ao teatro e que esse teatro grego arcaico misture intimamente a comédia e a tragédia" (MINOIS, 2003, p.36). Esta característica dionisíaca, de embaralhar as fronteiras e fazer surgir, bruscamente, outro lugar aqui em baixo, pode ser percebida no *Pref. NTs*, quando Guimarães Rosa se refere a esta "nossa outra vida aquém túmulo", sugerindo um outro lugar além. A ilusão provocada pelo dionisíaco potencializa o jogo teatral na escritura rosiana encenado sob derrisória ambiguidade. Nela o que nos sorri é a face do mistério, face com fortes e

desterrantes lampejos dionisíacos. E, para concluir os comentários relativos aos trechos de Vernant e Minois, o *Pref. NTs* é nitidamente tragicômico.

O herói Chico nada perquiria sobre a teoria do conhecimento, apenas transfigurava a realidade, o quotidiano, em irrealidade, justificando, assim, como diria Nietzsche, "o pior dos mundos." Todo o primeiro parágrafo do *Pref. NTs* parece-nos uma espécie de resumo do que terá sido o texto rosiano, formatado por uma *poeísis* que, por sua capacidade de criação, busca esta tensão entre realidade e ficção, afirmando a última como uma espécie de *locus amenos*, para onde o artista se retira em face do horror ao quotidiano.

O restante do prefácio figura-se numa ação do herói Chico, na representação ordinária de sua vida, como espécie de argumentação à aparente indiferença entre realidade e ficção na perspectiva deste herói. Estaria, ainda, nos dizendo o autor, como um temulento, que, como já vimos, também, se representa no prefácio, "a realidade é o material da criação literária". Uma vez que, é apenas aparente esta contradição, já que a ficção, segundo Kate Hamburguer "só é espécie diversa da realidade porque esta é o material daquela" (HAMBURGUER, 1986, p.02). Mas a realidade captada pelo autor é diversa, única, pois este trespassa o véu da realidade quotidiana para colher o mundo por seu viés, o qual se constitui como recusa ao instituído, ao degradado. O sertão é figurado pelas lentes do autor que vê o mundo pela lanterna mágica da *embriaguez*.

O texto rosiano propõe captar a face menos visível do real. Ao propor a irrealidade, o escritor o faz ironicamente, uma vez que quer em verdade os princípios essenciais que estariam contidos no mito, como bem afirma Benedito Nunes, referindo-se ao livro *Tutaméia*. Nunes "entende por mito, respeitando a etimologia, a história que personaliza verdades ou princípios essenciais" (NUNES, 1976, p.203). Afirma ainda, citando Aristóteles, "ser o mito um testemunho daquela admiração pelas coisas, que move a inteligência a tentar compreender o que elas têm de incompreensível" (NUNES, 1976, p.204). Por sua vez, Guimarães Rosa define o mito em *Tutaméia* como "malhas para captar o incognoscível" (ROSA, 1967, p.05). E o incognoscível é a estória como eufemismo para irrealidade, dimensão possível da vida e anteparo para o horror.

1.6 *Un pò di vino*

Um gole de cachaça me deu bom conselho.
João Guimarães Rosa

A *temulência* rosiana propõe um outro estar-no-mundo, por outra mirada, dessa vida "aquém tumulo", e conforta-nos ao perfazer o desvio extraindo da linguagem o suprimento, a margem de alegria, afastando-nos, ao menos por um momento, da absurdidade do mundo por intermédio de seu inebriado e inebriante estilo, em que o erotismo constitui relevante potência.

Em longa carta ao tradutor Edoardo Bizzari, datada de 3 de janeiro de 1964, Guimarães Rosa admite o caráter dionisíaco do livro *Corpo de Baile* e convida seu tradutor, a quem o escritor toma por sóbrio, a literalmente embriagar-se com o intuito de fazer penetrar-lhe o espírito dionisíaco contido no livro escrito com fortes traços de um sujeito temulento:

> Pelo retrato seu, que vi, parece-me que não. Parece-me que Você é mais para o lado dos sóbrios, a não ser talvez *un pò di vino*, ou um *stregha*. Se não, diria que talvez valesse a pena, agora, no acabar a "bella copia", encher *bicchiere* e experimentar a companhia de sileno. Não é que eu faça isso. Não fiz. Mas, como Você já viu, o nosso "Corpo de Baile" tem no espírito e no bojo qualquer coisa de dionisíaco (contido), de porre amplo, de enfática "desmesura". (ROSA, 1981, p.83)

Guimarães Rosa quer de Bizzarri o bêbado lúbrico, a conduta do animal solto, imprescindíveis para a captura da atmosfera de algumas novelas do livro *Corpo de Baile*.

Se o dionisíaco como *embriaguez* é "contido" e o "porre é amplo, de enfática desmesura", temos no paradoxo desta fórmula a expressão de nossa hipótese quanto aos aspectos dionisíacos e apolíneos do texto rosiano. A presença explícita do vinho e de Sileno nas cartas entre autor e tradutor, distingue a metáfora da *temulência* como elemento importante no recado rosiano ao seu tradutor e, mais ainda, aos seus leitores. Mas Guimarães Rosa, ao dizer que "não faz isso", quer dizer, não bebe, "não experimenta a companhia de Sileno", parece propositalmente esquecido de como o

conhaque e o vinho contribuíram para a composição da novela "O recado do morro", uma das novelas de *Corpo de Baile*:

> O tema de O Recado do Morro (NO URUBUQUAQUÁ, NO PINHÉM) se formou quando a saudade me obrigava, e talvez também sob razoável ação do vinho ou do conhaque. (ROSA, 1967, p.158)

Ainda com relação à novela "Buriti", a qual surge, segundo o próprio autor num sonho duas vezes repetido: "Buriti (NOITES DO SERTÃO), por exemplo, quase inteira, "assisti", em 1948, num sonho duas noites repetido" (ROSA, 1967, p.157). Portanto, *sonho* e *embriaguez* misturam-se na escritura rosiana como elementos confessos na enunciação e importantes no enunciado. Juntos, eles traduzem as forças apolíneas (do sonho) e dionisíacas (da embriaguez).

Os Silenos, que também são conhecidos como Sátiros, segundo Grimal

> são gênios da natureza que foram incorporados no cortejo de Dioniso. Eram representados de diferentes maneiras: umas vezes, a parte inferior do corpo era a de um cavalo, e a superior, a partir da cintura, a de um homem; outras vezes, a sua parte animal era a de um bode. Num e noutro caso, eram dotados de uma grande cauda, abundante, semelhante a de uma cavalo, e de um membro viril sempre erecto e de proporções sobrehumanas. Eram imaginados a dançar no campo, bebendo com Dioniso, perseguindo as Ménades e as Ninfas, vítimas mais ou menos relutantes da sua lubricidade. (GRIMAL, 2000, p.413)

A resposta de Bizzarri à provocação dionisíaca feita por Guimarães Rosa vem na carta do dia 15 de janeiro de 1964:

> Não estava esquecendo a última surpresa desta carta? Na medida dos seus 54 anos de boa saúde, o seu amigo Bizzarri tem todos os bons vícios tradicionais, aqueles que, segundo o ditado italiano, reduzem o homem em "cenere" – "Bacco, tabacco e Venere". Não fique desapontado. Bizzarri bebe. Aliás, sem ser beberrão, gosta muito de beber. Gosta de toda bebida alcóolica, autêntica: da boa cachaça brasileira ao whisky escocês, da vodka russa ao champagne francês. Só não gosta de bebidas ruins e de imitações. Gostaria muito de esperimentar a famosa "januária" que aqui em São Paulo não se encontra, ou, ao menos, não consegui encontrar. Por conseguinte, ou talvez, quem sabe, em homenagem aos meus princípios universalistas, meu principal animador nesta luta de tradutor – depois de suas cartas, foi mesmo o whisky, scotch. (BIZZARRI *apud* ROSA, 1981, p.85-86)

Este assunto encerra-se na carta do dia 20 de janeiro de 1964, com Guimarães Rosa prometendo enviar a Bizzarri, numa data qualquer, uma legítima "januária"[18]:

> A januária já estaria aí com Você, como um dia estará, só ainda não sei quando, não fosse o cuidado que a gente tem de ter na obtenção da melhor, genuína e supra de não desmerecer uma fama grande e justa, nestes tempos de falsificação e comercialização indisciplinada e gananciosa (A gente põe num copo, com pedaços de gelo, fica para mim muito melhor que o uísque.) Beberemos à saúde de tudo, de Diadorim, Otacília, Riobaldo. (ROSA, 1981, p.88-89)

Na medida em que cria, segundo Afrânio Coutinho ele se deixa inebriar pelos personagens:

> Essa galeria de personagens intuitivos, a que se acrescentam também outros dominados por estados de "desrazão" passageiros, como a embriaguez ou a paixão, figuram ora como secundários ora como protagonistas das estórias de Rosa, mas em ambos os casos são eles que conferem com freqüência o tom de todo o texto. Não só o foco narrativo recai diversas vezes sobre eles, construindo-se o relato a partir de sua perspectiva, com é deles que emana a *poiesis* a iluminar as veredas narrativas. (COUTINHO, *apud* ROSA, 1994, p.21)

É bastante conhecido o caso narrado pelo próprio autor, da estranha simbiose ocorrida entre ele e um conto chamado "A fazedora da velas". De tal maneira vivenciou a ficção, que se viu doente como a própria personagem: "Daí a meses, [depois de abandonada a escritura dessa estória] ano, ano e meio – adoeci, e a doença imitava ponto por ponto, a do Narrador? Então? Mas coincidências destas calam-se com cuidado, em claro não se comentam" (ROSA, 1967, p.158). O texto de onde saiu o fragmento acima, que compõe o prefácio "Sobre a escova e a dúvida", antes de ser editado, entre outros foi publicado na revista médica *Pulso* em 13/05/67 com o sugestivo nome de "Vida-arte – E mais?" Nele o autor relata as fontes não convencionais que envolvem seu processo de criação, as quais chamaríamos, por seu aspecto transgressor e mediúnico, de dionisíacas. A essas fontes o escritor chama de "sonhos premonitórios, telepatia, intuições, séries encadeadas fortuitas, toda sorte de

---

[18] Em carta ao amigo Paulo Dantas, 10-VIII-57, Guimarães Rosa, também faz apologia da legítima Januária: "Estou tonto e alegremente de repente; tonto = "bicudo", "pingugo", sorvedouro, bebido, cheio de boa legítima da Januária (da januária sem atenuantes nem agravantes, dita, da qual ainda há três dias recebi presenteada uma garrafinha bonita – vinda da beira do Rio, toda sanfrancisca, via Montes Claros -: que a qual responde "sim" a todos os quisitos)!" (ROSA apud DANTAS, 1975, p.69).

avisos e pressentimentos. Dadas vezes, a chance de topar, sem busca, pessoas, coisas e informações urgentemente necessárias". (ROSA, 1967, p.157)

É da *temulência*, sob o efeito do dilatamento da visão, isto é, da visão diplópica, que o artista cria outra mirada entre a *embriaguez* e o *sonho*. É deste entre-lugar, entre o dionisíaco e o apolíneo, que Guimarães Rosa retira a "irrealidade" de sua "álgebra-mágica", diga-se, sua escritura.

Irene Gilberto Simões afirma que o *Pref. NTs*

> sugere a visão dupla do mundo. A partir da figura do bêbado (temulento) enfoca-se a realidade "diplópica". [E que] em comparação com os dois primeiros, este prefácio é menos "teórico" e mais se assemelha aos contos de Terceiras estórias (SIMÕES, s/d, p. 31).

Mas ela mesma, um pouco adiante, define a representação neste prefácio chamando-a de alegórica. Percebemos que, tomando a temática do bêbado alegoricamente, o autor imprime uma face importante de seu processo de criação, ou seja, que ela se constitui a partir dos impulsos da *temulência*. E o *Pref. NTs* seria a comprovação mais explícita desses impulsos. Daí não acharmos que este prefácio seja menos teórico. É a mistura inusitada de prosa-poética, narrativa e teoria, prefácio e piadas como fósforos riscados que provocam nele paragens móveis, cambaleantes, como o próprio viandante Chico, o que, em certa maneira, encobre seu *tônus* teórico. Chico propõe a irrealidade como maneira de estar-no-mundo. Só este recorte já cobriria, como mote recorrente, todo o texto rosiano. Esta proposta ganha força suplementar quando identificamos na escritura rosiana as ramificações dessa *temulência*.

Irene Simões, ao analizar o *Pref. NTs*, detém-se mais na visão diplópica de Chico, mas cremos que esta é antes um fenômeno do êxtase apolíneo, pórtico para a *embriaguez* dionisíaca. É isso que percebemos alegorizado de maneira mais dinâmica neste prefácio e que, em certa maneira, a estudiosa contempla ao citar o comentário de Benedito Nunes, quando este faz uso do vocábulo embriaguez referindo-se "à geral *temulência* humana e a Platão" (NUNES, 1976, p.208), ou refere-se aos coribantes, sacerdotes da deusa Cíbele. "Cíbele é importante sobretudo por causa do culto orgiástico que se desenvolveu em torno dela e que sobreviveu até época tardia do período imperial. [...] Tal como Réia, tem como servos os curetes, também chamados Coribantes" (GRIMALD, 2000, p.86). É Cíbele também que irá curar Dioniso da

loucura que lhe fora infringida por Hera, quando este passar pela Frigia, bem como o iniciará em seus ritos orgiásticos (GRIMALD, 2000, p. 122). O culto orgiástico é dionisíaco por excelência, mas, nem Nunes, nem Simões, em nenhum momento, aludem a Dioniso ou ao conceito nietzschiano de *embriaguez*, o qual parece-nos mais afeito para especular a "possessão" criadora do autor em análise.

De acordo com Simões,

> as "duvidações diplópicas" do bêbado correspondem ao olhar de estranhamento perante o objeto, estranhamento esse que vai num crescendo no texto. À medida que observamos as diversas etapas do percurso da personagem, vamos sentindo que esta vai perdendo a noção do real e tudo vai-se duplicando até chegarmos ao "eu" duplicado. (SIMÕES, s.d, p. 31)

Este estranhamento rumo à duplicação do "eu" representa, em nossa perspectiva, a passagem do êxtase apolíneo que, por intermédio do olhar diplópico, chega ao êxtase dionisíaco.

Uma outra questão que chama a atenção para o efeito diplópico figurado no *Pref. NTs* é que ele representa a diplopia, também, como condição dúbia inerente à linguagem. Um temulento é aquele que percebe o estado diplópico da linguagem, isto é sua dubiedade, e o capta para traduzi-lo, sobretudo, sem macular essa diploplia. A visão diplópica de Chico, que promove a duplicação do que ele vê "nesta nossa vida de aquém-túmulo", representa uma série de interpretações de símbolos que se tornam duplos de si mesmos ampliando ainda mais a irrealidade. A apreensão que o herói Chico faz da vida é ela mesma, duplicando-se em arte, advinda da experiência poética do herói, fruto de seu devir embriagado numa relação direta com a existência.

Curiosamente, em *Ecce Homo*, Nietzsche declara-se abstinente: "bebidas alcoólicas me são prejudiciais; um copo de vinho ou cerveja por dia basta perfeitamente para tornar a vida um 'vale de lágrimas' para mim" (NIETZSCHE, 1995, p.37). E, aproxiamando a *embriaguez* alcóolica provocativamente do espírito cristão, o poeta filósofo assevera:

> água me basta... Tenho preferência por lugares onde se possa beber de fontes vivas (Nice, Turim, Sils): um pequeno copo me segue como um cão. *In vino veritas* [no vinho, a verdade]: parece que também nisso me acho em desacordo com o mundo quanto ao conceito de 'verdade'. (NIETZSCHE, 1995, p.37)

É a vida que aparece metonimizada pela água e por um copo-cão, com e sem plumas[19], a fonte embriagante de Nietzsche. É, sobretudo, no sentido da vida como fonte embriagante que o aproximamos de Guimarães Rosa. No entanto, como vimos, ao refletir sobre a psicologia do artista, Nietzsche, como já vimos, acha que a *embriaguez* deve energizar o corpo. Sem este procedimento não se chega a nenhuma arte. Para tanto todos, segundo o poeta filósofo, qualquer tipo de *embriaguez* é acertada.

[19] Alusão ao poema "O cão sem plumas", do poeta João Cabral de Melo Neto.

Capítulo 2

Mundanos fabulistas

E os próprios olhos, de cada um de nós, padecem viciação de origem, defeitos com que cresceram e a que se afizeram, mais e mais.
João Guimarães Rosa

Todo imperecível – é apenas uma imagem poética! E os poetas mentem demais.
Mas, mente pouco, quem a verdade toda diz.
João Guimarães Rosa

2.1 A fábula e a metafísica

Se descreves o mundo tal qual é, não haverá em tuas palavras senão muitas mentiras e nenhuma verdade.
Tolstoi

Ao privilegiar em seu texto aspectos metafísicos, Guimarães Rosa não o faz como aspiração exclusiva. Esta dimensão entra no jogo de tensões com, por exemplo, questões fisiológicas importantes inerentes à tragicidade de sua arte.

Se estudos relevantes da crítica literária, como a *Metafísica do grande sertão*, de Francis Utéza, *Bruxo da linguagem*, de Consuelo Albergaria, e *Roteiro de Deus*, de Heloísa Vilhena Araújo, levantam um cosmo metafísico na escritura rosiana, não deixa de haver, por outro lado, nesta, uma esplêndida força fisiológica, à qual pretendemos dar visualidade. Em relação aos estudos que citamos acima, Guimarães Rosa, por mais que afirme, não se torna eminentemente metafísico, pois não se submete enquanto tal, por exemplo, às exigências da verdade e da razão ou à cisão do homem com a natureza. E, se ele trata estes dois ícones do conhecimento, "razão" e "verdade", com apreço, concomitantemente, Guimarães Rosa o faz com desconfiança. A exemplo de Nietzsche, o faz como um "cismador de idéias e amigo dos enigmas" (NIETZSCHE, 2001, p.13). Parafraseando Nietzsche, Guimarães Rosa empurra para o lugar exclusivo da ciência a sabedoria, a qual se volta para a imagem misturada do mundo e amorosamente procura apreender nela "o eterno sofrimento a fim de viver a plenitude alegre da vida

(NIETZSCHE, 2001, p.111). Sabedoria que, para o poeta-fisósofo-alemão, está intrinsecamente ligada aos impulsos apolíneos e dionisíacos, os quais perfazem a visão dionisíaca do mundo contida no livro *O nascimento da tragédia*. Em Guimarães Rosa deparamos-nos com lastros profundos dessa sabedoria no barranqueiro, nos jagunços, no vaqueiro, sumarizados na figura do sertanejo, cujo pensar confunde-se com o viver, dotando-o de uma gratuidade alegre, uma natural sapiência não reflexiva nos moldes do saber erudito, mas em dialogia crítica com este saber. Kathrin Rosenfield, em seu livro *Desenveredando Rosa*, afirma que

> os vaqueiros são os protagonistas prediletos, porque a personagem simples e rústica, firmemente enraizada nas atividades concretas e práticas, é mais livre da nociva introspecção, tem a mente menos sobrecarregada de noções e conceitos e vê o mundo sem as sutilezas estudadas da consciência histórica e psicológica. (ROSENFIELD, 2006, p.48)

Noções e conceitos dos quais o herói Chico deseja distância, pois "deixava de interpretar as séries de símbolos que são essa nossa vida de aquém-tumulo" (ROSA, 1967, p.101). Colocando-se em estado de pura vivência a partir de uma espécie de visceralidade, em franca desobediência ao mundo, conforme ele normalmente se apresenta, Chico recusa pactuar com a cidade, recusa os símbolos degradados do quotidiano e recusa a transformar-se num símbolo desgastado. Chico quer se transformar na linguagem do indizível ao recusar-se transformar em símbolo.

Dizer-se ou não metafísico não livra estes autores da pluralidade e das possibilidades inerentes à linguagem, porque estão ligados, quer queiram quer não, a uma tradição da qual ninguém consegue se descolar inteiramente. Guimarães Rosa é metafisicamente eclético. Há em seu texto inúmeras passagens, de teor ambíguo, em relação a um outro mundo além do sensível, enquanto Nietzsche, em seu livro *O nascimento da tragédia*, restringe-se ao que ele chama de metafísica do artista, ainda que ele a negue mais tarde, na qual o mundo só se justificaria como fenômeno estético, perspectiva que Guimarães Rosa, de maneira misturada, contempla em sua rede escritural. Ao romper com a metafísica do artista, o poeta-fisósofo-alemão dará ênfase ao mundo sensível tomando as forças dionisíacas como intérprete. Segundo Cauquelin, na metafísica do artista, o mundo não é o ponto de partida, mas o de chegada

> que se tornou possível por intermédio da arte. Esse ser, o mundo, não é, pois, distinto daquilo que o artista fez parecer. Como não há nenhuma separação entre Dioniso e Apolo, também não há separação entre aparência e um pretenso além. (CAUQUELIN, 2005, p.49)

O substantivo feminino "irracionalidade", cujas possibilidades interpretativas interessam ao nosso estudo, é requerido como sinônimo de metafísica na entrevista concedida pelo escritor Guimarães Rosa, em Gênova, ao crítico Günter Lorenz:

> Existem as ilimitadas singularidades filológil

ilha de São Luís, “em ambas comunidades, a expressão designa genericamente a narrativa de ficção, a ‘mentira’ como gênero poético” (ALMEIDA; QUEIROZ, 2004, p.64). Ainda de acordo com as autoras “as narrativas orais são designadas *contos, história, estórias, fábulas, casos, causos, lendas, anedotas, leréias, piadas, mentiras*. [No entanto, tradicionalmente, a mentira] não é assumida pelos organizadores de coletâneas”. (ALMEIDA; QUEIROZ, 2004, p.134)

O impulso rosiano à verdade constrói-se a partir da arte, a partir da ilusão, da fábula ou daquilo que mais recentemente, no século XIX, chamamos de literatura. Nietzsche declara em seu livro *Humano demasiando humano* que “...basta, eu ainda vivo, e a vida não é excogitação [invenção] da moral: ela quer ilusão, vive da ilusão” (NIETZSCHE, 2005b, p.08), ou, como diz Riobaldo em relação à ilusão: “ de mim, toda mentira aceito. O senhor não é igual? Nós todos” (ROSA, 1958, p.176). Encontramos uma outra menção à ilusão em *Tutaméia* no prefácio “Aletria e hermenêutica”, a qual corrobora a consciência da ilusão na abordagem do mundo que expressa o herói Chico do *Pref. NTs*: “Tudo portanto, o que em compensação vale é que as coisas não são tão simples, se bem que ilusórias” (ROSA, 1967, p.07). Antonia Birnbaum afirma, em seu livro *Nietzsche: las aventuras del heroísmo*, que Nietzsche assumiria “una actitud claramente contradictoria pues es capaz de renunciar al carácter imparcial y definitivo de lo verdadero sin renunciar por ello al conocimiento como tal” (BIRNBAUM, 2004, p.22).

O conhecimento nesses autores sustenta-se pela vereda literária. Quanto à apreensão do mundo realizada por Nietzsche, Nehamas, em seu livro *Nietzsche, la vida como literatura*, sustenta que o poeta-fisósofo-alemão

> entiende el mundo general como si se tratase de una suerte de obra de arte; en concreto, lo concibe como si se tratase de un texto literario. Y muchas de sus conclusiones sobre el mundo y cuando lo compone, incluidas sus nociones sobre los seres humanos, parten de extrapolar ideas y principios aplicables casi intuitivamente a la escena literaria, a la creación e interpretación de textos e personajes literarios. Muchas de sus muy extrañas ideas parecen significativamente más factibles bajo esta luz. (NEHAMAS, 2002, p.19)

O percurso rosiano de apreensão do mundo, em geral, é semelhante ao descrito acima e, se por um lado renuncia ao caráter imparcial e definitivo do verdadeiro, não renuncia, por outro, ao conhecimento enquanto tal. Para contemplarmos o fluxo desse

conhecimento, seguimos o fio dilacerado da *embriaguez* dionisíaca que vemos deflagrado no livro *O nascimento da tragédia*, mas que se ramifica por toda a filosofia de Nietzsche, como uma espécie de condição vital para a saúde do olhar amante da vida, condição da qual se nutre a arte rosiana.

2.2 Da mundanidade movente

> ... que ele, esse "homem do sertão", está presente como ponto de partida mais do que qualquer outra coisa.
> *João Guimarães Rosa*

> Existe aberração mais perigosa do que o desprezo do corpo?
> *Nietzsche*

De certa forma, Guimarães Rosa enquadra-se na imagem de filósofo do futuro nos moldes nietzschianos. Deleuze afirma que o fisiologismo de Nietzsche tem raízes no fisiologismo do pensador pré-socrático:

> O intérprete é o fisiólogo ou médico, como explorador dos velhos mundos, cumes e cavernas, e só cria à força de se lembrar de qualquer coisa que foi essencialmente esquecida. Esta coisa, segundo Nietzsche, é a unidade do pensamento e da vida. Unidade complexa: um passo para a vida, um passo para o pensamento. Os modos de vida inspiram maneiras de pensar, os modos de pensar criam maneiras de viver. A vida *activa* o pensamento e o pensamento, por seu lado, *afirma* a vida. (DELEUZE, 2001, p.17)

"Velhos mundos, cumes e cavernas" e aquilo que foi essencialmente esquecido são lugares cardeais na escritura rosiana que participam das forças complexas do "sentir-pensar", aspecto extremamente relevante em nosso estudo e que emergirá em vários momentos desta análise. Vale lembrar que o escritor Guimarães Rosa foi médico e, como tal, conheceu o "valor místico do sofrimento" (ROSA *apud* COUTINHO, 1991, p.67).

Na abertura do *Pref. NTs*, Guimarães Rosa atribui aos filósofos o entendimento de que "nosso conflito essencial e drama talvez único seja mesmo o estar-no-mundo" (ROSA, 1967, p.101). Pelo que percebemos, o autor não fez outra coisa senão auscultar e transmitir, problematicamente, de inúmeras perspectivas, o drama de "estar-no-mundo" por intermédio de uma galeria de personagens, dentre os quais se destaca Riobaldo. Segundo o tradutor alemão Curt Meyer-Clason, depois de buscar várias referências na Alemanha de uma expressão análoga à de Riobaldo, e desistindo de todas elas, chega à conclusão de que Riobaldo "fala uma língua artificial, um idioma livremente inventado pela pena deste seu criado. Uma coisa, a mais importante, ela tem em comum com o original: o *phatos* emotivo" (Meyer-Clason *apud* ROSA, 2003,

p.147). *Phatos* que se traduz pela intensa carga poética existente no original. É pela linguagem do indizível que o tradutor, segundo as palavras dele mesmo, "veleja em águas seguras" (Meyer-Clason *apud* ROSA, 2003, p.148).

De acordo com Barthes, se existe uma liberdade de criação na escritura, não existe uma liberdade de duração. Para o crítico, a escrita é uma liberdade "recordante que não é liberdade senão no gesto de escolha, mas não mais na duração" (BARTHES, 2005, p.15). O artista tem liberdade de escolher, de livremente inventar, porém não de fazer durar o que é puro fluxo. No entanto, a indizibilidade poética da escritura sustenta-se pela recepção sensível do tradutor-inventor.

Riobaldo, segundo o escritor Guimarães Rosa, possui outras cararaterísticas:

> Não, Riobaldo não é Fausto, e menos ainda um místico barroco. Riobaldo é o sertão feito homem e é meu irmão [...] Riobaldo é mundano demais para ser místico, é místico demais para ser Fausto; o que chamam barroco é apenas a vida que toma forma de linguagem. (ROSA, 1994, p.59)

A confirmação pelo próprio escritor de um Riobaldo mundano, um ser do mundo, do sertão – com toda pluralidade nova de sentidos que o vocábulo *sertão*[20] adquire no texto rosiano – faz dele, Riobaldo, o nome que trás a marca do fluxo do rio, metonímia do universo complexo de nossa investigação, principalmente no tocante a esta mundanidade e sua relação com a natureza como sendo o sertão. Esta possibilidade interpretativa da mundanidade de Riobaldo contribui no empenho de aproximarmos a vida e a arte em Guimarães Rosa. O próprio autor acena para uma indiferenciação entre a vida e a arte, pois a linguagem poética é o objeto com o qual o escritor toca, mas não sem malandragens poéticas, a vida. E esta condição mundana, secular, estende-se a outros personagens do escritor, permitindo-nos, por mais este viés, corroborar as aproximações do mundo rosiano com a mundanidade telúrica e trágico-transgressora de Nietzsche. Quando aproximamos estes universos, não pretendemos atenuar-lhes as

---

[20] A obscuridade etimológica que envolve o termo sertão constitui um dos elementos motivadores das várias significações que ele foi adquirindo, à medida que o espaço brasileiro foi se ampliando para o Oeste. Dir-se-ia que a horizontalidade da conquista territorial atuou no esvaziamento do símbolo colonialista, transformando-o em signo lingüístico da nova realidade nacional e ampliando o imaginário de nossos escritores. O percurso dessa transformação se deixa ler ao longo da poesia brasileira, não só através de mudanças operadas no significante escrito e falado (**sartãao → cartão →certam → sertão → Sertão → sertões → e o lúdico ser tão**) (TELES *apud* FERNANDES, 2002: 264). Assim como na palavra sertão ocorreu transformações gráficas e fônicas, ocorreu também em seu significado. Para o qual contribuiu a escritura rosiana.

diferenças, mesmo porque são autores que buscam, justamente, preservá-las contra qualquer dogmatismo, mas pretendemos investigar momentos em que a escritura rosiana entrelaça-se aos impulsos estéticos nietzschianos.

E é por mais esse aspecto da mundanidade do sertão como mundo, que ressaltamos em Guimarães Rosa uma poética do corpo, dos prazeres terrenos, dos instintos, muitas vezes, em detrimento das formas de conhecimentos estamentadas. Existe uma força animal egressa das escuridões abissais do sertão que, por vezes, dá o ar de sua graça na escritura rosiana. O conhecimento lógico, quando atua no texto rosiano, o faz como face temporária de um esclarecimento que logo é obnubilado pelas brumas da poesia. E essa consciência mundana do corpo em sua narrativa é viva desde a infância:

> Desde pequenos, estamos constantemente escutando as narrativas multicoloridas dos velhos, os contos e lendas, e também nos criamos em um mundo que às vezes pode se assemelhar a uma lenda cruel. Deste modo a gente se habitua, e narra estórias que correm por nossas veias e penetram em nosso corpo, em nossa alma, porque o sertão é a alma de seus homens. (ROSA, 1994, p.33)

O lema de Guimarães Rosa é: "Linguagem e vida são uma coisa só" (ROSA, 1994, p.47). Arte e vida trespassam os escritos nietzschianos de ponta a ponta. Em seu livro *O nascimento da tragédia* Nietzsche propõe que vejamos "a ciência com a óptica do artista, mas a arte, com a da vida" (NIETZSCHE, 2001, p.15). Se entendemos a linguagem nos moldes rosianos, destituída de qualquer imobilidade, realçando sempre seu "estado nascente", mesmo quando se refere à Língua Portuguesa, esta máxima do autor leva-nos à seguinte formulação: se o conceito da "legítima literatura [como linguagem] deve ser vida" e, sendo a literatura ficção, então, tudo contém uma grande dose de ficção, sujeita a interpretações, como todo objeto de arte. Desta maneira, o olhar rosiano coaduna-se com a visão nietzschiana, segundo a qual a verdade está comprometida com a ficção. Esta visão será re-elaborada de inúmeras maneiras dentro do texto rosiano, como, por exemplo, na máxima riobaldiana, paráfrase do pensamento de Heráclito, quando ele diz que as coisas "são e não são" ao mesmo tempo: "Deveras? É, e não é. O senhor ache e não ache. Tudo é e não é" (ROSA, 1958, p.13). Para o autor Guimarães Rosa, se as coisas são e não são, não existe, como diria Nietzsche, uma *aeternae veritates*.

A conclusão de nossa dissertação sobre as *Imagens da água no romance Grande sertão: veredas*, a chamamos "Mentiras d'água" (SANTIAGO SOBRINHO, 2003, p.137-142). Essa expressão é uma espécie de síntese do extraordinário narrador que é Riobaldo. Ao mentir conscientemente para os barqueiros que lhe pedem notícias do sertão, Riobaldo diz qualquer coisa e conclui " – Respondemos. Mentiras d'águas", pois "o sertão nunca dá notícia":

> O barqueiro tocou um berro no buzo, encostaram. A gente os quatro, com o cavalo, era nada – as arrobazinhas. E nós entramos, depois que o patrão nos saudou, em nome de Nosso Senhor Cristo-Jesus, e disse: – "Eu cá sou amigo de todos, segundo a minha condição..." E o Alaripe aceitou dele um gole de cachaça, aceitamos. Jesualdo disse, repostando: – "Amigo de todos? Rio-abaixo, na canoa, quem governa é o remador!" Bem que rio-acima é que era, mas com remeiros muito bons esforçados. Aí constante, o velejo, vento em pano – nem remeiro com o varejão não carecia de fazer talento. Pediram notícias do sertão. Essa gente estava tão devolvida de tudo, que eu não pude adivinhar a honestidade deles. O sertão nunca dá notícia. Eles serviram à gente farta jacuba. – "Por onde os senhores vieram?" – o patrão indagou. – "Viemos da Serra Rompe-Dia..." – respondemos. Mentiras d'água. Tanto fazia dizer que tínhamos vindo da de São Felipe. O barqueiro não acreditou, deu o zé de ombros. (ROSA, 1958, p.289-290)

Cremos que há uma tensão entre as expressões *notícia* e *mentira*. A *notícia* conteria algo próximo à clareza da linguagem jornalística, enquanto a *mentira* representa a movência do sertão de uma escritura-rio que também é o sertão.

O texto rosiano propõe campos de tensões nos moldes heraclitianos, em que o "sim" e o "não" são afirmados simultaneamente, expondo, assim, a aventura da vida em que a "verdade" é flor que se despetala em multidões de dúvidas, desmanchando-se no ar e só permanecendo como estesia. Tomando o sertão como o mundo, prerrogativa inquestionável na escritura rosiana, podemos dizer, como Riobaldo, que o autor, ao referir-se ao mundo como sertão, refere-se àquilo que não sabe, a um mistério, cuja chave se encontra nas "veredazinhas", as quais tomamos como metonímia da própria natureza e da característica líquida dos eventos que, às vezes, se deixam contemplar pela via da vereda artística: a poesia. Vejamos o que Riobaldo diz sobre este estado de não saber: "Vou lhe falar. Lhe falo do sertão. Do que não sei. Um grande sertão! Não sei. Ninguém ainda não sabe. Só umas raríssimas pessoas – e só essas poucas veredas, veredazinhas" (ROSA, 1958, p.96-97). A arte de narrar rosiana está intimamente ligada à natureza, à alegria, à vida, à feminilidade da água, que por sua vez amplia este não

saber, porque faz ressoar a idéia do fluxo do rio, do vir-a-ser. A água também está intimamente ligada, como veremos, ao deus Dioniso. E o saber da humanidade, pode-se dizer, é o mesmo não saber de Riobaldo, um esquivo fugidor da linguagem em fuga. Por fim, detêm o saber só umas poucas e misteriosas pessoas, e o sabe a própria vereda, como caminho, devir, escritura, e esta última o sabe, ensimesmadamente.

Dentro da visão fisiológica do sertão, constatamos, por intermédio da água[21], como matéria poética do sertão, uma porção feminina profunda, cuja aparência rude, máscula, nos engana, conforme se nos apresenta enganadora a própria figura de Diadorim, ambígua como o deus Dioniso. Referindo-se a Dioniso, Walter Otto afirma que ele "tiene algo femenino" (OTTO, 2001, p.129). E é dessa maneira que Dioniso, na tragédia *As bacantes*, irá seduzir Penteu, rei de Tebas, que assim descreve o deus:

> Teus longos cabelos
> bem arranjados nesses cachos sobre a face
> em nada se assemelham aos de um lutador;
> eles lembram o amor. A tua pele é clara;
> vê-se que ficas cuidadosamente à sombra,
> sem a expor ao sol, preocupado apenas
> com a conquista dos favores de Afrodite. (EURÍPEDES, 2000, p.222)

Diadorim, intocado pelo sol, oculta-se, por motivos outros, mas semelhantemente à maneira como Dioniso o fizera nos versos acima. No intuito de manter seu disfarce, Diadorim é másculo em sua superfície. Ao fim do romance, quando Riobaldo descobre que Diadorim é, na verdade, uma bela mulher, ele formula uma espécie de paradoxo envolto pelas imagens masculinas do sol e femininas da água. E, justamente, a água de seu rio de amor, o Urucuia. Eis a expressão de Riobaldo:

> Tal que assim se desencantava, num encanto tão terrível; e levantei mão para me benzer – mas com ela tapei foi um soluçar, e enxuguei as lágrimas maiores. Uivei. Diadorim! Diadorim era uma mulher. Diadorim era mulher como o sol não acende a água do rio Urucuia, como eu solucei meu desespero. (ROSA, 1958, p.563)

As águas da dor, as lágrimas emergentes do rio existencial, misturam-se à constatação de que o sol, imagem platônica do conhecimento, não tocou a mulher submersa, velada, estanque, que foi Diadorim, "como o sol não acende a água do rio

---

[21] A água, como "matéria vertente" ligada ao devir, será extremamente importante na abordagem deste estudo, devido à sua relação com Dioniso.

Urucuia." Por outro lado, a imagem reflete o jogo apolíneo dionisíaco da *embriaguez* e pede sua captação por intermédio da complexidade desse jogo. Um outro dado importante é que Riobaldo, diante da maior tragédia de sua vida, uiva, como um ser da natureza, um sátiro, que ele também é. Natureza e sertão, no fundo, querem dizer a mesma coisa. Definitivamente, não podemos falar de uma separação platônica do corpo, prisão da alma, como perspectiva hegemônica no sertão[22]. Guimarães Rosa faz convergir estes elementos, o fogo apolíneo do sol e a abissalidade dionisíaca da água, na tensão metafórica do sol com o rio, para ilustrar o trágico e incompossível Diadorim diante do *éthos* do sertão. Constatar e registrar fabulosamente o volutear da vida em suas paradoxais manobras, opondo-as, muitas vezes, aos valores estritamente racionais, terá sido, quem sabe, a maior vocação da escritura rosiana. Otto, no capítulo em que fala da relação de Dioniso com as mulheres, começa-o estabelecendo uma relação da água com as mulheres: "La concepción se produce en lo húmedo. Pero también de ahí surge el nacimiento. Desde siempre se ha considerado al agua como elemento femenino. *Aqua femina*" (OTTO, 2001, p.126). Dioniso está sempre às voltas com um séqüito de mulheres que participam decisivamente dos vários mitos de seu nascimento. "Casi siempre se trata de tres hermanas con las que se relaciona el dios, y en las formas más diversas retorna una y otra vez la curiosa saga de un niño que es encomendado a ellas, teniendo que soportar un trágico sino. La propria Sémele tiene tres hermanas, Ino, Ágave y Autónoe (OTTO, 2001, p.127).

A *embriaguez* no texto rosiano ocorre devido à relação visceral deste com a linguagem, mais especificamente com a linguagem literária, na qual o autor dissemina seus sentimentos-idéias advindos do "sentir-pensar" (ROSA 1994, p.56) próprio de seu estar-no-mundo.[23] Um *sentir-pensar* que traduz misturadamente os impulsos míticos, religiosos, sensuais, poéticos, políticos e sociais etc., amalgamados pelo sagrado, conforme fizeram na antiguidade os autores gregos. Ao afirmar que brasilidade é um *sentir-pensar*, Guimarães Rosa leva Günter Lorenz, seu entrevistador, para o universo do poético, tal como o define o poeta alemão Goethe: "Poesia é a linguagem do indizível" (ROSA, 1994, p.55).

---

[22] Trataremos do psiquismo ascensional platônico, no texto rosiano, no terceiro capítulo desta pesquisa.

[23] De certa forma antecipamos o assunto do próximo subcapítulo "O *daimon* dos pensantes-que-sentem" ao nos referirmos ao sentir-pensar.

Guimarães Rosa amava o sertanejo e suas manifestações culturais e religiosas. Vivenciou-as quando menino e, quando adulto, portava-se em relação a estas manifestações de uma forma muito semelhante a Goethe. Segundo Mikhail Bakhtin

> é conhecido o amor que Goethe tinha pelas características mais elementares das festas populares: mascaramentos e mistificações de toda espécie, aos quais ele se entregava desde a sua adolescência e que nos relatou em *Poesia e verdade*. Sabemos igualmente que, na idade madura, ele gostava de viajar incógnito no ducado de Weimar; essa ocupação, que o divertia muito, não era contudo um simples e banal divertimento; na realidade, ele sentia o sentido profundo e essencial de todos esses mascaramentos, essas mudanças de vestimentas e de situação social. (BAKHTIN, 1999, p.214)

Haroldo de Campos, na esteira de Bakhtin, afirma que "Goethe soubera ver a 'dualidade da imagem corpórea', através da penetração do sagrado pelo humano, do espiritual pelo sensual" (CAMPOS, 2005, p.78). Estas questões levantadas tanto por Bakhtin quanto por Campos, nos trechos acima, são, além de cruciais ao texto rosiano, em sua maioria, tematizadas sob várias perspectivas neste trabalho.

Consideramos que o sentir-pensar é proposto pelo escritor como oposição ao pensamento científico que se pretende abster-se do sentir, do corpo sensório, tomado pela ciência como um perturbador do pensar. Guimarães Rosa inclui na atividade do pensar a atividade instintiva. Nietzsche afirma em seu livro *Além do bem e do mal* que a "maior parte do pensamento consciente deve ser incluída entre as atividades instintivas" (NIETZSCHE, 2005e, p.10). E, para compreender o mitigado real circulante dos acontecimentos, Riobaldo reconhece uma sabedoria do corpo:

> Mesmo o que estou contando, depois é que eu pude reunir relembrado e verdadeiramente entendido – porque, enquanto coisa assim se ata, a gente sente mais é o que o corpo a próprio é: coração bem batendo. Do que o que: o real roda e põe diante. (ROSA, 1958, p.136)

Riobaldo sabe que não pode compreender o real circulante dos acontecimentos, no entanto, ainda assim, afirma, numa espécie de falso auto-engano, que depois realmente compreendeu o que aconteceu. Falso porque admitirá que o real roda e põe tudo adiante. O extraordinário neste trecho é a idéia de que "o corpo a próprio é". Após sentir que assim é o corpo, o narrador busca a parte mais íntima desse corpo, "o coração", o berço dos sentimentos, das emoções, do afeto, do ânimo, da coragem. O coração que pode ser, também, "o centro da inteligência e da sensibilidade" (HOUAISS,

2001, p.833). O que percebemos é que há um saber como consciência corpórea que se insere decisivamente nas estratégias da memória. Não deixa de haver, nessa atitude recorrente do autor em análise, uma metafísica do artista, em que a arte do fabulista supre as lacunas daquilo que o "real roda e põe adiante". E, nesse sentido, reiteramos, a verdade é pura invenção.

Ainda no romance *Grande sertão: veredas*, Riobaldo dá corpo-líquido ao pensamento, torna-o bebível: "De repente, de repente, tomei em mim o gole de um pensamento" (ROSA, 1958, p.146). Riobaldo formula um "texto" que reproduz, no aqui-agora de sua enunciação ao narratário, a musculatura engenhosa e poética do sentir-pensar que, se muito explicada, esvazia-se de sua cosmo-vitalidade enquanto imagem doadora de sentidos. A liquefação do pensamento o reúne à parte maior e imprescindível do corpo, a água, destituindo-o do mero campo das idéias, forçando-o a degustar-se na líquida carne do corpo.

E quando Guimarães Rosa valoriza a ciência, chamando a si mesmo de um

Nietzsche, também, segundo seu biógrafo Rüdiger Safranski, se vê imerso entre as perspectivas da ciência e da não ciência, termos que julgamos equivalentes ao que Guimarães Rosa chama respectivamente de objetividade e subjetividade:

> Se é merecimento da ciência esfriar as paixões, apesar disso ela não deve ir longe demais. Pois a sociedade não é apenas ameaçada por paixões desenfreadas, ela também pode se congelar no sistema de esfriamento das ciências. (SAFRANSKI, 2005, p.186)

Nas palavras de Rosa Maria Dias, em seu livro *Nietzsche e a música*, essa questão em Nietzsche resolver-se-ia da seguinte maneira, para o filósofo, "um verdadeiro artista deverá ser necessariamente objetivo, isto é, ser capaz de conter e calar o querer individual. O triunfo sobre a subjetividade é a condição de toda arte e de todo o poetar" (DIAS, 2005, p.42).

A objetividade a que se refere Guimarães Rosa, volta-se muito mais para uma razão jamais desconecta das urdifuras apolínea dionisíaca. O que justifica a percepção de uma tensão verificada na resposta do escritor ao entrevistador é o fato de que, em outros momentos de seu texto, o autor imprimirá caminho diverso, ao que parece, nesta entrevista, uma afirmação categórica quanto à subjetividade e à objetividade. Entre uma subjetividade (não ciência) e uma objetividade (ciência) o que o autor quer e termina por encontrar, empiricamente, é o espaço "blasfemo" e neutro da escritura, pois ela, segundo Barthes, é "a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-o-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve" (BARTHES, 2004b, p.57). Ela é o espaço blasfemo do autor Guimarães Rosa, porque é nela que ele assume a posição de criador do mundo. Em resposta a Günter Lorenz sobre o fato de que escreve para se aproximar de Deus, Guimarães Rosa afirma:

> Isto provém do que eu denomino a metafísica de minha linguagem, pois esta deve ser a língua da metafísica. No fundo é um conceito blasfemo, já que assim se coloca o homem no papel de amo da criação. O homem ao dizer: eu quero, eu posso, eu devo, ao se impor isso a si mesmo, domina a realidade da criação. Eu procedo assim, como um cientista que também não avança simplesmente com a fé e com pensamentos agradáveis a Deus.[...] Seu método é meu método. O bem-estar do homem depende do descobrimento do soro contra a varíola e as picadas de cobras, mas também depende de que ele devolva à palavra seu sentido original. Meditando sobre a palavra, ele se descobre a si mesmo. Com isto repete o processo da criação.

> Disseram-me que isto era blasfemo, mas eu sustento o contrário. Sim! a língua dá ao escritor a possibilidade de servir a Deus corrigindo-o, de servir ao homem e de vencer o diabo, inimigo de Deus e do homem. A impiedade e a desumanidade podem ser reconhecidas na língua. Quem se sente responsável pela palavra ajuda o homem a vencer o mal. (ROSA, 1994, p.48)

É justamente na escritura do autor, nos momentos em que este se coloca no papel de criador que reconhecemos a perspectiva blasfema, o "rumor desejante" do autor temulento da enunciação, do qual temos dado notícia e que, mediante Deus, também, desautoriza-o. E, ao agir dessa maneira, concebe o homem como inventor da criação. Existem vários exemplos na literatura religiosa de súditos de Deus que o desafiaram: Jó, Noé, Moisés e Padre Vieira, este, no *Sermão para o bom sucesso das armas de Portugal contra as de Holanda*. No entanto, nenhum desses súditos concedeu, ao mesmo tempo, uma perspectiva que aponta, menos para uma causa final, um além, e mais para uma indecidibilidade conforme percebemos na escritura rosiana, a qual o próprio autor sintetiza muito bem na máxima blasfema de que só existe travessia, expressão síntese do texto em análise. No final do romance *Grande sertão: veredas*, Riobaldo admite que o que "existe é o homem humano. Travessia."[24] (ROSA, 1958, p.571). O mesmo admite o Guimarães Rosa, ao dialogar com Riobaldo na entrevista a Günter Lorenz: "Porque existe o homem, a travessia para a solidão, que equivale ao infinito" (ROSA, 1994 p.37). A presença de Deus não nos parece isenta do mundo misturado, do enigma, do fluxo e do paradoxo, marcantes na arte rosiana, que desmente todo o caráter de permanência que marca a metafísica. Para Riobaldo, inclusive, as idéias de chegada e saída, tradutoras também do ideal metafísico, o perturbam:

> Ah, tem uma repetição, que sempre outras vezes em minha vida acontece. Eu atravesso as coisas – e no meio da travessia não vejo! – só estava era entretido na idéia dos lugares de saída e de chegada. Assaz o senhor sabe: a gente quer passar um rio a nado, e passa; mas vai dar na outra banda é num ponto muito mais embaixo, bem diverso do em que primeiro se pensou. Viver nem não é muito perigoso? (ROSA, 1958, p.35)

O adjetivo *entretido*, do trecho acima, possui, ao nosso ver, três acepções importantes. Ocorre aí no sentido de entretenimento, engano e de entre-estar. Riobaldo

---

[24] O substantivo feminino *travessia* aparece no romance *Grande sertão: veredas* vinte vezes, e sempre marcado por fortes apelos de incerteza, solidão, perigo e medo.

está sempre num local entre múltiplos caminhos. Nas palavras dele mesmo, "tudo que já foi é o começo do que vai vir, toda a hora a gente está num cômpito" (ROSA, 1985, p.291). Estar num cômpito é estar num "local em que desembocam vários caminhos; estar numa encruzilhada" (HOUAISS, 2002, p.775).

Intensificando a idéia de travessia e fluxo, temos a presença do rio, da água. Tudo é "diverso do que em primeiro se pensou." O mundo não é determinado por idéias estanques, pontos, portos de chegada ou saída.

Perder-se de sua própria personalidade, fazer fugir o corpo que escreve, para submergir em um sujeito temulento da enunciação, faz mais justiça aos procedimentos rosianos no ato de escrever do que os genéricos substantivos "subjetivo" e "objetivo", utilizados por ele mesmo para referir-se à busca por uma neutralidade na elaboração de sua escritura.

No prefácio "Hipotrélico" encontramos uma oposição dessas forças criadoras que contraria a afirmação do autor na entrevista concedida a Günter Lorenz: "Neste pragmático mundo da necessidade, em que o objetivo prevale ao subjetivo, tudo obedece ao terra-terra das relações positivas" (ROSA, 1967, p.65). Mas é na carta do dia "25.XI.63", ao tradutor italiano Edoardo Bizzarri, que esta tensão entrará para o universo rosiano de maneira mais enfática:

> Ora, Você já notou, decerto, que, como eu, os meus livros, em essência, são "antiintelectuais"– defendem o altíssimo primado da intuição, da revelação, da inspiração, sobre o bruxolear presunçoso da inteligência reflexiva, da razão, a megera cartesiana. (ROSA, 1981, p.58)

Notamos nessa afirmação do autor, em certa medida, a presença do homem "não-teórico" daquele cuja produtividade concebe-se na ação. Nietzsche conceberá o homem de ação sob duas perspectivas, as quais definem o que determinamos como ação do sertanejo. Em seu livro *O nascimento da tragédia*, Nietzsche, valorizando o homem de ação e ironicamente opondo-se ao homem teórico, espécie de ancestral de Sócrates, recorre a Goethe:

> Quando Goethe declara certa vez para Eckermann, a propósito de Napoleão: 'Sim meu caro, também há uma produtividade das ações', lembra com isso, de maneira graciosamente ingênua, que o homem não-teórico é, para o homem moderno, algo inacreditável e pasmoso, de modo que se requer de novo a sabedoria de um Goethe para se

> achar concebível, sim, perdoável, uma forma de existência tão estranhadora. (NIETZSCHE, 1992, p.109)

Uma das estratégias rosianas que percebemos é a encenação da sabedoria desse homem "não teórico" e vivente do sertão que, livre da intelecção, atua com o mundo. Existe, inclusive, no plano escritural, um desejo de Guimarães Rosa de corporificar-se ficcionalmente, como homem do sertão, em seu texto. Na entrevista a Günter Lorenz, Guimarães Rosa afirma: "Minhas personagens, que são sempre um pouco de mim mesmo, um pouco muito, não devem ser, não podem ser intelectuais, pois isso diminuiria sua humanidade" (ROSA, 1994, p.57). Isso pode ser identificado, por exemplo, em alguns personagens que a ele se assemelham fisicamente, como o médico e narrador do conto "Famigerado" de *Primeiras estórias*, ou mesmo nos traços autobiográficos emprestados ao personagem Miguilim da novela "Campo geral*",* e ainda, na mania de anotar de seu Olquiste, bebedor de cerveja[25], personagem da novela " O Recado do Morro", ambas do livro *Corpo de baile*, bem como percebemos este mesmo desejo no *Pref. NTs*, conforme já dissemos. Todavia, para além do homem de ação, Nietzsche, no aforismo 301, "a ilusão dos contemplativos" de *A gaia ciência*, valoriza a "*vis creativa* que falta ao homem de ação". O poeta, detentor dessa *vis creativa*, torna-se mais importante e distingue-se do "ator deste drama que chama homem de ação." Para Nietzsche,

> os homens superiores distinguem-se dos inferiores por verem e ouvirem incalculavelmente mais e por verem e ouvirem pensando – e justamente isso distingue o homem do animal e os animais superiores dos inferiores. O mundo se torna cada vez mais pleno para aquele que se eleva ao cume da humanidade, há cada vez mais anzóis pra captar seu interesse; cresce constantemente a quantidade dos seus estímulos, e também a de suas espécies de prazer e desprazer – o homem superior torna-se cada vez mais feliz e infeliz ao mesmo tempo. Mas nisso há uma *ilusão* que sempre o acompanha: ele acredita ser um *espectador* e *ouvinte* colocado ante o grande espetáculo visual e sonoro que é a vida: ele denomina a sua natureza de *contemplativa* e não vê que ele próprio é também o verdadeiro e incessante autor da vida – que ele certamente se distingue bastante do *ator* desse drama, o chamado homem de ação, mas ainda mais de um simples convidado e observador sentado *diante* do palco. Sem dúvida lhe pertencem, como poeta, a *vis contemplativa* [poder de contemplação] e o olhar retrospectivo sobre a obra, mas também e sobretudo a *vis creativa* [poder criador], que *falta* ao homem de ação, apesar do que digam as

[25] "seu Alquiste esvasiava de contínuo sua cerveja, e zas na caderneta, escrevendo, escrevendo (ROSA, 1960: 281).

> evidências e crença de todos nós. Nós, os pensantes-que-sentem, somos os que de fato e continuamente *fazem* algo que ainda não existe: o inteiro mundo, em eterno crescimento, de avaliações e negações. Esse poema de nossa invenção é, pelos chamados homens práticos (nossos atores, como disse), permanentemente aprendido, exercitado, traduzido em carne e realidade, em cotidianidade. O que quer que tenha *valor* no mundo de hoje não o tem em si, conforme sua natureza – a natureza é sempre isenta de valor: – foi-lhe dado, oferecido um valor, e fomos *nós* esses doadores e ofertadores! O mundo que tem *algum interesse para o ser humano*, fomos nós que o criamos! – Mas justamente este saber nos falta, e se num instante o colhemos, no instante seguinte voltamos a esquecê-lo: desconhecemos nossa melhor capacidade e nos subestimamos um pouco, nós, os contemplativos – não somos tão *orgulhosos* nem tão *felizes* quanto poderíamos ser. (NIETZSCHE, 2001, p.203-204)

Nesta festa do "Nós" nietzschiano, acrescentamos "Nós, os temulentos". Neste prefácio o autor insere-se como um artista que se distingue pela "ilusão dos contemplativos", que o torna, analogamente à perspectiva de Nietzsche, o "verdadeiro poeta e criador da vida". A vida é esse poema, traduzido em carne, de que fala Nietzsche no aforismo em questão, numa espécie de paródia ao texto bíblico, no qual o verbo se faz carne. No texto de Nietzsche, o poema traduz-se em carne e é neste traduzir-se que o verbo perde qualquer força dogmática, para afirmar-se como força ilusionante, no espaço da traição. É como afirma o ditado italiano: "Traduttore, tradittore", tradutor, traidor.

Guimarães Rosa discorre sobre a *vis contemplativa* do sertanejo na seguinte passagem da entrevista a Günter Lorenz:

> Sou místico, pelo menos acho que sou. Que seja também um pensador, noto-o constantemente durante meu trabalho, e não sei se devo lamentar ou me alegrar com o fato. Posso permanecer imóvel durante longo tempo, pensando em algum problema e esperar. Nós sertanejos somos muito diferentes da gente temperamental do Rio ou Bahia, que não pode ficar quieta nem um minuto. Somos tipos especulativos, a quem o simples fato de meditar causa prazer. Gostaríamos de tornar a explicar diariamente todos os segredos do mundo. *Chocamos* tudo o que falamos ou fazemos antes de falar ou fazer. (ROSA, 1994, p.43) (grifo nosso)

A idéia de chocar, permanecer imóvel, conforme ocorre no trecho acima, Guimarães Rosa a concebe, também, no sentido de levar o calor do corpo às idéias, como as aves postam-se em "posição de transmitir o calor do corpo (aos ovos) para

propiciar o desenvolvimento do embrião e o conseqüente nascimento dos filhotes" (HOUAISS, 2001, p.703).

Existe um cosmos de valoração do corpo e do pensamento, encenado na escritura rosiana, suficientemente forte para conduzir nossa pesquisa no âmbito gerado pelos impulsos telúricos, apolíneo e dionisíaco, que plenipotenciam a expressão dionisíaca do sertão.

Aurélio Guerra Neto, em seu texto "Corpo e sofrimento – Buda, Dioniso, Nietzsche", utilizando-se de um comentário de Karl Jasper, afirma que

> Nietzsche 'escreveu sua obra com todo seu corpo.' E esta fórmula, parece-nos, supõe, subentende que é possível que se escreva e que se escreva uma obra de outra forma. De maneira menos total, por exemplo. De maneira menos corpórea, menos carnal, menos sanguínea, menos dolorosa. (NETO, in LINS, 2002, p.17)

Esta fórmula parece aplicar-se à concepção rosiana de arte. Em nosso estudo, buscamos instâncias embriagantes e personagens embriagados que, recorrentemente, encenam os encontros e desencontros das estórias em análise. Com referência à idéia de um corpo bêbado do autor no âmbito de sua arte, ela só é possível em sentido figurado, poético, não em sentido próprio.

Semelhante ao processo de desaparecimento de si, vivido pelo herói Chico, vive o escritor, cuja "sozinhidão" ou individuação desaparece em meio às vozes do texto dando floração ao autor. Para deslindarmos um corpo autoral incluso na estratégia do sentir-pensar, sem ressuscitarmos a carne do escritor, recorremos ao sujeito da enunciação mais adequado à profusão líquida da escritura rosiana. Mas é a partir de um "sujeito-temulento da enunciação", portanto, um sujeito em especial e recorrente na escritura do sertão, que constatamos instâncias, fendas estéticas com as quais tramamos nossa perspectiva, também embriagada, e nunca de outra forma, pelos impulsos que nos dispusemos a deslindar nas arquiteturas arrevesas e fugidias destes autores. Não buscamos propriamente uma precedência do corpo, no afã de desligá-lo do pensamento, mas no sentido de fazer ver sua participação imprescindível na elaboração deste.

2.3 O *daimon* dos pensantes-que-sentem

Por sopro do demo, se vê, uns homens caçam é mesmo isso, que inventam.
João Guimarães Rosa

Guimarães Rosa adotará uma atitude fisiológica, bastante relevante para o nosso estudo, que ele mesmo chama, na entrevista a Günter Lorenz, de um "sentir-pensar", modo pelo qual o escritor define brasilidade, mas que se aplica a seu texto, o qual se confunde com a vida. Conforme Deleuze, em Guimarães Rosa "a vida *activa* o pensamento e o pensamento, por seu lado, *afirma* a vida". Encontramos no romance *Grande sertão: veredas* um exemplo trágico de afirmação paradoxal da vida que corrobora a afirmação acima: "'– O sertão é bom. Tudo aqui é perdido, tudo aqui é achado... – ele seo Ornelas dizia – 'O sertão é confusão em grande demasiado sossego'" (ROSA, 1958, p.427). Há na expressão de Seo Ornelas uma aceitação da tragicidade da existência. Há, ainda, em suas palavras, a chama de uma alegria trágica, comum às elucubrações existenciais do barranqueiro. Não descartamos o caráter ambíguo do substantivo *sertão*, seu tônus sagrado. Certamente, nós o tomamos na inteireza do espaço sensível que não se desgarra do sagrado. Mas o que, primeiramente, se afirma no pensamento de "seo Ornelas" é o sertão bom, em que pese os dois oxímoros complementares de seu raciocínio fazendo-nos ver a condição contraditória, problemática, fluida e inapreensível do sertão.

Para Guimarães Rosa só a poesia consegue "expressar" a complexidade de um povo, assim como a complexidade da vida, e esta, diferente da razão, não está preocupada com um fim:

> Existem elementos da língua que não são captados pela razão; para eles são necessárias outras antenas. Mas, apesar de tudo, digamos também que a "brasilidade" é a língua de algo indizível. Duvido que outras pessoas pudessem tirar disto uma conclusão mas, aqui entre nós dois, isto não é tão importante. Ou digamos, para salientar a importância irracional, inconcebível, intimamente poética, que a palavra em si contém uma definição que tem valor para nós, para nosso caráter, nossa maneira de pensar, de viver e de sentir: "brasilidade" é talvez um *sentir-pensar*. Sim, creio que se pode dizer isto. (ROSA, 1994, p.55) (grifos nossos)

Neste estudo também utilizamos as antenas dionisíacas e múltiplas do sentir-pensar para captarmos certos traços "não captados pela razão". O "sentir-pensar" como postura diante do mundo é o plancto re-alimentador da escritura rosiana em seu mar de territórios. Pode-se inferir que, se levarmos em conta todo um cosmo cultural alemão alinhavando a entrevista concedida a Günter Lorenz, existem conexões entre a expressão "sentir-pensar" rosiana e os pressupostos dessa formulação que se encontram no aforismo 19 do livro *Além do Bem e do mal*[26] de Nietzsche. Para o poeta-fisósofo-alemão, uma complexa rede de impulsividades antecede o "sentir e pensar", a qual ele qualifica de "afeto" e que resulta no "afeto de comando", o qual, por sua vez, se forma em meio a uma multiplicidade de forças, dentre as quais, uma, depois de sobrepor-se hierarquicamente às outras, conduzirá temporariamen

> Mesmo com minha vontade toda de paz e descanso, eu estava trazido ali, no extrato, no meio daquela diversidade, despropósitos, com a morte na banda da mão esquerda e da banda da mão direita, com a morte nova em minha frente, e senhor de certeza nenhuma. (ROSA, 1958, p.334)

Vemos nas imagens acima um redemoinho de forças incontroláveis, forças dionisíacas, múltiplas e atuantes rebeldes em luta determinando as ações de Riobaldo, "senhor de certeza nenhuma", e mais forte que o seu pensar e querer. Riobaldo ainda afirma: "O que era isso, que a desordem da vida, podia sempre mais do que a gente?" (ROSA, 1958, p.335). Lutando contra as forças da "desordem da vida", as forças múltiplas da vontade, Riobaldo sente a precariedade de si mesmo em seu pensar e querer ordenador, aprisionado a uma razão normal que não dirige. Angustiado, Riobaldo utiliza-se de um verbo no passado: "Eu queria minha vida própria, por meu querer governada". Assim como ele "queria entender do medo e da coragem, e da gã que empurra a gente para fazer tantos atos, dar corpo ao suceder" (ROSA, 1958, p.96). No verbo "queria" percebemos, para além de sua necessidade óbvia de marcar um acontecimento passado, a tragicidade impotente do querer diante das "forças obscuras" (dionisíacas) que perfazem os sentimentos múltiplos que comandam o sentir-pensar. Essas forças sobrepesam o eu riobaldiano e determinam-lhe o "comando de afeto". Por isso Riobaldo diz: "mesmo com minha vontade toda de paz e descanso, eu estava trazido ali." No segundo exemplo, tomado do romance *Grande sertão: veredas*, o substantivo feminino *gana*, que na fala de Riobaldo surge como "gã" e, também, quer dizer ímpeto, impulso, remete-nos às forças que atuam sobre Riobaldo e muitas vezes decidem seu destino sem que ele as entenda. O substantivo *gã* pode significar uma vontade advinda do inconsciente, portanto, uma vontade nietzschiana, como uma multiplicidade de forças que empurram a vida.

No romance *Grande sertão: veredas*, encontramos um exemplo trágico do que consiste a liberdade e a vontade para Riobaldo, dispostas entre o vento falante "que vem de toda parte" (a natureza), o corpo e o pensamento:

> Vento que vem de toda parte. Dando no meu corpo, aquele ar me falou em gritos de liberdade. Mas liberdade – aposto – ainda é só alegria de um pobre caminhozinho, no dentro do ferro de grandes prisões. Tem uma verdade que se carece de aprender, do encoberto, e que ninguém não ensina: o beco para a liberdade se fazer. (ROSA, 1958, p.290)

Estamos diante de uma alegria paradoxal, trágica, isto é, “de pobre caminhozinho, no dentro do ferro das grandes prisões.” Ao que percebemos, existe uma espécie de rede cósmica, a “grande prisão” ou “vontade”, conectada ao encoberto e que ninguém não ensina, onde estaria a verdade: “O beco para a liberdade se fazer”. Além do caráter aporético evidente do substantivo *beco*, importa-nos a noção riobaldiana de que sua ação se atrela ao encoberto, ao velado, não dependendo, portanto, apenas de Riobaldo. Em suma, a liberdade é colocada como um problema. Diríamos, então, que, sem dúvida, o afeto que comanda a ação riobaldiana, nas condições em que ele a apresenta, nesse momento, é um afeto trágico. Segundo Vernant,

> na perspectiva trágica, o homem e a ação se delineiam, não como realidades que se poderiam definir ou descrever, mas como problemas. Eles se apresentam como enigmas cujo duplo sentido não pode nunca ser fixado. (VERNANT, 1999, p.16)

No prefácio“Sobre a escova e a dúvida”, de *Tutaméia*, encontramos um outro exemplo de como o autor Guimarães Rosa aproxima-se das elucubrações nietzschianas sobre o sentir e pensar:

> Somos os humanos seres incompletos, por não dominados ainda à vontade os sentimentos e pensamentos. E precisaria cada um, para simultaneidades no sentir e pensar, de vários cérebros e corações. Quem sabe, temos? Sem amor, eu é que sou um Sísifo sem gravidade.(ROSA, 1967, p.154)

A impossibilidade de dominar os sentimentos e pensamentos, devido às simultaneidades envolvidas na elaboração destes, faz com que o autor proponha múltiplos corações e cérebros e, paradoxalmente, admita que já os temos no “amor”, ou seja, no sentimento profuso que torna possível suportar a pena de Sísifo[27], metáfora para a condição humana em seu esforço corporal de não se evaporar no absurdo da vida, vale dizer, também, do quotidiano.

Com referência ainda às ramificações do corpo no texto rosiano, utilizamos um trecho do livro de Scarlett Marton, *Estravagância* [illegible]

inconsciente no texto de Nietzsche, e que se coaduna à perspectiva com a qual perscrutamos o pensamento rosiano em sua aventura corporal:

> No limite, é todo o corpo que conhece e, ao fazê-lo, simplesmente desempenha uma atividade fisiológica. Portanto, é a fisiologia que fornece o paradigma do ato de conhecer. (MARTON, 2003, p.168)

Esta forma de conhecimento, ainda com referência ao texto de Marton, possui fortes lastros no século XIX, no qual, segundo Michel Foucault, se "instauram as condições de possibilidade de uma biologia" (FOUCAULT, 1995, p.284). Encontramos em vários momentos uma precedência do sentir na escritura rosiana, que a própria fórmula "sentir-pensar", utilizada por Guimarães Rosa, na qual o "sentir" antecede o pensar, de certa forma, demonstra. A precedência ocorre muito mais como crítica a uma razão prepotente do que, propriamente, como um ato desgarrado do pensar.

O conhecer rosiano do "sentir-pensar", apesar de não estabelecer, contemporaneamente, um estranhamento, assim afigurou-se ao mundo, desde que os poetas foram banidos da República de Platão, principal discípulo de Sócrates. Ao sentir-pensar o mundo, como sertão, deitando-lhe as mãos instintivas do artista, Guimarães Rosa, por este e outros procedimentos inerentes a essa "unidade tensional" de apreensão "bicameral" do mundo, aproxima-se do trágico e da experiência nietzschiana do trágico, conforme a perspectiva do poeta-fisósofo-alemão, sobretudo, porque ambos farão vir à tona dimensões, abissais, ctônicas e dionisíacas do ser, as quais participam intrinsecamente do elenco de forças transgressoras da vida, segundo fazem ver estes autores em artes, par e passo com a ciência. Claro, um modelo de ciência que, ao invés de buscar uma certeza, compreende-se provisória como todos os eventos. Retiramos essa expressão "bicameral" do biógrafo de Nietzsche, Rüdiger Safranski, o qual em seu livro *Nietzsche, biografia de uma tragédia*, afirma que "Nietzsche espera de uma cultura mais elevada que dê simultaneamente duas câmaras cerebrais ao seres humanos, uma para sentir a ciência, outra para a não-ciência" (SAFRANSKI, 2005, p.186). Pelo que percebemos, Guimarães Rosa, que chega ao mundo oito anos após o falecimento de Nietzsche, trás consigo "duas câmaras cerebrais".

Conforme Nietzsche, o

> dionisíaco, medido com o apolíneo, se mostra como a potência artística eterna e originária que chama à existência em geral o mundo

> todo da aparência: no centro do qual se faz necessária uma nova ilusão transfiguradora para manter firme em via o ânimo da individuação. Se pudéssemos imaginar uma encarnação da dissonância – e outra coisa é o homem? – tal dissonância precisaria, a fim de poder viver, de uma ilusão magnífica que cobrisse com um véu de beleza a sua própria essência. Eis o verdadeiro desígnio artístico de Apolo: sob o seu nome reunimos todas aquelas inumeráveis ilusões da bela aparência que, a cada instante, tornam de algum modo a existência digna de ser vivida e impelem a viver o momento seguinte. (NIETZSCHE, 2001, p.143)

Como artista apolíneo e dionisíaco, o autor Guimarães Rosa encena personagens dissonantes e afetos de uma "ilusão magnífica" que torna "de algum modo a existência digna de ser vivida" e que os impele (e a nós) a viver "o momento seguinte". Personagens, geralmente, muito distantes da "altitude intelectual ou educação artística", mas que encontram seus projetos de vida na relação visceral que estabelecem com a natureza. Vejamos o que diz Riobaldo ao matutar sobre um rumo importante que deveria tomar sua vida: "Arte que achei o meu projeto". E seu projeto era "traspassar o liso do Suçuarão", até então um deserto intransponível. Mas antes de chegar a essas artes e manhas, que o levará a traspassar o Suçuarão, envolvem-no esplêndidas e inspiradoras imagens da natureza: sol, ar, água e terra:

> Só aquele sol, a assaz claridade – o mundo limpava que nem um tremer d'água. Sertão foi feito é para ser sempre assim: alegrias! E fomos. Terras muito deserdadas, desdoadas de donos, avermelhadas campinas. Lá tinha um caminho novo. Caminho de gado. Arte que achei meu projeto. (ROSA, 1958, p.473)

E seu projeto é achado no caminho feito pelo gado. O que Riobaldo encontra, já está na natureza. E como artista, poeta, por intermédio da natureza, da qual, às vezes, ele se aproxima, Riobaldo faz o seu caminho.

Ambos, filósofo e escritor, criticamente, fizeram frente ao esclarecimento, à lógica, por intermédio de uma escritura movente em que a "verdade" aparece como devir, portanto, jamais apreensível, ou melhor, só apreensível enquanto arte ou ilusão transfiguradora. Para suprir a absurdidade lacunar do quotidiano, Nietzsche propõe a perspectiva estética e Guimarães Rosa, *um fabulista por natureza*, o "faz-de-conta", arte inata ao sertanejo. Ambos propõem o "faz-de-conta" nutriente da arte como intrínseco ao conhecimento. Ao prefaciar os fragmentos póstumos de Nietzsche, que no Brasil recebem o nome de *Sabedoria para depois de amanhã*, Diego Sanches Meca afirma: "O

aspecto original da posição de Nietzsche – poder-se-ia dizer inclusive o mais original de seu pensamento – estaria antes de mais nada nessa tese da união de conhecimento e mentira" (MECA, *apud* NIETZSCHE, 2005g).

Na tentativa de definir brasilidade, na entrevista concedida a Günter Lorenz, o próprio Lorenz faz menção a um duende, um ser fabulesco. Trata-se do "duende de Lorca": "aquele demônio também tão inconcebível, mas que o próprio Lorca tornou plausível com alguns exemplos" (ROSA, 1994, p.56). Guimarães Rosa se entusiasma com o exemplo de Lorenz e interpreta-o dizendo que

> o *daimon* de Lorca e também o *daimon* de Goethe são exemplos exatos para tais coisas indizíveis. Duvida-se da existência da "brasilidade", mas ninguém mais põe em dúvida que exista um duende. (ROSA, 1994, p.56)

No livro de Nietzsche, *Assim falou Zaratustra*, livro no qual Nietzsche decreta a morte de Deus e incita-nos a ver a irrealidade de todas as verdades, o personagem protagonista Zaratustra afirma "quero ter duendes a meu redor, porque sou corajoso. A coragem que afugenta os fantasmas cria seus próprios duendes: a coragem quer rir" (NIETZSCHE, s.d, p.57).

Na esteira de Goethe, que, segundo Guimarães Rosa, nasceu no sertão, como da cultura grega, pode-se inferir, considerando as muitas leituras possíveis do *daimon* na história da humanidade, que tanto Nietzsche quanto Guimarães partem dessa divindade poético-demoníaca, médium entre os deuses e os homens, como impulso básico intuitivo e conselheiro espiritual do homem. Ambos desejam chegar ao conhecimento e conferir tônus ao indizível. Dessa forma, eles desestabilizam o princípio de racionalidade tradicional de apreensão da vida. Admitindo o *daimon* como impulso, os poetas negam a oposição entre as "atividades instintivas – conscientes – e o pensamento consciente" (NIETZSCHE, 2005e, p.196).

No livro *Mito e tragédia na Grécia antiga*, Vernant, no texto "Tensões e ambigüidades na tragédia grega," (VERNANT,1999, p.01-21), faz-nos lembrar da característica essencialmente ambígua do trágico, e para exemplificá-la, utiliza, justamente, as especificidades ambíguas do *daimon*. Vernant lembra-nos que na tragédia *Fenícias* de Eurípides o *daimon* é um gênio mau e, em seguida, diz que os sentimentos, as falas, os atos do herói trágico dependem de seu caráter, de seu *ethos*, os

quais seriam a expressão de um *daimon* que age por intermédio deles. Em suma, afirma Vernant parafraseando Heráclito[28]: "No homem, o que se chama *daimon* é o seu caráter – e inversamente: no homem o que se chama caráter é realmente um demônio" (VERNANT, 1999, p.15). Lembrando que o demônio em Guimarães Rosa é, muitas vezes, a própria linguagem, o que elimina qualquer ossificação do que expressamos por intermédio de Heráclito, como sendo o "caráter" do homem. Portanto o *daimon*, ou conforme Guimarães Rosa, o *demo* é intrínseco ao homem. Na entrevista a Günter Lorenz, o escritor Guimarães Rosa afirma: "o caráter do homem é seu estilo, sua linguagem" (ROSA, 1994, p.42). Então, o caráter de Guimarães Rosa está ligado ao que ele, nesta mesma entrevista afirma: "Sou um fanático da sinceridade lingüística" (ROSA 1994, p.43) Enfim, uma sinceridade fabular.

Assim, compreendemos que o *daimon* rosiano do sentir pensar é aquele advindo de forças cuja natureza encontra-se velada. Cabe sempre ao leitor, a partir de sua leitura prévia, seguir as possibilidades que, no campo da linguagem, acenam para a vontade de diálogo que é inerente a esta. Nossa vontade de diálogo mostrou-nos o caminho poético para o indizível, ao qual convergem as aporias trágico-escriturais de Guimarães Rosa e Nietzsche, as quais emergem de abissalidades anteriores ao sentir-pensar, mas que têm por *médium* a univocidade pluralizante e crítica do *sentir-pensar* que, no fundo, não é senão o jogo hierárquico entre os deuses Apolo e Dioniso, a trágica alegria de transbordar-se um no outro.

---

[28] Fragmento 247 "o caráter é para o homem um *daimon*" (KIRK;RAVEN;SCHOFIELD, 1994. p. 219)

Capítulo 3
Zonas de incorporações

A vida mais ou menos perigosa. – Ignorais absolutamente o que vos acontece, correis como bêbados pela vida, caindo de tempos em tempos de uma escada. Mas graças à vossa ebriedade, não partis os membros, vossos membros estão muito fatigados e vossa cabeça obscura para que acheis a pedra desses degraus tão dura quanto para as nossas! Para nós a vida é um grande perigo: somos de vidro... infelizes de nós se esbarramos em algo! Tudo acabado se *caímos*.

Nietzsche

3.1 Gregos jagunços

Só quem entendia de tudo eram os gregos.
João Guimarães Rosa

Virei os tigres.
João Guimarães Rosa

No livro *Cinco prefácios para cinco livros não escritos*, Nietzsche, referindo-se aos homens gregos, afirma que eles são os "mais humanos dos tempos antigos, possuem em si um traço de crueldade, de vontade destrutiva, ao modo do tigre" (NIETZSCHE, 1996, p.73-74). Já nos referimos ao fato de que o mundo para Guimarães Rosa se apresenta, às vezes, como uma lenda cruel. No conto "O espelho", de *Primeiras estórias*, o narrador traz em si a "máscara" (expressão que o próprio autor utiliza no conto) da onça, felino aparentado do tigre, e toma "o elemento animal, para começo" (ROSA, 1969, p.75); Zé Bebelo "duelava de faca nos espíritos solertes de uma onça acuada" (ROSA, 1958, p.124); Suçuarão, criado a partir de suçuarana, é o nome de um terrível deserto, a princípio, intransponível, existente no romance *Grande sertão: veredas*. O conto de *Estas estórias*, "Meu tio Iauaretê", narra a estória e metamorfose de um caçador de onças que se transforma em onça e se vê, no momento da narração, sendo, ao mesmo tempo, caçador e caça; Silvino, personagem do conto "Burrinho Pedrez" de *Sagarana*, "é onça-tigre" (ROSA, 1971, p.18); em *Tutaméia*, no conto "No prosseguir", um moço é comparado à onça: "Mudo modo, como quando a onça pirraça" (ROSA, 1967, p.98); no conto "Ripuária", de *Tutaméia,* "o rio, que no escuro levava água bastante, [era] calado e curto, como o jaguar (ROSA, 1967, p.135). Há, conforme

vimos acima, sob várias formas, algumas mais explícitas, uma recorrente força do "elemento animal" no texto rosiano que, muitas vezes, sugere uma genealogia que vai das patas aos pés.

Assim como Nietzsche vê o tigre sobressair-se no ódio do homem grego, que o deixa escoar nos momentos de guerra, os jagunços rosianos liberam em si as forças ctônicas, animalescas, do ódio, aqui metonimizadas pela presença recursiva da onça. E, na figuração dessa animalização, os personagens rosianos, alguns, como o personagem Benevides do conto "Burrinho Pedrez", têm "os dentes limados em ponta," (ROSA, 1971, p.12), bem como os jagunços do romance *Grande sertão: veredas*: "Assim em uso correntio, apontar os dentes de diante, a poder de gume de ferramenta, por amor de remedar o aguçoso de dentes do peixe feroz do rio de São Francisco – piranha redoleira, a cabeça-de-burro" (ROSA, 1958, p.157). Antonio Candido, no posfácio às *Obras incompletas* de Nietzsche, afirma que este

> bem antes das modernas correntes da psicologia, analisou a força e importância dos impulsos de domínio e submissão, concluindo que há em nós um animal solto que também compõe a personalidade e influi na conduta. (CANDIDO *apud* Nietzsche, 1983, p.412)

Guimarães Rosa encenou esta conduta do "animal solto" no homem do sertão, dotando-o de um aspecto feroz. O limar dos dentes praticado pelos jagunços rosianos, com certeza, traduz-lhes a voracidade interna. E esse estado asselvajado manifesta tanto a liberdade quanto a coragem de que se carece para realizar a travessia, metáfora para a vida, a qual vemos representada na escritura rosiana pelo embate de forças, quer dizer, pela guerra. A guerra entre os homens no sertão é metonímia radical de uma condição atávica a todas as formas de vida. Reiteramos, não se trata de uma apologia à guerra bélica, mas de uma constatação, a mesma a que chegara Heráclito na Antiguidade[29]. Se, "quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo" (ROSA, 1969, p.71), o mesmo pode-se dizer da guerra. Milagre e guerra são nomes, metáforas, além do bem e do mal, para as metamorfoses inerentes à vida.

Cavalcante Proença, em seu texto "Dom Riobaldo do Urucuia, cavaleiro dos campos gerais", afirma que os "contos e novelas de Guimarães Rosa, entremeados de

---

[29] Fizemos referência à guerra no sentido heraclitiano no capítulo que intitulamos "Aos olhos o cabimento".

episódios, são épicos em grande número" (PROENÇA, 1976, p.166). A sabedoria astuta de Odisseu entremeia-se ao texto rosiano e está literalmente presente no conto "Desenredo", de *Tutaméia*, no seguinte paradoxo: "Sábio sempre foi Ulisses, que começou por se fazer de louco" (ROSA, 967, p.39). É impossível não ligar Odisseu, um mestre das estratégias e das mentiras, e que, às vezes, fala por Homero, ao que, em certa medida, não deixa de ser um projeto de arte do personagem Jó Joaquim, protagonista do conto "Desenredo[30]", como do próprio autor Guimarães Rosa, isto é, a reinvenção da história.

A objetividade rosiana também é análoga à objetividade apolínea, titânica, que Nietzsche percebe em Homero: "O encanecido sonhador imerso em si mesmo, o tipo do artista *naif*, apolíneo" (NIETZSCHE, 2001, p.43). Ana Luiza Martins Costa, no texto "Rosa, ledor de Homero", demonstra que Guimarães Rosa incorporou vários procedimentos adotados na *Ilíada* e na *Odisséia*, os quais rotulava com o ícone *m%*. De acordo com Costa,

> *m%* [é] um ícone criado por Rosa para designar a relação ambígua e conflituosa que estabelece com outros autores [...] expressa a própria dificuldade do escritor em demarcar os limites entre as 'simples apropriação', 'criação parcial' ou 'criação total [...] No caderno de Homero, o signo pessoal m% precede a reprodução de epítetos, como em *m% Júpiter, o ajuntador de nuvens*; o registro de histórias paradigmáticas, como (*m% anthéia* (*mulher de Proteus*) *e Belerofonte*: *como a mulher de Putifar e o casto José*); e comentários sobre o próprio texto, como *m%= as musas – oniscientes, ou* (*m% - magnífica, sempre, a caracterização de Páris*, ou ainda (*m% - os guerreiros tinham conhecimento das intervenções dos deuses*). (COSTA, 1997-98, p.52)

Segundo Burkert, "os testemunhos mais importantes para a religião grega são, como sempre, do gênero literário, sobretudo para os gregos que fundaram uma cultura eminentemente literária" (BURKERT, 1993, p.29). A arte rosiana, de um modo geral, quer-se como testemunho de um sagrado proliferante e de uma perspectiva "eminentemente literária".

Sônia Viegas, em seu texto *A vereda trágica do "Grande sertão: veredas"*, afirma que

---

[30] Analisamos este conto no subcapítulo intitulado "Da geografia movente".

> na tradição ocidental, o discurso filosófico tem raízes mítico-religiosas, cuja expressão, poética, realizava-se a partir da representação intuitiva da relação do homem com o mundo. No nascimento da filosofia grega, o *logos* convivia intimamente com a *poiesis*, e Nietzsche chama de trágicos os primeiros filósofos-poetas da Grécia. Eles realizavam a síntese entre a linguagem do indizível, que é a poesia, e a linguagem da explicitação do absoluto, que é a filosofia, levando, dessa forma, o pensamento lógico a comprometer-se com o que escapa à lógica. Heráclito, "o primeiro grande herói da tragédia filosófica", intuiu o caráter dialético da realidade, o conflito trágico que aí se processa entre o uno e o múltiplo; o logos se produz no domínio da alteridade, do efêmero, do dinâmico, e, portanto, enquanto unidade do que é múltiplo e permanência do que é fluido, deve mergulhar suas raízes no obscuro. A expressão *logos* vem, pois, carregada da tensão trágica, do conflito entre o dizível e o indizível, entre o claro e o enigmático, a razão e o irracional. (VIEGAS, 1985, p.29)

A arte rosiana advinda da "temulência" consagra-se na relação entre o apolíneo, mais ligado ao dizível, e o dionisíaco, mais ligado ao indizível, que aliado à condição aporética da própria escritura forma zonas obscuras e irracionais. Ambos são impulsos processados no sujeito da enunciação que, sinestésica e esteticamente, se relaciona com o mundo.

Sônia Viegas, como pensadora de poéticas e estéticas, alia-se aos questionamentos de Nietzsche quanto à linguagem conceitual e o primado de uma verdade científica. Viegas, parafraseando Nietzsche, afirma que "a inteligência humana lança uma fonte de luz pela superfície das coisas e sobre a consciência do homem, e este acredita que esta luminosidade efêmera possa desvendar efetivamente a opacidade do mundo ou sua própria penumbra interior" (VIEGAS, 1985, p.08). A "luminosidade efêmera", a que se refere Viegas, corresponde à luz "capacíssima" da razão. "A opacidade do mundo ou a sua própria penumbra interior do mundo" refere-se ao aspecto dionisíaco imprevisível e poético jamais apreensível dos eventos.

Apesar de Viegas não utilizar explicitamente o texto nietzschiano para desenvolver a vereda trágica do romance *Grande sertão: veredas*, ela faz uma afirmação contundente quanto ao valor do filósofo no pensamento contemporâneo desde seu primeiro livro *O nascimento da tragédia*: "Uma significativa atenção sobre o problema do esvaziamento do *logos* grego e a perda de sua tragicidade originária sustenta, na esteira de Nietzsche, grande parte da reflexão contemporânea" (VIEGAS, 1985, p.14). Para Viegas, são vários os motivos que fazem de Riobaldo um personagem

trágico e de seu longo texto destacamos três: Semelhante a Édipo, Riobaldo *foge em direção ao motivo de sua fuga* e é cheio de *dúvidas*. Citando Hauser, para falar do conceito moderno de trágico, ela caracteriza Riobaldo como *solitário* e diz que "uma das características mais acentuadas do herói trágico moderno é a solidão" (VIEGAS, 1985, p.55).

Guimarães Rosa, em carta ao tradutor alemão Meyer-Clason, comentando a obscuridade de certas passagens de seu texto, afirma:

> Falei no valor da tradução do Bizzari, para o 'entendimento' do texto original, mas filtrado para uma língua culta. Naturalmente, nela há trechos e passagens 'obscuros'. Mas o *Corpo de Baile* tem de ter passagens obscuras! Isto é indispensável. A excessiva iluminação, geral, só no nível do raso, da vulgaridade. Todos os meus livros são simples tentativas de rodear e devassar um pouquinho o mistério cósmico, esta coisa movente, impossível, perturbante, rebelde a qualquer lógica, que é a chamada 'realidade', que é a gente mesmo, o mundo, a vida. Antes o obscuro que o óbvio, que o frouxo. Toda lógica contém inevitável dose de mistificação. Toda mistificação contém boa dose de inevitável verdade. Precisamos também do obscuro. (ROSA, 2003, p.239)

Diríamos que a luminosidade apolínea e a sombra dionisíaca estão aí representadas na oposição que faz o autor entre a lógica e a indispensável obscuridade ruminante do poético. Mas a passagem sugere, ainda, uma crítica à razão, quando se refere à "excessiva iluminação", alusão ao projeto Iluminista que se dispôs a iluminar todos os recantos do ser, o que, segundo Guimarães Rosa, levaria a arte, fatalmente, à "vulgaridade". E quando o autor diz: "Todos os meus livros são simples tentativas de rodear e devassar um pouquinho o mistério cósmico, esta coisa movente, impossível, perturbante, rebelde a qualquer lógica, que é a chamada 'realidade', que é a gente mesmo, o mundo, a vida", ele realiza uma travessia, síntese da insondabilidade da vida, que parte dos livros (da fábula) ao homem, realidade ou "coisa movente" que, no romance *Grande sertão: veredas*, Riobaldo também quer devassar, mas lá ele a chama de "matéria vertente". Tudo, neste momento, diz Guimarães Rosa, não é fruto de outra coisa senão da "gente mesmo". Paradoxalmente, o "mistério cósmico" que ele afirma querer "rodear" e "devassar um pouquinho", é imprescindível que se mantenha velado, quer dizer, sob as zonas de sombras. Os livros são formas apolíneo-rosianas, luzes para rodear a insondabilidade dionisíaca, "o mistério cósmico", do homem. Mas como

Heráclito de Éfeso, o autor sabe que "a verdadeira constituição das coisas gosta de ocultar-se" (HERÁCLITO *apud* KIRK; RAVEM; SCHOFIELD, 1994, p.199).

Como uma das formas de amalgamar-se a essa sabedoria, Guimarães Rosa mergulha sua escritura nas águas do rio do filósofo pré-socrático Heráclito de Éfeso, mesclando-a ao perpétuo fluir heraclitiano ao encontrá-lo pleno no imaginário do sertão. Com referência ao fragmento 214, de Heráclito:

> Para os que entrarem nos mesmos rios, outras e outras são as águas que por eles correm... Dispersam-se e... reúnem-se... juntas vêm e para longe fluem... aproximam-se e afastam-se". (HERÁCLITO *apud* KIRK; RAVEN; SCHOFIELD, 1983, p.202)

Riobaldo, praticamente, parafraseia-o. A paráfrase riobaldiana é inequívoca: "um rio é sempre sem antiguidade" (ROSA, 1958, p.140). No gesto infindo de olhar o rio sem antiguidade, sempre outro, o autor-artista contempla o sertão. Olha-se, na realidade, o vir-a-ser, ou seja, a mudança. Em *Tutaméia*, no conto "Ripuária"[31], uma outra imagem personificada do rio reafirma a presença disseminadora da metáfora heraclitiana e nietzschiana para o devir, a qual percebemos tentacular-se, também, no significante. Para o narrador desse conto, "o rio era que indicava o erro da gente, importantes defeitos, a sina" (ROSA, 1967, p.135). Lemos o substantivo masculino *erro* no sentido literal e no sentido de erradio, meândrico, labiríntico, no sentido de errância, como devir e, na expressão "importantes defeitos", uma corroboração à idéia de "erro", uma alusão positiva ao que é considerado moralmente negativo à condição humana.

Nietzsche, em sua "tentativa de autocrítica" do livro *O nascimento da tragédia*, assegura: "Toda a vida repousa sobre a aparência, a arte, a ilusão, a óptica, necessidade do perspectivismo e do erro" (NIETZSCHE, 2001, p.19). Em *Humano demasiado humano*, no aforismo intitulado "Embriagado pelo aroma das flores", tomando a *embriaguez* negativamente, o homem iluminista embriagado pelo aroma de suas próprias criações, a arte, a religião e a ciência, como ápice da perfeição se diz capaz de desvendar todos os recantos do mundo. Diante desse homem, o poeta-fisósofo-alemão faz apologia da imperfeição:

---

[31] Ripuário, de acordo com o dicinonário Houaiss, diz-se dos "antigos povos germânicos da margem do Reno" (HOUAISS, 2001, p.2461).

> O erro tornou o homem profundo, delicado e inventivo a ponto de fazer brotar as religiões e as artes. O puro conhecimento teria sido incapaz disso. Quem nos desvendasse a essência do mundo nos causaria a todos a mais incômoda desilusão. Não é o mundo como coisa em si, mas o mundo como representação (um erro) que é tão rico em significado, tão profundo, maravilhoso, portador de felicidade e infelicidade. (NIETZSCHE, 2005b, p.36)

Se bem percebemos a vontade gramínea da escritura rosiana, a expressão "a sina", referência não a um destino preciso, mas ao destino inaudito, líquido, incerto, converte-se, também, no significante "assina". *Assinar* quer dizer determinar limites, marcar com um sinal para evidenciar sua autoria, fazer ver de modo preciso. O rio como expressão do devir e metáfora para a vida, como para a escritura, "assina" a sua meândrica fluida assinatura, somando à meada dos fios regentes da vida a perspectiva dos "importantes defeitos". Mas, ao assinar, o faz problematicamente, pois sua indicação, sua marca, sua máxima metáfora escritural é a "matéria vertente," (ROSA, 1958, p.96), sempre provisória do vir a ser, como a própria assinatura-escritura do autor. Nessa acepção de uma provisoriedade dos eventos no mundo, Heráclito é um autor emblemático tanto para Nietzsche quanto para Guimarães Rosa. A afinidade de Nietzsche com Heráclito leva-o a escrever *A filosofia na idade trágica dos gregos*, livro no qual o poeta-fisósofo-alemão expõe as afinidades eletivas entre ele e Heráclito. Segundo Nietzsche

> o dom real de Heráclito é sua faculdade sublime de representação intuitiva; ao passo que se mostra frio, insensível e hostil para com o outro modo de representação que se efectiva em conceitos e combinações lógicas, portanto, para a razão, e parece ter prazer em contradizê-la com alguma verdade alcançada por intuição; fá-lo com uma insolência tal, em frases como: 'todas as coisas, em todos os tempos, têm em si os contrários'. (NIETZSCHE, 1995, p.40)

A representação intuitiva, a aversão à lógica, o prazer em contradizê-la com alguma verdade alcançada por intuição e tensão entre os contrários, são *modus operandis* aos quais frequentemente recorre o autor Guimarães Rosa.

A *embriaguez* apresenta-se na cosmogonia criadora rosiana como um dos elementos a garantir-lhe a fruidez circular de uma escritura que se propõe rumo ao infinito, valendo-se simbolicamente da cambaleante "banda de moebius", encarnação inequívoca da travessia escritural complexa, a qual se perfaz por intermédio de impulsos

artísticos advindos da vida. Estes impulsos embriagantes e profundamente críticos transmigram do "mundo como irrealidade" para o autor, já que este, em *Tutaméia* e nas entrevistas concedidas e, ainda, em seus contos, pois ele os chama, apropriadamente, de "contos críticos," (ROSA, 1994 p.35), realiza uma teoria de seus próprios procedimentos e o faz como um convite provocativo aos críticos. Na verdade, temos aí uma espécie de movimento profuso deflagrado pela ação da escritura que se inicia a partir do *insight* do sentir-pensar, na confrontação do olhar do escritor temulento com a vida e se configura propriamente no ato de escrever que (a mania de anotar do escritor) por sua vez, detona o reescrever, o burilar da forma, que não deixa de ser já um aspecto em que o autor é crítico de si mesmo impelido pelos impulsos apolíneo e dionisíaco.

Conforme investigação de Hazim,

> o próprio Guimarães Rosa, em entrevista a Fernando Camacho, assegura-lhe estar o tempo inteiro escrevendo, escrever aí significando coletando dados: "Eu estou sempre trabalhando, acumulando, cogitando. De repente cristaliza a idéia de fazer um livro. Então juntas coisas que cresceram separadas, mas que agora se completam". (HAZIM, 1991, p.22)

Neste estado de vigília estética, pronta a expelir uma frase ou sugar um dado do mundo, com um bote, percebemos a *embriaguez* ininterrupta do autor, a todo o momento, "trabalhando", "acumulando", "cogitando" para "cristalizar a idéia e fazer um livro". Este aspecto peculiar do artista em constante ebulição coaduna-se com nossa proposta de análise.

No *Pref. NTs*, no décimo primeiro parágrafo, temos ainda duas menções aos gregos:

> E desgostados com isso, João deixou Chico e Chico deixou João. Com o que, este penúltimo, alegre embora física e metafisicamente só, sentia o universo: chovia-se-lhe. – Sou como Diógenes e as Danáides... – definiu-se, para novo prefácio. (ROSA, 1967, p.102- 103)

No *Livro dos mortos*, de Luciano de Samosáta, encontramos um Diógenes cujo estilo de vida coaduna-se às características do herói Chico. Tudo indica que o assemelhado de Chico é Diógenes de Sinope (412-323). "Há muitas anedotas sobre a singularidade da vida que teria levado: morava em um tonel e tinha sempre uma resposta pronta e picante quando provocado" (LUCIANO, 1996, p.49). A relação entre

Chico, Diógenes e as Danáides é estabelecida pelo “tonel”. As Danáides, em número de cinqüenta, são filhas do rei Dánaos. Elas se casam com os cinqüenta filhos de Egipto, irmão de Dánaos, mas 49 delas matam seus maridos a pedido do pai. Apenas Hipermnestra não mata Linceu, por tê-la respeitado. Mais tarde Linceu matou as Danáides vingando a morte de seus irmãos. “Nos infernos [as Danáides] receberam um castigo que consistia em tentar encher com água um recipiente furado” (GRIMAL, 2000, p.110). No entanto, nem Diógenes nem as Danáides eram literalmente temulentos. O narrador do *Pref. NTs*, na verdade, quer dizer que Chico, dessa forma, que é um temulento cujo copo não tem fundo. Em relação a Diógenes é relevante para justificar, ainda mais, o intertexto estabelecido pelo autor, o fato de que a anedota contribui na construção do perfil de Diógenes, ou, como diria o autor Guimarães Rosa, funciona como espécie de graça, atrativo, catalisador ou sensibilizante para construir verdades de modo grande. O “tonel” do herói Chico, esta é a nossa tese, simboliza um deixar-se consumir pela força plástica da vida, e consolar-se nos tambaleios (cambaleios) que ela provoca circulando caminhos “semi-audaz em qualquer rumo” (ROSA, 1967, p.103).

3.2 O senhor das incertezas

Eu nunca tinha certeza de coisa nenhuma.
João Guimarães Rosa

Vens a ser – o que és: nem mais nem menos.
Goethe

Há na travessia do herói Chico uma expressão do narrador que também qualifica a atitude de Riobaldo diante do mundo, este, como Chico, caminha "com segura incerteza" (ROSA, 1967, p.102). Nossa hipótese é que Riobaldo é, sobretudo, o senhor das incertezas. Ao chegarmos a essa conclusão esperamos traduzir uma espécie de estupefação apolíneo-dionisíaca da crise existencial riobaldiana que, ao fundo, remete à incerteza do homem que se deixa atravessar pela dúvida de ser e não ser o criador de si mesmo por intermédio de suas ações.

No episódio da travessia do de-Janeiro para o São Francisco, a "coragem", como anteparo imprescindível ao ser, é chamada ao centro da travessia. A expressão "Carece de ter coragem" surge durante o cruzamento do rio e depois aparecerá novamente num contexto um pouco diferente, mas que não se descola da idéia de travessia. Há uma luta entre Diadorim e um mulato, o qual é vencido por Diadorim, para espanto do menino Riobaldo que, novamente, sente muito medo. Neste momento o substantivo feminino *coragem* aparece com uma força extraordinária:

> Meu receio não passava. O mulato podia voltar, ter ido buscar uma foice, garrucha, a reunir companheiros; de nós o que seria, daí a mais um pouco? Ao menino ponderei isso, encarecendo que a gente fosse logo embora. – "Carece de ter coragem. Carece de ter muita coragem..." – ele me moderou, tão gentil. Me alembrei do que antes ele tinha falado, de seu pai. Indaguei: – "Mas, então, você mora é com seu tio?" Aí ele se levantou, me chamando para voltarmos. Mas veio demorão, vagarosinho até aonde a canoa. E não olhava para trás. Não, medo do mulato, nem de ninguém, ele não conhecia. (ROSA, 1958, p.104)

A coragem titânica de Diadorim acompanhada pelos verbos *carecer* e *ter* faz ver a Riobaldo a importância da coragem num mundo em que ele mesmo como narrador traduz como perigoso: "Viver é muito perigoso". Se há um perigo constante no viver, vivemos, de certa forma, constantemente, em pé de guerra e, para enfrentar a guerra, é preciso coragem. A coragem de Diadorim é análoga àquela que nos apresenta Zaratustra

no capítulo “Da visão e do enigma”. Zaratustra é “amigo de todos os que empreendem longas viagens e não gostam de viver sem perigo” (NIETZSCHE, s.d, p.164). Riobaldo, em seu primeiro encontro com Diadorim, à beira do rio de-Janeiro, em certa maneira, a descreve de forma similar aos amigos de Zaratustra: “Diadorim, esse, o senhor sabe como um rio é bravo? É, toda a vida, de longe a longe, rolando essas braças águas, de outra parte, de fugida, no sertão” (ROSA, 1958, p.403). A expressão “de fugida”, que qualifica Diadorim, tem mais a ver com o evadir-se do rio para o mar do que, propriamente, com a mais remota idéia de fuga naquilo que ela contém de pejorativo, refere-se mais ao sentido de inquietude, movimento. Também podemos pensar que Riobaldo estivesse projetando em Diadorim uma característica pessoal sua, a de fugidor, no intuito de valorar-se.

No episódio com o mulato, Diadorim não o matou, talvez não o quisesse. O que reforça a coragem extraordinária deste personagem. Talvez porque se tratasse de um outro menino e não de um guerreiro, um jagunço. Este, sim, mereceria a fúria de Diadorim. Ele joga com o perigo, conforme fez na cena em que, usando de sua feminilidade, atraiu o mulato para perto e enfiou-lhe a faca. A ênfase de Diadorim, donzela guerreira, no substantivo *coragem* lembra-nos outra expressão de Zaratustra: “a coragem é o melhor matador; a coragem que acomete: porque em toda acometida há um toque de clarim” (NIETZSCHE, s/d, p.164). É Diadorim o jagunço mais corajoso para Riobaldo. Diadorim vê o abismo e salta sobre ele de “punhal em mão”. Diadorim não teme a morte. Ela salta – rumo à morte – como o faz sobre Hermógenes, assassino de seu pai Joca Ramiro, como uma águia que “deita mão ao abismo” (NIETZSCHE, s.d, p.289) com suas garras:

> Diadorim a vir – do topo da rua, punhal em mão, avançar – correndo amouco... Ái, eles se vinham, cometer. Os trezentos passos. Como eu estava depravado a vivo, quedando. Eles todos, na fúria, tão animosamente. Menos eu! Arrepele que não prestava para tramandar uma ordem, gritar um conselho. Nem cochichar comigo pude. Boca se encheu de cuspes. Babei... Mas eles vinham, se avinham, num pé-de-vento, no desadoro, bramavam, se investiram... Ao que – fechou o fim e se fizeram. E eu arrevessei, na ânsia por um livramento... Quando quis rezar – e só um pensamento, como raio e raio, que em mim. Que o senhor sabe? Qual:... o *Diabo na rua, no meio do redemunho... O* senhor soubesse... Diadorim – eu queria ver – segurar com os olhos... Escutei o medo claro nos meus dentes... O Hermógenes: desumano, dronho – nos cabelões da barba... Diadorim foi nele... Negaceou, com

> uma quebra de corpo, gambeteou... E eles sanharam e baralharam, terçaram. De supetão... e só. (ROSA, 1958, p.559)

Enquanto todos os seus comandados, e entre eles Diadorim, combatem em fúria, animosamente, Riobaldo se sente "depravado a vivo, quedando", isto é, ele se sente "moralmente degradado; corrupto, degenerado, perverso" (HOUAISS, 2001, p.942). Riobaldo treme e escuta o "medo claro nos dentes". Ao dizer que Diadorim corre "amouco", Riobaldo antecipa-nos de maneira velada, num adjetivo pouco usual, o que ocorrerá com este valente jagunço, quer dizer, Diadorim corre: "cheio de fúria, votado à morte; desesperadamente obcecado" (HOUAISS, 2001, p.195). É neste momento que se executa o "mandado de ódio" de Diadorim e ele o realiza a faca. O que eleva a sua coragem, ao modo grego da *Ilíada*, em que os combates realizados com a espada, corpo a corpo, eram considerados mais nobres e, consequentemente, aumentam os requintes de crueldade que envolve seu duelo com o pior dos inimigos: Hermógenes.

Um pouco antes de Diadorim se atracar com Hermógenes, Riobaldo sente-se impedido por forças além de sua compreensão:

> O que vendo, vi Diadorim – movimentos dele. Querer mil gritar, e não pude, desmim de mim-mesmo, me tonteava, numas ânsias. E tinha o inferno daquela rua, para encurralar comprido... Tiraram minha voz. Como vinham de lá e de cá, em contra-ranchos, a tomar armas, as cartucheiras de tiracol. Atirar eu pude? A breca torceu e lesou meus braços, estorvados. Pela espinha abaixo, eu suei em fio vertiginoso. Quem era que me desbraçava e me peava, supilando minhas forças? – "*Tua honra... Minha honra de homem valente!...*" – eu me, em mim, gemi: alma que perdeu o corpo. O fuzil caiu de minhas mãos, que nem pude segurar com o queixo e com os peitos. Eu vi minhas agarras não valerem! Até que trespassei de horror, precipício branco. (ROSA, 1958, p.558-559)

Primeiro, como se vê no trecho acima, Riobaldo atribui, e não, seu estado a si mesmo "desmim de mim-mesmo", depois o atribui a outrem. O substantivo feminino *breca* ganha *status* de sujeito. Breca quer dizer: "Enfurecimento, indignação, fúria. Aborrecimento que gera mau humor, maldade, malvadeza, cãibra". "Quem é que me desbraçava e me peava, supilando minhas forças?" O adágio popular "levar a breca" que quer dizer, "sentir-se mal, desaparecer, morrer", corrobora o espedaçamento de si-mesmo que Riobaldo, através do princípio de individuação, conseguiu conter. Quem é que arrancava os braços de Riobaldo, como se ele fosse uma marionete e o prendia com

cordas, embaraçava, (peava) para que ele não se movesse com o mar de acontecimentos à sua volta, "supilando", ou seja, roubando-o, furtivamente do latim, *suppilo*: "Roubar secretamente, furtar, subtrair, despojar" (FARIA, 1956, p.937). Em seguida, abre um travessão e chama a "responsabilidade" novamente para si. Este momento representa o clímax do romance e o clímax do caráter, do *daimon* oscilante de Riobaldo. Há toda uma estratégia do narrador para dar-nos a impressão da existência de uma possessão agindo sobre ele. Mas, por outro lado, Riobaldo também se entrega à presença apolínea do princípio da individuação. O "eu", marca suprema de sua narrativa, é recursivamente utilizado neste momento, nas três formas possíveis "eu", "me", "mim". Inclusive o vocábulo "gemi" contém "me"e "mim": "eu me, em mim, gemi: alma que perdeu o corpo." Riobaldo sabe que o "Medo agarra a gente é pelo enraizado" (ROSA, 1958, p.146). O medo agarra é pelo corpo. Assim como se manifesta no corpo por intermédio do arrepio do "pêlo" como significante de "pelo", do verbo "pelar". E mesmo o apartar-se para o alto do sobrado leva-nos a perceber uma forte diferença entre a atitude corpóreo-dionisíaca de Diadorim no amisturamento "chã" da guerra e a disposição egocentrada de Riobaldo, que o leva ao apartamento e distanciamento no alto da torre, ao modo do observador apolíneo. O "gozo" funesto riobaldiano, nesse momento, situa-se no limite entre as forças da mensuração apolínea e o "horror", terror de um transviamento que o levaria à perda do princípio de individuação, isto é, que o levaria da *embriaguez* extática do olhar para a *embriaguez* extática do dilaceramento pelo qual passará Diadorim, mas que de fato não o leva.

Quase no mesmo instante em que Diadorim empunha o punhal, Riobaldo deixa cair o fuzil. A arma é, segundo Chevalier e Gheerbrant, o que "materializa a vontade dirigida para um objetivo [...]. Na psicanálise junguiana, a faca e a adaga correspondem às zonas obscuras do ego, à Sombra" (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p.80-81). Riobaldo, senhor da dúvida, "senhor de certeza nenhuma", deixa cair o fuzil, (símbolo fálico e do *ethos* jagunço) e, ao fazê-lo, ratifica, nesse instante, a tragicidade daquele que, por tudo isso, queria "entender do medo e da coragem, e da gã que empurra a gente para fazer tantos atos, dar corpo ao suceder." Diadorim, por seu turno, utilizando-se da faca (outro símbolo fálico e do *ethos* jagunço) tomada pela coragem trágica, feroz, ataca o inimigo. Enquanto Riobaldo perde suas garras, Diadorim as lança ao abismo. Para tanto, é preciso ferocidade. Ferocidade que marca Riobaldo em seus apelidos,

"Tatarana, largarta-de-fogo" e "Urutu-Branco". No entanto, o que, neste momento, prevalece desses animais em Riobaldo são os signos da mudança, do movimento, de que estes animais são tradutores. Tatarana, em tupi, quer dizer, "semelhante ao fogo" (HOUAISS, 2001, p.2678). Quanto à cobra Urutu, além da sinuosidade dos movimentos, caracteriza-se, também, pela mudança constante da pele.

Diadorim perfaz-se como uma bacante de cujo corpo Dioniso expulsa o medo:

> Levantai-vos, acalmai vossos corpos expulsando deles
> o habitual tremor causado pelo medo. (EURÍPIDES, 2002, p.230)

Riobaldo não consegue afastar de si o habitual medo e mantém-se, na batalha do Tamanduá-tão, embriagado pelo olhar, preso à individuação apolínea. Nietzsche afirma, em seu livro *Crepúsculo dos Ídolos*, que a *embriaguez* apolínea é aquela que "excita sobretudo o olho, de modo que ela obtém força da visão" (NIETZSCHE, 1988, p.75). Riobaldo, praticamente, nesse momento da guerra, refugia-se no campo da visão. O modo como ele descreve a cena da luta entre Diadorim e Hermógenes possui plasticidade homérica:

> E eu estando vendo! Trecheio, aquilo rodou, encarniçados, roldão de tal, dobravam para fora e para dentro, com braços e pernas rodejando, como quem corre, nas entortações.... *O diabo na rua, no* meio *do redemunho...* Sangue. Cortavam toucinho debaixo de couro humano, esfaqueavam carnes. Vi camisa de baetilha, e vi as costas de homem remando, no caminho para o chão, como corpo de porco sapecado e rapado... Sofri rezar, e não podia, num cambaleio. Ao ferreio, as facas, vermelhas, no embrulhável. A faca a faca, eles se cortaram até os suspensórios... *O diabo na rua, no meio do redemunho...* Assim, ah – mirei e vi – o claro claramente: aí Diadorim cravar e sangrar o Hermógenes... Ah, cravou – no vão – e ressurtiu o alto esguicho de sangue: porfiou para bem matar! Soluço que não pude, mar que eu queria um socorro de rezar uma palavra que fosse, bradada ou em muda; e secou: e só orvalhou em mim, por prestígios do arrebatado no momento, foi poder imaginar a minha Nossa-Senhora assentada no meio da igreja... Gole de consolo... Como lá embaixo era fel de morte, sem perdão nenhum. Que engoli vivo. Gemidos de todo ódio. Os urros... Como, de repente, não vi mais Diadorim! No céu, um pano de nuvens... Diadorim! Naquilo, eu então pude, no corte da dor: me mexi, mordi minha mão, de redoer, com ira de tudo... Subi os abismos... De mais longe, agora davam uns tiros, esses tiros vinham de profundas profundezas. Trespassei. (ROSA, 1958, p.559-560)

Dioniso compartilha da força plástica da escritura insurgindo-se nela também por intermédio de uma alegria e de uma multiplicidade que caracterizam, de acordo com

Deleuze, a essência do trágico nietzschiano. Se a ação heróica de Riobaldo, neste momento, é apolínea, mensurada, como narrativa, ou melhor, como escritura, é trágica, pois nela é visível uma "lógica da afirmação múltipla, portanto uma lógica de pura afirmação, e uma ética da alegria que lhe corresponde" (DELEUZE, s.d, p.29). Na fazenda dos tucanos, sob o comando de Zé Bebelo, lutando contra os soldados do governo, Riobaldo compara o laceramento da guerra (moagem) a uma festa: "O que parecia moagem era para eles [os jagunços] festa" (ROSA, 1958, p.338). Um pouco antes de narrar a guerra no Tamanduá-tão, Riobaldo traduz a alegria problemática do sertão. Para ele, quem melhor sabe dela é o próprio sertão, metonimizado no olhar dos pássaros:

> Artezinha. Sei o grande sertão? Sertão: quem sabe dele é urubu, gavião, gaivota, esses pássaros: eles estão sempre no alto, apalpando ares com pendurado pé, com o olhar remedindo a alegria e as misérias todas. (ROSA, 1958, p.540)

Segundo Rosenfield, enquanto Diadorim encarna Ares, o deus da guerra, Riobaldo incorpora "Fobos (deus da derrota e do pavor paralisante)" (ROSENFIELD, 2006, p.350). É sob o signo deste deus que Riobaldo "sobe os abismos."

De acordo com Rosenfield, a voz que fala a Riobaldo é a de Fobos:

> E a guerra descambava, fora do meu poder... E eu acabei de me enroupar, mal mal, e escutava essas vozes: – *Tu não vai lá, tu é doido? Não adianta... Não vai, e deixa que eles mesmos uns e outros resolvam, porque agora eles começaram tudo errado e diferente, sem perfeição nenhuma, e tu não tem mais nada com isso, por causa que eles estragaram a guerra...* Assim ouvi, sussurro muito suave, vozinha mentindo de muito amiga minha. O meu medo? Não. Ah, não. Mas meus pêlos crescendo em todo o corpo. Mas essa horrorizância. Daquela doçura nojenta de voz. E senti meu corpo muito grande. Me xinguei. (ROSA, 1958, p.546)

Fobos é filho de Ares e Afrodite, da cólera e do amor[32] e, para Rosenfield,

> encarna uma paralisia resultante de dois impulsos contraditórios que se anulam mutuamente: o da agressão e destruição guerreiras e o da conservação e geração amorosa da vida. É precisamente essa ambivalência que marca toda a campanha de Urutu Branco [Riobaldo]. (ROSENFIELD, 2006, p.351)

---

[32] Para Nietzsche "o fogo do amor e da cólera ardem em todos os nomes de virtudes" (NIETZSCHE, s.d, p.75).

Diadorim encarna Ares e Afrodite ao mesmo tempo. Reúne sua força na cólera, no ódio e no amor. E, ao mesmo tempo em que inicia Riobaldo no mundo incerto do sertão, o mundo da guerra, Diadorim o seduz. Diadorim, juntamente com Zé Bebelo, misturados, perfazem a imagem do "canoeiro mestre" de Riobaldo, mentor que o ensina a "atravessar o rebelo de um rio cheio. – "*Carece de ter coragem... Carece de ter muita coragem...* eu relembrei. Eu tinha" (ROSA, 1958, p.369). Mas, como mestre de Riobaldo, Diadorim tem precedência e exerce mais força no caráter de Riobaldo em vista do amor que os "une". Quanto à coragem que Riobaldo afirma ter, ao que estamos vendo em nossa análise, ele tem e não tem.

Depois de assistir paralisado à luta entre Hermógenes e Diadorim, Riobaldo afirma "subi os abismos". Mas ele não chegou a descê-los, pois assistiu a tudo do alto, conforme lhe havia sugerido Diadorim: "- Tu vai, Riobaldo. Acolá no alto, é que o lugar de chefe" (ROSA, 1958, p.548). O narrador Riobaldo afirma que obedecera a Diadorim, e a chama de "Veada-mãe":

> Troquei o rifle-papo pelo máuser, movi, mão, fogo. Nesse ato, nem sei se matei. Às artes, lá, o sobrado, que torna mirei e admirei. Meu posto? O quanto também olhei Diadorim: ele, firme se mostrando, feito veada-mãe que vem aparecer e refugir, de propósito, em chamariz de finta, para a gente não dar com veadinho filhote onde é que está amoitado... Aquele sobrado era a torre. Assumindo superior nas alturas dele, é que era para um chefe comandar – reger o todo cantão de guerra! (ROSA, 1958, p.54)

Morrer e matar são artes da guerra. Riobaldo acredita que tem o comando, mas quem de fato rege é Diadorim e o faz como "veada-mãe", metonímia para a natureza que conhece o mundo e sua cria, por isso lhe passa uma "finta" (engana-o), para que ele não veja o amoitado, ou seja, Diadorim "veada-mãe" está protegendo a cria: Riobaldo. Diadorim sabe o que quer. Convence Riobaldo. E ele vai para o alto acreditando-se um regente do "cantão" (canto majestoso) polifônico da guerra: "Reger todo cantão de guerra". No entanto, pelo que vemos no episódio, Riobaldo não é regente de nada. Ele "mira e admira" o "sobrado", como se também estivesse convencido (seduzido) de que apenas lhe "sobrasse" essa alternativa. "Veada-mãe" podia, também, ser "Cerva-mãe", o que desvelaria uma longa cadeia simbólica de inúmeras culturas, a qual, por sua vez, constela-se ao mito, ao Uno primordial.

O abismo de Riobaldo é seu desânimo, sua falta de coragem. Seu abismo é interno, é seu corpo paralisado. À maneira de Nietzsche, afirmamos que o corpo de Riobaldo é determinante, neste momento, "o corpo é a grande razão" (NIETZSCHE, s.d, p.51) que o determina.

> O homem é corda estendida entre o animal e o Super-homem – uma corda sobre o abismo. É o perigo de transpô-lo, o perigo de estar a caminho, o perigo de olhar para trás, o perigo de tremer e parar. O que há de grande, no homem, é ser ponte, e não meta: o que pode amar-se, no homem, é ser uma *transição* e um *ocaso*. (NIETZSCHE, s.d, p.31)

Riobaldo aprende e ensina em sua travessia que "viver é muito perigoso", ao ver sua corda estendida sobre o abismo, "pára e treme".

Ali no "Tamanduá-tão" ele sente dor de cabeça, sede, tremores, gagueira que o levará à perda da fala:

> Gago não: gagaz. Conforme que, quando ia principiar a falar, pressenti que a língua estremecia para trás, e igual beiços, nas faces, até na ponta do nariz e do queixo. Mas me fiz. Que o ato do medo não tive". (ROSA, 1958, p.556)

Apesar dos sintomas serem todos de medo, Riobaldo, a despeito das evidências que ele mesmo apresenta, recusa-se a admiti-lo. No entanto, ele não vence seu *daimon*, titubeia entre sua própria decisão e a de seu *daimon*, porque lhe falta, neste momento, coragem. No capítulo "Da visão e do enigma", Zaratustra se vê acossado por um anão (um *daimon*), e é a coragem que o fará decidir entre ele o *daimon*: "Essa coragem mandou-me, finalmente, parar e falar: "Anão! Ou tu ou eu!" (NIETZSCHE, s.d, p.165). Mas Riobaldo não consegue "parar e falar", não consegue (con) vencer seu *daimon*, ou melhor, seu *demo*, que é também anagrama para *medo*. Riobaldo parece fadado a obedecer as vozes que lhe falam sem titubear.

Estes acontecimentos lembram-nos uma outra travessia, a do rio de-Janeiro para o São Francisco, quando Diadorim diz a Riobaldo insuflando-lhe, como um *daimon*, um pouco de coragem: "Você também é animoso" (ROSA, 1958, p.103). Mas na batalha do Tamanduá-tão, Riobaldo está só, não consegue enfrentar seu *daimon*, e se vê paralisado pela voz deste que é seu próprio caráter, isto é, o medo. Se Diadorim, conforme Rosenfield, segue, como Antígona, destino único, Riobaldo, humano demasiadamente, mais das vezes, parece perdido em meio às alternativas que são, na

realidade, forças que terminam por embriagá-lo e cambiá-lo para este ou aquele rumo. O que se destaca no momento decisivo da "batalha do Tamanduá-tão" são os *daimons* de Diadorim e Riobaldo. A "coragem" de Diadorim e a condição hesitante de Riobaldo, que narra para entender, justamente, do "medo" e da "coragem" e de outras forças que o empurram ao desconhecido. Medo e coragem que o caracterizam, mas não a Diadorim, que faz sua travessia sob o signo da coragem, dando a esta personagem uma estatura mítica. Diadorim, afirma Riobaldo, não é como a árvore que "cativa em seu destinozinho de chão, [...] abre tantos braços. Diadorim pertencia a sina diferente" (ROSA, 1958, p.403). Enquanto Riobaldo, cativo em seu destino de chão, via de regra bifurca-se, hesita, abre os braços. Diadorim que para o mesmo Riobaldo era de "outra parte" (ROSA, 1958, p.403), era também "o único homem que a coragem dele nunca piscava; e que, por isso, foi o único homem cuja toda coragem às vezes eu invejei. Aquilo era de chumbo e ferro" (ROSA, 1958, p.404). Uma coragem inteirada, acabada, perfeita, como as metáforas do "chumbo" e do "ferro" fazem ver, ao representarem o projétil, a "bala" que, uma vez disparada, se certeira, atinge impassivelmente o seu fim. Uma coragem que não pisca é uma coragem sobre-humana. E essa admiração por Diadorim, nesse aspecto da coragem, sucede a Riobaldo desde menino, quando se viram pela primeira vez à beira do de-Janeiro, quando Riobaldo diz admirado do "Menino" (Diadorim), que desde aí recebe estatura mítica: "Mais, que coragem inteirada em peça era aquela, a dele?" (ROSA, 1958, p.105).

No romance *Grande sertão: veredas*, no trágico episódio da matança dos cavalos, encontramos um momento em que Riobaldo, dentro de uma casa, sente o que ele chama de "baixar dos excessos de coragem", eufemismo para "medo". Desconfiado de Zé Bebelo e sob a chefia deste, Riobaldo ambiciona o comando do bando de jagunços:

> Ali era a alçada para eu fazer e falar o que já disse, que eu estava com essa razão na cabeça. Se tanto, pensei: "É a minha viveza..." Pelo que repontei:
>
> – "É. Eu vou, com o senhor, e o urucuiano Salústio vem comigo. Vou com o senhor, e esse urucuiano Salústio vem comigo, mas é na hora da situação... Aí, na hora horinha, estou junto perto, para ver. A para ver como é, que será vai ser... O que será vai ser ou vai não ser..." – alastrei, no mau falar, no gaguejável. Senhor sabe por quê? Só porque ele me mirou, ainda mais mor, arrependentinamente, e eu a meio me estarreci – apeado, goro. Apatetado? Nem não sei. Tive medo não. Só

que abaixaram meus excessos de coragem, só como um fogo se sopita. Todo fiquei outra vez normal demais; o que eu não queria. Tive medo não. Tive moleza, melindre. Agüentei não falar adiante.

Zé Bebelo luziu, ele foi de rajada:

– "Ao silêncio, Riobaldo Tatarana! Eh, eu sou o Chefe!?..."

Saiba o senhor – lá como se diz – no vertiginosamen

> E eu tremi, profundo, de repente: porque, antes, ele tinha levantado o braço e feito um saudar de gesto-o primeiro, depois de tamanhos anos decorridos! E eu não podia... Por pavor, arrepiados cabelos, corri, fugi, me tirei de lá, num procedimento desatinado. Porquanto que ele me pareceu vir: da parte do além. E estou pedindo, pedindo, pedindo perdão. Sofri o grave frio dos medos, adoeci. (ROSA, 1969, p.37)

A diferença crucial é que enquanto o narrador do conto, diante do abismo, admite que teve medo, Riobaldo finge não tê-lo. Apesar de tudo, ele se torna aquilo que ele é, e muitas vezes não admite. Mais do que nunca, na "batalha do Tamanduá-tão", Riobaldo foi "o senhor de certeza nenhuma". Sua impotência diante da morte de Diadorim representa o clímax das incertezas do grande fugidor e fingidor que ele sempre foi. O que ocorre é que neste momento ele não consegue, nem fugir para longe, nem dissimular seus medos. Riobaldo se vê paralisado e se transforma naquilo que ele sempre foi, dito de maneira nietzschiana, naquilo que ele tragicamente é, a saber, "o senhor das incertezas". Tanto no âmbito de sua vida incerta no sertão, como no de sua narrativa que é o próprio sertão.

Entretanto, se a condição do olhar riobaldiano na "batalha do Tamanduá-tão" é apolínea, pelas razões que identificamos anteriormente, o fundo que o move é essencialmente trágico, não apenas porque este fundo remete ao trágico Diadorim, mas, também, porque, na perspectiva trágica da escritura rosiana, existe uma crítica à individuação. De acordo com Fink,

> todas as tragédias nos revelam, segundo a convicção de Nietzsche, a doutrina dos mistérios: a saber, 'a verificação fundamental da unidade de todos os seres, a idéia de que a individuação é a causa primordial do mal e de que a arte representa o pressentimento e a esperança jubilosa de que um dia o encanto da individuação será quebrado e a unidade restaurada'. (FINK, s.d, p.28)

Se o medo é a causa do mal do herói Riobaldo, sua narrativa representa o "pressentimento e a esperança jubilosa de que, um dia, o encanto da individuação será quebrado e a unidade restaurada." O relato de Riobaldo revela, por esta e outras razões, uma compreensão problemática do ser marcado pelo medo. Se o medo traz a marca do mal, da individuação, por outro lado, de acordo com Nietzsche em seu aforismo 309, "Temor e amor",do livro *Aurora*:

> O medo promoveu mais a compreensão geral dos homens que o amor, pois o medo quer descobrir quem é o outro, o que ele pode, o que ele

> quer: enganar-se nisto seria perigoso e desvantajoso. Inversamente, o amor tem um secreto impulso de enxergar no outro as coisas mais belas possíveis, ou de erguê-lo o mais alto possível: enganar-se nesse ponto seria, para ele, prazeroso e vantajoso – e assim ele faz. (NIETZSCHE, 2004, p.189)

Medo e amor fazem a fábula de Diadorim, o romance *Grande sertão: veredas*. Riobaldo, ao querer entender seu medo, também "promove a compreensão geral dos homens", mas só consegue fazê-lo por intermédio do amor de Diadorim, "e assim ele o faz".

Na marcante presença do tempo mítico, um tempo original, primordial, como força plástica do misterioso sertão escritural rosiano, identificamos uma vontade trágica, uma esperança de quebra da individuação e, por conseguinte, restauração da unidade perdida. Nesse sentido, a escritura confirma o autor. Na entrevista concedida a Günter Lorenz, Guimarães Rosa felicita e aprova o olhar do crítico quando este pontualmente sintetiza, em certa medida, a arte rosiana como aquela que busca uma restauração de uma unidade perdida, a qual identificamos com o tempo trágico:

> Você, meu caro Lorenz, em sua crítica ao meu livro escreveu uma frase que me causou mais alegria que tudo quanto já se disse a meu respeito. Conforme o sentido, dizia que em Grande sertão eu havia liberado a vida, o homem, von der Last der Zeitlichkeit brefreit33. É exatamente isso que eu queria conseguir. Queria libertar o homem desse peso, devolver-lhe a vida em sua forma original. (ROSA, 1994, p.48)

O texto rosiano segue revigorando-se no tempo por intermédio das forças conflituosas apolíneo-dionisíacas que Guimarães Rosa, como artista, soube ouvir de remotíssimos tempos e transmitir como matéria vertente, lugar do tempo único, misturado e indivisível.

---

[33] "Liberto do peso da temporalidade". Citado em alemão por Guimarães Rosa e extraído da resenha da edição alemã de *Grande sertão* (Colônia, 1964), publicada em 17 de setembro de 1964, em Welt der Literatur ("Mundo da Literatura"), Hamburgo (ROSA, 1994, p. 48).

3.3 Cafarnaum trágico

Viver a ciência com a ótica do artista, mas a arte com a da vida.
Nietzsche

Blanchot, em seu ensaio "Olhares de além-túmulo", teorizando sobre um prefácio de Michel Leiris, chamado "Da literatura como tauromaquia", isto é, literatura como arte de lutar com touros, afirma que este quis escrevê-lo para

> escapar à gratuidade das obras literárias e realizar um ato real, ameaçador para o seu autor e capaz de significar para ele o mesmo risco que representa, em outros jogos, 'o chifre afiado do touro'. Além disso, realizar uma obra que pudesse esclarecê-lo sobre si mesmo e esclarecer aos outros sobre ele, e ao mesmo tempo libertá-lo de certas obsessões e permitir-lhe alcançar uma verdadeira 'plenitude vital'. Finalmente, escrever um livro que fosse perigoso para seus outros livros e para a literatura em geral, mostrando o 'avesso das cartas', mostrando 'em toda sua nudez pouco excitante as realidades que formavam a trama mais ou menos disfarçada, sob aparências brilhantes', dos seus outros escritos". (BLANCHOT, 1997, p.236)

Temos essa sensação, descrita por Blanchot, em relação aos prefácios de *Tutaméia*. Neste livro, o autor se arrisca ao máximo. Seu texto presta esclarecimentos, mostra as artimanhas de sua técnica, velada sob as "aparências brilhantes" do apolíneo e as sombras dionisíacas que ajudam a manter a indeterminação do texto literário quanto a um destinatário específico. Já vimos, por intermédio de Nietzsche, em capítulo anterior, a importância do brilho e da aparência em Apolo.

Tutaméia é o primeiro livro em que o escritor escreve explicando-se para os outros, uma novidade perigosa em se tratando de arte. Há uma presença forte do autor como teórico "critiscritor" de si mesmo. Não fossem os procedimentos literários adotados nos prefácios de *Tutaméia*, aliados ao acentuado humor velando as tramas do escritor como disfarces ou "aparências brilhantes", o livro cairia logo na panfletagem, isto é, o autor cairia nos chifres do touro. Assim, Guimarães Rosa parece ter sabido colocar seu texto ante o perigo da tauromaquia sem feri-la de morte. Pois, ao fazê-lo, não abriu mão da escritura. Por outro lado, o autor, como leitor de si mesmo, ao tentar traduzir-se, o fez como um gesto de amor.

Como o João da estória infantil João e Maria, que ante o perigo de perder-se na floresta jogou migalhas de pão pelo caminho. Ao seguirmos as "migalhas" do autor e critiscritor de si mesmo, João Guimarães Rosa, estamos cientes de que no "redemunho" da arte rosiana o caminho marcado pelo autor, o caminho de suas intenções, perde-se na floresta da escritura, como é próprio de "todos os caminhos" dos Joãos metidos em estórias.

Tutaméia é um livro sobre o direito de ver o mundo fora da lei estabelecida, a contra-pêlo, levando em conta a pluralidade de olhares. Do prefácio "Aletria e hermenêutica" pode-se dizer que se trata de uma compilação de olhares diversos. O autor, com vistas a justificar a diversidade da vida, como da escritura, convoca num mesmo plano uma rede de fragmentos ou múltiplos olhares: Platão, o Manuel, português das piadas; Kafka, um meninozinho que se perdeu do pai; Bergson, Plutarco, Protágoras, Pedro Bloch, Aporelly, Rilke, Píndaro, Augusto dos Anjos, Paul Valery, Dostoiévski, Vinícius de Morais, Manuel Bandeira, um louquinho de hospício etc. E o faz, não para medir a vida, mas para mostrar-nos a pluralidade de uma confusão transmutante de um enxame de atividades. Antes, no romance *Grande sertão: veredas*, dirá Riobaldo: "A vida inventa! A gente principia as coisas, no não saber por que, e desde aí perde o poder de continuação – porque a vida é mutirão de todos, por todos remexida e temperada." (ROSA, 1958, p.42). Como

> o jovem filósofo grego [Guimarães Rosa], por vezes, tem qualquer coisa do velho sacerdote oriental. Ainda hoje nos enganamos sobre isso: Zoroastro e Heráclito, os hindus e os eleatas, os egípcios e Empédocles, Pitágoras e os chineses – todas as confusões possíveis, (DELEUZE, 2001, p.18)

ou o mundo misturado, diria Guimarães Rosa.

Em *Tutaméia*, o clima de derrisão é intenso, mas o que está em questão é que somente a alteridade mergulhada na graça catalisadora do riso é capaz de, em seus múltiplos olhares, conferir "verdades" de modo grande ou, analogamente ao que afirma Foucault, em seu livro *Microfísica do poder*, quando analisa o conceito de genealogia de história de Nietzsche, Guimarães Rosa, reencenando parodisticamente todas as máscaras, irrealiza-nos "em várias identidades reaparecidas," (FOUCAULT, 2000, p.34), em seu mundo misturado. Retomando a abertura do prefácio "Aletria e

hermenêutica”, vimos que a estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota”. Percebemos que a história só é possível como derrisão, como paródia; papel-palhaço que a estória chama para si, rumo à anedota carnava

3.4 Zona de refugos

Arte que cantei, e todas as cachaças.
João Guimarães Rosa

Tinha ninguém para lhe responder. De menino, passara por incertas famílias e mãos; o que era comum, como quando vêm esses pobres, migrantes: davam às vezes os filhos, vendiam filhas pequenas.
João Guimarães Rosa

A escritura rosiana, ao vivenciar uma sintaxe no limite, encena o ser estrangeiro à ordem, estrangeiro ao modelo de *polis* almejado por Platão. Seres eminentemente dionisíacos, localizados às margens, as quais chamamos "Zonas de refugos". Importante ressaltar que esta escritura também vivencia um estranhamento à ordem no seu próprio registro.

Em reação radical ao realismo que, pelo seu alto grau de racionalidade, Guimarães Rosa afirma que só produzia papel e não literatura, e citando o nome de seus pares, algo que não gostava de fazer, ele compara Zola com Flaubert e Dostoiévski, chamando o primeiro de charlatão, devido às necessidades do dia-a-dia que a literatura deste expressava (ROSA 1994, p.57). Nietzsche também estabelece uma relação de incompatibilidade com Zola. No aforismo de seu livro *Crepúsculo dos ídolos*, faz uma lista de artistas: "Os que me são incompatíveis [...] – Zola: ou a alegria de cheirar mal" (NIETZSHCE, 1988, p.69). Para sabermos com profundidade as razões pelas quais Nietzsche incompatibiliza-se com Zola, teríamos que desenvolver estudo à parte. No entanto, podemos inferir que o pretenso realismo de Zola, ou àquilo que Barthes observa, por exemplo, "em Fécondité, uma flagrante e pegajosa ideologia" (BARTHES, 2001, p.40), talvez sejam essas as razões que incompatibilizam Zola tanto com Nietzsche quanto com Guimarães Rosa.

Ao que percebemos, para o autor Guimarães Rosa, o mundo só se torna possível, no universo da escritura, graças à imaginação, a "louca da casa", expressão utilizada por Bachelard, um estudioso das imagens e do imaginário poético, como provocação aos amigos da verdade. Essa capacidade "devaneante" do texto rosiano ocorre, justamente, por uma espécie de ressurreição do mundo marginal que o autor

chama de sertão, *locus* da linguagem que se articula contrariamente a qualquer centralismo ou gramaticismo. E a razão, por seu caráter excludente, promoveu, ao longo da história, seus contraparentes indesejados, os refugos. Daí, por afinidade, Guimarães Rosa elege os alijados e chicaneadores da razão, geralmente, como os protagonistas de suas narrativas.

Mircea Eliade, em seu livro *Imagens e símbolos*, referindo-se ao mito, fala de um "refugo de zonas mitológicas mal controladas" com as quais a modernidade não rompeu totalmente (ELIADE, 1996, p.14). O escritor Guimarães Rosa encena esta zona de refugos incontroláveis em seu tempo e faz de si mesmo e de seu texto um refugo-refúgio de "zonas mitológicas mal controladas", e vai até os "fundos fundos", expressão riobaldiana para figurar o arcaico do sertão, e traz à tona as vísceras ctônicas do ser. A escritura rosiana insere-se no mundo como zona mal controlada de refugos. Os jagunços, no romance *Grande sertão: veredas*, "Mechéu", o personagem semi-imbecil do conto "Mechéu", Jó Joaquim, em "Desenredo", "João Porém, o criador de perus"; Chico, no *Pref. NTs*, de *Tutaméia*; Velho Camilo e seu par Joana Xaviel, em "Uma estória de Amor" de *Corpo de Baile*; "Sorôco, sua mãe, sua filha", o Pai do narrador-protagonista do conto "A terceira margem do rio", Nhinhinha, em "A menina de lá" de *Primeiras estórias*, são exemplos contundentes de refugos em plena modernidade, a qual avança capitaneada pelo processo civilizatório, deixando atrás de si uma cauda de detritos, ruínas, como a de um cometa que dele não se desgarra.

Especialmente no conto "Sorôco, sua mãe, sua filha" temos o canto trágico dionisíaco deflagrado de dentro do "refugo". Trata-se da estória de Sorôco, um homem simples e viúvo, que se vê tragicamente obrigado a internar no hospício sua mãe e sua filha. Ambas tinham o hábito de cantar, ainda que segundo o narrador "a cantiga não vigorava certa, nem no tom nem no se-dizer das palavras-o nenhum". (ROSA, 1969, p.16) A mãe de Sorôco e a filha de Sorôco, como dois lastros nas extremidades do mundo de Sorôco, se entendiam pelo canto:

> A moça, aí, tornou a cantar, virada para o povo, o ao ar, a cara dela era um repouso estatelado, não queria dar-se em espetáculo, mas representava de outroras grandezas, impossíveis. Mas a gente viu a velha olhar para ela, com um encanto de pressentimento muito antigo-um amor extremoso. E principiando baixinho, mas depois puxando pela voz, ela pegou a cantar, também, tomando o exemplo, a cantiga

> mesma da outra, que ninguém não entendia. Agora elas cantavam junto, não paravam de cantar. (ROSA, 1969, p.17)

Embora o narrador seja apenas um, ele fala em nome de um público espectador da tragédia de Sorôco, público que será contaminado pelo canto muito antigo de "outroras grandezas, impossíveis" e de "amor extremoso." Canto que causava dor nas pessoas:

> Agora, mesmo, a gente só escutava era o acorçôo do canto, das duas, aquela chirimia, que avocava: que era um constado de enormes diversidades desta vida, que podiam doer na gente, sem jurisprudência de motivo nem lugar, nenhum, mas pelo antes, pelo depois. (ROSA, 1969, p.17)

Aquela gente, o público, só escutava a alma, o "acorçôo do canto", um canto agudo análogo ao som do oboé, que avocava, quer dizer, que pedia ajuda. Uma avocação é, segundo o dicionário Houaiss, um "chamamento de causa em curso, em juízo ou em instância inferior, a outro juízo" (HOUAISS, 2001, p.359). Não há como não se identificar com a perda de Sorôco. Tanto o público quanto o leitor vão entendendo o chamamento da "causa em curso", pois no fundo ela toca na gente, como se não pudesse ou não quisesse fazê-lo, mas o faz "pelo antes e pelo depois". O canto ininteligível instaura uma espécie de memória coletiva da dor e comunica o que se perdeu e o que se perderá. A causa em curso é a causa de todos.

O trem chega e leva a mãe de Sorôco e sua filha embora. Sorôco perde suas extremidades, perde o antes e o depois, fica no "oco, sem beiras" (ROSA, 1969, p.18). E o público o observa, o sente, pois sente a si mesmo e chora: "Todos, no arregalado respeito, tinham as vistas neblinadas" (ROSA, 1969, p.18).

Sorôco vai embora: "De um jeito arrebentando, desacontecido, e virou, para ir-s'embora. Estava voltando para casa, como se estivesse indo para longe, fora de conta" (ROSA, 1969, p.18). De repente, Sorôco pára e começa a cantar a canção sem juízo que sua mãe e filha cantavam e todos com pena de Sorôco "principiaram a acompanhar aquele canto sem razão. E com as vozes tão altas! Todos caminhando, com ele, Sorôco" (ROSA, 1969, p.18). Todos cantam com Sorôco.

A música, o canto dionisíaco, neste conto, salva Sorôco e toda a gente do horror e absurdo da existência. O que temos no conto é a narrativa da mais terrível dor

afirmando a vida. E, ao afirmá-la, o faz de modo tragicamente nietzschiano, visto que a dor é transformada em alegria.

Esta "zona mal controlada de refugos", existente no texto rosiano, revela uma multiplicidade trágica, análoga àquela de Dioniso. Segundo Otto, "Dioniso era el dios de la embriaguez divina y del amor más encendido. Pero también era el perseguido, el sufriente y el moribundo, y todos los que le acompañaban y eran rozados por su amor debían compartir con él su trágico sino" (OTTO, 2001, p.43). Este aspecto múltiplo de Dioniso é ressaltado por Otto, como crítica a seu mestre Wilamowitz, que teria, em sua crítica, reduzido Dioniso a um deus da vegetação. Segundo Otto,

> cada vez que ha tratado de reducir a un solo elemento esta multiplicidad, se le ha hurtado el sentido del todo. Los poetas y pensadores más insignes han intuido en esta multiplicidad a un ser de una profundidad inescrutable. (OTTO, 2001, p.43)

A busca por uma representação múltipla do sagrado constitui como já afirmamos, uma constante no texto rosiano.

O sertão em si, como um todo, traduz este olhar periférico multifacetado e problemático de micro-universos, corpos ambulantes e sem fim, em que cada personagem é uma espécie de ilha e libelo à alteridade. Sem fim no sentido temporal e sem fim no sentido utilitário, instrumental. Percebê-los – os refugos – no mundo e traduzi-los é o modo crítico e problemático rosiano de inserir-se na história e defender a multiplicidade como condição da vida.

Capítulo 4
Quatro contos temulentos

4.1 Faz-de-conta e *amor fati*: legados de Man'Antônio

> E farei a tua semente como o pó da terra; de maneira que se alguém puder contar o pó da terra a tua semente será contada.
> *Gênesis*

> Se viemos do nada, é claro que vamos para o tudo.
> *João Guimarães Rosa*

O tema deste capítulo foi inspirado no "desejo de irrealidade" contido no *Pref. NTs*, que, no entanto, figura na escritura rosiana desde o princípio, desde *Sagarana*. Estamos nos reportanto, em nosso estudo, à prosa-póetica rosiana, por isso não incluímos o livro de poemas *Magma*.

A irrealidade vivida por Chico é o "faz-de-conta", que é também o devaneio no qual se vê envolvido o autor para chegar ao mediador da imaginação, a escritura. Um "faz-de-conta" não descolado da vida, muito mais como abertura, como perspectiva, como possibilidade de vida. O devaneio do autor Guimarães Rosa cria uma espécie de imensidão íntima. Sobre essa imensidão como categoria filosófica do devaneio, dirá Bachelard em seu livro *A poética do espaço*:

> a contemplação da grandeza determina uma atitude tão especial, um estado de alma tão particular que o devaneio coloca o sonhador fora do mundo próximo [e] diante de um mundo que traz o signo do infinito [numa espécie de] contemplação primordial. (BACHELARD, 2003, p.189)

Mas, contemplando a grandeza, que aqui tomamos como sinônimo de sertão, indagamos, como Bachelard se

> podemos, na meditação, renovar em nós mesmos as ressonâncias dessa contemplação da grandeza. Trata-se realmente de uma lembrança? A imaginação, por si só, não poderá aumentar ilimitadamente as imagens da imensidão? (BACHELARD, 2003, p.189)

A escritura rosiana parece-nos, portanto, um aumento das imagens da imensidão, ou melhor, das imagens do sertão. E o “faz-de-conta” aparece como consolo

qual o autor é mestre. Como anteparo ao drama humano, o autor Guimarães Rosa propõe a estória.

Mas, tudo nesta escritura se "revela" em estado bruto, misturado. Como bem percebeu Davi Arriguci em seu ensaio "O mundo misturado". Daí a necessidade de uma abordagem multifacetada, com o devido cuidado para não macular o mistério, mas apenas seguir as sugeridas hidrografias deste, até os limites apenumbrados da escritura, pois o que se persegue aqui, também, é uma tática metamorfoseante de abordagem para a matéria vertente. Estória, história, realidade, irrealidade, natureza, arte, eterno retorno, *embriaguez* mística e simultaneidades temporais são as questões que aparecem imbricadas neste conto, como parte do nada e da condição humana.

Moura, ao comentar o eterno retorno de Nietzsche, considera que uma de suas faces é o *amor fati*:

> Assim a outra face do eterno retorno será o *amor fati*, aprender a sempre ver o belo na necessidade das coisas, com tudo o que isso implicará: renúncia ao ressentimento, à culpa, à vontade de vingança. Afirmação da vida e não sua negação, fim das acusações contra a existência – tal seria o resultado do pensamento do eterno retorno. O *amor fati* retoma aquela atitude dionisíaca diante da existência, o dionisíaco *dizer-sim*, e ao mundo tal como ele é, sem desconto, exceção e seleção. (MOURA, 2005, p.274)

Nietzsche em seu aforismo 276, "para o ano novo", de *A gaia ciência*, afirma:

> Quero cada vez mais aprender a ver como belo aquilo que é necessário nas coisas: – assim me tornarei um daqueles que fazem belas as coisas. Amor fati [amor ao destino]: seja este, doravante, o meu amor! Não quero fazer guerra ao que é feio. Não quero acusar, não quero nem mesmo acusar aos acusadores. Que a minha única negação seja desviar o olhar! E, tudo somado e em suma: quero ser, algum dia, apenas alguém que diz Sim! (NIETZSCHE, 2001, p.187-188)

O *amor fati*, amor ao destino, está presente tanto na atitude da personagem Man'Antônio, quanto na de Jó Joaquim, este, diante das traições de sua mulher, aquele, diante da vida em geral. Ambos mantêm uma renúncia ao ressentimento, à culpa, à vontade de vingança, e afirmam a vida por intermédio do "desvio do olhar", que, afinal, é a expressão predileta de Man'Antônio, o "faz-de-conta". Mas estes são apenas dois exemplos do que constitui um traço geral do texto rosiano. Mesmo o desejo de "faz-de-conta", como irrealidade, decorrente da *embriaguez* dionisíaca nos moldes

nietzschianos, termina por constituir uma rede de afirmação da vida, um dizer sim ante ao drama humano.

Segundo Haar, Nietzsche em sua reflexão sobre a arte

> visa sobretudo à criação ou ao estado criador, mais que à obra, e que se traduz pelo tema da "fisiologia da arte": ambas se situam no prolongamento do romantismo, precisamente por esta idéia de que a arte é a expressão direta da natureza, um *logos* da *physis*. (HAAR, 2000, p.67)

Este clima de criação ou estado criador, sem dúvida, é uma das características da escritura rosiana que se quer como "expressão direta da natureza". É justamente este estado de ebulição da linguagem, em contínua fermentação de caminhos, que dificulta a extração de um traço único. Não se deve abordar essa escritura sem levar em conta seu estado de movência imaginante.

Além do campo espiritual, está em jogo em "Nada e nossa condição" a relação visceral de Man'Antônio com a natureza. O estado criador de Man'Antônio, na perspectiva deste estudo, advém da natureza que, segundo Clément Rosset não pode ser definida.

> A eficácia do conceito de natureza e de suas diversas imagens advem, primeiramente, da sua própria obscuridade e da incapacidade em que ela se encontra para se definir e representar. Nada pensado na idéia de natureza, nada visto nas imagens tidas como da natureza (ao menos, nada de "natural"); porém esse nada é uma fonte de inesgotável fecundidade para alimentação da ideologia naturalista, cujas diferentes ideologias religiosas, metafísicas e morais talvez não passem de variantes. Esse nada de pensado, que ela situa na origem de suas representações e de seus discursos, é o referente mais seguro da ideologia naturalista, visto ser o mais silencioso: as testemunhas mudas nunca traem. Assim, a eficácia do conceito de natureza é proporcional à sua imprecisão, que contribui para torná-la invulnerável. A idéia de natureza é invencível porque é vaga; ou melhor, porque não existe como idéia: e nada é tão invencível quanto aquilo que não existe. Os mais profundos analistas da crença concordam em reconhecer a impossibilidade de *defini-la*. (ROSSET, 1989, p.24)

A indefinibilidade da natureza mistura-se à indefinibilidade do nada que se mistura à indefinibilidade de nossa condição. Quanto à natureza, neste conto em análise, diríamos, à maneira de Eliade, que ela

> apresenta ainda um ‘encanto’, um ‘mistério’, uma ‘majestade’, onde se pode decifrar os traços dos antigos valores religiosos. Não há homem moderno, seja qual for o grau de sua irreligiosidade, que não seja sensível aos “encantos” da Natureza. Não se trata unicamente dos valores estéticos, desportivos ou higiênicos concedidos à Natureza, mas também de um sentimento confuso e difícil de definir, no qual ainda se reconhece a recordação de uma experiência religiosa degradada. (ELIADE, 1999, p.126)

No presente estudo, enfocamos a natureza dionisíaca. Sua presença multiforme na escritura rosiana se faz notar, por exemplo, nas inúmeras sinestesias, animalizações e personificações espalhadas por ela, no intuito de traduzir a união do homem com a natureza, mais que isso, pode-se inferir que o autor deseja resgatar a animalidade do homem, preterida por uma tradição clássica de valorização do espírito em detrimento do corpo. Viegas afirma que

> a utilização de imagens da natureza para expressar características humanas confere ao relato de Riobaldo uma possibilidade de relação fluida entre o homem e o mundo. Uma relação que não está pronta e que evolui com o relato. Penetrando no sertão, Riobaldo vai também penetrando na alma de seus companheiros. São, dessa maneira, freqüentes as alusões à natureza, nos momentos em que Riobaldo compreende algum aspecto da complexidade da vida ou da alma. A interpenetração natureza-homem se traduz pelo seu envolvimento numa compreensão única, indiscernível. Para entender a consciência, Riobaldo precisa entender o seu contorno, o limite (nem sempre determinável) do seu gesto. (VIEGAS, 1985, p.76)

Esta interpenetração natureza-homem, que Viegas percebe no relato de Riobaldo, estende-se por todo o texto rosiano, a saber, o sertão. Huizinga chama a atenção para a “personificação” como essencial à formação mítica de toda poesia: “a representação em forma humana de coisas incorpóreas ou inanimadas é a essência de toda formação mítica e de quase toda a poesia” (HUIZINGA, 2005, p.151). No romance *Grande sertão: vered*as, as mandiocas são bravas, as cobras têm ódio, os gaviões, desejos; os rios falam, os homens uivam, rincham e urram, promovendo uma relação fluida, uma emergência das forças abissais, um estado dionisíaco de homens que fazem o caminho de volta ao mundo mítico e poético, como estratégia de busca de uma primordialidade do sagrado.

Segundo Otto, Dioniso

> ha de embeber con su espíritu un amplio reino de aparencias naturales, ha de actuar en ellas, multiforme, y, sin embargo, siempre el mismo, y

> manifestarse. Y este reino ha de ser un todo, y no meramente una parte o un pedazo del mundo, sino una de las formas eternas de su globalidad". (OTTO, 2001, p.113)

Em "Nada e nossa condição", a irrealidade propõe-se como artifício juntamente com o mito, e ambos revelam por contornos mal debuxados, o mito do eterno retorno. Na verdade, Man'Antônio comporta-se como o *homo religiosus*. Segundo Rosset, que se ampara em Mircea Eliade, o *homo religiosus* é "primeiramente antes de tudo um *homo naturalis*: para o *homo religiosus*, o essencial precede a existência [...] O homem é tal qual ele é hoje porque uma série de acontecimentos ocorreu *ab origine*" (ROSSET, 1989, p.42).

Sendo Man'Antônio um homem de "mais excelência que presença que podia ter sido velho rei ou príncipe mais moço, nas futuras estórias de fadas" (ROSA, 1969, p.80). Mas o essencial em Man'Antônio liga-o, como vimos no trecho acima, à imaginação ilimitada, à fábula. A presença etérea de Man'Antônio é anunciada primeiro como se ele pertencesse somente ao mundo do "faz-de-conta", em seguida, sua presença mescla-se ao sagrado e à natureza com seus mistérios. Como Chico "e, vindo, noé, pombinho, assim, montado-na-ema", vem Man'Antônio que, podendo ter sido "velho rei ou príncipe mais moço," (ROSA, 1967, p.101), pode ter sido Noé.

Man'Antônio se referia à sua fazenda assim: "lá em casa... Vou para casa..." O narrador localiza a fazenda no ponto mais alto da montanha, criando uma imagem semelhante à morada dos deuses, o Olimpo:

> Sua fazenda, cuja sede distava de qualquer outra talvez mesmo dez léguas, dobrava-se na montanha, em muito erguido ponto e de onde o ar num máximo se afinava translúcido: ali as manhãs dando de plano e, de tarde, os tintos roxo e rosa no poente não dizendo de bom nem mau tempo. (ROSA, 1969, p.80)

A fazenda, assim como o próprio Man'Antônio, recebe do narrador um tratamento semelhante à lenda, ao mito, ao "faz-de-conta", que em breve se materializará na voz do próprio Man'Antônio. Na verdade, a casa de Man'Antônio se localiza no "*axis mundi*, como ponto de encontro entre o céu, a terra e o inferno" (ELIADE, 1992, p.23). A descrição no conto que corrobora o recorte que retiramos de Eliade é bastante eloqüente: "Sim, se os cimos–onde a montanha abre asas–e as infernas grotas, abismáticas, profundíssimas"(ROSA, 1969, p.81).

O que Nietzsche diz sobre a relação do homem com a natureza, estando esta sob a influência dionisíaca, coaduna-se à relação de Man'Antônio com a montanha. Segundo Nietzsche,

> sob a magia do dionisíaco torna a selar não apenas o laço de pessoa a pessoa, mas também a natureza alheada, inamistosa ou subjugada volta a celebrar a festa da reconciliação com seu filho perdido, o homem. Espontaneamente oferece a terra as suas dádivas e pacificamente se achegam as feras da montanha e do deserto. (NIETZSCHE, 1992, p.31)

Nietzsche, segundo Bachelard, conhece como ninguém esta *poiesis* das alturas, a qual Bachelard chama de "psiquismo ascensional". Percebemos no conto "Nada e nossa condição" este "psiquismo ascensional" na reconciliação da natureza com Man'Antônio. A fazenda de Man'Antônio "dobrava-se na montanha, em muito erguido ponto de onde o ar num máximo de raio se afinava translúcido" (ROSA, 1969, p.80). Segundo Bachelard,

> para Nietzsche o ar não traz nada, não dá *nada*. É a imensa glória de um Nada. Mas *nada dar* não será o maior dos dons? O grande doador de mãos vazias nos desembaraça dos desejos da mão estendida. Habitua-nos a nada receber, portanto a tudo tomar. (BACHELARD, 2001, p.136-137)

Já fizemos críticas a esse psiquismo ascensional de caráter eminentemente platônico no início de nosso estudo, a esta geografia que privilegia o alto, dando-lhe uma positividade em detrimento do baixo. Vale aqui reforçar que a geografia rosiana de ligação com o sagrado se ramifica também pelos elementos como a água e a terra. Portanto, não é arbórea, chominskiana, é muito mais gramínea, tentacular. Ao destacar um viés de relação com o sagrado, a escritura rosiana não se opõe às outras possibilidades dessa relação. Não esquecendo que o nome da fazenda, localizada "em muito erguido ponto" (ROSA, 1969, p.80), é fazenda do "Tôrto-Alto" (ROSA, 1969, p.86). O que, também, alude a uma "imperfeição" neste psiquismo ascencional do alto.

Não é, pois, este "nada" e o "dar" uma das questões primordiais no conto "Nada e nossa condição"? Somente quando Man'Antônio chega à condição de não ter mais nada a oferecer, é que ele se converte no "Destinado": Como pó, como cinza, e mistura-se à natureza, retorna ao princípio, retorna ao tudo. Tornando-se tudo, ao se misturar ao todo, ele torna-se nada, desaparece, encanta.

Man'Antônio veste-se como um sábio que, segundo o Tao, usa "trajes grosseiros" (LAO-TIZU, 2002, 71). "Tio Man'Antônio em rigoroso traje, ainda que ordinária roupa de brim cor de barro, pois que sempre em grau de reles libré; e sem polainas nem botas, quiçá nem esporas" (ROSA, 1969, p.81). Outras semelhanças com o Tao são possíveis de estabelecer. Os gestos de Man'Antônio são minimalistas como estes que encontramos no poema chinês: "É por isso que o sábio/ conhece sem se mexer,/ identifica sem olhar,/ faz sem tentar" (LAO-TIZU, 2002, p.47). Sem dúvida, Man'Antônio é um sábio, pois

> a tento, amiúde, distinguir-se-iam mesmo seus omissos gestos principais: o de, vez em vez, fazer que afastava, devagar, de .66972(t)-23(i)-11.6423(

viagem de volta. A imagem do eterno retorno ressurge em vários cômpitos dessa escritura: lugar das encruzilhadas e travessias inumeráveis do ser.

Amparando-nos em Mircea Eliade, acreditamos que os significados na estória de Man'Antônio estão vinculados

> à sua propriedade de reproduzir um ato primordial, de repetição de um exemplo mítico. A nutrição não representa uma simples operação fisiológica; ela renova uma comunhão. O casamento e a orgia coletiva são ecos de protótipos míticos; são repetidos porque foram consagrados no começo ('naqueles dias', *in illo tempore*, *ab origine*) pelos deuses ancestrais ou por heróis. (ELIADE, 1992, p.18)

Nesse sentido dos acontecimentos *in illo tempore*, de uma vontade de contemporeneidade cosmogônica, recorrentes em todo o texto rosiano, a casa de Man'Antônio exala cheiros paradisíacos, "cheirando a fruta, flor, couro, madeiras, fubá fresco e excremento de vaca face para o norte, entre o quintal de limoeiros e os currais, que eram um ornato" (ROSA, 1969, p.80). Bachelard, no livro *O ar e os sonhos*, no qual ele atribui a Nietzsche um psiquismo ascencional, afirma que "um cheiro, tem, no ar, um infinito" (BACHELARD, 2001, p.137).

A condição mítica que percebemos na citação rosiana, anterior à de Bachelard, tensiona-se com a história, pois a fazenda ainda guarda no espaço da varanda, quase fora da casa, "a corda do sino de outrora comandar os escravos assenzalados" (ROSA, 1969, p.80). Neste lugar, Man'Antônio "vivia feito tenção" (ROSA, 169, p.81), ou seja, vivia feito um desígnio, adorado e temido, como veremos adiante. Dessa maneira, o conto exprime a tensão entre a história e a estória vivida entre Man'Antônio, representante da estória, o atemporal, e os empregados da fazenda, representantes da história, portanto, inseridos no tempo. Mais que isso, presos no tempo, pois não possuem a "faculdade de ignorar", isto é, a faculdade de faz-de-conta. Nietzsche considera esta faculdade de ignorar,

> até certo ponto, a dimensão histórica [na II consideração intempestiva, como] a mais importante e a mais profunda das faculdades, pois nessa faculdade reside o único fundamento sobre o qual pode crescer algo de bom, saudável e grande, algo de verdadeiramente humano. (NIETZSCHE, 2005d, p.75)

Sendo assim, este conto tematiza uma questão fundamental na escritura rosiana, a qual se atrela a um dos temas teorizados, mais explicitamente, pelo autor, em

Tutaméia, a irrealidade, isto é, a ficção, cosmo crítico-tenso entre história e estória, irrealidade que propomos como um traço advindo da *embriaguez*, no caso de Man'Antônio, a *embriaguez* mística.

Man'Antônio vive, ao que se percebe, este e o outro mundo, e sua relação com a natureza é, também, da ordem do *religare*:

> Tanto contemplava-as [quer dizer, olhava as montanhas religiosamente] feito se, a elas, algo, algum modo, de si, votivo, o melhor, ofertasse: esperança e expiação, sacrifícios, esforços-à flor. Seria, por isso, um dia topasse, ao favorável, pelo tributo gratos, o Rei-dos-Montes ou o Rei-das-Grotas-que de tudo há e tudo a gente encontra? (ROSA, 1969, p.81)

O adjetivo "votivo" chamou-nos a atenção. Encontramos no livro de Walter Burkert, *Religião grega na época clássica arcaica*, um capítulo intitulado "Sacrifícios votivos", que explica bem o valor desse sacrifício no contexto religioso grego, o que amplia o entendimento dele no conto em análise. Segundo o estudioso,

> o sacrifício votivo, a oferenda à divindade em virtude de um voto, é diferente do sacrifício primicial mais pelo pretexto do que pelo conteúdo. Nas antigas culturas, ele encontra-se representado em toda a parte e determina de forma muito essencial a relação dos homens para com os deuses no sentido da dádiva e da contrapartida. Quando se encontra em aflição, o homem procura salvar-se por renúncia "voluntária", ela mesma, determinada e limitada, procura domar o futuro incerto mediante um 'se então' por ele próprio postulado. Todas as situações de angústia podem servir de pretexto para tal: na esfera privada, particularmente, a doença, mas também os riscos da viagem marítima; na esfera pública, a aflição da fome, das epidemias, da guerra. O voto é feito em voz alta, de modo solene e perante tantas testemunhas quanto possível – a palavra grega *euché* significa "chamamento sonoro", "prece", "voto" simultaneamente. O cumprimento após o seu bom sucesso é um dever irrevogável e, naturalmente, pretexto também para ostentar o sucesso perante os deuses e os homens. (BURKERT, 1993, p.150)

As expressões "esperança e expiação, sacrifícios", utilizadas no conto "Nada e nossa condição", fazem parte do campo semântico dos "sacrifícios votivos". Na verdade, encena-se, também neste conto, o sacrifício votivo de Man'Antônio em pleno sertão. Não fica claro, num primeiro momento, quais os votos concedidos por Man'Antônio. No entanto, o narrador diz que ele passa horas na montanha de onde ele "chegava, após íngremes horas e encostas" (ROSA, 1969, p.81). Fica claro o retiro de

Man'Antônio junto à montanha, como antes o fizeram outros na Antiguidade, em busca de ascese.

Man'Antônio, que recebe do narrador o tratamento de um ser de alta estirpe, poderia encontrar, no esforço de ver, seus pares, os "Rei-dos-Montes ou o Rei-das-Grotas–que de tudo há e de tudo a gente encontra?" (ROSA, 1969, p.81). Aqui, ratifica-se mais uma vez a não contradição entre o alto e o baixo na escritura rosiana, ou seja, no alto dos "Montes" e no baixo das "Grotas". O próprio narrador conclui que sim ao dizer que "Pois era assim que era, se; só estamos vivendo é os futuros antanhos" (ROSA, 1969, p.81). É este o "se então": "os futuros antanhos" – na voz entremeada do narrador – que postula Man'Antônio a si mesmo para domar o "futuro incerto". E aqui, "nos futuros antanhos", fica nítido o *topus* do eterno retorno.

Man'Antônio, seguindo uma "quase" regra literária, só enxerga bem porque tem "Debilitada a vista nos tempos de agora" (ROSA, 1969, p.81). "Quase" regra porque Guimarães Rosa irá desconstruí-la no conto "Antiperipléia", em que o cego, ironicamente chamado "seo Tomé", deixa-se enlevar não pelos olhos da alma, mas pelo desejo, confiando na lealdade do olhar de seu guia que se "reportava falseado leal" (ROSA, 1967, p.14). O que leva Seo Tomé a um triângulo amoroso e à morte. Mas, enxergar no texto rosiano não corresponde a ter visão boa. Riobaldo, por exemplo, atira bem, segundo o alemão Vupes, "porque atira com o espírito" (ROSA, 1958, p.120).

Morre a esposa Liduína. Man'Antônio tranqüilamente abre a casa, portas e janelas, e passa revista nos quartos. Depois procura conforto na natureza. O narrador pergunta se a natureza ajudará Man'Antônio de volta. Como se percebe no conto, ela o ajuda, tornando-o impassível como ela mesma (ROSA, 1969, p.83). No início deste estudo, no capítulo intitulado "Da embriaguez", vimos, de acordo com Nietzsche, que o dionisíaco irrompe da natureza sem a mediação do artista humano, mas é nele que estes impulsos se satisfazem pelo mundo figural do *sonho*, independentemente de qualquer conexão com a atitude intelectual ou a educação artística do sujeito, assim como surge como realidade temulenta que não leva em conta o sujeito, busca inclusive destruí-lo e libertá-lo por meio de um sentimento místico de unidade.

A relação de Man'Antônio com a natureza é visceral, o próprio narrador a admite. E já nos referimos ao aspecto paradisíaco de sua fazenda, que ocorre nesta

estória, no âmbito daquilo que perfaz o estilo rosiano, o de misturar os mundos possíveis e impossíveis de maneira inextricável. Man'Antônio faz sua travessia rumo ao sentimento místico de unidade que, neste conto, figura-se juntamente a partir de sua forte relação com a natureza que outros vultos teriam estabelecido na antiguidade genesíaca. Tudo para restaurar a aura sagrada que se repete nessa estória acontecida também não se sabe quando. Para Rosset, nesse tipo de proposição a "miragem da natureza e a miragem do ser confundem-se em uma mitologia tão alérgica à lógica quanto à cronologia" (ROSSET, 1998, p.32).

Pensamos esta relação de Man'Antônio com a natureza como a vê Nietzsche, quando este afirma que

> em face desses estados artísticos imediatos da natureza, todo artista é um 'imitador', e isso quer como artista onírico apolíneo, quer como artista extático dionisíaco, ou enfim – como, por exemplo, na tragédia grega – enquanto artista ao mesmo tempo onírico e extático: a seu respeito devemos imaginar mais ou menos como ele, na embriaguez dionisíaca e na auto-alienação mística, prosterna-se, solitário e à parte do coros entusiastas, e como então, por meio do influxo apolíneo do sonho, se lhe revela o seu próprio estado, isto é, a sua unidade com o fundo mais íntimo do mundo em uma imagem similiforme de sonho. (NIETZSCHE, 1992, p.32)

Percebemos em Man'Antônio essa auto-alienação mística, extática, ou seja, caída em êxtase, num movimento que o leva a se misturar com o Uno, de volta ao nada da condição:

> Até que, ele, defunto, consumiu-se a cinzas-e, por elas, após ainda encaminhou-se, senhor, para a terra, gleba tumular, só; como as conseqüências de mil atos, continuadamente. Ele–que como que no Destinado se convertera-Man'Antônio, meu tio. (ROSA, 1969, p.89)

Qual era o "Destinado" de Man'Antônio e no que ele se convertera? A palavra "Destinado", escrita em inicial maiúscula, não deixa dúvidas quanto a seu valor distinto. Se convertera Man'Antônio em pó, como no legado bíblico? Em "fina música" e imagem, conforme pensa o narrador? Caminhando "senhor, para a terra, gleba tumular, só?" Ou se convertera Man'Antônio, como irmão Antônio, rendendo-se ao chamamento religioso? Tudo isso é sugerido ao mesmo tempo, no intuito de impor uma neblina, uma dúvida e garantir, sobremaneira na escritura, sua aura oracular, ou ainda, garantindo-se

como o próprio sentido da natureza, conforme nos alertara Rosset, impreciso. E façamos de conta que entendemos, façamos de conta.

A idéia desse encaminhar-se "só; para a terra [...] como as conseqüências de mil atos, continuadamente," produz uma espécie de circularidade, ligando passado, presente e futuro, que, por sua vez, ressoa no mito do eterno retorno, principalmente na maneira como se configuram os "mil atos", ou seja, continuadamente. A expressão "mil atos", não a tomamos literalmente, mas hiperbolicamente, como metáfora do "sem fim", do infinito. Man'Antônio, como Riobaldo, só deseja "ficar sendo". Riobaldo, que se define a Zé Bebelo como "nada", no momento do pacto, deseja misturar-se ao ser: "E, o que era que eu queria? Ah, acho que não queria mesmo nada, de tanto que eu queria só tudo. Uma coisa, a coisa, esta coisa: eu somente queria era – ficar sendo!" (ROSA, 1985, p.392). Riobaldo queria a continuidade, "ficar sendo", o infinito, e estava bêbado desse instante e de si quando diz "eu estava bêbado de meu" (ROSA, 1985, p.394), diz Riobaldo em meio ao desejo de "ficar sendo".

Corroborando nossas suspeitas em relação ao nome *Man'Antônio*, neste, o elemento de composição "man" segundo o dicionário Houaiss, se liga ao

> antepositivo do v.lat. *mā*no, as, *ā*vi, *ā*tum, *ā*re [...]; difundir-se (sentido físico de moral); emanar de, decorrer de; antigo, usual, clássico, mas assaz raro, salvo na linguagem poética, na época imperial; não popular; der. latinos: *mā*n*ā*lis, e, ligado a *Mā*n*ē*s (deuses Manes, ger. interpretado como pl. do adj. *mā*nis 'os Deuses bons', epíteto pelo qual se designava por eufemismo os espíritos mortos, esp.dos antepassados – 'dī parentes'. (HOUAISS, 2002, p.1828)

O nome Man'Antonio, ainda, ligar-se-ia ao maná que, em sentido figurado, quer dizer "alimento espiritual de origem divina; o que consola a alma" (HOUAISS, 2002, p.1828), pois Man'Antônio representa, também, um consolo para as almas.

A certa altura o narrador alude ao lugar de residência de Man'Antônio: a atemporalidade, pois ele "de futuro e passado mais não carecia. Talvez, murmurasse, de tão dentro em si, coisas graves, grandes, sem som nem sentido" (ROSA, 1969, p.82). Murmurando, fazia Man'Antônio sua *euché*, quer dizer, seu "chamamento sonoro", sua "prece", seu "voto"? Ou sua *euché* virá mais adiante na expressão metalingüística do "faz de conta", expressão na qual ele atemporaliza-se, posto que de "futuro e passado mais não carecia", e que, também, serve para confortar as "orfanadas" filhas" que de

Man'Antônio esperam a palavra consoladora, como a própria estória de Man'Antônio conforta-nos.

Aos poucos, o narrador vai destacando um ar rarefeito, espectral, em Man'Antônio. O adjetivo *fino* é utilizado para referir-se ao ar, a Man'Antônio e Liduína. Quando ela morre, já é "fina música e imagem". "O ar se afinava translúcido" (ROSA, 1969, p.80). A morte não se traduz por um destoamente com a vida, mas por uma continuidade. Um dos atributos de Dioniso, já analisado, é a capacidade de fazer com que nos sintamos desterrados de nós mesmos. O olhar de Man'Antônio traduz-se por um afastamento físico metonimizado no substantivo masculino "secesso", embora toda frase reflita a condição fronteiriça de Man'Antônio: "Transluz-se que, fitando-o, agora, era como se súbito as filhas ganhassem ainda, do secesso de seus olhos, [do afastamento físico deles], o insabível curativo de uma graça, por quais longínquos, indizíveis reflexos ou vestígios" (ROSA, 1969, p.82).

Man'Antônio não se sente viúvo. Como se ele não se achasse nele mesmo. Mas a qualquer "revés" "Man'Antônio concebia. – "Faça-se de conta!" ordenou, em hora, mansozinho" (ROSA, 1969, p.83). Mesmo a mais irrevogável e trágica situação Man'Antônio convertia em irrealidade.

"Um projeto, de se crer e obrar, ele levantava. Um, que começaram" (ROSA, 1969, p.83). Começa-se, então, um projeto levado a cabo pelos empregados da fazenda e Man'Antônio. Os empregados não vêem utilidade na empreitada, acham-na sem razão. No entanto, ajudaram-no na desfiguração da fazenda, que em nada lembrava o que fora antes. Seguem o patrão que os guiava "muito cometido, pelos sabidos melhores meios e fins, engenheiro e fazedor, varão de tantas partes; associava com eles, dava coragem – **Faz de conta, minha gente... Faz de conta...** –" (ROSA, 1969, p.83). Neste trecho acima, a liderança de Man'Antônio, agraciado "pelos sabidos melhores meios e fins" mais o fato de ser "varão de tantas partes", produzem uma ambigüidade que novamente, o filia à condição de um outro varão já referido neste trabalho: Noé, um varão de outra parte. Também se assemelha a obra de Man'Antônio, pelo grau de absurdidade, àquela de Noé (engenheiro naval), a construção da arca. Noé, uma espécie de arquétipo da *temulência* – tanto no que ela compreende de sagrado e de profano – é citado no terceiro parágrafo do *Pref. NTs*: "E, vindo, noé, pombinho assim, montado-na-

ema, nem a calçada nem a rua olhosa lhe ofereciam latitude suficiente" (ROSA, 1967, p.101). Mais adiante, estabeleceremos outras relações entre o contexto genesíaco de Noé e o conto em análise.

Mas Man'Antônio, como o Riobaldo da segunda travessia do Liso do Sussuarão, bem poderia expressar: "Arte que achei meu projeto" (ROSA, 1985, p.469). Atentemos para o caráter de provisioriedade contido no substantivo masculino *projeto*, que se coaduna com a imprevisibilidade do devir ao qual essa escritura é sempre atenta. Nesse momento, autor e personagens misturam-se na arte literária, a arte do fazer-de-conta, de traduzir a problemática cotidiana em irrealidade. Riobaldo, ao explicar a sua arte de achar o projeto, a explica mal debuxada e dionisiacamente: "Só digo como foi: do prazer mesmo sai a estonteação, como que um perde o bom tino" (ROSA, 1985, p.469). Estontear, perder o bom tino para achar o tino por intermédio da arte, é exatamente o que está reproduzido no périplo – zaguezigue – de Chico, no *Pref. NTs*.

Apesar da absurdidade da empreitada, os empregados da fazenda obedeciam a Man'Antônio. E este se esquecia de "todos os bens passados" (ROSA, 1969, p.84). O que Man'Antônio vai aos poucos fazendo é abrir mão do mundo físico, para também ser só "música e imagem". Francisquinha, a filha de Man'Antônio, não entende o que significava aquilo tudo, a completa desfiguração da fazenda de que tanto sua mãe Liduína gostava. Man'Antônio sorri para a filha e mostra-lhe:

> Lá os campos em desdobra-o que limpo, livre, se estendia, em quadro largo, sem sombrios, aberta a paisagem–o descampado airoso e verde, ao mais verde grau, os capins naquela vivacidade. (ROSA, 1969, p.84)

Man'Antônio, com a ajuda dos empregados, havia derrubado toda a mata no entorno da fazenda, somente para ganhar mais em horizonte? Para a filha isso não faz o menor sentido, pois ela vê somente a realidade palpável, como ela poderia conceber que a destruição de árvores seculares poderia representar um bem qualquer? "Supreenderam-se, as filhas, ampliaram assaz os olhos. Falava-se muito em pouco; só se lágrimas" (ROSA, 1969, p.84). No entanto, "realmente, reto Tio Man'Antônio se semelhasse, agora, de ter sido e vir a ser" (ROSA, 1969, p.84). As ações de Man'Antônio cumpriam-se por outros desígnios. A floresta viraria pasto "porque subiu na ocasião, considerável, de repente, o preço do gado, os fazendeiros todos querendo adquirir mais bois e arrumar e aumentar seus pastos."(ROSA, 1969, p.85). Como se ele

já tivesse vivido, "de ter sido" e "vir a ser", portanto, podia antever o que viria, por ter sido. As ações de Man'Antônio têm o ar da providência, são argutas como o foram as artimanhas dos personagens bíblicos que andaram na retidão: Jacó, José, Abraão, Noé, ou dos heróis gregos, como, por exemplo, Odisseu, Diomedes, cujas ações eram, muitas vezes, conduzidas pelos deuses.

> Nada leva a não crer, por aí, que ele não se movesse, prático, como os mais; mas, conforme a si mesmo: de transparência em transparência. Avançava, assim, com honesta astúcia, se viu, no que quis e fez? (ROSA, 1969, p.85)

A astúcia de Man'Antônio está ligada aos sacrifícios votivos, como estivera a dos heróis da Antiguidade. Ao qualificá-lo de "reto", o narrador assemelha-o a Nóe, que "era um varão justo e reto em suas gerações: Noé andava com Deus" (GÊNESIS, cap.06 vc.09). Noé como Man'Antônio tinha também três filhos. E liga-se ao tema da *embriaguez* porque era lavrador e cultivava videiras:

> "na Bíblia, o Antigo Testamento, afirma que Noé fez a primeira plantação de videiras no monte arat (atual Turquia). Com o vinho que fabricava o bom Noé deixou-se embriagar em algumas ocasiões" (FISHMAN, 1988, p.13).

Na Bíblia temos o seguinte:

> E começou Noé a ser lavrador da terra, e plantou uma vinha. E Bebeu do vinho, e embebedou-se; e descobriu-se no meio de sua tenda. E viu Cão, o pai de Canaã, a nudez de seu pai, e fê-lo saber a ambos seus irmãos fora. Então formaram Sem e Jafé uma capa, e puseram-na sobre ambos os seus ombros, e indo virados para trás, cobriram a nudez do seu pai, e os seus rostos eram virados, de maneira que não viram a nudez do seu pai. E despertou Noé do seu vinho, e soube o que seu filho menor lhe fizera". (GENESIS, cap. 09, vers. 20-21-22-23-24)

Apesar de ser Noé um cultivador da videira e fabricante de vinho, a posição da Bíblia em relação à *embriaguez* alcoólica é de censura. A relação de Man'Antônio com Noé dá-se mais pela graça que fundamenta a sua astúcia e por sua relação com a natureza do que pela *embriaguez* causada pelo vinho. Porém, ambos, pode-se dizer, vivem uma *embriaguez* da graça, uma *embriaguez* mística. A expressão "varão", muito utilizada na Bíblia e que qualifica Noé, também servirá para qualificar Man'Antônio. E mesmo a expressão "man" forma apocopada de irmão, que, por sua vez, sugere a idéia de confraria, irmandade, segundo o dicionário Houaiss: "Frade ou religioso que, não

obstante ter emitido votos, não recebe as ordens sacras" (HOUAISS, 2002, p.1650). Ainda hoje é expressão muito usada pelos ditos "evangélicos" e "católicos". Todos esses detalhes em torno da vida de Man'Antônio corroboram a *embriaguez* mística que o caracteriza.

Passado um ano da morte de Liduína, Man'Antônio, recusando-se à tristeza que normalmente envolve os aniversários de morte, propõe uma festa "para enganar os fados" (ROSA, 1969, p.85). Com a festa, vieram os primos que se casaram com suas filhas e as levaram para longe, ficando Man'Antônio sozinho em sua fazenda.

As filhas indo embora, assim como Liduína morta, foram transformadas em música, em canção:

> Três, as filhas, que por amor de anos ele tinha visto renovarem a descoberta de alegria e alma–só de ser, viver e crescer, como, ora, se dá–formavam sentida falta ao seu querer de ternura experiente? Suas filhas, que já indivisas pares de uma canção. (ROSA, 1969, p.85)

Man'Antônio também utilizava o duro trabalho no campo, como se o

> mundo-no-mundo lhe tivesse ordenando ou implorando, necessitado, um pouco dele mesmo, a seminar-se? Ou–a si–ia buscar-se, no futuro, nas asas da montanha. Fazia de conta; e confiava, nas calmas e nos ventos. (ROSA, 1969, p.86)

É na relação confiante com a natureza que Man'Antônio busca a si mesmo, seu destino elevado.

Mas, Man'Antônio, "ele-o transitoriante", tem consciência da fragilidade humana, da miséria à sua volta; como "transitoriante", tem consciência de que a vida é travessia. E, assim, decide "como a metade pede o todo e o vazio o cheio" (ROSA, 1969, p.86) reparar essa injustiça.

> Aos poucos, a diverso tempo, às partes, entre seus muitos, descalços servos, pretos, brancos, mulatos, pardos, leguelhés prequetés, enxadeiros, vaqueiros e camaradas–os próximos–nunca sediosos, **então** Man'Antônio doou e distribuiu suas terras. (ROSA, 1969, p.86) (grifo nosso)

O advérbio *então*, que grifamos no trecho acima, nos remete também ao sacrifício votivo, tematizado neste conto, que está relacionado com a doação das terras feitas por Man'Antônio. Suas filhas, já amparadas, não fazem caso. O narrador põe em

dúvida a atitude de Man'Antônio; "Aí, Tio Man'Antônio não pensava o que pensava. Amerceamento justo-ou era a loucura tanta?" (ROSA, 1969, p.87). Amercear que dizer "conceder mercê a; compadecer-se, apiedar-se; comutar a pena de" (HOUAISS, 2001, p.187). Como no conto "A terceira margem do rio", o narrador se pergunta se as atitudes, naquele conto como neste, não são devidos à culpa e loucura das personagens. Em seguida, nos deparamos com a imagem do eterno retorno, "o grande movimento é a volta" (ROSA, 1969, p.87). Uma volta ao nada da condição. Agora, pelos anos adiante, ele não teria mais nada com que estender cuidados:

> A quem e de quem os fundos perigosos do mundo e os às-nuvens pináculos dos montes? – **Faz de conta, gente minha... Faz de conta...**" – era o que dava, e quando embora, no que em dizer essas palavras; não sorria, sengo. (ROSA, 1969, p.87)

Mas Man'Antônio não teria mais nada "com que estender cuidados". Quem cuidaria da fazenda, dos fundos abismos e dos cimos à sua volta, "do mundo e os às–nuvens pináculos dos montes?" Apesar de desconfiar da sanidade de Man'Antônio, o narrador teme pelo perigo que poderá advir se não houver alguém para intermediar as forças abissais, ctônicas dos abismos. Mesmo quando agora Man'Antônio diz "faz de conta, gente minha... Faz de conta...", o narrador não acha razoável, mas isto porque ele procura senso nas palavras: "Quando no dizer essas palavras; não sorria, sengo" (ROSA, 1969, p.87). Segundo o dicionário Houaiss o adjetivo *sengo* quer dizer: que tem bom senso; atilado, prudente, sisudo, [mas também] que dissimula, fingido, sonso. ETIM segundo JM, do lat. **senĭcu* por *senex, is* 'velho, ancião; ver 'senh-. SIN/VAR ver sinonímia de fingido e antonomínia de tolo" (HOUAISS, 2002, p.2545). O gesto de Man'Antônio é muito mais um gesto dissimulado de um velho ancião. Não faz realmente sentido, para o narrador o sacrifício votivo, misturado ao *amor fati*, do gesto de Man'Antônio, o retorno à condição de como chegara ao mundo, sem nada. Como não faz sentido a atitude do pai no conto "A terceira margem do rio", quando este sacrifica tudo em nome do inominável. Ainda que, fundamentalmente, ao fim da vida, imponha-se-nos nosso estado de chegada ao mundo, o corpo.

Man'Antônio irá conservar para si apenas a casa, não por seu valor intrínseco, mas em virtude do que ela oferecia de horizonte "sempre com um fundo de engano, em seus ocultos fundamentos":

> De seu, nada conservara, a não ser a antiga, forme e enorme casa, naquela eminência arejada, edifício de prospecto decoroso e espaçoso: e de onde o tamanho do mundo se fazia maior, transclaro, sempre com um fundo de engano, em seus ocultos fundamentos. Nada. Talvez não. Fazia de conta nada ter; fazia-se, a si mesmo, de conta. Aos outros–amasse–os–não os compreendesse. (ROSA, 1969, p.87)

Mais uma vez percebemos a presença do *amor fati*, o amor incondicional, pois ama até aquilo que não compreende. Mas, por outro lado, os novos herdeiros da fazenda não compreendiam o gesto de Man'Antônio, muito mais temiam "sua oculta pessoa [e respeitavam] seu valimento, ele em paço acastelado, sempre majestade" (ROSA, 1969, p.88). Não se pode compreender o que é da ordem do atemporal por intermédio de regras temporais. Ali ficando, Man'Antônio geria-os para que progredissem, mas os empregados o odiavam, odiavam o que ele representava. O pátrio-poder exercia por si mesmo pela ordem do simbólico. O que foi rei continuava majestade. E seus empregados "animalmente, o odiavam" (ROSA, 1969, p.88).

Tendo cumprido seu sacrifício, o de doar sua fazenda, Man'Antônio secretamente se afastava de si mesmo, nem mais observava a paisagem, buscava a "redesimportância", o nada, o vazio. É assim que ele morre, quando atinge a plenitude do nada:

> Deu-se o indeciso passo, o que não se pode seguir em idéia. Morreu, como se por um furo de agulha um fio. Morreu; fez de conta. Nesse ponto, acharam-no, na rede, no quarto menor, sozinho de amigo ou amor–transitoriador–príncipe e só, criatura do mundo. (ROSA, 1969, p.88)

Em dissonância-consonância com o texto bíblico "O mancebo de qualidade" (LUCAS, 18, 19), no qual os aspectos do amor e despojamento dos bens materiais e familiares são abordados, há todo um sentido metalingüístico envolvido nesta passagem referente à morte de Man'Antônio, revelado no "furo", na "agulha", no "fio", no "ponto" e na "rede" que remetem ao tecer, ao entretecer da rede escritural que, por sua vez, traduz o grande faz-de-conta que é a vida por intermédio do nada que a constitui. Nada-tudo, como o nada é condição da própria literatura. Rede que é imagem da tessitura do mundo e do próprio corpo, criatura do mundo. Rede como enredamento para o nada da nossa condição que o conto espelha em brumas.

Neste momento, os novos herdeiros de Man'Antônio, cheios de crendices avultadas pela presença de um homem que mais parecia um Serafim, temem que, após a morte, e pelo ódio que devotaram a tão diferente pessoa, pudesse ele vir atormentá-los e a seus filhos com castigos e males terríveis.

Assim, aqueles que ficaram irão honrar o corpo de Man'Antônio, o "usual-corpo, humano e hereditário, menos que trôpego" (ROSA, 1969, p.88). Definitivamente, não compreendiam Man'Antônio. Continuavam presos à sua presença corpórea que, mesmo em vida, já desaparecera dele. Uma prova da rendição desses ao corpo, "humano e hereditário", o corpo da história, datado, é que "tocou-se o sino" dos "assenzalados", sino com o qual pretendiam homenagear Man'Antônio, mas, talvez, muito mais, hominizá-lo, corporificá-lo no tempo dos seres finitos. Contudo, não é de todo desarrazoado o temor dos empregados, segundo Burkert, "o 'herói' é um falecido que exerce a partir de seu túmulo um poder para o bem ou para o mal e que exige uma veneração adequada" (BURKERT, 1993, p.396).

Terminado o velório, puseram fogo na casa. Uma fogueira, "tresenorme", expressão do narrador, que duraria vários dias. E

> ante e perante, à distância, em roda, mulheres se ajoelhavam, e homens que pulando gritavam, sebestos, diabruros, aos miasmas, indivíduos. De cara no chão se prostravam, pedindo algo e nada, precisados de paz. (ROSA, 1969, p.89)

Uma imagem trágico-dionisíaca invade os corpos daqueles que não sabem fazer de conta. "Até que, ele, defunto, consumiu-se a cinzas–e, por elas, após, ainda encaminhou-se, senhor, para a terra, gleba tumular, só; como as conseqüências de mil atos, continuadamente" (ROSA, 1969, p.89). A expressão *gleba*, associada ao pronome de tratamento *senhor*, lembra-nos o feudalismo e a relação jamais apagada entre Man'Antônio e seus empregados. Mas o pronome de tratamento *senhor* também revela a atitude de Man'Antônio, agora "senhor" de si e capaz de caminhar para a gleba, "terra em que se nasce, pátria, torrão" (HOUAISS, 2002, p.1456). E assim, Man'Antônio se converte naquilo para o qual estava destinado, ou seja, "seminar-se" – expressão do narrador – na gleba tumular, só; como as conseqüências de mil atos, continuadamente. Man'Antônio, que era pó, em pó se tornou. "No suor do teu rosto comerás o teu pão, até

que te tornes à terra; porque dela foste tomado: porquanto és pó, e em pó te tornarás" (GÊNESIS, cap.3, ver.19).

Durante a queima da fazenda de Man'Antônio, o contexto bíblico apresenta-se

verdade, figura uma realidade escritural, a qual o autor dispõe em seus contos, às vezes como “imitação de um arquétipo celestial” (ELIADE, 1992, p.19). Todavia o que ocorre na escritura de Guimarães Rosa é uma espécie de explosão de possibilidades num mesmo acontecimento escritural, visto que sua imitação desse “arquétipo celestial”, participando, à sua maneira, do mito do eterno retorno, confunde-se com a estória pregressa do sagrado e do profano.

A escritura rosiana quer-se como centro do mistério geral. Nela entrecruzam-se as matérias vertentes que compreendem, enfim, a própria vida, urge entender, sobretudo, que aquilo que temos do mundo nos foi legado pela linguagem, legado que o autor, depois de filtrá-lo em sua imensidão íntima, entremostra-nos na força plástica do faz-de-conta.

4.2 O cavalo temulento e a escritura de contornos ausentes

Chamo verdade a tudo o que continua…
Albert Camus

No conto "O cavalo que bebia cerveja", de *Primeiras estórias,* o autor utiliza uma série de bizarrias, entre as quais a menos estranha é o cavalo beber cerveja. Principal antagonista do narrador, Seo Giovânio, estrangeiro e rico, chegou de surdina na região por volta do "ano da espanhola" (ROSA, 1969, p.91), para adquirir uma chácara, onde permanecerá até a sua morte. Segundo o narrador, além de viver em extrema reserva, Seo Giovânio tinha estranhos hábitos como, por exemplo, o de comer "caramujo, até rã, com as braçadas de alfaces, embebidas num balde com água" (ROSA, 1969, p.91).

Reivalino Belarmino, o raivoso narrador-protagonista da estória, tem fortes e gratuitas antipatias de Seo Giovânio, que é também seu patrão, desde que sua mãe morreu e este o convidou para ajudar nos afazeres, principalmente, comprar cerveja para o cavalo. Seu nome sugere-nos que o autor utilizou uma corrutela do substantivo feminino *raiva* muito comum nos dialetos periféricos de nossa língua: *reiva*. Além da raiva, um outro significante salta na pronúncia de Seo Giovânio quando ele se refere a Reivalino e diz "Irivalini". É como se seu Giovânio soubesse que seu empregado rivalizasse com ele. Dentro de Irivalini, encontramos os significantes *rival* sem a interrupção do "e", e *ira*, que também ocorrem no nome Reivalino. Seo Giovânio tem então, em princípio, um enraivecido rival. No tocante à raiva que o narrador sente, eis uma passagem:

> Eu remoía o rancor de que, um homem desses, cogotudo, panturro, rouco de catarros, estrangeiro às náuseas–se era justo que possuísse o dinheiro e estado, vindo comprar terra cristã, sem honrar a pobreza dos outros, e encomendando dúzias de cerveja, para pronunciar a feia fala. Cerveja? (ROSA, 1969, p.92)

A mãe de Reivalino desculpava as esquisitices de seu Giovânio, dizendo que ele "penou na guerra" (ROSA, 1968, p.91). Seo Giovânio tinha cachorros para vigiar a casa, dentre eles, havia um de que ele não gostava e que recebeu o nome de "Mussulino." Uma referência sugestiva na esfera de possíveis leituras do conto, ao

ditador fascista italiano Benito Mussolini, e que, de certa forma, demonstra a posição política antifascista de Seo Giovânio. A menção à gripe espanhola, a mençao ao ditador italiano e à guerra, levam-nos a crer que a vinda de seu Giovânio para o Brasil deu-se no início do século XX, final da década de 10, pois neste período tivemos, além da Primeira Guerra, 1914, por intermédio de Mussolini, a fundação da organização fascista "Fasci Italiani di Combattimento" que, mais tarde, daria origem ao Partido Fascista.

Reivalino acha que Seo Giovânio também bebe da cerveja que diz ser para o cavalo, e estranha o fato de a casa grande e antiga permanecer sempre vigiada e sempre fechada, sendo usada apenas para dormir. “Tudo se passava da banda de cá das portas. Ele mesmo, figuro que raras vezes por lá se introduzia, a não ser para dormir, ou para guardar a cerveja – **ah, ah, ah –** a que era para o cavalo” (ROSA, 1968, p.92)

Reivalino (a)-3.66523(l)0.8736.5.80816((a)-3.66523.66393(n)-0.960221(i)0.874347(t)-9.78436(o)--

exigindo que Seo Giovânio abra a casa e todos os quartos. Em um dos quartos, que estava "duro de trancado", havia um cavalo branco empalhado que causou muito espanto a todos:

> Foi direto a um, que estava duro de trancado. O do pasmoso: que, ali dentro, enorme, só tinha o singular–isto é, a coisa a não existir! – um cavalão branco, de menino; reclaro, branquinho, limpo, crinado e ancudo, alto feito um de igreja – cavalo de São Jorge. (ROSA, 1969, p.95)

É neste momento que Seo Giovânio diz a Reivalino que não bebe cerveja "–Irivalíni, pecado que nós dois não gostemos de cerveja, hem?" (ROSA, 1969, p.95).

Reivalino, reconhecendo artes e manhas nas bizarrias de Seo Giovânio, começa a simpatizar-se com ele e diz ao subdelegado que não quer mais saber daqueles homens do consulado. Mas de repente, Seo Giovânio resolve abrir a casa toda. E viram que na sala estava um homem morto no chão, era Josepe, irmão de Giovânio, que ali "se fechava escondido, em fuga da comunicação das pessoas". Mas o subdelegado, insuflado pelos dois homens do consulado, exigiu que se levantasse o lençol e se mostrasse o rosto do defunto. Assim foi feito, mas o que se viu foi um buraco, a face, o rosto todo desfigurado, só um buracão. Sendo então este segredo revelado, Seo Giovânio pôde finalmente se emocionar no "trespassamento da manifesta dor" (ROSA, 1969, p.96). A imagem do rosto escavado do irmão Josepe, para Seo Giovânio é a imagem da guerra:

> Mas, aí, se viu só o horror, de nós, todos, com caridade de olhos: o morto não tinha cara, a bem dizer–só um buracão, enorme, cicatrizado antigo, começo da goela, gargomilos, golas. – "**Que esta é a guerra**..." (ROSA, 1969, p.96)

Então, Seo Giovânio abriu uma cerveja e convidou Reivalino para que a tomasse junto com ele. Beberam. Seu Giovânio pediu para que Reivalino levasse com ele o alazão e o cão endiabrado, o Mussulino. Depois desse dia, Reivalino e Seo Giovânio não se viram mais. Reivalino soube que seu antigo patrão morrera deixando-lhe em testamento a chácara. Reivalino mandou cortar as árvores que havia ao entorno da chácara e mandou "enterrar no campo o trem, que se achava, naquele referido quarto" (ROSA, 1969, p.96). Não existe nenhuma referência a um quarto com um trem dentro, só se for o cavalo branco empalhado. Não dizer o nome da "coisa" e substituí-la

por “trem”, é uma típica expressão popular que, inserida no contexto do conto, produz velamento e estranheza.

Reivalino nunca mais se esqueceu do dia em que os dois se embriagaram:

> Nós dois, e as muitas, muitas garrafas, na hora cismei que um outro ainda vinha sobrevir, por detrás da gente, também, por sua parte: o alazão façalvo; ou o branco enorme de São Jorge; o irmão infeliz, medonhamente. Ilusão que foi, nenhum ali não estava. Eu, Reivalino Belarmino, capisquei. Vim bebendo as garrafas todas, que restavam, faço que fui eu que tomei consumida a cerveja toda daquela casa, para fecho de engano. (ROSA, 1969, p.97)

Ao término da estória, o narrador-protagonista prefere (faço que fui eu) o “fecho de engano” saudoso das bizarrices, e dos velamentos de Seo Giovânio, que escondia o irmão Josepe, cujo rosto estava escavado, só um buraco em vez do rosto, mas que, enfim, morrera: “Ninguém tinha sabido nunca o qual irmão, o que se fechava escondido, em fuga da comunicação das pessoas” (ROSA, 1968, p.96). Para preservar, quem sabe, o ex-rival e agora amigo de outras possíveis autoridades e curiosos, Reivalino faz-de-conta que foi ele que consumiu a “cerveja toda”. Coloca sobre ela um “fecho de engano”, arte na qual Seo Giovânio era especialista.

O cavalo que bebia cerveja era apenas um escamoteante estratagema? Transidos, hipnotizados, embriagados com essa bizarria, todos pareciam esquecer o que então se escondia dentro da casa, por crime de guerra ou enlouquecido pela guerra ou vitimado em seu rosto pela guerra e que, talvez, fosse quem mais bebia da cerveja comprada por Seo Giovânio. Talvez não seja essa a questão mais importante, seja esta apenas a estória de uma amizade a formar-se: a estória de Reivalino e Giovânio, e tudo mais ao entorno seja menor diante do sentimento que se firma entre eles, finalmente. Que não deixa de ser um espelho da estória de amizade entre Giovânio e seu irmão mutilado.

Ao fim, Reivalino, na companhia do patrão, bebe seu primeiro porre e, quem sabe, único e último de Giovânio. “Eu quis. Aos copos, aos vintes e trintas, eu ia por aquela cerveja, toda” (ROSA, 1968, p.96).

O conto é todo apenunbrado, não diz muito, só simula muitos mistérios, embriagando-nos de nadas poéticos, de bizarrias, de palavras, de engano. O conto

evade-se de qualquer apreensão sistêmica, permitindo-se, quando muito, um olhar rodeante, pequenos rasgos de análise entre paráfrases. Estas são as sensações que muitas vezes temos sobre alguns contos rosianos, como este que analisamos. Algo da ordem da sensação se impõe como força plástica indesvendável e conclama outras miradas para suprir os desliames dos contornos esvaídos, conforme ressalta Paulo Rónai em seu texto "Os vastos espaços", por intermédio de uma citação do ensaio de Vilem Flusser, "Da flauta de Pan", editado pelo jornal *O Estado de São Paulo* em 1964. Segundo Rónai, Flusser,

> em sua notável glosa do conto "As garças", aponta-nos outro perigo: a crítica 'afrouxa a densidade e traduz o conto da camada vivencial para a intelectual'. As tentativas de explicação acabam sem querer, apoiando o traço de desenhos cuja magia está no esvaimento de contornos, por dar expressão matemática a um conjunto em que não há equações perfeitas. (RONAI *apud* ROSA, 1969, p.30)

Flusser faz, no trecho acima, uma pequena explanação do estilo álgebra mágica de Guimarães Rosa: estórias cuja magia se encontra no dilaceramento dos contornos, para usar uma expressão dionisíaca, os quais poderiam muito bem ser traduzidos, também, pela intransitividade da escritura. Neste ensaio, editado no jornal *Estado de São Paulo*, ao lado do conto "As garças", de João Guimarães Rosa, Flusser, ressaltando a natureza no texto rosiana, afirma que Guimarães surge no cenário das Letras como aquele que "retoma a flauta de Pan" (FLUSSER, 1964, p.03). Pan, ou Pã, é um deus metade homem, metade animal que, segundo Grimal, figurou o cortejo de Dioniso (GRIMAL, 2000, p.341).

Acreditamos que contos como, por exemplo, "O cavalo que bebia cerveja", e "A terceira margem do rio", se traduzem melhor pelo "esvaimento dos contornos". Consegue-se compreendê-los, da mesma maneira que compreendemos algumas palavras, como, por exemplo, liberdade, saudade, palavras que só se traduzem pelo "esvaimento dos contornos". Palavras que clamam um olhar para "equações imperfeitas", diria Flusser, para que possamos sustentar uma leitura mal debuxada. Vera Casa Nova, investigando as imagens poéticas ao fim do século XX, dá uma panorâmica dos versos contemporâneos em seu texto "Bêbados de fim-de-século." O que ocorre com a escritura rosiana é análogo ao que ocorre com os versos no fim-do-século. Escapando a si mesmos

> as linguagens [dessa escritura] se precipitam umas nas outras. As imagens são devoradas e devoram-se umas às outras. Os sentidos se perdem. Vão e voltam refazendo percursos da letra. Os sentidos deixam o território do significado, aderem às multiplicidades, criam e recriam significâncias. O imaginário solta suas amarras do real, que passa a ser somente cintilação, e possibilita *voyages* de verso e reverso. (CASA NOVA *apud* VASCONCELOS, 1999, p.15)

A arte rosiana mistura mito e comicidade como alívio artístico do nojo diante do absurdo quotidiano. Para a absurdidade quotidiana, o absurdo da arte. De acordo com Nietzsche,

> a *arte*; só ela é capaz de converter aqueles pensamentos de nojo sobre susto e o absurdo da existência em representações com as quais se pode viver: o sublime como domesticação artística do susto e o *cômico* como alívio artístico do nojo diante do absurdo. (NIETZSCHE, 1983, p.08)

Com a escritura dos contornos indefinidos, Guimarães Rosa parece propor mais que uma indecidibilidade entre isto e aquilo, propõe o mistério, "os encobrimentos" (ROSA, 1968, p.92) que, mais que um estratégico atrativo, é amorosa neblina para inauditas surpresas sólidas que se desmancham no ar. Em seu aforismo 381 de *A gaia ciência*, "A questão da compreensibilidade", Nietzsche afirma que "encara os problemas profundos como um banho frio – entrando rapidamente e saindo rapidamente." Em seguida ele pergunta, "uma coisa permanece de fato incompreendida e não conhecida por ser apenas em vôo tocada, avistada, relampejada?" (NIETZSCHE, 2001, p.285). Incompreendida, a escritura rosiana, em sua vontade de bruma, pode ser em vôo tocada, no instante em que a tempestade escritural produz o relâmpago.

Como o personagem da estória "Seo Giovânio", estrangeiro e rico, a estória do "Cavalo que bebia cerveja" permanece estrangeira e rica de sentidos, tão diversos e, como desuniões, fazendo enormes forças. O cavalo, em sua plasticidade temulenta, bebedor de cerveja, é um estratagema para embevecer-nos por outros rumos e sugerir que algo, em especial, no cavalo, se esconde.

Claro, sempre é possível uma abordagem, o corte intelectual que faz sangrar o fio condutor, mas que põe em risco o mistério cósmico da escritura. Neste conto, preferimos sugerir os múltiplos possíveis caminhos poéticos sob dionisíaco dilaceramento dos contornos da escritura, enquanto saboreamos, em extático deleite,

como se saboreia na música a memória da música, que também emerge de nosso corpo, em cumplicidades de inauditos efeitos. Guimarães Rosa parece-nos dizer: para que explicar? Melhor sugerir e contemplar os desenhos desbordantes da arte, os quais, como a própria vida, bordam e desbordam, bordam e pintam, pondo sempre para diante o que só a poesia, a linguagem do indizível, diz.

E, se para Seo Giovânio, segundo o narrador "a vida é bruta, os homens são cativos" (ROSA, 1968, p.95), ao mesmo tempo ele afirma "Mas, Irivalíni, nós gostamos demais da vida" (ROSA, 1968, p.95). Compreender que a vida é bruta, que dela somos cativos e afirmar, ainda assim, que se gosta demais de viver, eis aí um procedimento dionisíaco, de afirmação da existência, além do bem e do mal.

4.3 Aos olhos, o cabimento

O senhor represente.
João Guimarães Rosa

O senhor me divulga.
João Guimarães Rosa

Em certos momentos, a desconfiança matuta do sertanejo ajuda-o a saber que as influências que ele mesmo exerce sobre a própria vida são forças em meio à profusão de outras que dão fluxo ao mundo. Na narrativa rosiana, imbricam-se vórtices inexplicáveis, por onde se entrecruzam saberes e não saberes que compõem os delicados fios para possíveis nexos entre clareza e opacidão. Ao fim, tragicamente, o que paira aos olhos, no entre-ato de cada travessia, é a ausência de um sentido possível, senão aquele inventado por arremate poético, conforme diz Riobaldo: "Diadorim é minha neblina". Katherin Rosenfield, em seu texto "A dimensão trágica em *Grande sertão: veredas*" reconhece, nisso que chamamos de arremate poético-riobaldiano, "aquilo que os trágicos chamam de *deinos*, a coisa maravilhosa e terrível" (ROSENFIELD, 2006, p.342).

No conto "Curtamão[34]", de *Tutaméia*, temos a estória de um "Oficial pedreiro"[35], que é, também, o narrador-protagonista da estória. Um "Oficial pedreiro", normalmente, apresenta-se voltado para os trabalhos manuais e metódicos da construção. No entanto, este permitirá ao autor Guimarães Rosa conclamar, ao modo misturado, as forças do vir a ser que fazem girar as estórias e as perspectivas surpreendentes do sertão. O "oficial pedreiro", em tese, deveria conceber uma casa, assentando, como na música "Construção", de Chico Buarque de Holanda, "tijolo, por tijolo, num desenho lógico". Mas, pelo que ele nos conta, a construção da casa obedece às ilogicidades e mistérios de que goza o "vir a ser", portanto, de que goza a vida e que narra a fábula rosiana. O que ele conta se legitíma "enquanto ponto. Olhos põem as coisas no cabimento" (ROSA, 1967, p.34). É o leitor que porá cabimento ou

---

[34] "Curtamão: esquadro de madeira utilizado por pedreiros, carpinteiros e outros profissionais. Instrumento para traçar ângulos retos, esquadro" (HOUAISS, 2001, p.895)

[35] Em nossa análise, não levaremos em conta a simbologia maçônica de que se revestem, por exemplo, as palavras, "Mestre, aprendiz, pedreiro, curtamão".

descabimento à estória, como o homem faz suas escolhas de crédito ou descrédito no âmbito da vida e inventa a cultura. Na medida em que a inventa, pondo-lhe mais ou menos cabimento, mais ou menos ponto, constrói uma composição coletiva da vida e de seu erário de forças. Ainda que haja sempre uma vontade de autoria no homem, a criação é operada pelo amisturamento de forças do qual surge o afeto de comando. É o leitor que imprimirá perspectiva aceitável ou não à estória e à casa. Está claro, aí, o intertexto com o adágio popular. Quando o narrador diz "enquanto ponto", ele está dizendo "quem conta um conto aumenta um ponto". O autor, por intermédio de seus narradores, recorrentemente, faz questão de registrar o faz-de-conta.

Mas, sobretudo no conto "Curtamão, aparece, literalmente, a idéia do mundo em constante perigo ou como vir a ser. Apesar de o narrador se irritar com os conselhos da mulher, é ela quem melhor sintetiza os acontecimentos dessa estória, que se fechará "redonda e quadrada[36]," ou seja, problemática. Na verdade, a frase é ambígua, e refere-se tanto à estória quanto à casa. O narrador do conto afirma: "Formo é a estória dela, que fechei redonda e quadrada" (ROSA, 1967, p.34). No terceiro parágrafo, enquanto o narrador explica os motivos mal debuxados que o levaram a ser apenas um pedreiro, a esposa chama-lhe a atenção para o que é possível neste mundo. O mundo é obra aberta ou como frima o oficial pedreiro e narrador da estória: "Minha mulher mesma me não concedia razão, questionava o eu querer: o faltado, corçôos do vir a ser, o possível" (ROSA, 1967, p.34). O vocábulo *corçôo*, corrutela do substantivo masculino *acorçôo*, advém do verbo *acoroçoar*: "fazer sentir ou sentir coragem, ânimo, vontade" (HOUAISS, 2001, p.65). Traduzimos "corçôos" como vontades ou coragens, forças determinantes do vir a ser, não apenas da vontade individual, mas também, da vontade problemática conforme a concebe Nietzsche, como que constitui a própria vida. E se a existência dos personagens se apresenta no âmbito do vir-a-ser, tudo nela é aberto aos possíveis. Até um "reles" oficial pedreiro vir a ser um Mestre arquiteto.

Quem encomendará a casa ao Oficial pedreiro é Armininho, que "de tão firme, ele cambaleava, pelos ses e quases, tirado de qualquer resolver" (ROSA, 1967, p.34). O

---

[36] Acreditamos que tal formulação remeta a um antigo problema da geometria: "quadratura do círculo". Assim, este problema reduz-se à construção, com régua não graduada e compasso, de um segmento igual ao perímetro de um círculo de raio dado, isto é, reduz-se ao problema da retificação de uma circunferência: "redução de um círculo a um quadrado de área equivalente, e ainda "algo cuja realização é impossível."(HOUAISS, 2001, p.2342).

nome Armininho se nos apresenta como a junção do substantivo feminino *arma* com o substantivo masculino *ninho*. Ele é uma arma[37] (ferramenta) importante na construção do ninho, isto é, da casa, que se efetivará em meio à heraclitiana guerra de forças envolvidas na estória. Para Heráclito,

> a guerra é a origem de todas as coisas e de todas ela é soberana, e a uns ela apresenta-os como deuses, a outros, como homens; de uns ela faz escravo, de outros, homens livres. (HERÁCLITO *apud* KIRK; RAVEN; SCHOFIELD, p.200)

Nietzsche incorpora em sua filosofia este fragmento. Esta é uma condição da vida que, para o poeta-fisósofo-alemão, encontra-se além do bem e do mal. Essa luta, afirma Nietzsche em seu livro *A filosofia na idade trágica dos gregos*, "é própria de todo o vir a ser" (NIETZSCHE, 2002, p.43). Guimarães Rosa, por seu turno, não propõe, em seus livros, senão as mudanças infindas e surpreendentes do vir a ser, as quais são determinadas e advindas, na maioria das vezes, do *illo tempore*. Não há nas estórias rosianas um interesse por uma mudança, no que diz respeito aos personagens, de *status quo*, como solução para as aflições humanas, ainda que ela possa ocorrer individualmente, como adereço a uma inexplicável sensação de potência, espécie de sabedoria ou sensação atingida pelo personagem. Não há nada mais forte que as forças do devir. São elas que determinam, na hierarquia das forças em luta, aquela que decidirá os acontecimentos de uma travessia. Heráclito, conforme acredita Eugen Fink,

> representa a raiz primordial da filosofia de Nietzsche. Ao fim de dois mil e quinhentos anos, Heráclito reaparece com a gigantesca pretensão de apagar o longo trabalho intelectual realizado durante esse lapso de tempo e de indicar ao gênero humano um caminho novo e, no entanto, antiqüíssimo, em contradição com a tradição. (FINK, s.d, p.14)

É na condição de homem livre que o Oficial pedreiro narra a sua estória. Aproveitando-se das forças que lhe apresentaram o vir-a-ser, utilizando-se de regra e compasso, ele chega por intermédio de inusitados caminhos à resolução esdrúxula, mas que o satisfaz, de uma obra paradoxalmente redonda e quadrada.

Armininho está inconsolável, pois sua noiva o abandonou e casou-se com um outro de nome Requincão. Mas quem propõe a casa à revelia dos trágicos

---

[37] "Instrumento, mecanismo, aparelho ou substância especialmente preparados, ou adaptados, para proporcionar vantagem no ataque e na defesa em uma luta, batalha ou guerra" (HOUAISS, 2001, p.289).

acontecimentos é o narrador: “Vamos propor, à revelia desses, a dita casa...” – disse e olhei, de um trago.” Ambos estão embriagados. Arminho, literalmente, e o Oficial pedreiro, pela possibilidade de construir uma obra que faria jus a seus talentos. Por isso, de um temulento para outro, ele a propõe de um “trago”. E a propõe no mais inapropriado momento. As grandes obras nascem, geralmente, em desconformidade com o momento. Trava-se, então, uma luta entre as forças desanimadoras, negativas, e as forças afirmativas da arte representadas respectivamente por Armininho, futuro financiador da obra, e o Ofical pedreiro:

> Mas ele recedia, ao triste gosto, como um homem vê de frente e anda de costas. Teso em mente forcejei – por de mim arredar desânimo pegador. Enquanto o que, eu percebia: a sina e azo e hora, de cem e uma vez: da vida com capacidade. (ROSA, 1967, p.35)

Armininho, angustiado, “recendia, ao triste gosto”, como um homem que vê o que deve ser feito, mas se afasta. Mas o narrador compreende, contrário a toda lógica, que este é o momento em que a vida conspira a seu favor em “sina e azo e hora, de cem e uma vez.” Esta é a ocorrência única de momento que o narrador viu que se deveria impor, arredar o desânimo que, por exemplo, poderia produzir um pensamento sensato. Entrecruzam-se nesse instante, metaligüisticamente, a construção da estória e o emergir das forças que, se potencializadas, levariam o oficial pedreiro à construção da casa. Peças imprescindíveis para o indizível: o homem, a escritura, a obra, a vida, instauram o “mundo como obra e arte em autogestação” (NIETZSCHE, 2002, p.169).

O narrador tranca sua presença: “Tranquei minha presença munido com régua, lápis e papel” (ROSA, 1967, p.35). Como artista, consciente de sua postura enquanto tal, recolhe sua subjetividade e traça as plantas, não conforme os usos, mas “como um solfejo, um modulejo” (ROSA, 1967, p.35). O espírito que move este pedreiro é o mesmo com o qual Nietzsche concebe a tragédia, isto é, aquele da música. Apolo faz-se presente nos atos de individuação, simbolicamente presente nos instrumentos que darão forma à obra, enquanto Dioniso surge como música, “um solfejo, um modulejo”.

Armininho continua triste, segundo o narrador, ele “cobrava esperança organizada”. A esperança, assim como tudo, é o que nos parece dizer o narrador, depende das forças do devir, a quais se instauram alheias à vontade de organização das

pessoas. No entanto, a arte, como ação individual, exige faturas. A mulher do narrador também o abandona, pois não entende os afazeres profundos do marido. Ela o vê como

> Doido diacho monstro!" – minha mulher e praga. Desentendia minha fundura. Empiquei: a fio-a-prumo. Ela indo-se embora para sempre – e botados o assento e o soco em o baldrame. A obra abria. (ROSA, 1967, p.36)

Se a vida do narrador fechava portas, a obra abria outras. E a obra de arte, a casa, é a única coisa que importa ao narrador embriagado. A essa altura, rondam-na com maus juízos os do Requinquão e os do povo. Prevendo acirramento das forças sociais, ele colocara de vigia seu "Tio o Borba, dunga jagunço, e o Lamenha nosso" (ROSA, 1967, p.36).

Entram em questão as forças da birra e da desfeita, estas últimas capitaneadas pelo povo: "Esta minha terra é igual a todas. Despique e birra contra desfeita" (ROSA, 1967, p.36). O narrador resolve colocar a obra, ao contrário, de costas para a cidade. "A casa de costas para o rual, respeitando frente a horizonte e várzeas" (ROSA, 1967, p.36). Talvez, no momento em que coloca a casa de costas para a cidade, o narrador não soubesse que ela fosse devir ovo. Em princípio, aproximando a obra da natureza e distanciando-a do povo. Um escândalo que, pela boca do povo, chega aos ouvidos da amada de Armininho.

Ao gosto do pedreiro, a casa cresce impenetrável, sem janelas nem portas. Entretanto, sucede o inesperado, o trágico, os ânimos imprevistos, a sociedade entre o pedreiro e Armininho é desfeita. Os companheiros do pedreiro também desistem: "Se avessavam os companheiros, desistidos entes, sem artes." (ROSA, 1967, p.37). Falta aos companheiros o espírito da arte que move o Oficial pedreiro.

Para surpresa de todos, Armininho recupera a noiva e foge com ela. O narrador fica sozinho e teme pela destruição da casa. O povo vem e com ele os requincães. O narrador se vê em perigo de morte. No entanto, enfrenta-os com um paradoxo: "É para não entrarem! A casa é vossa" (ROSA, 1967, p.37). O povo o compreende e traduz: "A casa é o progresso do arraial" (ROSA, 1967, p.37).

Não deixa de ser curioso que a casa após devir ovo seja devolvida ao povo, que, afinal, a transformou em "escola de meninos, quefazer vitalício." (ROSA, 1969, p.34). E que haja no substantivo masculino *povo* o significante *ovo*.

Finalmente, o narrador conclui: “A mim, por fim, de repletos ganhos, essas frias sopas e glória. A casa, porém de Deus, que tenho, esta, venturosa, que em mim copiei – de mestre arquiteto – e o que não dito” (ROSA, 1967, p.37). Se ao fim o autor acena para questões metafísicas, o faz concomitantemente ao signo da cópia de mestre arquiteto “e o que não dito”. O não dito, “que pode valer por não caber num livro”[38], pode ser, por exemplo, que a casa construída pelo oficial pedreiro e que se assemelha a um ovo, simbolize, entre a multiplicidade de representações metafísicas, “o ciclo biológico” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p.674). Cabendo aos nossos olhos pôr cabimento à estória. Assim se impõe o faltado, o possível, “em frias sopas e glória”. Os repletos ganhos fazem-nos lembrar de um outro ditado: “mais vale um gosto que um tostão”, o qual, geralmente, só os artistas compreendem, isto porque os artistas, parafraseando Nietzsche, “sempre sabem se consolar” (NIETZSCHE, 2005b, p.39).

[38] “O livro pode valer pelo muito que nele não deveu caber” (ROSA, 1967, p. 12)

4.4 Da geografia movente

O senhor dorme sobre um rio?
João Guimarães Rosa

Sente o pulsar de um amor musculoso
Mutantes.

Analisaremos, neste momento, as imagens notadamente platônicas e bíblicas projetadas no conto "Desenredo", de *Tutaméia* que, apesar de acenarem, num primeiro olhar, como hegemônicas, subverte-lhes, tensionalmente, uma outra geografia que exporemos neste capítulo. Esta geografia, que chamamos movente, situam-se e desenvolve-se em torno dos sucessivos adultérios da personagem "Livíria, Rivília ou Irlívia" (ROSA, 1967, p.38), amante adúltera de Jó Joaquim e, depois de inúmeras peripécias, esposa fidelíssima. O termo *tensão* caracteriza o que há de melhor nas forças que compõem a escritura rosiana, a qual não se enquadra, naquilo que Nietzsche chama de crença fundamental dos metafísicos, a "*crença nas oposições de valores*" (NIETZSCHE, 2005, p.10) (grifos do autor). Uma outra leitura, deste conto, se propõe e nos foi sugerida pelo conceito de "incorporação" de Nietzsche. Guimarães adota em suas narrativas a verdade como incorporação. Para Safranski, incorporar significa "que a verdade da verdade é sua capacidade de se tornar verdade. Na incorporação, a verdade se confirma" (SAFRANSKI, 2005, p.221). Portanto, estará em questão, também, a geografia movente do conhecimento, a qual analisaremos aproximando a concepção de "verdade" contida no conto "Desenredo" e sua semelhança com o que desenvolve Nietzsche em seu aforismo 110 sobre a "Origem do conhecimento", no livro *A gaia ciência*, no qual ele diz que a força do conhecimento não reside em seu grau de verdade, mas na sua antiguidade, no seu grau de incorporação, em seu caráter de condição para a vida" (NIETZSCHE, 2001, p.137).

Jó Joaquim transforma a estória do mundo à sua volta com incrível *força plástica*. Esta expressão, Nietzsche a utiliza na "II consideração intempestiva", a qual, segundo o filósofo, permite a alguém "transformar e assimilar as coisas passadas ou estranhas, curar suas feridas, reparar suas perdas, reconstituir por si próprio as formas

destruídas" (NIETZSCHE, 2005d, p.73). No caso de Jó Joaquim, sua extraordinária *força plástica* contribui decisivamente para que ele transvalore a terrível realidade de traído de uma maneira inusitada, ou seja, reinventando-a, contrário a toda lógica, "desde que Aristóteles a fundou" (ROSA, 1967, p.40), por intermédio de um absoluto amor, mas também de uma *embriaguez* da convalescença, conforme Nietzsche afirma no prólogo de *A gaia ciência*, uma esperança, uma saúde repentina, depois de resistir a uma terrível e longa pressão (NIETZSCHE, 2001, p.09). "Haja o absoluto amar – e qualquer causa se irrefuta" (ROSA, 1967, p.40). "O absoluto amar" foi a alternativa colocada em prática por Jó Joaquim com objetivo de transformar sua realidade de traído, abolindo-lhe qualquer resquício de culpa ou castigo. Apesar do julgamento moral feito pelo povo, em virtude da separação trágica entre Jó Joaquim e sua mulher, pois "tudo aplaudiu e reprovou o povo", Jó Joaquim dedicou-se, através de um "amor meditado, a prova de remorsos," (ROSA, 1967, p.39), a modificar a situação, e o consegue por intermédio da incorporação de uma outra verdade, uma verdade não histórica. E o amor de Jó Joaquim é à prova de remorso porque, conforme afirma Nietzsche, "o que se faz por amor sempre acontece além do bem e do mal" (NIETZSCHE, 2005e, p.70). É como um ser além do bem e do mal que Jó Joaquim não se resigna e se lança em sua empreitada, cujas tortas linhas "tinha o para não ser célebre" (ROSA, 1967, p.38), e se torna célebre.

As perspectivas da trama não se resolvem para talhar "verdades" rijas. O autor tem sempre em vista o amisturamento das forças.

O narrador de "Desenredo", no ante-penúltimo parágrafo do conto, diz o seguinte: "o real e válido, na árvore, é a reta que vai para cima" (ROSA, 1967, p.40). Antes, porém, o narrador afirmara: "O ponto está em que o soube, de tal arte: por antipesquisas, acronologia miúda, conversinhas escudadas, remendados testemunhos. Jó Joaquim genial operava o passado – plástico e contraditório rascunho. Criava nova, transformada realidade, mais alta. Mais certa? (ROSA, 1967, p.40). A frase final da trilha nada convencional percorrida por Jó Joaquim põe em dúvida a perspectiva de uma geografia ascensional positiva no texto rosiano. Será que esta realidade mais alta alcançada por Jó Joaquim é a mais certa? Quando o narrador afirma: "O real e válido, na árvore, é a reta que vai para cima", este adágio ou dardo ascensional platônico já fora posto em estado de dúvida, o que o torna, por isso mesmo, mais "verdadeiro", nos moldes críticos e artísticos nietzschianos e rosianos. Por outro lado, é importante

ressaltar, na frase em questão, o seu caráter de objetividade, a qual estaria ligada à personalidade obstinada de Jó Joaquim.

Operar o passado significa, também, fazer-lhe uma plástica, buscando outra possibilidade de incorporá-lo, jogando com os limites frágeis do verdadeiro e do falso. Tanto para Nietzsche, quanto para Guimarães Rosa, "a força do conhecimento, portanto, não reside em seu grau de verdade, mas em sua antiguidade, seu grau de assimilação, seu caráter enquanto condição vital" (NIETZSCHE, s.d, p.123). O procedimento rosiano em relação à verdade reside em sua capacidade plástica e contraditória de operar o mundo à sua maneira, assimilando-o, não por uma verdade mais alta, mas na incorporação de uma verdade enquanto condição vital. Para Jó Joaquim, a condição vital está ligada à idéia inata de felicidade, a qual não o libera, se não por um artifício, da verdade aniquiladora do quotidiano. Ele só consegue driblá-la porque entende que "a verdade da verdade é sua capacidade de se tornar verdade. Na incorporação, a verdade se confirma." Isto nos faz pensar se este procedimento não estaria no caldeirão dos procedimentos dionisíacos que detectamos no texto rosiano e que metonimicamente se fazem representar neste conto. Jó Joaquim lança sobre o mundo hostil o véu de Maia e, é assim, com este narcótico estético e reparador da arte da palavra, que ele confirma a verdade, a qual é, por sua vez, singularmente arquitetada por seu desejo e *sonho*; impulsos profundos, os quais atrelamos a Dioniso e a Apolo.

É inegável o aspecto anedótico e onírico no procedimento de Jó Joaquim. E ambos o vinculam-no ao humor temulento que caracteriza os personagens rosianos em geral. Nietzsche chama a atenção para a capacidade plástica contida nos olhos do artista helênico e Guimarães Rosa, atento aos arquétipos gregos, em que pese no conto "Desenredo" o intertexto bíblico, os encena no sertão em tensa relação intertextual com o universo bíblico.

Contudo, podemos questionar esta orientação ascendente do pensamento de inspiração platônica o qual percebemos isoladamente neste conto, por intermédio de Deleuze na esteira de Nietzsche. Segundo Deleuze, "Nietzsche duvidou dessa orientação pelo alto e se perguntou se, longe de representar a realização da filosofia, ela não era, ao contrário, a degenerescência e o desvio começado por Sócrates" (DELEUZE, 2000, p.131-132). Para Sócrates, tudo tinha de ser consciente para ser

bom. O desvio a que se refere Nietzsche é, justamente, esse dado da consciência, da razão, do cálculo na atitude do herói, o qual espedaçaria o equilíbrio entre o apolíneo e o dionisíaco, impulsos, os quais são, para o filósofo, imprescindíveis à vida. Na perspectiva socrática, o homem estético é preterido em favor do homem teórico.

Ao senso comum parece clara a positividade do alto e a negatividade do baixo, geografia dicotômica que o pensamento platônico contribuiu para reforçar e disseminar. No entanto, os personagens rosianos são, diríamos, animais rastejantes, habitantes de cavernas, como o personagem "João Urugem" "homem-bicho [...] que vivia solitário no pé da serra", (ROSA, 1960, p.94), do conto "Uma estória de amor", de *Corpo de Baile*. Neste mesmo conto, temos o personagem Promitivo "vagável e sem remédio" (ROSA, 1960, p.95), nome de onde salta o significante "primitivo", portanto, trata-se, também, de um corpo primitivo que se faz representar, entre outros, na festa da escritura rosiana encenadora da festa de Manuelzão. E semi-imbecis como Mechéu, que vivia "moscamurro, raivancudo [mas que] exigia para si o bom respeito das coisas" (ROSA, 1967, p.88). Ao misturar seres "ineptos", de outros saberes, à geografia platônica, acreditamos que o escritor estaria, também, provocando rupturas nesse psiquismo ascensional. Finazzi-Agro, ao descrever a metafórica geografia do romance *Grande sertão: veredas* em seu livro *Um lugar do tamanho do mundo*, o faz por intermédio de pares tensionais e misturados. No sertão convivem

> e se misturam o moderno e o arcaico, a exatidão da ciência e a superstição da magia, o amor pela precisão e a paixão pelo indistinto. Dimensão aérea e telúrica, habitada pela leveza e pela gravidade, pela rapidez e pela lentidão, o romance, a verdade, se alimenta e transcorre entre esses termos sem parar, utilizando-se de uma língua em que, justamente, a opacidade da poesia se conjuga com a transparência da prosa, a química das palavras com a alquimia da palavra – e em que, afinal, a narrativa urbana se junta à epopéia rural, o *lógos* da cidade ao *mythos* do interior, gerando um epos romanesco em que a dicotomia, tanto espacial quanto ideológica e social, finalmente se dá a ler, e se dá a ler nos modos e nos ritmos do drama poético. (FINAZZI-AGRO, 2001, p.81)

Podemos afirmar que todas essas misturas tensionais entre pares opostos remetem, também, à claridade apolínea e à sombra dionisíaca, "claro enigma" que vemos figurado em toda o texto rosiano. Constatando a dimensão platônica do alto e do baixo existentes na escritura rosiana, Benedito Nunes, analisando-a sob o prisma do misticismo alquímico, não acredita, como nós, em sua unanimidade, Segundo o crítico,

> é precisamente através desse princípio que podemos perceber a orientação predominante do misticismo alquímico. O superior – as regiões celestes ou o domínio do espírito – está contido, de modo latente, no inferior e material – a terra, os metais, os corpos. Entre essas esferas que se correspondem, há uma correspondência necessária, formulada em termos que não se ajustam inteiramente ao esquematismo platônico da participação, segundo o qual o mundo sensível, inferior, que está em baixo, existe na medida em que reflete as formas arquetípicas, as essências do mundo inteligível superior – *uper ouranos topos* – que estão no alto. Nas relações recíprocas do inferior com o superior, este não somente é participado, como também antecipado por aquele. Como poderiam as essências, idênticas, intemporais e unitárias, refletir-se nas coisas, se já não preexistissem nelas? Os dois mundos separados de Platão, circunscrições topológicas opostas, direções diferentes de um mesmo universo ou macrocosmo indiviso, residem no homem, ser microcósmico, que na sua parte física e anímica abrange o inferior e que está em comunicação com o superior, através de sua parte noética ou espiritual. (NUNES, 1976, p.152)

Retornando ao conto "Desenredo", perguntamo-nos (como se fôssemos homens teóricos) como um ser tão comum e mundano como Jó Joaquim, se o relacionamos àquele outro Jó, o bíblico, pôde desenvolver tão brilhante estratagema e rumar-se para outra realidade, se somente tem como força o sentimento do homem comum, se como tal não ascendeu ao mundo das idéias? Jó Joaquim, contrário a toda lógica, afirma-nos o narrador, "queria apenas os arquétipos, platonizava" (ROSA, 1967, p.39). O caminho feito por ele para platonizar as idéias é inverso ao princípio platônico, já que o personagem inicia a sua travessia amorosa corpóreo-mundanamente, "conforme o clandestino amor, conforme o mundo é mundo" (ROSA, 1960, p.38). É dependendo de um "enorme milagre", "inebriado engano" e do "trágico [que não] vem a conta-gotas" que ele atinge uma outra realidade. E o consegue, ao atingir inaudita sabedoria conferida, de repente, pelo grau do absoluto amor. Um amor não desgarrado do corpo, também de desejos. Um amor complexo, como diz Benedito Nunes, em seu texto "O amor na obra de Guimarães Rosa", o qual "envolve diversos aspectos que compõem uma idéia erótica da vida" (NUNES, 1978, p.143).

Arquétipo nos moldes platônicos é cada uma das formas ideais reproduzidas nos objetos imperfeitos do mundo sensível. Mas outras geografias surgem no redemunho da estória. Pois, no sertão, o alto contém o baixo, o baixo contém o alto, o pequeno contém o grande, o grande contém o pequeno, o sertão contém a vereda, a vereda contém o sertão; fios platônicos, heraclitianos, sertanejos, zen-budistas,

nietzschianos, entremeados do mais impensável senso-comum, confabulam tensionalmente na teia literária do autor como forças tonificantes do viver.

Ainda no sentido da geografia movente, um dos elementos fundamentais para promovê-la no texto rosiano é a água. Vemos a água, nos moldes pré-socráticos, desenvolvidos no livro *A água e os sonhos*, de Gaston Bachelard, como uma das substâncias mais importantes na escritura de Guimarães Rosa. Este tema da água, foi desenvolvido mais detalhadamente em nossa dissertação de Mestrado (SANTIAGO SOBRINHO, 2003). A substância água mescla-se fortemente à geografia do sertão e aos momentos cruciais do romance e da trajetória riobaldiana, como do texto rosiano. Ela serve tanto para referir-se e mesmo compor simbolicamente a personagem Riobaldo quanto a temível personagem Hermógenes – encarnação do mal e "antípoda" de Riobaldo – que "era sujeito vindo saindo de brejos, pedras e cachoeiras, homem todo cruzado" (ROSA, 1985, p.245). Há um momento especial em que Riobaldo chama a atenção do narratário para a água subterrânea e sua relação com o destino do ser: "Senhor vê, nos Gerais longe: nuns lugares, encostando o ouvido no chão, se escuta barulho de fortes águas, que vão rolando debaixo da terra. O senhor dorme em sobre um rio?" (ROSA, 1985, p.273). A disposição do elemento água no romance não faz dele um elemento apenas positivo, do bem, como o orvalho e, às vezes, a chuva, com vistas a um ideal não sujeito às "impurezas" do baixo. Todo entrecruzamento de vozes existentes no romance *Grande sertão: veredas* dialoga com um sertão onde as coisas são e não são ao mesmo tempo.

Para Deleuze, os pré-socráticos, recusando o fio único da razão

> instalaram o pensamento nas cavernas, a vida na profundidade. Eles sondaram a água e o fogo. Eles fizeram a filosofia a golpe de martelo, como Empédocles quebrando as estátuas, o martelo do geólogo, do espeleólogo. Em um dilúvio de água e de fogo, o vulcão cospe em volta Empédocles uma só coisa, sua sandália de chumbo. Às asas da alma platônica opõe-se a sandália de Empédocles, que prova que ele era da terra, sob a terra e autóctone. Ao golpe de asas platônico, o golpe de martelo pré-socrático. À conversão platônica, a subversão pré-socrática. As profundidades encaixadas parecem a Nietzsche a verdadeira orientação da filosofia, a descoberta pré-socrática a retomar uma filosofia do futuro, com todas as forças de uma vida que é também um pensamento ou de uma linguagem que é também um corpo. "Atrás de toda caverna, há uma outra mais pr

> toda fundação. No começo, a esquizofrenia: o pré-socratismo é a esquizofrenia propriamente filosófica, a profundidade absoluta cavada nos corpos e no pensamento e que faz com que Höderlin, antes de Nietzsche, saiba encontrar Empédocles. Na célebre alternância empedocliana, na complementaridade do ódio e do amor, reencontramos de um lado o corpo de ódio, o corpo-coador e, em pedaços, "cabeças sem pescoço, braços sem ombro, olhos em testa", de outro lado o corpo glorioso e sem órgãos, "forma de uma só peça", sem membros, sem voz nem sexo. Da mesma forma, Dioniso nos mostra seus dois semblantes, seu corpo aberto e lacerado, sua cabeça impassível e sem órgãos. Dioniso desmembrado, mas também Dioniso impenetrável. (DELEUZE, 2000, p.132-133)

As matérias definidoras do sertão, conforme afirma Riobaldo, são primeiro a água, depois, a terra: "Zé Bebelo ia e voltava, como um vivo demais de fogo e vento, zás de raio veloz, como o pensamento da idéia – mas a água e o chão não queriam saber dele" (ROSA, 1958, p.293). Podemos verificar esta tensão entre elementos do alto e elementos do baixo, em que os altos, fogo e ar sugerem, parcialmente, neste momento, uma geografia platônica, pois são como o "pensamento da idéia". Bachelard, em seu livro *A psicanálise do fogo*, pergunta-nos se o fogo foi considerado um elemento constituinte do universo: "Não será porque é o elemento do pensamento, o elemento de predileção para o devaneio?" (21(,)-16.46523(N)-2.79f93( )250]TJ -238.5371(rE.45315( )L).32111923(N)-

sabedoria metamorfoseante onde ela estivesse, com absoluta independência dos saberes epistemológicos, os quais, na maioria das vezes, criticava. Para ele, "a sabedoria é algo distinto da lógica. A sabedoria é saber e prudência que nascem do coração" (ROSA, 1994, p.57), como a própria literatura, ela deve vir de "um compromisso do coração. A literatura tem de ser vida! O escritor deve ser o que ele escreve" (ROSA, 1994, p.48). A sabedoria rosiana é a do sábio inspirado nas coisas indizíveis e humanas. O escritor flertava com a ciência, tendo como ponto tensional o sentimento. Aquele catálogo de diversos escritores que reunimos no início do subcapítulo "Cafarnaum trágico", em único grupo, metonimiza a rede multifacetada de influências "linkáveis" da escritura rosiana, e expõe as dificuldades inexpugnáveis de sua abordagem que nunca se desvela sob uma única voz. Como num coral, as vozes interpenetram-se para construir uma unidade de sentido, sem deixarem de ser elas mesmas.

À maneira de Nietzsche, percebemos que Guimarães Rosa não deseja ir além da "intelecção da lógica", mas, sim, buscar a "introvisão" das relações entre o apolíneo e o dionisíaco, pacto tensional para uma estesia da *embriaguez* "independente".

Corroborando nossas aproximações entre Guimarães Rosa e Nietzsche, Kathrin Rosenfield, em seu ensaio "Fingir a verdade", afirma que "não é impossível ouvir na atitude 'antiintelectual' de Rosa certos ecos de poetas e pensadores como Goethe e Dostoiésvski, Nietzsche e Musil" (ROSENFIELD *In* DUARTE, 2001, p.81). Rosenfield estabelece afinidades entre Guimarães Rosa e Goethe nos capítulos IV, V e VI de seu livro *Desenveredando Rosa* (ROSENFIELD, 2006, p.97-138).

Tanto Nietzsche quanto Guimarães Rosa tinham grande respeito por Goethe. Guimarães Rosa cita onze vezes o poeta alemão na entrevista a Günter Lorenz. Nietzsche, por seu turno, segundo Lefranc, "jamais deixará de considerar Goethe como um espírito superior, ao mesmo tempo como poeta, pensador e artista de sua própria vida, além da filosofia propriamente dita" (LEFRANC, 2005, p.46). Ainda que Goethe, segundo Peter Szondi, estranhasse a intensificação brutal do trágico,

> o motivo pelo qual Goethe não considerava ter nascido para ser um poeta trágico não era a estranhez, mas justamente a familiaridade com o trágico. Ele estranhava apenas a intensificação brutal, quando o dramaturgo procurava conduzi-la com características de violência ao escrever uma tragédia. Mas Goethe experimentava profunda e dolorosamente o trágico nos acontecimentos da vida real. (SZONDI, 2004, p.51)

O *Pref. NTs* alegoriza na figura do temulento e suas desrazões iluminantes a arte de converter o mundo em irrealidade – projeto aí confessado pelo caminho inverso – óptica dos desarrazoados, dos poetas embriagados, para os quais o mundo só se justifica como fenômeno estético. O herói Chico nietzschianamente não se contenta com os horizontes e quer trocá-los por outros. A irrealidade com espectro metamorfoseante seria o suporte e aporte da alegria estética apolínea, como reação ao drama humano. Segundo Machado

> a metafísica do artista trágico, em que a experiência da verdade dionisíaca se faz indissoluvelmente ligada à bela aparência apolínea, é capaz, com sua música e seu mito, de justificar a existência do "pior dos mundos", transfigurando-o, a metafísica racional socrática, criadora do espírito científico, é incapaz de expressar o mundo em sua tragicidade, pela prevalência que dá à verdade em detrimento da ilusão e pela crença de que é capaz de curar a ferida da existência. (MACHADO, 2005, p.10)

Em entrevista a Günter Lorenz, Guimarães Rosa já havia dito, de maneira mais direta, o que quer sua literatura: "Espero uma literatura tão ilógica como a minha, que transforme o cosmos num sertão no qual a única realidade seja o inacreditável" (ROSA, 1994, p.57). Para tanto, o autor Guimarães Rosa encena a marginália, o sujeito do senso comum, o outro olhar, distante da episteme. Encena o mundo do qual ele não se excetua e daqueles para quem "o cérebro tem pouca importância no decorrer da vida" (ROSA, 1994, p.57). Schopenhauer[39] vê a lógica como uma "ciência geral dos procedimentos da razão, analisados pela própria razão e erigidos em preceitos, depois de uma abstração operada pelo pensamento" (SCHOPENHAUER, 2004, p.53). Guimarães Rosa se distancia da lógica, pois não há lugar para o sentimento. No decorrer desta análise constataremos, em vários momentos, este distanciamento rosiano das imposturas da razão.

O texto rosiano, como o próprio escritor afirma na entrevista a Günter Lorenz, converte-se em arte por intermédio de uma "língua em estado nascente". Para este incessante nascimento, seguramente, contribuem os impulsos apolíneos e dionisíacos

---

[39] Guimarães Rosa cita duas vezes Shopenhauer em *Tutaméia*. Na abertura, como epígrafe: "Daí, pois,

que se configuram em luta constante. É deste âmbito, de uma língua perigosamente viva, em franca oposição aos puristas da língua, que advém a jovialidade da escritura rosiana. O estado de inacabamento da língua materna torna-se parte de uma estratégia: a estética da travessia, do movimento heraclitiano do discurso-rio, sem fim, cujos contornos figuram a condição metamorfoseante e cíclica da vida. E cremos que esta jovialidade advém de uma espécie de confluência, em que o saber, como sabedoria, faz convergir o mito, a religião, a filosofia e a poesia de todos os cantos do mundo, condimentos vivificantes para uma escritura rumo ao infinito. Não são estes atributos somente rosianos, mas de qualquer texto que tenha sobrevivido aos artifícios ideológicos do quotidiano. E sobrevive porque representou, no limite perigoso da língua viva, a travessia da própria língua e as múltiplas e imponderáveis questões do ser.

Capítulo 5

O falo no sertão[40]

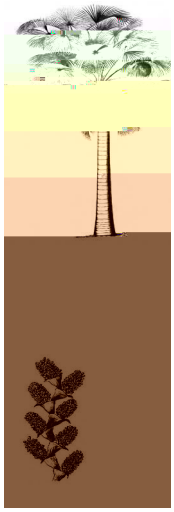

Ilustração de buriti do livro *Historia naturalis palmarum*, de Karl von Martius.

A arte e o céu são assuntos muito sérios, países de primeira necessidade.

João Guimarães Rosa

5.1 Ninfas do Brejão-do-umbigo

No domínio da lógica do aparecimento/desaparecimento, Nietzsche reaparece com o sentido de "guerreiro" oculto na palavra "bom". Em seu livro *Genealogia da moral*. O poeta filósofo acredita

> poder interpretar o latim *bonus* como 'o guerreiro', desde que esteja certo ao derivar *bonus* de um mais antigo *duonus* (compare-se *belum= duelum= duen-lum,* no qual me parece conservado *o duonus*). *Bonus*,

[40] Segundo Carl Kerényi, "o segundo tipo de ídolo característico de Dioniso era mais simples: representa o falo. Dioniso destacou e, todavia não destacou, esta parte de si mesmo. Sua condição contraditória, conseqüência de uma identidade contraditória, é evidente mesmo para um observador superficial. Para citar um apanhado sucinto: 'O falo é o companheiro constante de Dioniso'. Ao que tudo indica, rara era a procissão dionisíaca de que ele estava ausente" (KERÉNYI, 2002: 425).

> portanto, como homem da disputa, da dissensão (duo), como guerreiro. (NIETZSCHE, 1998, p.23)

Este sentido de "bom" como guerreiro vem a calhar na pluralidade de sugestões que o nome da fazenda "Buriti Bom" sugere. O filósofo desoculta o significado de *guerreiro* do adjetivo *bom*, do latim *bonus*. Encontramos, também, em sentido figurado, as acepções de "corajoso, valente, bravo" (FARIA, 1956, p.130). É com a virtude do guerreiro que, ao fim da novela Miguel irá referir-se ao Buriti: "– Vigia: que palmeira de coragem – ele apontou" (ROSA, 1960, p.513). Nesse sentido, o buriti corajoso personifica, além do *ethos* jagunço, que qualifica em geral os personagens rosianos, aquilo que, tanto para Heráclito quanto para Nietzsche, constitui a força motriz da vida, tão valorizada no romance *Grande sertão: veredas*, tanto no espaço geográfico quanto na intimidade dos personagens, a guerra. O buriti representa uma força imprescindível à afirmação da vida além do bem e do mal e diz respeito mais a um poder criador, à medida em que é distruidor, por exemplo, das forças ideológicas da civilização, por intermédio das impulsividades dionisíacas que lança à sua volta.

No texto rosiano, pode-se afirmar, a luta pela vida, impressa nos personagens, não remete a um *telos*, no sentido de promover um progresso humano rumo a um estado de amelhoramento. O que se percebe é uma encenação da vida em que os personagens, independentemente de suas condições sociais, ou melhor, às vezes, sob as mais terríveis condições, figuram, por intermédio de perspectivas inauditas, intensidades que os fazem sobressair, em certa medida, do aprisionamento das forças sociais, em cuja rede cai aquele que vive "puxando difícil de dificel, peixe vivo no moquém: quem mói no asp'ro não fantaseia" (ROSA, 1958, p.11). Apesar dessa afirmação, é a fantasia que, freqüentemente, se apresenta como a força plástica capaz de elevar esse peixe, metáfora para homem, que vive no "moquém", isto é, na grelha, varal para assar carne, trançado de varas, no qual vemos o trançado de forças sociais que aprisiona o sujeito no sertão. O "fantaseio", as estórias e suas múltiplas forças, dentre as quais a erótica, constitui força atávica na projeção do sujeito além do bem e do mal. A grelha, como enredamento social, incinera no sujeito as possibilidades do consolo que só a fantasia proporciona. Fantasia que, por sua vez, é vontade de irrealidade, excentricidade, força alheia a qualquer motivação, governo ou fim externos, senão a potencialização de si mesma, como a imagem chama a imagem. Na fazenda Buriti Bom, fruto de uma oligarquia

rural, distante das convenções da *polis*, mas não isenta dela, a natureza animal aflora e imprime espécie de desregramento à vida que, em última instância, assemelha-se àqueles proporcionados pela fantasia ou pelo desejo de irrealidade, os quais dão condições ao florescimento do artista como obra de arte. Nesse sentido, é sugestivo como o personagem Miguel, que também, às vezes, é narrador, se refira a Maria da Glória e Lalinha, sugerindo sutilmente uma hierarquia entre *bonito* e *belo*, em que este apresenta-se superior àquele: "Glorinha é bela. Dona Lalinha é bonita. Mas as palavras não se movem tanto quanto as pessoas: um podia, não menos verdade, dizer – Dona Lalinha é bela, Glória é bonita" (ROSA, 1968, p.393). Tradicionalmente o *belo* tem sido utilizado quando relacionado à arte e *bonito* é adjetivo mais corriqueiro, embora não deixe de ser sinonímia de *belo*. Percebemos que *belo* possui este sentido de elevar a personagem à estatura de obra de arte.

Antes de aprofundarmos ainda mais na análise da novela, chamamos a atenção para as duas epígrafes de Plotino que couberam às novelas "Dão-Lalalão" e "Buriti" no espedaçamento do livro *Corpo de Baile*. A primeira epígrafe versa sobre o real, a alma e sua sombra que corresponde ao homem exterior e os papéis que desempenham os homens no teatro da vida. A segunda, sobre a figura do dançador: "Seu ato é, pois, um ato de artista, comparável ao movimento do dançador é a imagem desta vida, que procede com arte; a arte da dança dirige seus movimentos; a vida age semelhantemente com o vivente" (Plotino). A essas duas epígrafes junta-se *O coco de festa*, de Chico Barbós

> Da mandioca quero a massa e o beiju,
> do mundéu quero a paca e o tatu;
> da mulher quero o sapato, quero o pé!
> – quero a paca, quero o tatu, quero o mundé...
> Eu, do pai, quero a mãe, quero a filha:
> também quero casar na família.
> Quero o galo, quero a galinha do terreiro,
> quero o menino da capanga o dinheiro.
> Quero o boi, quero o chifre, quero o guampo;
> do cumbuco do balaio quero o tampo.
> Quero a pimenta, quero o caldo, quero o molho!
> – eu quero guampo quero o chifre, quero o boi.
> Qu' é dele, o doido, qu' é dele, o maluco?
> Eu quero o tampo do balaio do cumbuco... (ROSA, 1960)

Trata-se de um poderoso remetente dionisíaco. Esse imaginário da dança alia-se a uma imagem cara a Nietzsche: ele não acreditava num deus que não soubesse dançar. A expressão "guampo", contida no "Côco de festa", do tocador de rabeca Chico Barbós", quer dizer "corno, chifre talhado em forma de copo ou vasilha para líquidos" (HOUAISS, 2001, p.1490). Ela é, também, variante informal de aguardente de cana, cachaça. Chico Barbós quer o guampo, por que é dele o doido, é dele o maluco? A resposta que soa por toda a obra rosiana leva-nos a responder sim a este Chico Barbós que não é senão uma máscara do Chico herói e protagonista do *Pref. NTs*, em que pese seu surgimento posterior. Os Chicos desejam o "guampo", e dele a *embriaguez*, a loucura. O "doido" e o "maluco" são sinônimos para as irracionalidades poéticas com as quais o sujeito temulento da enunciação em seus tambaleios, sua dança cambaleante, ausculta o misterioso e incerto movimento da vida.

Ao final do aforismo 381 de *A gaia ciência*, Nietzsche afirma que

> não saberia o que o espírito de um filósofo mais poderia desejar ser, senão um bom dançarino. Pois a dança é o seu ideal; também a sua arte, e afinal sua única devoção também, seu 'culto divino...' (NIETZSCHE, 2001, p.286)

Em certa medida, o "zaguezigue" do herói Chico representa a dança poético-escritural rosiana como seus cambaleios, à qual ele rende "culto divino", pois a chama "de seu credo", como vimos na entrevista a Günter Lorenz. Dança que também nos lembra um outro famoso Chico, o meândrico rio do Chico, o São Francisco, conforme Antonio Candido, o "eixo líquido do sertão."

A novela "Buriti" narra, entre outras estórias, a volta de Miguel, depois de um ano distante, à fazenda do Buriti Bom, na qual ele passara antes três dias. A presença da natureza desde o início da narrativa é exuberante, ou melhor, paradisíaca, contribuindo decisivamente na ação dos personagens, embriagando-os, plástica e sinestesicamente, rumo às suas vivências. A natureza é a força que empurra das profundezas a cobertura vegetal, explodindo-se em bulbos como fará explodir nos personagens os desejos mais profundos. Bem no início da novela, notamos uma apresentação trágica do sertão:

> Da treva, longe submúsica, um daqueles acreditava perceber também, por trás do geral dos grilos, os curiangos, os sapos, o último canto das saracuras e o belo pio do nhambu. (ROSA, 1960, p.389)

O trecho acima corrobora nossa hipótese de que a submúsica advinda da treva possui fortes lastros com Dioniso. Percebemos a força plástica do trágico na expressão "da treva, longe submúsica" que canta sob o canto dos animais. De acordo com Cal Kerényi, existe um Dioniso ligado ao brejo. Ao tratar do festival dionisíaco dos atenienses, este estudioso afirma que: "perto do templo de Dioniso adorado "no brejo" – *en Limnais* – os atenienses misturavam o vinho e ofereciam-no ao deus" (KERÉNYI, 2002, p.250). Ainda segundo este autor,

> a natureza do "brejo" é indicada por representações encontráveis em certas *Khoés* [principal dia festivo marcado por uma atmosfera eótica e por fantasmas] onde se vê um rochedo, e também pela declaração de Fanodemo de que aí o vinho era misturado com água da fonte. O lugar deve ter constituído uma formação geológica característica da Grécia, formação de que o exemplo mais conhecido é o pântano de Lerna: a água jorra em abundância sob as rochas e, a despeito de sua pureza, forma um "brejo". Dioniso entrava no mundo subterrâneo e de lá retornava nas cercanias de Lerna: uma porteira do Hades. Os *limnai* de Dioniso devem ter tido o mesmo significado para os atenienses. É por isso que, em Aristófanes, o canto das rãs no brejo acompanha Dioniso em sua jornada rumo ao mundo subterrâneo; pela mesma razão, no fim da festa de finados da Antestéria, todos retornavam ao santuário de Dioniso. (KERÉNYI, 2002, p.251)

Em Aristófanes, o canto das rãs acompanha Dioniso, na novela "Buriti", Seo Gualberto, que hostiliza o Brejão-do-Umbigo, afirma:

> – "Eu um dia ainda arraso esta porqueira de charcos! Eu como aquilo!" – Ele pontuava. Aí nem era um pântano extenso comum, mas um conjunto de folhagens e águas, às vezes florestal, com touças bravas. De lá não cessava um ar agravado. O feio grito das garças, entre o coaxo de rã e ladrido de cachorro. (ROSA, 1960, p.410)

Os trânsitos dionisíacos na novela Buriti são todos mediados pela natureza e, em sua maioria, advêm do Brejão-do-Umbigo.

No fragmento "da treva, longe submúsica, um daqueles acreditava perceber também, por trás do geral dos grilos, os curiangos, os sapos, o último canto das saracuras e o belo pio do nhambu", temos o canto da natureza em abismo. Miguel apura o ouvido e se orgulha de "ainda entender o mundo de lá" (ROSA, 1960, p.389). O "mundo de lá" a que se refere Miguel, personagem sobre o qual paira três vezes o qualificativo de estranho, o que lhe imputa uma certa estrangeiridade, é a natureza, o

sertão. No entanto, ao tentar definir o “mundo de lá”, o narrador utiliza sínteses poéticas como "noite” e “mar”, grandezas de infindáveis mistérios:

> O certo é que todos ficavam escutando o corpo de noturno rumor, descobrindo os seres que o formam. Era uma necessidade. O sertão é de noite. Com pouco, estava-se num centro, no meio de um mar todo. (ROSA, 1960, p.390)

Trata-se de um canto-corpo que se impõe como uma necessidade, como força. “O corpo de noturno rumor” é o corpo dionisíaco expresso poeticamente. Segundo Barthes o

> rumor é o barulho daquilo que está funcionando bem. Segue-se o paradoxo: o rumor denota um barulho limite, um barulho impossível, o barulho daquilo que, funcionando com perfeição, não tem barulho; rumorejar é fazer ouvir a própria evaporação do barulho: o tênue o camuflado, o fremente são recebidos como signos de uma anulação sonora. (BARTHES, 2004b. p.94)

No fundo, noite e mar são elementos intercambiadores de mistérios dionisíacos, na verdade são imagens poéticas para dizer o indizível, o sertão, que se apresenta como força necessária, irracional, profundamente misturada, como só os sons da noite e os habitantes do mar o são. Sertão que se quer como rumor, furores poéticos da linguagem. Quem ouve o sertão a uma profundidade sobrecanina é o Chefe Ezequiel, espécie de bobo da corte da fazenda Buriti Bom. Seu auscultamento o deixa à beira da loucura, pois o aproxima, todas as noites, da morte. Ouvir todos os sons da noite é, de certa forma, fundir-se, quebrar a individuação apolínea e misturar-se dionisiacamente ao Uno. O chefe Zequiel, como Maria Behú, que ele teme, e Seo Gualberto, representam os seres descontínuos dessa estória. A diferença entre o chefe Zequiel e seus assemelhados é que ele não consegue jogar sobre a noite o véu-de-Maia. Maria Behú encontra conforto no sagrado e Seo Gualberto, em certa medida, nos negócios.

Chefe Zequiel, para quem a “noite é um estudo terrível” (ROSA, 1960, p.395), tem medo de um inimigo que poderá vir a ser, tem “medos dos sonos”, pode-se inferir que ele tem morte e parece pressenti-la em Maria Behú, por isso, foge dela. Embora ambos tenham em comum a mania de rezar, Maria Behú o faz por uma espécie de sentimento místico natural, enquanto o chefe Zequiel por temor. Os temores dele desaparecem com a morte de Maria Behú, o que nos leva a reforçar a crença de que o chefe Zequiel, por suas inusitadas capacidades, pressentia a morte de Maria Behú.

Ao tratar da algaravia e do silêncio relacionados a Dioniso, Otto utiliza uma epígrafe retirada dos Ditirambos, de Nietzsche: "¡Oh algarabia, silenciosa como la muerte!" Este paradoxo da epígrafe é o mesmo do qual se investe a figura do chefe Ezequiel, que por algum tempo será atormentado pela algaravia, pelo ruído letal do silêncio. Nenhuma outra deidade, segundo Otto, "encuentra tanto placer en la embriagadora algarabía como Dioniso" (OTTO, 2001, p.71). As forças da algaravia e do silêncio exercidas sobre o chefe Ezequiel produzem um corpo inimigo, um corpo sem nome. Ainda segundo Otto, "El ebrio estampido y el pétreo silencio son sólo dos formas diversas de lo que carece de nombre, de lo que supera el entendimiento" (OTTO, 2001, p.72).

O que o chefe Ezequiel ouve e pressente vir é "uma coisa que não é coisa" (ROSA, 1958, p.421). Algo, portanto, da ordem do inominável.

Com relação ao aspecto demoníaco presente no medo, protagonizado pela algaravia silenciosa na vida do chefe Ezequiel, pode-se inferir dela o princípio da individuação, marca do mal nos moldes nietzschianos. Riobaldo, no romance *Grande sertão: veredas*, dizendo que estava bêbado dele mesmo, depois de referir-se a Lúcifer duas vezes, afirma ao narratário que o silêncio é ele mesmo demais:

> – "Lúcifer! Lúcifer!..." – aí eu bramei, desengolindo. Não. Nada. O que a noite tem é o vozeio dum ser-só – que principia feito grilos e estalinhos, e o sapo-cachorro, tão arranhão. E que termina num queixume borbulhado tremido, de passarinho ninhante mal-acordado dum totalzinho sono.
> – "Lúcifer! Satanás!..."
> Só outro silêncio. O senhor sabe o que o silêncio é? É a gente mesmo, demais.
> – "Ei, Lúcifer! Satanás, dos meus Infernos! (ROSA, 1958, p.398)

O silêncio de Ezequiel, como o silêncio de Riobaldo, é ele mesmo por demais, seus infernos. A certa altura Ezequiel diz "– Oé, vô': só se espera o demo, uai! – A ver. O demo tem seu silêncio" (ROSA, 1960, p.406). O demo, como instância do mal, na perspectiva deste estudo, conforme já foi dito, é o *caráter* do homem, não no sentido totalizante de que se investe expressão *caráter*, mas no de afeto de comando.

O narrador, por meio do discurso indireto, ao qual se mescla a voz de Miguel, descreve as mulheres da fazenda Buriti Bom, com ênfase em Lalinha (Leandra) e Glória (Maria da Glória). Antes refere-se ao jogo entre Lalinha e Iô Lidoro: "Iô Lidoro jogava,

para deter-se novamente em Lalinha. A descrição que Miguel faz de Glória está longe de corresponder à Glória que iremos conhecer no decorrer da leitura:

> Glorinha é loura ou, ou, ou, alourada. Mais bonita do que ela, dificilmente alguma outra poderá ser. *Bonita* não dizendo bem: ela é bela, formosa. Quanto tudo nela respira saúde. Natural, como Dona Lalinha. Mas, tão desiguais. Glória: o olhar dado brilhante, sempre o sem-disfarce do sorriso, como se abre, as descidas do rosto se assinalando – uma onçazinha; assim tirando as feições do pai, acentuados aqueles sulcos que vem do nariz para os cantos da boca. (ROSA, 1960, p.391)

Quase que Miguel estivesse a dizer sem que soubesse: "Glorinha é louca, ou, ou, aloucada." Mas, amando-a – e o amor é cego – preserva Glória de qualquer pensamento lúbrico consciente, daí ele desviar-se e desejar Lalinha, pois esta, aos seus olhos, já é mulher feita, já passou por experiências. Não que ele não deseje Glória, mas a deseja dentro das regras sociais e de um amor que revela mais proteção do que concupiscência:

> Eu podia gostar de dona Lalinha? De Glorinha, eu sei. Imagino. Glorinha casada comigo, no mesmo quarto, na mesma cama. Simples, como será um corpo formoso. Dona Lalinha não. Se Dona Lalinha se despisse, não sonho como seria. Um corpo diferente de todos, mais fino, mais alvo, cor-de-rosa, uma beleza que não se sabe – como uma riqueza inesperada, roubada, como uma vertigem... Despir dona Lalinha será sempre um pecado. (ROSA, 1960, p.393)

Miguel escuta o monjolo, pensa no quarto de dona Lalinha e, ao falar do mutum, afirma que a carne deste é branca e que ela a apreciaria. Não seria a carne do mutum ao mesmo tempo a do próprio Miguel e de dona Lalinha? Levando-se em conta que este nasceu no Mutum. "Dona Lalinha pode ser que aprecie a carne do mutum, que é branca mais gostosa que a do peru" (ROSA, 1960, p.394). A lubricidade priápica, envolta na "carne branca" e no "peru", é bastante evidente.

Apesar de Miguel comparar Glória a uma onça, o uso dos diminutivos, tanto para seu nome "Glorinha", quanto para a onça "onçazinha" atenua aos seus olhos, mas não aos do leitor, qualquer contorno lúbrico nas expressões de Glória, pois Miguel a vê moralmente "pura". Quem melhor descreve Glorinha é seu próprio pai Iô Liodoro, que ao fazê-lo, refere-se intertextualmente ao mito do nascimento de Afrodite:

> Ele, iô Liodoro, falava, sua voz muito inteira, e aqueles assuntos, de criança, de meio brinquedo – tudo parecia estória-de-fadas. Tudo dado

> dos Gerais do sertão: como as cantigas e as músicas do vaqueiro-violeiro, sua viola veludeira, viola com o tinir de ferros. Sendo o sertão assim – que não se podia conhecer, ido e vindo enorme, sem começo, feito um soturno mar, mas que punha à praia o condão de inesperadas coisas, conchinhas brancas de se pegarem à mão, e com um molhado de sal e sentimentos. De suas espumas Maria da Glória tinha vindo – sua carne, seus olhos de tanta luz, sua semente... E nunca iô Liodoro falara longo assim; ele, melhor no meio dos moços, subia a festa. (ROSA, 1960, p.472)

Afrodite, deusa do amor, mas que na sua versão italiana é considerada a deusa

profunda entre Maria Behú e Maria da Glória, esta se dá no campo da descontinuidade de Maria Behú e da continuidade de Maria da Glória, que se revela no fechamento corpóreo e instrospecitvo religioso de Maria Behú, enquanto Maria da Glória, pode-se dizer, desnuda-se pelas frestas das roupas, das falas e, depois, literalmente. Segundo Bataille

> a nudez se opõe ao estado fechado, quer dizer ao estado de existência descontínua. É um estado de comunicação que revela a busca de uma continuidade possível do ser além do retrair-se em si mesmo. Os corpos se abrem para a continuidade por intermédio desses condutos secretos que nos provocam o sentimento de obscenidade. (BATAILLE, 2004, p.29)

O gozo de Maria Behú é místico e busca o amor de Deus, retraindo-se em si mesmo, apenas de vez em quando se abre desejante, numa espécie de nostalgia do futuro, ao referir-se ao buriti como um templo e um céu que metaforizam, em certa medida, um encontro futuro entre Maria Behú e a continuidade. E se Maria Behú de alguma forma, representa no conto uma interdição, é justamente para reforçar aquilo que Bataille chama de "energia do erotismo", ou seja, a experiência contraditória da interdição e da transgressão. Bataille afirma que essa experiência é rara:

> Essencialmente, as imagens eróticas, ou religiosas, levam alguns a condutas da interdição, e outros a condutas contrárias. As primeiras são tradicionais. As segundas são comuns, contudo sob a forma de um pretenso "retorno à natureza": ela suspende a interdição sem suprimi-la. Aqui se esconde a energia do erotismo, aqui se encontra ao mesmo tempo a energia das religiões. (BATAILLE, 2004, p.56-55)

Maria Behú representa a interdição nos termos acima apresentados e Maria da Glória representa a transgressão, nos mesmos termos. O que temos aí é uma cumplicidade complexa e não uma oposição simples, conforme se poderia pensar. Ressaltaríamos, ainda, as alusões e significados que remetem ao nome de Maria da Glória ao sagrado. Chamamos a atenção para o significado do vocábulo "glória", que os tradutores de Nietzsche põem em relevo no livro *A visão dionisíaca do mundo*: "Glória pode significar também a auréola ou o halo em torno das figuras sagradas para simbolizar a santidade" (NIETZSCHE, 2005, p.26). Em estado de dicionário significa, ainda, além de beleza, alegria:

> Beatitude celeste; o céu; representação pictórica do Céu com a Santíssima Trindade, os anjos e os bens aventurados; parte da missa

> que segue ao *Kyrie* e que tem início com as palavras *glória in Excelsis Deo*; composição ou cântico sobre o texto dessa seção do ordinário da missa. (HOUAISS, 2001, p.1458)

Talvez pudéssemos dizer que a partir da relação entre as duas irmãs se misturassem duas religiões, uma da vida, divisada no erotismo de Maria da Glória e outra da ascese, da espiritualidade, afeita a Maria Behú. A visão que Nietzsche tem da religiosidade grega é que, para esta, só existe a religião da vida. Mas, como vimos, Maria Behú, também, se embevece da onipresença do buriti. Maria Behú, em seu fechamento e imobilidade, se comparado à movimentação erótica de Liodoro, Lalinha e Maria da Glória, está mais relacionada à *embriaguez* mística do personagem Man'Antônio.

Entrementes à descrição dos personagens temos uma referência ao Monjolo,

que não passa, em certa maneira, de um pilão movido pela força da natureza. Além de ser um evidente símbolo fálico e duplo da figura do buriti, "possui o papel de discriminação – pois o pilão separa o grão de arroz da casca" (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p.717). O Monjolo é um aparelho sensual que simboliza, em seu bater constante, além das máquinas sexuais humanas e da escritura, uma outra máquina, a do leitor que, aos poucos, retira as máscaras – como o monjolo retira as cascas das sementes – das personagens para divisar-lhes outras em profundidade. Todas essas máquinas formam um aglomerado de corpos com vistas à alegria. São então,

conforme Barthes, por estarem ajustadas umas às outras, "máquinas felizes que rumorejam" (BARTHES, 2004b, p.94).

No tocante à sutileza não gratuita dos movimentos, como o do monjolo, o crítico Luíz Costa Lima, referindo-se ao pica-pau, afirma que "seu movimento ainda equivale ao do monjolo [...] cujo subir e descer alternados figuram a sístole e a diástole do desejo" (LIMA, 1974, p.133). Segundo o narrador, o pica-pau

> em seu vôo de arranco: que tatala, dando impulso ao corpo, com abas asas, ganha velocidade e altura, e plana, e perde-as, de novo, e se dá novo ímpeto, se recobra, bate e solta, bate e solta, parece uma diástole e uma sístole – um coração na mão –; já atravessou o mundo. (ROSA, 1960, p.402)

Ainda segundo o narrador, "o ranger do monjolo é como o de uma rede. O rego está com pouca água, daí a lentidão com que ele vai socando. E o outro gemer? – 'Esse outro, é de bicho do brejo...' – Glorinha disse. Decidida"[41] (ROSA, 1960, p.391). O discurso acima, que se entrelaça a um diálogo que Miguel tivera com Glória, alegoriza uma cópula entre o monjolo e o rego. O monjolo – masculino – geme, e o rego, como toda mulher "prezável" no sertão, frui "passiva" e silenciosamente – referimo-nos ao universo machista que permeia o *ethos* do sertão – que é passivo, feminino, água que, sendo pouca, dificulta o ir e vir do pilão, "daí a lentidão com que ele vai socando". A presença do substantivo "rede" sugere um outro gemer, além dos gemidos da própria rede escritural, o balanço da rede que se liga aos "gemidos" da alcova. Estes gemidos tocam as imagens do desejo de Glória, cuja fala é carregada de jogos de significantes lúbricos, advindos da sinfonia orgiástica de sons e formas da natureza, os quais, conscientemente, não são percebidos eroticamente por Miguel, ainda que tão bem articulados em sua fala. Se ele os percebe, procura "apartá-los" de Glória, desviando-os para Lalinha. Glória parece suspeitar da fala de Miguel, pois o gemer é também delegado a um "bicho do brejo" que volta à baila, sem mais nem menos, nesse misto de conversa e lembrança:

> Bicho do brejo não dona Glória. Eu acho que é pássaro..." "– Deixa ele. Pássaro, guinchando? A esta hora..." " – E sei? Sapo?" "– O senhor está falando numa coisa, mas está com a idéia apartada..." "-

[41] Ressaltamos neste trecho a presença gutural da vogal "r" que, juntamente com as vogais "g" e "j", reproduzem os gemidos dos corpos em atividade na natureza.

> Estou não. Meu jeito é mesmo assim.” “– O senhor está querendo aprender o que é da cidade? (ROSA, 1960, p.391)

> Amava-os. E entendia: um despertar – despertava? E a vida inteira parecia ser assim, apenas assim, não mais que assim: um seguido despertar, de concêntricos sonhos – de um sonho, de dentro de outro sonho, de dentro de outro sonho... Até a um fim? Sossegara-se. O calado sussurro. Como se se dissesse: "Meu dever é a alegria sem motivo... Meu dever é ser feliz... " Sorria. (ROSA, 1960, p.503)

A vergonha de um cão é uma vergonha além do bem e do mal, uma vergonha que não existe, que a imagem do grito levaria para um tempo da animalidade, um tempo sem culpa. O sussurro íntimo, paradoxalmente, é uma espécie de grito da intimidade, bebível com a gota. E o amor de Lalinha, o desejo, leva-a para uma imagem da vida em sonhos concêntricos, que a levam à revelação de uma intensidade, à imagem de eterno retorno da alegria que a sossega. A maior das alegrias, diríamos, aquela sem motivo, como um dever da vida, a felicidade, ou seja, no Buriti Bom a vida, a despeito de tudo, se afirma.

A personificação e a animalização serão recorrentes na novela "Buriti" e elaboram permutas que reforçam uma espécie de unidade primacial, idílica, numa permissividade fluida entre a natureza e os homens.

Toda a paisagem na novela "Buruti" se movimenta lubricamente no intuito de reproduzir a vida em seu frenesi de criação além do bem e do mal. Podemos dizer que, existe aí, uma vontade de potência, dionisíaca portanto, afirmando a vida na sua gana de dar vazão ao suceder desejante que marca a vida de todos que vivem ao entorno do buriti.

Antes de voltar a referir-se ao "bicho do brejo", Miguel continua descrevendo o que se lembra das características de Iô Liodoro que, como um buriti, "fecha sobre sério, calado com tanto poder" (ROSA, 1960, p.391). Lalinha, "dos lábios tão mimosamente densos", Glória, Maria Behú. O assunto sobre o "bicho do mato" surgiu logo que Miguel se lembra de Maria Behú. E sua resurgência se dá novamente com a lembrança de Maria Behú. "Maria Behú reza quase o tempo todo. Agora mesmo, decerto está rezando, recolhida no quarto. Bicho do brejo" (ROSA, 1960, p.391).

Os jogos de linguagem, encenados neste conto, certamente são frutos da percepção rosiana das conversas que o escritor ouviu quando criança e de suas viagens "auscutantes" pelo Interior do sertão. As conversas dos "matutos" são sempre carregadas de forte teor lúbrico, por exemplo, como as que ouvimos ainda hoje no

sertão entre dois marmanjos: "Você parece com fulano nas costas", neste caso, a frase estaria a colocar em suspeição a masculinidade do outro, pois, na realidade a frase é "você aparece com fulano nas costas". É esta mesma malícia que, de certa forma, está por trás deste diálogo entre Diadorim e Riobaldo, num episódio do romance *Grande sertão: veredas*, a que podemos chamar de "episódio da cabaça":

> Seja por ser, Riobaldo, que em breve rompemos adiante. Desta vez, a gente tange guerra..." – pronunciou, a prazer, como sempre quando assim, em véspera. Mas balançou a cabaça: tinha um trem dentro, um ferro, o que me deu desgosto; taco de ferro, sem serventia, só para produzir gastura na gente. – "Bota isso fora, Diadorim!" – eu disse. Ele não contestou, e me olhou de um hesitado jeito, que se eu tivesse falado causa impossível. Em tal, guardou o pedaço de ferro na algibeira. (ROSA, 1958, p.60)

Riobaldo, movido pela gastura que o objeto de ferro dentro da cabaça lhe causava, na verdade, expressa um desejo inconsciente, ou seja, um desejo de que Diadorim fosse mulher, que não possuísse pênis. Diadorim se protege, retira o ferro da cabaça, mas o guarda na algibeira. Mantém, portanto, o símbolo fálico.

Glória, como um ser da natureza, uma "onça", uma "Iauaretê", é a própria natureza dissimulada e desejante, mas, com uma diferença dos animais, sabe-se descontínua, mas percebe os sinais de continuidade em Miguel.

Outras ninfas participam da corte de Iô Liodoro, como a mulata Alcina e Dona Dionéia. O narrador as reúne em torno do buriti, o que equivale a dizer no entorno de Iô Liodoro:

> – Maravilha: vilhamara! – "Qual o nome que podia, para ele? – Maria da Glória tinha perguntado. Me ajude a achar um que melhor assente..." Inútil. Seu nome, só assim mesmo poderia ser chamado: o Buriti-Grande. Palmeira de iô Liodoro e nhô Gualberto Gaspar. Dona Lalinha, Maria da Glória, quem sabe dona Dionéia, a mulata Alcina, ia-Dijina, sonhassem em torno dele uma ronda debailada, desejariam coroá-lo de flores. O rato, o priá podem correr na grama em sua volta; mas a pura luz de maio fá-lo maior. Avulta, avulta, sobre o espaço do campo. Nas raízes alguém trabalhando. O mais, imponência exibida, estrovenga, chavelhando nas grimpas. (ROSA, 1960, p.420-421)

Como ninfas do Brejão-do-Umbigo, elas sonham e bailam em torno do Buriti-grande, desejando coroá-lo de flores. Os sonhos dessas ninfas são, em sua maioria, libidinosos. O narrador forma um corpo de baile em volta do Buriti-grande. Em seguida,

retrata uma gradação entre as pequenas imagens fálicas do rato e do preá, correndo sobre a grama – pêlos pubianos. A pura luz de maio – mês das noivas – os faz maiores. Completando a cena erótica, percebemos no adjetivo *avulta* o crescimento do falo, mas também o significante *a vulva*.

Em suma, a novela Buriti, na perspectiva dionisíaca de nossa leitura, encena sonhos e ações de mulheres que vivem às voltas com o Buriti-grande, como o mito dionisíaco, em suas várias versões, as tem sempre à baila.

5.2 Buriti, *aqua femina*

O que é que buriti diz? É: – *Eu sei e não sei...*
João Guimarães Rosa

Todo erotismo é sagrado
Bataille

Antes de continuarmos a investigação da novela "Buriti", chama-nos a atenção o título escolhido para o segundo livro de Guimarães Rosa, *Corpo de Baile*, que nos moldes de nossa análise, remete a Dioniso, pela evocação explícita ao corpo e à dança. Corpo de Baile, no sentido de dicionário, quer dizer "conjunto permanente de bailarinos que executam danças clássicas e/ou folclóricas, por vezes dispondo de coreografias próprias" (HOUAISS, 2001, p.843). O autor Guimarães Rosa dispõe de coreografias próprias, ou seja, escritura e ritmos próprios para dar corpo, baile e festa às metamorfoses do sertão. Na novela "Buriti", o que se percebe são danças do acasalamento provocadas pelas forças dionisíacas da natureza, que encontram no buriti a sua imagem síntese. José Angelo Oliva Neto, em seu livro *O falo no jardim*, ao discorrer sobre Priapo e os mitos em torno dele, observa que o discurso sobre este deus é familiar às histórias de Dioniso:

> Em seus mitos, os antigos contam que Priapo era filho de Dioniso e Afrodite, explicando convincentemente esta linhagem, pois os homens, embriagados de vinho, ficavam tesos para os prazeres de Afrodite. (OLIVA NETO, 2006, p.21)

Em verdade, misturam-se, neste conto, várias forças afinadas com Dioniso, como, por exemplo, Eros, Afrodite, Sileno, Priapo. Com relação a este último, afirma Oliva Neto que:

> Se a androgenia assemelha Priapo ao Hermafrodita, o falicismo e a rusticidade associam-no a Sileno, aos Sátiros, ao próprio Dioniso, a Pã/Fauno, aos itálicos Tutino Mutino e Silvano e a Hermes/Mercúrio, com o qual de certo modo já fora identificado. (OLIVA NETO, 2006, p.25)

Todas essas entidades mitológicas vinculam-se implícita e explicitamente, à escritura rosiana, sobretudo à novela "Buriti". Esta, como o próprio buriti, é uma espécie de falo no jardim rosiano.

O butiri é uma forma que emerge da água. Nesse sentido, Mircea Eliade faz-nos recordar "uma superstição tardia [que] fala da loucura vaticinante que se apodera daquele que se apercebe de uma forma a sair da água."(ELIADE, 1998, p.167). Pode-se dizer que o buriti é uma força que, ao sair da água, fecunda dionisiacamente tudo à sua volta. Não nos podemos esquecer, também, que a água remete à fecundidade. E a loucura que, para Eliade, se mistura ao medo e fascínio produzidos pela imagem desintegradora das águas, levaria à abolição da personalidade. Esta afirmação de Eliade lembra-nos a desintegração do princípio de individuação apolíneo no amisturamento dionisíaco do sujeito com o mundo, ao qual o amisturamento dos corpos, reiteradamente encenado neste conto, também remete. As forças dionisíacas presentes na novela "Buriti" compõem um cosmo, uma multivalência simbólica, pela qual, naturalmente, os personagens se vêem, de um modo geral, tocados. Em nossa análise procuramos evidenciá-la. Segundo Eliade,

> A multivalência simbólica de um emblema ou de uma palavra pertencente às línguas arcaicas leva-nos a observar que, para a consciência que os forjou, o mundo se revela como um todo orgânico. (ELIADE, 1998, p.154)

O nome buriti comporta-se como uma espécie de emblema ou palavra arcaica, recuperada e potencializada pela consciência do autor, com vistas a conferir-lhe múltiplas evidências simbólicas que revelam uma certa organicidade. Uma organicidade sagrada, conforme possuíam, na expressão de Bachelard, as florestas antigas. A floresta, como parte do sertão, ao entorno do buriti, é sagrada

> pela tradição de sua natureza, longe de qualquer história dos homens. Antes que os deuses aí chegassem os bosques já eram sagrados. Os deuses vieram habitar os bosques sagrados. Não fizeram mais do que acrescentar singularidades humanas, demasiadamente humanas, à grande lei do devaneio da floresta. (BACHELARD, 2003, p.192)

Bataille também afirma que, na ação erótica, os seres nelas envolvidos se dissolvem à maneira das águas: "A ação erótica, ao dissolver os seres nela envolvidos, revela sua continuidade, lembra as das águas tumultuosas" (BATAILLE, 2004, p.36).

Em consideração às análises empreendidas nessa novela, citamos em bloco os estudiosos: Luiz Costa Lima, que faz longa análise do conto em seu estudo "O buriti entre os homens ou o exílio da utopia" (LIMA, 1974, p.129-178); Benedito Nunes, que

em seu ensaio “O amor na obra de Guimarães Rosa”, investiga o amor sob a perspectiva de uma “idéia erótica da vida” (NUNES, 1976, p.143); e, finalmente, José Maurício Gomes Almeida, que eleva o erotismo rosiano, nessa novela, quase ao paroxismo: “Buriti: o ritual da vida” (ALMEIDA, 2001, P.160-200).

A natureza nesta novela propõe de si mesma uma imagem hermafrodita, pois dela emerge a fremente e deificada figura do buriti. Espécie de “deformidade” pudenda e incólume a varar o céu metros acima, exigindo dos viventes no seu entorno, também, por intermédio de sua portentosa verticalidade, uma espécie de culto, além do bem e do mal. E nessa espécie de culto se estreitam, somando-se em força única, o sagrado e o profano, simbolizados, respectivamente, na novela “Buriti”, de maneira mais explícita

adágio. Estamos pensando no adagietto da sinfonia n° 5 de Gustav Mahler. De acordo com Bataille, a individualidade submerge no tumulto da orgia. Há intenso amisturamento e perda do limite, como na música as vozes dos instrumentos fundem-se. Já o erotismo, primeiramente, se expressa pela "posição de um *objeto do desejo*" (BATAILLE, 2004, p.202), enquanto que na orgia esse objeto não se destaca e a excitação sexual ocorre por intermédio de um movimento exasperado, contrário à reserva habitual. O movimento é de todos. Ainda, conforme Bataille:

> No mundo animal, o cheiro da fêmea freqüentemente determina a procura do macho. Os gorjeios, os rodeios dos pássaros colocam em jogo outras percepções que significam para a fêmea a presença do macho e a iminência do encontro sexual. O olfato, a audição, a visão e mesmo o paladar percebem sinais objetivos, distintos das atividades que eles determinarão. São sinais anunciadores da crise. Nos limites humanos, esses sinais anunciadores têm um valor erótico intenso. (BATAILLE, 2004, p.202)

Guimarães Rosa, ao encenar os sinais orgiásticos da natureza, procura o amisturamento dos personagens com esta ou, como afirma Bataille, procura uma "fusão". Ao desenvolver em sua escritura os sinais da natureza emitidos por uma variedade enorme de sons, cheiros, enfim, dos sentidos animais, este desenvolvimento tem como

> conseqüência: o erotismo, que é fusão, que desloca o interesse do sentido de uma superação do ser pessoal e de todo limite, é, contudo expresso por um objeto. Estamos diante desse paradoxo: diante de um objeto significativo da negação dos limites de qualquer objeto, diante de um objeto erótico. (BATAILLE, 2004, p.203)

De certa forma, a imagem do Buriti representa iconicamente este estado paradoxal do erotismo expresso por Bataille.

Ao analisar a relação de Dioniso com as mulheres, Otto o faz chamando a atenção para o elemento água, elemento, como já o afirmamos, profundamente rosiano. Segundo Otto,

> la concepción se produce en lo húmedo. Pero también de ahí surge el nacimiento. Desde siempre se ha considerado al agua como elemento femenino. *Aqua femina*. Con su acusado sentido de lo primigenio, Goethe inserta en la segunda parte de su *Fausto* el grandioso himno al mar y al agua en el instante en que Galatea se aproxima en su concha marina. Afrodita surge del agua. Hera fue engendrada por Océano e Tetis el lo oculto. Cierto que el poderoso mar tiene un soberano

> masculino, y las vehementes corrientes poseen sus proprios dioses. Pero incluso en las profundidades y en la superficie acuática, las ninfas y diosas marinas son más importantes que los espíritus masculinos, y Nereo no está rodeado de hijos, sino de hijas. Las fuentes, sin embargo, los lagos y las húmedas riberas pertenecen por entero a los espíritus femeninos. Allí habita también Ártemis, la bella, que ayuda en todos los partos o deja morir a las mujeres entre espantosos dolores. Es la cuidadoras de los niños. Y, así, todas las muchachas de lo húmedo llamadas ninfas, doncellas, o novias – la palabra "ninfa" entre los itálicos significa "agua" en su forma lympha – son nodrizas. Son ninfas las que alimentan y cuidan del niño Dioniso y las que acompañan al dios adulto. Las que acompañan en sus frenéticas danzas son "ayas" [...] Dioniso siempre está rodeado de mujeres. La nodriza se convierte en amada, de cuya beleza su mirada pende en embriagada fascianción. Su imagen más perfecta se llama Ariadna. (OTTO, 2001, p.126)

A relação de Dioniso com as mulheres é vital, como o é a relação do buriti com a água, que também quer dizer ninfa. O mesmo esquema ocorre com a figura do personagem e patriarca na novela "Buriti", Liodoro Maurício Faleiros, que se apresenta sempre envolto por mulheres. Ana Maria Machado, em seu livro o *Recado do Nome*, faz uma longa análise do nome Liodoro, ligando-o a Heliodoro, portanto, ao sol. Desmembrando o nome, ela observa que Lio é 'liso'. Liodoro é liso, duro, roliço. Lio seria ainda feixe, vínculo articulador entre os diversos personagens da trama. Liodoro é, ainda, árvore, porque é Maurício, como sua mãe, a vó Maurícia dos gerais. Mas é, sobretudo, Maurício como buriti, palmeira cujo nome científico é *Maurícia vinifera*. Natural, pois, que sua mulher se chamasse iaiá Vininha, autenticando a homologia com seu Nome, que também alude a Vênus e confirma que iô Liodoro vive sob o signo do amor (MACHADO, 1976, p.120). Da mesma maneira vive o Buriti-grande, metonímia da vida, da vontade de potência da vida, que representaria, nos moldes nietzschianos, o amor além do bem e do mal.

O Buriti produz um licor. Em uma das noites, enquanto jogam cartas na fazenda Buriti Bom, embebidos de desejos, Nhô Gualberto, Glória, Lalinha e Iô Liodoro, depois de já terem bebido o restilo (água ardente), este último manda servir o licor-de-buriti:

> Iô Liodoro pediu o restilo. Sorveram-no, ele e o compadre Gual, com palavras de gabo e estalos. Mas assim iô Liodoro, se alargando no contentamento, quis mais: fez o que nunca acontecia, no comum – mandou que Glorinha trouxesse também o vinho. O vinho-doce, espesso, no cálice, o licor-de-buriti, que fala os segredos dos Gerais, a

> rolar altos ventos, secos ares, a vereda viva. Bebiam-no Lala e Glória. – "Virgem que isso é forte, pelo muito unto – para se tomar, a gente carece de ter bom fígado..." – nhô Gual poetara, todos riam. Ria-se; e era bom. Bebia-o Lala, todos riam sua alegria, era a vida. Por causa dela, iô Liodoro mandara servir o vinho, era um preito. E o Gual, taimado, lambório, corçoou-se, os olhos dele baixavam em Glorinha, como para um esflor. Suas mãos velhacas procuravam o contato do corpo de Glória, os braços, quanto podia. Não era a vida? Sobre informes, cegas massas, uma película de beleza se realizara, e fremia por gozá-la a matéria ávida, a vida. Uma vontade de viver – Nhô Gaspar. Pedia para viver, mais, que o deixassem. E Glória, dada. Era infame. (ROSA, 1960, p.494)

O vinho "era um preito", uma espécie de rendição de Liodoro a Lalinha e de Gualberto a Glorinha. Poesia, riso, alegria, erotismo, tudo isso é expressado no parágrafo, no intuito de tonificar a exuberância da vida prestes a explodir em continuidade no sertão. Há uma dupla reiteração da vida, ao final do parágrafo. O adjetivo "ávida" contém o substantivo feminino vida, a qual "sobre informes, cegas massas, uma película de beleza se realizava, fremia" por gozar-se. A vida, está a nos dizer o narrador, é avidez, desejo intenso. Para este gozo, o buriti, o líquido seminal deste, o vinho, como matéria da vida, "que fala o segredo dos Gerais", contribui sumamente no despertar dos seres descontínuos para a continuidade alegre da vida.

O buriti "fornece uma bebida inebriante" que ajuda a revelar os segredos dos Gerais. Segundo Leonel, Guimarães Rosa anotou do livro de Emanuel Pohl, *Viagem no interior do Brasil*, publicado em 1951:

> *Nos campos que percorremos no dia seguinte (24 de novembro), atraiu-nos especialmente a magnífica palmeira flabelada Mauricia vinífera, aqui chamada buriti*, e que ainda traços laterais acompanham a continuação do trecho sobre a extração da seiva, que *fornece uma bebida enebriante*. A possibilidade de tais anotações terem-se dado durante a elaboração de *Corpo de Baile* é bastante grande. (LEONEL, 1985, p.112)

Leonel destaca, ainda, nesta mesma página, que Liodoro é filho de vovó Maurícia e Seo Faleiro e diz que já está suficientemente consolidada a relação do nome Maurícia e o buriti (Mauritia). "Faleiro", palavra não dicionarizada, por seu turno, nos lembra o "falo", que remete também à forma do buriti, que contém uma "seiva enebriante".

5.3 Embriaguez da continuidade

Vai-se falar da vida de um homem; de cuja morte, portanto.
João Guimarães Rosa.

Uma das novelas mais eróticas de Guimarães Rosa, sem dúvida é o "Buriti", mas o erotismo ocorre de várias maneiras e em larga escala na escritura rosiana. Ocorre, sobretudo, como "encenação de um aparecimento-desaparecimento", (BARTHES, 2002, p.16), jogo que Guimarães Rosa, leitor dos gregos, já ap.66653(i)0.874347(m)eg-91.0778(d7(,)-16.4

forças que atuam sobre os seres descontínuos do sertão rosiano, de um modo geral, eles se comportam, diante da morte, como se fossem, realmente, apenas encantar, como se encontrassem nela uma abertura, conforme o erotismo que os envolve, "à continuidade ininteligível que não pode ser conhecida, que é o segredo do erotismo, e da qual só o erotismo carrega o segredo" (BATAILLE, 2004, p.39).

E a novela "Buriti", mais do que em qualquer outra estória do escritor, revela as forças artísticas da natureza potencializadas nos desejos dos personagens, em cujas ações, além do bem e do mal, constatamos um movimento orgiástico, erótico, mágico-religioso, muitas vezes enlevado pelo vinho e pelo sexo, como diria Bataille, "rumo à continuidade perdida" (BATAILLE, 2004, p.25-26). Continuidade da qual, ainda segundo Bataille, sentimos uma "nostalgia". Em certa medida, o que está em jogo em Bataille se assemelha aos procedimentos utilizados em nossa análise, quando este diz que "temos a obsessão por uma continuidade primeira, que nos religa geralmente ao ser" (BATAILLE, 2004, p.26). Referimo-nos à tensão entre Dioniso e Apolo, ou seja, da individuação apolínea ao espedaçamento de Dioniso rumo ao Uno. Segundo Nietzsche,

> se a esse terror acrescentarmos o delicioso êxtase que, à ruptura do *principium individuationis*, ascende do fundo mais íntimo do homem, sim, da natureza, ser-nos-á dado lançar um olhar à essência do *dionisíaco*, que é trazido a nós, o mais perto possível, pela analogia da *embriaguez*. Seja por influência da beberagem narcótica, da qual todos os povos e homens primitivos falam em seus hinos, ou com a poderosa aproximação da primavera a impregnar toda a natureza de alegria, despertam aqueles transportes dionisíacos, por cuja intensificação o subjetivo se esvanece em completo auto-esquecimento. (NIETZSCHE, 1992, p.30) (grifos do autor)

Existe na novela Buriti um chamamento, uma alegria com vistas aos "transportes dionisíacos" da natureza, que faz desaparecer nos personagens a subjetividade, o *principium individuationis*, levando-os a um primitivo desejo de vida e liberdade para além dos padrões convencionais, com vistas ao *religare*, ou, como diz Bataille, visando a uma continuidade primeira que nos religa ao ser. Embevecidos pela natureza, os personagens desta novela agem e interagem mercê dos desejos, como animais no cio. Guimarães Rosa eleva ao clímax, nesta novela, o fato de sermos seres desejantes. Niezsche considera, "acima de tudo, o enebriamento da excitação sexual, a forma mais antiga e mais originária de embriaguez" (NIETZSCHE, 1988, p.74).

5.4 O Buriti como ícone do impulso à vida

O vau do mundo é a alegria!
João Guimarães Rosa

Se há um personagem que não reflete, em certa medida, o buriti, este é o dono da fazenda Grumixã, Seo Gualberto. Enquanto o buriti é marcado pelas imagens de rigidez, Gualberto o é pelas imagens moles, tudo nele é malemolência, ou, como afirma o narrador: "Tudo nele parecia comprido e mole" (ROSA, 1960, p.416). Sua raiva, seu ressentimento de Maria Behú é proporcional ao seu desprezo pelo buriti. Em Maria Behú Seo Gualberto percebe sua condição de ser descontínuo, sua impossibilidade de reproduzir, enquanto que o buriti lembra-lhe, também, soberbamente, pelos simbolismos dionisíacos evocados neste estudo a sua finitude. Segundo os médicos, os motivos da esterilidade de Seo Gualberto são dele mesmo: "Eu não tenho filhos. Coisa que muito já me entristeceu. Digo mesmo ao senhor: não se ter filho, na roça, é um prejuízo. Agora quase que já estou acostumado com essa falta. O motivo é meu mesmo, os médicos todos me explicam." (ROSA, 1960, p.402) A modo de substituir suas frustrações viris, Seo Gualberto tornou-se meio avarento. O buriti, em verdade, pertence às terras de Seo Gualberto, mas este passou verbalmente os direitos sobre o buriti ao seu compadre Liodoro: "Pois compadre Liodoro, por isso não seja, que o buriti-grande lhe dou e ofereço, presenteio, caso sendo até escritura passo... E ele d'hoje-em-diante, fica seu, nominal!" (ROSA, 1960, p.403). No entanto, Seo Gualberto nutre vontade de acabar com o Brejão, conhecido como Brejão-do-Umbigo, e só não o fez porque foi alertado: "O ruim é aquele Brejão. Não se pode aterrar, esgotar as águas, talar valas. Já mandei examinar. Disseram que nem por um dinheirão, que se pagasse, não valia a pena" (ROSA, 1960, p.403).

Apesar de compadres, no fundo, admite o próprio narrador, "o que iô Liodoro e nhô Gual tinham de comum era apenas um calado entendimento." (ROSA, 1960, p.428) Em tudo Iô Liodoro e seu vizinho e compadre Gualberto são diferentes, sobretudo nas afinidades que aquele tem com o buriti e este não. Mesmo na forma apocopada do pronome de tratamento *senhor* revela-se na plasticidade vertical da letra "I" a diferença entre os compadres. Enquanto a forma "Iô" antecede o nome de Liodoro, é Nhô que

antecede o nome Gualberto. O "I" que não aparece no pronome de tratamento apocopado e ligado ao nome Gualberto, corrobora a ausência da continuidade. A presença/ausência plástica de Dioniso na letra confirma o "pequenino nada"[43], expressão de Manuel Bandeira, em seu livro *O itinerário de Pasárgada*, e o esmero dionisíaco do autor para o detalhe.

Uma ameaça ao Brejão-do-Umbigo é, sobretudo, uma ameaça aos buritis, ao Buriti-grande, ao Buriti Bom, enfim, à vida. O umbigo, de acordo com Chevalier e Geerbrant, simbolicamente, além de ser o centro das manifestações físicas "é também o centro espiritual do mundo" (CHEVALIER; GEERBRANT, 1999, p.659).

O ato de passar o Buriti-Grande ao seu compadre Liodoro constitui, simbólica e inconsciente, ao mesmo tempo, um ato de reconhecimento por parte de Seo Gualberto a seu compadre Iô Liodoro que, por afinidade, tem o direito natural ao Buriti-grande. O Buriti-grande, como símbolo priápico, está ligado à exuberância. Exuberante é um excelente adjetivo para a grandeza da fazenda Buriti Bom. Seo Gualberto faz uma breve, mas importante distinção entre suas terras e as de Liodoro:

> Iô Liodoro é homem positivo, mas naquilo deve ter tido alguma superstição. A terra, na baixada, lá, tem lugares que é extraordinário mesmo, se pode dizer. Da parte do Buriti Bom, então, é mais. Iô Liodoro planta grandes roças. Eu cá de minha banda pelejo um canavial. E os matos? (ROSA, 1960, p.403)

A superstição é o jeito torto de Seo Gualberto reconhecer o nexo sagrado de união entre Liodoro e o Buriti-grande. Segundo Oliva Neto,

> Priapo é um Deus atuante no poder procriador da Natureza, do qual são dotados todos os seres vivos, homens, animais, plantas. Por trazer fecundidade e abundância, a imagem de Priapo era colocada em locais diversos, conforme a atividade desenvolvida: nos portos, na encostas e nas praias das cidades gregas, oferecia proteção e boa sorte a navegantes e pescadores, no espaço rural, nas encruzilhadas, Priapo protegia as plantações. (NETO OLIVA, 2006, p.18)

Seo Gualberto não é dotado do poder procriador, enquanto Seo Liodoro parece um touro reprodutor. Mas, é no âmbito da escritura que percebemos espalhada em locais

---

[43] Pequeninos nadas são o reconhecimento "dos plásticos e musicais dos fonemas; me foram ensinado que a poesia é feita de pequeninos nadas e que, por exemplo, uma dental em vez de uma labial pode estragar um verso" (BANDEIRA, 1984, p. 33)

diversos a imagem de Priapo, ou seja, a imagem do falo. Há um número enorme de árvores que recebem o anteposito *pau* na flora brasileira, e estão espalhadas pela novela "Buriti", naturalmente, também com fins dionisíacos, como, por exemplo, o "pau-de-bate-caixa" (ROSA, 1960, p.409). Sem contar as expressões com duplo sentido alusivas à relação entre o Buriti-grande, que por si só constitui uma expressão notadamente priápica, e os desejos dos personagens. Dentre os vários momentos de descrição do Buriti-grande, destacamos um parágrafo pelo seu alto grau poético, mítico e religioso:

> O Buriti-Grande – igual, sem rosto, podendo ser de pedra. Dominava o prado, o pasto, o Brejão, a mata negra à beira do rio, e sobrelevava, cerca, todo o buritizal. Cravara raízes num espaço mais rico do chão, ou acaso herdara de séculos um guardado fervor, algum *erro de impulso*; ou bem ele restasse, de outra raça, de uma outra geração de palmeira derruída e desfeita no tempo. Plantava em poste o corpulento roliço, só se afinando, insensível, fim acima, onde alargava a tudo arassóia, um leque de braços, com as folha lançantes, nenhuma descaindo. Não podia o vento desgrenhar-lhe a fronde, com rumor de engenho, e mal se prendia em seus cabelos, feito uma grande abelha. Seria mais cinza ou verde menos velho, segundo dividisse o forte do sol ou lambessem-no as chuvas. E, em noite clara, era espectral – um só osso, um nervo, músculo. Às vezes, tapava a lua ou carregava-a à ilharga, enquanto em sua grimpa gotejava o bruxolim de estrelas. (ROSA, 1960, p.428) (grifo nosso)

No parágrafo acima, o "Buriti-Grande" se distingue pelo uso das maiúsculas, o que, além de lhe conferir uma importância olímpica, faz jus à exuberância com que ele vivifica tudo o que está à sua volta. O narrador, no recorte acima, utiliza-se de uma expressão cara a este estudo para referir-se àquilo que projetou tamanha força no sertão, o Buriti-Grande, isto é, houve algum "erro de impulso". Um erro herdado, talvez, "de séculos em guardado fervor". Sob o substantivo masculino *fervor*, descortina-se o calor da ardência, do desejo, da violência, da vivacidade, do vigor, do arrebatamento, da paixão, da fé e do intenso sentimento religioso (HOUAISS, 2001, p.1332). Um "erro de impulso" é um recurso retórico que cotidianamente utilizamos quando algo que, pela sua perfeição, nos deixa estupefatos, mas não deixa de ser uma expressão extraordinariamente nietzschiana, se a tomamos ao pé-da-letra, a possibilidade de um "erro de impulso" ser, contrário a toda racionalidade, o centro irradiador da vida.

Mas, como falar sobre o Buriti-Grande, de maneira crível, se

> Sua beleza montava, magnificava. Marcava obstáculo: um tinha que parar ali, momentos que fosse, por império. E seguir um instante seu

> duro movimento coagulado, de que parecia pronta uma ameaça ou uma música. Diziam: *O Buriti-Grande*. Ele existe.
> Só o soamento em falso, fantasia de tantas palavras, que neblina, que nem restos – e o buriti grande não era aquilo. Estava sendo ele mesmo, em-pé, um peso, um lugar preenchido, o formato. (ROSA, 1960, p.428)

E só é crível através da alta poesia e do erotismo, os quais, como o próprio narrador admite, traduz11(a)-3.669m do “éso0.960221(u)-0.960221(a)-04]T7446 enrot-0.960221(o)-0..5801

Considerações finais

A captura de uma causa em curso

Mas, enquanto lentamente desenho, concluindo, esta sombria interrogação final, e me disponho a

explodem em rebentos, como só a própria existência. Deste nosso ângulo, ela não é alegre nem triste, é poesia, e ainda que divulgue alegria, trata-se de uma alegria trágica, como o é para Nietzsche. Nela imbricam-se a felicidade e a infelicidade, impulsos sobre os quais evoluem os personagens rosianos, tão assemelhados à nossa causa em curso.

Há uma famosa assertiva nietzschiana em que ele diz: "não existe fato, somente interpretação. A ela, Guimarães Rosa poderia irmanar-se, dizendo: só existe lenda, às vezes, cruel, ou melhor, só existem estórias.

Tanto Guimarães Rosa quanto Nietzsche fazem questão de não separar a obra da vida. Essa atitude reforça o caráter ficcional da vida e a tactibilidade da ficção. Guimarães Rosa chama a si mesmo de fabulista, ao dizer que o "homem do sertão é um fabulista por natureza". Seu olhar funciona como esferas recriadoras do mundo. Recriando-o, por intermédio de sua força plástica, o autor imita a própria criação no seu amisturamento de tudo, porque tudo, como diria o poeta William Blake, é sagrado. O fabulista é aquele que se deixa afetar pela imaginação, renovando em si aquilo que viu, mas de que já não lembra e, contudo, por intermédio da força plástica, faz-de-conta que lembra. Somando-se ao movimento da brisa, dos pássaros, do sol e dos rios, Guimarães Rosa disse da grandeza da vida e da efemeridade do ser. Legou-nos uma imaginação gravada na escritura de tal forma que ela por si mesma se realimenta. Bachelard desconfia que a imaginação por si só aumenta ilimitadamente as imagens de imensidão. Guimarães Rosa teve diante de si o sertão, uma imagem de imensidão que sua imaginação traduziu para o infinito da escritura. Escritura-sertão, puro invento vivido, brumagem de vivências.

Os corpos dos pensantes-que-sentem inventam trânsitos onde a alegria e a dor se perfazem. Como os grandes sentimentos, só expressáveis pelo paradoxo, estes autores não se deixaram sitiar pela moralidade asfixiante das ideologias. Nietzsche constrói sua obra pondo tudo em pé de dúvida, inclusive ele mesmo, mas, principalmente, a verdade e a moral. Guimarães Rosa torna risível a moral e a verdade, compreendendo-as por intermédio do faz-de-conta, da fábula.

Nenhum deles se deixam cambiar pelas ossificantes leituras, a destruir-lhes os contornos ausentes. A ausência dos contornos não está aí para confundir-nos, mas para dizer a nós, seres descontínuos, que a vida é continuidade e dela faz parte a neblina do

vir a ser. Isso não quer dizer que estes autores abandonaram a verdade, quer dizer que eles souberam que ela é devir para os olhos assentarem cabimento. Dispor verdades de modo grande encenando tutaméias, anedotas de bêbados, desavenças e havenças

Esta é uma escritura do espedaçamento dionisíaco, uma canção constantemente a formar-se. Uma escritura para o infinito, com recados enigmas, ou melhor, recados poéticos que, mais do que se dirigir à posteridade, arremessa-se como estória rumo ao Uno, tal como um cometa é um impulso até então intocável se sentir-pensá-lo não é um toque.

Como Nietzsche, Guimarães Rosa reinventava a língua movido pela música da linguagem que ambos tematizam em suas escrituras. A própria vida de Nietzsche confunde-se com os bastidores da história e da crítica da música alemã. Para o filósofo-poeta-alemão, a essência do trágico viria da música, do côro das tragédias sofoclianas, por exemplo. A escritura rosiana é essencialmente musical e entremeada de canções e versos de uma tradição popular, a qual Nietzsche não deixou de enaltecer. Por tudo que vimos, chegamos a afirmar que estes autores, além do bem e do mal, são parentes *in artibus* na relação vida, música e palavra.

Enfim, a arte para ambos apresenta-se como uma forma de ressurreição da vida, da alegria, além do bem e do mal, pois, deslizando no espírito da música e do mito, ela transmite, por seus contornos ausentes, o indizível da existência, e o faz com amor. Amor à vida-arte dos pensantes-que-sentem.

Foram infelizes e felizes, misturadamente.

João Guimarães Rosa.

Referências bibliográficas

ALMEIDA, José Maurício Gomes de. Buriti: o ritual da vida: *Revista Metamorfoses*, Rio de Janeiro, v. 2, p.169-200, 2001.

ALMEIDA, Maria Inês de; QUEIROZ, Sônia. *Na captura da voz*. Belo Horizonte, FALE/UFMG, 2004.

ARRICUCCI, Jr. Davi. "O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa." *Novos Estudos/CEBRAP*, São Paulo, n. 40, p.7-29, nov. 1994.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BACHELARD, Gaston. *A psicanálise do fogo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: Hucitec, 1999.

BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. São Paulo: Martins Fontes: 2004a.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes: 2004b.

BARTHES, Roland. *O grão da voz*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. São Paulo: Ars, 2004.

BAUDELAIRE, Charles. *Paraísos artificiais*. Porto Alegre: L&PM, 1998.

BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BERGSON, Henr. *O riso*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BIRNBAUM, Antonia. *Nietzsche. Las aventuras del heroísmo*. México: Fondo de Cultura Econômica, 2004.

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BOLLE, Willi. *Fórmula e fábula*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

BRASIL, Assis. *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Organizões Simões Editosa, 1969.

BURKET, Walter. *Religião grega na época clássica e arcaica*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

CAUQUELIM, Anne. *Teorias da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMPOS, Haroldo de. *Deus e o diabo no fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

CASA NOVA, Vera. Bêbados de fim-de-século. In: VASCONCELOS, Maurício Salles (org.) *1000 rastros rápidos*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999, p. 15-23.

CASANOVA, Marco Antônio. *O instante extraordinário*. Rio de Janeiro: Forence Universitária, 2003.

CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

COSTA, Ana Luiza Martins. *In Dossiê 30 anos sem Guimarães Rosa*. São Paulo: Revista USP, 1997-98.

COSTA, Ana Luiza Martins. *In Veredas de Viator*. São Paulo: Cadernos de Literatura Brasileira, Instituto Moreira Salles, 2006.

COUTINHO, Eduardo (Org.) *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. (Coleção fortuna crítica, 6)

DANIEL, Mary L. *João Guimarães Rosa: travessia literária*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora: 1968.

DANTAS, Paulo. *Sagarana emotiva*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche*. Lisboa: Edições 70, 2001.

DETIENNE, Marcel. *Dioniso a céu aberto*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.

DIAS, Rosa Maria. *Nietzsche e a música*. São Paulo: Discurso Editorial, 2005.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ELIADE, Mircea. *Tratado da história das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

ELIADE, Mircea. *Mito do eterno retorno*. São Paulo: Mercuryo, 1992

EURÍPEDES. *As bacantes*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

FANTINI, Marli. *Guimarães Rosa fronteiras, margens, passagens*. São Paulo: Ateliê, 2004.

FARIA, Ernesto. *Dicionário escolar latino-português*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura: 1956.

FERNADES, Rinaldo de. *O clarim e a oração: cem anos de Os sertões*. São Paulo: Geração Editorial, 2002.

FINAZZI-AGRO, Etore. *Um lugar do tamanho do mundo*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

FINK, Eugen. *A filosofia de Nietzsche*. Lisboa: Presença, s.d.

FISHMAN, Ross. *Tudo sobre drogas e alcoolismo*. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

FLUSSER, Vilem. Da flauta de Pan. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 22 fev. 1964. Suplemento Literário, p. 03.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 2000.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Marins Fontes, 1995.

HAAR, Michel. *A obra de arte*. Rio de Janeiro: Difel, 2000.

HUIZINGA, Johan. Homo ludens. São Paulo: Perspectiva, 2005.

HAZIM, Elizabeth de Andrade Lima. *No nada, o infinito* (da gênese do Grande sertão: veredas. 1991. 330 fls. Tese (Departameno de Letras Clássicas) USP, São Paulo.

KERÉNYI, Carl. *Dioniso imagem arquetípica da vida indestrutível*. São Paulo: Odisseus, 2002.

LEONEL, Maria Célia. *Guimarães Rosa alquimista*: processos de criação do texto. 1985. fls 349.Tese(Departamento de Letras Clássicas) USP, São Paulo.

LIMA, Luiz Costa. *A metamorfose do silêncio*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1974.

LIMA, Márcio José Silveira. *As máscaras de Dioniso*. São Paulo: Discurso Editorial, 2006.

LINS, Daniel. *Nietzsche e Deleuze:* o que pode o corpo. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a polêmica sobre o nascimento da tragédia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a verdade*. São Paulo: Paz e Terra: 2002.

MACHADO, Roberto. *Zaratustra tragédia nietzschiana*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

MACHADO, Roberto. *O nascimento do trágico*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

MARQUES, António. *A filosofia perspectiva de Nietzsche*. São Paulo: Unijuí, 2003.

MARTON, Scarlett. *Extravagâncias*. São Paulo: discurso editoriral, 2001.

MOURA, Carlos A. R. De. *Nietzsche*: civilização e cultura. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Unesp, 1999.

NABAIS, Nuno. *Metafísica do trágico*: estudos sobre Nietzsche. Lisboa: Relógio D'água. 1997.

NEHAMAS, Alexander. *Nietzsche.* La vida como literatura. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.

NETO, Aurélio Gadelha. In: LINS, Daniel. *Nietzsche e Deleuze: o que pode o corpo.* Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *A origem da tragédia*. São Paulo: Madras, 2005a.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Humano, demasiado humano*: um livro para espíritos livres. São Paulo: Companhia das Letras, 2005b.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *A visão dionisíaca do mundo*. São Paulo: Martins Fontes, 2005c.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Escritos sobre a história*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2005d.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Além do bem e do mal*: prelúdio a uma filosofia do futuro. São Paulo: Companhia das Letras, 2005e.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Genealogia da Moral*: uma polêmica. São Paulo: Companhia das Letras: 2005f.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Sabedoria para depois de amanhã*. São Paulo: Martins Fontes: 2005g.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhem. *Fragmentos finais*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *A filosofia na idade trágica dos gregos*. Lisboa: Edições 70, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O nascimento da tragédia*: ou helenismo e pessimismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *A gaia ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Ecce homo*: como alguém se torna o que é. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Crepúsculo dos ídolos*: ou como filosofar com o martelo. Lisboa: Edições 70, 1988.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Obras incompletas*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Assim falou Zaratustra*: um livro para todos e para ninguém. São Paulo: Círculo do livro, s/d.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. Aurora. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

NUNES, Benedito. *A filosofia contemporânea*. São Paulo: Ática: 1991.

OLIVA NETO, João Angelo. *Falo no jardim*: priapéia grega, priapéia latina. São Paulo: Ateliê, 2006.

OTTO, F. Walter. *Dionisio mito y culto*. Madrid: Siruela, 2001.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

PIMENTA, Olimpio. *A invenção da verdade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

PIERRE, Grimal. *Dicionário da mitologia romana*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

ROSA, João Guimarães. *Corpo de baile*. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio: 1960

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1958.

ROSENFIELD, Kathrin Holzermayr. *Desenveredando Rosa*. Rio de Janeiro: TOPBOKS: 2006.

ROSSET, Clément. *A anti natureza*: elementos para uma filosofia trágica. Rio de

SAFRANSKI, Rüdiger. *Nietzsche biografia de uma tragédia*. São Paulo: Geração Editorial, 2005.

SANTIAGO SOBRINHO, João Batista. *As imagens de água no romance Grande sertão: veredas de João Guimarães Rosa*. 2003, fls. 149. Dissertação de (Mestrado em Teoria da Literatura) UFMG, Belo Horizonte.

SAMÓSATA, Luciano. *O livro dos mortos*. São Paulo: Palas Athena, 1996.

SCARLETT, Marton. *Extravagâncias*. São Paulo: Discurso Editorial, 2001.

SCHÜLER, Donaldo. *Heráclito e seu (dis) curso*. Porto Alegre: Pocket, 2000.

SIMÕES, Irene. *Guimarães Rosa*: as paragens mágicas. São Paulo: Perspectiva, s.d.

SPERBER, Susi. *Caos e cosmos*: leitura de Guimarães Rosa. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2004.

PINTO, Maria José Vaz. A filosofia na idade trágica dos gregos: da sabedoria dos filósofos trágicos à inversão do socratismo. In *Nietsche*: cem anos após o projecto "vontade de poder – transmutação de todos os valores". Lisboa: Coleção Vega Universidade, 1987, p.33-49.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e tragédia na antiga Grécia*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

VIEGAS, Sônia Maria Andrade. *A vereda trágica do "Grande sertão: veredas"*. São Paulo: Loyola, 1985.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec, 1997.

ABSTRACT

This study establishes liaisons, beyond good and evil, between the authors João Guimarães Rosa and Nietzsche, based on the two main focuses occurring in the preface *"Nós, os tremulentos"* (We, the inebriated), which is found in *Tutaméia,* the last book by João Guimarães Rosa published, and in the book *The Birth of Tragedy*, the first book by the German poet and philosopher Nietzsche. Both play the role of ecstatic literary paths, providing splintered concepts and dialogues which, when meshed, make way for paradoxical poetic-Apollonian-Dionysian links between both authors. The path taken by drunken Chico, the hero in the preface *"Nós, os tremulentos"*, allegorizes the tragic course in the molds of Nietzsche, that is to say, from Apollonian individuation to Dionysian inebriation and, finally, to death. His death represents, in a literature marked by the undecidibility, one possible perspective: the encounter with *Uno* (unity). In that way, we unveil the tragic joy that at many times Rosa's text stages. Notably, there are other impulsivities arising from the authors herein studied that converge, such as, for instance, the change itself, the myth, the music, the perspective, the course and the fiction, which, when mixed in Rosa's writing, allowed for a truth to come about in the molds of Nietzsche: an artistic truth.

Livros Grátis

(http://www.livrosgratis.com.br)

Milhares de Livros para Download:

Baixar livros de Administração
Baixar livros de Agronomia
Baixar livros de Arquitetura
Baixar livros de Artes
Baixar livros de Astronomia
Baixar livros de Biologia Geral
Baixar livros de Ciência da Computação
Baixar livros de Ciência da Informação
Baixar livros de Ciência Política
Baixar livros de Ciências da Saúde
Baixar livros de Comunicação
Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE
Baixar livros de Defesa civil
Baixar livros de Direito
Baixar livros de Direitos humanos
Baixar livros de Economia
Baixar livros de Economia Doméstica
Baixar livros de Educação
Baixar livros de Educação - Trânsito
Baixar livros de Educação Física
Baixar livros de Engenharia Aeroespacial
Baixar livros de Farmácia
Baixar livros de Filosofia
Baixar livros de Física
Baixar livros de Geociências
Baixar livros de Geografia
Baixar livros de História
Baixar livros de Línguas

Baixar livros de Literatura
Baixar livros de Literatura de Cordel
Baixar livros de Literatura Infantil
Baixar livros de Matemática
Baixar livros de Medicina
Baixar livros de Medicina Veterinária
Baixar livros de Meio Ambiente
Baixar livros de Meteorologia
Baixar Monografias e TCC
Baixar livros Multidisciplinar
Baixar livros de Música
Baixar livros de Psicologia
Baixar livros de Química
Baixar livros de Saúde Coletiva
Baixar livros de Serviço Social
Baixar livros de Sociologia
Baixar livros de Teologia
Baixar livros de Trabalho
Baixar livros de Turismo