

Luiz Romero de Oliveira

ELEMENTOS TRÁGICOS EM GUIMARÃES ROSA

Belo Horizonte

Universidade Federal de Minas Gerais

2007

Luiz Romero de Oliveira

ELEMENTOS TRÁGICOS EM GUIMARÃES ROSA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Letras: Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura Brasileira
Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade

Orientadora: Prof^a Dra. Ruth Silvano Brandão

Belo Horizonte

Universidade Federal de Minas Gerais

2007

À Ana.
Aos meus filhos Victor, Luiza e Tomás.
À uva, ao malte e ao jazz.

Agradeço:

A Ruth, pela leveza e paciência na orientação.

A Bernardo, Bith, Roberto Machado, Lúcia e Flávio Carneiro por mostrarem as pedras no caminho, lá no início da jornada.

A Fabíola, por desembaralhar as letras.

Aos copoanheiros e jazzistas vitorianos, pelo lúdico balsamo após os tropeços.

Só quem entendia de tudo eram os gregos. A vida tem poucas possibilidades.
(Rosa)

RESUMO

João Guimarães Rosa deixa à mostra, em seus textos, uma peculiar maneira de abordar a vida. A paradoxal imagem exposta na frase de Riobaldo – “tudo é e não é” – resume o risco de trafegar no mundo. Não obstante, Rosa convida o leitor para se precipitar em seus abismos. O caminho por ele construído ressalta, como os pensadores do trágico, o impasse existente entre cultura e natureza. É nesse intervalo que a linguagem se apresenta como aquilo que liga o homem ao mundo, mas que também designa a sua separação. No sertão rosiano, o homem se descobre em seu destino de/na linguagem, que, por sua vez, é revelada como o *topos* no qual habita o trágico.

RÉSUMÉ

João Guimarães Rosa met à découvert, dans ses textes, une particulière manière d'aborder la vie. L'image paradoxale exposée dans la phrase de Riobaldo – “tout est et ce n'est pas” – résume le risque de circuler dans le monde. Néanmoins, Rosa invite le lecteur à se précipiter dans ses abîmes. Le chemin construit par lui ressort, comme chez les penseurs du tragique, une impasse existante entre culture et nature. C'est dans cet intervalle que le langage se présente comme cela qui lie l'homme au monde, mais qui désigne aussi sa séparation. Dans le sertão de Rosa, l'homme se découvre dans son destin de/dans le langage, qui, à son tour, est révélé comme le *topos* dans lequel habite le tragique.

SUMÁRIO

1.	A porta do labirinto.....	10
1.1	O olhar trágico.....	13
2.	O enigma.....	30
3.	O silêncio.....	55
3.1	A justa palavra.....	62
3.2	O canto das musas.....	69
4.	O contador de estórias.....	81
4.1	Homens de um dia.....	92
4.2	O destino.....	99
5.	A errância.....	108
5.1	A morte.....	120
5.2	O signo do erro.....	123
5.3	O interlúdio.....	130
6.	A saída do labirinto.....	135
6.1	Velhas promessas.....	138
6.2	Inapta para a vida.....	144
6.3	Modo de usar.....	147
6.4	A sombra que sonha.....	152
7.	Referências.....	155

1. A porta do labirinto

A complexidade que envolve a idéia de trágico é abordada por Pedro Sússekind, na apresentação do livro *Ensaaios sobre o trágico*, de Peter Szondi. Nela, Sússekind relata a expectativa do editor alemão de encontrar no texto de Szondi uma nova visão do trágico. A reação deste foi descartar prontamente essa pretensão, salientando que essa seria uma tarefa à qual ele não se arriscaria.

A justificativa para a recusa de Szondi encontra-se na segunda parte do seu livro, em que destaca a grande dificuldade sentida pelos pensadores para conceituar o trágico: “é como o vôo de Ícaro: quanto mais o pensamento se aproxima de um conceito geral, menos se fixa a ele o elemento substancial que deve impulsioná-lo para o alto”, e o autor prossegue afirmando que quando a filosofia ultrapassa “o reconhecimento da dialética a que seus conceitos fundamentais se associam, [...], ela deixa de ser filosofia” (SZONDI, 2004, p. 77). O trágico, em seus fundamentos poéticos e dramáticos, torna-se, desse modo, um problema para a própria filosofia: é um objeto que mantém a resistência às tentativas de ser delimitado por conceitos.

Tendo em vista a dificuldade que o trágico proporciona para aqueles que o têm como objeto de estudo, convém tomarmos algumas precauções na tentativa de demarcar o território por onde trafegaremos.

Em primeiro lugar, o trágico, aqui, é apenas mais uma vereda, entre tantas outras, que se revela na leitura dos textos de João Guimarães Rosa, não se tratando, pois, de uma resposta à busca por uma pretensa essência poética. Tal vereda se abre justamente ao considerarmos a sua já patente e bastante discutida preocupação com a linguagem, ressaltada a sua importância como aquilo que, para Rosa, representa a base da relação do

homem com a vida. É a linguagem, então, o elo que pretendemos mostrar como o ponto de articulação entre os textos de Rosa e o trágico.

Em segundo lugar, não se trata, nesta tese, da formulação de nova concepção sobre o trágico. Trata-se de arbitrária apropriação de algumas idéias depreendidas das leituras de pensadores que se debruçaram sobre a tragédia grega e nos proporcionaram esse ainda obscuro rebento chamado pensamento trágico. Essa apropriação, convém destacar, leva em consideração os pontos de convergência (especialmente a linguagem), existentes entre os autores aqui visitados, que abordam o trágico como um problema.

Faz-se necessário, para alcançar essa finalidade, percorrer alguns pontos desenvolvidos por esses pensadores, mesmo que de modo restrito, para que possamos expor com maior clareza o que pretendemos ao utilizarmos o termo *trágico*.

1.1 O olhar trágico

Sabe-se que a tragédia floresceu no século V da Grécia clássica e manteve-se por um período de aproximadamente oitenta anos. Esse curto período foi marcado por profundas alterações na cultura grega, delineando momentos de crises que, segundo Jean-Pierre Vernant, permitem ler a tragédia “como fenômeno indissolavelmente, social, estético e psicológico” e, acrescenta, “como forma de expressão específica, [que] traduz aspectos da experiência humana até então despercebidos; [e que] marca uma etapa na formação do homem interior, do homem como sujeito responsável” (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 1999, p. 1).

A modernidade ocidental, aqui entendida como um processo iniciado na Renascença, também é marcada por conflitos que inserem o homem numa região de instabilidade sobre as verdades que delimitam seu universo, tornando-se um campo no qual repensar os novos caminhos que a humanidade deverá percorrer é uma necessidade premente. O paulatino deslocamento de uma sociedade teocêntrica para antropocêntrica, a substituição de Deus pelo *logos* racional¹, o surgimento da república e a alteração dos modos de trabalho imposta pela industrialização desenham um quadro cujos modelos estão ainda bastante difusos e podem ser aproximados, em sua característica de crise e de reorganização, daqueles encontrados no povo grego, no período em que vicejava a tragédia.

¹ O produto dessas duas primeiras características aponta para a solidificação de um homem cujo papel é marcado pela ambição de se apropriar do mundo e moldá-lo à sua imagem. Institui-se um homem que, munido de sua racionalidade, seria capaz de dominar completamente a natureza na qual se insere.

Podemos pensar que o interesse surgido, na modernidade, em torno da tragédia é um tipo de sintoma decorrente dos conflitos que permeavam a sociedade europeia. Se nos pautarmos nas observações de Vernant, segundo o qual a tragédia traz em seu teor uma profunda crítica à realidade social, “apresentando-a dilacerada, dividida contra ela própria, torna[ndo]-a inteira problemática” (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 1999, p. 10), a idéia de tragicidade se casaria perfeitamente com a situação vivida pelos europeus modernos. Para Vernant e Vidal-Naquet, na tragédia, o homem é o lugar em que os conflitos se presentificam: “[A tragédia] Toma como objeto o homem que em si próprio vive esse debate, que é coagido a fazer uma escolha definitiva, a orientar sua ação em um universo de valores ambíguos onde jamais algo é estável e unívoco” (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 1999, p. 3).

O homem moderno, ao tentar restabelecer sua potência diante da natureza, no seu desejo de saber sobre si e sobre o mundo, chega a um ponto no qual as verdades que erigiu em seu trajeto mostram-se fragilizadas em suas pretensões. Munido de meios denunciados como insuficientes para tal finalidade (linguagem e racionalidade), o homem erra em busca de uma suposta chave para elucidar seu enigmático destino. Ele parte em busca de um saber que Hölderlin afirmara ser, segundo Denise Maurano Mello em *A face oculta do amor: a tragédia à luz da psicanálise*, a loucura do homem moderno, “esta vontade incondicional de ser sujeito, de não permanecer no limite de sua finitude” (MAURANO MELLO, 2001, p. 28). A desmesura do homem leva-o a não aceitar o indecifrável que Mallarmé salienta, no final do século XIX, em *Le mystère dans les lettres*, ao afirmar que em todas as coisas há algo de obscuro: “Il doit y avoir quelque chose d’occulte au fond de tout, je crois

décidément à quelque chose d'abscons, significant fermé et caché, qui habite le commun" (*apud* SEABRA FERREIRA, 1975, p. 63); inexorável mistério que se entranha (e se estranha) na vida.

A retomada da tragédia pelos pensadores europeus ao final do século XVIII traz uma nova formulação acerca da produção daqueles que eram tomados como modelo a ser seguido – os gregos – pela civilização europeia. Abordar a tragédia numa perspectiva mais filosófica, repensando o lugar do homem no mundo, foi uma ruptura com a abordagem formal estética, que prevalecia até então, a qual estava mais preocupada em determinar regras para se construir uma obra de arte. Esse momento demarca o nascimento daquilo que se convencionou chamar de pensamento trágico.

De acordo com Peter Szondi, em *Ensaio sobre o trágico*, o marco fundador da moderna maneira de se ler a tragédia grega (e também a *Poética*, de Aristóteles) seria o trabalho de Schelling, feito de modo não programático, mas que afetou toda a geração que o sucedeu: “Desde Aristóteles há uma poética da tragédia; apenas desde Schelling, uma filosofia do trágico” (SZONDI, 2004, p. 23).

Schelling teria observado que as tragédias eram perpassadas pelas idéias de contradição e liberdade, cujo caráter transgressor culminava com a afirmação tanto do gesto desafiador da ordem pelo herói trágico quanto da ordem estabelecida. O essencial da tragédia, para ele, seria: “um conflito real entre a liberdade no sujeito e a necessidade, como necessidade objetiva. Esse conflito não termina com a derrota de uma ou de outra, mas pelo fato de ambas aparecerem indiferentemente como vencedoras e vencidas” (SCHELLING *apud* SZONDI, 2004, p. 31). Essa conclusão de Schelling deriva

de sua leitura de *Édipo Rei*, segundo a qual um mortal fadado ao crime luta contra esse desígnio e é castigado por um “crime que foi obra do destino”.

Schelling prossegue sua argumentação apontando que

O *fundamento* dessa contradição, aquilo que a tornava suportável, encontra-se em um nível mais profundo do que onde a procuraram, encontra-se no conflito da liberdade humana com o poder do mundo objetivo, em que o mortal, sendo aquele poder um poder superior — um *fatum* —, tinha *necessariamente* que sucumbir, e, no entanto, por não ter sucumbido *sem luta*, precisava ser *punido* por sua própria derrota (SCHELLING *apud* SZONDI, 2004, p. 29).

Dentre os poetas e pensadores contemporâneos de Schelling que se dedicaram à releitura da tragédia, gostaríamos de enfatizar a afirmação lapidar de Goethe, segundo a qual “Todo o trágico baseia-se em uma oposição irreconciliável [*unausgleichbar*]. Assim que surge ou se torna possível uma reconciliação [*Ausgleichung*], desaparece o trágico” (*apud* SZONDI, 2004, p. 48). Se articularmos as observações de Schelling e Goethe poderemos pensar no dilema liberdade/necessidade como uma aporia (oposição irreconciliável). Esse conflito insolúvel é instaurador de um forte campo de tensão, e pode ser identificado como um ponto de convergência entre os comentadores sobre o lugar do homem e sua relação com o mundo, que percorrem aquelas tragédias que sobreviveram ao tempo.

Seguindo essa via, destaquemos a leitura do trágico feita pelo controverso Hölderlin (e malvisto pelos seus citados contemporâneos), que abre uma nova senda na discussão sobre o tema. Para ele, essa tensão (trágica) emerge na forma de paradoxos, que são revelados no modo como são organizadas as falas dos personagens nas tragédias (especificamente aquelas sobre as quais se dedicou: *Édipo* e *Antígona*). Em *Édipo*, Hölderlin salienta o anseio de saber que percorre toda tragédia, desde a tentativa do

protagonista de decifrar e ultrapassar o oráculo que o apontava como assassino e incestuoso, passando pelo esforço de descobrir o assassino de Laio e de, finalmente, saber de si. Para Roberto Machado, em *O nascimento do trágico*, Hölderlin revela Édipo em uma “busca doentia de consciência”, que o conduz a pensar no erro do personagem como a “busca demente de uma consciência que o leva para fora dos limites, isto é, reside em um excesso de consciência que o leva à loucura, à demência, à própria perda da consciência” (MACHADO, 2006, p. 151-152). Consciência e inconsciência, portanto, caracterizam o paradoxo edípiano.

Hölderlin, em suas *Reflexões*, ao destacar a estrutura paradoxal da tragédia, permite entrever uma noção especial de linguagem que, como uma semente, brotará nas discussões futuras sobre o seu trabalho. Na afirmação seguinte, um verdadeiro paradoxo, Hölderlin destaca como o signo, para alcançar a sua significância trágica, terá que se anular:

O significado das tragédias se deixa conceber mais facilmente no paradoxo. Na medida em que toda capacidade é justa e igualmente partilhada, tudo o que é originário manifesta-se não na força originária, mas, sobretudo, em sua fraqueza, de forma que a luz da vida e o aparecimento pertencem, própria e oportunamente, à fraqueza de cada todo. No trágico, o signo é, em si mesmo, insignificante, ineficaz, ao passo que o originário surge imediatamente. Em sentido próprio, o originário pode apenas aparecer em sua fraqueza. É quando o signo se coloca em sua significância = 0 que o originário, o fundo velado de toda natureza, pode-se apresentar. Quando, em sua doação mais fraca, a natureza se apresenta com propriedade, então o signo é = 0 quando se apresenta em sua doação mais forte. (HÖLDERLIN, 1994, p. 63)

A originalidade de formulação hölderliniana está em considerar a insuficiência do signo diante dos conflitos, das aporias que permeiam as tragédias. Essa leitura põe em dúvida a moderna pretensão de uma palavra que seja justa à coisa (uma palavra esclarecedora, cara à perspectiva

positivista), pois a equação de Hölderlin aponta para os limites inerentes à linguagem – há situações em que a palavra se torna incapaz de significar, momento este que propiciaria a passagem de algo para o qual não é possível uma representação. O signo, ao se anular, abre a porta para uma nova palavra ainda não dita, uma palavra ainda silenciosa, mas que comporta o conflito que a produz. Um signo que se cala para se fazer ouvir – essa pode ser uma leitura do paradoxo frisado por Hölderlin: o próprio silêncio. O paradoxo seria, de certo modo, o momento de passagem do trágico. Ele, no entanto, não deve ser visto como uma solução para o problema; antes, é a face do enigma, é a fissura gerada pela “oposição irreconciliável” designada por Goethe. O trágico estaria justamente na presentificação dessa hiância surgida como efeito da tensão da oposição goethiana: o signo anulado, o signo sacrificado².

A repercussão da afirmação de Hölderlin é sentida entre os pensadores que o sucederam (de Nietzsche a Heidegger, passando por Benjamin, até alcançar o nosso contemporâneo Lacoue-Labarthe). Uma passagem emblemática dessa influência é explicitada por Walter Benjamin, que chega a afirmar, em um pequeno texto intitulado “The role of language in trauerspiel and tragedy”, que “the tragic is situated in the laws governing the spoken word between human beings” (BENJAMIN, 2000, p. 60). Essa conclusão de Benjamin parte da sua constatação de que a fala e o trágico andam juntos: “Every speech in the tragedy is tragically decisive. It is the pure word itself that has an immediate tragic force” (BENJAMIN, 2000, p. 59). A força trágica estaria em, se considerarmos a perspectiva de Hölderlin articulada à de

² Veremos em capítulo posterior que a idéia de sacrifício será retomada por Walter Benjamin em suas elucubrações sobre a tragédia.

Benjamin, permitir que a linguagem possa transportar, ou dar passagem, para o puro sentimento. Evento que significa a anulação do signo.

Seguindo a trilha deixada por Hölderlin, o pensador francês Philippe Lacoue-Labarthe se apropria da equação do poeta alemão e nos propicia uma interessante leitura do paradoxo, revelando-o como um fator que implica um passo além da versão goethiana, enfatizando o movimento de travessia das oposições³ que transparecem nas tragédias. Desse modo,

O paradoxo não é, pois, somente a opinião contrária ou surpreendente (inabitual e chocante). Ele implica uma passagem pelo extremo, uma espécie de “maximização” como se diz hoje em lógica. É, na realidade, um movimento hiperbólico pelo qual se estabelece — provavelmente sem jamais se *estabelecer* — a equivalência dos contrários — e de contrários levados ao extremo, infinito por direito, da contrariedade. É por isso que a fórmula do paradoxo é sempre a do duplo superlativo: quanto mais louco, mais sábio; o mais louco é o mais sábio. O paradoxo se define pela troca infinita ou pela identidade hiperbólica dos contrários. (LACOUÉ-LABARTHE, 2000, p. 163)

O caminho que até aqui seguimos nos leva a uma encruzilhada na qual o homem constata que o seu destino, a sua vida, a sua relação com o mundo estão irremediavelmente vinculados à linguagem. Uma linguagem cuja principal característica é um ambíguo (re)velar dos caminhos que percorre, dos objetivos que almeja alcançar. Continuando nessa perspectiva, estar no mundo implica necessariamente lê-lo, interpretá-lo. Considerando a peculiar ambigüidade (mais: a insuficiência) do meio que nos permite tal tarefa (a linguagem), o destino humano será marcado pela errância. Vagar que se torna ainda mais complexo quando se acrescenta a desmesura (*hybris*) inerente aos homens. É ela, de acordo com Aristóteles, a fonte na qual naufragam os heróis

³ A cegueira de Édipo é a passagem para outra perspectiva de visão.

trágicos. A *hybris*⁴ é a lente que afetaria a capacidade de minimizar os efeitos da indecifrabildade do mundo, mas também é aquilo que permite ousar ir além do que se espera: a *hybris* é um desafio ao destino.

Fechemos este curto trajeto com uma única questão: como o pensamento trágico se articula ou se apresenta nos textos de João Guimarães Rosa? O primeiro sinal dessa conexão – controverso, aliás – é encontrado no seu antológico diálogo com Günter Lorenz, quando afirma que a filosofia mata a poesia, exceção feita apenas ao trabalho de Unamuno. A exceção feita por Rosa ao nome do pensador espanhol merece nossa atenção, pois, sabemos todos, ele é autor de um livro com um mais que sugestivo título, *Do sentimento trágico da vida*⁵.

Encontramos nesse texto alguns elementos que reverberam na obra rosiana, a saber, o lugar ocupado pelo homem moderno no mundo, obscurecido por discursos que pretendem fixar a sua essência, mas que ocultam a sua face de carne e osso e fazem esquecer os pés que pisam esta terra. Para Unamuno, todo saber que nos importa é produto de um instinto de conservação, ou seja, de manutenção da vida, situada num primeiro plano. O saber, no entanto, ao se desviar para a pretensão de uma verdade pela verdade, finda por se distanciar do homem. O conhecimento, assim, torna-se uma porta para o seu adoecimento.

O pensador espanhol prossegue destacando que as construções produzidas pelo espírito científico racional não conseguem aceder ao real, pois

⁴ É ponto comum entre centenas de pensadores que, seguindo a tradição platônica, a paixão é algo que deve ser mantida sob controle para não nos levar ao erro. Caminho que é posto em dúvida pelos poetas – não há como controlar a paixão.

⁵ Unamuno indica o cristianismo como a maturidade trágica, denotando o trágico como a percepção da eternidade, em contraposição à finitude dos homens. A resposta aventada por Unamuno para esse dilema parece reunir num mesmo ponto a fé na vida (como uma percepção intuitiva e instintiva da vida), em Deus e na eternidade.

este é eminentemente irracional e marcado pela contradição⁶: “Pois que só vivemos de contradições, e por elas; pois que a vida é tragédia, e a tragédia é a perpétua luta, sem vitória nem esperança de vitória, é a contradição” (UNAMUNO, 1996, p. 13). A contradição (eterna e trágica) é impossível de ser desfeita – desfazê-la seria correlato a anular a vida. A vida, para Unamuno, mantém-se indevassável e imponente como uma esfinge: o conhecimento racional não é suficiente para desvendá-la. A base do sentimento trágico da vida “é anti-racional, e não só irracional” (UNAMUNO, 1996, p. 33). Desse modo, Unamuno abre as portas dos instintos como meio para o homem se relacionar com a vida. Não se trata, portanto, de evitar “penetrar o inescrutável, nem rebelar-se” (UNAMUNO, 1996, p. 16), mas sim de encarar o caráter enigmático que a caracteriza sob outra perspectiva, mais instintiva. A contradição seria, enfim, um convite ao enfrentamento: “Não! O remédio é considerar o problema face a face, fixar o olhar no olhar da Esfinge, pois é assim que se desfaz o malefício de seu feitiço” (UNAMUNO, 1996, p. 42).

Tentar decifrar o indecifrável é uma tarefa impossível; mas, para Rosa, é necessário tentar. A preocupação de Rosa relativa ao homem e à vida pode, então, articular-se à perspectiva de Unamuno. A união entre razão e intuição, técnica e instinto, veremos nos capítulos seguintes, parece ser uma das saídas rosianas para os dilemas que permeiam a relação do homem com o mundo. O sertanejo de Rosa vive imerso num universo em constante formação, onde estabilidade e univocidade são algo que não se dá, exigindo “fixar o olhar no olhar da Esfinge” e se lançar nas belas e perigosas veredas que constituem o sertão.

⁶ Unamuno recorre aos versos de Tennyson para ilustrar essa passagem: “for nothing worthy proving can be proven,/ nor yet disproven (nada digno de se provar pode ser provado, / nem des-provado).

O questionamento presente no pensamento trágico, como afirma Roberto Machado, é dirigido ao modo de pensar e de estar no mundo. Interroga-se o suposto distanciamento que o conhecimento e a civilização impuseram ao homem, restringindo o seu olhar sobre a vida. A preocupação de João Guimarães Rosa com o homem e com os discursos que o enclausuram, apesar da proximidade com Unamuno, é encaminhada para além das ideologias discursivas (sem desprezá-las) e se insere no âmbito da própria linguagem. Esse aspecto é identificado por Sônia Maria Viegas de Andrade, em *A vereda trágica do Grande sertão: veredas*, destacando a peculiaridade da poética rosiana, que, para ela, estaria “vinculada à necessidade de instaurar o sentido de totalidade do real através da palavra” (ANDRADE, 1985, p. 30). Essa leitura é compatível com a afirmação de Rosa, segundo a qual linguagem é vida, dela não podendo se desvincular.

Com forte dicção filosófica, Sônia Andrade estabelece uma filiação entre Rosa e o pensamento trágico, especificamente aquele defendido por Nietzsche, relacionado com os filósofos-poetas gregos (pré-socráticos), que “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” (ANDRADE, 1985, p. 29). De fato, se observarmos os textos de Rosa, lá encontraremos, em diversos momentos (em “Nós, os temulentos”, em “São Marcos” e em “O espelho”, por exemplo), o indicativo de que o mundo só pode ser visto em seu, como diz o escritor, “supra-senso”. Rosa parece estar mostrando que o paradigma lógico-racional em uso deveria ser revisto... E atravessado pelo “supra-senso”.

Sônia Maria Viegas Andrade prossegue seu trabalho salientando um aspecto caro ao pensamento nietzschiano, que, ao seu modo, é retomado nos textos de João Guimarães Rosa: que a modernidade esbarra na “descrença no poder iluminador do conceito, na sua capacidade de expressão inteligível do ser e de apreensão do absoluto”, evidenciando o surgimento de

Uma consciência trágica da existência [que] retoma o tema da separação entre homem e mundo e homem e homem, e considera a inutilidade das palavras para traduzir a incomensurabilidade do enigma do ser. Os desvãos de silêncio entre as palavras consomem na angústia e na incerteza a existência humana. (ANDRADE, 1985, p. 8)

Sônia Viegas afirma que a nossa tradição, seja a cristã, seja a pagã (greco-romana), encara a linguagem como ponto crucial de nossa civilização: “A palavra sempre foi tomada, ao longo da tradição ocidental, como fonte de revelação e mesmo de constituição da verdade⁷” (ANDRADE, 1985, p. 7). A autora salienta que as indagações de filósofos e poetas sobre a limitação da linguagem (destacando-a como traço de ruptura com a natureza) propiciam um forte abalo na tradição racionalista do século XIX.

Nesse contexto estão as observações do filósofo alemão Friedrich Nietzsche sobre o caráter estético (e ficcional, por extensão) da existência: elas ressaltam, como se verifica em *O nascimento da tragédia*, o mundo, a natureza, como construção discursiva. A partir desse ponto, Nietzsche questiona o modelo excessivamente racional e formal – apolíneo – de seus contemporâneos, em que tudo que se refere ao inominável é relegado ao limbo. Pode-se identificar o “excesso racionalista” na aura científica positivista produzida pela promessa de um mundo sem mistérios. Essa “aura” é o retrato da desmesura de um incessante desejo de saber, que supostamente permitiria

⁷ Esse último aspecto constitui o pressuposto platônico que atravessou os séculos e que embasa o pensamento científico moderno.

à humanidade a plenitude conferida aos deuses (esse olhar fascinado se encanta com a possibilidade de superar a própria morte), produzindo um homem cada vez mais submisso às promessas da objetividade científica⁸.

Percebe-se na obra de Nietzsche a derrisão da pretensa objetividade do homem e da noção de realidade, que passa a ser reconhecida como efeito de linguagem. Instaura-se, por essa via, o homem no seu destino de *logos*, de discurso, de linguagem, assim expressado por Nietzsche em *Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral*: “Acreditamos saber algo das coisas mesmas, se falamos de árvores, cores, neves e flores, e no entanto não possuímos nada mais do que metáforas das coisas, que de nenhum modo correspondem às entidades de origem”⁹ (NIETZSCHE, 1983, p. 43).

A citada observação nietzschiana pode ser lida nas entrelinhas das interrogações formuladas pelo narrador do prefácio “Sobre a escova e a dúvida”, de *Tutaméia*, que serve de base para o primeiro momento desta tese. No capítulo I, observamos o olhar fascinado de alguns dos personagens rosianos sobre a vida que os circunda. Saliemos a admiração diante do

⁸ Convergindo para esse ponto encontram-se as pesquisas de Sigmund Freud, cujo espírito científico comporta o paradoxo de uma ciência (a psicanálise) que se funda no radical não-saber (o inconsciente). Em sua obra estão questionamentos que abalaram as “crenças” racionais e indicaram que os homens são guiados, ao contrário do que supunham ao se pautarem no *cogito* cartesiano, por impulsos inconscientes e fantasias – efeitos de desejos recalcados – que influenciam diretamente na construção de ficções às quais se apegam como se fossem verdades inquestionáveis. É fortalecida, então, uma crítica ao processo de naturalização dos valores construídos pelos homens, à própria civilização, que, segundo Freud em *O futuro de uma ilusão*, parece “se erigir sobre a coerção e a renúncia dos instintos” (FREUD, 1980, v XXI, p. 17).

Assim, por um lado, Nietzsche apresenta o homem moderno submerso em moralidade e buscando evitar as forças dionisíacas, e, por outro lado, Freud indica o homem tentando ocultar a face do desejo que insiste em se mostrar. Nesse cenário, os dois pensadores mostram que a consequência imediata de tal elisão das forças inconscientes e dionisíacas é a manutenção de uma civilização que produz doenças, e que o caminho para a saúde seria também poder olhar (olhar trágico, segundo Nietzsche) para os abismos das paixões, expressão das forças mais obscuras da existência.

⁹ A seu tempo, Freud também diz algo similar: “O inconsciente é a verdadeira realidade psíquica; em sua natureza mais íntima, ele nos é tão desconhecido quanto a realidade do mundo externo, e é tão incompletamente apresentado pelos dados da consciência quanto o é o mundo externo pelas comunicações de nossos órgãos dos sentidos” (FREUD, v. V, p. 651).

espetáculo voluptuoso que a vida propicia, seja na variada característica de seus personagens, seja na profusão da flora e fauna que por ali vicejam.

É justamente do efeito desse fascínio que esta tese floresce: o sobrinho/narrador do pequeno fazendeiro do interior de Minas, ao vislumbrar a eternidade móvel encarnada em uma velha mangueira, se impõe a tarefa de escrever sobre aquilo que o tomara de assalto: a vida com seus mistérios, sua generosidade e seus perigos. A dúvida que sucede a sua pretensão remete-nos diretamente à suficiência ou não da escrita para suportar o movimento vital. Esse aspecto permite-nos conectar o texto de Rosa com a idéia de o trágico estar situado, como quer Walter Benjamin, nas leis que regem a linguagem. É patente que a dúvida do narrador está vinculada à emblemática regra observada pelos lingüistas: a palavra não é a coisa. O que dizer, então, do escrito? Considerada a hiância entre palavra e coisa, como fazer para que a narrativa possa suportar o movimento inerente à vida mostrado pela velha mangueira?

O caminho sugerido por Rosa, na tentativa de responder a essas questões, destaca como a vida engendra a linguagem e, assim, como ela herda o seu caráter enigmático, a sua face paradoxal. Veremos que Rosa desenvolve uma equação na qual linguagem=vida=paradoxo, e que essa formulação, mais uma vez, permite-nos aproximá-lo do pensamento trágico, especialmente daquele, como vimos anteriormente, defendido por Hölderlin (o trágico se deixa conceber mais facilmente no paradoxo).

A busca rosiana de restabelecer a plena conexão entre vida e linguagem força o seu olhar para planos pouco comuns, e o leva a se deparar com regiões pouco sondadas, onde as palavras articuladas em conceitos se

tornam pouco eficazes na tarefa de desvendá-las. Rosa afirma que é necessário desaprender a olhar para o mundo, pois nele reina um profundo silêncio que exige estratégias específicas para fazê-lo “falar”. O primeiro passo estaria em reconhecer a potência telúrica que habita a linguagem, para, nos moldes frisados por Derrida (“Edmond Jabès e a questão do livro”), permitir-lhe a passagem.

Motivo para o segundo capítulo, o silêncio é a face trágica da vida (resistente às interpretações), que denota a falta ou a insuficiência da palavra para dar conta dos mistérios do mundo. Percebemos que o habitante do sertão rosiano descobre cedo, nesse mundo onde “tudo é e não é”, que é necessário estar atento às arbitrariedades humanas que tentam impor ordem ao seu imprevisível movimento.

É possível observar, através do olhar e dos pensamentos de Miguilim, em “Campo geral”, que dar nome às coisas, qualificá-las, definir seus limites, é algo que pode levar os homens para caminhos sem saída. Eles têm construído uma idéia de mundo desesperada e preche de sofrimento, sem chances para as belezas que seu olhar de criança divisa nas cercanias do seu lar. O receio de vir a ser adulto, nos moldes por ele entreouvido nas conversas de seus pais, que falam das coisas da vida “com aquela necessidade de ser brutas, coisas assustadas”, (ROSA, 1984, p. 39), é patente nas elucubrações do pequeno Miguilim.

Esse conto, como tantos outros da obra de João Guimarães Rosa, destaca a necessidade de deslocar o olhar sobre o que nos cerca. Para escrever, para procurar a palavra apropriada para fazer valer a potência vital da linguagem na escrita, seria necessário “sentir-pensar”, como ele afirma em

sua entrevista a Günter Lorenz. Essa perspectiva parece habitar os sertanejos rosianos, que cedo constatam não poderem abdicar de suas intuições. A astúcia do sertanejo está na conjugação do pensamento, dos cinco sentidos e, também, na inclusão do imponderável que se divisa enigmaticamente através da intuição – como um sexto sentido, características que deveriam ser retomadas por aquele que pretende fazer “um abreviado de tudo”.

Veremos que a perspectiva poética de Rosa se contrapõe, em seu modo de operar com o texto, nas estratégias usadas para contar suas histórias, na sua visão de mundo, ao pressuposto clássico que aponta o poeta como mentiroso. A tradição filosófica platônica será aqui abordada para mostrar a tentativa (através da noção de verdade) de afastar o silêncio trágico, evidenciando como essa tradição se arraiga nas artes, inibindo-as.

Rosa, ao constatar que contar histórias é essencial para o sertanejo, observa também as necessárias transformações para que o homem contemporâneo possa continuar a fazê-lo. Dar voz ao silêncio, dar passagem para a voz da vida, requer um grau de inocência e despudor diante dos seios que são oferecidos pela esfinge em “Sobre a escova e a dúvida”. E isso Rosa encontra, como afirma em “Hipotrérico”, outro prefácio de *Tutaméia*, entre os iletrados que percorrem os campos de Minas. São eles que escapam às regras do beletismo e que têm nas palavras o meio imediato para falar de suas experiências no mundo, para contar suas histórias.

No terceiro capítulo, “O contador de histórias”, dando continuidade ao segundo, abordaremos a preocupação de João Guimarães Rosa quanto à necessidade de a literatura fazer justiça à vida. Considerando a já discutida insuficiência da linguagem e da escrita, qual o caminho a ser seguido para

alcançar esse fim? A partir das observações de Walter Benjamin sobre a arte de narrar, em “O narrador”, que sinalizam para o seu fim, mostraremos que Rosa se lança na tarefa de insuflar vida nessa arte, para alterar seu destino.

Veremos que, para Rosa, recuperar a arte narrativa seria o meio para reassumir a própria vida (momento em que o escritor, revelando a sua desmesura, assumiria o lugar de Deus como criador). Isso se justifica a partir do pressuposto de que a linguagem é que torna a nossa vida possível e suportável. Por essa via, é a ficção que dá sentido à vida, ou, como afirma Clément Rosset, a vida, a realidade é produto do artifício.

O caminho apontado por Rosa para alcançar esse objetivo seria aquele em que a escrita portasse a voz. A tradição narrativa é fundamentalmente oral, e Rosa acredita que, para a literatura fazer jus à vida (que, aqui, não deverá ser confundida com a noção de realidade meramente factual), é necessário que a voz se faça presente no texto. A voz, no entanto, não é uma voz qualquer, mas sim aquela que é falada pelos “iletrados”, citados anteriormente.

O ponto acima nos força à reflexão sobre os iletrados rosianos, os sertanejos que trafegam na obra de Rosa. Eles em muito se aproximam da noção de homem depreendida de um pequeno texto de Hermann Fränkel (ainda inédito), traduzido por Teodoro Rennó, intitulado *Ephemeros*, seres de um dia. O sertanejo é aquele que se constrói nas estórias que seus passos escrevem. Estórias que se perpetuarão pela voz do povo, que as repetirá indefinidamente.

A alteração do destino é algo que perpassa os textos rosianos, revelando a plasticidade da realidade. Os passos de seus personagens são alterados diante da percepção de que a vida é muito mais do que se costuma

afirmar sobre ela. Perseguir um destino, no entanto, depende das decisões e atos que são norteados pela interpretação da situação, como ela se oferece aos personagens. Mais uma vez, então, deparamo-nos com o homem imerso em signos e com seu esforço para decifrá-los. A tentativa de fazê-lo e os riscos que envolvem esse gesto serão abordados no quarto capítulo, que ressaltará a noção de erro, relida a partir da definição aristotélica de *hamartia*.

Os crimes ou erros cometidos pelos sertanejos de Rosa, como ele mesmo afirma, estão vinculados a um universo aquém do bem e do mal (o sertão), no qual “às vezes não se encontram as palavras que se está sentindo dentro de si mesmo” (ROSA, 1991, p. 94). A errância, nome dado ao último capítulo, é antes de tudo o reconhecimento de um destino circunscrito pela linguagem, destino trágico por excelência (se considerarmos os pensadores citados anteriormente), que forçam os sertanejos a deslizar de um signo a outro, na tentativa de apreender o que os envolve.

A palavra furtiva e equívoca torna-se fonte de erro para os olhares desatentos e pode dirigi-los a terrenos demasiadamente perigosos, como observamos em “Meu tio, o iauaretê”, em “Famigerado”, em “Estoriinha” e, de modo particularmente especial, em “Duelo”. Todos esses contos guardam particularidades relativas aos cuidados a serem tomados diante de um universo envolto por signos, que tanto revelam quanto ocultam aquilo a que se referem.

Na última parte desta tese trataremos de nossas conclusões, levando em consideração a preocupação de João Guimarães Rosa com a linguagem, com a literatura e com o homem, articulada aos aspectos do pensamento trágico, tal como observamos nesta breve introdução.

2. O enigma

E me inventei neste gosto, de especular
idéia.

(João Guimarães Rosa)

Há uma cena descrita no quarto prefácio de *Tutaméia*, “Sobre a escova e a dúvida”, que é a pedra fundadora desta tese. É ali que, através da fala do Tio Cândido e das elucubrações do narrador, se delineou o eixo condutor das reflexões sobre o pensamento trágico de João Guimarães Rosa, que serão expostas no decorrer destas páginas.

A cena a que nos referimos se descortina quando Cândido, o “suave trabalhador”, na sua pequena fazenda, em algum lugar não identificado do sertão de Minas, acompanhado por seu cético sobrinho e narrador, está em frente à sua vistosa mangueira. É essa árvore que ele busca nos seus momentos de desânimo; é de seu tronco forte e de sua copa frondosa que parece emanar o acalanto que o reanima, e é diante dela que brota na boca de Tio Cândido a pergunta: “Quantas mangas perfaz uma mangueira, enquanto vive?” (ROSA, 1985, p. 166). O narrador, tomado pela questão, conclui que a mangueira não se reduz à árvore aprisionada “num cercado de varas”. A mangueira, circunscrita num pedaço de terra, traz em seus frutos aquilo que a contém – a própria vida: “Mais, qualquer manga em si traz, em caroço, o maquinismo de outra mangueira igualzinha, do obrigado tamanho e formato. Milhões, bis, tris, lá sei, haja números para o infinito” (ROSA, 1985, p. 166). A mangueira, enfim, é a vida em constante proliferação.

O narrador, fascinado, observa o seu tio Cândido que, diante da sua árvore,

[...] *olhava-a valentemente, visse Deus a nu, vulto. A mangueira, e nós, circunseqüentes. Via os peitos da esfinge.*

Daí, um dia, deu-me a incumbência:

— Tem-se de redigir um abreviado de tudo. (ROSA, 1985, p. 186)

Ancorado em seu ceticismo, o narrador mostra-se desconfiado quanto ao meio disponível para executar a tarefa: “Um escrito, será que basta?”

(ROSA, 1985, p. 166). A essa dúvida acrescenta-se outra, referente à série de fenômenos aparentemente triviais que lhe escapam à compreensão: por exemplo, “o bocejo e o pôr-do-sol” (ROSA, 1985, p.166). Como, então, fazer um abreviado de tudo? Deduz-se, diante do que se apresenta, que a missão é impossível. Não obstante, a voz oracular é ouvida pelo narrador (e lida por esse leitor) como uma inevitável tarefa. Difícil furtar-se a tal apelo.

Consideremos especulativamente que esse oráculo tenha sido dirigido a João Guimarães Rosa. Por certo, ele não recuaria, pois, como declarou em seu diálogo com Günter Lorenz (1991, p. 76), ele tenta o impossível. Podemos até considerar, se nos basearmos nesse diálogo, que ele procura, de certo modo, ao elaborar a sua poética, definir os princípios que possibilitariam ou pelo menos facilitariam essa missão impossível.

Nesse sentido, destaquemos dois pontos norteadores da poética de Rosa, explicitados para Lorenz, que poderiam outorgar um *status* mais abrangente para o escrito: o primeiro deles estabelece que a literatura é vida. Essa afirmação, no entanto, está vinculada ao pressuposto de que o “escrito” não seja um texto qualquer, mas, sim, que ele, para ser considerado vida, deve ser um texto literário e, especificamente, uma narrativa em prosa. A poesia, tal como é estabelecida pelos manuais poéticos, para Rosa, é um meio limitado para expressar as experiências favorecidas pela vida. É a própria vida quem escreve as sagas, as lendas ou os contos simples, “e não as leis das regras chamadas poéticas” (ROSA, 1991, p. 70). Essas regras seriam, a seu ver, a morte da verdadeira poesia. Acrescente-se, ainda, que além das exigências formais da poesia existem aquelas outras da própria linguagem: “A gramática e

a chamada filologia ciência lingüística, foram inventadas pelos inimigos da poesia” (ROSA, 1991, p. 71).

Ora, assim, Rosa é levado ao primeiro embate justamente no seio da linguagem: as regras que a circunscrevem, do mesmo modo que a cerca que delimita a mangueira fitada por Cândido, não podem ser o fim em si. As regras gramaticais deveriam estar a serviço da linguagem e do poeta, e não o contrário. Se os aspectos formais permitem destacar a coisa, apontar para ela, distingui-la no meio do caos, isso não significa que a palavra que se articula a outra (como uma cerca) poderia dar conta da amplitude total daquilo a que ela se refere. Sendo a linguagem e a escrita instrumentos restritos para alcançar o objetivo de fazer o “abreviado de tudo”, mesmo que abreviado, Rosa indica um caminho que será a porta de entrada para o que, no início, chamamos de seu “pensamento trágico”.

Essa porta, o segundo ponto de sua poética, estabelece que a vida é paradoxal. Ora, como vimos na introdução, o paradoxo é o sorriso da esfinge. É com ele que, de acordo com Höderlin, se revela a face da aporia que caracteriza a tragédia. O enigma que captura a atenção do narrador do prefácio se mostra como infundável campo de ambíguas possibilidades que, como destaca Jean-Pierre Vernant, o coage a fazer uma escolha. O matema rosiano (vida = paradoxo) suscita a conclusão de que para se fazer o “abreviado” é necessário que o texto comporte o paradoxo. Isso, conseqüentemente, tornaria o texto literário uma extensão da vida ou, de outro modo, insuflaria no texto aquilo que é peculiar à vida.

O paradoxo conduz o olhar de Rosa para um plano que estaria velado à doxa prevalente no cotidiano (senso comum). Esse velamento, no entanto, não

é algo produzido exclusivamente pela natureza, pelo seu peculiar hermetismo. Como disse o narrador do quarto prefácio de *Tutaméia*, se há coisas na vida que escapam à compreensão, acrescentamos que as tentativas de explicá-las podem tornar-se um exponencial do seu grau de velamento. Dessa forma, a pretensão de desvelamento culmina com a ocultação, e esse é o risco maior ao se tentar tomar para si a tarefa de “explicar a vida”, de desvendá-la. A sede de conhecer culmina em mais um paradoxo: o conhecimento oculta, desconhece. Escrever, então, requer que o escritor abdique de alguns hábitos criados na cultura e se permita rever a própria noção de conhecimento.

João Guimarães Rosa, ao afirmar que é a vida que escreve os contos, as lendas, as sagas, está praticamente dando a sua solução para o problema apontado acima. Aquele escritor que tenta “explicar” a vida estaria tomando a sua voz como se fosse a voz da própria vida. É necessário, pois, abandonar essa perspectiva e deixar que a vida fale, é necessário dar passagem para essa voz que murmura à sua volta. Isso, no entanto, implicaria um deslocamento radical, algo como aquilo que nos diz Jacques Derrida no artigo “Edmond Jabès e a questão do livro”¹⁰:

Escrever é retirar-se. Não para sua tenda para escrever, mas da sua própria escritura. Cair longe da sua linguagem, emancipá-la ou desampará-la, deixá-la caminhar sozinha e desmunida. Abandonar a palavra. Ser poeta é saber abandonar a palavra. Deixá-la falar sozinha, o que ela só pode fazer escrevendo [...]. Abandonar a escritura é só lá estar para lhe dar passagem, para ser o elemento diáfano da sua procissão: tudo e nada. Em relação à obra, o escritor é ao mesmo tempo tudo e nada. (DERRIDA, 1971, p. 61)

O papel do escritor em relação ao seu escrito seria, desse modo, também um paradoxo. No entanto, o tudo e o nada que, de acordo com

¹⁰ DERRIDA. *Escritura e diferença*, p. 53-81.

Derrida, definem o escritor supõem um artifício do poeta: **saber** abandonar a palavra. Esse saber, numa correlação com a paternidade, forjaria um tipo de pai que abdica da sua clássica autoridade sobre o filho e permite-lhe que a sua voz flua. Não se trata, pois, do autor como dono da voz. Antes, o escritor é ultrapassado por aquilo que é suposto seu: a sua obra.

Considerando as declarações de Rosa, o escritor, ao oferecer a sua mão à vida, ao deixar que ela se aposses desse veículo, convém destacar, não implica uma postura passiva: “Meus romances e ciclos de romances são na realidade contos nos quais se unem a ficção poética e a realidade. Sei que daí pode facilmente nascer um filho ilegítimo, mas justamente o autor deve ter um aparelho de controle: sua cabeça” (ROSA, 1991, p. 70). É na “cabeça” que a técnica, o seu idioma, faz moradia: “Escrevo, e creio que este é o meu aparelho de controle: o idioma português, tal como o usamos no Brasil; entretanto, no fundo, enquanto vou escrevendo, eu traduzo, extraio de muitos outros idiomas” (ROSA, 1991, p. 70).

A técnica, contudo, segundo João Guimarães Rosa, não caminha sozinha. Há pelo menos mais um elemento, que pode ser relacionado com o sopro das Musas: a inspiração. Ela é a presença do imponderável, é a força exógena, como aquela verificada nos deuses clássicos gregos, impondo suas vontades aos homens.

Ao ser perguntado por Günter Lorenz sobre a origem de seus livros, Rosa responde: “Não preciso inventar contos, eles vêm a mim, me obrigam a escrevê-los” (ROSA, 1991, p. 71). Assim sendo, Rosa também pactua com a observação de Derrida: o escritor funcionaria como um tipo de *medium* que zelaria pela palavra que lhe é confiada. O seu zelo deve ser entendido, como já

dissemos, não como mera subserviência, como passividade diante de uma autoridade tirânica, mas sim como aquele que cuida da integridade daquilo que é a expressão da vida: a linguagem.

Deixemos, portanto, nos levar pelo texto de João Guimarães Rosa. É a mão que ele oferece para nos guiar pelo universo que ousou recriar. São seus olhos em letras – o seu olhar transposto e transcrito – que nos mostram sutilezas e emprestam nova entonação à vida que nos cerca, abalando nossas antigas convicções sobre a solidez dos caminhos que trilhamos.

O olhar de Rosa perscruta a vida. Nela há um algo a mais que se revela nos detalhes, muitas vezes desprezados, do cotidiano. Detalhes que são mantidos à margem da ordem comum e parecem portar, no texto rosiano, um sorriso sutilmente irônico, que nos convida/desafia ao risco de extrapolar os muros da cidadela racional, para encarar um outro espaço que pode guardar surpresas para aqueles que se permitirem essa aventura. Uma aventura atemporal, como nos diz Rosa, e que está inscrita em sua escrita:

Minha biografia, sobretudo minha biografia literária, não deveria ser crucificada em anos. As aventuras não têm tempo, não têm princípio nem fim. E meus livros são aventuras; para mim, são minha maior aventura. Escrevendo, descubro sempre um novo pedaço do infinito. Vivo no infinito; o momento não conta. (ROSA, 1991, p. 72)

O espaço a ser visitado, mais do que uma circunscrição geográfica, é, pois, o *topos* literário criado por Rosa. É aí que ele traduz a condição humana num mundo em que viver é sempre perigoso, mas do qual se destaca uma concepção de vida marcada por um fulgor que em muito se aproxima daquela insistente alegria denominada por Clément Rosset de “força maior”¹¹.

¹¹ ROSSET. *Alegria a força maior*.

A proposta poética rosiana é expressa como um convite para uma aventura. Para Rosa, essa aventura exige certa entrega à vida, deixar-se levar e deixar-se surpreender em cada bifurcação do caminho, como ocorre em “A hora e a vez de Augusto Matraga”. O protagonista abdica de seu poder decisório e deixa que o jegue, bicho persistente, teimoso e resistente, no qual estava montado, se encarregue de decidir o caminho a seguir:

E também, nas encruzilhadas, deixava que o bendito asno escolhesse o caminho, bulindo com as conchas dos ouvidos e ornejando. E bastava batesse no campo o pio de uma perdiz magoada, ou viesse da mata a lália lamúria dos tucanos, para o jumento mudar de rota, pendendo à esquerda ou se empescoçando para a direita; e, por via de um gavião casaco-de-couro cruzar-lhe à frente, já ele destacava, em concentrado prazo de irresolução. (ROSA, 1972, p. 362)

O protagonista é guiado pelo instinto do animal (homem e jegue, desse modo, fundem-se num ser híbrido) e um novo mundo parece descortinar-se à sua frente. Os passos e titubeios do jegue permitem-lhe olhar por diferente prisma para o mundo que o cerca e desvelar o que sempre ali esteve, mas que o véu de suas crenças anteriores não o permitiu ver: “Pela primeira vez na sua vida, se extasiou com as pinturas do poente, com os três coqueiros subindo da linha da montanha para se recortarem no fundo alaranjado, onde, na descida do sol, muitas nuvens pegam fogo” (ROSA, 1972, p. 360). O destino errante do nômade sertanejo é construído a cada passo/traço transposto nas estórias rosianas e caracteriza, de certo modo, a desmesura heróica de se arriscar a trafegar por caminhos que o “bom-senso” instituído aconselharia a não seguir.

Façamos, pois, um breve recorte em textos de João Guimarães Rosa. Abordaremos, enfim, algumas outras passagens de contos (de diversos momentos de sua produção literária) que assinalam o modo como a vida é por

ele abordada e, também, a partir desse ponto, como se dá a conexão vida/palavra e, conseqüentemente, a conexão vida/literatura com o que nela há de paradoxal. Esse pequeno passeio pelo texto rosiano nos permitirá vislumbrar, além dos citados aspectos da sua dinâmica poética, uma introdução ao pensamento trágico que nela habita.

Iniciemos pelas *Primeiras estórias*. Lá deparamo-nos, logo no primeiro conto, “As margens da alegria”, com uma narrativa que ressalta uma peculiar exaltação da vida. Uma narrativa que requer sede do novo e um tipo de inocência diante do que se mostra como só podendo ser incorporado através do olhar de uma criança¹². O menino, que segue com os tios, de avião, rumo “ao não-sabido, o mais”, é tomado por forte emoção que o faz sentir-se “com um jeito de folha que cai” (ROSA, 2001, p. 49). O seu olhar faminto devora toda a novidade que se lhe apresenta durante a viagem. O caminho para a “cidade em construção”, entretanto, se desdobra em uma segunda via, na qual uma experiência aparentemente trivial o insere numa inesperada e turva esfera da existência.

Já em terra, o menino descobre, no quintal da casa em que se hospeda, uma ave (um peru) que amplia o seu já grande regozijo: “Belo, belo! Tinha qualquer coisa de calor, poder e flor, um transbordamento. Sua ríspida grandeza tonitruante. Sua colorida empáfia. Satisfazia os olhos, era de se tanger trombeta. Colérico, encachiado, gruziou outro gluglo. O menino riu, com todo o coração” (ROSA, 2001, p. 51). O arrebatamento do menino, porém, é posteriormente substituído por uma dor, também transbordante, ocasionada

¹² Paulo Rónai, na análise “Os vastos espaços”, introdutória desse livro de Rosa, destaca que ali encontraremos, basicamente, personagens com duas características: a loucura e a infância, “campo propício à invasão do irracional, do mágico — numa palavra, da poesia” (RÓNAI in ROSA, 2001, p. 22), que, acrescentemos, permitem ao leitor partilhar os momentos de exaltação narrados.

pela morte da ave para a comemoração do aniversário do tio: “Tudo perdia a eternidade e a certeza; num lufo, num átimo, da gente as mais belas coisas se roubavam. Como podiam? Por que tão de repente? Soubesse que ia acontecer assim, ao menos teria olhado mais o peru — aquele” (ROSA, 2001, p. 52).

A polarização dos afetos veiculada no conto descortina um cenário no qual fica patente a intenção de não negar nem a tristeza nem a alegria, pois ambas se conjugam na experiência do personagem. Não se trata também de uma mera substituição de um objeto de amor por outro, aquele se mantém único, mas de perceber que a vida continua fluindo. No contexto, percebemos ainda que a morte não é rechaçada (nem admirada, mas sim reconhecida): ela assume um lugar que motiva ainda mais que nos detenhamos para apreciar o que nos cerca¹³. A dúvida da criança quanto às perdas inerentes à vida não é absolutamente respondida. Apenas é apontado que a vida insiste, e sua insistência é recebida e sentida como uma força específica – a alegria. Essa vigorosa e erótica¹⁴ insistência vital é o pano de fundo que, com todos seus

¹³ Freud, no artigo “Sobre a transitoriedade” (v. XIV, ed. eletrônica) nos convoca a refletir sobre esse aspecto. Diz-nos ele, a partir de um suposto diálogo com um jovem poeta, que diante da inevitável finitude das coisas que podemos considerar belas, abate-nos dois tipos de pensamentos: o primeiro relativo à entrega ao desalento (o que ocorreu com o poeta), e o segundo, relativo à revolta contra esse fato. Ambos questionáveis. Reconhecer a transitoriedade das coisas não reduz o seu valor: “Pelo contrário, implica um aumento! O valor da transitoriedade é o valor da escassez no tempo. A limitação da possibilidade de uma fruição eleva o valor dessa fruição. Era incompreensível, declarei, que o pensamento sobre a transitoriedade da beleza interferisse na alegria que dela derivamos. Quanto à beleza da Natureza, cada vez que é destruída pelo inverno, retorna no ano seguinte, de modo que, em relação à duração de nossas vidas, ela pode de fato ser considerada eterna. A beleza da forma e da face humana desaparece para sempre no decorrer de nossas próprias vidas; sua evanescência, porém, apenas lhes empresta renovado encanto. Um flor que dura apenas uma noite nem por isso nos parece menos bela. Tampouco posso compreender melhor por que a beleza e a perfeição de uma obra de arte ou de uma realização intelectual deveriam perder seu valor devido à sua limitação temporal. Realmente, talvez chegue o dia em que os quadros e estátuas que hoje admiramos venham a ficar reduzidos a pó, ou que nos possa suceder uma raça de homens que venha a não mais compreender as obras de nossos poetas e pensadores, ou talvez até mesmo sobrevenha uma era geológica na qual cesse toda vida animada sobre a Terra; visto, contudo, que o valor de toda essa beleza e perfeição é determinado somente por sua significação para nossa própria vida emocional, não precisa sobreviver a nós, independentemente, portanto, da duração absoluta”.

¹⁴ Erótico é aqui empregado no sentido dado por George Bataille na primeira linha da introdução do livro *O erotismo* (1987, p. 11): “Do erotismo é possível dizer que ele é a aprovação da vida até na morte”, idéia que corrobora a citação anterior, de Freud.

mistérios e enigmas, com suas equivocantes “respostas”, com seus caminhos difusos, força uma escrita transbordante disso que a provoca: a própria vida:

Trevava.

Voava, porém, a luzinha verde, vindo mesmo da mata, o primeiro vagalume. Sim, o vagalume, sim, era lindo! Tão pequenino, no ar, um instante só, alto, distante, indo-se. Era, outra vez em quando, a Alegria”. (ROSA, 2001, p. 55)

Ceder à insistência da vida e admirá-la, nos textos de Rosa, parece um poço sem fundo e sempre nos surpreende. Em outro conto emblemático da obra de João Guimarães Rosa, “São Marcos”, à amplitude e aos mistérios que envolvem a vida é acrescida a importância da linguagem para a poética do autor. O narrador nos mostra, no trajeto de um passeio costumeiro, um mundo que vai do supra-senso da feitiçaria ao despercebido cotidiano de uma natureza em ebulição. Na feitiçaria ele não crê nem descrê, mas traz em sua carteira “uma fórmula gráfica; treze consoantes alternadas com treze pontos, traslado feito em meia-noite de sexta-feira da Paixão, que garantia invulnerabilidade a picadas de ofídios” (ROSA, 1972, p. 224). No mesmo percurso, disfarçado de caçador, estratégia usada para escapar aos olhares e julgamentos da comunidade sobre seu “estranho” hábito de observar a natureza, enveredava-se na mata:

[...] e lá passava o dia inteiro, só para ver uma mudinha de cambuí a medrar da terra de-dentro de um buraco no tronco de um camboatã; [...]; e para rir-me, à glória das aranhas-d’água, que vão corre-correndo, pernilongando sobre a casca de água do poço, pensando que aquilo é mesmo chão para se andar em cima. (ROSA, 1972, p. 228)

O leque aberto na narrativa deixa entrever uma especial potência para a palavra. Potência telúrica, pois ela surge mesmo do que se apresenta ao olhar do narrador: “ao descobrir, no meio da mata, um anjelim que atira para cima

cinquenta metros de tronco e fronde, quem não terá ímpeto de criar um vocativo absurdo e bradá-lo — Ó colossalidade! — na direção da altura?” (ROSA, 1972, p. 238). Desse modo, podemos reafirmar, com Rosa, que a vida nos força a palavra. O impulso criador seria fornecido por esse encontro frontal com a vida. Contudo, para que tal encontro se realize é necessário não negar o estranho que porventura possa se apresentar aos olhos do aventureiro que segue essa trilha, nem tampouco vedar a passagem da palavra, mesmo que à primeira vista ela soe absurda.

O narrador, contudo, guarda certa porção de irreverente descrença quanto às dimensões ocultas da vida. E a principal vítima dessa sua característica é o velho “orixá-pai” João Mangolô, a quem costumava dirigir gracejos nas oportunidades em que se encontravam. O seu ceticismo será o contraponto para a estranha cegueira que o tomará no meio do seu contemplativo passeio. O narrador, no interior da mata e embalado pelo regozijo do momento um tanto bucólico, deparou-se com a mais profunda escuridão, que, ao final do conto, é revelada como fruto da magia de João Mangalô: “Era a treva, pesando e comprimindo, absoluta. Como se eu estivesse preso no compacto de uma montanha, ou se a muralha de fuligem prolongasse o meu corpo. Pior do que uma câmara escura. Ainda pior do que o último salão de uma gruta, com os archotes mortos” (ROSA, 1972, p. 247).

Como no *Édipo rei*, de Sófocles, o narrador só pôde ver ao constatar a sua cegueira e ao buscar novo modo de lidar com o que o cercava. Assim, substitui-se o olhar, desloca-se a cena, altera-se a percepção do mundo, revela-se a ignorância onde se pretendia o conhecimento.

Esse tema também é abordado por Rosa no conto “O espelho”, incluído em *Primeiras estórias*, no qual se desenvolvem reflexões sobre a incerteza das imagens e o alcance do olhar, em contraponto ao esforço dos homens para impor alguma estabilidade à mobilidade vital, esforço que tem se revelado pouco eficiente: “Ah, meu amigo, a espécie humana peleja para impor ao latejante mundo um pouco de rotina e lógica, mas algo ou alguém de tudo faz frincha para rir-se da gente... E então?” (ROSA, 2001, p. 120-121).

O narrador do conto, movido por um incontrollável desejo de saber (*hybris* moderna, de acordo com Hölderlin), nos guia por um alucinado espiral em que as percepções do que se convencionou chamar de realidade são gradativamente atravessadas até transcender os olhos e se deparar com o simples olhar. Diante do espelho, ele constata: “eu não via meus olhos. No brilhante e polido nada, não se me espelhavam nem eles” (ROSA, 2001, p. 126). O ruir das imagens que o constituíam, e ao seu universo, leva o “transparente contemplador” (assim se define o narrador) a interrogar o leitor: “*Você chegou a existir?*” (ROSA, 2001, p. 128).

A interrogação formulada dirige-se principalmente para o modo como o leitor tem concebido a sua vida. É, também, um convite para suspeitar daquilo que se pretende como conhecido. As diversas máscaras, as diversas convenções instituídas e reinventadas no decorrer das nossas histórias formam uma grossa camada que comumente impede a aceitação de tudo que possa parecer estranho. Se nos pautarmos na experiência do narrador de “O espelho”, é justamente um tipo de ficção enrijecida pelo uso que nós podemos tomar como vida.

A partir desse conto, podemos afirmar que, se na tragédia, como salienta Vernant, surge um novo homem no qual se presentificam os conflitos, exigindo dele uma resposta, uma escolha, pela qual será responsável (e não apenas os Deuses), para Rosa, o homem moderno parece perdido nos labirintos que construiu em suas buscas de respostas para seus dilemas. O cenário trágico de Rosa é aqui apresentado nos moldes clássicos – o “crime” já aconteceu, é algo posto¹⁵: o homem está alienado de si e da vida. As suas construções, unilaterais e secularizadas, serviram apenas para encarcerá-lo. O problema seria como romper com esse aprisionamento.

O pensamento acima, entretanto, poderia nos levar a pensar que Rosa tenta, em sua poética, a redenção para o homem e suas supostas escolhas erradas, apaziguando-o. Mas, veremos, isso não acontece. Rosa parece nos sugerir, em “O espelho”, a necessidade de rever os estatutos que convenciam a existência. Para alcançar esse objetivo, a principal estratégia é reaprender a observar, é necessário aprender a não ver: “Mas, era principalmente no *modus* de focar, na visão parcialmente alheada, que eu tinha de agilizar-me: o olhar não-vendo” (ROSA, 2001, p. 124-125). O narrador do conto sugere que, ao ultrapassar os limites impostos pelos hábitos diários, é possível alcançar dimensões interditas ao comum dos homens. Torna-se importante não ceder, não recuar diante da estranheza que determinadas experiências possam proporcionar. Essa idéia em muito se aproxima daquela que Françoise Dastur (1994, p. 155), em “Hölderlin, tragédia e modernidade”, afirma ser, na perspectiva do poeta alemão, a herança maior que a Grécia nos

¹⁵ A tragédia Édipo Rei se dá quando os crimes (parricídio e incesto) já haviam acontecido; em Antígona, o irmão da protagonista já estava morto e proibido de receber as honras fúnebres. O trajeto que se segue é marcado pelo esforço dos protagonistas de fazer “justiça”, mesmo que isso significasse o próprio sacrifício.

legou: “nós temos de nos apropriar do que nos é estranho”. Dastur prossegue sua reflexão sobre Hölderlin afirmando que, para este,

a arte é um processo que, certamente, vai contra a natureza, mas para fazê-la aparecer, não para destruí-la. Pois a natureza não pode aparecer por si mesma, *physis kryptesthai philei*, “a natureza ama esconder-se”, como diz o fragmento 123 de Heráclito. Deste ponto de vista, a mais elevada forma de arte que pode conduzir a natureza à aparência é a tragédia, que põe em cena o próprio conflito dinâmico entre natureza e cultura. (DASTUR, 1994, p. 156)

A perspectiva de arte defendida por Rosa, ao expressar a necessidade de encarar o supra-senso, esse “algo ou alguém que de tudo faz frincha para rir-se da gente” (ROSA, 2001, p. 120-121), pode ser aproximada idéia defendida por Hölderlin. Mas para se apoderar do estranho¹⁶, segundo Rosa, é necessário algum esforço. Requer a coragem de se lançar em um tipo de pesquisa que pode abalar a percepção do que se concebe como vida.

A interrogação “*Você chegou a existir?*”, diante do exposto em “O espelho”, torna-se um inquietante problema. O texto de Rosa, retornando à idéia de Derrida, propõe derrubar algumas barreiras para dar passagem àquilo que tem sido velado, ou, na perspectiva de Hölderlin, forçar a linguagem ao seu ponto de significância = 0, pois só assim seria possível abrir a porta para outros planos da existência, que poderiam auxiliar na busca da resposta à interrogação formulada.

A pretensão de Rosa, como é salientado no primeiro prefácio de *Tutaméia*, “Aletria e hermenêutica”, é ler (e escrever) um mundo que se expande muito além das fronteiras que divisam a ordem estabelecida: “[...] o

¹⁶ O estranho, no caso de Rosa, está muito próximo daquele que Freud dedicou um artigo muito especial, retratando a experiência de estranhamento daquilo que é próprio ao homem. Mais do que um simples desconhecimento de si, revela a duplicação imaginária e a negação de si. O conto de Rosa cita quase que literalmente a experiência narrada por Freud, ao descobrir que o homem velho e repugnante não passava da sua imagem refletida em um espelho.

não-senso, crê-se, reflete por um triz a coerência do mistério geral, que nos envolve e cria. A vida também é para ser lida. Não literalmente, mas em seu supra-senso. E a gente, por enquanto, só a lê por tortas linhas. Está-se a achar que se ri” (ROSA, 1985, p. 8). Por essas frinchas enigmáticas, Rosa, argonauta, alcança abismos insondados, não se furtando a enfrentá-los, afinal, “todo abismo é navegável a barquinhos de papel” (Rosa, 2001, p.47).

O problema, enfim, não é simples. Como um barquinho de papel, um escrito, poderia suportar “a coerência do mistério geral”? Como falar disso que, nos termos de Rosa, é o supra-senso? Como escrever uma palavra que ainda não existe? Para cumprir a oracular tarefa estabelecida em “A escova e a dúvida” (fazer o abreviado de tudo), faz-se necessário rever o estatuto da escrita. Nele, como vimos, devem se conjugar técnica e instinto.

Escrever, segundo Rosa, é parte do seu aparelho de controle sobre o que se faz escrever (já que, disse-nos Rosa, é a vida que escreve). Contudo, paradoxalmente, esse controle deve estar a serviço da vida¹⁷ (aquilo que escreve). O escritor, desse modo, encarnaria o paradoxo salientado por Derrida: ele é tudo e nada para a sua obra. Da mesma forma, para poder dizer o não-senso (ou supra-senso), o signo, como apontou Hölderlin, deveria se anular. A escrita que diz é a que se cala. A escrita, ao suportar a travessia da incontível voz que fervilha no escritor e em torno dele, reedita o lugar paradoxal: ela também é tudo e nada. Ela tem que permitir aparecer em seu corpo de letras e palavras a vida de que fala; assim, ela esvaece como mero simulacro para nos apresentar a vida em seu movimento.

¹⁷ Grosso modo, essa perspectiva pode ser aproximada daquela depreendida de *O nascimento da tragédia*, de Nietzsche, segundo a qual a forma (Apolo) daria passagem à voz do instinto (Dioniso).

O paradoxo, recurso que assinalamos como uma porta de entrada para o trágico, tem sido abordado apenas como uma estratégia do autor (e não deixa de sê-lo), ao jogar com as leis da linguagem para produzir efeitos de estranhamento. Tal abordagem é encontrada em *Fórmula e fábula*, de Willi Bolle, no qual o autor também faz um alerta algo ácido aos teóricos que muito cedo alçaram João Guimarães Rosa ao plano de um clássico da literatura brasileira.

O crítico destaca o fato de as afirmações de Rosa sobre seu próprio trabalho afetarem as análises que se sucederam, ocasionando alguma despreocupação com os conceitos utilizados e gerando uma sucessão de jargões pouco claros sobre a sua obra. De acordo com Bolle, as análises que existiam até aquele momento restringiam-se a especulações impressionistas e abdicavam do rigor descritivo dos elementos constitutivos das narrativas, necessário para a concretização da ciência da literatura (principalmente aquela preconizada por Propp e Todorov):

Fala-se, então, no “drama-de-estar-no-mundo”, na “procura do sentido da vida”, na situação básica existencial do homem que desconfia da ordem do mundo”. A obra de Guimarães Rosa é iluminada por noções como agnosticismo, antilógica, neoplatonismo, mística, nadaísmo. O problema não é examinar aqui se os contos se prestam a tais caracterizações tão heterogêneas; o problema primário é a falta de clareza no uso desses conceitos. (BOLLE, 1973, p. 21)

Observamos, no parágrafo seguinte ao comentário citado, que, para esse estudioso, seria necessária uma aproximação entre as observações dos comentadores com o contexto histórico e social do qual teria emergido a obra do autor mineiro, para que tais idéias não se isolassem numa abordagem excessivamente metafísica (esse termo, no caso, estaria vinculado à noção impressionista citada acima).

Creemos, contudo, que a metafísica rosiana, como ele mesmo destaca em seus textos, aponta para a vida que nos é mais próxima, para o modo como a linguagem a ela se articula e para o modo como são produzidos seus efeitos. É do seu romance com a língua que acontecem os milagres que lhe são caros, mas que, não receberam, como afirma a Lorenz, “a benção eclesiástica e científica” (1991, p. 83). Mais adiante, ainda em seu diálogo com Lorenz, Rosa fornece uma explicação para a marginalidade de sua concepção: “Existem elementos da língua que não são captados pela razão; para eles são necessárias outras antenas” (ROSA, 1991, p. 91), que, no caso, em sua constituição, unem o sentir e o pensar.

A pretensão de Rosa, a sua *hybris*, está em crer que, para o homem escapar ao seu aprisionamento e recuperar seu bem-estar, dependeria não apenas de vacinas e novidades tecnológicas, mas também de a palavra recuperar “seu sentido original” (ROSA, 1991, p. 93). Esse objetivo não deve ser entendido como uma perspectiva platônica de alcançar a essência das coisas num plano ideal e transcendente. Antes, Rosa parece dizer que o principal erro dos homens é justamente a busca verticalizada e insana pela verdade absoluta daí derivada. Um equívoco entre outros para consolidar o labirinto humano. Para Rosa, mergulhar na linguagem é mergulhar na vida, é trafegar através da multiplicidade de seus riscos – suas veredas.

Aproveitemos, ainda, a citação de Bolle para continuarmos, brevemente, nossa reflexão sobre a metafísica rosiana. O início do prefácio “Nós, os temulentos” permite-nos algumas considerações a respeito: “Entendem os filósofos que nosso conflito essencial e drama talvez único seja mesmo o estar-no-mundo” (ROSA, 1985, p. 115). A frase introdutória do texto serve para,

através do ébrio personagem Chico, nos mostrar uma perspectiva bastante peculiar sobre o tema:

Chico, o herói, não perquiria tanto. Deixava de interpretar as séries de símbolos que são esta nossa outra vida de aquém-túmulo, tão pouco pretendendo ele próprio representar de símbolo; menos, ainda, se exhibir sob farsa. De sobra afligia-o a corriqueira problemática quotidiana, a qual tentava, sempre que possível, converter em irrealidade. (ROSA, 1985, p. 115)

O texto nos mostra justamente uma complexa lógica que envolve o sentido das situações corriqueiras. O discurso de Chico e seus “copoanheiros” incide diretamente sobre as relações mais simples da vida urbana, de modo vorazmente iconoclasta, num processo de derrisão das representações, que implode a lógica estabelecida. O mistério estaria em ainda se acreditar que a vida tem *um* sentido. Os atos e falas do personagem nos doam um suplemento àquilo que se pretende unívoco e, conseqüentemente, instauram um mundo de equívocos no qual proliferam sentidos diversos¹⁸.

Chico trafega pelo efêmero e, deixando-se envolver por suas volutas, nos mostra uma ontologia da metamorfose. O movimento, o redemunho, instaura a alegria de viver do personagem. Essa característica, por sua vez, é facilmente articulável às observações de Clément Rosset, outro pensador do trágico mais contemporâneo, que nos diz que a alegria não se situa no registro da resignação; antes,

[...] o que esta menos visa é a estabilidade e a perenidade de um ser imperecível e inalienável. Muito pelo contrário: ela só tem facilidade de respirar numa existência efêmera, perecível, sempre mutável e *desejada como tal*. Esta facilidade pode, é

¹⁸ O inesperado, os encontros imprevistos, de certo modo estão presentes na metafísica professada por Rosa. Em “Aletria e hermenêutica”, o mestre das letras mineiro parte da conceituação derrisória de metafísica atribuída a Voltaire para acrescentar suas observações:

Assim atribui-se a Voltaire [...] a estrafalária seguinte definição de “metafísica”: “É um cego, com olhos vendados, num quarto escuro, procurando um gato preto... que não está lá.”

Seja quem seja, apenas o autor da *blague* não imaginou é que o cego em tão pretas condições pode não achar o gato, que pensa que busca, mas topa resultado mais importante — para lá da tateada concentração. E vê-se que nessa risca é que devem adiantar os koan do Zen.

óbvio, ser considerada paradoxal, suspeita até mesmo de exprimir uma espécie de loucura heróica ou masoquista. Acredito, entretanto, que não é assim, e que a experiência mais corrente da alegria testemunha em favor desse regozijo habitual e bem terrestre. O sabor da existência é o do tempo que passa e muda, do não-fixo, do jamais certo nem acabado; aliás, a melhor e mais certa “permanência” da vida consiste nessa mobilidade. Ter gosto por isso implica, necessariamente, se ficar alegre, precisamente, com o fato de ela ser por essência, indistintamente, precívél e renovável, e de modo algum deplorar uma ausência de estabilidade e de perenidade. (ROSSET, 2000, p. 20)

O jogo rosiano com seus textos nem sempre é dessa forma percebido, podendo ser lido, como o faz Willi Bolle, a partir da entrevista a Lorenz, apenas como uma estratégia de ocultação. O autor indica que Rosa usa toda sua perspicácia e engenhosidade para manter-se distante e proteger-se da objetividade racional, reforçando a imagem de um autor hermético ou profundo:

Convém observar ainda que a linguagem de entrevista de Guimarães Rosa é rica em paradoxos e imagens e cheia de humor e de auto-ironia: ele se compara, por exemplo, uma vez, com um jacaré no Rio São Francisco... Na entrevista, Guimarães Rosa tenta atrair o interlocutor ao terreno das metáforas, dos paradoxos e das ambigüidades — que conhece como poucos e que lhe servem de camuflagem e proteção. Pode ser considerado, então, uma pessoa estranha, e alimenta tal imagem, na medida em que isso seja equivalente a “profundo”, “misterioso”, “insondável” etc. Não quer fornecer esclarecimentos — o que, de fato, é um trabalho que a crítica tem que fazer — mas indica a perspectiva em que ela deve vê-lo: como um feiticeiro da linguagem, como autor metafísico ou como a esfinge da literatura brasileira, diante da qual se reúnem os críticos para solucionar enigmas. (BOLLE, 1973, p. 24)

Considerando-se a quantidade de trabalhos que proliferam à sua volta, desde as primeiras publicações, podemos afirmar que Rosa consegue seu intento: manter esse caráter enigmático. A astúcia de Guimarães Rosa estaria em conseguir fazê-lo utilizando aquilo que, enfim, é seu instrumento de trabalho: a linguagem (escrita e falada). O texto que se mantém como enigma é justamente aquele em torno do qual se multiplicam as leituras. E cada caminho mostrado, em qualquer comentário, parece rapidamente transformar-se em

mais uma viela de um labirinto que se ramifica em dezenas de entroncamentos ou em becos sem saída. E essa seria, justamente, a definição de clássico que Marli Fantini, em *Guimarães Rosa: fronteira, margens, passagens*, empresta de Italo Calvino¹⁹ para pensar o vivo interesse mantido em torno da obra do autor mineiro.

Se Rosa percebe o mundo como paradoxo, é isso o que lhe resta, e é com ele que ajudará a manter abertas as portas dos seus textos para as infindáveis leituras. E é o caráter enigmático, subjacente ao paradoxo, que se torna um problema para a análise formalista de Bolle: no último conto de *Sagarana*, “A hora e a vez de Augusto Matraga”, ele se depara com uma situação que o obriga a uma nova codificação/formulação das funções da narrativa. Matraga, personagem violento, é levado a enfrentar um bando do jagunço Joãozinho Bem-Bem, em defesa da população do seu vilarejo:

Na codificação da função final surge um problema: como pôr em sigla a ação de Matraga que, ao mesmo tempo, é “ajudar”, “cometer um ato violento”, “lutar”? O valor dessa ação é essencialmente polissêmico. Não se trata simplesmente de um ato de ajuda, comparável, por exemplo, ao do burrinho pedrês. Integrada num gesto de altruísmo, a violência se manifesta como necessidade profunda da personalidade de Matraga. (BOLLE, 1973, p. 54)

Outro grande nome dos estudos literários, Walnice Nogueira Galvão, em *As formas do falso*, utiliza o termo “ambigüidade” para destacar a impressão perplexa e antitética que o sertanejo causa a João Guimarães Rosa e, também, a outro ícone da literatura brasileira, Euclides da Cunha, autor de *Os sertões*, sendo este último utilizado como um contraponto no intróito à sua análise de *Grande serão: veredas*. A autora identifica um misto de atração e repulsa no texto de Euclides da Cunha, que, ao referir-se a Antônio Conselheiro, instala-o,

¹⁹ CALVINO. *Por que ler os clássicos?*

nos moldes delineados por Lacoue-Labarthe ao designar o paradoxo, na região difusa na qual os contrários se confundem: “Parou aí, indefinidamente, nas fronteiras oscilantes da loucura, nessa zona mental onde se confundem facínoras e heróis, reformadores brilhantes e aleijões tacanhos, e se acotovelam gênios e degenerados” (CUNHA *apud* GALVÃO, 1986, p.19).

A fusão, no paradoxo, de pólos convencionalmente opostos, também pode ser lida na perspicaz análise de Walnice Galvão sobre Maria Mutema, personagem de uma estória narrada por Riobaldo, na qual paira um ponto enigmático expresso pela incapacidade de se compreender as motivações que a levaram a matar o marido. Motivos que nem a própria Maria Mutema consegue distinguir.

A personagem, em seu extremado crime (inoculação de chumbo derretido no ouvido do marido), pela pureza do “sem motivos”, aproxima o mal do bem. O mal e o bem se conjugam na adjetivação de **pureza** conferida ao ato. A confissão pública do crime permite ao mal puro (sem motivos) a metamorfose, aos olhos do povo, em uma possível santidade: “Mesmo, pela arrependida humildade que ela principiou, em tão pronunciado sofrer, alguns diziam que Maria Mutema estava ficando santa” (ROSA *apud* GALVÃO, 1986, p. 119).

Essa abertura elíptica gerada pelo “sem motivo”, pela pureza do ato criminoso que sustenta o relato da estranha personagem, permite a Galvão pensar uma topologia que perpassa o texto de *Grande Sertão: veredas* e é expressa pela fórmula “a coisa dentro da outra” (GALVÃO, 1986, p. 121). Algo que propiciaria a alternância, ou melhor, a presença de opostos num mesmo *topos*. Assim, na perspectiva de Galvão, há, no texto rosiano, uma instância

imponderável no mundo, afetando aqueles que o habitam: “A coisa dentro da outra tanto pode tomar a forma de um bicho repulsivo como de um mal sentimento” (GALVÃO, 1986, p.121). Ou, acrescentemos, essa “coisa” poderia ser o signo que permitiria divisar o limite poroso que haveria entre as instâncias identificadas como opostas.

Se nos deixarmos guiar por Guimarães Rosa, é possível perceber que ele prefere acreditar que, em quaisquer circunstâncias, o inesperado pode surgir e alterar aquilo que se tem como certo e irreversível. Assim, ele diz, em “Aletria e hermenêutica”, também em perfeita sintonia com a leitura do paradoxo feita por Lacoue-Labarthe:

Por onde, pelo comum, poder-se corrigir o ridículo ou o grotesco, até levá-los ao sublime; seja daí seu entrelimite é tão tênue. E não será esse um caminho por onde o perfeitíssimo se alcança? Sempre que algo de importante e grande se faz, houve um silogismo inconcluso, ou, digamos, um pulo do cômico ao excelso. (ROSA, 1985, p. 16)

Maria Mutema, como o sertão rosiano, comporta uma perspectiva de pureza que está para além do bem e do mal (Rosa, aliás, diz “aquém” do bem e do mal: um território no qual essas distinções basicamente moralistas ainda não floresceram) e, ao qualificá-los, o “puro”, enfim, torna-se a conexão entre o bem e o mal. Em outro termo, Maria Mutema encarna o paradoxo: o crime puro, o crime santificado. Maria Mutema é uma palavra que nomeia o inominável, semelhante a Édipo, que, ao cegar-se, passa a ver (mais que ver, passa a prever).

A pureza, que concede a unidade ao *topos* representado por Mutema, permite-nos um outro desdobramento que também é caro a Rosa: a noção de inocência. A violência que percorre os textos rosianos não se restringe à formulação interpretativa que fecunda as leis formais dos homens. Antes, ela

se submete a uma perspectiva marcadamente heróica e mítica sobre a relação do homem com a vida. A violência retorna ao homem como a sua identidade animalesca e como uma de suas facetas, ao reproduzir a força implacável da própria natureza. O sertanejo de João Guimarães Rosa, nos moldes do herói épico retratado por James Redfield²⁰, parece habitar o átrio entre a civilização e a natureza indômita e ameaçadora, da qual tentamos freneticamente fugir. Ele, assim, traz em si o signo da construção da civilização e da sua derrocada (a violência). Este é o retrato de Matraga, de Riobaldo, e de tantos outros que povoam os textos de Rosa.

O limiar no qual transita o sertanejo reflete o território em que a própria escrita de Rosa parece se localizar. Se nos ativermos às observações de Marli Fantini, a obra de João Guimarães Rosa habita a região que Silviano Santiago chama de “entre-lugar”. Isso nos é revelado, segundo a autora, pela “recorrente tendência rosiana em explorar [...] o confronto, as conversações, a transição e a interatividade entre sistemas que, via de regra, são enfocados de forma dicotômica: natureza e cultura, *mythos* e *logos*, arcaico e moderno, regional e transnacional” (FANTINI, 2004, p. 73). A incidência do olhar metropolitano de Rosa sobre o sertão, ainda segundo Fantini, o transfigura/reconstrói como um território onde

[...] mesclam-se várias vozes disjuntivas, distintos planos temporais, formações culturais dissonantes. O convívio tensionado entre vários e diferenciados pólos se materializa sobretudo na “terceira margem”, emblemática imagem rosiana dos entre-lugares fronteiros onde surge a oportunidade de intercâmbio entre categorias distintas e mesmo polarizadas. (FANTINI, 2004, p. 75)

O intercâmbio entre pólos é, em Rosa, o paradoxo, e este é o semblante trágico de seus escritos. É por essa via que, em seus textos, se faz a

²⁰ Cf. o capítulo “The hero”, do livro *Nature and culture in the Iliad: The tragedy of Hector*, pp. 99-127.

passagem de um extremo ao outro – do cômico ao excelso, como ele nos diz em “Aletria e hermenêutica”. Não se trata porém de uma substituição de um pólo pelo outro, ou de uma síntese resultante de um processo dialético, mas da presença do excelso no cômico, do mau no bem, do belo no feio. Essa passagem denota, mais do que uma transformação do objeto, a alteração do olhar que o observa. Olhar de quem aprende a não-ver, de quem escapa ao esforço “de impor ao latejante mundo um pouco de rotina e lógica” (ROSA, 2001, p. 120-121) e se permite perceber a pulsação que Clément Rosset destaca como sendo o “sabor da existência”: “[...] o tempo que passa e muda, do não-fixo, do jamais certo nem acabado; aliás, a melhor e mais certa ‘permanência’ da vida consiste nessa mobilidade” (ROSSET, 2000, p. 20).

A permanente mobilidade destacada por Rosset é o pano de fundo que reserva a opacidade da vida, aquilo que nela resiste às interpretações. Por não se fixar, a vida se mantém enigmática e incontrolável. Às perguntas que lhe são dirigidas, só o silêncio retorna. Mas isso é assunto para outro capítulo.

3. O silêncio

Há um grande silêncio que está sempre à
[escuta...
E a gente se põe a dizer inquietantemente
[qualquer coisa,
qualquer coisa, seja o que for,
desde a corriqueira dúvida sobre se chove
[ou não chove hoje
Até a tua dúvida metafísica, Hamleto!
E, por todo o sempre, enquanto a gente
[fala, fala, fala
o silêncio escuta...
e cala.
(Mário Quintana)

Rosa foi encantado pelas palavras. Escrevê-las, seu artifício. Sua dúvida, se a escrita faz jus às palavras e à vida. Se não, torná-la. A sua metafísica, uma ontogênese das palavras/coisas: as palavras, parece-nos dizer Rosa, são as coisas como as conhecemos. Desnatureza, antinatureza, diria Clément Rosset. O homem é artifício e astúcia. Sapiência, só depois: quando percebe que as palavras se movem e o chão em que pisa torna-se rio, ou *redemunho*. Só então as veredas se abrem para um desconhecido mundo novo: cegueira original, palavra primeira. Um mundo a ser reescrito. Mas quais palavras usar se “Tudo é e não é”? (ROSA, 1988, p. 5). Riobaldo, o jagunço, o leitor, disse: “Eu quase que nada sei. Mas desconfio de muita coisa. O senhor concedendo, eu digo: para pensar longe, sou cão mestre — o senhor solte em minha frente uma idéia ligeira, e eu rastreio essa por fundo de todos os matos, amém!” (ROSA, 1988, p. 8). Vamos juntos, pois.

Percorreremos parte da imensidão sertaneja guiados por Rosa. Um trajeto necessário para podermos pensar se um texto poderia suportar as nuances que transbordam o olhar extasiado do tio e do sobrinho diante da mangueira que nos foi apresentada em *Tutaméia*. Se a palavra é-nos mostrada em sua insuficiência, a escrita, essa desnatureza execrada por Platão, por sua vez, teria como propiciar em seus traços os movimentos telúricos? Independente da resposta para essa questão, João Guimarães Rosa deixa transpirar em seus escritos o fascínio que ela, a escrita, produz. Isso é anunciado em um dos seus primeiros escritos, quando o cético narrador de “São Marcos”, em *Sagarana*, porta as letras mágicas para proteger-se de picadas de cobras.

Encantado pela letra também encontramos “seu Saulinho”, numa melancólica passagem de “O burrinho pedrês”, em que o personagem fita uma carta como se fitasse a mulher amada:

Mas seu Saulinho tinha tirado da algibeira o retrato da patroa, e ficou espiando, mais as cartas... Porque seu Saulinho não sabia ler, mas gostava de receber cartas da mulher, e não deixava ninguém ler para ele: abria e ficava só olhando as letras, calado e alegre, um tempão... (ROSA, 1972, p. 57)

A letra materializa um gesto da esposa – ela escreveu a carta – e embrulha magicamente sua voz. Mais do que uma mensagem, a carta presentifica, para o Major Saulo, com a alegria silenciosa da saudade, a sua esposa.

O sertão de João Guimarães Rosa é um território no qual tudo ainda se inventa. Tudo é velado por um profundo e envolvente silêncio, que exige uma palavra a ser construída e uma escrita a ser lavrada. A ambigüidade apontada pelo jagunço de *Grande sertão* – “Tudo é e não é” – possibilita vislumbrar a radical limitação existente na estabelecida relação palavra/coisa. Essa formulação de Riobaldo revela a parcialidade da palavra diante de um silêncio inexpugnável: as coisas não se explicam, elas se calam, imponentes. A aventura maior seria enveredarmo-nos nessas trilhas silenciosas, para enfrentar seus mistérios, que, como vimos no capítulo anterior, de acordo com Rosa, só se revelam ao homem com a ajuda da sua parte mais obscura: a intuição; um saber intuitivo (a desconfiança afirmada por Riobaldo) que Rosa tão bem aproveita na figura das crianças, dos adultos e dos animais que povoam seus textos.

Assim é com Miguilim, em “Campo Geral”, criança destinada à morte precoce (pela leitura equivocada dos indícios que seu corpo apresentava), mas dona de uma forte vontade de viver. Ele tenta convencer a sua tristonha e

insatisfeita mãe, apoiado no que um moço de outras terras havia lhe dito, sobre a beleza da região em que moram:

Não porque ele mesmo Miguilim visse beleza no Mutum — nem ele sabia distinguir o que era um lugar bonito e um lugar feio. Mas só pela maneira como o moço tinha falado: de longe, de leve, sem interesse nenhum: e pelo modo contrário de sua mãe — agravada de calundu e espalhando suspiros, lastimosa. No começo de tudo, tinha um erro — Miguilim conhecia, pouco entendendo. Entretanto, a mata, ali perto, quase preta, verde-escura, punha-lhe medo. (ROSA, 1984, p. 15)

O conhecimento de Miguilim não requer um entendimento a priori para a coisa ou situação em questão. “Sentir-pensar”, como nos diz Rosa (1991, p. 91), parece ser a estratégia do menino. Ele se deixa levar pela sua intuitiva e inquietadora percepção, para lidar com o estranhamento que determinadas situações lhe suscitam. Qual a justeza da palavra para a percepção de sua mãe sobre Mutum? Miguilim percebe que a feiúra do lugar poderia estar na tristeza que a assola. Mas, isso justifica? O lugar não deixa de ser belo para ele, apesar do medo que a mata próxima lhe proporciona.

O menino, desse modo, vai descobrindo como o subjetivo impregna o objetivo, e como se estabelece, através da arbitrariedade autoritária do adulto, um tipo de ordem intransigente que estanca as possibilidades – como se tivessem olhos para uma única perspectiva: o subjetivo transmuta-se em objetivo. Percebe-se, no personagem, certo grau de desconforto diante das significações dadas pelos seus familiares às coisas e acontecimentos. O modo como os adultos lidam com as situações é algo que o deixa apreensivo; o que ele nota nas entreouvidas conversas “era sempre as mesmas coisas secas, com aquela necessidade de ser brutas, coisas assustadas” (ROSA, 1984, p. 39). A possibilidade de crescer e ficar adulto, nos moldes daqueles que o cercam, é algo que Miguilim repudia. Assim, a sua inserção no universo de

valores humanos parece-lhe tão assustadora e inquietante como as intempéries que a natureza propicia. Contudo, ele não se deixa levar pelo medo. Ele, como Riobaldo, desconfia de muita coisa – especialmente dos discursos que tentam determinar a verdade sobre o que o cerca.

O olhar de Miguilim sobre o que está à sua volta expõe a relatividade das opiniões acerca de tudo. Nesse mundão em que, como nos diz Riobaldo, “tudo é e não é”, difícil é escolher a palavra apropriada para expressar o percebido. Parece que Miguilim, considerando a diversidade de opiniões daqueles que estão à sua volta, busca, mais do que definir as coisas, definir o seu olhar sobre elas. Assim, a seu ver, Tio Terêz, que fora expulso de casa em função de um insinuado triângulo amoroso, não é Caim, mas Abel. Mutum não é um lugar feio, mas belo (apesar de assustador). Mas Miguilim sabe que, para os outros, a coisa pode ser diferente e, seguindo essa lógica, Tio Terêz é Caim e Abel, do mesmo modo que Mutum é belo e feio.

Em outra situação, Miguilim se interroga sobre o nome dado ao gato da família. O pequeno Tomezinho, seu irmão mais jovem, ainda tropeçando na linguagem, o chamava de Qùóquo, equivalente a sua pronúncia de gato – nome que valeu por algum tempo. Miguilim, por sua vez, queria que ele se chamasse Rei-Belo, pois o considerava um gato valente, apesar de este demonstrar uma grande preguiça, achando que “o que vale vida é dormir adiante” (ROSA, 1984, p. 29). No entanto, alguém atento à característica dorminhoca do gato já o batizara Sossonho (ou Sossõe).

Seja pela limitação da capacidade de Tomezinho de pronunciar a palavra, ou pelas características observadas pelos outros membros da família, os nomes dados ao gato não seriam, para Miguilim, necessariamente

excludentes. Ao descobrir, em diálogo com Dito, seu irmão um pouco mais velho, que não pode usar vários nomes para o mesmo gato, Miguilim, aparentemente surpreso, insiste que o nome que escolhera também seja utilizado:

- Dito, você combina comigo para o gato se chamar Reibél?
- Mas não pode. Nome dele é Sossonho.
- Também é. Uai... Quem é que falou? (ROSA, 1984, p. 30-31)

As convenções estabelecidas pelos adultos são, para Miguilim, prenes de contradições e absurdos. A possibilidade de ter que seguir esses passos convencionais é uma ameaça à qual ele não pretende se dobrar. Crescer e repetir o que os mais velhos fazem é mais amedrontador do que a própria morte que lhe é destinada por sua frágil saúde²¹. Quando seu pai aventa a possibilidade de ele e o irmão Dito aprenderem a ler e escrever – “para eles não seguirem atraso de ignorância” – sob os auspícios de Seo Deográcias, misto de curandeiro, cobrador e professor, dono de um sorriso “com dentes desarranjados de fechados, [que] parecia careta cã” (ROSA, 1984, p. 41), Miguilim se sente diante da maior das ameaças:

Mal de Miguilim, que de todo temor se ameaçava. O arujo daquilo. Então, o que seo Deográcias ensinasse — ele e o Dito iam crescer ficando parecidos com seu Deográcias?... Cruzou os olhos com Dito. O Dito, que era o irmãozinho corajosozinho destemido, ele ia arrenegar? Daí, não, Dito deixava, estava adiando de falar alto. Mas ele, Miguilim, ia mesmo morrer de uma doença, então ele agora não somava com ralho nenhum:
 — Quero tudo não, meu pai. Mãe sabe, ela me ensina... (ROSA, 1984, p. 43)

Ler e escrever **como** o adulto, representado por seu Deográcias, seria tornar-se irremediavelmente um adulto cristalizado em seus vícios de conversas, “com aquela necessidade de ser brutas, coisas assustadas”. Se

²¹ Em meados do conto, a família de Miguilim descobre que, enfim, ele não era tuberculoso.

existe uma escrita que possa comportar as experiências de Miguilim, e suportar o silêncio que as emoldura, com certeza não seria aquela que lhe ensinaria o velho curandeiro. Haveria de ser outra, que permitisse a fluência de tudo.

3.1 A justa palavra

O problema é antigo: como reduzir a distância entre a palavra e a coisa? A dificuldade será grande se, como diz Jacques Derrida²², a palavra designa o salto de uma natureza a outra – é a natureza humanizada. Tal perspectiva é defendida por Jacyntho Lins Brandão no artigo “Por que Édipo?”, no qual assegura que o homem:

Apenas quando se retira num mundo próprio à parte, torna-se capaz de resgatar o não-humano. Noutros termos, é preciso que aconteça a ruptura para que se faça a religação. Esse processo ambíguo de separar e religar marca o início do que chamamos cultura, uma progressiva recriação das coisas através do discurso humano. (BRANDÃO, 1980, p. 11)

A linguagem, esclarece Derrida, é a própria “ruptura da totalidade” (1971, p. 63), que paradoxalmente se apresenta como o que permitiria a construção da unidade. Se o homem alcança a natureza através da linguagem, também é com ela que a separação se presentifica. Nos termos de Derrida: é um “sacrifício da existência à palavra, como dizia Hegel, mas também consagração da existência pela palavra” (DERRIDA, 1971, p. 62).

A separação demarca justamente o ponto a partir do qual o homem se transforma de criatura em criador. Momento inaugural de um gesto blasfemo, como afirma Rosa em sua entrevista a Lorenz (1991, p. 83): uma tentativa de o homem ocupar o lugar de Deus como aquele que cria as coisas. O escritor, ao criar uma palavra, reproduziria o gesto divino. Para Rosa, contudo, esse gesto estaria relacionado com a necessidade de ressurreição da linguagem, de reconhecê-la e reafirmá-la como vida, e caberia ao escritor zelar por ela, reanimá-la, restituir-lhe o movimento que a conecta à vida. Para ele:

²² Cf. DERRIDA. *A escritura e a diferença*.

[...] linguagem e vida são uma coisa só. Quem não fizer do idioma o espelho de sua personalidade não vive; e como a vida é uma corrente contínua, a linguagem também deve evoluir constantemente. Isso significa que, como escritor, devo me prestar contas de cada palavra e considerar cada palavra o tempo necessário até ela ser novamente vida. O idioma é a única porta para o infinito, mas infelizmente está oculto sob montanhas de cinza. Daí resulta que tenha de limpá-lo, e como é expressão da vida, sou eu o responsável por ele, pelo que devo constantemente *umsorgen* [cuidar dele]. (ROSA, 1991, p. 83)

Esse processo requer, porém, alguma engenhosidade. Convém ao escritor seguir o rio da linguagem para identificar as fontes das quais ela jorra. Encontramos em “Hipotrérico”, segundo prefácio de *Tutaméia*, as considerações de Rosa sobre o criador das palavras, que, no caso, não seria um indivíduo qualquer, e não se restringiria tampouco a uma elite intelectual, pois a linguagem teria a sua melhor fonte justamente entre os iletrados.

Para Rosa, “a inocência supera as excelências do estudo” (ROSA, 1985, p. 77). Por essa via, ele identifica no povo, independente de sua fortuna vocabular e lexical, a fonte produtora de palavras, que, na comunidade, propaga “com obscuridade coerente suas próprias e obscuras intuições” (ROSA, 1985, p. 78). Esse povo, que Rosa caracteriza como o habitante do seu sertão, é aquele que está aquém do bem e do mal, que escapa às regras do beletismo e dos valores que dominam a sociedade, e se permite “palavrizar autônomo” diante da estranheza ou do arrebatamento proporcionado pelo momento (assim fez o narrador de “São Marco” ao bradar “colossalidade” quando se deparou com a grande árvore).

Rosa labora com a palavra fazendo florescer o primitivo que nela habita: a sonoridade da língua falada, a oralidade que antecede a escrita e nela se entranha. Palavra de entonação mítica, ou “edênica”, como quer Pedro Xisto em “À busca da poesia”, que religa ao todo aquele que de lá foi expulso: o

homem. O retrato dessa inocência primeva (que, no caso, não é referente a um estado de isenção do pecado, mas de uma isenção de culpa) está no habitante do Sertão rosiano, o poeta por excelência, pois é ele que teria a inocente ousadia de criar palavras: “Pelo que terá de ser agreste ou inculto o neologista, e ainda melhor se analfabeto for” (ROSA, 1985, p. 77).

As palavras assim criadas, que se mantêm ou que desaparecem de um dia para o outro (e se equiparam ao movimento da vida apontado por Clément Rosset), são o meio que Rosa sinaliza como o apropriado para reverter o quadro por ele desse modo percebido: “neste pragmático mundo da necessidade, em que o objetivo prevalece o subjetivo, tudo obedece ao terra-a-terra das relações positivas, e, pois, as coisas pesam mais do que as pessoas” (ROSA, 1985, p. 77). A palavra que, como vimos anteriormente, circula entre os homens, sem culpa diante das normas estabelecidas pela gramática, e que seria mais apropriada para recriar o mundo, é aquela gerada no meio da comunidade: “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” (ROSA, 1985, p. 78). Essa palavra, fruto da experiência imediata do homem com o mundo, funcionaria como sua extensão. Ela é uma palavra insuflada pela vida e caberia ao escritor franquear a sua passagem.

O escritor, se comparado a um navegador, poderia ser como o canoieiro Hetério, em “Azo de almirante”, um dos contos de *Tutaméia*. Atento às intempéries, ele sabia como ninguém o caminho das águas: a sua vida dedicada, ao navegar constante de uma margem a outra, rio acima, rio abaixo,

permite passagem para o fluxo das estórias que poderiam parar prematuramente em uma ou outra margem. Margens que se alteram com o tempo, mas não alteram a função do canoieiro. Ele prossegue seu vai-e-vem “transpondo gente e carga, de banda para banda. Até cortejos de noivos passaram, sob baldaquim, até enterros, o bispo em pastoral, troços de soldado” (ROSA, 1985, p. 31). O poeta, como o canoieiro, dá passagem para que a vida continue ou conclua sua estória na outra margem.

Difícil, porém, é saber quem é o poeta que lhe estende a mão. O guia do cego, em “Antiperipléia”, ou o povo pacato e assustado de “Barra da Vaca”, ou ainda Hetério, todos eles parecem guardar um tipo de engenhosidade no atuar que obscurece as suas intenções. Engenhosidade também necessária para não cair nas armadilhas do caminho: caudalosos rios, ribanceiras ou remansos cinzas, como aquele, em “Como ataca a sucuri”, ao qual Drepes foi levado pelo malicioso Pajão, seu aleijado hospedeiro, para, quiçá, ser morto pela serpente gigante. As estórias, desse modo, mantêm a aura enigmática: até que ponto acreditar em suas palavras? As palavras parecem encobrir um silêncio radical, que se mantém ao fundo. A escrita por sobre esse abismo requer algum engenho, e a leitura também, pois, nesse caminho, é fácil se perder.

A engenhosidade de João Guimarães Rosa talvez possa ser resumida em uma das palavras por ele criadas: “misterousança”. Escrever é uma tarefa que conjuga enigma, inspiração/encantamento, *ousia*, e ousadia. A inspiração, que está em uma passagem de “A escova e a dúvida”, faz-nos lembrar as musas soprando ao ouvido do escritor as idéias a serem trabalhadas: “A terceira margem do rio (*Primeiras estórias*) veio-me, na rua, em inspiração

pronta e brusca, tão de 'fora', que instintivamente levantei as mãos para 'pegá-la', como se fosse uma bola vindo ao gol e eu o goleiro" (ROSA, 1985, p. 175).

Rosa, como sabemos, não se arrisca de modo impensado em sua tarefa de escritor. O seu instrumento, a linguagem, tendo em vista o que as musas lhe ditam, permite-lhe alguma autonomia para construir seus "barquinhos de papel". A *ousia*, a busca, para Rosa, da fonte da linguagem e do entendimento do seu funcionamento é fundamental para que ele possa atravessar as silenciosas veredas do seu sertão para contar suas histórias. Esse saber lhe propicia a ousadia de inventar palavras. A palavra criada cumprirá a função, como diz Rosa em "Hipotrérico", de, mesmo momentaneamente, "tapar um vazio"²³ (ROSA, 1985, p. 77) que surge dessa íntima relação do poeta com o mundo que o cerca. O autor, no entanto, alerta que deixar-se guiar pela força que impele a criar e a se arriscar um pouco além dos limites é algo que pode não ser bem aceito, já que é uma ameaça ao convencional: "Do que tal se infere serem os neologismos de um sertanejo desses, do Ceará ou de Minas Gerais, coisas de desadorno, imanejáveis, senão perigosas para as santas convenções" (ROSA, 1985, p. 78).

Para Guimarães Rosa, transgredir algumas regras, forçar alguns limites, é o que propicia a necessária segurança para navegar os abismos que se revelam nas frinchas do senso comum. A possibilidade de criar palavras é uma das características um dos gestos necessários para remover as "montanhas cinzas" (ROSA, 1991, p. 83) que soterram a linguagem e restituir-lhe sua mobilidade original. Mais ainda diz Rosa: é necessário recuperar aquelas

²³ Destaquemos o caráter provisório desse ato nomeador, que, apesar disso, cumpre a função de reduzir a angústia que seria estar constantemente imerso no vazio. Reconhecer a precariedade da palavra implica também o reconhecimento da fragilidade de tudo que se estabeleceu como normas e conceitos no interior da cultura. Ameaça e segurança se unem na palavra.

palavras que estão esquecidas nos dicionários e permitir-lhes o diálogo com tantas outras que escapam de seus limites, permitir-lhes até que, unidas, procriem. No final do segundo prefácio de *Tutaméia*, “Hipotrérico”, ele cita Quintiliano, o retórico latino, para justificar a necessidade de transgressão ao labutar com as palavras: “Ousemos, contudo; pois, como Cícero diz, mesmo aquelas [palavras] que a princípio parecem duras, vão com o uso amolecendo” (QUINTILIANO *apud* ROSA, 1985, p. 81).

O maior perigo para o homem, de acordo com Rosa, não seria o risco da aventura que, nesse caso, está diretamente relacionada com a possibilidade de criar, mas a conformidade ao que fica estabelecido (como é possível observar no pavor de Miguilim diante da possibilidade de “aprender” com seu Deográcias). A vida é perigosa, e querer suprimir esse aspecto é descaracterizá-la. Arriscar, portanto, é o que permite a segurança de viver. A fórmula paradoxal aqui expressa pode ser aproximada da afirmação de Guimarães Rosa a Günter Lorenz: “a vida, a morte, tudo é, no fundo, paradoxo. Os paradoxos existem para que ainda se possa exprimir algo para o qual ainda não existem palavras” (ROSA, 1991, p. 68). A palavra criada não é uma palavra qualquer, mas sim uma fórmula que porta o irrepresentável que, se nos ativermos à perspectiva rosiana, nunca cessa de se impor: a vida sempre nos surpreenderá.

O poeta, o homem que cria, se nos fixarmos em Rosa, é aquele que não evita pousar o seu olhar sobre esse inesperado, pois é justamente dali que vêm as suas palavras. O poeta, o criador de palavras, traz nessa mirada específica toda a sua importância para a nossa cultura. Contudo, ainda hoje, essa importância está obscurecida por um movimento que prima por evitar esse

encontro: a surpresa, aqui, é a exceção. Exceção à regra, exceção à ordem. Elemento que deve ser domesticado. Se há algo inadmissível na nossa cultura é a pergunta sem resposta, ou melhor, a resposta que destaca a sua própria impossibilidade, ou seja, a resposta que é a afirmação do enigma, a resposta que traz o profundo silêncio que nos cerca. Silêncio entranhado na linguagem, identificado por Vincenzo Arsillo no romance *Grande sertão: veredas* como “uma presença interna, como um elemento que participa, na sua aparente negatividade, no seu ser ‘negacional’, tanto da passagem da linguagem para a expressão, quanto como condição anterior da linguagem mesma” (ARSILLO, 2001, p. 317).

3.2 O canto das Musas

João Guimarães Rosa, em determinado momento do seu diálogo com Günter Lorenz, afirma: “Deus meu! No sertão, o que pode uma pessoa fazer do seu tempo livre a não ser contar estórias?” (ROSA, 1991, p. 69). E contá-las, bem ao seu gosto, com o encanto das lendas, como fazem os sertanejos que povoam seus contos. Mergulhado na eternidade e na solidão do sertão, esse homem intuitivo e sagaz, que povoa a criação literária do autor mineiro, traz em si a singularidade de ser o narrador por excelência. É de sua voz que nasce a estória que não se quer História: a narrativa preñe de obscuras intuições formuladas numa “álgebra mágica” (ROSA, 1991, p. 90), que tenta eliminar a distância entre o real e o irreal, entre o dentro e o fora.

Rosa adota uma postura inversa à perspectiva que, desde a antigüidade grega, desde os pré-socráticos, na nossa tradição cultural, coloca os poetas na berlinda, como aqueles que falseiam a realidade. Para Guimarães Rosa, deslocar esse prisma é fundamental para desobstruir a relação do homem com a vida, relação que comporta muito mais do que imagina qualquer vã filosofia. Mais próximo de Rosa estaria James Redfield, que, em *Nature and culture in the Iliad: the tragedy of Hector*, pensa o poeta como um “culture maker”: aquele que fomentaria e perpetuaria a história de um povo. A história, em sua vestimenta poética, seria marcada por uma peculiaridade que a distinguiria do sentido ordinário do real. Ao se referir aos eventos épicos transmitidos pelos aedos, Redfield diz que essas “não são histórias do passado, mas histórias que vêm do passado” (REDFIELD, 1975, p. 37), contadas e recontadas com todos os elementos mágicos que se perpetuam na voz do povo. A história contada

dessa forma não tem a preocupação em manter exclusivamente a verdade dos fatos. Aproximando de Nietzsche, é a história vista por um prisma estético.

A distinção que há no inglês entre *story* e *history* (distinção cara a Rosa), em que a primeira palavra contém tanto o real quanto o imaginário, é explorada por Redfield para refletir sobre a narrativa poética grega arcaica. Ele confere à *story* uma dimensão significativa maior do que aquela propiciada pela *history*, “verdade literal do evento” (REDFIELD, 1975, p. 37-8), e, por isso mesmo, a primeira seria a mais autêntica identidade do homem. A história narrada pelos poetas não é uma história qualquer. A dimensão “irreal” que a envolve, de fato, é o que permite o acesso às verdades dos homens: o que nelas há de ficcional e necessário para, como nos diz Nietzsche, podermos suportar as dores da vida. A arte teria a faculdade de transformar a dor em beleza.

O sentido reducionista de a estória situar-se completamente no campo do irreal e estar relacionada contiguamente à mentira é contestado pelo pensador inglês ao apontar que, se o poeta mente, não o faz do mesmo modo que o mentiroso, que “tell us falsehoods about the real world”; [o poeta] “tell us the truth (a kind of truth) about the world become unreal” (REDFIELD, 1975, p. 38). O poeta nos fala, enfim, da verdade sobre um mundo tornado irreal. Assim, a perspectiva poética sobre a história, também para Rosa, confere maior dignidade ao homem e à sua existência, pois ela denota a engenhosidade, a coragem e a persistência apaixonada deste homem em um mundo ostensivamente agreste para sua existência. Em resumo, a estória, como o faz Miguilim ao falar de Mutum, recupera a beleza que existe mesmo nas adversidades da vida.

O cenário no qual o poeta está inserido torna a noção de mentira ou verdade muito próxima daquela professada por Freud²⁴, quando este fala sobre a primeira mentira histórica: uma mentira que torna possível ou suportável a vida do sujeito. A primeira mentira refere-se à primeira leitura de uma cena que guarda características enigmáticas de um oráculo. A cena, geralmente de espanto e horror, é lida e reescrita como uma história que delineará os passos daquele que a produz, almejando uma saída para o problema. O enigma, característica dessa cena, como no Édipo-Rei, conduz a um trajeto que só pode levar a um ponto: a verdade do sujeito. Os desvios são a errância nessa travessia que nem sempre se conclui ou, mais comum, fica em suspenso na margem do rio, à espera de uma resposta que definitivamente não virá por si só. A mentira, para Freud, então, é algo que suporta uma verdade que não se restringe aos fatos objetivos e está embutida na ficção de cada um.

Esse tipo de linguagem, a linguagem do poeta, abarcaria o risco maior apontado pelos filósofos clássicos: por estar vinculada à ambígua fonte inspiradora que é a Musa, ela também é ambígua: do mesmo modo que pode dizer verdades, fazer revelações, pode induzir ao erro. O poeta percorre um campo no qual a verdade (como prerrogativa da racionalidade) não está posta como um fim último. São as próprias Musas, de acordo com Hesíodo, em *Teogonia*, que afirmam: “Pastores agrestes, vis infâmias e ventres só, / sabemos muitas mentiras dizer símeis aos fatos / e sabemos, se queremos, dar a ouvir revelações” (HESIODO, 2001, p. 107).

A querela dos filósofos clássicos gregos contra os poetas se dá no plano circunscrito pela noção de verdade. As Musas, como fica patente no poema de

²⁴ Cf. FREUD. *Projeto para uma psicologia científica*, o tópico “Proton pseudos”.

Hesíodo, não são plenamente confiáveis. Para evitar a submissão às veleidades olímpicas, o homem deve estar atento às suas experiências e evitar as armadilhas das filhas de Mnemosine (a deusa Memória). Assim, veremos a seguir, o poeta seria paulatinamente deslocado para a margem, para fora dos muros da cidade, região onde proliferam os mitos, ou, se na cidade, ficaria circunscrito ao estatuto do entretenimento e com a função pedagógica²⁵ de adaptar o homem às novas regras de cidadania.

A importância da poesia no período arcaico grego, se seguirmos esse percurso, foi alterada com o advento da *polis* e da disseminação da escrita²⁶. Mas se, por um lado, a palavra poética reduz seu poderio originado dos deuses; por outro, a faculdade de narrar mantém-se como uma fonte de poder bastante significativa. A palavra, enfim, continua em seu pedestal, mas com uma nova roupagem. O período que se inicia é marcado por uma série de alterações no estatuto da palavra e pela maior personalização daquele que com ela trabalha, seja o poeta, seja o retórico sofista. Segundo Redfield: “Em Homero e Hesíodo o poder da palavra era visto como um tipo de virtude; para os sofistas a retórica tornou-se uma arte marcial a serviço tanto da virtude quanto do vício” (REDFIELD, 1975, p. 41). Podemos afirmar que quando a linguagem tornou-se técnica as Musas e os poetas foram depostos do lugar de guardiões da cultura grega.

²⁵ Cf. PLATÃO. *A República*.

²⁶ Cf., entre outros, SNELL, Bruno. *A descoberta do espírito*; LESKY, A. *história da literatura grega* (trad. M. Losa). Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1995; REDFIELD, James M. *Nature and culture in the Iliad: the tragedy of Hector*. Chicago, USA: The University of Chicago Press, 1975; GENTILI, B., *Lirica greca arcaica e tardo arcaica*. In: *Introduzione allo studio della cultura classica letteratura*. Milano: Marzorati, 1993. vol I, p. 57-105.

A consolidação da democracia grega é a marca de um novo limiar para a sua cultura. Entretanto, a dúvida sobre os novos rumos está presente entre os muros da cidade e se fazia ouvir ainda através dos poetas. O surgimento da tragédia, no fim do século VI, denota justamente, de acordo com os estudos de Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet, o conflito, divisado pelo olhar estético, envolvendo essa nova sociedade e o homem que a sustenta. Podemos especular que, nesse período, a tragédia grega pode ter sido a expressão estética/poética que se colocou como uma fonte de saber sobre os novos dilemas do homem, demarcando a transição para o novo modelo que se descortinava.

O passado, ainda recente para os gregos, era retomado pela tragédia na representação dos seus heróis míticos, que ali surgiam não mais como modelos a serem copiados, mas sim como um problema para a platéia da *polis*. A figura do herói, que, em sua desmesura, desafiaria até os deuses, não teria espaço na nova ordem²⁷. A Grécia se organizava sob um regime jurídico, diz Vernant, que preconizava o equilíbrio como seu ideal. O novo homem grego, marcado por uma instância reflexiva sobre o seu papel no mundo, já apontada nos poemas líricos que antecederam a tragédia, depara-se com o dilema de sua responsabilidade diante do que se configura à sua frente. Seria, enfim, o olhar do cidadão sobre o mito, sobre si e sobre a sua cidade. Segundo Vernant:

²⁷ O herói surge de um período obscuro da cultura grega, no qual as pessoas se uniam para escapar às ameaças de “um mundo hostil”, em que “a guerra era percebida como a pré-condição de todos os outros valores comunais” (REDFIELD, 1975, p. 99). Nesse sentido, o herói estaria entre aqueles poucos que carregavam o fardo da batalha, entre aqueles que ficavam à frente da massa de anônimos soldados. Ainda segundo Redfield, para Homero esses homens especiais cumpriam um papel social definido pelo contexto beligerante no qual estavam inseridos. Um papel paradoxal, pois eles encarnavam justamente aquilo que era a ameaça para a comunidade: a guerra. O campo de batalha seria o espaço preferencial para o herói demonstrar suas virtudes de guerreiro: “The community is secured by combat, which is the negation of community; this generates a contradiction in the warrior’s role. His community sustains him and sends him to his destruction” (REDFIELD, 1975, p. 101).

O sentido trágico de responsabilidade surge quando a ação humana constitui objeto de uma reflexão, de um debate, mas ainda não adquiriu um estatuto tão autônomo que baste plenamente a si mesma. O domínio próprio da tragédia situa-se nessa zona fronteira onde os atos humanos vêm articular-se com as potências divinas, onde revelam seu verdadeiro sentido, ignorado até por aqueles que os praticaram e por eles são responsáveis, inserindo-se numa ordem que ultrapassa o homem e a ele escapa. (VERNANT, 1999, p. 4)

O olhar evidenciado por Jean-Pierre Vernant, um olhar político, produz um efeito inquietante sobre os fundamentos não só da sociedade, como também do cidadão que a sustenta. O risco da perspectiva estética trágica é salientado, segundo Vernant, pela “cólera de um Sólon abandonando indignado uma das primeiras representações teatrais, antes mesmo da instituição dos concursos trágicos” (VERNANT, 1999, p. 4).

A *polis*, apresentada como resposta para os receios e inseguranças do povo grego, ao ser interrogada, nas tragédias, em seus princípios, reabre as comportas para o terreno insólito da condição humana e destaca a impossibilidade de respostas precisas sobre as questões aventadas. Assim sendo, o homem da tragédia, que, ainda segundo Vernant, num primeiro momento, aparece como um herói, é, em seguida, também qualificado como *Deínos*: termo paradoxal, que reúne o agente e o paciente, o culpado e o inocente. O industrioso que, todavia, não consegue governar-se, e que, nesse tempo nebuloso, só se revela a partir do seu ato, não é a imagem apropriada para o homem que habita a nova *polis*.

A tragédia, ao aproximar o homem do herói, não revela apenas uma figura excepcional, mas também a série de infortúnios, conflitos e forças que o afetam. O ato do herói trágico não depende apenas de seu caráter (*ethos*). Nele se conjuga ainda uma potência do além: “de um *daimon*”, que lhe escapa,

mas que é também parte do seu *ethos*²⁸. Situado em um plano ambíguo, o herói trágico, ou a tragédia: “nunca chega a uma solução que faça desaparecer os conflitos, quer por conciliar, quer por ultrapassar os contrários. E essa tensão, que nunca é aceita totalmente, nem suprimida inteiramente, faz da tragédia uma interrogação que não admite resposta” (VERNANT, 1999, p. 15).

Esse silêncio que reverbera nos conflitos é o elemento ameaçador suscitado pela tragédia. A não-resposta afirma o destino errante dos homens e expõe a ambigüidade que permeia os seus atos. O silêncio que emoldura os atos dos homens é produzido, de acordo com Vernant, pela articulação do discurso de maneira a permitir a percepção da polissemia das palavras usadas e, conseqüentemente, explicitar a relatividade e mesmo o caráter aporístico do conflito:

Essa presença, na língua dos Trágicos, de uma multiplicidade de níveis, mais ou menos distantes uns dos outros – a mesma palavra ligando-se a campos semânticos diferentes, conforme pertença ao vocabulário religioso, jurídico, político, comum a tal ou tal setor desses vocabulários – dá ao texto uma profundidade particular e exige que a leitura se faça, ao mesmo tempo, em vários planos. (VERNANT, 1999, p. 19)

As palavras, segundo Vernant, portam tal ambigüidade que os interlocutores podem falar de coisas distintas utilizando os mesmos termos. Isso propicia evidenciar a linguagem como *topos* de desencontro entre os personagens. Desse modo, a linguagem revela a sua opacidade antes da pretendida transparência:

Para cada protagonista, fechado no universo que lhe é próprio, o vocabulário utilizado permanece em grande parte opaco; ele tem um único sentido. Contra essa unilateralidade se choca violentamente uma outra unilateralidade. A ironia trágica poderá consistir em mostrar como, no decurso do drama, o herói cai na

²⁸ Jean Pierre-Vernant toma a formulação heraclitiana “*ethos antropo daimon*”, para afirmar que, “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). Leitura permitida pela simetria sintática que, em sua ambigüidade, preserva a própria tragédia.

armadilha da própria palavra, uma palavra que se volta contra ele trazendo-lhe a experiência amarga de um sentido que ele obstinava em não reconhecer. O coro, no mais das vezes, hesita e oscila, lançado sucessivamente para um sentido e para outro, às vezes presentindo obscuramente uma significação que ainda permanece secreta, às vezes formulando sem saber, com um jogo de palavras, uma expressão de duplo sentido. (VERNANT, 1999, p. 20)

As observações de Vernant, apesar de apontarem um ponto instável e aporístico que se revela na linguagem, difere da opinião de Walter Benjamin. Este, em *Origem do drama barroco alemão*, ao falar do silêncio trágico, remete-nos à constatação da insuficiência da linguagem para suprir as lacunas existentes nos discursos de quaisquer ordens, não se tratando, pois, apenas de uma questão semântica ou de desencontro. Para Benjamin, na tragédia fica exposta a falta radical da palavra que pudesse esclarecer os conflitos. Assim, o ato do herói, um ato sacrificial, por escapar à linguagem corriqueira, propicia ao público um silêncio, do qual se torna possível perceber o liame de uma nova palavra, ainda a ser criada, decalcada no corpo atuante do herói. Esse silêncio que emoldura o ato do herói, e que Benjamin considera o elemento fundamental da tragédia, seria o silêncio trágico:

O conteúdo das ações heróicas pertence à comunidade, como a linguagem. Na medida em que a comunidade renega esse conteúdo, ele permanece mudo no herói. Quanto maior o alcance potencial da sua ação e do seu saber, mais violentamente deve o herói circunscrevê-los, de modo mais literal, dentro dos limites do seu Eu físico. Somente à sua *physis*, e não à linguagem, ele deve a capacidade de perseverar em sua causa, e por isso, precisa fazê-lo na morte. (BENJAMIN, 1984, p. 131)

O ato trágico, seja a cegueira de Édipo ou a morte de Antígona, é a afirmação da palavra que falta. O momento que se descortina revela que qualquer escolha terá resultado catastrófico. O corpo do herói trágico, em seu sacrifício, é o que aparece no lugar da palavra. O ato trágico, desse modo, desvela a fissura no estabelecido: uma porta que se abre para dimensões que

a cidade, mesmo com toda sua organização, não teria como controlar. A palavra trágica, então, filha do silêncio, soa como o primeiro grito de uma criança diante de um universo que se mantém desconhecido e que exige paciência e coragem para enfrentá-lo.

O poeta trágico, com sua linguagem obscura, exatamente por isso, desperta a ira de pensadores como Sócrates e Platão. Os diálogos socráticos trazem argumentos contundentes para questionar o lugar dos poetas como aqueles que preservariam a cultura do povo, nesse novo período do pensamento grego. O cidadão, na perspectiva platônica, deveria deixar os mitos no seu devido lugar: fora dos muros da cidade. O mito engendra valores e perpetua como verdades aspectos que, antes, revelariam a permanência de um estado de ignorância sobre as coisas que nos cercam. Os diálogos tentam, em todas as suas linhas, delimitar o espaço e a palavra apropriados para alcançar, com segurança, a verdade sobre as coisas. Os versos dos poetas, ao contrário, velariam essas coisas. O poeta, de acordo com o discurso de Diotima²⁹, em *O banquete*, de Platão, deveria se restringir ao que lhe era peculiar: a música e a arte métrica. Os diálogos, enfim, suplantariam o silêncio trágico, oferecendo o caminho para obter respostas (palavras) claras para dirimir os anseios dos homens.

²⁹ Sócrates, para falar sobre o amor, recorre ao discurso que teria ouvido de uma sábia mulher de Mantinea, chamada Diotima. Em determinado momento, como exemplo de algo ou alguém que é tomado como um todo, quando deveria ser só uma parte, ela cita o caso do poeta: “— El siguiente: sabes que el concepto de ‘creación’ es algo muy amplio, ya que ciertamente todo lo que es causa de que algo sea lo que sea, pase del no ser al ser es ‘creación’, de suerte que todas las actividades que entran en la esfera de todas las artes son creaciones y los artesanos de estas, creadores o ‘poetas’. [...] — Pero, sin embargo — prosiguió Diotima —, sabes que no se les llama poetas, sino otros nombres, y que del concepto total de creación se ha separado una parte, la relativa a la música y al arte métrica, que se denomina con el nombre del todo. ‘Poesía’, en efecto, se llama tan solo a esta, y a los que poseen esa porción de ‘creación’, ‘poeta’” (PLATÃO, 1999, p. 586).

Platão, destaquemos, também não confiava na nova promessa da *polis*: a escrita. Ela não estava indicada como um instrumento seguro para alcançar a almejada verdade. Ao contrário, a palavra escrita, assim como a palavra dos poetas, guarda um silêncio – a sua inexatidão – que pode levar o leitor ao descaminho e ao engano. A palavra, para Platão, teria que ser guardada por aquele que a profere. Só a voz que anima a palavra poderia, em diálogos, esclarecer o seu sentido. A palavra escrita, abandonada pelo seu dono, estaria sujeita aos equívocos dos seus leitores. Assim, a escrita seria tão indômita e portadora do falso quanto o mito poético. Em *Fedro*, Sócrates expõe o que, para ele, seria sua mais terrível característica:

Lo terrible en cierto modo de la escritura, Fedro, es el verdadero parecido que tiene con la pintura: en efecto, las producciones de esta se presentan como seres vivos, pero si les preguntas algo mantienen el más solemne silencio. Y lo mismo ocurre con los escritos: podrías pensar que hablan como si pensarán; pero si los interrogas sobre algo de lo que dicen con la intención de aprender, dan a entender una sola cosa y siempre la misma. Por otra parte, una vez que han sido escritos, los discursos circulan todos por todas partes, e igualmente entre los entendidos que entre aquellos a quienes nada interesan, y no saben a quiénes deben dirigirse y a quiénes no. Y cuando los maltratan o los insultan injustamente tienen siempre necesidad del auxilio de su padre, porque ellos solos no son capaces de defenderse ni de asistirse a si mismos. (PLATÃO, 1993, p. 882)

Apesar da arguta observação de Platão, a escrita prevalece. A sua sistematização pelos retóricos clássicos propicia a sua disseminação, e ela culminou se tornando a fiel depositária das produções culturais, seja das artes, seja da ciência. Essa sistematização finda por estabelecer (platonicamente) as fronteiras que isolaram a arte no campo exclusivo do entretenimento. Desde então, os poetas paulatinamente perdem o *status* de promotores da memória e, principalmente, da verdade sobre a vida. Essa última tarefa caberia aos filósofos, que instauram um trajeto em busca do conhecimento norteado

basicamente pela racionalidade. Instrumento que, como a escrita, não seria mais descartado.

Segundo as observações de Eric A. Havelock, em *A revolução da escrita na Grécia e suas conseqüências culturais*, a escrita é uma invenção que, por seus efeitos sobre a cultura humana, não encontra rival: “o alfabeto converteu a língua grega falada num artefato, deste modo separando-a do locutor e tornando-a uma ‘linguagem’, isto é, um objeto disponível para inspeção” (HAVELOCK, 1996, p. 16). Segundo o pesquisador, esse fato propiciou estabelecer categorias sintáticas, a possibilidade de análises de aspectos constitutivos dos discursos e, mais importante, permitiu a alteração do próprio pensar grego:

Mas algo mais profundo também estava a acontecer. Um artefato visível podia ser preservado sem recurso à memória. Podia ser recomposto, reordenado, repensado, a fim de produzir formas de declaração e tipos de enunciação antes indisponíveis – por não serem facilmente memorizáveis. Se fosse possível designar o novo discurso por uma palavra nova, o termo seria *conceitual*. A fala iletrada favorecera o discurso descritivo da ação; a pós-letrada alterou o equilíbrio em favor da reflexão. A sintaxe do grego começou a adaptar-se a uma possibilidade crescente de enunciar proposições, em lugar de descrever eventos. Este foi o traço fundamental do legado do alfabeto à cultura pós-alfabética. (HAVELOCK, 1996, p. 16)

O fato é que, como pudemos observar, o discurso poético, a filosofia e a escrita, ao convergirem para o centro da cidade grega, suscitam alterações, na percepção do mundo e do homem, que afetarão todas as gerações seguintes no Ocidente. O casamento futuro da filosofia com a escrita, no interior da *polis*, estabelecido de acordo com a premissa platônica da busca da verdade, excluindo a poesia, pode justificar a afirmação de Rosa a Lorenz: “A filosofia é a maldição do idioma. Mata a poesia” (ROSA, 1991, p. 68). A sistematização e objetivação do mundo na forma de conceitos é algo que restringe o campo

poético. Eis, enfim, a fundação daquilo que Rosa chama de homens de “hábitos estadados”, que buscam “impor ao latejante mundo um pouco de rotina e lógica” (ROSA, 2001, p. 120-121).

João Guimarães Rosa, testemunhando a prevalência da escrita, não abdica das suas possibilidades. Ele chega a afirmar que “a palavra impressa tem a maior eficácia” (ROSA, 1991, p. 63), se comparada aos discursos proferidos para as platéias de ouvintes. Rosa reconhece, porém, que foi depositada sobre a linguagem, escrita ou falada, uma montanha de cinzas, que deverá ser eliminada para se restituir a sua vitalidade. Para alcançar essa primeira tarefa, ele, com sua álgebra mágica, deverá insuflar a força da voz nos traços das letras. Rosa, com a voz e com a escrita, como um contraponto a esse homem que se perdeu em suas construções seculares, erige o seu sertanejo: aquele que se arrisca errando pelas veredas, aquele para quem o conhecimento, ou a busca do conhecimento (aquela busca que Hölderlin chamou de a doença do homem moderno), é abordado de um modo peculiar, que subverte a lógica estabelecida. Mas isso é assunto para o próximo capítulo.

4. O contador de estórias

“Ah, mas falo falso? O senhor sente? Desmente? Eu desminto. Contar é muito, muito dificultoso”.

(Grande sertão: veredas)

Disse-nos Rosa que contar estórias é o que resta ao sertanejo. Mas contá-las não é tarefa simples, como é destacado pela fala de Riobaldo que nos serve de epígrafe. Contar estórias mostra-se, a partir da afirmação do personagem, mais uma dificuldade acrescida àquela representada pela escrita para se cumprir a tarefa de fazer um “abreviado de tudo”, que encontramos no prefácio “A escova e a dúvida”. A dúvida sobre a suficiência da escrita para suportar a missão oracular é ampliada quando se pensa na forma como isso deverá ser feito.

Se um texto tem que fazer justiça à vida, como verificamos no diálogo de Rosa com Lorenz, quais seriam as características apropriadas para alcançar esse objetivo? Rosa, ao escolher o caminho da ficção, percebe a necessidade de repensar alguns modelos que prevalecem na moderna arte de contar estórias, e aponta para a necessidade de se reformular o modo de fazê-lo. Para Rosa, contar estórias é algo que requer certo descompromisso com as exigências do beletismo. Ceder incontinentemente às exigências da formalidade seria o anúncio do seu fim. Isso, no entanto, não significa o abandono da forma, mas sim a premência de recuperá-la, antes que a arte de contar estórias seja perdida para sempre.

Esse problema tem uma versão interessante, desenvolvida por Walter Benjamin no texto “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. Nele, mais do que a dificuldade de narrar, Benjamin anuncia a morte da narrativa, que, destaquemos, estaria vinculada à tradição oral da arte de contar estórias. De acordo com o autor, o progressivo deslocamento da oralidade para o texto escrito passaria por pelo menos três momentos cruciais. O primeiro seria marcado pelo surgimento do romance, que, para Benjamin, é o anúncio

do isolamento homem, e a conseqüente perda da possibilidade de troca coletiva de experiências, que envolveria o ato de narrar: “O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los” (BENJAMIN, 1985, p. 201).

O segundo momento viria com o surgimento da imprensa informativa, que Benjamin aponta como mais ameaçadora para a arte de contar histórias do que o romance. A informação é o fato explicado, o que implicaria a eliminação da surpresa ou do mistério, e tornaria o assunto narrado algo domesticado e descartável:

Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação. (BENJAMIN, 1985, p. 203)

Mais adiante, Benjamin acrescenta:

A informação só tem valor no momento em que é nova. Ela só vive esse momento, precisa entregar-se a ele e sem perda de tempo tem que explicar nele. Muito diferente é a narrativa. Ela não se entrega. Ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver. (BENJAMIN, 1985, p. 204)

Desse modo, saber contar uma história é o fator que permitiria perpetuar aquilo que, por meio da informação, estaria fadado ao desaparecimento, ao esquecimento. Para Benjamin, narrar requer um elemento que a partir da revolução industrial se tornou algo restritivo para essa função: o tempo. Esse aspecto é o cerne do terceiro momento por ele apontado.

O último momento, Benjamin o desenvolverá a partir de um mote que buscara em Valéry: “O homem de hoje não cultiva o que não pode ser abreviado”. Para Benjamin, esse poderia ser o epitáfio da narrativa,

representando a ascensão do conto como gênero literário. No conto, o espaço e o tempo são exíguos, nele não existiria a possibilidade da “lenta superposição de camadas finas e translúcidas” (BENJAMIN, 1985, p. 206) que caracterizaria a arte de narrar. O conto é o que restaria para o homem sem tempo, que não fia nem tece, que não senta próximo à lareira, nem em torno da fogueira, sob noites estreladas, para contar suas histórias.

Sendo João Guimarães Rosa fruto desse momento histórico, não haveria como escapar às restrições por ele impostas. E seu olhar estava atento ao cenário que se lhe apresentava. Como já vimos, ele sabia que seu instrumento de trabalho estava impregnado dos aspectos viciosos que engessam a expressão dos homens, como aqueles apontados por Benjamin. O trajeto literário de Rosa, contudo, o leva a se apropriar daquilo que, para Benjamin, seria justamente o fim da narrativa – o conto³⁰ –, para ser a sua trincheira de resistência. É a partir dos contos que ele inicia o seu périplo de retomada da arte de narrar. A peculiaridade da abordagem de João Guimarães Rosa estaria em mostrar como a linguagem nos afeta: seja pela falta radical da palavra que proporcionaria a estabilidade ao mundo (à realidade) – que seria a dimensão trágica para Benjamin, seja pelo seu incontível movimento, como destaca o próprio Rosa.

Assumidamente apaixonado pela linguagem escrita e falada, João Guimarães Rosa revela que a sua ambição, a sua *hybris*, a sua desmesura, estaria em querer que a escrita portasse a voz daqueles narradores que seus olhos e ouvidos atentos apreciaram em sua vivência no interior de Minas. O modo como Rosa conta histórias, como afirmara a Lorenz (1991), conteria uma

³⁰ Rosa, de fato, iniciou seu trajeto publicamente através da poesia. Mas em sua entrevista a Lorenz (1991, p. 69), ele nos diz que desde muito jovem costumava rabiscar estórias.

única coisa que o diferenciaria dos contadores de estórias que habitam o seu sertão: a escrita. Ele **escreveu** estórias que têm como personagens exímios contadores de estórias. Nesse duplo movimento, Rosa se apropriou de suas vozes e as transportou, recriando seus causos e suas lendas, para as páginas dos livros.

A estratégia rosiana para animar a escrita supõe, enfim, a possibilidade de a voz, de algum modo, com ela se amalgamar. Esse seria um passo necessário para um texto fazer justiça à vida. Percebe-se aqui a tentativa de Rosa para reverter a “maldição” lançada por Platão sobre a escrita³¹, condenando-a ao desamparo, ao isolamento, à indigência e à esterilidade. Rosa tenta mostrar, como vimos nos capítulos anteriores, que, se a palavra não é a coisa, isso não significa que elas não tenham um certo vínculo entre si. Um vínculo marcado pela ambigüidade (na vida tudo é e não é), denotando todo o risco de se tráfegar em suas veredas.

Podemos conferir, em “Orientação”, conto inserido em *Tutaméia*, como Rosa nos mostra o movimento e a força da linguagem operando sobre os corpos e sobre a própria realidade. Ali, nos é mostrado o efeito do encontro entre duas línguas: o chinês Yao Tsing-Lao, “facilitado para Joaquim. Quim, pois” (ROSA, 2001, p.123), pelos habitantes do interior de Minas, torna-se, com suas peculiaridades, mais um mineiro entre tantos. Quim, o novo habitante, já com raízes fincadas no sertão rosiano, apaixona-se por Rita Rola, que, “feia, de se ter pena do seu espelho” (ROSA, 2001, p. 124), ao ter seu nome por ele pronunciado, numa conjugação da paixão com a ausência do fonema r na língua chinesa, torna-se Lola-a-Lita. Do mesmo modo que a Lolita de Nabokov,

³¹ Em *Fedro*, Platão denuncia a escrita como algo que, mais do que nunca, poderia levar o homem ao engano.

a Lola Lita de Yao também abandona o amante, mas dele não se desvincula por ter sido marcada pelo seu olhar e pela sua língua: “Andava agora a Lola Lita com passo enfeitadinho, emendado, reto, proprinhos pé e pé” (ROSA, 2001, p. 125)³².

De modo similar, no conto “Desenredo” também é-nos sugerido que a maneira como se conta uma estória ocasiona metamorfoses na realidade. Nesse conto, o personagem Jó Joaquim redime Vilíria, a mulher amada e adúltera, construindo para ela uma nova imagem de pureza: “Jó Joaquim, genial, operava o passado – plástico e contraditório rascunho. Criava nova, transformada realidade, mais alta. Mais certa?” (ROSA, 2001, p. 49). A resposta não dada a essa pergunta escapa a qualquer lógica maniqueísta que almeje o certo ou o errado, o bem ou o mal; mas, no *desenredo* do conto, é possível perceber que a realidade é apresentada como correlata à plasticidade da linguagem. Essa última torna-se, assim, o principal instrumento para o homem alterar a vida com seu gesto criador. Desse modo, a linguagem, em Guimarães Rosa, é o que permite romper a lógica estática estabelecida sobre as coisas, afirmando-se como a vida em constante transformação.

A estratégia de Rosa para recuperar o vigor da linguagem supõe a necessidade de desenredá-la das estereotípias, do mesmo modo como sugere Cleusa Rios Pinheiros Passos, em “O contar desmanchando... artifícios de Rosa”, ao comentar a façanha de Jó Joaquim no conto citado acima:

Ora, a artimanha do enamorado está em reoperar fatos pretéritos, apoiado em negaceios, desvios da lógica aristotélica, rupturas com a cronologia dos fatos etc. E a estratégia é o manejo peculiar da palavra, o uso de “expedientes verbais” (prefixos de negação, por exemplo) que escamoteiam e subvertem o poder dos ditos cristalizados, graças à celebração do contraditório e do “absoluto amar”. (PASSOS, 2001, p. 24)

³² Eis mais um salto do cômico ao excelso proporcionado pela pena de Rosa.

Se o texto de Benjamin, por um lado, denota certa melancolia diante da sua constatação dos rumos tomados pela narrativa, João Guimarães Rosa, por outro lado, busca meios para renová-la. Contudo, podemos afirmar, contar histórias, tanto para Rosa quanto para Benjamin, implicaria a subversão da ordem estabelecida. Se nos ativermos a Benjamin, verificaremos que retomar a arte narrativa corresponderia a alterar o tempo e o espaço; já Rosa, por sua vez, se apossa justamente da exigüidade espaço-temporal incorporada no conto, para redimensioná-la em uma “transformada realidade”. Segundo Antonio Candido, em seu artigo “Sagarana”, João Guimarães Rosa recria em seus contos um universo mais amplo e mais rico do que aquele que lhe serve de referência; ele consegue fazer convergir num mesmo lugar – seus textos – uma série de aspectos que rompem com a noção de regionalismo e territorialidade e abrem as portas para uma dimensão irreal, mas nem por isso menos certa:

A província do Sr. Guimarães Rosa, — no caso Minas é menos uma região do Brasil do que uma região da arte, com detalhes e locuções e vocabulário e geografia cosidos de maneira por vezes irreal, tamanha é a concentração com que trabalha o autor. Assim, veremos numa conversa, os interlocutores gastarem meia dúzia de provérbios e outras tantas parábolas como se alguém falasse no mundo desse jeito. Ou, de outra vez, paisagens tão cheias de plantas, flores e passarinhos cujos nomes o autor colecionou, que somos capazes de pensar que, na região do Sr. Guimarães Rosa, o sistema fito-zoológico obedece ao critério da arca de Noé. (CANDIDO, 1991, p. 244)

Pois é justamente nesse imenso território ficto que trafegam os personagens rosianos. É nesse sertão recriado por Rosa que eles nos contam, usando e abusando dos recursos proporcionados pela linguagem, suas peripécias através das veredas agrestes. Os personagens rosianos são aqueles que ainda detêm, no sentido preconizado por Walter Benjamin, a

“faculdade de intercambiar experiências” (BENJAMIN, 1985, p. 198). As suas aventuras amorosas, de riso e dor, de vida e morte, são-nos repassadas com a habilidade peculiar daqueles contadores de estórias que Benjamin identifica como pertencentes ao período em que os homens não eram reféns do tempo³³. Os caminhos são longos e os dias e as noites passam vagorosamente para esses personagens/habitantes do limiar entre o universo selvagem e a civilização, que é o sertão rosiano: o espaço propício para se contar estórias. Eles vivem um momento no qual a habilidade de narrar é quase uma exigência: ela ainda é o instrumento através do qual a vida parece se consolidar.

O gesto envolvido na escrita rosiana reafirma a proposição segundo a qual a linguagem é o *topos* em que a vida se nos torna possível. É com ela que organizamos o que nos cerca e que erigimos a convencionada realidade. Assim sendo, como nos aponta Clément Rosset, em *A anti-natureza*: elementos para uma filosofia trágica, configura-se um paradoxo: a vida torna-se real através do artifício. Nas estórias, o que prevalece não são os fatos, mas o modo como os fatos são narrados.

Vimos, anteriormente, que esse é um ponto que interessa a Rosa: como o sertanejo narra. Contar estórias, para João Guimarães Rosa, implica deslocar o conceito de verdade para uma instância mais íntima, logo, equívoca. Por tratar-se de experiências vivenciadas por um ou outro personagem, as estórias estão impregnadas de subjetividade, elemento este que indicaria o erro e o falso na perspectiva que prevê a verdade como algo isento. Suas estórias são,

³³ Confirmam em *Contos de Cantuária* e *Decameron* como se sucedem inúmeras estórias, nos longos trajetos percorridos pelos personagens, que cumprem a função não só de passar o tempo, mas também de propiciar a transmissão das opiniões e experiências dos périplos.

enfim, sobre homens que contam estórias de si e de outros. Não se trata, como observamos no texto de Redfield³⁴, da verdade e da realidade, mas sim de irrealidade – no sentido de um mundo como ficção. Ou como lenda, como prefere Guimarães Rosa.

Se a estória não se quer história, isso exige um tipo de relato como o que o narrador de “A hora e a vez de Augusto Matraga” usa para contar as desventuras e aventuras do protagonista: “[...] direitinho deste jeito, sem tirar e nem pôr, sem mentira nenhuma, porque esta aqui é uma estória inventada, e não é um caso acontecido, não senhor” (ROSA, 1972, p. 343). O plano ficcional que se abre com essa frase é o preferido por João Guimarães Rosa. Contudo, os sertanejos por ele forjados em suas estórias não são, por serem estórias, menos “verdadeiros”. Como destaca Antonio Candido, em “O homem dos avessos”, eles, por serem obra do artista, são mais reveladores “que os da observação comum”, porque são “feitos com as sementes que permitem chegar a uma realidade em potência, mais ampla e mais significativa” (CANDIDO, 1991, p. 295). Para alcançar esse efeito, Rosa mantém na voz que narra a modulação de uma linguagem tão indomável quanto o sertão que lhe serve de cenário. É essa dicção que parece ser objeto da observação de Walter Benjamin: “E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos” (BENJAMIN, 1985, p. 198).

São essas vozes anônimas, sobretudo, que ganham contorno através da escrita de João Guimarães Rosa. Esse aspecto foi apontado por Nelly Novaes Coelho, em “Guimarães Rosa e o ‘*homo ludens*’”, como um traço discursivo

³⁴ Conferir o tópico 2.2 do capítulo anterior.

próximo daquele dos rapsodos e aedos, “que não aprisiona o falar nos limites rígidos do individualismo, mas identifica com a palavra anônima e coletiva” (1991, p 257). Para essa estudiosa, repetindo a formulação aristotélica sobre o *telos* da tragédia, o narrador rosiano “vem contar coisas da espantosa natural aventura humana no mundo. Não vem para denunciar ‘desventuras’, mas para permitir a todos que participem da experiência narrada seja pela emoção, pela alegria ou pela piedade” (p. 258). O escritor, porém, seguindo uma tradição já identificada nos poemas líricos gregos, transporta para os homens comuns o *topos* dos conflitos antes destinados apenas aos notáveis escolhidos pelos deuses. Ele permite a voz de pessoas rústicas, anteriormente relegadas a planos inferiores das narrativas, e propicia-lhes o salto do “cômico ao excelso”³⁵ (ROSA, 1985, p. 16).

Essa passagem de um pólo a outro, que povoa as tramas dos contos de Rosa, rompe com a perspectiva da verossimilhança³⁶, e força o olhar do leitor para um cenário no qual o mundo e os embates do homem que nele habita assumem uma dimensão pouco usual. As reflexões rosianas não se circunscrevem por filosofemas ou preconizam regras de conduta nos moldes de um romance de formação, como bem destaca o narrador do prefácio “Nós, os temulentos”, ao apresentar o personagem ébrio Chico: “De sobra afligia-o a corriqueira problemática quotidiana, a qual tentava, sempre que possível,

³⁵ O trajeto salientado por Rosa nessa expressão pode ser articulado à noção de paradoxo defendida por Lacoue-Labarthe: “uma passagem pelo extremo” que nos permite divisar “a equivalência dos contrários” (2000, p. 163). Rosa usa magistralmente o paradoxo como recurso para fazer emergir num mesmo lugar elementos que são normalmente expostos como antípodas. Assim, o belo também é feio (Rola Rita), o mau é bom (Maria Mutema), e a violência é bem-vinda (Matraga). O trágico, a meu ver, estaria também na percepção de tal amplitude.

³⁶ Esse aspecto foi-me apontado por minha orientadora, Professora Doutora Ruth Silviano Brandão, como uma característica presente em *Tutaméia*. Isso propiciaria um clima de inconclusão que atravessa diversos contos do livro. Entre esses, eu destacaria o conto que comentaremos mais à frente: “Se eu seria um personagem”.

converter em irreabilidade. Isto a pifar, virar e andar, de bar a bar” (ROSA, 1985, p. 115). O percurso de Chico é, como apontamos no primeiro capítulo, o absurdo, a instabilidade, a irrisão do que se pretende sólido. No fim do seu périplo etílico e demolidor das santas convenções, o seu modo de se situar no mundo atinge a culminância quando “*tumbou-se pronto na cama; e desapareceu de si mesmo*” (ROSA, 1985, p. 118). Eis o que se pode chamar de a evanescência do homem.

4.1 Homens de um dia

O “desaparecimento” de Chico, o seu apagar-se, é antecedido pelo não reconhecimento de sua própria imagem no espelho. A entonação cômica que percorre todo o prefácio não encobre aquilo que Luiz Cláudio Vieira de Oliveira aponta, em “O eu por trás de mim: semiótica e psicanálise em Guimarães Rosa”, como sendo um dos modos como a imagem do homem é-nos apresentada nos textos de Rosa: “a ficção rosiana vai mostrá-lo se dividindo, internamente, na busca de si mesmo, ou se multiplicando, externamente, por várias imagens em que se reflete e em que tenta, apesar do despedaçamento, a integração” (OLIVEIRA, 1998, p. 106).

Estranho modo, o de Chico, de conseguir a sua integração: convertendo-se em irrealdade. Apesar da aparente contradição, o gesto do personagem não deixa de ser um esforço no sentido salientado por Luiz Cláudio. Esse despedaçamento, podemos afirmar, faz parte da travessia do sertão, que, de certo modo, nos mostra o desencontro proporcionado pela imagem de si forjada pelo próprio homem (as suas verdades, ou seja, as suas ficções). Essa seria, como vimos no capítulo anterior, de acordo com Vernant, a ironia trágica, que nos mostra como, “no decurso do drama, o herói cai na armadilha da própria palavra, uma palavra que se volta contra ele trazendo-lhe a experiência amarga de um sentido que ele obstinava em não reconhecer”³⁷ (VERNANT, 1999, p. 20).

³⁷ Assim aconteceu com Édipo, que, ao procurar o responsável pelo crime que atraiu a desgraça sobre Tebas, falava de si sem saber.

O efeito de estranhamento produzido em Chico se resume no não reconhecimento de si. A cena revela a radical incapacidade da plena consciência ou da plena representação. Saber de si ou de outrem é algo que sempre esbarrará na insuficiência dos significantes, da linguagem, campo que supõe nos permitir organizar nosso mundo. Nesse sentido, o equívoco torna-se inevitável. Desconhecer-se implica um deslocamento de tudo que se convencionara sobre si mesmo. É se descobrir em outro lugar, em outra forma, em outra imagem. A experiência da multiplicação ou divisão apontada por Luiz Cláudio, portanto, perpetuará o desencontro. A integração, desse modo, não se resume a uma reconciliação, completude, redenção ou, menos ainda, estabilidade. Antes, indicia a falta radical, e instaura o “aspecto provisório do homem” (OLIVEIRA, 1998, p. 106).

A noção de provisório, em Rosa, está radicalmente vinculada à idéia do movimento inerente à vida e pode ser aproximada daquela defendida por Hermann Fränkel³⁸, enfatizando a noção de *Ephemeros*, a partir do poema de Píndaro, que diz: “Seres de um dia: O que se é? E o que não? O homem é uma sombra sonhando”. Fränkell afirma que a palavra composta, *ephemeros*, seres de um dia, é problemática para uma interpretação precisa, pois o contexto propicia uma variedade de sentidos. A palavra pode significar um dia singular ou cada dia, o que está sobre o dia, o que traz consigo o dia. Com o decorrer dos séculos, passou também a ser lida como cada dia que retorna, pão de cada dia, dia-a-dia, até alcançar o sentido comum vigente de vida breve. Para Fränkel, *ephemeros* transcende a noção de duração temporal: “‘dia’ é visto muito mais como uma moldura para um acontecimento particular ou como

³⁸ Utilizo o texto traduzido pelo Prof. Doutor Teodoro Rennó, da UFMG, ainda inédito, distribuído aos alunos do curso ministrado na UFES, em 2005, sobre a lírica grega.

símbolo para uma situação característica”. Mais adiante, ele destaca: “portanto um dos elementos do composto, ‘dia’, diz respeito ao nosso estado ou nossa situação em um dia qualquer e aos variegados acontecimentos que qualquer novo dia pode deixar cair sobre nós”.

Acrescentemos à análise de Hermann Fränkel a possível definição de homem no poema de Píndaro: a “sombra sonhando”. Essa imagem é a impalpabilidade em exponencial; é a intangibilidade sendo indicada como a essência do homem. Rosa, por sua vez, aborda esse aspecto por uma perspectiva especial. Em suas narrativas, é possível perceber que o homem, e a vida como um todo, está sempre envolto por uma aura de mistério e ilusão. Em “O espelho”, por exemplo, após a sucessão de explorações das suas imagens – aquilo que para ele era a realidade –, o narrador lança uma questão ao leitor: “*Você chegou a existir?*” (ROSA, 2001, p. 128). A dúvida está respaldada em sua conclusão sobre o estatuto dos homens: “Seríamos não muito mais que crianças — o espírito de viver não passando de ímpetos espasmódicos, relampejados entre miragens: a esperança e a memória” (ROSA, 2001, p. 126). Se prosseguirmos desse ponto, poderemos afirmar que o homem é, se memória, as histórias que são contadas a seu respeito, e, se esperança, uma aposta de persistência no futuro.

Em seu diálogo com Lorenz (1991, p. 71), Rosa declarou que, às vezes, se sentia como se fosse um conto por ele mesmo narrado. Se levamos em consideração que a linguagem é fator que intermedia nossa relação com o mundo, a declaração de Rosa não é absurda. Ele é o que diz de si, o que mostra sem sabê-lo, e aquilo que os outros dizem. Podemos generalizar a afirmação de Rosa e afirmar que somos uma presença ficcionalizada. A

narrativa nos formaliza ante o outro. Essa idéia é retomada por Rosa em pelo menos dois outros lugares: no prefácio “Sobre a escova e a dúvida” e no conto “Se eu seria um personagem”³⁹, ambos em *Tutaméia*.

No prefácio, encontramos Rão e o narrador (um Rosa em ficção?) em conversa num café parisiense. Rosa observa o interlocutor, apropria-se de seus traços e os reescreve, enquanto Drão, na seqüência, faz o mesmo:

Tinha a cara de quem não suspirou. Peguei-lhe aos poucos os fios dos gestos, tudo o que ao exame submisso. Temia ele o novo e o antigo, carecia constante sustentar com as mãos o chão, as paredes, o teto, o mundo era ampla estreiteza. Queria, não queria, queria ter saudade. Não ri. Ele era — um meu personagem: conseguira-se presente o Rão no orbe transcendente. Àqueles vindos alienos cantares — La ballade des trente brigands ou La femme du roullier — em fortes névoas — Le temps de cerises — todos não sabemos que estamos com saudades uns dos outros. — Você evita o espirrar e mexer da realidade, então foge-não-foge... — ele disse, um pouquinho piscava, me escrutava, seu dedo de leve a rabiscar na mesa, linhas de bel-escrita alguma coisa, necessária, enquanto. Eu era personagem dele! Vai, finiu, mezza voce, singelo como um fundo de copo ou coração: — Agora, juntos, vamos fazer um certo livro? (ROSA, 1985, p. 165)

Em “Se eu seria um personagem”, encontramos um ensimesmado narrador refletindo sobre a árdua tarefa que é saber de si: “Note-se e medite-se. Para mim mesmo, sou anônimo; o mais fundo de meus pensamentos não entende minhas palavras: só sabemos de nós mesmos com muita confusão” (ROSA, 1985, p. 155). Não obstante, do meio desse não-sabido, algo parece que se impõe ao outro, algo se permite ler pelo olhar do outro, independentemente da vontade consciente do primeiro. Considerando-se a afirmação do narrador, que demarca a distância, ou o hermetismo existente na relação do homem consigo mesmo (que, nos termos expostos, por si só já supõe uma dualidade), podemos dizer que nós somos uma ficção escrita/narrada por nós mesmos. Desse modo, isso que escapa será traduzido

³⁹ Esse conto, creio eu, pode ser lido como um desdobramento do prefácio.

pela leitura que o outro fará; e, assim, podemos pensar que todos, em algum momento, são personagens.

A trama do conto se desenrola em torno da paixão por Orlanda, que afeta o narrador e seu companheiro Titolívio Sérvulo (este não havia demonstrado interesse pela moça, até o momento em que o narrador pensou – apenas pensou e se apaixonou – nas características sedutoras de Orlanda). Enquanto o conquistador vai à luta pelo seu objeto de desejo, o tímido narrador faz conjecturas sobre o decorrer dos fatos: um sentimento se multiplica? Transforma-se em vários outros? É contagioso? Quem estaria imitando quem?: “T. tocava a trombeta — miolado, atravessado mosqueteiro — imitador de amor. Ou eu, falso e apenas, arremedando-o por antecipação. O futuro são respostas” (ROSA, 1985, p. 156). Enfim, foi o narrador quem primeiro a descreveu, em seus pensamentos, como “além de linda — incomparável — a raridade da ave” (p. 155), e a elegeu como sua.

As dúvidas do narrador se multiplicam: os sentimentos e pensamentos são transmitidos pelo silêncio? É isso que parece acontecer quando, anunciado o casamento de Titolívio com Orlanda, o narrador se obriga a esquecê-la: “Vinha eu de fazer a esquecer, ordem que traduzi e me dei. Em esquecimento que, oculto, vazava” (ROSA, 1985, p. 157). Como um livro aberto, o narrador se dava a ler, sem sabê-lo, para os olhos de Orlanda, que, por fim, o escolheu. Em tom inconclusivo, o narrador denota que ambos são da mesma espécie: ele, a criação dela, e ela, a criação dele:

De dom, viera, vinha, veio-me, até mim. Da vida sem idéia nem começo, esmaltes de um mosaico, do mundo — obra anônima? Fique o escrito por não dito. Sós, estampilhamo-nos. Tem-se de a algum general render continência. Ei-la, alisa a tira da sandália, olha-se terna ao espelho, eis-nos. Conclua-se. Somos. Sou — ou transpareço-me? (ROSA, 1985, p. 158)

Tentemos, pois, pensar a “sombra sonhando” de Píndaro articulada à imagem obscura de homem desenhada por Rosa, acrescida da noção de *ephemeros*. O entrecruzamento desses dados permite-nos deduzir que o homem é como ele se apresenta em determinado momento e situação. Ele é como aparece – efeito de seus atos diante das circunstâncias que se apresentam. Os eventos que lhe servem de moldura permitirão vislumbrá-lo, pois esse é o momento em que ele age. A decisão e o ato conseqüente que é exigido do homem, diante dos dilemas que a vida se encarrega de proporcionar diariamente, auferirão a sua glória ou sua desgraça.

A esperança (correlata ao futuro), apontada acima como um dos pólos dentre os quais o homem emerge (o outro é a memória, ou seja, o passado), está depositada no efeito do ato a que o homem é forçado diante dos dilemas que se lhe apresentam. De qualquer modo, a possibilidade de sobreviver na memória do povo (em suas lendas e contos) é um efeito que seu gesto poderá produzir. As contingências do momento, internas e externas ao personagem, num somatório nem sempre lógico, influenciarão na escolha do caminho a seguir. Assim, se o homem, como quer Píndaro, é uma sombra sonhando, são seus atos que lhe conferem alguma substância. Mesmo que sejam atos, nos moldes de Rosa, de um borracho como o Chico, ou da estranha omissão do narrador de “Se eu seria um personagem”.

Independentemente de o personagem se reconhecer em seus atos, são esses atos que o presentificam no mundo – é a leitura do seu atuar que o formaliza no mundo. Seus atos permitem o seu reconhecimento, são eles que consolidam a sua imagem, que marcam o seu lugar, seja de modo positivo, seja de modo negativo. O ato, no caso, estaria vinculado a uma atitude que

envolve a aceitação da possibilidade de erro e da sua irreversibilidade. Não se trata de uma noção física de movimento retilíneo uniforme, mas de qualquer gesto diante do que se apresenta: a espera, a passividade, a negatividade, a agressividade ou quaisquer outras posturas adotadas diante dos dilemas. Vemos, então, os personagens rosianos escrevendo seus destinos com seus atos.

4.2 O destino

Se existe uma noção de destino permeando os textos de João Guimarães Rosa, ela está envolta pela perspectiva abordada no conto “Hiato”, de *Tutaméia*, segundo a qual o mundo é um leque infindável de possibilidades: “Ordem de mistérios sem contorno em mistérios sem conteúdo. O que o azul nem é do céu: é de além dele. Tudo era possível e não acontecido” (ROSA, 1985, p. 73). A possibilidade, contudo, não pode ser confundida com previsibilidade. A cada passo dado pelos heróis rosianos, parece que novos caminhos se descortinam prementes, ainda a serem construídos. O destino não se fixa, alterando seu curso de modo inesperado e não permitindo ao homem certezas sobre o que lhe resta. A certeza está apenas na sua necessidade de prosseguir, cabendo-lhe decidir o rumo a ser tomado.

A desmesura dos personagens rosianos estaria no modo como eles se lançam nisso que pode ser chamado de destino – o que, se está escrito, não é sabido. Os arroubos, a violência, a paixão, a entrega a um movimento que parece se resumir num eterno presente (como veremos na “Estória nº 3”) denotam um certo desafio àquilo que é concebido culturalmente como a ordem natural. Podemos chamar a isso de *hybris*. De certo modo, a *hybris* pode ser entendida como um enfrentamento das forças internas e externas ao sujeito e também como uma entrega cega “ao gênio mau”, que determina o seu *daimon*, como salienta Jean-Pierre Vernant em “Tensões e ambigüidades na tragédia grega”, capítulo de *Mito e tragédia na Grécia antiga*.

Assim aconteceu na “Estória nº 3”, conto incluído em *Tutaméia*, quando Ipanemão, “cruel como brasa mandada, matador de homens, violador de

mulheres, incontido e impune como rol dos flagelos” (ROSA, 1985, p. 59), apeia na porta da casa dos noivos Mira e Joãoquerque, que estavam envolvidos nas trivialidades do lar. Tomado pelo pavor instaurado pela presença do mal personificado em sua porta, o casal se prepara para a desgraça anunciada. Não há diálogo entre o casal e o vilão, apenas é-nos mostrada a crescente paranóia que domina Joãoquerque e Mira.

Com a cabeça povoada por possíveis desgraças e humilhações, enquanto Mira se ajoelha e reza, armada com faca e espeto, Joãoquerque confunde-se com a paisagem noturna na qual se embrenha em fuga desesperada. Fugir pareceu-lhe, de repente, um ato impossível, pois os seus pensamentos só anteviam a morte certa nas mãos do famigerado Ipanemão. Extenuado e acossado pelo medo, Joãoquerque conclui: “*Valia era sossegado morrer*” (ROSA, 1985, p. 61). Inconformado com o vexame imposto pelo gesto de covardia, ele retorna transformado sobre seus passos, para encarar a besta-fera de frente: “remedava de ele próprio ser então o Ipanemão, profundo. Tudo era leviano, satisfeito desimportante. O medo depressa se gastava? — caíra nas garras do incompreensível. Então, se levantou, e virou volta” (ROSA, 1985, p. 61). Os passos seguintes levam-no a partir a cabeça do valentão com uma violenta machadada.

Joãoquerque, como Matraga (veremos, adiante), deparou-se com um momento no qual a morte física seria apenas um detalhe. Pior seria a segunda morte representada pelo dilaceramento íntimo e pela destruição dos seus referenciais de vida. Dupla morte que Jacques Lacan, no Seminário 8: A transferência, percebe como o dilema presente em *Antígona*, de Sófocles. A peça, que inicia após a morte, em batalha, dos dois herdeiros de Édipo

(Polinices e Etéocles), que deveriam se revezar no poder de Tebas, mostra uma decidida Antígona, desafiando a lei estabelecida por Creonte (irmão de Jocasta e sucessor do trono). Este condenara Polinices (que se revoltara contra Tebas) a não receber as homenagens fúnebres, que lhe permitiriam, de acordo com os princípios religiosos gregos, ser recepcionado, no *Hades*, pela legião de mortos⁴⁰. Não ser lembrado pelos vivos, nem ser recepcionado pelos mortos, significaria uma dupla morte. Antígona, por sua vez, não aceita que o seu irmão padeça essa dupla punição, mesmo que isso lhe custe a própria vida (como estabelecia a lei de Creonte para quem a desobedecesse). Jãoquerque, também encurralado entre duas mortes, optou pelo sossego de aceder a apenas uma. A morte física significaria menos que a destruição de sua honra. O resto são lendas contadas pelo povo.

Em meio às incertezas que permeiam os caminhos dos personagens rosianos, são reservados alguns pontos de ancoramento: o desejo, a vontade, um certo instinto de preservação que os empurra em diversos sentidos. O personagem rosiano se lança na vida totalmente sujeito às suas vicissitudes, num ato de entrega que se apóia apenas na sua decisão: entregar-se para integrar-se – o desejo torna-se a ponte para sua re-unificação com a vida. Lançar-se na vida é um ato de afirmação do desejo e da vida como um todo. É, também, um desafio ao azar; e, assim sendo, seu olhar se volta para o presente imediato, pois é nele que a sua vida é consolidada.

Seja destino, sorte ou azar, enquanto o redemoinho gira com o diabo no timão, os personagens de João Guimarães Rosa, aguardando ou não, sabem

⁴⁰ A decisão de Creonte, encarnando a lei dos homens, é uma clara desobediência às leis dos deuses, que exigem os rituais fúnebres para todos os mortos. A cena denota o erro de Creonte. Antígona, por sua vez, ao decidir manter os ritos fúnebres para o irmão, encarna o impasse entre as leis dos homens e as leis dos deuses.

que não podem abrir mão das oportunidades que surgem. Seja por desejo de fama ou simples acaso, é necessário saber lidar com as cartas que lhes são lançadas. É isso que acontece em “Curtamão”, de acordo com a estória que nos é contada pelo narrador.

O protagonista, o “oficial pedreiro”, olha para sua obra – “prédio que o Governo comprou, para escola de meninos, quefazer vitalício” (ROSA, 1985, p. 42) – e conta para o leitor a sua estória. Dele e da casa. Ele, pedreiro comum, via-se limitado pela descrença da comunidade (da sua esposa, inclusive) quanto à sua capacidade de realizar obra exuberante, de que ninguém ainda tivesse notícia naquela região. O descrédito, filosofa o pedreiro, deve-se à incapacidade de as pessoas aceitarem o que lhes escapa à compreensão: “todos toleram na gente só os dissabores do diário e pouco sal no feijão” (ROSA, 1985, p. 42). O conflito da narrativa opera, então, no plano dos valores íntimos e anseios do narrador em contraposição àqueles da comunidade. O trágico da cena se apresenta no conflito do homem criador, do homem que sonha, apaixonado, cujos anseios não condizem com as regras do bom senso que a tradição urbana espera.

O destino do pedreiro muda o curso quando ele encontra Armininho, desditoso noivo abandonado pela noiva, mas com dinheiro suficiente para construir a casa mais moderna possível: “*A casa levada da breca, confrontando com o Brasil*” (ROSA, 1985, p. 43). Oportunidade que ele não poderia deixar escapar: “a sina e azo e hora, de cem uma vez: da vida com capacidade” (ROSA, 1985, p. 43).

Construí-la exigiu mais do que algumas noites em claro para desenhar o projeto. Foi necessária total entrega ao seu sonho, e, diante da “fundura” em

que se encontrava, gerou a incompreensão da esposa e o conseqüente abandono. Acrescentemos a ameaça do Requinção (responsável pelo fim do romance de Armininho), que não via com bons olhos a construção (seria a casa da moça, prometida pelo ex-noivo), e, pior de tudo, a reação do povo inglório: “De invejas ainda não bastante — esta minha terra é igual a todas” (ROSA, 1985, p. 44). O pedreiro, contudo, reagia às ameaças e deboches alterando o projeto e tornando-o ainda mais inusitado: ele constrói o sobrado “de costas para o rual, respeitando frente a horizonte e várzeas” (ROSA, 1985, p. 44).

Obra sem fim, apesar da falta de dinheiro (Armininho, enfim, pela fama da casa, acaba reconquistando sua amada e com ela fugindo, mingando a fonte financiadora da construção), e abandonado pelos companheiros da empreitada, o pedreiro não se dobra: afunda-se em dívidas, mas conclui a sua tarefa.

Tão de lado, comum, sofri nos dentes, nos dedos, mesmo nem comigo eu pudesse, sentado chorava. Mas para adiante. Tal o que meu, sangue ali amassei, o empenho e dívidas. Se avessavam os companheiros, desistidos entes, sem artes. — “*Morro na soleira e no reboco!*” — anunciei. — “*Eu, não morro...*” — ou nem nada.

Me culpavam desta à-sozinha casa, infinito movimento, sem a festa da cumeeira. Seja agora a simplicidade, pintada de amarelo-flor em branco, o alinhamento, a desconstrução de sofrimento, singela fortificada. Sem parar — e todo ovo é uma caixinha? Segui o desamparo, conforme. Só me valendo o extraordinário. (ROSA, 1985, p. 45)

O pedreiro, ao sustentar sua obra até o fim, ao suportar o seu dilaceramento íntimo em nome da realização do seu desejo, recupera sua unidade através da obra. A conquista maior do pedreiro é denotada não apenas pelos louros da glória, pelo tardio reconhecimento do populacho, mas também pela percepção de fazer parte de algo maior: “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, 1985, p. 46).

As urdiduras do destino e os descaminhos do homem também são discutidos em “A hora e a vez de Augusto Matraga”. Nesse conto exemplar, Rosa nos mostra o guerreiro como aquele “mal necessário”, nos moldes do herói épico grego destacado por Redfield⁴¹, que incorpora tanto a possibilidade de destruição quanto de preservação da cidade (ou, melhor dizendo, da própria civilização). Em suas mãos estão depositadas as esperanças de uma comunidade que, como ocorre no conto “Barra da Vaca”⁴², em *Tutaméia*, também está disposta a expulsá-lo de suas ruas na primeira oportunidade que surgir.

Matraga, sertanejo valente e arrogante, desligado dos mandamentos que regem a vida urbana e familiar, não percebeu os sinais de que sua sorte estava mudando: “Quando chega o dia da casa cair — que, com ou sem terremoto, é um dia de chegada infalível” (ROSA, 1972, p. 332). Sua mulher o abandonara, perdera suas terras, e seus capangas debandaram para a tutela do Major Consilva.

Desafiando o azar, Matraga vai exigir satisfação ao Major e é espancado à beira da morte. Marcado a ferro pelos seus ex-jagunços, Matraga só

⁴¹James M. Redfield dedica o terceiro capítulo do livro *Nature and culture in the Iliad: the tragedy of Hector* para falar do herói no contexto grego. Ele surge em um período obscuro, no qual as pessoas se uniam para escapar das ameaças de um mundo hostil, no qual a “guerra era percebida como uma precondição de todos os outros valores comuns” (p. 99). Segundo Redfield, para Homero os heróis têm um papel social definido, mas paradoxal, pois o herói depende da guerra para mostrar suas virtudes de guerreiro, tendo, por outro lado, que defender a cidade. Ora, desse modo, o herói é também uma ameaça para a comunidade, pois ele atrai a guerra. Gera-se, enfim, uma “ética guerreira” ambígua: defensiva/agressiva, altruísta/egoísta.

⁴² Neste conto, o angustiado Jeremoavo, que descobrira na própria família um ninho de inimigos que tramavam a sua morte, tudo abandonou e largou-se no mundo, tendo como companhia apenas a sua dor. Ao chegar em Barra da Vaca é confundido com um membro do bando de temido jagunço que circulava pela região. A população adota a estratégia de tratá-lo bem, para não atrair desconfiança, e, após alguns dias, depois de embebedá-lo, deixam-no do outro lado do rio para que não pudesse voltar ao vilarejo.

consegue escapar se lançando num barranco de grande altura. Moído pela surra e pela queda, ele é ajudado por um casal de negros e, ao se recuperar, percebe que tinha perdido tudo: “E era como se tivesse caído num fundo de abismo, em outro mundo distante” (ROSA, 1972, p. 338).

Augusto Matraga vai para longe, atravessa desertos, imbuído da tarefa de, seguindo o conselho do padre que o visitara no leito de convalescença, só fazer o bem. O augúrio do padre – “Cada um tem a sua hora e a sua vez: você há de ter a sua” (ROSA, 1972, p. 339) – é recebido por Matraga como a promessa de redenção, que exigiria, em primeiro lugar, domar seu instinto violento. A tarefa promete não ser simples, como podemos verificar na frase proferida pelo herói: “— Eu vou p’ra o céu, e vou mesmo, por bem ou por mal!... E a minha vez há de chegar... P’ra o céu eu vou, nem que seja a porrete!...” (ROSA, 1972, p. 340). A sua dúvida era se o céu o aceitaria assim como queria o padre: domesticado, despido da valentia, desonrado, “tão mole, tão sem homênia” (1972, p. 345).

Todo o conto circula em torno da violência particular de Matraga (e do universo que ele valoriza) e da possibilidade de substituí-la pela placidez e temor a Deus. Matraga, porém, é da mesma estirpe dos guerreiros épicos gregos: a sua vida é a batalha. O encontro com o famigerado Joãozinho Bem-Bem e seu bando é o prenúncio do novo momento que para ele se inaugura: “Aqueles, sim, que estavam no bom, porque não tinham de pensar em coisa nenhuma de salvação de alma. E podiam andar no mundo, de cabeça em-pé” (ROSA, 1972, p. 356). E não é por acaso que, naquela noite, Augusto sonha com um Deus valentão, o seu, “que o mandava ir brigar, só para lhe

experimentar a força, pois que ficava lá em-cima, sem descuido, garantindo tudo” (ROSA, 1972, p. 356).

Matraga segue seu instinto e, decidido a dar novo rumo para sua vida, se deixa levar pelo jegue que lhe foi presenteado. Percorre trilhas ermas até alcançar o arraial do Rala-Côco, cujo povo temia a chegada do bando de Joãozinho Bem-Bem, que vinha atrás de vingança pela morte de um companheiro. A regra do jagunço é vingar a morte do membro do bando; se não encontra o culpado, mata-se a sua família. Mesmo diante do pedido de clemência e perdão, em nome de Deus, Joãozinho não recua de sua intenção de vingança. A alegria de Matraga pelo reencontro do amigo logo é substituída por outra: enfim, a sua alegria maior era guerrear. E guerrearia contra o mais valente: Joãozinho Bem-Bem, pois tomara partido do velho pai do assassino. E fez-se a batalha sob o grito de Augusto:

— Êpa! Nomopadrosfilhospritosantamêin! Avança, cambada de filhos-da-mãe, que chegou minha vez!...

E a casa matraqueou que nem panela de assar pipocas, escurecida à fumaça de tiros, com os cabras saltando e miando de maracajás, e Nhô Augusto gritando qual um demônio preso e pulando como dez demônios soltos.

— Ô gostosura de fim-de-mundo! (ROSA, 1972, p. 367)

O gesto de Matraga, como salientou Willi Bolle⁴³, é de difícil classificação, pois conjuga aspectos convencionalmente percebidos como excludentes: a violência, no caso, é o mal e o bem. Matraga, conseqüentemente, incorpora um paradoxo que o seu gesto explicita. A sua violência, aquilo que é uma necessidade de sua alma, é recebida pelos moradores⁴⁴ como uma dádiva de Deus. Nos termos de James Redfield: “A

⁴³ Cf. capítulo 2 desta tese.

⁴⁴ Destaquemos que o embate entre Matraga e Joãozinho Bem-Bem estava em um plano que escapava à percepção daqueles que presenciaram a luta. À tentativa de o povo executar o “vilão” morto, Matraga levanta a voz em sua defesa e exige um sepultamento digno para Joãozinho, que, enfim, era um guerreiro como ele.

comunidade é assegurada pelo combate, que é a negação da comunidade; isso gera uma contradição no papel do guerreiro. Sua comunidade o sustenta e o envia para a destruição” (REDFIELD, 1975, p. 101). O jagunço, recuperada a sua “homênia”, é santificado por sua maldade, como fora Maria Mutema, após confessar publicamente o seu crime. E assim morreu Matraga, no ambiente que desejava, em plena guerra.

As peripécias que acontecem no percurso de Matraga, de Joãoquerque, do oficial pedreiro, de Chico e de tantos outros personagens de João Guimarães Rosa, ressaltam a incerteza. O risco de viver uma vida que é perigosa é uma exigência a que eles não podem se furtar. O artifício, o engenho indicado nos textos de Rosa para enfrentar as armadilhas inexoráveis desse trajeto, é saber olhar para o mundo, saber perscrutar suas frinchas, desdobrar seus sentidos, é saber olhar para além do espelho que produz, como é perceptível no conto a que empresta o título, imagens que são, antes de tudo, forjadas por palavras. É preciso saber lê-las. O trajeto de estórias tão difíceis de contar, como são difíceis de domesticar as palavras que as povoam, parece apontar que o destino dos homens é errar com as palavras: assunto que abordaremos no próximo capítulo.

5. A errância

Eu estou vendo um farol esquisito,
Estou perdido em meu próprio lugar.
(Batchá, Vassoura e Profeta)

Vimos, anteriormente, que no sertão rosiano contar estórias é o que resta aos seus habitantes. Essa afirmação, proferida por Rosa na entrevista a Lörenz, reforça a importância da linguagem para o seu sertanejo: é o reconhecimento de um destino na/com a linguagem. Usá-la, porém, não é tão simples – ela desliza de um ponto a outro com muita rapidez e pode levar a becos sem saída. Em artigo intitulado “A ironia na obra de Guimarães Rosa...”, Lélia Parreira Duarte aponta que nas narrativas de Rosa são frequentes

Personagens enganáveis por sua boa fé, fragilidade e ingenuidade. Outras, por fidelidade a seus preconceitos, como Riobaldo, não conseguem perceber sinais de que sua leitura está equivocada – de que Diadorim não é homem, como parece, e sim a mulher que ele poderia desejar, sem ofender as suas próprias convicções –, sendo, portanto, ironicamente ludibriadas por si mesmas. (DUARTE, 2001, p. 113-114)

O engano apontado por Lélia Duarte guarda, enfim, traços da ironia trágica, tal como vimos no capítulo anterior – a palavra se voltando contra o seu enunciador –, que é encontrada, de modo exemplar, desde o início da tragédia *Édipo Rei*, de Sófocles. Nela, é perceptível que o herói fala de si todo o tempo, sem perceber que o faz. A engenhosidade de Sófocles nos apresenta Édipo antecipando em seu discurso, nos versos 79 a 81, o sofrimento que o atingirá diretamente pelos cometidos crimes de parricídio e incesto. Ao lamentar as desgraças que assolavam Tebas, Édipo diz: “Sofre cada um de vós somente a própria dor; / minha alma todavia chora ao mesmo tempo / pela cidade, **por mim mesmo** e por vós todos”⁴⁵ (SÓFOCLES, 1994, p. 23) [grifo meu].

Édipo continua seu trajeto trágico ao estabelecer a sua sentença de exílio, nos versos 275 a 295, ainda sem saber dos seus crimes. Ele, clamando

⁴⁵ Cf. *A trilogia tebana: Édipo Rei, Édipo em Colono, Antígona*, tradução de Mário da Gama Kuri, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

por justiça, se amaldiçoa publicamente: “E se ele convive comigo sem que eu saiba, / invoco para mim também os mesmos males / que as minhas maldições acabam de atrair / inapelavelmente para o celerado” (SÓFOCLES, 1994, p. 30-31). Na seqüência, no diálogo com Tirésias (versos 356 a 558), as falas que indicam Édipo como o perpetrador dos crimes que engendraram a maldição contra Tebas não são por ele entendidas e, mesmo quando Tirésias é taxativo ao dizer, no verso 431, que Édipo é o criminoso, este não se reconhece como tal. Quando, enfim, este se descobre como o responsável pelos atos, tudo o que ele havia dito retorna sobre si mesmo multiplicando a sua desgraça. O desespero de Édipo, aquele que decifrou os versos obscuros da Esfinge, é, então, fruto da sua recusa de ler aquilo que estava escrito a seu respeito: Édipo se recusou a saber de si.

O personagem rosiano Augusto Matraga, personificação da violência assassina, movido por sua *hybris*, também não foi capaz de ler que sua sorte se alterava e, após ter sido espancado pelos seus ex-capangas, viu-se imerso em profundo sentimento de desamparo, ao constatar que tudo aquilo que supunha seu – mulher, filha, terras e amigos – não passava de uma grande ilusão. Como Édipo, Matraga se impõe o exílio, mas na tentativa de extirpar aquilo que supostamente lhe causara a desgraça: o seu instinto violento. Ambos, no entanto, têm em comum a tentativa de escapar às suas *áte*⁴⁶: Édipo, diante do horror causado pelo presságio que o anunciava como

⁴⁶ De acordo com Jean-Pierre Vernant, em “Tensões e ambigüidades na tragédia grega”, capítulo do seu livro em parceria com Pierre Vidal-Naquet, *Mito e tragédia na Grécia antiga*, a *áte* está relacionada a “um *númen* sinistro que se manifesta sob múltiplas formas, em momentos diferentes, na alma do homem e fora dele; é uma força de desgraça que engloba, ao lado do criminoso, o próprio crime, seus antecedentes mais longínquos, as motivações psicológicas da falta, suas conseqüências, a poluição que ela traz, o castigo que ele prepara para o culpado e para toda sua descendência. Em grego, um termo designa esse tipo de potência divina, pouco individualizada, que, sob uma variedade de formas, age de uma maneira que, no mais das vezes, é nefasta ao coração da vida humana: o *daimon*” (p. 14).

parricida e incestuoso, desvia o olhar para outro cenário; Matraga, por sua vez, tenta se penitenciar dos crimes cometidos, eliminando a sua violência para alcançar o perdão divino – nem que fosse na base do porrete. Perseguidos por suas maldições, nossos heróis seguem trilhas que findam por levá-los ao encontro de si mesmos, ao encontro daquilo que eles sempre foram e que está escrito em seus atos e em suas almas.

Aristóteles, ao analisar as tragédias que o antecederam no tempo, conclui que, nelas, diante de circunstâncias extremadas, o homem está sujeito ao infortúnio em função de um erro (*hamartia*) causado não necessariamente pela perversidade do personagem, mas sim por um equívoco de julgamento. A noção de erro, desse modo, não está vinculada à noção imediata de bem ou de mal. É o tipo de erro que qualquer bom homem pode cometer, e cujos efeitos podem ser interpretados como maléficos. Segundo James Redfield: “O erro do herói não lhe é forçado, mas ele o comete sob condições tão adversas que nós o olhamos com compaixão” (REDFIELD, 1975, p. 128).

O ato que sucede o erro é arcado completamente pelo herói trágico – o risco, como vimos no capítulo anterior, de adotar uma posição diante do conflito se apóia unicamente na leitura feita pelo herói e no seu desejo de enfrentar a situação. De acordo com Jean-Pierre Vernant:

A ação humana é, pois, uma espécie de desafio ao futuro, ao destino e a si mesma, finalmente, um desafio aos deuses que, ao que se espera, estarão a seu lado. Neste jogo, do qual não é senhor, o homem sempre corre o risco de cair na armadilha de suas próprias decisões. Para ele, os deuses são incompreensíveis. Quando por precaução os interroga antes de agir e eles acedem em falar, a sua resposta é tão equívoca e ambígua quanto a situação sobre a qual seu conselho é solicitado. (VERNANT, 1999, p. 21)

A opacidade indicada por Vernant define o caráter errante que norteará as decisões do herói. A potência ambígua da linguagem – a palavra ofertada no oráculo é articulada de modo a exarcerbar essa característica – não permite a certeza do caminho a ser tomado. O herói decide, acossado pelo enigma e guiado por seus receios, lançar-se contra os obscuros desígnios que lhe são lançados. Radicalmente vinculado à incerteza, o herói recupera sua força no ato que, em suma, é um “desafio aos deuses”. A sua liberdade é forjada nesse ato. É justamente a imprecisão do oráculo que permitirá ao herói a liberdade de errar. Ao escolher o caminho que ele constrói como a opção possível, o herói sela o seu destino. O crime, ou o erro, desse modo, está conectado à fluida natureza dos signos – é com ela que o ato do herói se precipita e substancia aquilo que já estava apontado como seu. O herói se descobre livre em sua errância, livre para errar no/com o mundo.

Lorenz, em determinado momento de seu diálogo com João Guimarães Rosa, o interroga sobre a lógica dos atos criminosos de seus personagens. Rosa, como resposta, alerta sobre as difusas peculiaridades do seu sertão (um território que ainda escapa à moral e ética civilizadas e deixa patente que, nesse universo, a força diabólica que leva o sertanejo ao ato estaria vinculada à palavra sempre fugidia, que teima em escapar ao seu total controle:

A gente do sertão, os homens de meus livros, [...], vivem sem consciência do pecado original; portanto não sabem o que é o bem e o que é o mal. Em sua inocência, cometem tudo o que nós chamamos de “crime”, mas que para eles não o são. [...]. No sertão cada homem pode se encontrar ou se perder. As duas coisas são possíveis. Como critério, ele tem apenas sua inteligência e sua capacidade de adivinhar. Nada mais. E assim se explica aquele provérbio sertanejo que à primeira vista parece outro paradoxo: o diabo não existe, por isso ele é tão forte. Às vezes não se encontram as palavras que se está sentindo dentro de si mesmo. (ROSA, 1991, p. 94)

A engenhosidade e a intuição do sertanejo permitem-lhe a liberdade de trilhar as veredas, mas não sem o risco de se perder. O sertão, de acordo com Ettore Finazzi-Agrò, em “O *logos* trágico na obra de Guimarães Rosa”, é um campo propício para o exercício da ética dos personagens rosianos – uma ética aquém do bem e do mal, pautada numa existência preñe de ambigüidade, em que o exercício de viver é a afirmação desse seu espaço:

Colocando-se numa região oscilante entre duas dimensões, o homem trágico re-pensado por Guimarães Rosa não escolhe ou escolhe apenas a não-escolha de viver até o fim a sua situação de fronteiro. É ali, com efeito, nesse limiar insituável da lógica e da existência, é nesse “cruce dos camiños” que se pode descobrir a liberdade de viver, sim, uma vida “muito perigosa”, mas vivendo-a como banimento e, ao mesmo tempo como lugar, finalmente “livre”, do “a-bandonado”. (FINAZZI-AGRÒ, 2004, p. 159)

A liberdade do sertanejo está em poder criar e recriar seus caminhos no universo que lhe é reservado. Podemos pensar, a partir das suas características, que ele é necessariamente um criador, um poeta que inventa as veredas do seu destino, num espaço inóspito que, enfim, é o que lhe resta. A invenção é um gesto de liberdade que, se nos pautarmos nas observações de Sônia Maria Viegas Andrade, em “Édipo – o problema da liberdade, do destino e do outro”, “somente se concretiza como transgressão” (ANDRADE, 1984, p. 131). Quando Rosa reconhece, diante de Lorenz, a blasfêmia existente em sua idéia de que com a linguagem o homem domina a criação, ele está apontando a necessidade da transgressão para alcançar a “língua do homem de amanhã, depois de sua purificação” (ROSA, 1991, p. 87). Essa blasfêmia, pouco depois, é ironicamente negada por Rosa, pois, para ele, reforçando ainda mais esse lugar de onipotência reservado ao escritor, o manejo da língua permite “a possibilidade de servir a Deus corrigindo-o, de

servir ao homem e de vencer o diabo, inimigo de Deus e do homem” (ROSA, 1991, p. 84).

Purificar a linguagem, parece-nos, seria reenviá-la a um estágio edênico (como apontou Pedro Xisto em “À busca da poesia”), ou próximo disso, ao sertão onde “o homem é o *eu* que ainda não encontrou um *tu*; por isso ali os anjos e o diabo ainda manuseiam a língua” (ROSA, 1991, p. 86). Para alcançar esse objetivo, Rosa reedita uma Babel de vozes e línguas que se entrecruzam e geram algumas pérolas, como pudemos observar em “Orientação”, quando a feia Rita Rola é metamorfoseada na sedutora Lola-a-Lita, pelo apaixonado chinês Yao Tsing-Lao, que, por sua vez, também é transformado em Joaquim, ou apenas Quim.

A linguagem metamorfoseante, que transforma e é transformada no universo rosiano, é um terreno movediço, o qual, a qualquer momento, pode dirigir os passos do viajante que se arrisca em suas veredas para regiões inóspitas, como aconteceu com aquele personagem que chegou à casa do onceiro em “Meu tio, o iauaretê”. Nesse conto, Rosa consegue, semelhante ao que aponta Gaston Bachelard⁴⁷, referindo-se à violência animalesca de Isidore Ducasse em *Cantos de Maldoror*, mais do que a reprodução, a produção de, no caso de Rosa, uma metamorfose. A passagem do humano ao inumano é-nos apresentada gradualmente, entranhada na própria linguagem, no decorrer da narrativa, e não em explicações lineares, racionalizadas. Essa percepção nós encontramos em “A linguagem do iauaretê”, artigo de Haroldo de Campos, em que este destaca a habilidade de Rosa, que, ao utilizar os seus conhecimentos

⁴⁷ Cf. BACHELARD, *Lautréamont*, 1989.

de línguas e de suas regras, reordena e fragmenta as palavras, de modo a permitir a presentificação da metamorfose do onceiro.

O “monólogo-diálogo” do conto, como destaca Haroldo de Campos, nos revela um predador que tenta enredar e ganhar a confiança de seu casual visitante para possivelmente assassiná-lo. O discurso do protagonista, paulatinamente, num jogo oscilante entre a sedução e o terror, passa, ora a enaltecer a beleza da onça, ora a destacar a sua força, crueldade e superioridade em relação aos homens. Características que ele, como filho adotivo da fera, herdara. A fala do onceiro é marcada pela intercalação e fusão de palavras de origem tupi com o português, que proporcionam ao leitor a sonoridade do ronronar do grande felino brasileiro. Segundo Campos:

A transformação se dá isomorficamente, no momento em que a linguagem se desarticula, se quebra em restos fônicos, que soam como um rugido e um estertor (pois nesse exato instante se percebe que o interlocutor virtual também toma consciência da metamorfose e, para escapar de virar pasto de onça, está disparando contra o homem-iauaeté o revólver que sua suspicácia mantivera engatilhado durante toda a conversa). (CAMPOS, 1991, p. 577)

Nos instantes finais do conto, como destaca Campos, o onceiro em seu estertor de morte vocífera impressionantes grunhidos por Rosa forjados:

Ui, ui, mecê é bom, não faz isso comigo não, me mata não... Eu — Macunzozo... Faz isso não, faz não... Nhenhenhém... Heeeeé!... Hé... Aar- rrâ... Aaãh... Cê me arrhoôu... Remuaci... Réiucàanacê... Araaã...Uhm... Ui... Ui... Uh... uh... êêêê... êê... ê... ê... (ROSA, 1995, p. 852)

O gesto de Rosa, nesse conto especificamente, nos leva a um passeio que aborda a linguagem em uma mítica origem. Um mito rosiano, por excelência. A sua narrativa nos mostra o caos original no qual teria sido gerada a linguagem (território muito distante do idílico paraíso forjado pela mitologia cristã). Para Rosa, a percepção da fonte original da linguagem, como já

ressaltamos anteriormente, seria um meio para libertá-la das impurezas que nela se incrustaram e tornaram-na estéril.

O conflito incorporado pelo herói trágico, indicado por Vernant, revela justamente a região limítrofe entre a ordem civilizada e a outra, dominada pelos mitos (como podemos verificar em *Antígona*: a protagonista desafia a lei dos homens em nome da lei dos deuses, mesmo que esse gesto representasse a sua morte). No caso de “Meu tio, o iauaretê”, a sonoridade do rugido, a força selvagem lapidada dos fragmentos fônicos das palavras, sugere o ponto de tensão trágica que perpassa a obra de João Guimarães Rosa, indicando a união/separação entre a civilização e o agreste. A linguagem, para Rosa, deve guardar, em contraponto à denunciada esterilidade da linguagem civilizada, algo desse grito primevo, aquém de qualquer significado que não a dor ou a satisfação, que escapa ao humano racional, mas revela ao homem a força que o move.

O território rosiano, ao carregar essas características a-civilizadas, é o campo onde vicejam essas experiências, que viram as palavras pelo avesso, decompõem-nas e as recompõem⁴⁸. Esse processo ressalta o fato de o sertão rosiano ser um lugar que, sob sua aparente solidez, esconde um universo em ebulição. A plasticidade das palavras retrata o terreno móbil onde trafegam seus personagens: ali nada se faz sem conseqüências. É um terreno no qual não se podem denegar o perigo e o horror que proliferam emaranhados na

⁴⁸ Cleusa Rios Pinheiros Passos usa, em artigo publicado em *Outras margens: estudos da obra de Guimarães Rosa*, (já citado nesta tese) uma expressão que nos parece apropriada para essa característica dos textos rosianos: o “contar desmanchando”. A autora se refere à engenhosidade de Rosa ao “desfazer tramas, recuperar e reelaborar temas e personagens ou [...] estabelecer desfechos e suspensões imprevistas” (2001, p. 23). Podemos ir além e afirmar que esse processo é usado por Rosa no interior da própria linguagem, ao jogar com os limites impostos pela gramática, indicando caminhos pouco usuais na literatura brasileira. Aspecto que, enfim, podemos acrescentar com a autora, se apresenta com a face “sinuosa e subversiva” (2001, p. 22) de João Guimarães Rosa.

beleza propiciada pela exuberante natureza descrita por Rosa. Portanto, as decisões de seus personagens nunca atenuam o campo conflituoso, apenas abrem novas veredas, onde os conflitos adotam nova forma (como é o caso de Matraga, tentando dominar seu violento instinto).

Os personagens de Rosa normalmente parecem estar cientes de que a vida é paradoxal, guardando ambigüidades que podem levá-los à perdição. Essa consciência não significa, porém, garantias quanto a seus destinos. A astúcia que os caracteriza denota o cuidado de quem escreve uma estória. Eles sabem que a precipitação pode encerrá-la precocemente. Cada gesto, devidamente calculado, é apenas a tentativa de poder construir mais uma frase – desse modo, o narrador, adiando o fim, torna-se, também, sujeito da estória. Senhor e escravo de um universo no qual erra, tecendo arabescos e labirintos que retratam o esforço de sobrevivência do homem.

As palavras trazem em si armadilhas incrustadas. Elas revelam e ocultam aquilo a que se referem. Mesmo quando, como nos diz Rosa, elas vêm articuladas em paradoxos “para exprimir algo para o qual ainda não existem palavras” (ROSA, 1991, p. 68), de fato, o que elas (re)velam é a lacuna, a irreduzível e abismal falta. As palavras são véus sobre esse abismo. É necessário, pois, olhar onde se pisa – é necessário ler o mundo com cuidado, para fazer, como quer o narrador de “A escova e a dúvida”, um abreviado de tudo.

Quando, em “Famigerado”, Damázio, “o feroz de estórias de léguas, com dezenas de carregadas mortes, homem perigosíssimo” (ROSA, 2001, p. 158), se acerca da casa do narrador do conto, o olhar deste não está desprevenido.

Ele está atento a todos os detalhes que envolvem a cena e que lhe permitem antecipar a ameaça que o cavaleiro representava:

Aquele homem, para proceder da forma, só podia ser um brabo sertanejo, jagunço até na espuma do bofe. Senti que não me ficava útil dar cara amena, mostras de temeroso. Eu não tinha arma ao alcance. Tivesse, também, não adiantava. Com um pingo no i, ele me dissolvia. O medo é a extrema ignorância em momento muito agudo. O medo O. O medo me miava. (ROSA, 2001, p. 57)

Confirmada a genealogia do jagunço, mesmo sabendo que ele já havia, há algum tempo, abandonado a prática da jagunçagem, o narrador se mantém em alerta. Não se precipitar é uma regra que serve para todos, inclusive para Damázio, que se percebe indo muito direto à questão que ali o levava: a irritação com um “moço do Governo”, que poderia acabar em morte. Depois de algum circunlóquio para desviar a atenção da gravidade do problema, Damázio pergunta: “— ‘Vosmecê agora me faça a boa obra de querer me ensinar o que é mesmo que é: *fasmigerado... faz-me-gerado... falmisgeraldo... famílias-gerado...?*’” (ROSA, 2001, p. 59).

A palavra que desliza entre os dentes de Damázio em diversas formas denota não só a plasticidade da linguagem, que, em seu uso, se multiplica, mas também o sentido vital que ela comporta no sertão rosiano. O jogo tático que se desenrola em torno da palavra famigerado é similar a um duelo que, no caso de um erro de cálculo, pode significar a morte não só dos contendores, mas daqueles que se avizinham. A astúcia do narrador está em fornecer o sentido puro do adjetivo – “célebre”, omitindo o mau sentido que correntemente o acompanha. A sutileza do narrador ao dizer que, naquele momento, desejaria ser o mais famigerado possível, oferecendo-se, assim, como suporte para a palavra, serviu como mais um reforço para Damázio não reconhecer o termo como um insulto. Ficam estabelecidos, desse modo, dois planos relativos ao

sentido da palavra, mostrando a ambigüidade que a habita: famigerado não deixa de ser célebre, tampouco deixa de ser o mau celebrado. Essa polissemia da palavra representa, ao mesmo tempo, a sua riqueza e o seu perigo. Deixar-se ingenuamente por ela ser guiado pode significar a perdição. Damázio, satisfeito com a explicação, no entanto, deixa em aberto a possibilidade de, se se encontrar novamente com aquele que o desagradara, fazer o que era inerente ao seu lado mais cru e instintivo: matar.

5.1 A morte

Quando é anunciado, em “Estoriinha”, outro conto de *Tutaméia*, o reencontro dos dois irmãos e da mulher, vértices de um triângulo amoroso, poder-se-ia pensar em morte certa. E é exatamente o que acontece, mas não necessariamente do modo que esperamos. Ao contar a estória, Rosa nos permite projetar nossos anseios imaginários em suas redes para, em seguida, ir nos mostrando que o fatal trajeto tem nuances que, com nosso apressado juízo, acabamos não observando.

A estória se dá no lapso de tempo entre a chegada e a partida do vapor que trazia Elpídia, narrativa entremeada por fragmentos memoriais, que nos recontam o percurso amoroso dos dois irmãos. O conto inicia com Mearim e Rijino aguardando, num cais fincado em uma barranca do São Francisco, a chegada do vapor que trazia aquela que os unia e desunia. Além do sangue que os ligava, havia Elpídia, que, desposada por Rijino, deste não gostava, mas sim de Mearim, o irmão mais moço. A desunião veio com a paixão: “Ela fez que feliz oprimido a levasse; saídos escondidos, levara-o, para parar em Paulo-Afonso. Meses que passar, o quanto, despropósitos de vida” (ROSA, 1985, p. 66); a fuga, entretanto, suscita culpa e remorso em Mearim: “Essa ação de estar, ele acaba calcado que não agüentara: o susto, uns medos, em madrugada, desgostosa, à voz de reprova, neste mundo tão sujeito” (ROSA, 1985, p. 66). O moço abandona Elpídia e vaga pelas comarcas do sertão em busca da paz de espírito que, enfim, não vem. Restam-lhe as saudades e a renovada culpa, agora por abandonar a sua amada. Mearim se divide entre o amor fraterno e a paixão que o tomara de assalto.

O rio leva os irmãos ao reencontro. Rijino, o mais velho e traído, parecia não estar com sede de sangue e de vingança, como julgava Mearim. A fúria, em nome dos laços familiares, deveria ser contida. No reencontro:

Sem em-de sentenciar, o Rijino fechou as mãos, em par, socava o ar, feito o boneco tãoamente. Declarou, custoso: — *“Nossa mãe essas mais lágrimas não houvera de carpir...”* Se encostou, sinaladamente envelhecera, o mais velho. Mas não estava amotinado. Antes, tivera sabendas de que Mearim contrito a largara. Definiu: — *“tu tivesses flagelos...”* (ROSA, 1985, p. 65)

Rijino demonstrava em seus silêncios o desconforto da lembrança de Elpídia. Dela, convinha não falar. Mas, em sua diária espera no cais, Rijino mais parecia que ali estava em tocaia, e que usara o irmão como isca para a fugitiva que retornava:

Ela, vem, que decidida, desastrada. E era o que Rijino pelo jeito aprovava. Movendo drede para isso que ele Mearim ali em Maria-da-Cruz ficasse, para chamar atraído aquele açoite de amor. Rijino o ponto arrumara, não temendo o que fero se gera — na separação das pessoas. Mearim desentendia, returbado. Estimava por dó ou grato expor, Rijino, que dele com agarrada e estúrdia afeição cuidava, como um pai, aborrecido, odioso. Mesmo a ela Rijino decerto notícias enviara, a fim de que viesse, e dinheiro! Há o fechado e o aberto. Havia.” (ROSA, 1985, p. 66)

A confusão amorosa que perpassa o pensamento de Mearim não lhe permite divisar o desenlace que a chegada da jovem propiciaria — apenas a esperava, “por fatalidade de certeza”, porque o rio sempre traz os que habitam suas bordas. Eis que, chegado o dia do reencontro, Mearim se depara com seu obscuro objeto de desejo: “Sempre de qualquer escuro ou confuso ela se aproximava, apontada. Ele não estremeceu, provado para o silêncio e o engasgo. Se entregava a afinal — ao de Deus a acontecer” (ROSA, 1985, p. 64). Os três, no cais; ela e seu perfume, que “chegava ao sangue” (a presença de Elpídia reacende sentimentos sufocados), fixado o olhar no tolhido Mearim, ela era a felicidade, enquanto Rijino era o silêncio triplicado. O gesto abrupto do irmão mais velho, ao segurá-la pelo pulso, é respondido com fatal

punhalada e com a presteza das duas palavras pronunciadas por Elpídia: “*Tu, não!*”. A desgraça acontecida, mais uma vez destacada por Rosa, é coisa do povo, da justiça, dos soldados. Para Mearim ficou a constatação, a clarividência, para além das leis dos homens, do destino que o aguardava. O ato extremado chegou-lhe como a anterior sentença, que fora tolhida e obnubilada pela culpa e remorso: ele estava condenado a amar Elpídia:

Mearim se levantou, de ajoelhado também, o sangue respingara-o. Seu coração entendeu. Iria, desde que enterrado o morto, à Lapa do Santuário do Santo-Senhor-Bom-Jesus, por um perdão, pela dor de todos. Depois, a vida dele era só aquela mulher, e mais, sofrida tida e achada, livre ou entre grades, mas que lhe pertencia, em reprofundo, mediante amor. (ROSA, 1985, p. 67)

O trágico não é a desgraça; ele se anuncia, antes, no trajeto e no ato que escrevem a palavra que escapava a Mearim, o jovem enganado pela força das regras dos homens, que guiavam seu olhar, e pela culpa daí advinda. O caminho tortuoso percorrido pelos amantes culmina com a reafirmação do que já fora predito pelo desviar dos olhos no primeiro encontro entre Mearim e Elpídia. “O amor a futura vista” (ROSA, 1985, p. 66) se concretiza com a imolação do irmão.

5.2 O signo do erro

A morte é uma vizinha constante para o sertanejo; ou melhor, uma companheira de viagem. A sua face aterrorizante mais o é para habitantes de outras plagas. Coisa dada, a morte é apenas uma faceta da vida; esta, sim, é que é perigosa. A morte é o irremediável limite que força outros caminhos – uma estória que se conta. É o que acontece com Turíbio Todo, o misantropo e papudo personagem de “Duelo”, ao sentir na pele o avanço acelerado da locomotiva, trazendo a moderna civilização para sua região e tomando-lhe a profissão de seleiro e ferreiro para lançá-lo na vadiagem.

Rosa, ao nos contar essa estória, cuida, logo de início, de afastar a tendência peculiar aos capiaus de estabelecer “relações de efeito e causa, leviana e dogmaticamente inferidas”⁴⁹ (ROSA, 1972, p. 142), sobre o destino de Turíbio Todo. Não se trata apenas do espírito vingativo em função da sua nova e vergonhosa situação. Não, o trajeto sinuoso, que marca os passos do personagem, diz-nos Rosa, é fruto de ato movido pela mais justa razão. Uma razão um tanto imponderável, insinuada nos indícios interpostos pela sorte no caminho de Turíbio, os quais escapam à sua atenção:

Tinha sido para ele um dia de nhaca: saíra cedo para pescar, e faltara-lhe à beira do córrego o fumo-de-rolo, tendo, em coice e queda, de sofrer com os mosquitos; dera uma topada num toco, danificando os artelhos do pé direito; perdera o anzol grande, engastalhado na coivara; e, voltando para casa, vinha desconsolado, trazendo apenas dois timburés no cambão. Claro que tudo isso, sobrevivendo assim em série, estava a exigir desgraça maior, que não faltou. (ROSA, 1972, p. 142)

⁴⁹ Característica rosiana que merece atenção especial, pois é perceptível a intenção de mostrar instâncias discursivas díspares. Uma, correlata ao senso comum; e, outra, que o ultrapassa e se apresenta como modo particular de se inserir em uma ordem que efetivamente escapa à maioria dos homens. A travessia dos seus personagens, nesse caso, pode ser entendida como a superação de discursos e suas pretensas verdades.

Como Matraga, Turíbio não atenta para a série de eventos que anuncia novas alterações em sua vida. E, ao chegar em casa, com seu peculiar silêncio, descobre a esposa em pleno adultério com Cassiano Gomes. A leitura da situação, feita por Turíbio, constatada a necessidade de honrar seu nome, esbarra na sua avaliação de que seria inferior ao rival numa luta frontal. Não seria possível enfrentar o soldado “apenas com a honra ultrajada e uma faquinha de picar fumo e tirar bicho-de-pé” (ROSA, 1972, p. 143). A partir das suas considerações sobre as habilidades beligerantes de Cassiano, Turíbio, ao mesmo tempo que reconhece sua covardia, tenta ocultá-la sob o véu de uma pretensa refletida vingança. A valentia, assim posta, torna-se a covardia exponencial.

Obnubilado por seu discurso, Turíbio toma para a si a tarefa de escrever a sua idealizada estória. O que sucede é a maquinação, a premeditação da vingança, que é devidamente calculada. No entanto, Turíbio Todo, na execução da saboreada vendeta, comete aquilo que classicamente se chamava *hamartia*: ele erra o alvo. Mas erra porque não é capaz de distinguir, mais uma vez, aquilo que se lhe apresentava:

Turíbio Todo, iludido por uma grande parecença e alvejando um adversário por detrás, eliminara não o Cassiano Gomes, mas sim o Levindo Gomes, irmão daquele, o qual não era metralhador, nem ex-militar e nem nada, e que, por sinal, detestava mexida com mulher dos outros. (ROSA, 1972, p. 144)

A partir desse momento, nos deparamos com um tipo muito especial de duelo. As armas utilizadas são os indícios, os rastros deixados na terra e na vegetação, as palavras despejadas nos caminhos. Turíbio Todo e Cassiano Gomes tornam-se dois esgrimistas, que usam sinais como armas. Ambos deixam recados ou longas cartas – escrevem estórias com seus gestos e com as patas dos seus cavalos, para serem lidas, ora por um, ora por outro, na

tentativa de escaparem e de se surpreenderem mutuamente. Os duelistas são estrategistas, ou, melhor comparando, eles podem ser vistos como os sofistas tão criticados por Platão. Ambos manipulam os signos, tornando-os armadilhas habilmente engendradas para distorcer a realidade e, assim, levar o adversário ao erro de leitura, transformando-o num alvo fácil para a segunda arma em questão: a arma de fogo. Aqui, mais do que antes, o signo denota o destino escrito. A crença dos personagens de engendrar tamanha ficção acabará por envolvê-los e levá-los para caminhos cujas margens não conseguem divisar. A habilidade técnica que permitiria a ambos alterar a realidade, simplesmente jogando com os signos, mostrar-se-á como a porta de entrada para um trágico destino.

Quando Cassiano sai da cidade em busca de Turíbio, não o faz a galope. Seu cavalgar é lento; pois, antecipando os passos do adversário, calcula que ele retornaria, após descansar da fuga acelerada (em casa de parentes em Piedade do Bagre) e recuperar a raiva de traído: “Não precisava, portanto, de pressa, e podia ir na marcha estradeira, sem estropiar a bestinha” (ROSA, 1972, p. 145). O ex-soldado cuida também de semear os primeiros sinais de que estava no encalço de Turíbio: puxava conversa e proferia injúrias sobre o seu inimigo aos tropeiros com quem cruza no caminho, com o intuito de fazer chegar aos seus ouvidos. A avaliação de Cassiano sobre a atitude de Turíbio, apesar de todas as considerações, não é tão precisa. O assassino tem características próprias das raposas e “fez que vinha e não veio” (ROSA, 1972, p. 146), obrigando o ex-soldado a rever seus planos:

Porém, posto que a situação se complicara, o essencial era zanzar na sombra, para apanhar o outro desprevenido, de surpresa; e, para isso, amoitar-se, pois: — Não vê! Quem fica no claro é enxergado mais primeiro, e leva o tiro que quem está no escuro é quem dá!...” (ROSA, 1972, p. 146)

A partir de então, redobrados os cuidados – só viajar à noite, dormir de dia em lugares ermos e evitar se revelar aos passantes –, Turíbio se mostra ardiloso e poderia surpreendê-lo em emboscada. Para saber notícias, Cassiano usa de novas estratégias: o circunlóquio, “lérias e embustes”, que revela um ainda mais ladino adversário – dois meses se passam sem notícias certas e retas sobre seu paradeiro.

Cassiano, que acredita no retorno de um enfurecido Turíbio, passa paulatinamente a se deixar levar pela irritação, ao constatar que seu inimigo consegue evitá-lo com bastante eficiência, desfrutando até de bons momentos nas vilas por onde passa. O engano de Cassiano é duplo: Turíbio não retorna furioso, nem se preocupa em preparar-lhe emboscadas. A sua leitura da situação mostra-se bastante equivocada e força-o a adotar a postura da caça, quando se acredita o caçador: é ele que se esconde. O duelo prossegue mostrando uma certa vantagem para Turíbio:

E Cassiano Gomes, por ter apenas vinte e oito anos e, pois, ser estrategista mais fino, vinha pula-pula, ora em recuos estúrdios, ora em bizarras demoras de espera, sempre bordando espirais em torno do eixo da estrada-mãe. Mas Turíbio Todo, sendo mais velho, tinha por força de ser melhor tático, e vinha vai-não-vai, em marcha quebrada, como um vôo de borboleta, ou melhor de falena, porque ele também se fizera um noctâmbulo; e levava além disso, estupenda vantagem, traquejado no terreno, que lhe era palma das mãos. (ROSA, 1972, p. 148)

O problema de Cassiano é que ele acredita ser um bom leitor da alma humana e dos sinais – infalível, mesmo. Fechado em sua inicial certeza, não percebe que sempre há algo a mais para ser lido: o texto não cessa de se escrever, sempre vacilando entre cuidar e ocultar, e erigindo labirintos que exigem tato para percorrê-los. É mais fácil neles se perder, quando os labirintos se tornam a apaixonada realidade dos que os percorrem. Quando Cassiano,

guiado por sua pretensa capacidade de estrategista militar, prevê os iniciais passos de Turíbio, ele está, de fato, falando de si mesmo – é ele que passa a se esconder e, depois, é ele que retorna furioso sobre seus passos:

Dansando de raiva, Cassiano fez meia-volta e destorceu caminho, varejando cerradões, batendo trilhos de gado, abrindo o aramado das cercas dos pastos, para cair, sem aviso, no meio dos povoados tranqüilos dos grotões. Mas eram péssimos os voluntários do serviço de informes, e, perto de Saco-dos-Cochos, eles cruzaram, passando a menos de um quilômetro do outro, armados em guerra e esganados por vingança. (ROSA, 1972, p. 147-148)

A persistência dos duelistas os leva a um ponto cujo retorno se torna difícil. Eles são conduzidos pela lógica dos seus passos. Turíbio, descrevendo filigranas e volteios em seu intrincado trajeto, e Cassiano, tomado pela raiva, tentando inocuamente decifrar os rastros de seu objeto de rancor. Podemos perceber que, no jogo estabelecido entre os contendores, as regras são similares àquelas apontadas por Jacques Lacan no “Seminário sobre ‘A carta roubada’”. Diz-nos Lacan que, no conto de Edgar Allan Poe, a substituição da carta recebida pela rainha, feita por um mal intencionado ministro do reino, e, posteriormente, o ato se repetindo através do engenhoso Dupin, guardam a estratégia de usar a face enganadora do significante, para ocultar intenções diversas.

Alterar uma pista, substituir um objeto por outro ou deixar uma mensagem, se nos pautarmos em Lacan, mais do que jogar com as semelhanças e diferenças dos signos, supõe a intersubjetividade que se estabelece entre os envolvidos no jogo. Ocultar mostrando é a regra – uma regra pautada no suposto saber sobre o olhar do adversário. Essa suposição, por sua vez, é outra fonte de engano (Lacan usa como exemplo o avestruz, que, ao esconder seus olhos, expõe seu rabo para ser depenado). Interessa-

nos salientar, nos moldes de Lacan, “a maneira como os sujeitos se revezam em seu deslocamento no decorrer da repetição subjetiva” (LACAN, 1998, p. 18).

Cassiano e Turíbio, ao escreverem suas estórias com pistas enganosas, também se tornam vítimas delas, mostrando, mais uma vez, a ironia trágica dos textos rosianos. O elemento de comunhão entre os dois personagens é justamente o desencontro. Ambos estão fadados a migrar de um signo a outro, às vezes se tangenciando, mas sem se encontrarem efetivamente. Nossos duelistas passam todo o percurso usando o testemunho de viajantes e habitantes de vilarejos por onde trafegam, que disseminam suas truncadas mensagens até essas chegarem aos ouvidos de um e de outro. Constata Lacan: “Tal é o prestígio infalível do testamento: a fidelidade da testemunha é o capuz com que se adormece⁵⁰, cegando-a, a crítica ao testemunho” (LACAN, 1998, p. 22). No mesmo texto, Lacan relata uma anedota judaica que é emblemática para o enganoso imbróglio no qual se envolvem os personagens rosianos: “por que mentes para mim, dizendo-me que vais a Cracóvia, para que eu creia que estás indo a Lemberg, quando, na realidade, é a Cracóvia que vais?” (LACAN, 1998, p. 22).

O ladino Turíbio, dando mostras de uma confiança maior em sua perspicácia, resolve visitar Silivana, a sua desejada e infiel esposa, com quem passa a noite. E é ali, no aconchego amoroso, que Turíbio planta mais uma semente para Cassiano colher: o seu plano de batalha consiste em forçar o adversário ao extremo cansaço, pois seu combalido coração (causa da sua dispensa da polícia) não resistiria ao esforço. No dia seguinte, para ofuscar

⁵⁰ No texto está grafado **endormece**. Creio tratar-se mais de um erro do que de um neologismo lacaniano.

ainda mais a visão do seu perseguidor, Turíbio compra ferraduras novas para sua montaria, mas não as troca (apenas finge), deixando a referência errada para o olhar que busca seus rastros. A retirada de Turíbio, envolta por seus risos de deboche, sinaliza, porém, que o papudo está por demais confiante. Demais.

Por outro lado, o jovem ex-soldado, Cassiano, ao saber dos planos de Turíbio, reage como o judeu da anedota contada por Lacan:

— Mamparra! Se ele quisesse isso, não era bobo de sair contando... Ele está mais é com esperança que eu esteja, só por medo de doença...

E sorriu sem graça, de ira congelada, descansando num dos estribos, corpo torto e rédea bamba, perquirindo a linha longe dos morros, a ver se ia chover.

Mas, como Turíbio Todo falara a verdade, para o outro pensar que fosse trapaça, assim se deu que Cassiano Gomes tinha errado, mais uma vez. (ROSA, 1972, p. 150)

Do mesmo modo que o riso debochado de Turíbio assinala o embotamento do seu olhar pela arrogância, a ira de Cassiano parece cobrir-lhe os olhos. Ambos estão cegos pela paixão, signo da desmesura trágica, que induz ao erro.

Cassiano não ouve os apelos do vaqueiro que o alerta, como um coro das tragédias, sobre a imprudência de enfrentar tal dita. A persistência no caminho da vingança, agora, de um modo ou de outro, culminaria com a morte. E lugar melhor não haveria para que ela se anunciasse: na margem de um rio, próximo à barca que servia de transporte para os tropeiros que por ali se arriscavam. As paralelas por eles traçadas, enfim, convergiram para um ponto.

5.3 O interlúdio

Não crê que tudo é regrado esquisito, amigo?
João Guimarães Rosa

O duelo poderia ter alcançado seu termo não fosse o engano do balseiro, que, ao imaginar que os dois fossem capangas enviados para eliminá-lo, resolve enfrentá-los a bala, forçando-os a retornarem para seus esconderijos. Rosa, nesse ponto, retoma o mito de Caronte, o barqueiro que levava os mortos para o Hades, e o usa como um interlúdio para o conto.

Chico, o barqueiro de Rosa, é-nos apresentado como um homem alto e forte, armado com uma foice – signo mais do que reconhecido como o artefato de trabalho daquele que é encarregado de ceifar vidas. A ironia da passagem está em o gesto do barqueiro ter evitado aquilo que seria a sua função: transportar os mortos. De outro modo, podemos pensar que ele marca efetivamente a passagem de ambos os contendores para a esfera da morte. Eles já se encontram irremediavelmente mortos, mas não percebem que seus atos só podem levar a isso.

Ainda não é esse o momento da morte física dos personagens. Ela apenas se anuncia através do denegado cansaço imposto pela fragilidade do coração de Cassiano, o primeiro a se deparar com o barqueiro. Contada a sua estória, o ex-soldado fica toda a manhã esperando seu desafeto, mas sente em seu corpo o peso da jornada. Melhor seria retornar a casa e esperar que Turíbio relaxasse a guarda.

Logo em seguida, se dá o encontro de Turíbio com o balseiro, marcado por um pequeno relato que muito se assemelha aos augúrios dos oráculos. Nele, a estória dos contendores e o seu provável desfecho são-nos mostrados enviesadamente, através da aproximação de um pato selvagem que,

possivelmente perdido e cansado pela longa jornada, pousa na embarcação, parecendo lutar duramente contra o cansaço que o afeta:

...Às vezes, dá dó, quando chegam, no tempo da seca, uns patinhos cansados, que devem de ter vindo de longe demais... Assim que eles, por erro, acham que isso aqui é o São Francisco, que tem lagoas nas beiras... Pensam p'ra pousar nas canas de taquariubá... Gente vê que eles estão não agüentando de ir, mas que não é capaz de terem sossego: ficam arando as asas, parece que tem alguém com ordem, chamando, chupando os pobres, de de longe, sem folgar... P'ra mim, muitos desses hão de ir caindo mortos, por aí... (ROSA, 1972, p. 157)

A narrativa do canoeiro reflete a saga dos dois inimigos. Ambos estão dominados pelos caminhos que construíram, prosseguindo, em crescente errância, na expectativa de ainda serem capazes de dominar seus destinos. Engano redobrado, pois o percurso dos duelistas permite entrever que o único momento no qual o destino é aparentemente dominado é aquele em que os protagonistas fazem suas escolhas.

A aparência de domínio da situação se esvanece, porém, quando observamos as circunstâncias sob as quais as escolhas são feitas. Aqui, como nas tragédias, o erro é conseqüência de forças incontroláveis, internas e externas ao sujeito, que o tomam de assalto. O ato seguinte, como qualquer ato, não pode ser corrigido. A escolha e o ato inerente a ela implicam a supressão da redenção (enquanto correção ou substituição dos seus efeitos) – não há possibilidade de retorno. No meio do redemoinho, o homem tenta exercitar sua liberdade através da positivação dos seus gestos. A sua liberdade está simplesmente nesse sim ou não que proferirá, mas que não o libertará do turbilhão que o envolve, definitivamente.

Os nossos duelistas estão, agora, separados pelo rio. Ambos, alquebrados, anseiam por descanso, como os patos, mas uma força maior

parece impeli-los àquilo que eles escreveram para si. Turíbio, em São Paulo, Cassiano, em casa, com Silivana, o pomo da discórdia, se preparam para o ato final.

Cassiano, com o coração anunciando seu próximo fim, já não engana a mais ninguém: ele não apagara da mente a idéia de vingança – enquanto fala sobre o desperdício de tempo e esforço para executar a tarefa, “sua mão, por descuido, atoinha, atoinha, alisava o cabo da lapiana” (ROSA, 1972, p. 159). Denunciado pelo seu ato falho, ele se mostra ainda carregado de fúria.

Diante da morte certa, atestada pelo boticário, Cassiano conclui que melhor será morrer tentando cumprir a tarefa de vingar a morte do irmão. Vende todas as suas posses e parte em busca de Turíbio, “sabendo que nunca mais iria voltar” (ROSA, 1972, p. 160). Esse é o momento no qual Cassiano não se engana: ele não voltará. Antes de morrer, ainda tenta contratar jagunço disposto a cumprir, em seu nome, o juramento de morte. Esforço vão: ninguém naquelas paragens – Mosquito, “povoado perdido num cafundó de entremorro, longe de toda parte” (ROSA, 1972, p. 160) – tem no sangue o gosto pelo sangue. E ali se queda Cassiano, impossibilitado de seguir a jornada, pois mal se mantém de pé. O povoado, com suas imutáveis tristeza e calma, finda por afetar o soldado: “E a placidez do ambiente ia lhe adoçando a alma, enquanto que a cara ficava cada vez mais inchada, em volta dos lábios laivos azulados, e a doença lhe esgarçava o coração” (ROSA, 1972, p. 164). Ali, espírito desarmado, Cassiano faz amizade com Vinte-e-Um, com quem vive seus últimos momentos, e conclui que “é melhor a gente ser bondoso do que ser malvado”. Parece que, ao fim, Cassiano abdica da idéia de vingança. Mas ela,

como uma maldição, persiste por seus próprios meios, se propagando, transformada, no coração do seu mais recente amigo.

Turíbio, ao saber da passagem do seu inimigo, cumprindo de certo modo o que ele previra, retorna ansioso para casa, para os braços da Silivana. Turíbio é outro: os ares de São Paulo o impregnam de civilização. Bem vestido, com relógio e piteira, Turíbio retorna a bordo do trem que o fez perder o ofício de seleiro até onde foi possível. Depois, montado em um cavalo emprestado, rumo para o arraial onde tudo iniciou.

O encontro com o capiau, no trajeto de retorno, denuncia que Turíbio já não possui aquela suspicácia que o mantivera vivo até então. Desdenha do matuto e de sua miséria, que já fora sua companheira em outros momentos, e mostra que as luzes da cidade grande realmente afetaram a sua capacidade de julgar os habitantes do sertão. Ele não entende por que todos não se mudam para São Paulo: “Podiam ganhar dinheiro, aprender a viver. Isto, por aqui, não é vida, é uma miséria-magra de fazer dó!” (ROSA, 1972, p. 168).

O diálogo que se segue com Vinte-e-Um é revelador da distância que se estabelece entre Turíbio e o sertão. Apesar da simpatia de Turíbio pelo seu interlocutor soar como uma reminiscência do sertão, que ainda reverbera em seu coração, o agreste já não encontra plena ressonância no seu olhar. Turíbio acha “impagável” a postura do capiau ao recusar o cigarro ofertado e optar pelo fumo de rolo: “— Muito agradecido... Eu pito é desses nossos, dos de palha... A gente está acostumado com *grossaria* só...” (ROSA, 1972, p. 168). Turíbio parece não acreditar no que vê e ouve. Esquecido de si, ele demonstra dificuldade em se reconhecer no franzino capiau e nos seus hábitos rudes.

Cego para o que se mostra, como a primeira cegueira de Édipo, Turíbio sela a sua condenação.

Antonio Candido, em “O homem dos avessos”, destaca a figura de Zé Bebelo, personagem de *Grande Sertão: veredas*, que, em caminho similar ao de Turíbio, pretende civilizar o sertão e finda por ser “convertido” à jagunçagem: “Derrotado pelos jagunços, julgado numa cena onde o livro alcança o nível da mais alta literatura, a principal acusação que recebe é a de querer mudar a lei que rege aqueles homens” (CANDIDO, 1991, p. 299). Esse parece ser o erro cometido por Turíbio. O caminho por ele seguido o leva a enganar a si mesmo. Ele perde seus dotes de sertanejo, catequizado pelas facilidades da cidade grande, ao cruzar o átrio que une/separa a civilização urbana e o sertão, e não tem tempo suficiente de recuperá-los. O momento crucial de sua perdição é quando escolhe não se aprofundar nas terras selvagens do norte, onde reina a maleita, tendo seguido para São Paulo.

O julgamento de Turíbio culmina com a sua morte. Ele não pode perceber que aquela figura tosca, raquítica e mulambenta, que o acompanha durante parte de sua viagem de volta, representaria algum tipo de perigo para sua integridade física. Antes, ele é, para Turíbio, motivo de, com grande esforço, contido riso. O agradecido Vinte-e-Um, por sua vez, amigo nos maus momentos de Cassiano (e por este ajudado em momentos também críticos), supera suas restrições à violência e realiza o desejo de vingança do seu falecido compadre. Cumpre-se, pois, o vaticínio que o canoeiro alegoricamente expressa ao falar dos pássaros selvagens. Ambos, Cassiano e Turíbio, morrem em lugares ermos, longe de suas casas, levados pela incontável força de suas escolhas.

6. A saída do labirinto

Quando Rosa identifica a vida com o paradoxo, ele está praticamente repetindo a noção de trágico expressa por Hölderlin. Para este, “o significado das tragédias se deixa conceber mais facilmente no paradoxo” (HOLDERLIN, 1994, p. 63). O paradoxo, por sua vez, em nossa leitura, é a face da aporia que envolve cultura e natureza; é o enigma que, indecifrável, do seu silêncio faz proliferar vozes. Proliferam palavras que constataam a sua insuficiência para resolver o enigma.

O augúrio de Goethe – “Todo o trágico baseia-se em uma oposição irreconciliável” (*apud* SZONDI, 2004, p. 48) – lega aos homens a sua bastardia, o seu exílio no próprio berço. A questão que perpassa o pensamento trágico é justamente como lidar com esse exílio, que impõe ao homem moderno errar num difuso destino.

O lugar do exílio é erigido pela linguagem. É com ela que o homem constrói seus castelos, é com ela que o homem dá “forma ao informe”, e é ela que pode levá-lo também à sua decadência e também pode levar à sua decadência, “quando seu instinto de formação se perde e toma uma direção indigna e inteiramente falsa, quando não sabe qual o seu lugar próprio, ou ainda, quando, ao encontrar esse lugar, fica a meio caminho, paralisado nos meios que deveriam conduzi-lo à sua meta” (HÖLDERLIN, 1994, p. 22). Assim aconteceu com os duelistas, que se perderam em suas desatinadas perseguição e fuga, iludidos com a idéia de dominarem plenamente o mundo em que viviam.

Reconhecer a linguagem como o que lhe permite a vida, mas também como o que dela o separa: dilema que aufere ao homem uma existência povoada de ficções. Para Rosa, essas ficções são fundamentais para o

sertanejo: “Deus meu! No sertão, o que pode uma pessoa fazer do seu tempo livre a não ser contar estórias?” (ROSA, 1991, p. 69). Rosa denuncia, em seus textos, como Walter Benjamin também o fez, que essa habilidade corre o risco de ser perdida. Para Rosa, no entanto, as conseqüências desse fato afetam a própria vida.

O homem, seu contemporâneo, ante as exigências da cultura, se distancia cada vez mais da vida e da arte de narrar. Parece que ele se perdeu nos labirintos que construiu, e já não consegue divisar nada além das pretensas verdades que o cercam: a cultura naturalizada. Movimento de auto-encarceramento que Hölderlin identifica como fonte da decadência dos povos: ela (a decadência) se deve ao “fato [de a] sua originalidade e [de a] vida própria de sua natureza terem sucumbido nas formas positivas, no luxo produzido por seus genitores” (HÖLDERLIN, 1994, p. 21).

Para Rosa a linguagem é o labirinto, mas também é a saída possível. O grande exercício, contudo, é transformar isso que nos aprisiona no que nos liberta. Essa percepção de Rosa, como observamos no decorrer desta tese, guarda grande proximidade com a perspectiva trágica, mas é marcada por algumas nuances que são peculiares à sua poética.

À guisa de conclusão, retomemos alguns dos passos aqui dados para melhor destacar as tais peculiaridades rosianas.

6.1 Velhas promessas

Vimos que há, circulando no ar da modernidade, o anseio de encontrar um novo caminho para a humanidade. Para alcançar essa meta é necessário reformular a alma humana, fornecendo um modelo confiável; e a arte grega parece, à época, portar tal característica. O olhar moderno sobre os gregos está carregado com uma dose de melancólica saudade; saudade de algo ainda não identificado, ainda a ser construído. O novo, imerso em ideais de beleza, pureza e força, vê sua fonte no passado. A Grécia clássica, o helenismo, se torna o Éden a ser alcançado. E é para lá que o homem deve se dirigir para repensar a sua inadaptabilidade ao mundo, a sua decantada limitada existência.

O modo de interpretar o legado grego, obviamente, é afetado pelas vicissitudes culturais. O moralismo e o ascetismo, como afirma Roberto Machado, são patentes na leitura da *Poética* de Aristóteles feita, no século XVI, pelos italianos Maggi e Lombardi. Ao abordarem a noção aristotélica de catarse, por exemplo, esta se transforma num meio para “purgar a alma humana de todos seus distúrbios, tornando os homens mais tranquilos e melhores” (MACHADO, 2006, p. 31). Essa percepção está vinculada à preconizada necessidade de se criar homens virtuosos, que consigam eliminar os vícios que tantos males trazem para o pleno desenvolvimento da nova sociedade que se descortina.

As paixões são vistas como os principais entraves no caminho da humanidade no novo mundo que se constrói. Entre as alternativas para superar tais obstáculos, a arte se mostra como campo promissor para desobstruir as

vias de acesso à nova civilização ocidental. No final do século XVII, em França, Corneille, com sua concepção de tragédia, avança no sentido de criar uma arte purificadora. A sua percepção de trágico, ainda de acordo com Roberto Machado, tem duas diferenças básicas em relação à leitura aristotélica. A primeira está no fato de,

Traduzindo *pathos* por *passion*, Corneille está transformando as emoções, pensadas por Aristóteles sem significação moral, em sentimentos irracionais que encarnam no amor profano e cegam quando não são dominados. Pensado como paixão amorosa, o *pathos* aristotélico torna-se em Corneille desregramento, uma paixão irracional perigosa ou imoral na medida em que ofusca a razão. Segundo, a idéia de que não se trata mais de purificar as paixões, mas de se purificar ou, para usar seu termo, se purgar das paixões. (MACHADO, 2006, p. 33)

A visão de Corneille destaca a necessidade de eliminar a fonte dos desvios humanos que, na sua perspectiva, não se resume nos excessos das paixões, mas sim nas próprias paixões. Os vícios proliferam em função da paixão; é ela então que deverá ser eliminada.

Na Alemanha, no mesmo período, Lessing não deixa de vincular tragédia e moral. Mais ainda, ele ressalta como sendo a moral o objetivo de todas as artes, pois, assim, torna “o homem mais humano, alimenta e fortalece o sentimento de humanidade, excita o amor à virtude e o ódio ao vício” (MACHADO, 2006, p. 41).

A maneira de esses poetas/dramaturgos abordarem a arte (meio de alterar o destino do homem, a sua relação com a vida), leva necessariamente a pensar nas características humanas que se almeja transformar. Foucault afirma, em *A história da loucura*, que o homem renascentista está imerso em um mundo que encarna a própria loucura, e, como parte desse mundo, ele não poderia deixar de portar esse traço – a loucura faz parte de sua estrutura. O

mundo de ilusões que o envolve (aí posto, inclusive, tudo o que homem concebe como saber) é algo a ser superado. Fazê-lo, contudo, exige outro tipo de loucura: o anseio de ascender aos céus para partilhar com Deus a sua absoluta verdade.

Foucault continua sua reflexão apontando como, no século XVII, o pensamento cartesiano, por um viés que elide o trágico da existência, tenta impor alguma ordem a esse caótico e demoníaco mundo, tornando-se um marco da fundação do homem moderno:

A Não-Razão do século XVII constituía uma espécie de ameaça aberta cujos perigos podiam sempre, pelo menos de direito, comprometer as relações da subjetividade e da verdade. O percurso da dúvida cartesiana parece testemunhar que no século XVII esse perigo está conjurado e que a loucura foi colocada fora do domínio no qual o sujeito detém seus direitos à verdade: domínio este que, para o pensamento clássico, é a própria razão. Doravante a loucura está exilada. Se o *homem* pode sempre ser louco, o *pensamento*, como exercício da soberania de um sujeito que se atribui o dever de perceber o verdadeiro, não pode ser insensato. Traça-se uma linha divisória que logo tornará impossível a experiência, tão familiar à Renascença, de uma Razão irrazoável, de um razoável Desatino. (FOUCAULT, 2005, p. 47-48)

A recusa à loucura, como diz Foucault, ou, para nos aproximarmos de Corneille e Lessing, a recusa à paixão, leva à ocultação (ou exclusão) de uma das faces da humanidade que o pensamento trágico, por sua vez, destacará: a desmesura. O projeto moderno divisado por Descartes não deixa espaço para desvios e incertezas. O mundo deve se tornar um lugar seguro, sob controle:

Ora, Descartes adquiriu agora essa certeza, e agarra-se firmemente a ela: a loucura não pode mais dizer-lhe respeito. Seria extravagante acreditar que se é extravagante; como experiência do pensamento, a loucura implica a si própria e, portanto, exclui-se do projeto. Com isso, o perigo da loucura desapareceu no próprio exercício da Razão. Esta se vê entrincheirada na plena posse de si mesma, onde só pode encontrar como armadilhas o erro, e como perigos, as ilusões. A dúvida de Descartes desfaz os encantos dos sentidos, atravessa as paisagens do sonho, sempre guiada pela luz das coisas verdadeiras; mas ele bane a loucura em nome daquele que

duvida, e que não pode desatinar mais do que não pode pensar ou ser. (FOUCAULT, 2005, p. 47)

A racionalidade cartesiana é tomada de assalto em “O espelho”, um conto especial de Rosa. Nele encontramos o caminho extremado (delirante, podemos dizer) percorrido por um narrador em busca da verdade de si. O trajeto de irônica cientificidade do narrador, refletindo o próprio ceticismo cartesiano sobre as verdades que o cercam (mas recorrendo a métodos que a razão, por certo, recusaria), culmina ao pôr em dúvida o homem racional, formulando ao leitor a pergunta “Você chegou a existir?” (ROSA, 2001, p. 128). A ontológica interrogação do narrador traz a inversão do *cogito, ergo sum*, de Descartes, mostrando-o como uma ilusão entre outras. A busca da verdade, aqui, finda por se tornar a sua irrisão. O tom irônico, contudo, não elide a necessidade de rever o estatuto que norteia a noção prevalente de homem. O narrador deixa transparecer o retorno à inocência que se anuncia no “rostinho de menino, de menos-que-menino, só” (ROSA, 2001, p. 127), por ele dividido ao fim de sua viagem através do espelho, como algo que o homem precisa recuperar para si.

Pensar o trágico requer a admissão da loucura, da desmesura do homem e, ainda, a impossibilidade de controle sobre a natureza (a sua e a que o cerca). Cultura e natureza são partes de uma aporia, e o homem, o herói trágico, é a sua encarnação. Por essa mirada, o pensamento de Descartes é a negação do trágico. Partindo do pressuposto cartesiano, o imponderável que há na loucura deverá, então, como descreve Foucault, ser exercitado em um lugar específico, à margem do mundo racional (e sob a sua tutela), que é o hospital.

O caminho que as leituras da tragédia tomarão durante esse período não escapa às influências puritanas que vicejam. O século XVIII alemão, como vimos na introdução desta tese, é marcada pela proliferação de discursos sobre a tragédia. Um dos principais poetas do período, Schiller, também se arriscou nessa senda. É possível perceber que, quando Rosa escreve, em “Aletria e hermenêutica”, que o mundo é para ser visto em seu supra-senso, ele praticamente retoma uma afirmação feita por Schiller, para quem “a tragédia é a apresentação sensível do supra-sensível” (MACHADO, 2006, p. 54). A perspectiva de Schiller supõe a crença de o homem possuir uma “faculdade transcendente” que lhe permitiria a “vontade livre ou liberdade moral” diante das leis da natureza. Roberto Machado destaca que, para Schiller,

[...] é através da apresentação do sofrimento dos personagens. Só através da apresentação da natureza sofredora se chega à apresentação da liberdade moral. A apresentação do sofrimento não é, portanto, o objetivo da tragédia; é um meio a serviço de seu fim, que é a apresentação do supra-sensível. Ou, mais precisamente, a liberdade do homem, o poder moral, seu aspecto supra-sensível, se manifesta na resistência ao sofrimento, no fato de suportá-lo, sentindo-o plenamente. [...] Só conhecemos o supra-sensível pela resistência que ele manifesta à violência dos sentimentos. (MACHADO, 2006, p. 56)

No caso de João Guimarães Rosa, se observarmos o personagem Chico, do prefácio “Nós, os temulentos”, o supra-sensível é mostrado através da sujeição aos efeitos do álcool, que o domina. As cenas que sucedem, ancoradas no desejo de Chico de “converter em irrealidade” o seu problemático cotidiano, mostram um tipo de vontade que transcende a concepção de “força moral”. Chico está entregue ao vício, anestesiado, consciência embotada, em muito se distanciando da moralizada vontade consciente de Schiller, e mais ainda dos seus antecessores Corneille e Lessing. A moral, a virtude, para Chico, é mais um empecilho do que uma facilidade para alcançar seu ético

objetivo. O prefácio de Rosa, através do périplo de Chico, mostra que a lógica do sentido obedece a regras díspares e diversas, que escapam com freqüência às convenções ortodoxas.

Do mesmo modo, percebemos no trajeto de Matraga uma inversão das perspectivas abordadas pelos poetas europeus. O personagem rosiano encara o sofrimento de modo ambíguo – é a sua violência congênita, o seu instinto violento que lhe permite suportar o dilema de tentar ir para o céu abdicando de sua “homênia”. O augúrio do padre, que o socorrera após ser espancado por seus ex-capangas, unia a sua redenção (um dia chegaria sua hora e vez) com a supressão da sua mais marcante característica: a inata violência. Para Matraga, o discurso moralizador e ascético do padre é fonte de conflito e sofrimento, que só é superado quando ele se deixa levar por seu instinto. A força, em Matraga, parece se situar num plano que Rosa identifica para aqueles que vivem no seu sertão: alguém do bem e do mal, ou, de outro modo, alguém da moral. Se Rosa se pretende um moralista, como afirma a Lorenz, os seus personagens o mostram como um inquiridor dos fundamentos da moralidade. A culpa insidiosa que afeta alguns dos seus personagens, como é o caso de Mearim, em “Estoriinha”, é apresentada como mais um meio de aprisionamento do que de liberdade. A liberdade, nos personagens citados, se situa no reconhecimento exatamente daquilo que a moral dos homens condena: a violência de Matraga e o amor de Mearim por sua cunhada.

6.2 Inapta para a vida

A constatação, pelos poetas Schiller e Schelling, da “inadequação da imaginação em relação à natureza” (MACHADO, 2006, p. 100), da impossibilidade de imediata relação com a vida, propicia a elaboração, por Schelling, de uma saída para o problema. O poeta forja um conceito de “sublime”, que pode ser resumido como “a submissão do finito, que meramente *simula* a infinitude, ao verdadeiro infinito” (MACHADO, 2006, p. 101). A importância dessa idéia para esta tese está na sua fundamentação: o sublime se desdobra na noção de “intuição”, que se duplica em “sensível” e “estética”.

Schelling estabelece uma relação hierarquizada entre as duas intuições, em que a estética, apesar de depender do sensível, encontra-se em plano superior. Segundo Machado, “o sublime se dá na passagem ou no movimento de uma intuição sensível a uma intuição que, embora o termo não apareça nesse momento, acredito que possa chamar de intelectual” (MACHADO, 2006, p. 101). A intuição sensível é aquela que está fadada ao fracasso na tentativa de alcançar o infinito, o absoluto, e destaca a importância da intuição intelectual, que, por sua vez, é capaz de pelo menos percebê-lo no sensível.

No sublime, desse modo, “não há intuição direta do absoluto, pois este se dá através do símbolo sensível” (MACHADO, 2006, p. 102), mas é a intuição estética (intelectual) que permite o uso do sensível para vislumbrar o absoluto. Recorrer ao símbolo é o que restaria aos homens para lidar com a discrepância entre o sensível e o supra-sensível. Desse modo, aquilo que representa o fracasso também representa toda a possibilidade que o homem detém para lidar com os impasses da existência. A porta que aqui se abre

impõe a necessidade de se pensar como transformar o fracasso em realização. Enfim, um escrito, será que basta?

Essa perspectiva, inicialmente aproximável do “sentir-pensar” preconizado por Rosa na entrevista a Lorenz, guarda pelo menos uma diferença significativa. Parece-nos que, em Rosa, a hierarquização das intuições é invertida, prevalecendo o sensível sobre o pensamento. A técnica, diz ele a Lorenz, se referindo à escrita, é apenas o prazer de jogar com as palavras. Rosa deixa entrever em sua crítica aos valores estabelecidos que a intuição intelectual tomada em si mesma, absolutizada, subestimando o sensível, pode ser fonte de erro.

A reciprocidade estabelecida por Rosa em seu “sentir-pensar” está mais próxima da perspectiva Hölderliniana, abordada por Françoise Dastur, em “Hölderlin: tragédia e modernidade”. Segundo a autora, Hölderlin também fala da intuição intelectual, mas retratada de modo a mostrar que “a tendência artística e formadora constitui um autêntico serviço prestado pelos homens à natureza” (DASTUR, 1994, p. 159). De modo similar, Rosa afirma que “a língua dá ao escritor a possibilidade de servir a Deus corrigindo-o” (ROSA, 1991, p. 84). Esse serviço, porém, marca o retorno do homem à sua fonte original: a própria natureza. De acordo com as palavras de Dastur:

[...] todas as correntes da atividade humana têm sua fonte na natureza e a ela retornam, de forma que o ser humano jamais deveria considerar-se como mestre e senhor da natureza. Ele pode desenvolver forças criadoras, mas nunca pode criar a própria força, que é eterna. (DASTUR, 1994, p. 159)

O percurso percorrido nos textos de Rosa permite-nos divisar, a la Hölderlin e seus contemporâneos Schiller, Schelling e Goethe, o embate do homem com a natureza, ou, de outro modo, cultura x *physis*. A abordagem

roseana dessa questão também põe em foco a importância da linguagem, como o elemento sensível designado por Schelling, que permitiria o vínculo do homem com a vida. Mas Rosa diagnostica a subutilização da linguagem pelos seus contemporâneos; ela está entorpecida sob uma camada de pó e fuligem que lhe serve de leito e prisão. Parece que o homem perdeu de vista que é a linguagem que permite sua transitividade com o mundo. Recuperá-la, em sua potência telúrica, é correlato a retomar o movimento da própria vida. Daí a premência de fazê-lo. Para que isso ocorra, Rosa estabelece um modo peculiar para lidar com a linguagem: tratá-la como se cada palavra “tivesse acabado de nascer” (ROSA, 1991, p. 81). Processo que Rosa identifica, em “Hipotrérico”, como uma necessidade para depurar a linguagem das cinzas que a imobilizam.

6.3 Modo de usar

Retomemos o prefácio “A escova e a dúvida”, de *Tutaméia*: lá está a frondosa mangueira do tio Cândido – a esfinge atraindo o narrador ao seu seio. É nesse momento, expresso na urgência em redigir um “abreviado de tudo”, que o narrador é tomado pelo desejo de saber. Ele sabe, contudo, que sua pretensão esbarra na insuficiência de meios; mas a sua dúvida interroga a propriedade da escrita para auxiliá-lo na tarefa. Não há reticências quanto à sua (dele) capacidade de cumprir a missão.

A voz que narra delinea um tipo de homem, que, se está a par de seus limites, parece não ceder aos obstáculos para lançar-se na impotência; ao contrário, ele os desafia. A transgressão dos limites, supor a capacidade de apreender plenamente tudo que o cerca, é uma clara tentativa do narrador de tornar-se onisciente como um deus. Fazer o “abreviado de tudo” é correlato à busca do saber absoluto que Hölderlin salienta como a face moderna da *hybris*.

Segundo Roberto Machado:

[...] o trágico é a experiência da *hybris*, da desmesura, da falta; o desejo entusiasta, furioso, de querer se igualar ao deus; a transgressão do limite que separa o homem do divino. Experiência, desejo que Hölderlin identifica à tentação filosófica moderna do saber absoluto, [...]. O que significa dizer: a transgressão dos limites da condição finita dos homens. (MACHADO, 2006, p. 158)

Lembre-mos que o prefácio, independente da forma heterodoxa utilizada em sua formatação (um conto a mais), não deixa de ser uma opinião do autor. Opinião que Rosa reitera na entrevista a Lorenz, ao afirmar que a tarefa do artista é auxiliar Deus a melhorar sua obra. Rosa, dando prosseguimento à sua blasfêmia, indica alguns caminhos para fazê-lo. Ajudar a Deus implica alterar a própria realidade e, para isso, requer a ultrapassagem

das ficções sobre si que homem naturalizou como verdades. Rosa mostra a realidade como algo plástico, modelável, que tem nos discursos, na linguagem, o seu elemento organizador. O modo de fazê-lo, no entanto, pode produzir conseqüências inesperadas (como vimos acima, de acordo com Hölderlin, a cultura pode sufocar sob o peso de suas produções). Concebê-las (linguagem e realidade) como algo estanque é similar a condená-las à morte. Urge, portanto, repensar o uso que se faz de ambas.

A importância da linguagem está depositada justamente no reconhecimento de que ela é o elemento mediador da nossa relação com o mundo. Assim sendo, continuando o processo de recriação do mundo, Rosa destaca a necessidade do retorno a uma linguagem original, cujos resquícios ele encontra, como vimos em “Hipotrélico”, na fala dos capiaus que palavreiam autônomos, independentes das regras gramaticais cultas, criando palavras com a mesma facilidade com que respiram, e representam uma ameaça às “santas convenções”. Rosa se mostra, nesse momento, duplamente blasfemo: equipara-se a Deus e desafia as convenções dos homens.

A estratégia de Rosa parece fundamental para guiar seus leitores por um mundo onde, como afirma Riobaldo, tudo é e não é. Essa proposição leva o leitor a retomar questões referentes à noção de o mundo como o conhecemos ser apenas enganosa aparência⁵¹. Como tal, ele deveria ser evitado, em nome de uma verdade transcendental, a qual o homem almejaria. Rosa, porém, afasta-se da idéia de falso que classicamente aí se articula. Suas idéias indicam que a aparência não é essencialmente enganosa; o engano depende do olhar do leitor que a perscruta. É à aparência do mundo que a linguagem se

⁵¹ Michel Foucault desenvolve esse tema no capítulo *Stultifera navis*, de *A história da loucura*, 2005.

liga e se faz o elemento de união entre o homem e o que o cerca; é aquilo que, organizado pela linguagem, se nos apresenta como realidade. Uma realidade peculiarmente plástica. O “tudo é e não é” expresso por Riobaldo, de certo modo, reflete essa plasticidade, mas também a insuficiência da linguagem para determinar a “natureza” da natureza. Essa deficiência da linguagem não implica a anulação do processo de mão dupla estabelecido entre cultura e natureza, entre o homem e a vida.

Essa transitividade é insinuada por Rosa em pelo menos duas míticas gêneses da linguagem depreendidas dos seus textos. Na primeira (como observamos no conto “São Marcos”), a coisa que se apresenta ao homem provoca-lhe a palavra, que servirá para designá-la, e, conseqüentemente, destacá-la do homogêneo caótico que é a natureza. A linguagem, desse modo, mesmo sendo representação, mantém um telúrico vínculo com a vida. A segunda versão mostra, em “Meu tio, o lauaretê”, num processo retroativo, a palavra metamorfoseando-se em grunhido animal, denotando o vínculo original da linguagem com o mais primitivo que habita o homem: sua face inumana e selvagem⁵².

O que Rosa denuncia é a cessação do trânsito entre homem e natureza. O homem, com a pretensão de dominar aquilo que sempre lhe pareceu uma ameaça – a própria vida –, construiu barreiras eminentemente discursivas, ocultando-a. A característica apontada por Hölderlin como peculiaridade do homem moderno – o domínio da técnica e o desejo de saber – propicia a profusão de labirínticos saberes que se confundem com a própria vida, impedindo o homem olhá-la de outro modo que não aquele convencional

⁵² Segundo Freud, o homem é fruto da repressão dos seus instintos.

como verdadeiro, a sua garantia de segurança. Para Rosa, o enganoso é a crença nessas convenções, que circunscrevem a vida em conceitos que se pretendem a luz que ilumina os dias e as noites. A pretensa capacidade de o homem determinar a “natureza” da natureza para controlá-la é símbolo da sua arrogância e da sua perdição, pois a natureza cristalizada num duplo imaginário não o liberta das ameaças inerentes à vida. Antes, os perigos são ampliados e forçam-no a se encerrar mais e mais em labirintos produzidos por seus saberes, que, por fim, tornam-se a sua prisão⁵³.

Não se trata, porém, em Rosa, de mera demonização do saber, mas de questionar o *modus operandi* que o sustenta. Os passos dados pelos personagens de Rosa, a partir da tarefa de escrever um abreviado de tudo, recontam o deambular daqueles que tentam impor alguma ordem a esse latejante mundo ou escapar de suas ameaças. Os seus gestos revelam o território forjado no descompasso entre cultura e natureza, e instauram esse “entre-lugar” como o sítio de suas existências. O descompasso é o sertão de Rosa, território do *non-sense*, do enigma, da intradutibilidade, do silêncio, mas também da vida exuberante, violenta, bela e perigosa.

É ponto comum entre os pesquisadores da obra de João Guimarães Rosa que seus personagens vivem no átrio entre a civilização e o agreste, entre dois lugares, num movimento de travessia, que constitui uma terceira margem – o seu mundo por excelência. Um mundo que mostra, além dos perigos, a presença constante do enigma nos limites da sua existência. Esse

⁵³ Philippe Ariès, em *A história da morte no ocidente*, cria uma imagem curiosa ao abordar o contínuo afastamento da morte do convívio dos homens, que pode ser correlacionada ao tema que aqui abordamos. Ao ser expulsa pela porta das casas, a morte retorna, mais tenebrosa, pela janela. Ela, isolada em assépticos quartos de hospitais, torna-se algo desprovido da dignidade e da aura de mistério que a envolviam, restando apenas o esgar terrificante e paralisante da caveira. A morte é a face da vida que deve ser isolada. Imagem similar também é usada por Foucault, em *A história da loucura*, ao retratar o sorriso do louco como a presentificação do sorriso do esqueleto descarnado.

caráter enigmático da vida é observado por Roberto Machado como um traço presente nas tragédias de Sófocles:

[...] o trágico de Sófocles é aquele em que o limite entre o humano e o divino, a arte e a natureza, se torna problemático. O trágico de Sófocles aponta para o próprio enigma da fronteira entre o homem e deus, é o trágico da ausência e do afastamento dos deuses, quando o homem se aventura perigosamente no vazio que se estabelece entre ele e os deuses, o que acarretará finalmente sua perda. (MACHADO, 2006, p. 159)

É possível observar nos textos de Rosa que a constatação dos limites se dá após a sua ultrapassagem, e ela implica um outro olhar sobre a vida. É assim que sucede com os personagens rosianos, desde “São Marcos”, passando por “A hora e a vez de Augusto Matraga”, “O espelho”, entre outros contos. Constatar a separação, tal como afirma Hölderlin, é algo que se dá através da palavra trágica, que, ironicamente, esmaga a pretensão do absoluto que cega o homem, levando-o à morte corporal ou produzindo “uma morte sem morte, uma morte em vida: a morte lenta de um longo exílio, de uma longa errância” (MACHADO, 2006, p. 164). Sendo essa última, para Hölderlin, o traço trágico legado ao homem contemporâneo: errar sem destino, e, apoiado na sua destreza, tentar alcançar alguma coisa, que sempre lhe escapará.

6.4 A sombra que sonha

Vimos que, para Rosa, o destino daquele que vive no sertão é contar estórias. O homem que por ali circula porta traços longevos ligados à tradição oral. O silêncio do mundo é pai/mãe dos mitos e lendas que povoarão suas narrativas. Ele, o sertanejo, é o contador de estórias, que lavra as palavras apropriadas para narrar a saga dos homens nesse perigoso mundo. O sertanejo conta estórias com todo o irreal que o termo comporta: a história com mirada estética. Perspectiva que, de acordo com James Redfield, confere alguma dignidade à existência dos homens.

A imagem do homem desenhada por Píndaro nos versos “Seres de um dia: O que se é? E o que não? O homem é uma sombra sonhando” retrata as suas provisoriedade e instabilidade num mundo que, de acordo com Riobaldo, também é e não é. Ele vive uma realidade, aquela que o cerca, que lhe é tão desconhecida quanto a sua própria. Tal formulação é a imagem nua do desamparo. O homem se constitui num trajeto que perpassa extremos, e encarna o paradoxo. O tudo e o nada. Extrema potência e derrocada iminente. A sombra sonhando, contudo, não cede. Nos textos de Rosa, divisamos personagens se substancializando, se impondo, mesmo que provisoriamente, ante o peso do mundo. O que persiste mesmo são as estórias desses personagens, que passam de geração em geração, migram de lugarejo em lugarejo, envolvendo o sertão com a notícia de que viver é perigoso, mas possível.

As releituras das tragédias gregas feitas pelos modernos destacam a impossibilidade de redenção, a indecifrababilidade do mundo, a impossibilidade

de se resolver a aporia que envolve a vida e a sua finitude. O homem que vivencia esse dilema, no período em que florescem as tragédias gregas, é marcado por um movimento de interiorização dos fatores que afetavam o seu destino. Bruno Snell, em *A descoberta do espírito*, assinala a tendência, observada na lírica que antecedeu as tragédias, de uma crescente subjetivação, implicando a alteração no modo de perceber o papel do homem no mundo. A partir de então se somam fatores exógenos e endógenos para influenciar os (des)caminhos dos homens. Percebem-se também a arbitrariedade e a multiplicidade de opiniões sobre o que é ou não é importante para suas respectivas vidas, como é destacado no poema de Safo: “Dizem uns que os cavaleiros, outros que os infantes, / Outros que uma esquadra, é o mais belo / Que existe sobre a terra escura, / Mas eu digo que para cada um é o que ele ama” (*apud* SNELL, 19??, p. 85). A opinião de Snell é corroborada por Vernant, que afirma ser a tragédia a marca da criação do homem interior, responsável por seus atos, em contraponto com o herói épico, cujo destino é determinado exogenamente através da vontade dos deuses.

O homem moderno, por sua vez, submerge na sua pretensa interioridade. Ele se isola num estranho exílio, que é divisado nas elucubrações do pequeno Miguilim, ao notar a discrepância existente entre as opiniões dos adultos que o cercam e também as suas. Paulatinamente é mostrado como as percepções subjetivas se ligam ao objetivo numa tentativa de delimitá-lo com conceitos e nomes. A dúvida invade o personagem ao perceber que os critérios adotados são plausíveis (como ocorre com a nomeação do gato, chamado de Qúóquo, Só-sonho e Rei-Belo), mas ele também sente aversão ao perceber as contradições e limitações dos adultos diante de suas arbitrarias definições

sobre as nuances da vida, e, pior, a crença cristalizada de que estão certos em suas amargas percepções. O temor de Miguilim é vir a ser adulto nesses moldes: adultos cerrados em seus conceitos, denunciando que, se subjetividade é confundida com objetividade, a opinião se fecha na unilateralidade, refutando energicamente o que lhe é estranho, reduzindo a vida aos seus íntimos sofrimentos.

A aporia trágica não pode ser reduzida a esse tipo de sofrimento, à autocomiseração. A decisão diante do dilema é positiva. A finitude, coisa dada, não é o problema, mas sim a sua negação, ou, melhor dizendo, o modo como se dá essa negação. Não se trata de mortificação, mas de enfrentamento. Como ocorre no final do conto “Margens da alegria”, quando um outro peru encontra a cabeça do seu semelhante, que fora degolado para ser servido no almoço familiar. O Menino lê a cena de modo peculiar:

Mas: não. Não por simpatia companheira e sentida o peru até ali viera, certo, atraído. Movia-o um ódio. Pegava de bicar, feroz, aquela outra cabeça. O Menino não entendia. A mata, as mais negras árvores, eram um montão demais; o mundo. (ROSA, 2001, p. 55)

A imagem que se desdobra da cena violenta, o piscar do vagalume no meio da escura noite, denota a insistência da vida, a Alegria com “a” maiúsculo. O mundo obscuro, escuro, profundo negrume, é atravessado pela tênue luz, que é pela escuridão emoldurado, ampliando a sua luminosidade. A insistência do homem, oferecendo-se à vida, mas sendo tomado pela morte por sua ousadia, gera fagulhas, suas estórias, que atravessarão as noites escuras dos homens, iluminando-as.

REFERÊNCIAS:

ARIÈS, Philippe. *A história da morte no Ocidente*.

ARSILLO, Vincenzo. “O olhar do silêncio: maiêutica do discurso dialógico e representação do outro em *Grande Sertão: Veredas*. In DUARTE, Lélia Parreira, ALVES, Maria Theresa Abelha (Org.). *Outras margens: estudos da obra de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Autêntica/PUC Minas, 2001.

ANDRADE, Sônia Maria Viegas. *A vereda trágica do Grande sertão: Veredas*. São Paulo: Edições Loyola, 1985.

BACHELARD, Gaston. *Lautréamont*. Lisboa: Litoral. 1989.

BATAILLE, George. *A parte maldita*. Rio de Janeiro: Imago. 1975.

_____. *A literatura e o mal*. Porto Alegre: L&PM. 1989.

_____. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BENJAMIN, Walter. *Selected Writings, v.1, 1913-1926*. London: Harvard University Press, 2000.

_____. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BOLLE, Willi. *Fórmula e fábula*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

BRANDÃO, Jacyntho Lins (Org.). *O enigma em Édipo Rei e outros estudos de teatro antigo*. Belo Horizonte: CNPq/UFMG, 1984.

CAMPOS, Haroldo de. “A linguagem do Iauaretê”. In COUTINHO, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. (Fortuna Crítica, vol. 6), p. 574-579.

CANDIDO, Antônio. “O homem dos avessos”. in COUTINHO, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. (Fortuna Crítica, vol. 6), pp. 294 – 309.

_____. “Sagarana”. in COUTINHO, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. (Fortuna Crítica, vol. 6), p. 243-247.

CÍCERO. *Sobre o destino*. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

COELHO, Nelly Novaes. “Guimarães Rosa e o homo ludens”, in COUTINHO, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. (Fortuna Crítica, vol. 6).

COUTINHO, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. (Fortuna Crítica, vol. 6).

DASTUR, Françoise. "Holderlin: tragédia e modernidade". In HÖLDERLIN, Friedrich. *Reflexões*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

DELEUZE, G. *Nietzsche e a filosofia*. Rio de Janeiro : Editora Rio, 1976.

DERRIDA, J. *A farmácia de Platão*. São Paulo : Iluminuras, 1991.

_____. *A escritura e a diferença*. São Paulo : Perspectiva, 1971.

DETIENNE, Marcel. *Dioniso a céu aberto*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

DODDS, E. R.. *Os gregos e o irracional*. São Paulo: Escuta, 2002.

DUARTE, Lélia Parreira. "A ironia na obra de Guimarães Rosa ou a capacidade encantatória de um divino embusteiro" in *Revista de literatura brasileira* v 7, Belo Horizonte: 2001.

FANTINI, Marli. *Guimarães Rosa: fronteiras, margens, passagens*. São Paulo: Senac/Ateliê Editorial, 2004.

FERREIRA, José Carlos Seabra. *Decadentismo e simbolismo na poesia portuguesa*. Coimbra, 1975.

FILOSOFIA POLÍTICA série III. *Filosofia e literatura: o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2001.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. "O logos trágico na obra de Guimarães Rosa". In _____, VECCHI, Roberto (orgs). *Formas e mediações do trágico moderno: uma leitura do Brasil*. São Paulo: Unimarco, 2004, p. 155-173.

FOUCAULT, Michel. *História da loucura*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

FRÄNKEL, H., "ΕΦΗΜΕΡΟΣ als Kennwort für die menschliche Natur" in *Wege und Formen frühgriechischen Denkens*. München, 1968, p. 23-39. (Tradução inédita por Teodoro Rennó Assunção: "Ephemeros como palavra-chave para a natureza humana").

FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1980.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso*. São Paulo: Perspectiva, 2 ed., 1986.

GENTILI, B., "Lirica greca arcaica e tardo arcaica" in *Introduzione allo studio della cultura classica vol. I Letteratura*. Milano: Marzorati, 1993, p. 57-105

GUMBRECHT, Hans Ulrich. “Os lugares da tragédia” in (Org.) Rosenfield, Kathrin Holzermayr, *Filosofia e literatura: o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 9-19, (Filosofia política. Série III, n. 1).

HAVELOCK, Eric A. *A revolução da escrita na Grécia e suas conseqüências culturais*., 1996.

HEIDEGGER, M. *Heráclito*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998.

_____. *A origem da obra de arte*. Portugal: Edições 70, 1992.

HESÍODO. *Teogonia*. 4 ed. São Paulo: Iluminuras, 2001.

HÖLDERLIN, Friedrich. *Reflexões*. Tradução de Márcia de Sá C. Cavalcanti, Antônio Abranches. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

HOMERO. *Ilíada*. 2. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

KIERKEGAARD, Sören. *Estudios estéticos: De la tragedia y otros ensayos*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 19...

KITTO, H. D. F. *A tragédia grega*. Coimbra: Armênio Amado, 1972. Vol. 1 e 2.

LACAN, Jacques. “O seminário sobre ‘A carta roubada’”. in _____. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *A imitação dos modernos: ensaios sobre arte e filosofia*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

LESKY, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

LESKY. A., *História da Literatura Grega* (trad. M. Losa). Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1995 (“C. A Lírica Arcaica”).

MACHADO, R. *Zaratustra : Tragédia nietzschiana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

_____. *O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

MELLO, Denise Maurano. *A face oculta do amor: a tragédia à luz da psicanálise*. Rio de Janeiro: Editora UFJF, 2001.

MOST, Glenn W. “Da tragédia ao trágico” in (Org.) Rosenfield, Kathrin Holzermayr, *Filosofia e literatura: o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 20-35, (Filosofia política. Série III, n. 1)

NIETZSCHE, F. *Nascimento da tragédia*. Tradução J. Guinsburg. 2 ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.

_____. “Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral”. In *Os Pensadores*. Rio de Janeiro: Abril Editora, 1983.

OLIVEIRA, Luiz Cláudio Vieira de. “O eu por trás de mim: semiótica e psicanálise em Guimarães Rosa”. In MENDES, Lauro Belchior e OLIVEIRA, Luiz Cláudio Vieira de (Orgs) *A astúcia da palavra: ensaios sobre Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998, pp. 101-132.

PASSOS, Cleusa Rios Pinheiros. “O contar desmanchando... artifícios de Rosa”. In DUARTE, Lélia Parreira e Alves, Maria Theresa Abelha (orgs). *Outras margens: Estudos da obra de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001, p. 21-35

PIGNATARI, Décio. A linguagem poética. In: *Comunicação poética*. 2 ed. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978, p. 3-7.

PLATÃO. Fedro in PLATÓN. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1993.

REDFIELD, James M.. *Nature and culture in the Iliad: the tragedy of Hector*. Chicago, USA: The University of Chicago Press, 1975.

REVISTA LETRA FREUDIANA, A jornada de Ulisses: Palestras de Jacques Aubert no Brasil e outros trabalhos, nº 28. Rio de Janeiro: Escola Letra Freudiana, 2001.

ROSSET, Clément. *Alegria a força maior*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

_____. *A anti-natureza: elementos para uma filosofia trágica*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989.

_____. *Lógica do pior*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989.

_____. *O princípio da crueldade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

_____. *O real e seu duplo*. Porto Alegre: L&PM, 1988.

ROSA, João Guimarães. *Ficção completa*. 2 v. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____. *Tutaméia: terceiras estórias*. 12 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. *Sagarana*. 15 ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1972.

_____. *Primeiras estórias*. 49 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

_____. *Manuelzão e Miguilim*. 17 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984

ROSENFELD, Kathrin H. *Antígona – de Sófocles a Hölderlin: Por uma filosofia “trágica” da literatura*. Porto Alegre: L&PM, 2000.

SNELL, Bruno, “O Despontar da Individualidade na Lírica Grega Arcaica” in *A cultura grega e as origens do pensamento europeu* (trad. P. de Carvalho). São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 55-79.

SNELL, Bruno. *A descoberta do espírito*. Lisboa: Edições 70, ?.

SÓFOCLES. *A trilogia tebana: Édipo rei, Édipo em Colono e Antígona*. Tradução de Mário da Gama Kuri, 4. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

TAMINIAUX, Jacques. *Le théâtre dès philosophes: La tragédie, l'être, l'action*. Grenoble: Jérôme Millon, 1995.

TORRANO, Jaa. “O mundo como função de musas” in HESÍODO. *Teogonia*. São Paulo Iluminuras, 2001.

UNAMUNO, Miguel de. *Do sentimento trágico da vida*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

VERNANT, Jean-Pierre & VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

VEYNE, Paul. *Acreditavam os gregos em seus mitos?* São Paulo: Brasiliense, 1984.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac&Naify, 2002.

XISTO, Pedro. “À busca da poesia” in COUTINHO, Eduardo F.. *Guimarães Rosa*. Coleção Fortuna Crítica 6. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1991.