

3 O caso Guimarães Rosa

“[E]spero uma literatura tão ilógica como a minha, que transforme o cosmo num sertão no qual a única realidade seja o inacreditável. A lógica, prezado amigo, é a força com a qual o homem algum dia haverá de se matar. Apenas superando a lógica é que se pode pensar com justiça. Pense nisso: o amor é sempre ilógico, mas cada crime é cometido segundo as leis da lógica.”

João Guimarães Rosa
Entrevista a Günter Lorenz

Esta tese tinha como proposta inicial de título “A presença da filosofia na literatura de João Guimarães Rosa” e a mudança do título tem a ver, diretamente, com a mudança da percepção dos objetivos do próprio trabalho. Inicialmente, minha pretensão era reconhecer como a tradição filosófica estava viva na obra de Guimarães Rosa e ensaiei algumas possibilidades. A primeira delas era buscar nos textos do autor teorias, concepções, doutrinas ou conceitos filosóficos consagrados, retirados de alguns filósofos, interessados em discutir, valorizar e/ou criticar o lugar da arte no âmbito do pensamento. Outra tentativa foi observar quais eram os pensadores que interessavam a Guimarães Rosa, através de seus depoimentos ou de uma busca atenta no interior de seus textos e, a partir daí, justificar as estratégias adotadas na criação de suas histórias. Nesse sentido, ao analisar um prefácio de *Tutaméia*, por exemplo, fui levada a estudar com mais atenção o Ceticismo, para então reconhecer como ele estava sendo “usado” e “aplicado” pelo autor literário no texto. Outro momento, ainda, foi buscar trabalhos sobre o tema, participar de seminários que abordassem a relação literatura e filosofia, ou investigar como os estudiosos a trabalham em Rosa. O interesse em mapear, descobrir mecanicamente como a filosofia está presente, “projetada” na obra de Guimarães Rosa cedeu lugar, no entanto — e felizmente — à tentativa de compreensão de seu *pensamento*.

Guimarães Rosa é, com frequência, considerado um “autor filosófico”. Talvez seja pela raridade com que surgem ou são legitimados trabalhos intitulados “filosofia” — ao menos no sentido da produção de uma rede conceitual sistemática — em nosso país e mesmo na América Latina: ambientes onde autores literários e artistas assumem lugares discursivos de formadores de opinião ocupados por filósofos nos países de tradição filosófica antiga e documentada, como os europeus.

No período de bolsa sanduíche em Paris, observei com frequência, por exemplo, os jornalistas recorrerem a filósofos para discutirem e opinarem sobre questões políticas, sociais e econômicas atuais; imaginava as mesmas questões sendo postas no Brasil para artistas e escritores literários.

No entanto, depois desses períodos de experimentação supracitados, ou seja, dessas tentativas de encontrar um viés para trabalhar a relação filosofia e literatura na obra de Guimarães Rosa, passei a interessar-me mais pela maneira como isso que é considerado filosófico se apresenta. Ou seja, por que algo é reconhecido

como filosófico em sua obra? Simplesmente porque, algumas vezes, ele cita filósofos? Ou porque reconhecemos discussões e propostas filosóficas no desenrolar dos enredos? Quais seriam as estratégias que utiliza para que seus escritos sejam associados àqueles dos filósofos?

O que me possibilitou trilhar meu caminho para investigar as estratégias produtivas de especulação nos textos de Rosa, buscando perceber em que sentido elas se aproximam, fazem eco às estratégias e inquietações presentes nas obras de filósofos pelos quais eu havia me interessado, foi a mudança de perspectiva: o que vinha compreendendo e denominando *filosofia* passou a ser apreendido como *pensamento*. E, ao invés de aceitar a supremacia daquele saber sobre esse — posição que vinha adotando, mesmo que não intencionalmente —, agora o foco é considerá-los, cada qual sob sua perspectiva, como *formas distintas de pensar*, que dialogam, aproximam-se e abandonam-se, conforme a medida necessária.

*

Hoje recordo o momento em que estudava o Sexto Empírico para “entender” as “bases” do prefácio “Sobre a escova e a dúvida” de *Tutaméia*. De fato, há relação entre os pressupostos da doutrina cética — ou seja, daqueles que preferem investigar a acreditar em dogmas e na posse da verdade — e o que é narrado no prefácio. Como sabemos, nada é inocente nos textos de nosso autor. Se os céticos não querem se assemelhar às filosofias dogmáticas, de posicionamentos doutrinários, mas pretendem resgatar a (suposta) postura de Pirro e, portanto, o ceticismo se apresenta como uma prática, um procedimento, uma atividade do pensamento ou uma maneira própria de argumentar, encontramos no escrito momentos em que esses procedimentos são adotados. Por exemplo, quando o narrador nos esclarece o porquê da escova no título: revelando sua insatisfação, quando menino, com a imposição de que escovasse em jejum os dentes, ou seja, antes do café da manhã: “Sabe-se — aqui no planeta por ora tudo se processa com escassa autonomia de raciocínio” (ROSA, 1967, p. 156). No momento em que se vê capaz de defender seu posicionamento próprio, abandona a injustificável prática, imposta e aceita sem maiores questionamentos, em lugares distintos, e lança, então, uma contraproposta que passa a seguir:

de manhã, razoável não seria primeiro bochechar com água ou algo, para abolir o amargo da bôca, o mingau-das-almas? E escovar, então, só depois do café com pão renovador de detritos?

Desde aí, passei a efetuar assim o asseio (idem).

Ecoss da teoria filosófica da escola de Sexto Empírico — citada textualmente, como epígrafe — são percebidos ao longo do prefácio “Sobre a escova e a dúvida”. Observemos que esse é um livro com quatro prefácios, intercalados em seu interior. Uma maneira possível de trabalhar a relação filosofia e literatura nele é reconhecer os usos que Rosa faz daquele saber para elaborar textos ficcionais — já que cita nominalmente Schopenhauer, Anaximandro e Sexto Empírico, por exemplo. Tal perspectiva de análise, no entanto, foi abandonada por mim, como já disse anteriormente. Começou a me parecer mais viável e interessante perceber como esses e outros saberes são transpostos, trabalhados e deslocados para outra função, para que, assim, cedam espaço à criação de um pensamento poético, nem superior, nem inferior ao filosófico, mas diferente, fruto de suas peculiaridades.

*

Benedito Nunes considerou que Guimarães Rosa faria um “aproveitamento lúdico da filosofia” e que ele “parecia divertir-se dessa utilização”. Em conversa com o escritor, perguntou-lhe a qual diálogo de Platão pertenciam as palavras “prazeres fáceis e ligeiros”, transcritos em grego nas notas da novela “Cara-de-Bronze” — fazendo referência ao momento em que Grivo cruza com Nhorinhá, numa estrada do sertão; o trecho foi utilizado como intercessor brilhante naquele momento da estória. E recebeu como resposta:

não seria capaz de lhe dizer agora. Vou lendo os filósofos e transcrevendo nos meus cadernos o que deles me interessa, e que poderá fazer parte de uma história, como a que recolho da boca de pessoas. Nada tenho de um erudito. Não cito, mas absorvo. Aquelas palavras que você referiu [...] são mesmo do filósofo grego, tal como registro em minha novela. No entanto, posso contrafazer um texto ou trecho de Platão. Nem os especialistas em história da filosofia poderiam distingui-los sem hesitação dos verdadeiros (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 2006).

Nesse pequeno trecho encontramos apenas um dos momentos em que Guimarães Rosa faz questão de diferenciar sua tarefa, e a si próprio, das posições dos eruditos. Constantemente, nosso escritor está reivindicando para si um lugar diferente daquele que é concedido aos filósofos, aos eruditos, àqueles que priorizam a vertente racional do pensamento.

Na já citada entrevista a Günter Lorenz, no “Congresso dos Escritores Latino-Americanos” em Gênova, 1965, o crítico alemão teve a rara oportunidade de lhe perguntar bastante sobre seu processo de criação, suas influências e sua própria postura como escritor. É mais um dos momentos em que Rosa frisa não ter a menor intenção de ser considerado filósofo. Pelo contrário, afirma ter algo contra os filósofos: “A filosofia é a maldição do idioma. Mata a poesia, desde que não venha de Kierkegaard ou Unamuno, mas então é metafísica.”¹ (COUTINHO, 1983, p. 68). Como vemos, nosso autor ataca os filósofos, a filosofia, mas faz exceções. E são essas exceções que nos possibilitam continuar trilhando nossos caminhos.

Através de suas palavras, percebemos que não é toda filosofia que Guimarães Rosa critica, mas aquela que “mata a poesia”. Matar a poesia, ser a maldição do idioma são perigos constantes, pois, como vimos, no “Caso Nietzsche”, parece haver, em termos genéricos, a ideia de uma linguagem “adequada” ou pré-estabelecida para a expressão filosófica e, também, filológica. Foi graças a essa inadequação que Nietzsche enfrentou problemas desde seu primeiro livro, rejeitado e enxovalhado pelos filólogos de inclinações científicas e, posteriormente, entre a crítica filosófica, que, de maneira geral, ignorou e ironizou seus escritos enquanto o pensador estava vivo.

Sua *passagem* da filologia para a filosofia inaugura uma ruptura radical neste campo de saber. Como dissemos, aquilo que ele lamenta não ter feito em *O nascimento da tragédia* toma corpo e ganha vida em *Assim falou Zaratustra*: momento de encontro com a linguagem adequada para *dizer* sua filosofia, seu pensamento. Mesmo antes, nosso filósofo sempre se esmerou no tratamento da linguagem, procurando tirar dela o máximo de efeitos. Observemos um exemplo de como se deu esse ataque a seu estilo filosófico no Brasil, a partir do texto

¹ Mais adiante discutiremos o uso que Guimarães Rosa faz do termo “metafísica”.

introdutório de seu próprio livro, *O viandante e sua sombra*. Leem-se na edição brasileira as palavras de Heraldo Barbuy:

A Nietzsche filósofo

Essencialmente poeta, nunca foi, no entanto, em todo o rigor do termo, o que se pode entender por “filósofo”; o que há de soberbo na sua obra é a forma, não o conteúdo. [...]

Nietzsche não teve nunca essa tranqüilidade simples mas descuidada sem a qual não se elabora um sistema de filosofia [...]

[...] Lançava mão do aforismo que não custa o sacrifício da paciência e da paz que não tinha e procura justificar-se declarando que o aforismo condensa mais sabedoria com menos palavras.

[...] Como filósofo puro e na totalidade das suas teorias, Nietzsche não é apenas refutável como também absurdo; longe estava ele dessa precisão matemática e concisa com que por exemplo Kant, Fichte e Schopenhauer souberam expor suas teorias, corrigindo-se ou ampliando-se mutuamente.

[...] Schopenhauer [...] não abandonou a lógica pelo calor da poesia, nem a razão pelas “orgias de Dioniso” (BARBUY, in: NIETZSCHE, s/d, Prefácio).

Essas palavras evidenciam críticas que Nietzsche recebeu e recebe, ainda hoje. Chamá-lo de poeta é fazer questão de excluí-lo do ambiente “sereno” e “rigoroso” exigido pela filosofia e, ainda, considerar a filosofia como modo privilegiado de pensar, em comparação à literatura, à “linguagem dos poetas”. Considerá-lo refutável é, como vimos anteriormente, afirmar que não está seguindo nenhum modelo pré-estabelecido de trabalho, nenhum método confiável, que assegure a veracidade dos resultados. Por fim, considerar que o filósofo abandonou a razão pelas orgias de Dioniso é a justificativa máxima e final para que não se leve tal pensamento a sério.

O “saber racional”, “livre de contaminações da sensibilidade”, nesse sentido, é compreendido como o caminho correto e a exigência irrevogável para o pensamento — ou, melhor dizendo, para o “bom pensamento”, aquele que “tem valor”. Ressaltamos essa passagem para que possamos voltar a Guimarães Rosa. Continuemos a tentar perceber porque ele conclui tão incisivamente ter “algo contra a filosofia”.

Concepções estritas, estreitas de filosofia, como a apresentada que, conforme vimos, ataca o pensamento de Nietzsche e o “rebaixa” a “simples poesia” num típico artifício para, então, privilegiar a “imagem popular do filósofo” (DELEUZE, 2007b p. 131) e vertentes comumente “vencedoras”, valorizadas dentro da tradição filosófica, formulam a compreensão genérica, rasa

de filosofia. Parece ser o ranço dessas concepções que faz nosso autor renegá-las, ao mesmo tempo, fazer concessões. Pois Guimarães Rosa foi, nesse sentido e em tantos outros, sensato, atilado, não erudito. Ele já tinha percebido que aquela imagem dos “filósofos vencedores”, “verdadeiros” era uma, entre outras possíveis. Seu interesse pelos saberes, que não é somente “cerebral”, como confessa a Lorenz, possibilitou-lhe buscar, encontrar, reconhecer e abandonar campos diversos, os quais se tornaram, lado-a-lado, partes integrantes e contribuintes na construção de sua obra.

*

Giorgio Agamben, no já citado artigo “O que é o contemporâneo?”, discute a questão da “necessidade do obscuro” para a elaboração de um projeto de pensamento. Nietzsche a teria ressaltado quando se reconhece discípulo de Dioniso, deus da desmedida. Guimarães Rosa, na entrevista a Günter Lorenz, nas conversas com seus tradutores e, especialmente, em seus textos, está sempre dissertando sobre o que chama de “sertão”. Não podemos e nem devemos nos contentar em compreender o termo simplesmente a partir de sua explicação filológica ou daquelas do senso comum, pois elas não são suficientes para explicitar o sentido amplo que persegue o autor. Tampouco é satisfatório apreender o termo apenas em sua acepção político-social ou geográfica. É verdade que marcas dessas caracterizações mais gerais servem também como intercessoras para a elaboração que Rosa dá ao termo, mas ele vai além.

Referindo-se ao *Corpo de baile*, nosso autor considera a novela “Campo geral” contendo “em germes, os motivos e temas de todas as outras, de algum modo” (ROSA, 2003, p. 90). Depois de explicar que, no que diz respeito ao cenário, a expressão só se usa no plural, o escritor confessa sua artimanha em escolher a forma do singular para o título da novela: “eu desviei o sentido para o simbólico: o de *plano geral* (do livro)” (idem). Por isso mesmo, ele é o texto de abertura de *Corpo de Baile*, na primeira edição em português, e o autor solicita ao tradutor que continue sendo o texto introdutório na versão italiana (idem, p. 132).

Nessa novela encontramos imagens político-geográfico-culturais do sertão bastante bem desenvolvidas. O ambiente pobre é descrito em passagens como:

— “Meu filhinho, Miguilim...” — a mãe desnor-teava, puxando-o para si. — “De remédio é que ele carece, momo não cura ninguém!” — o pai desdenhava grosso.
 — “Isto mesmo, Nhô Berno, bem deduzido.” — seo Deográcias pronunciava. Bebia café. — Remédio: e — o senhor agradeça, eu esteja vindo viver aqui nestas más brenhas, donde só se vê falta tudo, muita míngua, ninguém não olha p’ra este sertão dos pobres...” (ROSA, 2006, p. 38)

A família de Miguilim não era dona das terras onde eles moravam. Seu pai era um simples trabalhador rural e eles viviam com bastante dificuldade, tendo apenas o mínimo para a sobrevivência:

[Pai] exclamava que ele era pobre, em ponto de virar miserável, pedidor de esmola, a casa não era dele, as terras ali não eram dele, o trabalho era demais, e só tinha prejuízo sempre, acabava não podendo nem tirar para sustento de comida da família. Não tinha posse nem para retelhar a casa velha, estragada por mão desses todos ventos e chuvas (idem, p. 51).

Miguilim gostava de acreditar que seu pai era dono, mesmo que só em sua imaginação:

— “Pai é dono, Dito, de mandar nisso tudo, ah os gados... Mas pai desanima de galopar nunca, não vem vaquejar boiadas...” “— Pai é dono nenhum, Miguilim: o gadame é dum homem, Sô Sintra, só que Pai trabalha ajustado em tomar conta, em parte com o vaqueiro Saluz.” — “Sei e sei, Dito. Eu sabia... Mas então é ruim, é ruim...” (idem, p. 68)

A carência de recursos do local isolado e atrasado em que moravam — excluído do “progresso” e “crescimento” brasileiro que se anunciava fora dali — acaba por causar a morte do menino Dito:

O Dito pisou sem ver num caco de pote, cortou o pé [...]
 A febre era mais muita, testa do Dito quente que pelava. [...] O Dito sentava na cama, mas não podia ficar sentado com as pernas esticadas direito, as pernas só teimavam em ficar dobradas nos joelhos. Tudo endurecia no corpo dele.
 Então, de repente, o Dito estava pior. [...] Luisaltino tornou a selar o cavalo, ia tocar de galope, para buscar seo Aristeu, seo Deográcias, trazer remédio de botica. Drelina, branca como pedra de sal, vinha saindo: — “Miguilim, o Ditinho morreu...”
 Pois é, seo Nhô Berno, isto aqui vai acabar, vai acabar... Não tem recursos, não tem proteção do alto, é só trabalho e doenças, ruindades e ignorâncias... (idem, p. 94, 97, 99, 101)

O Pai de Miguilim retrata o homem e chefe de família violento. Numa ocasião, Miguilim bateu em seu malvado irmão Liovaldo, por ele ter judiado do

então menino Grivo — aquele que “contava uma história comprida, diferente de todas, [que] a gente ficava logo gostando daquele menino das palavras sozinhas” (idem, p. 82) — e foi duramente castigado pelo pai:

Era dia-de-domingo, Pai estava lá, veio correndo. Pegou o Miguilim, e o levou para casa, debaixo de pancadas. Levou para o alpendre. Bateu de mão, depois resolveu: tirou a roupa toda do Miguilim e começou a bater com a correia da cintura. Batia e xingava, mordida a ponta da língua, enrolada, se comprazia. Batia tanto, que Mãe, Drelina e a Chica, a Rosa, Tomezinho, e até Vovó Izidra, choravam, pediam que não desse mais, que já chegava. Batia. [...] “— Pai é homem jagunço de mal. Pai não presta” (idem, p. 116).

Representando também “secura”, insensibilidade, a avó passa a condenar a prolongada tristeza de Miguilim pela perda do irmão:

— Isso nem é mais estima pelo irmão morto. Isso é nervosias...” — Vovó Izidra condenava. Miguilim ouvia e fazia com os ombros. Agora ele achava que Vovó Izidra gostava de ser idiota.

Há, também, descrições da beleza do ambiente e dos animais:

[O] sol batia nas flores e no garrote, que estava outro amarelo de alumiado. — “Miguilim, isto é o Gerais! Não é bom?” — “Mas o mais bonito que tem mesmo no mundo é boi; é não, Salúz?” — “É sim, Miguilim.” [...] O Mutúm era bonito! (idem, p. 119)

Com a chegada de um “de fora”, é revelado o motivo pelo qual Miguilim não enxergava muito bem as coisas: ele teria um simples problema de miopia. A família fica sabendo que o mesmo poderia ser solucionado pelo uso de óculos. Por fim, é acordada sua partida daquele ambiente, no qual, talvez, nem chegasse à vida adulta:

— “Miguilim, espia daí: quantos dedos da minha mão você está enxergando? E agora?
Miguilim espremia os olhos. [...]
— Este nosso rapazinho tem a vista curta. Espera aí, Miguilim...
E o senhor tirava os óculos e punha-os em Miguilim, com todo o jeito.
— Olha, agora!
Miguilim olhou. Nem não podia acreditar! Tudo era uma claridade, tudo novo e lindo e diferente, as coisas, as árvores, as caras das pessoas. Via os grãos de areia, a pele da terra, as pedrinhas menores, as formiguinhas passeando no chão de uma distância. E tonteava. Aqui, ali, meu Deus, tanta coisa, tudo... O senhor tinha

retirado dele os óculos, e Miguilim ainda apontava, falava, contava tudo como era, como tinha visto. Mãe esteve assim assustada; mas o senhor dizia que aquilo era do modo mesmo, só que Miguilim também carecia de usar óculos, dali por diante.

— Pra onde ele foi?

— A foi p'ra Vereda do Tipã, onde os caçadores estão. Mas amanhã ele volta, antes de ir s'embora para a cidade. Disse que você querendo, Miguilim, ele te leva... — O doutor era homem muito bom, levava o Miguilim, lá ele comprava uns óculos pequenos, entrava para a escola, depois aprendia ofício. — “Você mesmo quer ir?”

Miguilim não sabia. Fazia peso para não solução. Sua alma, até ao fundo, se esfriava. Mas Mãe disse:

— Vai, meu filho. É a luz dos teus olhos, que só Deus teve poder para te dar. Vai. Fim do ano, a gente puder, faz a viagem também. Um dia todos se encontram...

E Mãe foi arrumar roupinha dele (idem, p. 131).

Como podemos observar, a imagem genérica de sertão está bem expressa nas caracterizações desse texto introdutório ao ambiente. No entanto, a intenção de Guimarães Rosa não é elaborar uma literatura realista ou regionalista, que denuncie os problemas do sertão. Ele confessa a Lorenz: “Naturalmente, não gostaria que na Alemanha me considerassem *Heimatschriftsteller*. Seria horrível, uma vez que é para você o que corresponderia ao conceito de ‘regionalista’” (COUTINHO, 1983, p. 66).

Mesmo que não seja o objetivo principal de Rosa denunciar o modo de vida dos sertanejos e suas dificuldades, fica evidente com esse texto considerado “introdutório ao ambiente” do *Corpo de baile* — e a tantas outras histórias de nosso autor — que é impossível resgatar esse mundo sem atentar para peculiaridades que também o constituem: a pobreza, a violência, a falta de recursos mínimos, o “atraso”. O filme “Mutum”, baseado nessa novela (com roteiro elaborado por Ana Luiza Martins Costa e direção de Sandra Kogut), estreou em 2007. Ele traz à tona características gerais do sertão histórico-social-cultural, mas contaminadas pelo ambiente sertanejo lúdico inventado por Rosa: a atmosfera é ficcional, criativa, revelada pelo olhar míope de uma criança, mas ela não abre mão da crueza de dados empíricos (nunca devemos nos esquecer da importância que têm as cadernetas de notas para o trabalho artístico de João Guimarães Rosa). Marília Rothier, fazendo uma leitura do filme, constata que

essa dimensão ambígua do mito atemporal e memória de um tempo perverso, que traz notícias do desenvolvimento mas não muda o ciclo trabalhoso da vida dos vaqueiros, foi perfeitamente captada e faz o fascínio incômodo do filme *Mutum*. Nas cenas [...] não há intenção de marcar uma época, muito menos de atualizar o enredo; é uma denúncia discreta de que o século XX passou, no entanto, a

precariedade da sobrevivência nas periferias continua quase a mesma (CARDOSO, 2007, p. 2 “A violência delicada da narrativa”).

*

Retomando Gilles Deleuze, a estratégia de Rosa parece mais ser a criação de uma *anedota* sobre o termo sertão, no sentido em que vimos anteriormente, em “O caso Nietzsche”. Na escrita artística, sertão passa a ser compreendido não apenas em seu sentido filológico, descritivo, geográfico, geológico, político, social ou cultural — isto é, seu emprego se dá em outro plano da produção de sentido, da mesma maneira que os dados bibliográficos e biográficos servem de ilustres horizontes para criar-se “anedotas de vida” e “aforismos de pensamento”. Sertão, em Guimarães Rosa, torna-se um território fértil, propício à criação e às possibilidades. Para estabelecê-lo imaginariamente, ele buscou dados, viajou com a boiada, na comitiva conduzida por Manuelzão, conversou com vaqueiros etc. Além disso, quando não está presente no fecundo ambiente sertanejo, pede a seu pai, Florduardo Rosa, que registre episódios protagonizados em caçadas ou que tenha ouvido dos vaqueiros, para alimentar seu acervo de “materiais de trabalho”. Concomitantemente, é diplomata, mora no Rio de Janeiro, em Hamburgo, é escritor de literatura, poliglota. Experimentando e descartando possibilidades, cria sua obra, ambientada em um sertão que confirma, nega, ultrapassa descrições realistas, geográfico-político-geológicas daquele território, e deixa como herança para seus leitores “mais do que tramas sertanejas engenhosas capazes de estimular a fantasia” (CARDOSO, 2009, p. 1).

Na entrevista a Lorenz, Guimarães Rosa faz variadas revelações acerca desse lugar em que situa sua obra: “o mundo do sertão”. Suas personagens são, majoritariamente, homens do sertão e as histórias lá se desenrolam. Ele revela que “este pequeno mundo do sertão, este mundo original e cheio de contrastes, é para [ele] o símbolo, diria mesmo o modelo de [seu] universo” (COUTINHO, op.cit., p. 66). Rosa reconhece que ali há originalidades e contrastes. Vale examinar essas constatações, contrapondo-as às características de seus personagens e de suas histórias, ambos relevantes para a compreensão de seu processo de *pensamento*.

Uma das originalidades mais expressivas desse mundo que Rosa descreve são as personagens que o habitam, as quais ele admite trazerem um pouco dele

próprio. Tanto para Lorenz quanto para Edoardo Bizzari, seu tradutor italiano, ele faz questão de salientar que não se trata de intelectuais, eruditos, e que nem poderiam ser, por considerar que isso diminuiria sua *humanidade*. Considerando Rosa um *contemporâneo* de Nietzsche, não se devem tomar suas referências ao “humano” no sentido convencional da linhagem filosófica que supõe o homem no topo da hierarquia das espécies. A crítica rosiana ao racionalismo confirma essa afirmação. Nosso autor dedica bastantes momentos a desvalorizar a supremacia dos procedimentos racionais — afastados da sensibilidade e dos afectos — ou das estratégias do tipo “cerebrino cerebral deliberado”, como também as chama. Ele salienta diversas vezes que o homem não é constituído somente de cérebro, mas também de sangue, sentimento e coração. Talvez por isso, sejam insuficientes ou desorientadores os discursos políticos sobre aqueles homens, já que nosso autor considera os atos diferentes dos fatos: “O curioso no caso é que os políticos estão sempre falando de lógica, razão, realidade e outras coisas do gênero e ao mesmo tempo vão praticando os atos mais irracionais que se possam imaginar” (idem, p. 78)².

Rosa ressalta a Lorenz que essas personagens sertanejas não podem ser avaliadas segundo os critérios civilizatórios e religiosos ocidentais. Eles vivem sem consciência do pecado original e não sabem o que é o bem e o mal, tal como os classificamos. Em sua inocência, cometem aquilo que denominamos crimes, mas baseados nas regras daquele ambiente, daquele “mundo original”, tomando como critérios sua *inteligência* e *capacidade de adivinhar*. Ao criar esse novo território crítico, Rosa expande os limites de julgamento para além dos espaços convencionalmente destinados a ele, “pois surpreende, na rotina comum do sertão, entre as roças e o gado, o movimento produtor do saber” (CARDOSO, 2009, p. 1). O pensamento de seu irmão Riobaldo, seus companheiros e oponentes, assim como o de tantos outros aventureiros de suas estórias, só pode ser acompanhado se tivermos em mente as perspectivas (éticas, políticas, epistemológicas) de comunidades culturalmente híbridas onde os valores ocidentais não predominam.

² Observemos que a entrevista aconteceu no contexto de um debate entre os escritores-intelectuais latino-americanos, presentes no encontro de Gênova, em 1965. Na ocasião, foi muito comentado o desinteresse de Rosa pelo debate de cunho político. Lorenz insiste no assunto e, assim, provoca as considerações acima citadas.

*

O livro de poemas *Magma* foi um dos primeiros trabalhos escritos por Guimarães Rosa. Depois de sua premiação, o autor revela que se desinteressou pela poesia, pois descobriu “que a poesia profissional, tal como se deve manejá-la na elaboração de poemas, pode ser a morte da poesia verdadeira” (COUTINHO, op. cit., p. 70). Conta, também, que considerava ter encontrado uma receita para fazer verdadeira poesia. As histórias de *Corpo de baile*, por exemplo, são classificadas no primeiro livro como “Poemas”. Retorna, então, “à ‘saga’, à lenda, ao conto simples, pois quem escreve estes assuntos é a vida e não a lei das regras chamadas poéticas (idem)”. Rosa afirma, ainda, considerar que sobre o sertão não se pode fazer literatura do tipo corrente mas, apenas, escrever lendas, contos, confissões, e ressalta não ser necessário se aproximar da literatura incondicionalmente pelo lado intelectual. Assim sendo, nosso autor autodenominando-se “um contista de contos críticos” (idem), põe em ação suas personagens no peculiar mundo do sertão.

Voltemos aos traços singulares desse universo, seguindo pistas deixadas por esse intérprete tão criativo. A impossibilidade de se fazer literatura corrente acerca do sertão põe em evidencia as particularidades do lugar. Segundo ele:

[o] sertão é o terreno da eternidade, da solidão, onde *Inneres und Ausseres sind nicht mehr zu trennen* [...] No sertão o homem é o *eu* que ainda não encontrou um *tu*; por isso ali os anjos ou o diabo manuseiam a língua. O sertanejo [...] “perdeu a inocência no dia da criação e não conheceu ainda a força que produz o pecado original. Ele está ainda além do céu e do inferno” (idem, p. 86)³.

Como podemos perceber, Guimarães vê o sertão como espaço de misturas, no qual ainda não foi realizado o que se considera corte civilizatório, delimitador das fronteiras entre certo e errado, bom e mal, homem e animal, animais e vegetais, pensamento e poesia... O fluxo dos corpos nesse ambiente denominado, anedoticamente, sertão é intenso. As barreiras instauradas fortemente pela modernidade intelectual, diga-se, objetivo X subjetivo, dentro X fora, verdade X mentira, certo X errado, cedem lugar ao encontro, às combinações, ao transpassamento, ao diálogo, ao abandono. Convive-se com um momento arcaico,

³ Tradução do trecho em alemão: “o interior e o exterior já não podem ser separados”.

onde os saberes ainda não tinham sido domesticados e classificados pela ciência e pela disciplina moderna. As escalas de valor ocidentais são, portanto, necessariamente colocadas em xeque. As hierarquias “esperadas” podem e são, em muitos momentos e de formas distintas, revertidas. O lugar do sujeito do conhecimento se amplia. Outras formulações ganham vida, não só aquelas já legitimadas pela tradição filosófica canonizada. Perspectivas distintas, mesmo estranhas umas às outras, entram em jogo. Para colocar em prática esse novo mundo, Rosa põe sob a responsabilidade de personagens inusitados a solução de enigmas existenciais e a tarefa de apresentar o pensamento elaborado num ambiente múltiplo, plural.

Enquanto os amantes da erudição exaltam a luminosidade e o saber canonizado, a contemplação e os ideais ascéticos como valores supremos, nosso atilado Guimarães Rosa — contemporâneo intempestivo de nosso filósofo, Friedrich Nietzsche — faz um caminho distinto. Embrenhou-se naquele mundo do sertão, onde os saberes são adquiridos na prática, na lida com os animais, as plantas, os outros, e o conhecimento é elaborado a partir de uma mistura de experiências, expandindo, assim, “as tarefas de observação e julgamento para além de seus espaços convencionais” (CARDOSO, 2009, p. 1).

*

Examinemos, por amostragem, como aparecem elaboradas algumas passagens de Guimarães Rosa para as quais levantamos hipóteses de interpretação, apreciando o conto-parábise⁴ “Cara-de-Bronze”. Porém, tenhamos em vista desde já que analisar um texto de Rosa significa ser sempre vencido pelas variadas e surpreendentes possibilidades que ele evoca e esconde. A epígrafe de Schopenhauer, que aparece em *Tutaméia*, estende-se à leitura de qualquer um de seus escritos: “Daí, pois, como já se disse, exigir a primeira leitura paciência, fundada em certeza de que, na segunda, muita coisa, ou tudo, se entenderá sob luz inteiramente outra” (SCHOPENHAUER, in.: ROSA, 1967, p. 1).

⁴A classificação de parábise será discutida mais adiante.

A personagem título da novela é dono de uma fazenda, no Urubùquaquá, e chamado pelos vaqueiros do local de “Velho” e/ou “Cara-de-Bronze”. Sobre seu nome verdadeiro, “registral”, há divergências: Sigisbé, Sijisbel Saturnim, Xezisbé Saturnim, Jizisbel, Zijisbeu Saturnim, Jizisbel Saturnim; “Velho não é graça — é sobrenomes” (ROSA, 2006, p. 566), afirma o vaqueiro Cicica.

O nome, de fato, é Segisberto Saturnino Jéia Velho Filho, “agora o Filho, ele mesmo põe e tira: por sua mão, depois risca... A modo que não quer, que desgosta...” (ROSA, 2006, p. 566). Não é o próprio quem nos confirma seu nome verdadeiro; aliás, nada do que sabemos sobre ele provém de sua narrativa direta. São os vaqueiros que manejam o discurso, estilhaçado, fragmentado. Conhecemos a história, também, por intermédio do narrador, em suas raras interferências; e do Cantador, “Violeiro que se chama João Fulano, conominado ‘Quantidades’” (ROSA, 2006, p. 565). Para nos aproximarmos dessa personagem-título, temos como única opção juntar cacos.

Seu nome, por si só, conta história. A especial atenção que Guimarães Rosa dá às palavras, em seus sentidos etimológico, sonoro, semântico e metafísico, já começa a se evidenciar: Saturnino, Saturno; na teogonia grega antiga, Cronos. Saturno é um nome relacionado à abundância. É o deus ligado à vida agrícola, ceifeiro e vinhateiro. Ele próprio castra seu pai e destrona-o, assumindo o poder. Posteriormente, afastado do céu por seu filho, fora de seu lugar, refugia-se em uma nova terra, mais tarde chamada Lácio — ou seja, Refúgio; entre os poetas fica conhecida como “Terra de Saturno”. Trata-se de um local abundante, onde exerceu sua soberania e fez reinar a idade de Ouro. Lá criou família e condutas novas. É um dos titãs, filho de Céu e Terra (Dicionário de Mitologia Grega e Romana, p. 110-111).

Ao pronunciarmos o verdadeiro nome do Cara-de-Bronze em voz alta, encontramos nele a presença da grande mãe: Jéia, Géia, Terra. Terra divinizada, a deusa de grande potencialidade geradora, que fabrica uma foice e induz seu filho, Cronos, ou Saturno, a matar o pai. É considerada a divindade funerária; em seu seio passam a repousar os mortos, modificando a antiga tradição da cremação. Cara-de-Bronze carrega no nome informações que nos conduzirão a encaminhar o desvendamento de alguns enigmas presentes no texto.

O vaqueiro Tadeu declara que o “Filho” do nome costuma ser rasurado pelo Cara-de-Bronze. Esse fazendeiro misterioso, “que quase ninguém vê” (ROSA, 2006, p. 563), vive sozinho, sem pai nem filhos, e nunca falou em mãe. Chegou ao Urubùquaquá ainda muito jovem, de forma misteriosa: “era moço espigo, seriozado, mabambuz. E danado de positivo!” (p. 573) “Veio fugido de alguma parte” (idem). “Parecia fugido de todas as partes” (idem). Atento e dotado de percepção sagaz, Tadeu compreende que ele teria vindo de bem longe: “Quando apareceu, morreu debaixo dele o cavalinho que tinha, em termo de duras viagens. E calçava uma dessas esporas do Norte. [...] Bem-vir, mal vir, ele possuía uma rede — não era rede de tapuirana, nem rede de caroá, de baiano — mas rede grande, de algodão, de varandas, de punhos tecidos com muito cuidado” (idem).

Consigo, trouxe costumes diferentes. No que diz respeito ao trabalho, os vaqueiros ressaltam hábitos comuns e novidades: “*O vaqueiro Cicica*: Isto, em alguma ocasião o senhor já viu? De se lidar com o gado debaixo de temporal? [...] *Iinhô Ti*: Também sou mandado, somos, companheiro. Patrão risca, a gente corta e cose” (idem, p. 564). Além disso, em sua fazenda havia um cantador — “o homem é pago para não conhecer sossego nenhum de ideia: pra estar sempre cantando modas novas, que carece de tirar do juízo” (idem, p. 565) —, de quem quase todos gostavam e apreciavam o trabalho. O mais intrigante, no entanto, era o fato dele ter mandado um de seus vaqueiros, o Grivo, sair em viagem, não se sabe até onde, para lhe trazer alguma coisa, que tampouco se sabe o que é.

Moimeichêgo é um “de fora”, que interroga os vaqueiros sobre essa personagem estúrdia. Quer saber sobre sua fisionomia, sua personalidade, se é bom ou ruim. Num entrecruzamento de discursos, fica sabendo, entre outras descrições mais detalhadas, que ele “é um velho, baçoso escuro, com cara de bronze mesmo” (idem, p. 575), ainda que aquele que esteja falando nunca tenha visto bronze, nem tenha sido quem o apelidou, e muito menos conheça quem o tenha feito... Além disso, “não ri quase nunca” e “parece estar vivendo mais do que todos” (idem, p. 577).

Cara-de-Bronze tem fisionomia sinistra, saúde debilitada: “não saía do quarto, nem recebia os visitantes, porque tinha uma erupção, umas feridas feias brotadas no rosto” (idem, p. 589). Rosa explica a Bizarri, na correspondência trocada durante a tradução da novela, que a paralisia que o imobiliza seria a

exteriorização de sua “paralisia de alma”, consequência de segredos terríveis que o castigavam há anos. Sempre na encruzilhada de discursos dos vaqueiros, obtemos fragmentos que descrevem sua personalidade: sem ser abelhudo, “quer saber o porquê de tudo nessa vida” (p. 578); “pensa sem falar, dias muito inteiros” (idem); “Gosta de retornar contra da verdade que a gente diz, sempre o contrário” (idem); “Mas acredita em mentiras, mesmo sabendo que mentira é (p. 579)”;

“Tem fé em abusões” (idem). De acordo com a imagem delineada, no conjunto de versões diferentes, Cara-de-Bronze mostra-se fascinado pela potência criadora da imaginação: “indagando o porquê de tudo nesta vida, crendo em visagens e fazendo de conta, o Cara-de-Bronze produz a sua própria inteligibilidade dos fenômenos, modela a sua própria compreensão do sensível e do supra-sensível, e plasma a sua singularíssima versão do incessante originar-se de tudo que existe” (FARIA, 2005, p. 249).

Quando Moimeichêgo lhes pergunta se ele é ruim ou bom, tampouco os vaqueiros chegam a um consenso. Trata-se de um personagem desinteirado, multifacetado. Deparamo-nos com a dificuldade de nomear o fugidio. Dentro dele vivem realidades conflitantes. Os discursos, como vemos, são elaborados nesse ambiente caótico, obscuro, múltiplo, sem que as personagens, necessariamente, se entendam, cheguem a um denominador comum ou a uma síntese. Mas todos têm voz. E essa pluralidade de vozes é nosso único caminho de conhecimento daquele enredo.

*

Discussões e especulações desse tipo se dão em um dia normal de trabalho: no meio da lida com os animais, nos momentos de pausa, entre chuvas e estiadas, na hora da refeição, em volta da fogueira. Essas impressões acerca de quem seria o “Cara-de-Bronze”, por exemplo, foram tecidas enquanto os trabalhadores esperavam a chuva passar para retomarem os trabalhos, na cobertura dos carros. Outras conversas precisaram ser interrompidas devido a incidentes na apartação. Eles pensam ao mesmo tempo em que agem, exercitando a astúcia e a força do corpo na lida com o gado. A estória se passa em um ambiente onde a ruptura entre reflexão e ação, corpo, pensamento e vida não tem vez. A depreciação da arcaica relação e convivência entre saberes múltiplos não é conhecida. Rosa elabora uma

novela onde não há espaço privilegiado ou “ideal” para colocar especulação e imaginação em ação.

De que tratam as falas entrecruzadas dos vaqueiros do Urubùquaquí? De uma parte, da lida cotidiana com o gado — matéria de experiência prática, que envolve as sensações e as reações às mesmas e que prepara as energias do corpo para as aventuras especulativas. De outra parte, das tentativas de decifração do enigma — segredo de vida de Segisberto Jéia Velho, o Cara-de-Bronze, e do resultado da viagem de que o vaqueiro Grivo acaba de retornar (CARDOSO, 2009, p. 8).

Nietzsche procurou uma linguagem na qual pudesse expressar melhor sua “visão trágica de mundo” e a força da afirmativa sabedoria trágico-dionisíaca que o acometeu está expressa nas andanças, atitudes e palavras de seu Zaratustra. Em consonância com o pensamento de nosso filósofo, a novela rosiana apresenta-se por meio de uma construção fragmentária, dialógica, plural. O dia em que se passa a narrativa é obscuro: a chuva obriga os vaqueiros a parar a apatação, causa acidentes e torna o trabalho árduo, custoso. O gado “queria mortes. Trusos, compassavam-se correndo, cumprindo, trambecando, sob os golpes e gritos dos homens” (ROSA, 2006, p. 561-2). A obscuridade do tempo físico reforça o aspecto enigmático do patrão, da casa, “que cheirava a escuro, num relento de recantos, de velhos couros” (idem, p. 588). No entanto, a disposição afirmativa das falas das personagens fica evidenciada: ao mesmo tempo em que constituem a rotina rural, elas se desdobram em atividades de busca de conhecimento, a despeito do cansaço, da doença e dos perigos que os acometem. O dia da partida do Grivo também foi penoso: “chuvaral desdizia d’ele ir. Mas o Velho quem quis. Nem esperou izinvernar, té que os caminhos enxugassem” (idem, p. 570). “Saí dezembro-janeiro-fevereiro, quando o côco do buriti madura em toda parte. Assim em ínvios de inverno, os rios sobreseenchendo. Na beira de um buriti — onde esbarrei — entristeci e quase esmoreci...” (idem, p. 601). Apesar de acometido pela fome, sede, frio, sujeira, doença, medo, Grivo seguiu seu caminho sem esmorecer, numa evidente atitude afirmativa. “O Grivo alguma vez parou, duvidou. Que-maneira hesitou? — Tenho costume de tristeza: tristeza azul tarde, água assim. Tenho um medo de estar sem companheiro nenhum; não tenho medo deste mundo sendo triste tão grande...” (idem, p. 605-6).

Aquilo que sabemos eclode sempre de pontos de vista multifacetados. Tudo é diversificado, variado, plural. Mesmo os elementos internos da narrativa

metamorfosaiam-se entre si: a maior parte é constituída por falas dos vaqueiros, numa espécie de *script* teatral; encontramos, ainda, um narrador propriamente dito, as marcações de um roteiro cinematográfico, com instruções para a encenação, uma ladainha, notas, citações de outros textos e de membros da família literária de Guimarães Rosa, como Goethe, Dante, o *Cântico dos Cânticos*, as *Upanishads*, Platão; a “narração do Grivo” propriamente dita. A responsabilidade de desenrolar o enredo não é exclusiva de um narrador ou personagem, mas todos, juntos, constroem o sentido. Somados a eles, ainda, os elementos naturais nos auxiliam a percorrer a travessia. A natureza — ou melhor dizendo a *physis* — se transforma em mais uma das instâncias narrativas. Fizemos questão de distinguir *physis* de natureza, pois, como sabemos, a tradução do termo latino *natura* para o português não abarca a amplitude que o significado de *physis* comporta. Compreendemos por natureza o resultado final de um processo, ou seja, aquilo que apareceu, que “vingou”. A *physis*, por sua vez, estaria ligada a um processo contínuo, vivo, ao acontecimento perpétuo do vir-a-ser, ao devir. Foi o saber ver esse acontecimento, talvez mesmo a sensibilidade em apreender essa diferença e expressá-la através do pensamento poético, que fez do Grivo o eleito do Cara-de-Bronze. Mas quanto a isso, esperemos mais um pouco.

Tampouco há em tal narrativa a preocupação em seguir um roteiro cronológico, que conduza verticalmente a um final. O narrador adverte seus leitores:

Não. Há aqui uma pausa. Eu sei que essa narração é muito, muito ruim para se contar e se ouvir, dificultosa; difícil: como burro no arenoso. Alguns dela não vão gostar, queriam chegar depressa a um final. Mas — também a gente vive sempre somente é espreitando e querendo que chegue o termo da morte? Os que saem logo por um fim, nunca chegam no Riacho do Vento. [...] Estória custosa que não tem [neme]; dessarte, destarte. Será que nem o bicho larvim, que já está comendo da fruta, e perfura a fruta indo para seu centro. Mas, como na adivinha — só se pode entrar no mato é até ao meio dele. Assim, esta estória (idem, p. 558).

Por hora, o tempo é presente; de repente, o passado aparece, em pecinhas que se encaixam com o que estamos tentando compreender a respeito do presente; alcança-se mesmo a intemporalidade: o tempo sagrado da fábula e do mito. A intempestividade: contamina o sagrado do tempo mítico com o profano das dispersas imaginações fabulatórias. Retoma-se o ambiente mítico-lendário arcaico, renegado, “ultrapassado”. Vivencia-se, lançadas nessa estória, a imersão

no mundo da multiplicidade, trazido à superfície através da palavra poética. É necessário parar, retomar, prosseguir, retornar, repensar, juntar cacos.

Toda narração da estória se passa em um único dia: o dia da volta do Grivo, dois anos depois de sua partida. Mas “aquele era o dia de uma vida inteira” (ROSA, 2006, p. 558). Um momento especial, em que o tempo cronológico cedeu espaço ao tempo certo, ao tempo da vida: encontro de Cronos com Kairós.

*

“Mais do que a curiosidade, era o não-entender que os animava” (idem, p. 589). Com o retorno do Grivo, o ar tornou-se outro. Ele voltou de sua viagem, de destino desconhecido, e trancou-se no quarto, com o Cara-de-Bronze, para “relatar seus acontecidos” (idem, p. 588). Ignorar a causa da viagem, o que o Grivo tinha ido buscar para o patrão, acalorava a imaginação de seus companheiros. Instaura-se entre os vaqueiros um “torneio de imaginamentos” (FARIA, 2005, p. 277), que transforma a atmosfera da fazenda, “envolvendo magicamente todos os vaqueiros, alimentando-os e embriagando-os com a aura de mistério que se espalha por toda parte” (idem).

Cara-de-Bronze construiu muito, trabalhou arduamente, conquistou bens materiais. Ele afirmava: “Eu quero!” (NIETZSCHE, 1977, p. 44), bem ao modo do espírito metamorfoseado em pujante leão, apresentado por Zaratustra em “Das três metamorfoses”. “Mas, o que fazia, era para se esquecer, de si, por desimaginar” (ROSA, 2006, p. 590). Carregava “pesadíssimos fardos” (NIETZSCHE, 1977, p. 43). Marchava carregado, como um camelo. Tinha segredos muito bem guardados. Começa, de repente, a buscar um entre seus funcionários: “ele contrata vaqueiros para cuidar do gado, aumentando sua fortuna, mas escolhe, entre seus homens, os mais dotados em agudeza e sensibilidade para fazê-los seus discípulos” (CARDOSO, 2009, p. 8). Era preciso reatar um fio cortado e abandonado no passado, mas necessitava que alguém percorresse antigos caminhos *por ele* e lhe trouxesse as novas de forma peculiar. Por isso, assume o lugar do mestre tradicional e elege o discípulo que considera melhor qualificado.

O ambiente da fazenda muda completamente com essa novidade do Cara-de-Bronze e os vaqueiros estranham. Na busca por seu intercessor, ele começa a sondá-los; queria testar suas capacidades perceptivas através do manejo com as

palavras e suas competências para expressar sensivelmente o mundo ao redor. Não era novidade o chefe conversar com seus funcionários: ele geria bem suas posses, fazia perguntas úteis, sobre a eficácia das ervas, a lida com os animais, dinheiro, terras. No entanto, das conversas simples sobre esses “assuntos proveitosos”, passou a perguntar-lhes a respeito de “engraçadas bobeias, como estivesse caducável” (ROSA, 2006, p. 592).

É recorrente associar aos loucos, caducos quem olha com atenção para o mundo, quem se interessa pelo vir-a-ser das coisas, pelos acontecimentos epifânicos. São considerados loucos aqueles que “perderam a razão”, que agem de encontro ao “bom-senso”, portando-se excentricamente. Cara-de-Bronze teria, ainda, a idade servindo como justificativa para suas esquisitices.

As perguntas surpreendiam, pois diziam respeito ao movimento contínuo da vida, aos detalhes que requerem tempo, calma, atenção e interesse para serem vistos. Agora, queria saber sobre tudo e eles perceberam rapidamente que “não era mangação” (idem, p. 594): “aquilo que não se vê de propósito e fica dos lados do rumo. Tudo o que acontece miudim, momenteiro” (idem, p. 592). “E ver o que no comum não se vê: essas coisas que ninguém faz conta” (idem, p. 598). O múltiplo, mutável e transitório da *physis* em pleno processo de manifestação, em seu imediato acontecer: “A rosação das roseiras.” “O ensol do sol nas pedras e folhas.” “O coqueiro coqueirando” (idem, p. 592). “A brotação das coisas” (idem, p. 593). As impressões sensíveis sobre o já conhecido mundo ao redor: “O que a gente havia de ver, se fosse galopando em garupa de ema” (idem, p. 592-3). “Luaral”; “As estrelas” (idem p. 593). Mais do que descrever, a capacidade de imaginar, de adivinhar: “E adivinhar o que é o mar... Quem é que pode? Só o Calixto, aqui da gente, é quem já viu a pancada dele...” (idem) O repentino, não-programado, surpreendente: “Ele queria uma ideia como o vento. Por espanto, como o vento... uma virtudinha espiritada, que traspassa o pensamento da gente — atravessa a ideia, como alma de assombração atravessa as paredes” (idem). Ele não buscava alguém capaz de lhe trazer a segurança e a impessoalidade de um conceito tradicional, mas que pudesse, ao contrário, transformar o ordenado em caótico: “bonitas desordens, que dão alegria sem razão e tristezas sem necessidade”; “Jogar nos ares um montão de palavras, moedal”; “Tudo no quilombo do Faz-de-Conta...” (idem). As fragrâncias...

O escolhido foi o Grivo: ele se demonstrou qualificado para a tarefa, por abrir-se à possibilidade de “não-entender, não entender, até se virar menino” (idem) e, portanto, ser dotado da capacidade de ver as peculiaridades do mundo a cada dia, de forma especial. Ele comprovou sua inclinação por espantar-se, entusiasmar-se; ter olhos de criança para ver o aparecer das coisas, como pela primeira vez. A infância é o instante da vida em que os saberes não estão sistematizados, nem hierarquizados e o conhecimento não está associado diretamente à lógica, aos padrões de “bom pensamento” dos adultos. Nas palavras de Zaratustra: “inocência é a criança, e esquecimento; um novo começo, um jogo, uma roda que gira por si mesma, um movimento inicial, um sagrado dizer ‘sim’” (NIETZSCHE, 1977, p. 44). Essa capacidade do Grivo de tornar o olhar inocente foi fundamental para o bem-sucedido desempenho da tarefa. Se o Cara-de-Bronze almejasse obter um relato científico, saber o *quê* de tudo, ele tomaria a iniciativa de contratar um biólogo, um naturalista, um zoólogo, um psicólogo para lhe oferecer dados objetivos, conceituais; ficaria, portanto, “sabendo o tudo e o miúdo” (idem). Mas não era nada disso. Portanto, segue o vaqueiro Grivo, com a tarefa de lhe trazer algo além: “o *quem* das coisas” (idem).

*

No início foram escolhidos sete vaqueiros, dentre os quais quatro foram eliminados por não frasearem bem ou por não estarem sintonizados com a tarefa. Três continuaram na “disputa”: Mainarte, José Uéua e Grivo. As tarefas do mestre eram de que fossem todos juntos, ao mesmo lugar, “ver, ouvir e saber — e o que ainda é mais do que isso, ainda, ainda. Até o cheiro das plantas e terras se espiritava” (idem, p. 598). Depois, tinham que fazer, separadamente, um relato ao Cara-de-Bronze. O melhor relato era o daquele que se abrisse para as impressões sensíveis de forma mais intensa e aprofundada. “Falar e sentir, até amolecer as cascas da alma” (idem, p. 599). Pensar fora do objetivismo costumeiro, das finalidades. Descrever o visto fazendo uso da inteligência sensível e da imaginação.

Os vaqueiros lançam hipóteses que justificariam a escolha do Grivo: homem simples e honesto, como eles. A formulação de suas impressões e suposições é mais um dos momentos em que aguçam o pensamento, a capacidade de

adivinhação e interpretação sensível do mundo. Reconhecem a peculiar sensibilidade do eleito para observar e descrever poeticamente o cotidiano, os animais, as impressões sobre a vida: “fraseava bem, sabia fabular, letreava, loquaz, o rastro do ser. Tinha a vocação inata da imaginação criadora” (FARIA, 2005, p. 251). Ele teve, pela primeira vez, oportunidade de fazer uso daquilo que, sem saber antes, o mestre lhe deu oportunidade de perceber que já sabia, que era parte de si. “Amadureceu...” (idem, p. 596) “Bonito é ver o boi por detrás — o que ele estará pensando? — quando os chifres são desleados e claros, e ele levantou a cabeça, as costas escorrem, o rabo vem...” (idem, p. 594) Grivo foi escolhido por trazer consigo aquilo que Segisberto procurava: o dom do poetar-pensante.

*

Chega, então, o esperado momento da narração do Grivo. De sua “maranduba” (idem, p. 601). Como contar, em palavras, todo o caminho percorrido? Grivo depara-se com a impossibilidade “de se letrear rastro tão longo” (idem, p. 602). E vai contando suas impressões de sertanejo inteligente e dotado de capacidade de adivinhar — como nosso autor caracterizara suas personagens na conversa com Lorenz. Ao mesmo tempo, guardando segredos e silêncios. Assim, voltou mudado para sempre dessa longa travessia.

Deparou-se com árvores, apresentadas através de sua curiosa nomenclatura. Nosso autor as escolhe e enumera devido aos atributos poéticos guardados em seus nomes. Também os carrapichos, os arbustos, as plantinhas, os cipós, as ervas, os capins, as aves, os pássaros, as nuvens, os répteis, os bichos. Elabora uma “‘estorinha’ em miniatura, dada só através de nomes exatos de arbustos” (ROSA, 2003, p. 94):

Essa viagem-tarefa prepara o Grivo para descrever, segundo suas impressões adquiridas na prática, lugares e sensações: os gerais, a vida, a saudade, a tristeza, o medo. Não ficam de fora, evidentemente, as personagens de caráter fabuloso que também encontra, do mesmo modo componentes e habitantes do mundo da *physis*: o Saci, o Anjo-da-Guarda, os piolhos das cabeças das velhas: “E cada piolho que catava, o piolhim dizia de repente o segredo novo de alguma

coisa, quando morria estralado. E o Grivo sorria e aprendia” (idem, p. 617). Apresenta sabedorias que adquiriu nos lugares por onde passou: “Em rio de água preta, quem pega peixe ali é porque está salva a alma...” (idem, p. 612)

No mesmo tom, dedica momentos para relatar seu encontro com “as pessoas, as criaturas que ele viu, os filhos-de-Deus” (idem, p. 612). Revela suas impressões quanto à pobreza em que vivem, seus hábitos, a cultura de repartir. O incômodo que sua presença causava às mulheres, “porque ele vinha, chegava e perturbava, porque vinha de longe, de donde não se sabia; e por certo xixilado, conhecia muitas coisas, que estonteiam” (idem, p. 616). Os homens, trabalhadores “que andavam endoidecidamente sérios, em seus trabalhos; e como falavam desses trabalhos, descareciam de mostrar seu receio” (idem). Mas vai além. Pronuncia suas perspectivas e impressões sobre o ambiente no qual se viu inserido, absolutamente imerso. Lá, onde “o mundo ferve quieto” (idem, p. 613). Ouve o que as pessoas têm a dizer, numa espécie de auto-avaliação de suas vidas: “Cada um conta acontecimentos e valentias de seu passado, acham que o recanto onde assistem é de todos o principal” (idem).

Grivo cruza com a linda Nhorinhá — aquela mesma, conhecida de Riobaldo —, mas não cede ao deleite carnal, aos “prazeres fáceis e ligeiros” que, como citamos anteriormente, Benedito Nunes perguntou a Rosa de qual Diálogo platônico faria parte. Há uma citação em grego do trecho do filósofo. As palavras de Platão fazem coro ao contexto, juntamente com as de Dante, Goethe, um trecho do *Cântico dos cânticos*, também citados e as *Cantigas de Serão*, de João Barandão. Este último, por sua vez, é um alter-ego de Guimarães Rosa.⁵ Como podemos notar, o conjunto dos intercessores poético-filosóficos é o mais heterogêneo que se possa esperar. Quanto ao Grivo, “Ele seguiu seu caminho avã, que era de roteiro” (idem, p. 615). Hora aqui, depois acolá vai conhecendo novas perspectivas, “novas músicas” (idem, p. 613).

Ao descrever “Cara-de-Bronze”, nas cartas a Bizzarri, Guimarães Rosa chama atenção para a teoria da poesia que se encena nessa novela. No entanto, pode-se perceber, nas entrelinhas tanto do texto quanto dos comentários, que o interesse pela criação poética está atrelado à curiosidade pela atividade também inventiva de construção e registro do conhecimento. Essa dupla dimensão teórica

⁵ Conferir *Ave palavra*.

da escrita rosiana, presente na amostra escolhida, lembra a busca nietzschiana por uma escrita que, pela exploração assumida e elevada da ficcionalidade, valesse como uma “teoria do conhecimento” livre das limitações dialéticas e ascéticas da disciplina filosófica. Ou melhor dizendo, uma “doutrina perspectivística dos afetos”, que “é justamente a recusa de uma interpretação e compreensão intelectualista do fenômeno do conhecimento” (FOGEL, 2003, p. 50). Poder-se-ia dizer que, como no caso de Nietzsche, os experimentos dos românticos modernos, que reaproximaram filosofia e poesia, estão na base da arte-pensamento de Guimarães Rosa.

*

Grivo relembra “alegrias inventadas”; oferecia alegrias para os outros, que lhe perguntavam por pessoas que tinham partido, sobre as quais dava as boas notícias, que ele mesmo criava. Conseguiu reinventar-se no “mundo da viagem” (idem, p. 618). Imergiu de fato naquele mundo e aprendeu com ele. Ele não chegou imediatamente à sua meta e retornou. Não fez uma viagem de avião, na qual se chega rápido e direto ao destino, sem a exigência de trocar muitas palavras e conhecimentos com outras pessoas, nem de conviver com outros seres vivos. Não foi essa a exigência de seu mestre. Pelo contrário: atravessou um longo caminho e, ao mesmo tempo em que o atravessava, aprendia. Do mesmo modo que Cara-de-Bronze chegou ao Urubùquaquá em cima de seu cavaleiro, Grivo partiu e retornou de longas distâncias. Entre relatos e segredos, contou aos companheiros que tinha ido até a terra natal do Cara-de-Bronze e, assim, cumprido sua missão: “Falei com o Velho, com Segisberto. Palavras de voz. Palavras muito trazidas. De agora, tudo sossegou. Tudo estava em ordem...” (idem, p. 623). Soube trazer as notícias do antigo mundo de Segisberto do modo como ele ansiava por ouvi-las: “a noiva tem olhos gázeos...” (idem, p. 625).

“Por lá, então, meu filho, tu teve antigas notícias dum senhor Jéia Velho?” (idem, p. 625), perguntou-lhe mestre Tadeu, o mesmo que nos revela, sem abrir mão do enigma, o mistério da narrativa:

Tadeu (compassado, solene): Eu, uma vez, sube dum moço que teve de fugir para muito distante de sua terra, por causa que tinha matado o pai... Pensava que tinha

matado o pai: o pai deu um tiro nele — então, por se defender, ele também atirou... e viu o pai cair, com o tiro... Então, não esperou mais, fugiu, picou o burro... [...] Só que uns quarenta anos mais tarde, foi que ele soube: que não tinha matado ninguém não...! O tiro não acertou! O pai dele tinha caído no chão, era porque estava só bêbado mesmo... [...]

... Com tantos anos assim passados, a moça que era namorada do rapaz já tinha casado com outro, tido filhos... Uma neta dessa moça, que se disse, era de toda e muita formosura... (idem, p. 625-626)

O quebra-cabeça se completa, com as peças que se pode mostrar, sem abrir mão de seus enigmas. É fundamental que leiamos nas entrelinhas e compreendamos que esse “moço” é o fazendeiro Cara-de-Bronze, que dá título à estória e que possibilitou ao Grivo realizar essa viagem do conhecimento. Assim como o fazendeiro pode ocupar o lugar do “moço”, no mito narrado por Tadeu, também se podem aproximar mito sertanejo e fabulação literária do mito-tragédia de Édipo, ainda que o desfecho seja diferente. De qualquer modo, montada como jogo de peças-fragmentos, esta novela reescreve (ou reencena com sua performance verbal) a sabedoria ocidental, buscando recuperar a dimensão artística que garante a vitalidade do pensamento.

Cara-de-Bronze, acometido pelo peso da culpa, que lhe acarretou, ainda, doenças físicas e feridas que o prendiam, o impediam de movimentar-se, procurou alguém que tivesse a leveza e a inteligência necessárias para atravessar longos caminhos e trazer-lhe poesia: a poesia daquele lugar, bruscamente abandonado. Com a chegada da velhice e a iminência da proximidade da morte, ele procura um interlocutor que possa fazer a viagem *por* ele e trazer-lhe as imagens que abandonara, por acreditar ter cometido o parricídio cunhado em seu nome: mais uma vez, as múltiplas possibilidades de interpretação do verbo. Como na perspectiva nietzschiana, do devir contínuo — perspectiva que tem eco na escrita de Rosa —, não é possível recuperar o passado. A poesia e as imagens abandonadas na juventude se reinventam, se presentificam na narrativa do jovem vaqueiro, aprendiz de poeta-filósofo. Grivo foi o vaqueiro capaz de lhe trazer a poesia de um mundo perdido, “uma visão poética de seu universo” (RONAI, 1956, p. 26):

Ele, o Velho, me perguntou: — “Você viu e aprendeu como é tudo, por lá?” — perguntou, com muita cordura. Eu disse: — “Nhor vi”. Aí, ele quis: “Como é a rede de moça — que moça noiva recebe, quando se casa? E eu disse: — “É uma rede grande, branca, com varandas de labirinto...” [...]

Ele, o Velho, disse acendido: — “Eu queria alguém que me abençoasse...” — ele disse. Aí, meu coração tomou tamanho.

Tadeu: Então, que foi que ele fez, então?

GRIVO: Chorou pranto (ROSA, 2006, p. 626).

Antes da morte, o choro por sentir-se, finalmente, abençoado. A poesia que Grivo trouxe causou o choro que transformou o coração de velho novamente em coração sadio de criança. Tudo está transformado: Grivo, demudado e, graças às alvíssaras trazidas, recompensado materialmente; devido aos caminhos que percorreu, aprendendo com seu próprio corpo, tornou-se outra pessoa. Cara-de-Bronze sentia-se redimido. O velho se torna, outra vez, leve como uma criança. Abandona o peso devorador de Cronos e encontra-se com Kairós. O jovem transforma-se em homem. E os vaqueiros? Surge no ar uma expectativa de que as coisas mudem para eles, também: “Então, é verdade — que tudo, de agora, vai mudar? Sobrar alguma gratificação, p’r’a gente?” (idem, p. 627), pergunta o vaqueiro Cicica, na expectativa de, assim como o Grivo, ter algum ganho material, prático, graças aos novos aromas que perfumam o ambiente. “Alguma coisinha, a gente também aproveita” (idem), assegura o atilado vaqueiro Tadeu, sensível a ambos os planos que constituíram a viagem do Grivo. E antes que a estória e o dia terminem, já reconhecemos as conseqüências positivas da encomenda do Cara-de-Bronze na vida cotidiana da fazenda.

Em outro momento da narrativa, o “de fora” Moimeichêgo — máscara do próprio autor, João Guimarães Rosa, como ele revela ao tradutor Bizzarri⁶ — indagava interessadamente aos vaqueiros sobre quais seriam os “assuntos da encomenda” que o Cara-de-Bronze tinha feito ao Grivo. O autor revela que o trecho se trata de tentativas de definição de poesia. Segundo o vaqueiro Mainarte:

É imaginamentos de sentimento. O que o senhor vê assim. De mansa-mão. Toque de viola sem viola. Exemplo: um boi — o senhor não está enxergando o boi: escuta só o tanger do polaco dependurado no pescoço dele; — depois aquilo deu um silenciozim, dele, dele —: e o que é que o senhor vê? O que é que o senhor ouve? Dentro do coração do senhor tinha uma coisa lá dentro — dos enormes... (idem, p. 575-6)

⁶ “Bem, meu caro Bizzarri, por hoje, já exagerei. Encerro. Apenas dizendo ainda a Você que o nome MOIMEICHEGO é outra brincadeira: é: moi, me, ich, ego (representa “eu”, o autor...) Bobaginhas.” In: ROSA, 2003, p. 95.

No final da estória, essa definição parece ganhar corpo e vida; a atmosfera poética paira no ar naquela nova Terra de Saturno. A interpretação sensível ganha lugar na vida prática: “Estou escutando a sede do gado” (idem, p. 627), palavras do vaqueiro Muçapira. “Aleluia de alegria!”

*

Na conversa com Edoardo Bizzarri, Rosa conta-lhe que, quando escreveu *Corpo de baile*, estava voltando de viagem ao sertão, daquele ambiente de “suma autenticidade, total” (ROSA, 2003, p. 90). Considerava, pois, estar “dominado pela vida e paisagem sertanejas. Por isto mesmo, [achava] que há nele certo exagero na massa da documentação” (idem). Conforme anteriormente citado, na entrevista a Günter Lorenz, nosso autor lhe confidenciara que o sertão é seu modelo de universo e que outros autores, contemporâneos seus em sensibilidade e tendência à prática do pensamento, seriam sertanejos, como ele. Conta-lhe, ainda, que seus personagens são os peculiares homens do sertão. “Cara-de-Bronze” é um entre os trabalhos em que nosso autor elabora sua arte composta naquele cenário e manejada por tais personagens. O ambiente de saída e chegada é o sertão. As paisagens da viagem de conhecimento do Grivo são os campos gerais, do Urubùquaá ao Maranhão, terra de Segisberto.

Guimarães Rosa foi uma figura muito sabida. Seus diversificados conhecimentos e interesses, por vezes “estranhos” uns aos outros, dialogam no enredo de suas estórias em fluxo contínuo. Em “Cara-de-Bronze”, especialmente, já nos referimos ao encontro da filosofia de Platão com Dante, falas de sertanejo, Goethe, de trechos dos *Cânticos dos cânticos*, *Cantigas* de João Barandão, dos *Upanishades*, de rituais do cristianismo... E quantos outros saberes, sem citação formal, não estariam “contrafeitos” em seu interior?

O autor se mostra, novamente, contemporâneo intempestivo de nosso filósofo. No meio de uma estrada no alto sertão, os “frutos” oferecidos pela profissão da linda Nhorinhá são descritos numa frase platônica em grego: “*Hai prókheiroi hêdonai*” (ROSA, 2006, p. 615); em português, “prazeres fáceis e ligeiros.” De qual diálogo foi retirada a citação? Perguntou-lhe Benedito Nunes. Rosa afirma não saber, nem importar-se: pois ela está lhe servindo, naquele contexto, de *aforismo de pensamento*. Esses, por sua vez, são sinais, fragmentos,

indicadores que surgem para encadear uma invenção crítica, para possibilitar-nos acompanhar um movimento de criação de maneira ainda mais especial.

Parece ser esse o espaço que nosso filósofo reivindica para o pensador. Os usos inteligentes da história e da tradição, que descreve em sua *Segunda consideração intempestiva*, abalam o lugar hierarquicamente superior das citações e fidelidades biográficas. Nietzsche captou que trabalhar com a cultura grega antiga é debruçar-se sobre fragmentos e, muitas vezes, necessita-se ter “fé em abusões” (ROSA, 2006, p. 579), já que é uma dentre distintas e possíveis interpretações aquela que elegem os filólogos para defender suas hipóteses; estas, por sua vez, são baseadas em dados sobre os quais não se pode assegurar a legitimidade absoluta, como vimos anteriormente. Sua “perspectiva científica” — “*ver a ciência sob a ótica do artista, mas a arte, com a da vida...*” (NIETZSCHE, 1999, p. 15), portanto, exige do intelectual que opere praticamente sobre aquilo que analisa, e lhe concede autonomia para criar algo novo a partir dos dados *junto aos quais* aprende. Ser atilado, e não erudito, é não perder a oportunidade única do pensamento de Platão surgir numa estória para dialogar com o sentimento súbito que acometeu o vaqueiro Grivo, no meio do sertão dos gerais... Apropriação intempestiva, contemporânea e bonita.

*

Guimarães Rosa não cansou de criticar os “cerebrais”, a supremacia do saber considerado lógico diante daqueles julgados, pejorativamente, “conhecimentos sensíveis”. Conhecendo-se a complexidade de seu processo escritural, pode parecer um contra-senso essa insistência em afastar-se dos procedimentos “racionais”, já que tudo é elaborado com extremo cuidado e nada é inocente em seus textos. No entanto, em contato com o resultado de seu trabalho, percebemos como Rosa, de fato, consegue conjugar os saberes racionais e sensíveis. Seu Grivo e seu Cara-de-Bronze contaminaram os outros vaqueiros com suas interpretações sensíveis do mundo e foram contagiados pela energia investigativa deles. Fizeram-nos apreciar momentos em que nosso autor conjuga os saberes intelectuais e sensoriais; em que aproxima a sabedoria popular de seus estimados “vaqueiros atilados” às heranças da tradição canonizada. Vimos na crítica de Heraldo Barbuy a Nietzsche o “rebaixamento” do filósofo a simples

poeta, a desvalorização de seu pensamento frente a outros, considerados melhores, mais bem elaborados. Está explícito que tal postura defende a ideia de que os poetas não falam sobre certos temas tão bem quanto os “filósofos sérios”. Na mesma sintonia poética de Nietzsche, indo de encontro à compreensão estrita de que haja um modo privilegiado ou personagens que desempenhariam melhor a tarefa de pensar, Guimarães Rosa elabora personagens sertanejos que condensam pensamento e arte, “expandindo as tarefas de análise e julgamento para além de seus espaços convencionais” (CARDOSO, 2009, p. 1). Os mesmos estão inseridos num tempo e espaço distintos, no qual a separação rígida entre esses saberes não tem razão de ser. Por exemplo, vemos na estória que, se os vaqueiros, a princípio, consideraram as novas indagações do até então pragmático Cara-de-Bronze “engraçadas bobeias”, rapidamente tiveram a sensibilidade de perceber que não se tratava de “mangação”.

Cara-de-Bronze era “tigrão de homem” (ROSA, 2006, p. 574). Antes de ser proprietário de sua fazenda, “arcou, respirou muito, mordeu no couro-crú, arrancou pedaços do chão com seus braços” (idem). Trabalhou duro, por isso, conhecia o ofício de seus funcionários de forma prática. No entanto, poucos sabiam, mas era dado a fazer especulações, muitas delas tomando como mote aquele mesmo mundo físico no qual seus corpos trabalhavam. Somente com a chegada da velhice e o desejo de encontrar seu interlocutor, os vaqueiros souberam que o chefe era dotado de inteligência sensível e apaixonado pela potência criadora da imaginação. Tanto seu próprio saber quanto a inteligência que procura nos outros, portanto, são elaborados a partir das experiências práticas e do espanto frente ao mundo conhecido e cotidiano. Ele não pressupõe que seu interlocutor siga modelos, mas exige que se recorde a dimensão mito-poética de ver, como pela primeira vez, o habitual. Transformar o sabido, o seguro novamente em caos. Para tal, é preciso estar aberto, nascer e renascer a cada dia.

Fazendo apologia ao pensamento não apartado da vida, Segisberto manda Grivo partir em viagem, para realizar um “trabalho destinado ao saber e à beleza” (CARDOSO, 2009, p. 8). A verdadeira viagem exige do viajante sua adesão total. Grivo, sensível a essa exigência, alcança o instante em que é capaz de “beber sua viagem” e, em seguida, “virar o mundo da viagem”. Queria para si “a viagem daquela viagem”. Quanto mais se embrenhava no mundo do sertão, mais aprendia com as plantas, as pessoas, a doença, os piolhos, o pensamento sobre a morte, o

saci; escolheu dispensar o prazer carnal para concentrar-se na energia investigativa... Tudo isso se tornou a viagem e ele próprio.

As idiossincrasias dessa viagem expressam de forma interessante a ojeriza que Rosa profere insistentemente contra os procedimentos puramente cerebrais, e sua árdua crítica aos “filósofos que matam a poesia”, por castrarem da palavra sua possibilidade “metafísica” de criar novos mundos de sensibilidades. Expressam, também, seu referido abandono da “poesia profissional” e a adoção da “receita” que dissera ter encontrado “para fazer verdadeira poesia”, a partir de assuntos escritos pela vida e não pelas regras poéticas (COUTINHO, p. 70). Grivo foi, poeticamente, buscar poesia para o Cara-de-Bronze, numa viagem de aprendizado sensível. Foi escolhido por ser dotado de uma imaginação que pensa e, ao mesmo tempo, de um pensamento capaz de imaginar. O que pôde relatar foi aquilo que viu e experimentou com seu próprio corpo e percebeu com seus sentidos. Ele ressuscita a poesia-vida, o pensamento-poético, e os entrega a Segisberto. Um presente do discípulo ao mestre. Estratégia de vaqueiro atilado.

*

Deleuze propõe que Nietzsche tenha inventado um método, que substituiu biografia e bibliografia por anedotas de vida e aforismos de pensamento. Não teria sido isso, também, o que Grivo trouxe para o Cara-de-Bronze, como encomenda? E o que foi capaz de relatar aos ansiosos companheiros, que queriam ouvi-lo? Nosso viajante confessa a dificuldade de “letrear rastro tão longo” (ROSA, 2006, p. 602). O que pode expressar em palavras sobre sua excursão deve-se ao fato de ter alcançado um estágio sensível em que letrear esses caminhos tornou-se parte dele mesmo. Quando afirma ter se tornado “o mundo da viagem”, podemos compreender que sua narração é aquilo que aprendeu e incorporou-se a ele próprio. Portanto, há a exigência de silêncios. Narrar “só por metades” é a única maneira de nomear tudo o que viveu, aprendeu e tornou-se.

O que ele entrega ao Cara-de-Bronze? Anedotas de sua vida abandonada, formuladas por meio de aforismos de pensamento-poético que o próprio Grivo elabora. Belezas e poesias. Há o que dizer e o que calar. O que faz o Velho chorar e tornar-se, novamente, menino, não é uma “descrição fidedigna”, do tipo: “ele possuía uma rede — não era rede de tapuirana, nem rede de caroa, de baiano —

mas rede grande, de algodão, de varandas, de punhos tecidos com muito cuidado” (idem, p. 573). Grivo consegue trazer-lhe fragmentos poetizados de seu antigo mundo: “É uma rede grande, branca, com varandas de labirinto...” (idem, p. 626). Entendo que a poetização do registro de experiência corresponda à atividade fabulatória, isto é, à introdução de desvios questionadores na apropriação de expressões convencionais.

Os vaqueiros desconfiam que ele não esteja dizendo tudo. Que tenha se casado. Querem que lhes diga o que Segisberto, afinal, mandou-o buscar. De fato, o relato que consegue apresentar a eles está permeado por seu pensamento e imaginação de tendências anedóticas e aforísticas, apenas. Ele não elabora um diário, um relato por escrito. Tudo o que pode oferecer é o que sua memória, reinventada pela imaginação, pôs em primeiro plano e o que sua inteligência quer dividir. O relato de verdade, o cumprimento da tarefa, são fragmentos, palavras e silêncios. Mesmo quando o objetivo da missão é revelado por Adino, ele o faz de forma enigmática:

José Proeza: Ara, então! Buscar palavras-cantigas?

Adino: Aí, Zé, opa!

GRIVO: Eu fui...

(ROSA, 2006, p. 626)

*

Cara-de-Bronze exigia de seus candidatos que expressassem, ao invés de simples descrições, “bonitas desordens” (idem, p. 593). Almejava encontrar um contemporâneo seu em visão de mundo: capaz, como ele próprio, de imaginar, duvidar. Percebemos que as personagens experimentam um contra-caminho: ao invés da almejada subida em busca da “luz do conhecimento”, de esclarecimento, procuram por “uma claridade diversa diferente” (idem). Tudo se encaminha para as instâncias múltiplas das misturas; uma descida ao desordenado mundo da *physis*, no qual o corpo é posto à prova pelo contato obrigatório com o diferente, com o caótico, com o desigual. Nesse ambiente, luzes e sombras confrontam-se; é o espaço dialético da luminosidade que exclui o que seja distinto. Num pensamento que recorra ao submerso mundo da *physis*, ao contrário, os contrastes convivem. O homem perde o lugar hierárquico a que se destinou. Daí, atinge-se a

superfície da linguagem, onde o sentido desliza em dupla direção simultaneamente. Nomear é tarefa humana, mesmo que não seja possível letrear todos os rastros através de palavras. Ou, ao contrário, são tantas possibilidades, sob perspectivas distintas, que não se pode conceder supremacia a nenhuma delas: “A variedade de palavras, listadas para designar, por exemplo, uma mesma árvore, sugere a incerteza do verbo humano e seu necessário confronto com outras formas não verbais (não articuladas) de nomeação nas linguagens de outros viventes” (CARDOSO, 2009, p. 10).

Guimarães Rosa faz um contra-movimento, um caminho de descida e torna aquele ambiente dos filósofos pré-socráticos, descrito por Deleuze, contemporâneo do seu processo de elaboração do mundo do sertão. Em um momento em que há uma parada e uma avaliação metalinguística da própria estória, ele afirma que ela é difícil, por não ter “neme” (cf. ROSA, 2006, p. 558). Esse movimento da escrita que se dobra em metalinguagem indica o trânsito da profundidade dos corpos à superfície da linguagem, onde as verdades elevadas se dissolvem nos jogos do humor paradoxal. Já ressaltamos que o desenrolar do enredo não se dá através de uma narração seguida, linear, cronológica. Seu contexto é épico — fala de uma longa viagem pelos gerais do Brasil —, mas é desenvolvido por variados gêneros, que se contagiam uns aos outros: raras intervenções do narrador, conversas simultâneas, por vezes demarcadas para um roteiro, em outras, seguindo um *scrit teatral*; notas, cantigas, citações de estilos e fontes diversas... Personagens, opiniões e discursos, assim como o próprio enredo são “desinteirados”. A única maneira de atravessar essa estória labiríntica é lançar-se em seu interior e experimentá-la. Tenhamos em vista, ainda, que “Cara-de-Bronze” é classificado pelo autor, no primeiro volume de *Corpo de baile*, como “Poema”. Já no segundo volume, como “Conto” na sub-sessão “Parábase”.

No teatro grego antigo, a parábase representava o momento em que o coro se desligava momentaneamente do contexto e, sozinho em cena, transmitia ao público o apelo do dramaturgo. Essa era a oportunidade do autor, dentro da encenação, discorrer criticamente sobre sua arte e associar sua criação a um processo crítico de reflexão. As dobras metalinguísticas do texto são, portanto, apresentadas ao público. Na carta de 25 de novembro de 1963, endereçada a Edoardo Bizzarri, Guimarães Rosa lhe confidencia:

No “Índice” do fim do livro, ajuntei sob o título de “Parábase”, 3 das estórias. Cada uma delas, com efeito, se ocupa, em si, com uma expressão da arte. [...]

“*Uma Estória de Amor*” —: trata das “estórias”, sua origem, seu poder. [...]

“*O Recado do Morro*” é a estória de uma canção a formar-se. [...]

“*Cara-de-Bronze*” se refere à POESIA. [O] que há nos ditos dos vaqueiros, são tentativas de definição da poesia, desde vários aspectos. [...E]xemplos de realização poética (ROSA, 2003, p. 91-2-3).

*

Voltemos mais uma vez a Deleuze. Em “Das três imagens de filósofos”, o pensador descreve os pré-socráticos como aqueles que optaram por permanecer no mundo subterrâneo, sem a segurança de um fio condutor:

O filósofo pré-socrático não sai da caverna, ele estima, ao contrário, que não estamos bastante engajados nela, suficientemente engolidos. O que ele recusa em Teseu é o fio: “Que nos importa vosso caminho que sobe, vosso fio que leva fora, que leva à felicidade, à virtude... Quereis nos salvar com a ajuda desse fio? E nós, nós vos pedimos encarecidamente: enforcai-vos neste fio!” Os pré-socráticos instalaram o pensamento nas cavernas, a vida na profundidade. Eles sondaram a água e o fogo (DELEUZE, 2007, p. 132).

Nosso autor foge da descrição do sertão equivalente àquela dos regionalistas, que esclarecem o leitor. Ele vai além. Intui nele a atmosfera intempestiva do espaço sem fio, o mundo arcaico das misturas, dos contatos, do caos, da “harmonia de tensões contrárias”, como teria dito Heráclito (PRÉ-SOCRÁTICOS, 2000, p. 93), e, portanto, das múltiplas possibilidades. É o citado “terreno da eternidade, onde interior e exterior já não podem ser separados”. *Cara-de-Bronze* dá ao Grivo a missão de poetizar esse universo, de forma peculiar, graças a seus méritos de vaqueiro-poeta-pensador.

No entanto, como a escrita oral do Grivo se registra pela mão de um artista deslocado para outros planos do saber, essa profundidade arcaica é resgatada pelo humor de superfície, que se apropria, no movimento de subida, tanto da experiência de Nietzsche com a imagem dupla de Dioniso, quanto da atividade dos “gregos superficiais”, segundo Deleuze, (Cínicos, Estóicos, Megáricos), investigadores da linguagem. Como Nietzsche, Rosa galga a superfície da linguagem depois do reencontro com a profundidade.

*

Guimarães Rosa instaura um novo ambiente para o pensamento. Suas personagens circulam em um espaço onde o fluxo é constante e isso lhes dá muitas possibilidades. Nosso autor recupera uma maneira arcaica de pensar, onde pensamento e arte não estão separados. Seu trabalho artístico traz o arcaico para interferir no presente. Maneiras distintas de pensar se relacionam sem maiores problemas e sem hierarquizações entre melhores e piores formas. Ele elabora, também, uma linguagem, em sentido amplo, para expressar esse pensamento inovador: seus conhecimentos de poliglota dialogam, traduzem suas influências diversificadas e enriquecem o próprio texto, sob perspectivas sintáticas e semânticas; as fontes são oriundas do campo ou da biblioteca; traços eruditos e populares, ocidentais e não-ocidentais, arcaicos e modernos estão vivos; gêneros díspares unem-se para formar estórias; cantigas, poesias e outras estórias enriquecem as suas; citações de textos filosóficos e de fragmentos que recolhe da boca das pessoas. “Rosa traduz, em estilo literário, a fala interiorana que, por sua vez, ‘traduz’, com apreciável acuidade verbal, a ‘linguagem muda’ da natureza” (CARDOSO, [s/d], p. 2). Os saberes indígenas, africanos e afro-brasileiros, que captara na convivência com aqueles que os vivenciam na prática, sem a preocupação de nomeá-los, enriquecem seus enredos. Observamos o trânsito entre oral e escrito, tanto na elaboração dos textos quanto em sua leitura. A linguagem se apresenta fluindo, entre diversificadas possibilidades, como a vida. Ela não segue em direção à ideia, mas sempre para baixo, para a complexidade. E quanto mais para baixo se direciona, à medida que desliza entre os corpos mais se aproxima da vida-viva e se afasta dos modelos-de-vida. O movimento de descida não estaca na profundidade, mas busca os jogos de superfície. Instaurando sua obra nesse solo complexo, Rosa cria uma ambiência para apresentar seu “exercício radical de reflexão crítica” (idem, p. 1).

Referimo-nos, no início do Caso, ao reconhecimento dos leitores e da crítica de que haja algo filosófico na obra de Guimarães Rosa. Defendemos agora a hipótese de que essa interpretação se deva a esse terreno fértil que ele elabora e no qual finca sua obra: sua referida concepção de *sertão*, o ambiente onde as aventuras se desenrolam. Nele, Rosa pode experimentar o pensamento sob a mesma perspectiva de filósofos que se importaram mais em movimentar o espaço do conhecimento do que em formalizar conceitos tradicionalmente ou justificar

sua filosofia, isolando-a de outros saberes e da vida. Nesse sentido, Nietzsche é seu contemporâneo intempestivo. A aproximação de ambos da filosofia e da literatura — mesmo que suas tarefas sejam, sempre, as do filósofo e do escritor literário — se deve a esse espaço que criaram para ambientar seus escritos e pensamentos, onde a tensão de contrários é exigida; onde, diferentemente das tendências dialéticas, o diferente é tido como fundamental para o embate de forças e a constituição da vida. As forças dialogam, não excluem umas às outras. A postura e os trabalhos de Guimarães Rosa ajudam-nos a perceber que o pensamento não é exclusivo de nenhum campo do saber e que a arte também pensa. Por isso mesmo, não precisamos dizer que sua obra seja “filosófica” para, assim, supervalorizá-la. O que a assemelha ao pensamento de alguns filósofos é seu caráter criativo. Por vezes, filosofia e literatura ocupam-se das mesmas questões, cada qual sob sua peculiaridade. Há momentos em que ambas estão inclinadas sobre os mistérios do vir-a-ser e elaboram suas estratégias para se aproximar desse complexo segredo da vida.

Quando Guimarães Rosa critica o puro racionalismo, ele está, ao mesmo tempo, desestabilizando o lugar seguro que o homem se concedeu, como superior entre todas as outras espécies. Quando nosso autor coloca a tarefa de especular sobre o misterioso vir-a-ser nas mãos de um vaqueiro de Minas Gerais, que, por mérito próprio, devido à sua inteligência sensível, conquistou sua vaga para a aventura do conhecimento, ele desestabiliza as hierarquias internas que os homens também costumam estabelecer. O sujeito do pensamento não é mais associado ao homem, de preferência branco, ocidental, culto, civilizado... Ele trabalha e pensa com seu corpo, conhece pela experiência prática de enfrentamento do acaso, representada pelo trato com animais e a partida solitária ao desconhecido, por exemplo; pela imaginação e a capacidade de adivinhar. Especialmente no caso do Grivo, precisamos ressaltar, ainda, que os conhecimentos adquiridos são apresentados por meio de seu frasear-poético-pensante. Entre fragmentos de falas e silêncios, naquele ambiente plural, aprendendo com o homem e outros seres vivos e não vivos, assim como através de situações com que se depara, essa personagem, inusitada para leitores de perspectivas “puristas” ou hierarquizantes, é quem revela os mistérios íntimos da vida, juntamente com os estilhaços deixados por seus companheiros de trabalho e tantos outros entes desse mundo que compartilhamos.