

## 4 A relação filosofia e literatura

“[I]l faut bien considérer la philosophie, l’art et la science comme des espèces de lignes mélodiques étrangères les unes aux autres et qui ne cessent pas d’interférer.”

Gilles Deleuze

Conforme a discussão que estamos propondo, tanto Guimarães Rosa quanto Friedrich Nietzsche recorreram a “espaços de pensamento” nos quais tiveram liberdade para elaborar obras permeadas pela experimentação, a diversidade e o diálogo entre saberes. Elegemos esses autores para a tese por serem *pensadores* que criam visitando espaços híbridos sem esquecerem, de fato, quais são suas tarefas. No entanto, tenhamos em mente que a relação entre os pensamentos literário e filosófico é arcaica e os antecede, assim como às suas estratégias, transformando-os em mais dois membros desse imemorable encontro de saberes.

O “nascimento” da filosofia se deu a partir do contraste com o pensamento mítico antecedente. Seu surgimento expressa a nova mentalidade exigida por um período de transição e transformação da sociedade grega. Substituem-se as antigas construções mitológicas pela aventura intelectual, expressa através de investigações científicas e especulações filosóficas (Coleção *Os pensadores*, 2000, p. 5).

As epopeias são consideradas os primeiros poemas da literatura ocidental e a primeira expressão documentada da visão mito-poética dos gregos. Elas expressam, poeticamente, a maneira daquele povo viver e apreender a realidade, entremeando lendas e ocorrências históricas. Os aedos eram responsáveis por declamar os cantos e sagas, os quais eles próprios enriqueciam incessantemente.

O mais famoso poeta épico, seguindo a tendência das fontes antigas, tem biografia pouco confiável. Praticamente nada se sabe com segurança sobre a vida de Homero: há versões distintas sobre qual seria sua terra natal, de como seria sua fisionomia e, até mesmo, a respeito de sua existência. Quanto às obras que lhe foram atribuídas, *Ilíada* e *Odisséia*, alguns pesquisadores desconfiam de que elas sejam da autoria de uma única pessoa, pois foram transmitidas de forma oral e incontáveis vezes pelos aedos antes de serem registradas por escrito e, então, tomarem a forma que se tornou conhecida.

Os deuses homéricos, apresentados em suas epopeias, são dotados de particularidades. Eles são revestidos de forma humana, afastando de si aspectos monstruosos, de forças obscuras e incontroláveis. Além da forma, eram dotados, ainda, das paixões e sentimentos humanos. Ao humanizar os deuses, o universo cuja elaboração é atribuída a Homero está mais próximo da compreensão dos homens e, ao mesmo tempo, condicionado à intervenção e à vontade dos deuses

— estes, por sua vez, como estão próximos dos humanos, são passíveis de tomar decisões baseadas em comportamentos irracionais e a arbitrar de forma a produzir alterações no curso normal do mundo.

O pensamento chamado filosófico surge quando os gregos, insatisfeitos com a visão mítica de mundo, passaram a questioná-la, por sentirem a necessidade de sistematizar um princípio, impessoal e lógico, um universo governado pela razão, dando conta da origem de forma neutra e imparcial. A explicação mítica recorre a uma realidade exterior ao mundo humano e natural, ou seja, volta-se para o sobrenatural, o mistério, o divino, um mundo superior que pode ser interpretado apenas parcialmente pelos “intermediários” e “iniciados”. Os primeiros filósofos, conhecidos como Pré-socráticos, lançaram tentativas de interpretar esse mundo baseadas, agora, essencialmente em causas naturais. Assim apareceram as primeiras cosmogonias, que tratavam da *arché* ligada ao mundo físico.

A ruptura instaurada contra a poesia para o surgimento da filosofia, no entanto, não foi absolutamente radical. O discurso mítico perde seu primado de explicação da realidade, mas essa separação não é nada definitiva. Ainda na antiguidade, Parmênides, Xenófanes, Empédocles e Tito Lucrecio são exemplos de pensadores que se expressaram através da poesia. Como sabemos, posteriormente Aristóteles e mesmo Platão — crítico radical do papel do poeta na “República Ideal” — criaram seus pensamentos ético e pedagógico fundamentados, em grande parte, “na ética aristocrática dessa Grécia arcaica expressa nas epopéias homéricas, [substituindo a aristocracia de sangue] pela ‘aristocracia de espírito’, baseada no cultivo da investigação científica e filosófica” (*Os pensadores Pré-socráticos*, 2000, p. 10). O diálogo entre os pensamentos filosófico e poético continuou a se repetir de maneira variada, incansável e incontavelmente.

O mundo luminoso descrito por Homero será parâmetro para o pensamento grego posterior, que recorrerá a seus temas e personagens para a formulação de paradigmas ou recursos argumentativos. Mas não só os filósofos gregos regressaram a esse universo: como vimos anteriormente, no Caso Nietzsche, o pensamento alemão dos séculos XVIII e XIX repetiu essa tradição e retomou a sabedoria da “visão de mundo trágica”, contaminada pela mitologia, como ilustre instrumento reflexivo para a elaboração de seus próprios projetos filosóficos.

No entanto, não esqueçamos que Nietzsche desconfiou do modelo mais recorrente de apreensão da Grécia, apoiado numa leitura apenas luminosa, “apolínea”, e introduziu o renegado “princípio dionisíaco” em sua interpretação. Nosso pensador percebe que após o homem sentir a necessidade de recorrer a uma explicação racional para o vir-a-ser, ele passou a privilegiá-la e a tornou suprema, abafando e rejeitando o outro princípio constituinte da vida — o sombrio, o que chamou dionisíaco: a sabedoria do corpo e das vísceras. Guimarães Rosa está na mesma sintonia: quando critica veementemente os procedimentos puramente racionais está também exigindo que outros tipos de saber — do afeto, do coração, dos sentidos, da pele — tenham lugar na arte e na aventura do pensamento e do conhecimento. Por isso, consideramos que ambos façam contra-caminhos ao “progresso” do homem, à sua supervalorização como “animal racional”, e sigam na direção do momento arcaico em que não havia sido instaurada a separação radical entre poesia e pensamento, corpo e intelecto, tornando seus contemporâneos aquele ambiente híbrido, em puro devir, anterior à instauração da chamada “racionalidade filosófica”.

No entanto, o ambiente dionisíaco “puro”, o mundo das misturas incessantes, aniquila o indivíduo, como nosso pensador explica em *O nascimento da tragédia*. Zarathustra nos relembra que “quanto mais fundo o homem olha dentro da vida, tanto mais fundo olha, também, dentro [da dor]” (NIETZSCHE, 1977, p. 165), o que nos remete às peculiaridades do mundo da desmedida que é, também, a descida à profundidade. Segundo Nietzsche, a esperteza dos gregos foi ter criado a arte e suas divindades e as colocado como intermediárias, entre eles e esse fundo da vida:

O grego sentiu os temores e os horrores do existir: para que lhe fosse possível de algum modo viver, teve de colocar ali, entre ele e a vida, a resplandecente criação onírica dos deuses olímpicos. [...]

De que outra maneira poderia aquele povo tão suscetível ao sensitivo, tão impetuoso no desejo, tão singularmente apto ao *sofrimento*, suportar a existência, se esta, banhada de uma glória mais alta, não lhe fosse mostrada em suas divindades? O mesmo impulso que chama a arte à vida, como a complementação e o perfeito remate da existência que seduz a continuar vivendo, permite também que se construa o mundo olímpico (NIETZSCHE, 1999, p. 36-7).

\*

O prólogo de *A gaia ciência* expressa o júbilo de nosso filósofo convalescido: ele exalta a validade de aprender com a dor da doença e relata como o corpo é capaz de se aprimorar pela experimentação dessa descida. Ele assevera que

de tais abismos, de tal severa enfermidade, também da enfermidade da grave suspeita voltamos *renascidos*, de pele mudada, mais suscetíveis, mais maldosos, com gosto mais sutil para a alegria, com língua mais delicada para todas as coisas boas, com sentidos mais risonhos, com uma segunda, mais perigosa inocência na alegria, ao mesmo tempo mais infantis e cem vezes mais refinados do que jamais fomos antes (NIETZSCHE, 2001, p. 14).

No entanto, não é possível permanecer aí; é necessário abandonar esse ambiente sem, no entanto, deixar de aprender com o que essas forças têm a ensinar. Mas tampouco se almeja o lugar da segurança, da elevação, da tranquilidade. O “acontecimento” se dá em um espaço especial.

Em “Das três imagens de filósofos”, Deleuze ressalta as mazelas do domínio absoluto da profundidade, esse “abismo infernal” (DELEUZE, 2007 p. 135). Ele propõe que Nietzsche não se interessou pelo que aconteceu na Grécia depois de Platão, por considerar um período de plena decadência. Porém, quando exalta os gregos como “apreciadores da superfície”, estaria se referindo a uma terceira imagem de filósofos, responsáveis pela criação de novas anedotas: nem mais a altura propriamente platônica, nem a profundidade das misturas aniquiladoras: “tudo o que acontece e tudo o que se diz acontece e se diz na superfície” (DELEUZE, 2007, p. 136).

Ainda no prólogo de *A gaia ciência*<sup>1</sup>, Nietzsche elogia — de maneira genérica — a sagacidade dos gregos:

Oh, esses gregos! Eles entendiam do *viver*! Para isso é necessário permanecer valentemente na superfície, na dobra, na pele, adorar a aparência, acreditar em formas, em tons, em palavras, em todo Olimpo da aparência. Esses gregos eram superficiais — *por profundidade*! (NIETZSCHE, 2001, p. 15)

Nosso filósofo elogia a esperteza dos gregos, que não negaram a existência da profundidade, mas perceberam seu poder de aniquilação. Eles foram capazes

---

<sup>1</sup> O mesmo trecho aparece em *Nietzsche contra Wagner*, epílogo 2. Deleuze faz referência à citação nesse livro na *Lógica do sentido*.

de experimentá-la, ao mesmo tempo preservando-se, e expressar as sabedorias adquiridas na superfície. No entanto, sabemos que não é qualquer grego que Nietzsche aprecia. Como já observamos em “O caso Nietzsche”, no mesmo livro ele se refere à morte de Sócrates e a seu último gesto — o qual considerou a máxima vingança pessimista contra a vida, já que suas últimas palavras teriam sido: “Oh, Críton, devo um galo a Asclépio”<sup>2</sup>. Na ocasião, adverte: “Ah, meus amigos, nós temos que superar também os gregos” (idem). Deleuze também chama atenção para o fato de que Nietzsche considera-se “vizinho” de Heráclito, mas sempre de forma reticente. O interesse nietzschiano pelo pensamento do pré-socrático vai longe, a ponto até de sugerir que, antes de Zaratustra, a doutrina do eterno retorno *podia* ter sido ensinada por esse grego perspicaz. Entretanto, não chega a assegurar tais possibilidades: “permaneço-me uma dúvida com relação a Heráclito” (NIETZSCHE, 2001, p. 64) são suas palavras.

Segundo Deleuze, essa sabedoria que Nietzsche atribui aos gregos, de tratar a profundidade na superfície, na dobra, na pele, não se refere a Platão, nem aos pré-socráticos; não é exclusiva da altura ou da profundidade. Ela instaura uma nova imagem de filósofos (que considera ser os Cínicos, Megáricos e Estóicos), geradores de novas anedotas e espertos para não buscarem espaços de enunciação de verdades definitivas, — “para isso somos demasiadamente experimentados, sérios, alegres, escaldados, profundos...” (NIETZSCHE, 2001, p. 15). Eles reconheceram a alegria do dizível como paradoxal, a linguagem como local do humor, do riso, da dança, do acontecimento; nem no céu, nem na caverna, mas na “superfície da terra” (DELEUZE, 2007, p. 135). Esses pensadores souberam apreciar instantes de *gaia ciência*. Tal ambiente faz eco ao lugar de enunciação que nossos poetas-pensadores, Grivo e Zaratustra, reivindicaram para si.

\*

Conforme nos referimos antes, Deleuze salienta que Platão criou um dos espaços de pensamento mais reconhecidos e valorizados da filosofia ocidental, tanto popular quanto cientificamente falando. Sua obra é referencial e, sem ela, jamais a história do pensamento ocidental teria sido a mesma. Nunca é demais

---

<sup>2</sup> Cf. *A gaia ciência*, 340. Sócrates Moribundo, p. 229-30; PLATÃO, 2000, p. 190.

relembrar a célebre sentença de Alfred North Whitehead, que ressalta a importância crucial desse pensamento liminar: a filosofia ocidental não fez mais do que colocar notas de rodapé das páginas de Platão. Para continuar desenvolvendo nossa temática, vamos nos dedicar à observação de momentos em que, desse espaço de pensamento que Platão elabora, surge a necessidade de considerar a arte, discutir as afirmações dos poetas e, por fim, expulsá-los, instaurando-se, mais uma vez, a separação entre poesia e pensamento. Em seu artigo “Platão contra a arte”, Muniz defende que o livro X de *A república* expresse o “ponto mais extremo da crítica platônica à arte” (MUNIZ, 2010, p. 16), o aprofundamento de um processo crítico iniciado anteriormente pelo filósofo. Analisemos como se encadeiam tópicos da discussão a partir desse livro fundamental, no qual o pensador grego defende a hipótese de que os poetas produzam somente imagens, nunca a verdade.

As declarações de Sócrates contra os poetas em seu projeto de República ideal são muito conhecidas. Na abertura do livro X, último de *A república*, ele esclarece seu interlocutor, Glauco: a cidade ideal fora fundada da maneira mais correta devido ao *regulamento estabelecido em relação à poesia*. Revela sua ternura e respeito desde a infância por Homero, ícone da cultura da qual faz parte, e afirma não pretender atacar qualquer tipo de poesia. É contra o que denomina *poesia imitativa* e seus malefícios que profere suas críticas: essa denominação refere-se àquela que considera apenas cópia da cópia, aparência da aparência. Como esclarece Muniz, “cabe na cidade ideal apenas um tipo de poeta, o ‘austero’, aquele que só imita os modelos prescritos pela própria Cidade” (idem, p. 30).

Em termos bastante gerais, o espaço de pensamento proposto por Platão defende a existência de uma instância ideal, na qual estariam as Formas perfeitas. Portanto, tanto o pintor quanto o poeta enganariam os apreciadores de suas artes, já que suas obras estariam baseadas no aparente, naquilo que apreendem no mundo fenomênico, e não na verdadeira realidade. Esses “imitadores da aparência”, além do mais, desconhecariam em essência aquilo que copiavam, fato que tornaria suas produções ainda mais falsas:

a imitação está longe da verdade e, se modela todos os objetos, é porque respeita apenas a uma pequena parte de cada um, a qual, por seu lado, não passa de uma

sombra. Diremos, por exemplo, que o pintor nos representará um sapateiro, um carpinteiro ou qualquer outro artesão, sem ter o mínimo conhecimento de seu ofício. Contudo, se for bom pintor, tendo representado um carpinteiro e mostrando-o de longe, enganará as crianças e os homens tolos, porque terá dado à sua pintura a aparência de um carpinteiro autêntico (PLATÃO, 2000, p. 325).

Somente charlatões e imitadores poderiam ter a pretensão de conhecer todos os ofícios e deles dar conta com sua arte. Platão considerava um sério problema a suposta capacidade dos artistas de imitarem tudo e seu prazer em imitar o que quer que seja. Por trás dessa competência, estaria o deleite pela metamorfose e pela variação o que, conseqüentemente, estimularia um caráter dotado de versatilidade nos espectadores — já que o pensador grego considera a arte capaz de tocar aqueles que são seus espectadores, influenciando, portanto, a formação da personalidade. Como sabemos, na teoria platônica a perfeição está associada à imobilidade e à unidade do mundo das Formas; por isso, a dinâmica incitada pela obra dos artistas é mal vista.

Tal fato iria, ainda, de encontro a outro pilar do pensamento platônico: o princípio que prescreve a cada cidadão o exercício de apenas uma função dentro da Cidade. A performance mimética estimularia a existência de indivíduos internamente múltiplos e versáteis, repletos de capacidades. No entanto, essas características os tornariam incompatíveis com o ideal de uma Cidade organizada sob uma hierarquia fundada na especialização. Assim sendo, a Cidade platônica rejeita o imitador performático. Claro que para trabalhar-se com Nietzsche e Rosa é necessário deslocar-se do conceito de arte mimética e de base mimética do pensamento.

Os sedutores artistas miméticos são acusados de produzir aparências sem qualquer grau de semelhança profunda com a coisa imitada. As imagens que produzem estariam afastadas dois graus da realidade verdadeira, já que não haveria caminho contínuo do sensível à Forma. A arte, por sua vez, seria responsabilizada por impedir a descoberta da natureza do sensível como imagem imperfeita da Forma. A “ameaça metafísica” apresentada por tais artes seria a de impedir que sua deficiência fosse exposta, tornando-se, assim, plena e autossuficiente. Tanto o sensível quanto a imagem trariam em si, intrinsecamente, a marca de uma “deficiência ontológica”: fator inerente e necessário à sua condição de realidade segunda. Os artistas enganariam os ingênuos, não àqueles que já tinham reconhecido que o aparente é o falso. Sócrates direciona, ainda, uma



crítica específica aos poetas trágicos. A tragédia, assim como a epopéia, era considerada instrumento para a educação do povo grego. É importante notarmos que a literatura ocupava um lugar importante dentro da *pólis* e, por isso, lhe é dada tanta atenção quando se estabelecem os regulamentos para a constituição de um Estado Ideal. Ela servia como instrumento de educação e formação de valores; no entanto, na Cidade ideal platônica, esse seria o papel da filosofia. Nietzsche, em seu momento, quando crê na possibilidade de renascimento da tragédia na Alemanha, dá preferência aos ensinamentos do Prometeu de Ésquilo — aquele afirmador destemido, “o grande amigo dos homens” (NIETZSCHE, 1999, p. 36-7), representante da “glória da atividade” (p. 65) —, em lugar daqueles legados pela tragédia euripidiana em geral. Como vimos, ele considera os heróis euripidianos marcados pelo racionalismo socrático. “As bacantes”, no entanto, demonstraria sua retratação “no entardecer da vida” (idem, p. 78). Já o Édipo de Sófocles representaria a “glória da passividade” (idem, p. 65), o exemplo da sabedoria demasiada, se voltando contra o sábio.

\*

Sócrates critica veementemente a separação entre o que o poeta canta ou conta e aquilo que de fato conhece. Ele seria, no máximo, imitador das imagens de seus personagens, desconhecendo o que estes foram de fato: “os poetas criam fantasmas, e não seres reais” (PLATÃO, 2000, p. 326). Por isso, seus escritos não poderiam servir de referência para a vida de um Estado. Ao invés de criarem, de acordo com os modelos perfeitos, eles imitam o aparente; logo, não atingem a verdade e enganam o povo:

sendo assim não peçamos conta a Homero nem a nenhum outro poeta sobre vários assuntos. Não lhes perguntemos se um deles foi médico, e não apenas imitador da linguagem destes, que curas se atribuem a um poeta qualquer, antigo ou moderno, como a [Asclépio], ou que discípulos eruditos em medicina deixou atrás de si, como [Asclépio] deixou os seus descendentes. De igual modo, no que concerne às outras artes, não os interroguemos, vamos deixá-los em paz. Mas sobre os assuntos mais importantes e mais belos que Homero decide tratar: as guerras, o comando dos exércitos, a administração das cidades, a educação do homem, talvez seja justo interrogá-lo e dizer-lhe “Caro Homero, se é verdade que, no que respeita à virtude, não estás afastado no terceiro grau da verdade, artífice da imagem, como definimos o imitador, se te encontras no segundo grau e nunca foste capaz de saber que práticas tornam os homens melhores ou piores, na vida particular e na vida pública,

diz-nos qual, entre as cidades, graças a ti, se governou melhor, como, graças a Licurgo, o Lacedemônio, e graças a muitos outros, muitas cidades, grandes e pequenas? Que Estado reconhece que foste para ele um bom legislador e um benfeitor? A Itália e a Sicília tiveram Carondas, e nós Sólon, mas a ti que Estado pode citar?” Poderia indicar um só que fosse? (idem, p. 326-7)

Não bastava que a poesia fosse agradável e causasse prazer aos espectadores: Sócrates buscava também reconhecer sua utilidade tanto para o governo dos Estados quanto para a vida humana, e então afirma que estaria disposto a aceitá-la. E, pelo que afirma ser “uma obrigação da razão”, conclui que ela deve ser banida de sua República ideal, por mais sedutora que seja.

Mas por que a poesia precisa ser, irremediavelmente, banida da República? Na tradição grega antiga, a poesia tinha o *status* de principal fonte de conhecimento e os poetas eram reconhecidos como autoridades supremas. A obra dos artistas, entre eles os poetas, foi acusada pelo projeto platônico de pretender apagar a deficiência do sensível; ela aboliria as fronteiras entre os planos de realidade, ou seja, dualidades como inteligível e sensível, episteme e doxa, corpo e alma, prazer e bem... teriam o mesmo estatuto. Assim sendo, ela colocaria em risco a existência da filosofia, responsável por evidenciar a importância dessa diferença entre planos.

Sócrates reconhece ser “antiga a dissidência entre filosofia e poesia” (idem, p. 337). Era necessário destituir os poetas da autoridade que ainda exerciam na educação e na opinião comum do povo. Platão considerava injustificável a pretensão da poesia de responder às grandes questões sobre a vida humana, disputando com a filosofia no terreno ético-político-metafísico, já que a arte produziria prazeres que destroem as condições de acesso ao conhecimento. A vida humana seria guiada na direção do Bem e da Verdade apenas através do conhecimento verdadeiro, associado às Formas, e não pelo prazer gerado com a obra imitativa dos artistas, a qual potencializaria a experiência sensível e intensificaria as emoções, impedindo a descoberta de sua natureza como imagem imperfeita.

\*

Retomando a questão do surgimento do pensamento filosófico, este pode ser compreendido como uma tomada do lugar privilegiado do pensamento poético. O

mito, a epopéia e a tragédia serviam de instrumentos de educação e formação de valores. Educação, virtudes, conhecimentos religiosos eram adquiridos através da obra dos poetas e da criação literária. As epopéias homéricas informavam sobre a organização da polis arcaica e se dirigiam a seus habitantes. Elas correspondiam aos ideais aristocráticos da época e exaltavam os valores da vida presente. Portanto, quando se pretende dar uma explicação racional para a existência do mundo, primeiramente são os filósofos pré-socráticos que põem em xeque as verdades da poesia e seus deuses. Segundo Diógenes Laércio, Heráclito teria dito que Homero “merecia ser banido dos concursos poéticos e surrado com varas, e Arquíloco também” (LAERCIO, 1988, p. 251). Os primeiros filósofos buscam um elemento natural, lógico, responsável pelo surgimento do mundo, rejeitando a explicação que se refere às divindades e aos mitos; eles procuram racionalizar sua compreensão, observando a natureza e suas regularidades, e buscando nela o princípio de tudo.

Em seguida, a filosofia platônica lançou duras críticas contra o poeta e seu lugar de destaque de outrora, que não poderiam ser mantidos no novo Estado que projeta — no qual será do filósofo o papel de educar e ditar as normas da boa virtude; será sua responsabilidade governar e curar o Estado, por ser considerado o mais sábio e o melhor preparado para tal empreitada, assim como é de um médico a aptidão para tratar de um doente. Outra crítica veemente, como comentamos, diz respeito ao fato de o poeta estar separado da verdade e, assim sendo, não fazer, com sua arte, mais do que cópia de um mundo que já é cópia. Além disso, ele se faria passar pelo que não é, quando tem a pretensão de representar, por exemplo, profissionais dos quais desconhece a virtude que lhes é peculiar: aquilo que exatamente os faz ser o que são. Roberto Machado ressalta que “o objetivo de Platão é justamente instituir uma separação radical entre filosofia e poesia, conhecimento e arte, desqualificando a mimesis em nome da *bio theoretikos*, o modo de vida contemplativo do filósofo, que representa autenticamente as essências” (MACHADO, 2006, p. 45).

Não podemos deixar de observar, no entanto, ser curioso o mesmo Platão que renega, pela boca de Sócrates, o lugar do poeta, elaborar sua obra servindo-se daquilo que critica:

ele tinha conhecimento e tinha arte; por exceção, o filósofo e o poeta viviam numa só alma; e ele criou para si mesmo um meio de expressão no qual a beleza e a verdade poderiam encontrar espaço e trabalhar: o diálogo (DURAN, 2000, p. 40).

Platão começou sua obra como dramaturgo e não abriu mão de um dos artifícios mais úteis da obra teatral: o diálogo. Marcondes e Franco esclarecem que “foi o modo socrático de filosofar que inspirou Platão a escrever sob forma de diálogo, de onde ele derivou o nome de seu método, a dialética” (2011, p. 34). O Sócrates que nos apresenta é uma personagem sua, já que os “Diálogos” não foram escritos concomitantemente ao “ocorrido”, ou logo após a morte de seu mestre, mas cerca de quinze anos mais tarde. Como sabemos, Sócrates nunca escreveu uma linha sequer, somente falou, e essa idiosincrasia de seu pensamento nos remete a um momento em que a filosofia não estava diretamente atrelada à palavra escrita, mas ao diálogo oral, à conversa:

seu modo de filosofar era dialógico, isto é, dava-se como uma “conversa”, através de perguntas e respostas dirigidas aos mais diversos interlocutores: jovens atenienses, cidadãos, políticos, poetas etc. Por meio dessa conversa, Sócrates questionava as opiniões alheias a fim de desmascarar a ignorância daqueles que se supunham sábios, mostrando as contradições e a insuficiência de suas teses (MARCONDES e FRANCO, 2011, p. 32-3).

O que sabemos a respeito de Sócrates é sempre transmitido por terceiros. Como já ressaltamos em “O caso Nietzsche”, Platão criou e imortalizou a imagem mais conhecida dessa personagem, transformando seus fragmentados discursos orais em literatura filosófica registrada por escrito. O pensador grego teria recorrido à escrita sob forma de diálogos por considerar o drama o estilo que se aproxima mais da “palavra viva e animada de um homem sábio” (idem, p. 35). Assim sendo, Platão ficcionalizou seu mestre.

Não temos acesso ao “verdadeiro” Sócrates, mas a uma personalidade criada principalmente por Platão — seu principal discípulo e admirador; um daqueles que o acompanhou, escutou e, posteriormente, o transformou em personagem literário-filosófico. Além disso, dentro de sua obra filosófica, de estética literária, estão presentes alguns mitos de sua autoria, como são exemplos a “Alegoria da caverna” e o “Mito de Er”, todos elaborados em belo estilo ficcional. “Platão tem uma abundância suficiente das qualidades que ele condena. Ele invectiva contra

os poetas e mitos, e depois acrescenta um ao número de poetas e centenas ao número de mitos” (DURAN, 2000, p. 41).

Platão não foi o primeiro nem o único filósofo a questionar a validade da poesia e o papel do poeta, mas um membro ilustre da antiga dissidência a que Sócrates se refere em *A república*. Ressaltamos algumas temáticas que o filósofo grego levantou a respeito da poesia, para mostrar que o espaço de pensamento elaborado por ele não permite amar as “potências do falso”<sup>3</sup>. Na teoria platônica, as Formas dão acesso à verdade, à essência de cada coisa. Por isso, o modo de pensar do poeta — múltiplo, versátil — é incoerente com os propósitos da Cidade Ideal. É preciso expulsá-lo. A maioria das interpretações vigentes da obra de Platão continua afirmando sua desconfiança do poético, ainda que apontem elaborações artísticas da linguagem em que se escreveram seus textos.

Nos pensamentos de Nietzsche e Rosa, expressos, por exemplo, por seus Grivo e Zarathustra, não há pretensão de verdades definitivas e atemporais, mas só de interpretações perspectivísticas do mundo. Ambos são viajantes, colocam seus corpos à prova e amam viver ao lado do imprevisto. Convivem com a necessidade de improvisar e, assim, conhecem. Essas personagens se lançam intensa e profundamente no universo caótico, para dele trazerem à superfície a palavra do pensamento poético. Portanto, fazem o contra-caminho da busca de alguma Forma perfeita e segura. Pelo contrário: sentem prazer em vivenciar a multiplicidade e mutabilidade do vir-a-ser, e tratá-la na superfície. No entanto, tenhamos em vista que eles elaboram suas especulações sob a influência de outro espaço possível de pensamento. Vejamos.

\*

Como pudemos perceber, no pensamento platônico, a filosofia é considerada um saber superior à literatura, pois é através dela que se pode acessar a verdade. Platão radicaliza a insatisfação pré-socrática com as explicações

---

<sup>3</sup> Deleuze, ao discutir os princípios da arte segundo seu intercessor, Nietzsche, ressalta que ele a considere “o mais alto poder do falso, ela magnifica ‘o mundo enquanto erro’, santifica a mentira, faz da vontade de enganar um ideal superior” (DELEUZE, 1976, p. 48). Na conversa com Claire Parnet e Antoine Dulaure, faz considerações a respeito de seu trabalho com Guattari: “cada um é falsário do outro, o que quer dizer que cada um compreende à sua maneira a noção proposta pelo

míticas para a realidade, dissertando especificamente acerca dos malefícios da interpretação dos poetas e, conseqüentemente, de sua presença na vida de um Estado.

Gilles Deleuze, ainda se debruçando sobre as três imagens de filósofos, descreve o que compreende por “orientar-se no pensamento”: segundo ele, o pensamento pressupõe eixos e orientações, segundo os quais se desenvolve. Ele teria uma geografia antes de ter uma história; portanto, traça dimensões antes de construir seus sistemas. Assim sendo, Deleuze determina a Altura como sendo o Oriente propriamente platônico. Para elaborar sua estratégia, Nietzsche teria recolocado em questão o problema da orientação do pensamento, substituindo essa Altura platônica pela Profundidade pré-socrática. Por não almejar o pensamento contemplativo, mas dimensões em que o ato de pensar esteja engendrado no pensamento e o pensador engendrado na vida, ele recorre ao espaço das misturas nas profundidades da *physis*. Por isso, propõe as “anedotas de vida” e os “aforismos de pensamento” no lugar de biografia e bibliografia, já que aquelas levam em conta a experiência do pensador; ou seja, os estados de vida estão associados às proposições do pensamento; o modo de pensar caminha lado-a-lado com o estilo de vida. A tarefa desses pensadores está afastada da contemplação direcionada ao conhecimento de algum princípio. Deleuze enfatiza, ainda, que quando Nietzsche se refere aos “gregos adoradores da superfície”, não se trataria nem de Platão, nem dos pré-socráticos, mas de outra casta de filósofos: os quais perceberam a altura e a profundidade, e as trataram na superfície — lugar da palavra poética, do acontecimento e não um espaço de enunciação de verdades definitivas.

Zaratustra é a expressão máxima da inversão de perspectiva geográfica do pensamento a que Nietzsche recorre. Ao invés de um pensador contemplativo, ele é um viajante, um dançarino; investe as percepções e afecções do corpo na elaboração do pensamento. Convive com as diferenças e aprende através de suas andanças pelo mundo, fazendo gaia ciência. Ao colocar as palavras fundamentais de sua filosofia na boca de um poeta-dançarino-viajante, Nietzsche aprimora sua proposta de inversão do platonismo, e “movimenta” o pensamento. Zaratustra está na terra, no mundo, no chão, não na Altura, nem somente submerso na

---

outro. [...] Essas potências do falso, que vão produzir o verdadeiro, é isso os intercessores...”

profundidade. Suas propostas são elaboradas a partir de vivências; ele não cria regras ou conceitos baseados em ideais. O dançarino, o viajante e o poeta são seres capazes de aprender a partir da escuta, do movimento, da surpresa, do não-dado.

Estamos chamando Zaratustra de dançarino, mas Charles Feitosa ressalta, em seu artigo “Por que a filosofia esqueceu a dança?”, que essa manifestação artística vem sendo negligenciada pela filosofia. Ele ressalta que há poucos estudos que a debatam sob perspectiva filosófica e que os grandes sistemas a ignoram. Mesmo os pensadores que se dedicaram aos temas que a modernidade classificou estéticos — como Platão, Hegel, Aristóteles, Kant — não discutiram aprofundadamente acerca da dança, salvo em rápidas exceções e comentários *en passant*.

Feitosa nos relembra uma denúncia constante de Nietzsche: os filósofos, frequentemente, odeiam e temem o corpo. Acabamos de discutir que Platão temia os ensinamentos dos poetas, por considerá-los valorizadores do prazer pelo sensível e estimuladores da identidade versátil. Essa indiferença se expressa, também, no desprezo dos filósofos pela dança, já que ela é a manifestação artística por excelência em que o corpo se torna a obra de arte; “uma mistura estranha de espontaneidade e de elaboração” (FEITOSA, 2001, p. 35). Além do mais, ela exige dinamismo e entrega: é a arte na qual o corpo, em movimento, apresenta a grande a sabedoria. “A dança escorrega, evita a conceitualização. [...] Sua lógica não é da essência, mas do acontecimento” (FEITOSA, 2001, p. 34).

Nietzsche faz referências diretas à dança no desenvolvimento de sua obra<sup>4</sup>. A mais conhecida vem da boca de Zaratustra, quando afirma, no discurso “Do ler e escrever”, que “acreditaria somente num Deus que soubesse dançar” (NIETZSCHE, 1977, p. 58). A força dessa imagem diz muito sobre o projeto filosófico nietzschiano, sobre sua orientação corpórea do pensamento e revela, ainda, características dessa personagem criada para proferi-la. A crítica nietzschiana ao “peso” da filosofia, à pretensão de uma racionalidade pura, ao que se considera “bem pensar” fica expressa significativamente nesse aforismo de *A gaia ciência*:

---

(DELEUZE, 2007a, p. 157)

*Levar a sério.* — O intelecto é, na grande maioria das pessoas, uma máquina pesada, escura e rangente, difícil de pôr em movimento; chamam de “levar a coisa a sério”, quando trabalham e querem pensar bem com essa máquina — oh, como lhes deve ser incômodo o pensar bem! A graciosa besta humana perde o bom humor, ao que parece, toda vez que pensa bem; ela fica “séria”! E “onde há riso e alegria, o pensamento nada vale”: — assim diz o preconceito dessa besta séria contra toda “gaia ciência”. — Muito bem! Mostremos que é um preconceito! (NIETZSCHE, 2001, p. 217)

Zaratustra salienta tal preconceito e apresenta como alternativa a ele a leveza de um pensador em movimento, capaz de dançar. Propor um deus dançarino é exigir do divino oscilação, improviso, dinamismo, escuta, criatividade. Zaratustra, em suas andanças, representa esse pensamento alegre, capaz de bailar; ele é o ilustre representante da divindade dionisíaca movendo-se na superfície.

\*

Os pensamentos de Nietzsche e Rosa ganham corpo, forma e força através do contato com saberes diversificados. No desenrolar de suas obras, relacionar os pensamentos filosóficos e literários, a ficção e a filosofia, teve importância capital. Cada qual soube dialogar com o saber vizinho e dele extrair ideias fecundas para criar seus projetos próprios de pensamento. Por isso mesmo, eles são, tão constantemente, considerados filósofo-poeta e poeta-filósofo. Gilles Deleuze ressaltou em uma ilustre conversa a importância do diálogo entre sabedorias para o desenvolvimento de trabalhos criativos — a tarefa por excelência dos pensadores de qualquer campo. Ele chamou “intercessores” aos que promovem a aliança entre distintas maneiras de pensar, personagens, recursos etc., os quais, visitando-se e abandonando-se na medida certa, possibilitam a criação de propostas adequadas às questões do momento.

Em entrevista a Antoine Dulaure e Claire Parnet, em outubro de 1985 (DELEUZE, 2007a, p. 151-168), o filósofo francês declarou interessar-se pelas relações entre as artes, a ciência e a filosofia. Sua proposta é a de que nenhuma dessas disciplinas tenha privilégio em relação às outras. Cada qual teria seu objeto próprio: o da ciência, criar funções, o da arte, criar agregados sensíveis e o da

---

<sup>4</sup> Conferir FEITOSA, 2001.



filosofia, criar conceitos. Deleuze ressalta, ainda, que cada uma delas é criadora: a filosofia, por exemplo, não teria nenhum “pseudoprímado de reflexão” (p. 156), tampouco inferioridade em relação à criação.

Em seu artigo “A filosofia e seus intercessores: Deleuze e a não-filosofia”, Jorge Vasconcelos ressalta que o grande tema da filosofia deleuziana é o pensamento: suas possibilidades de expressão e inovação. A estratégia que utiliza é conjugar os temas filosóficos e “extra-filosóficos”, compreendendo estes como aliados, linhas de fuga às armadilhas da representação clássica:

o que importa a Deleuze não é, em última instância, privilegiar a filosofia ou mesmo a não-filosofia (a ciência e a arte), mas afirmar que tanto a arte quanto a ciência e a filosofia são, antes de mais nada, modos de pensar, expressões do pensamento. Em suma, importa tornar possível o pensamento (VASCONCELOS, 2005, p. 1218).

Consideradas suas características intrínsecas, suas “tarefas”, tais saberes entrariam em relações de semelhanças, ecos, ressonâncias, vizinhanças uns com os outros. Deleuze exemplificou na entrevista como pensamentos de campos diversos poderiam manter relações de intercessão: ele mostrou como a recorrência a “espaços desconexos” aproximaria o espaço riemanniano ao cinema pós-guerra, já que reconheceu semelhanças entre aquilo que Bresson realiza no cinema e Riemann, na matemática. Ele nos apresenta um exemplo de como se pode dar a intercessão entre as linguagens científica e artística. O que interessa ao autor não é associar ecos captados entre a produção de criadores de campos distintos e identificá-los como mera imitação ou cópia, mas perceber como suas estratégias criativas encontram-se e assemelham-se devido a interesses em comum, a encontros de perspectivas pensantes.

Arte, ciência e filosofia intercedem entre si, são intercessoras nos processos de criação das outras; elas “entram em relações de ressonância mútua e em relações de troca, mas a cada vez por razões intrínsecas. [...É] preciso considerá-las espécies de linhas melódicas estrangeiras umas às outras e que não cessam de interferir entre si” (DELEUZE, 2007a p. 156). Deleuze esclarece, ainda, que essa relação de aproximação e abandono acontece por “dom e captura” (idem). Mas, apesar da intercessão, das visitas múltiplas, cada saber necessita realizar seu próprio movimento. O movimento, por sua vez, não pode ser compreendido como simples troca ou abandono de caminho próprio para seguir o trânsito criativo de

outro saber. É preciso ter a sensibilidade de encontrar, desfrutar e abandonar, e, assim, abrir caminho para a elaboração de novas criações particulares. Segundo Vasconcelos, “os intercessores são quaisquer encontros que fazem com que o pensamento saia de sua imobilidade natural, de seu estupor. Sem os intercessores não há criação. Sem eles não há pensamento” (VASCONCELOS, 2005, p. 1223). Podemos ir percebendo como esse espaço de “pensamentos intercessores”, que propõe Deleuze, avizinha-se ou faz ressonância às estratégias de nossos autores João Guimarães Rosa e Friedrich Nietzsche.

Deleuze considera que “o essencial são os intercessores. A criação são os intercessores. Sem eles, não há obra” (idem). Nossos autores usaram e abusaram deles. Filosofia e literatura lhes serviram como dois intercessores fundamentais, e os ecos dessa relação entre ambos saberes, no peculiar espaço de pensamento onde criaram suas obras, são vistos como produtivos, essenciais, nunca problemáticos.

\*

Vasconcelos ressalta que a noção de “intercessores” não foi amplamente tematizada por Deleuze. Ele não a desenvolveu em nenhum artigo ou texto em particular, e refere-se a ela somente na citada entrevista a Antoine Dulaure e Claire Parnet. No entanto, o autor o considera um conceito fundamental para a compreensão da filosofia deleuziana. O mesmo tornou-se, também para nós, um importante aliado para abarcarmos a complexidade dos processos de pensamento de nossos autores. Segundo declara Deleuze, os intercessores “podem ser pessoas — para um filósofo, artistas ou cientistas; para um cientista, filósofos ou artistas — mas também coisas, plantas, até animais, como em Castañeda. Fictícios ou reais, animados ou inanimados, é preciso fabricar seus próprios intercessores” (DELEUZE, 2007, p. 156). Eles têm como características fundamentais forçar e movimentar o pensamento; eles não dão ao pensador o direito de contentar-se com a calma e a segurança de estados contemplativos, mas o obrigam a ser criativo. Como já observamos, reconhecemos vizinhança entre aquilo que Deleuze chama intercessores e a estratégia de nossos autores: dialogar com saberes múltiplos para criar obras particulares. A partir de agora, nos dedicaremos a observar como

alguns deles são apropriados. Mas, a princípio, ressaltemos que tanto filosofia quanto literatura são ambientes de intercessão por excelência.

A filosofia, esse amor ao conhecimento, se manifesta por meio de diálogos incessantes. Para elaborar suas criações, os filósofos recorrem ao que propuseram os outros. Filosofar é, sobretudo, dialogar com o que já foi pensado, seja para ratificá-lo ou retificá-lo. Desde Tales de Mileto, considerado o primeiro filósofo, a característica intrínseca da filosofia — talvez a única que tenha permanecido como exigência — é esse diálogo incessante. De Tales só sobraram fragmentos e desconfia-se que ele nunca tenha escrito um livro. O cerne de seu “mini-texto” é a afirmação de que a água seria o princípio de tudo. Posteriormente, seu discípulo e sucessor direto, Anaximandro de Mileto, vai contrapor sua teoria, lançando uma nova hipótese e ultrapassando-o: “Não é a água nem nenhum dos chamados elementos, mas alguma natureza indiferente, ilimitada, e dela nascem os céus e os mundos neles contidos: ‘Donde a geração ..... do tempo’” (PRÉ-SOCRÁTICOS, 2000, p. 48).

Depois de Anaximandro, os outros pré-socráticos releeram propostas elaboradas, interpretaram-nas e lançaram contra-propostas. E em todas as escolas filosóficas, até o presente, foi assim. Sempre em diálogo: há distintas e controversas definições do que seja filosofia, mas a característica filosófica que vem se mantendo, no correr das constantes transformações, é a necessidade de dialogar com a tradição. Toda filosofia é original, porém ela, sempre, obrigatoriamente, está dialogando com as propostas antecedentes ou contemporâneas cronológicas. Nesse sentido, não há filosofia velha ou nova, mas sempre se busca, em qualquer filósofo, de qualquer tempo e espaço geográfico, motes para a elaboração do pensamento. Aprendemos com Agamben que os contemporâneos não são, necessariamente, aqueles que coincidem no tempo. Portanto, as teses levantadas por Platão, um filósofo clássico, podem ser tão atuais e relevantes como intercessoras de algum processo de pensamento quanto aquelas que lancem os filósofos do século XXI.

Por mais que pensadores divergentes reneguem movimentos filosóficos, todos recorrem a algum momento da história da filosofia, a teorias já elaboradas para a constituição da sua própria. Não há “filosofia independente” de tudo o que já foi traçado. Tampouco há “filosofia velha”. Os temas variam, os enfoques são diversos e originais, mas, desde Tales de Mileto, dialogar é exigência

imprescindível para pensar filosoficamente. Há momentos em que se procuram aliados, outros em que se critica aquilo que outros defenderam, mas o diálogo é incessante. Portanto, podemos compreender, em sentido deleuziano, que os filósofos e seus pensamentos são uns intercessores dos outros. O pensador francês ressaltou que a tarefa dos filósofos é a criação de conceitos. Em *O que é filosofia?* explica:

todo conceito remete a um problema [...]. Mas tudo muda [...] se acreditamos descobrir um outro problema [...]. Não se cria conceitos, a não ser em função dos problemas que se consideram mal vistos ou mal colocados (DELEUZE, GUATARI, 1992, p. 27-28).

\*

Nietzsche apropriou-se de variados intercessores. Por vezes, eles são aliados positivos; outras e tantas, contrapontos negativos, que conduzem a deslocamentos onde novas vertentes se afirmam. Mas o que consideramos mais relevante é perceber a presença deles como fundamental para a elaboração de suas criações. Ao defrontar-se com eles, Nietzsche percebeu a necessidade de criar algo novo. Observemos alguns.

Mostrando-nos como saberes representam importantes intercessores para a operação criadora, nosso filósofo inicia sua vida acadêmica na faculdade de teologia da Universidade de Bonn, em 1865. Obviamente, sua dura crítica à religião e à moral cristã, vivas em sua obra e responsáveis por desentendimentos com sua mãe, aguçou-se devido aos conhecimentos adquiridos nesse período de estudos e, também, à convivência com sua família de pastores luteranos. No ano seguinte, ele abandona o curso.

Uma de suas máximas mais conhecidas é ter afirmado que “o cristianismo é platonismo para o povo”. Como podemos perceber, ele associa a concepção religiosa, moral/ética hegemônica à concepção filosófica mais atuante. Portanto, ao requerer uma nova orientação para o pensamento está, conseqüentemente, supondo que essa outra maneira de pensar influa, também, na relação do homem com a divindade. Vale a pena observar como ele desenvolveu a questão em um aforismo de *Humano, demasiado humano*:

*O elemento não grego do cristianismo.* — Os gregos não viam os deuses homéricos como senhores acima deles, nem a si mesmos como servos abaixo dos deuses, como faziam os judeus. Eles viam apenas o reflexo, por assim dizer, dos exemplares mais bem-sucedidos de sua própria casta, um ideal, portanto, e não um oposto do seu próprio ser. Sentiam-se aparentados uns aos outros, havia um interesse mútuo, uma espécie de simaquia. O homem faz uma ideia nobre de si, quando dá a si mesmo deuses assim, e se coloca numa relação como aquela entre a baixa e a alta nobreza; enquanto os povos itálicos têm uma verdadeira religião de camponeses, com um medo permanente de poderosos malvados e caprichosos. Onde os deuses olímpicos não estavam presentes, a vida grega era também mais sombria e medrosa. — Já o cristianismo esmagou e despedaçou o homem por completo, e o mergulhou como num lodaçal profundo: então, nesse sentimento de total abjeção, de repente fez brilhar o esplendor de uma misericórdia divina, de modo que o homem surpreendido, aturdido de graça, soltou um grito de êxtase e por um momento acreditou carregar o céu dentro de si. Sobre esse excesso doentio do sentimento, sobre a profunda corrupção de mente e coração que lhe é necessária, agem todas as invenções psicológicas do cristianismo: ele quer negar, despedaçar, aturdir, embriagar, e só uma coisa não quer: *a medida*; por isso é, no sentido mais profundo, bárbaro, asiático, pouco nobre e nada grego (NIETZSCHE, 2001, p. 94-5).

Como vemos, Nietzsche recorre mais uma vez aos gregos antigos para, dessa vez, demonstrar um momento salutar na relação homem-divindade, que influi diretamente no modo de conduzir a vida.

Em seguida, o “futuro filósofo” ingressa na faculdade de filologia. Anos depois, tornou-se professor catedrático da mesma disciplina. Os conhecimentos que lá adquiriu tiveram validade arrebatadora para sua obra e sua visão de mundo. O “problema do dionisíaco” tornou-se a ilustre questão que perpassa seu pensamento. Em *Ecce homo*, denominou-se “discípulo do filósofo Dioniso” (NIETZSCHE, 2001, p. 17). Ainda como professor de filologia clássica, insinuou o papel de importante intercessora que a filologia assumiria em seu projeto filosófico posterior, mas em direção contrária à prevista pela linha tradicional da disciplina: “falando mitologicamente, vejo a filologia como um aborto da deusa filosofia” (idem, p. 7). *Assim falou Zaratustra* é a realização máxima da tentativa nietzschiana de aproximação com aquele renegado princípio, que fora considerado por ele fundamental para compreender a tragédia, a Grécia antiga e repensar o presente. Ele revela que “[seu] conceito de dionisíaco tornou-se ali *ato supremo*” (idem, p. 88). Nietzsche equipara as ideias de Dionísio às daquelas de seu Zaratustra:

O problema psicológico no tipo do Zaratustra consiste em como aquele que em grau inaudito diz Não, *faz* Não a tudo que até então se disse Sim, pode no entanto ser o oposto de um espírito de negação; como o espírito portador do mais pesado destino, de uma fatalidade de tarefa, pode no entanto ser o mais além e mais leve

— Zaratustra é um dançarino —: como aquele que tem a mais dura e terrível percepção da realidade, que pensou o “mais abismal pensamento”, não encontra nisso entretanto objeção alguma ao existir, sequer ao seu eterno retorno — antes uma razão a mais para *ser ele mesmo* o eterno Sim a todas as coisas, “o imenso ilimitado Sim e Amém”... “A todos os abismos levo a bênção do meu Sim”... *Mas esta é a ideia do Dionísio mais uma vez* (idem, p. 90).

Como sabemos, Nietzsche foi um veemente crítico da filosofia. Roberto Machado ressaltou que sua filosofia é “uma tomada de posição a respeito da própria filosofia” (2010, p. 33). Os filósofos representam célebres intercessores do pensamento nietzschiano. São eles, sobretudo, que o forçam a pensar e tomar posição. Seus “inimigos” mais radicais, como sabemos, são Platão e Sócrates. No geral, Nietzsche não costuma elogiar seus pares mas, com Heráclito, confessou sentir-se mais aconchegado do que em relação a qualquer outro — mesmo que lhe restasse a dúvida sobre sua possível visão trágica de mundo. Há ainda outros pensadores elogiados e criticados, no entanto não adentraremos essa discussão de maneira aprofundada. Apenas gostaríamos de ressaltar que os filósofos e suas teorias são importantes intercessores para ele.

A apropriação de um saber não significa, no entanto, concordância com o significado institucionalizado do mesmo. Quando toma um texto filosófico como intercessor, Nietzsche subverte-o, como fez com a noção de simulacro, que deslocada da posição na hierarquia dominada pela ideia, resultou na “reversão do platonismo”. O mesmo tratamento subversivo foi aplicado à disciplina filológica. Em vez de retornar aos gregos, tal como foram canonizados pela história da filosofia e da filologia, Nietzsche pôs em destaque o período tido como ultrapassado, em que tinham livre curso os mitos e danças correspondentes às forças dionisíacas.

Observemos, ainda, que para elaborar seu projeto filosófico e contrapor-se ao cânone, “inverter o platonismo” reinante na filosofia, Nietzsche, propositalmente, assume a escrita literária. Desde *O nascimento da tragédia*, a arte é considerada atividade que dá acesso às questões fundamentais sobre a existência e, portanto, alternativa à racionalidade dialética. Nosso filósofo, em seguida, procurou meios de conjugar seu processo escritural à atitude de resistência ao raciocínio dialético. Já ressaltamos que ele considerou um equívoco ter apresentado sua crítica à racionalidade, em seu primeiro livro, fazendo uso de uma linguagem baseada nos mesmos instrumentos racionais que criticava. A

escrita artística passou a intervir como mais um dos antídotos nietzschianos contra a razão metafísica. Ele experimentou o aforismo, o fragmento, o ensaio; compôs sua personagem principal através da poesia, vista como meio de apresentação de um pensamento filosófico emancipado dos instrumentos da razão dialética: Zaratustra não pratica a construção de conceitos, à maneira referencial. Explorando a materialidade da linguagem, como um artista, constitui conceitos a partir de ritmos, intensidades, na acumulação de seus componentes heterogêneos. Segundo Deleuze: “o conceito não é [...] uma proposição. [...] As proposições definem-se por sua referência e a referência não concerne ao Acontecimento [...]. Os conceitos só têm consistência ou ordenadas intensivas” (DELEUZE, GUATARI, 1992, p. 35).

*Assim falou Zaratustra*, no entanto, não está escrito em versos: trata-se de uma narrativa poética, criada para a apresentação de um novo pensamento. Do mesmo modo que “Cara-de-Bronze” pode ser visto como um poema, em sentido amplo, o escrito nietzschiano amplia o sentido de “poesia” para além da compreensão mais convencional. Não esqueçamos o que Guimarães Rosa confidenciou a Lorenz, e faz eco à visão não conceitual, no que concerne à tradição disciplinar, assumida por nosso filósofo: ter encontrado uma forma de fazer poesia, que vai além das regras das leis poéticas. Por meio de sua escrita, Nietzsche encontra mais um meio de protestar. A literatura e suas possibilidades estilísticas e ficcionais são notáveis intercessoras de seu processo de criação. O resultado desse experimento, encontramos em seus escritos e, especialmente, em seu *Zaratustra*.

No decorrer da tese, recorreremos diversas vezes ao conceito nietzschiano de dionisíaco, mas vale apreciar, ainda, outra amostra de como ele cunha e apresenta seus conceitos. Para tal, analisemos um aforismo de *A gaia ciência* que serviu de fundamento para *Assim falou Zaratustra*.

“O maior dos pesos” é o 341º aforismo e faz parte do livro IV. Nas primeiras edições, ele era o penúltimo texto, anterior a “*Incipit tragoedia* [A tragédia começa]”, que narra o declínio de Zaratustra: seu retorno para junto dos homens, dez anos após seu isolamento nas montanhas. Como ficou conhecido, o livro V foi acrescentado posteriormente à obra por seu autor. Esses dois textos anunciam a personagem principal do outro livro que Nietzsche lançaria, *Assim falou Zaratustra*, e um dos conceitos-chave que ali aparecerão.

O referido aforismo apresenta o conceito nietzschiano de “eterno retorno”. Consideremos, no entanto, que a forma dramática como está elaborado explicita os recursos estilísticos, a linguagem fabulatória e os artifícios literários servindo de intercessores para a construção de um dos conceitos filosóficos mais fundamentais do pensamento de nosso filósofo.

O texto é narrado como uma “estorinha”, repleta de artifícios visuais e sensoriais. É composto por perguntas, direcionadas diretamente a seu leitor, assim como possíveis e antagônicas respostas, que têm por intenção não lhe dar referência de como agir, mas inquiri-lo sob qual perspectiva ele interpreta o mundo. Além disso, Nietzsche utiliza-se do discreto e, ao mesmo tempo, questionador tom hipotético: “e se um dia ou uma noite, um demônio lhe aparecesse furtivamente em sua mais desolada solidão e dissesse” (NIETZSCHE, 2001, p. 230).

As perguntas que se seguem dizem respeito a modos de condução da vida. Zarathustra critica veementemente a busca de segurança, conforto e ausência de sofrimento daquele que chamou “último homem”: o homem moderno que, orgulhoso de suas conquistas históricas, científicas, culturais, além de sua erudição, recorre a meios para preservar a vida, afastando-se o máximo possível daquilo que considera ruim ou do que possa fazê-lo sofrer: “tem seus pequenos prazeres para o dia e seus pequenos prazeres para a noite, mas respeit[a] a saúde. ‘Inventamos a felicidade’ — dizem os últimos homens, piscando o olho” (NIETZSCHE, 1977, p. 34). Nietzsche ressaltou com ênfase a inevitabilidade de que acontecimentos positivos e negativos, encadeados, constituam a vida. Zarathustra expõe a repulsa de seu criador à dialética e às justificações metafísicas, por ser aquele que afirma, sem hesitar, as alegrias e o lado sombrio. Vejamos como o demônio do fragmento, prenunciador de suas ideias, encadeia tais posicionamentos:

“esta vida, como você a está vivendo e já viveu, você terá de viver mais uma vez e por incontáveis vezes; e nada haverá de novo nela, mas cada dor e cada prazer e cada suspiro e pensamento, e tudo o que é infelizmente grande e pequeno em sua vida, terão de lhe suceder novamente, tudo na mesma sequência e ordem — e assim também essa aranha e esse luar entre as árvores, e também este instante e eu mesmo. A perene ampulheta do existir será sempre virada novamente — e você com ela, partícula de poeira!”. — Você não se prostraria e rangeria os dentes e amaldiçoaria o demônio que falou assim? Ou você já experimentou um instante imenso, no qual lhe responderia: “Você é um deus e jamais ouvi coisa tão divina!”.



Se esse pensamento tomasse conta de você, tal como você é, ele o transformaria e o esmagaria talvez; a questão em tudo e em cada coisa, “Você quer isso mais uma vez e por incontáveis vezes?”, pesaria sobre os seus atos como o maior dos pesos! Ou o quanto você teria de estar bem consigo mesmo e com a vida, para não *desejar nada* além dessa última, eterna confirmação e chancela? (NIETZSCHE, 2001, p. 230)

Com esse aforismo, Nietzsche apresenta seu conceito de “eterno retorno”: aquela sabedoria que Zarathustra tenta ensinar pelos caminhos que percorre à procura de possíveis discípulos, afirmando a existência e o “*amor fati*”: outro conceito nietzschiano, elaborado de modo semelhante na abertura do livro IV, com seus votos de ano novo.

*Para o Ano Novo.* — Eu ainda vivo, eu ainda penso: ainda tenho de viver, pois ainda tenho de pensar. *Sum ergo cogito: cogito ergo sum* [Eu sou, portanto penso: eu penso, portanto sou]. Hoje, cada um se permite expressar o seu mais claro desejo e pensamento: também eu, então, quero dizer o que desejo para mim mesmo e que pensamento, este ano, me veio primeiramente ao coração — que pensamento deverá ser para mim razão, garantia e doçura de toda a vida que me resta! Quero cada vez mais aprender a ver como belo aquilo que é necessário nas coisas: — assim me tornarei um daqueles que fazem belas as coisas. *Amor fati* [amor ao destino]: seja este, doravante, o meu amor! Não quero fazer guerra ao que é feio. Não quero acusar, não quero nem mesmo acusar os acusadores. Que a minha única negação seja *desviar o olhar!* E, tudo somado e em suma: quero ser algum dia, apenas alguém que diz Sim! (NIETZSCHE, 2001, 187-8)

Voltando ao conceito nietzschiano de eterno retorno, ele está, também, em sintonia direta com sua concepção de dionisíaco. Nosso filósofo faz o leitor recorrer aos sentidos, às imagens; pergunta-lhe fazendo uso de uma suposição, para que seja forçado a refletir acionando sua imaginação. É assim que ele apresenta um dos conceitos mais fundamentais de seu projeto filosófico. O apreciador de seu texto é, ainda, instigado a pensar se está justificando sua existência, de modo a desejá-la tal qual ela é, por incontáveis vezes. Observemos, agora, as palavras do próprio Zarathustra, em um dos momentos em que trata da apresentação conceitual da mesma problemática:

Dissestes sim, algum dia, a um prazer? Ó meus amigos, então o dissestes, também, a *todo* sofrimento [*Wehe*]. Todas as coisas acham-se encadeadas, entrelaçadas, enlaçadas pelo amor —  
E se quisestes, algum dia, duas vezes o que houve uma vez, se dissestes, algum dia: “Gosto de ti, felicidade! Volve depressa, momento!” [“*du gefällst mir, Glück! Husch! Augenblick!*”], então quisestes a volta de *tudo* —

Tudo de novo, tudo eternamente, tudo encadeado, entrelaçado pelo amor, então amastes o mundo —  
— Ó vos, seres eternos, o amais eternamente e para todo o sempre; e também vós dizeis ao sofrimento: “Passa, momento, mas volta!” *Pois quer todo o prazer — eternidade!* (NIETZSCHE, 1977, p. 324)

Com *A gaia ciência* e *Assim falou Zaratustra* ficam evidentes o refinamento do estilo de Nietzsche e a importância dele ter feito da literatura sua intercessora. Percebemos como aprimora sua capacidade de interceder com o ambiente de criação literária para apresentar suas produções conceituais — que aliam pensamento e vida, intelecto e sensível —, a tarefa criativa dos filósofos, segundo Gilles Deleuze.

Estamos ressaltando que Nietzsche utiliza-se de artifícios literários como ilustres intercessores para a criação filosófica de conceitos mas não podemos esquecer que sua eleição por tal estilo foi — e ainda hoje é — muitas vezes depreciada e considerada “sem apuro”, ou como maneira “mais fácil” de conceber uma obra. Nunca é demais lembrar as palavras de Heraldo Barbuy: Nietzsche não teria tido a tranquilidade necessária para elaborar um sistema de filosofia e teria lançado mão do aforismo, pois este não custaria o sacrifício da paciência e da paz, que não tinha. Indo de encontro a tais perspectivas limitadas, vale salientar a autoanálise que Nietzsche faz a respeito de sua “metodologia” — não como justificativa, comprovação ou explicação de seus procedimentos, mas vista como modo especial de nos aproximarmos de sua escrita artística:

Meus escritos dão trabalho — espero que isso não seja uma objeção contra eles!... Para se compreender a linguagem mais concisa jamais falada por um filósofo — e além disso a mais pobre em clichês, a mais viva, a mais artística — é preciso seguir o procedimento oposto ao que normalmente pede a literatura filosófica. Esta é preciso *condensar*, de outro modo estraga-se o estômago; — a mim é preciso diluir, tornar líquido, acrescentar água: de outro modo estraga-se o estômago. — O silêncio é em mim tão instintivo como nos senhores filósofos a garrulice. Eu sou *breve*: meus leitores mesmos devem fazer-se extensos, volumosos, para trazer à tona e juntar tudo o que foi por mim pensado, e pensado até o fundo (NIETZSCHE, 2001, p. 125).

\*

Consideramos que o pensamento filosófico — e, como ilustre exemplo, o de nosso filósofo — se dê a partir do diálogo com múltiplos intercessores. A

literatura, por sua vez, também está imersa nesse ambiente dialógico. As criações dos artistas literários estão permeadas por sabedorias que advêm de campos distintos: não só de gêneros e estilos particulares, mas de planos disciplinares diferentes. Um fragmento de poema, tanto quanto uma noção científica são apropriadas e incorporadas, por exemplo, à escrita narrativa, que se cria no contágio desses recortes escriturais selecionados. Cada qual, filosofia e literatura, recorre a seus intercessores: reconhecendo-os no mundo físico, social, natural ou inventando-os. Não esqueçamos a advertência de Deleuze: os intercessores podem ser reais ou inventados, animados ou inanimados. Eles são as “potências do falso [...] que vão produzir o verdadeiro” (DELEUZE, 1985, p. 157). O imprescindível é que eles incitem o pensamento.

O trabalho do filósofo e do artista com intercessores, no entanto, não se identifica com a organização dialógica que resulta em raciocínio dialético. Na negociação com o fragmento-intercessor mantém-se a tensão das diferenças. A intenção não é se encaminhar para uma solução “verdadeira”, que resolva os conflitos surgidos. Ao contrário, afirmam-se as diferenças dos elementos que se contaminam num devir incessante da escrita-pensamento.

Guimarães Rosa, por sua vez, apropriou-se de diversos intercessores. O ambiente em que cresceu, Cordisburgo, é um deles: serve-lhe de inspiração para elaborar seus escritos. Rosa confessa a Lorenz: “quando escrevo, sempre me sinto transportado para esse mundo” (COUTINHO, 1983, p. 65). O apego à vida sertaneja o levou a interessar-se pelos animais. A convivência de homens, bois e outros bichos é recorrente em suas estórias. Além disso, a natureza é uma ilustre personalidade que anima seus contos e causos.

Rosa foi um exímio conhecedor de idiomas. Tinha domínio de cinco línguas, além do português, e conhecimentos suficientes para a leitura em outras treze<sup>5</sup>. Tais habilidades lhe possibilitaram, por exemplo, acompanhar as traduções de seus livros e ser diplomata. Mas não só. Seus textos estão impregnados de ecos desses idiomas, seja semântica ou sintaticamente falando. As movimentações sintáticas que percebemos neles são exemplos de como esses conhecimentos e a riqueza de alternativas redacionais que oferecem tornaram-se intercessores de seu processo de criação.

---

<sup>5</sup> Conferir Coutinho, 1983, p. 82.

Nos escritos de Guimarães Rosa, os usos do próprio português falado (especialmente no sertão) passam a contaminar o português literário. Deleuze discute a importância do estilo, da criação de uma sintaxe própria para os autores: “O material particular dos escritores são as palavras, e a sintaxe, a sintaxe criada que se ergue irresistivelmente em sua obra e entra na sensação” (DELEUZE, 1991, p. 218). Na entrevista a Lorenz, ao ser perguntado a respeito de seu particular uso da linguagem, Rosa declara: “acrescentei à sintaxe existente a minha própria síntese, isto é, incluí em minha linguagem muitos elementos, para ter ainda mais possibilidade de expressão” (ROSA, 1983, p. 81). Revela, ainda, considerar “a língua como [s]eu elemento metafísico” (idem, p. 80), já que reconhece nas variantes latino-americanas do português e do espanhol a existência de “muitos processos de origem metafísica, muitas coisas irracionais, muito que não se pode compreender com a razão pura. O elemento metafísico...” (idem). Ao utilizar o termo metafísica de maneira particular e sem correspondência com definições consagradas, Rosa apropria-se de um dos conceitos filosóficos mais tradicionais e discutidos na história do pensamento ocidental para referir-se a operações mentais que combinam a lógica racional do conhecimento com as sensações corpóreas e as percepções mágicas, místicas da experiência.

Ao criar possibilidades dentro de sua própria língua, o autor elabora o que Deleuze chama de “uma língua estrangeira dentro da língua” (DELEUZE, 1998, p. 167). Ele parece buscar dentro da própria linguagem elementos geradores de sensações, que ultrapassem o automatismo da linguagem cotidiana. Talvez seja por isso que a chame de seu “elemento metafísico” — ele a transporta a um nível “além do físico” (físico aqui representado pelos signos e por sua compreensão habitual, frequente e, portanto, irrefletida), transformando-a em uma nova *possibilidade*. A importância que Rosa confere à linguagem a tira do lugar de um simples instrumento, comum a qualquer autor literário, para transformá-la em uma *criação* sua, na “variedade que ele acrescentou ao mundo”, tarefa dos artistas (DELEUZE, 1991, p. 227).

Suas personagens são, mormente, elaboradas segundo impressões que adquiriu na convivência com os sertanejos e sua predileção por sabedorias que vão além da dimensão intelectual. Logo, o que encontramos em suas histórias são crianças, bichos, sertanejos, loucos, vaqueiros, ciganos... O caderninho pendurado no pescoço e as anotações de Rosa durante a viagem que fez com os vaqueiros

ficaram conhecidos. As frases, cantigas e sabedorias daqueles trabalhadores do campo converteram-se em intercessoras de suas criações. Rosa inventou, ainda, um estratagema para quando estivesse distante daquele espaço inspirador:

o principal interlocutor epistolar de Guimarães Rosa foi [...] seu pai, Florduardo Pinto Rosa, constantemente solicitado pelo filho, não a dar notícias ou narrar episódios da vida doméstica, mas a deixar registrados os casos do sertão, protagonizados em caçadas ou ouvidos de vaqueiros, num balcão de armazém próximo à estação de embarque das boiadas” (CARDOSO, “Arquivos em confronto”, no prelo, p. 13).

A religião também aparece como intercessora de Rosa. Na correspondência com Bizzarri, ao falar sobre o tema religioso, declara: “sou profundamente, essencialmente religioso, ainda que fora do rótulo estricto das fileiras de qualquer confissão ou seita; antes, talvez, como o Riobaldo do ‘G.S. : V’, pertença eu a todas” (ROSA, 2003, p. 90). A Lorenz declarou que suas personagens estão situadas “antes do pecado original”. Quais implicações nos suscitam tais informações?

Ao declarar-se multi-religioso, como sua personagem, Rosa abandona, mais uma vez, um ambiente baseado naquela imagem do filósofo idealista, também no que diz respeito à religiosidade e às suas consequências para a condução da vida prática. Se concordamos que Rosa não aceite essa concepção filosófica como a única ou melhor possibilidade e, ao modo de Nietzsche, recorra a um pensamento que afirme espaços múltiplos, nos quais as relações são estabelecidas segundo perspectivas plurais, também nesse aspecto ele estaria mais próximo a nosso filósofo. Talvez seja por isso que seu Riobaldo tenha como mestre Quelemém, cardecista, e, ao mesmo tempo, evoque as santidades da igreja católica. No entanto, não hesitou, no momento devido, em desrespeitar um dos mandamentos máximos daquela crença: “Não matarás!” Além disso, por mais que tenha relutado, reconheceu a paixão por seu então amigo, Diadorim. Não vemos qualquer ressentimento quando trai sua noiva, em pensamentos e ações... É o mundo baseado em idealismos que polariza certo e errado, bom e mau. As sabedorias do mundo dos fluxos, apresentadas na superfície, aceitam ambos, em vista das forças atuantes na circunstância, como possibilidades da vida que flui.

Por fim, não esqueçamos da filosofia. Rosa interessou-se pelo modo de pensar dos filósofos. Aquilo que considerou interessante para a elaboração de suas

estórias também foi inserido em suas anotações e aparece, juntamente a outros saberes, acrescentando uma dimensão questionadora aos perceptos sedutores resultantes de seu manejo peculiar da linguagem. Às vezes, esses irmãos e “vizinhos de pensamento” são citados nominalmente; em outros momentos, escutamos ecos de suas propostas em meio às estórias de nosso autor. Podemos compreender o que confidenciou a Benedito Nunes<sup>6</sup> da seguinte forma: o pensamento filosófico é um valioso intercessor em suas criações literárias. Consideramos, ainda, que ele soube reconhecer as distintas imagens de filósofos e seus “espaços geográficos do pensamento”, movimentando-se entre eles.

\*

Filosofia e literatura são saberes que recorrem, a todo momento, a intercessores. Cada uma delas encontra-se com outras formas de pensar, dialoga, nutre-se, doa, recebe e, no momento certo, abandona-as. Filosofia e literatura são modos de olhar para o mundo; interpretações acerca do misterioso vir-a-ser. Conforme seus focos de interesse, elas selecionam e estabelecem recortes. Devido às conveniências particulares, encontramos tantos subcampos definindo-as: filosofia da natureza, literatura engajada, filosofia da mente, literatura social, filosofia feminista, literatura intimista, estética, literatura fantástica, ética, literatura de cordel...

Citamos apenas alguns intercessores de Nietzsche e Rosa. Nossos autores nutriram-se em campos distintos do saber para criarem. No entanto, nenhum deles esqueceu quais eram suas tarefas. Por isso, não soa bem quando Nietzsche é chamado, pejorativamente, “poeta”. A princípio, porque seguimos a afirmativa deleuziana de que arte, ciência e filosofia são três maneiras distintas de pensar, o que não significa que haja supremacia de uma delas sobre as outras, mesmo no que diz respeito ao conhecimento e à criação. Quando nosso filósofo é chamado poeta, primeiro percebe-se que é preciso resgatar a poesia desse juízo de “modo menos privilegiado”, “menos perfeito” de pensar, frente à filosofia. Segundo, cabe levar em conta sua estratégia de recorrer intencionalmente a uma linguagem poética como meio de ampliar as opções de expressão do pensamento filosófico,

---

<sup>6</sup> Ver “O caso Rosa”, p. 64-5.

associando-o aos sentidos e ressaltando que ele não precisa, por obrigação, estar amarrado à “linguagem lógica”. Nietzsche escreveu filosofia, não poesia — ao menos não nesse sentido pejorativo que lhe querem atribuir, devido ao modo como apresenta sua obra. Ele recorre à linguagem poética e, portanto, retoma um momento anterior, no qual o pensamento esteve, sem julgamentos de valor hierárquico, mais próximo da arte. Sua atitude reforça a validade da intercessão dos filósofos com a palavra e o estilo dos poetas. O modo poético de composição do Zarathustra, e tantos momentos de sua obra — por exemplo, os aforismos de *A gaia ciência* que vimos — aproxima os conceitos, aí construídos, da noção não-referencial, complexa e intensiva de conceito, apresentada por Deleuze e Guattari.

Guimarães Rosa, por sua vez, rejeitou a alcunha de filósofo. Muito perspicaz, percebeu que a sabedoria que ficou conhecida como filosofia e ganhou, no senso comum, status de superior e mais requintada, é uma entre as formas possíveis de pensar. Ao invés de ir atrás de interpretações voltadas para a supervalorização do atributo predominantemente intelectual, ele recorreu ao pensamento que inclui a dimensão sensível, elaborado junto ao mundo, na lida com os outros, os animais e a natureza, da qual o homem faz, também, parte. Intercendendo com esses, aproximou, ainda, ecos das teorias e cogitações filosóficas, as religiões, as sabedorias e ditos populares e o que as línguas têm de especial a oferecer.

Nossos autores assumiram as potências do falso e, através delas, suas criações ganharam marca e vida. Souberam olhar perspectivisticamente para os outros saberes e fazer deles não inimigos, mas aliados. Retomaram e transformaram o arcaico ambiente mítico-poético, assim como a escrita poética. Souberam dar-lhes vida no presente, apreendendo-os como intercessores fundamentais. Eles nos mostram como a relação entre filosofia e literatura pode ser um diálogo proveitoso entre intercessores muito antigos: que sabem encontrar-se e abandonar-se, de modo a não deixarem de ser o que são.

\*

Estamos considerando que nossos autores façam “contra-caminhos” ao pensamento de seus tempos sem, no entanto, abandonarem as questões que ele suscita. Eles foram, de fato, “filhos do presente”. Porém, não se deixaram

influenciar sem ponderar sobre a consistência e abertura crítica de projetos atuantes em seus presentes históricos — projetos que seduziram seus contemporâneos —, nem abriram mão de recorrer a alternativas para repensá-los. Ambos voltaram-se para períodos considerados “ultrapassados”, nomes, estratégias, sabedorias e personagens suprimidos para o advento do “progresso”, do futuro, do “moderno”.

Retomemos a discussão do início do capítulo. Uma hipótese considerada viável para o surgimento do pensamento filosófico é a de que sua origem se deva ao fato da visão mítica de mundo dos gregos antigos — assim como quaisquer outras — ter legitimidade apenas entre os membros participantes daquela cultura. As mudanças político-econômicas que acometeram a Grécia geraram uma nova ordem econômica, baseada em atividades comerciais e mercantis. A então colônia grega de Mileto, terra natal de Tales, assim como Éfeso, pátria de Heráclito, tornaram-se cidades cosmopolitas, graças aos portos e entrepostos comerciais que ali existiam. Portanto, a convivência entre homens de culturas, tradições, línguas e, também, conhecimentos míticos variados era comum. Nesse ambiente plural, a *origem cultural* dos mitos acabou por se tornar mais evidente e seu caráter absoluto relativizou-se, possivelmente, devido ao confronto entre diversificadas tradições e cosmogonias. Tal tipo de pensamento, assim como as explicações religiosas, perde a hegemonia no seio de uma sociedade que passa a dedicar-se mais às práticas comerciais e aos interesses pragmáticos. Assim sendo, o pensamento filosófico-científico, racionalizado, abarca o lugar antes ocupado pelo mítico-poético.

A institucionalização da metodologia filológica foi outro momento em que o pensamento de orientação científica passou a ser considerado melhor elaborado frente àquele de tendência poética. Como vimos, depois que as regras para análise dos textos foram estabelecidas, as abordagens que não se pautassem nelas eram consideradas meramente “poéticas” e, até mesmo, “religiosas” — o que nos remete, também, ao advento da filosofia como pensamento científico “universalizável”, em detrimento do mítico-poético-religioso. Nesse grupo, estariam Winckelmann, Nietzsche, Rohde e outros pensadores dessa vertente. Segundo tal perspectiva, a “evolução” do trabalho de interpretação dos dados legados pela Grécia antiga deveria estar baseada em meios científicos e objetivos, não mais na interpretação subjetiva do pesquisador. Considera-se que essa forma



de abordagem traria maior sucesso para a disciplina filológica, garantindo seu futuro e seu progresso, já que estava pautada na segura e também “universalizável” metodologia científica.

Outro momento em que nosso filósofo abandona *perspectivas progressistas* é quando se afasta do projeto de obra de arte total, elaborado por Richard Wagner. Ele lamenta na “Tentativa de autocrítica” de *O nascimento da tragédia* ter associado seu primeiro escrito ao êxtase dos duvidosos projetos político-culturais daquele tempo. Vale a pena apreciarmos o trecho:

há algo muito pior no livro, que agora lamento ainda mais do que ter obscurecido e estragado com fórmulas schopenhaureanas alguns pressentimentos dionisíacos; a saber, que *estraguei* de modo absoluto o grande *problema grego*, tal como ele me havia aparecido, pela ingerência das coisas mais modernas! Que apensei esperanças lá, onde nada havia a esperar, onde tudo apontava, com demasiada clareza, para um fim próximo! Que comecei a fabular, com base nas últimas manifestações da música alemã, a respeito do “ser alemão”, como se ele estivesse precisamente a ponto de descobrir-se e reencontrar-se a si mesmo — e isto em uma época em que o espírito alemão, que não muito antes havia tido ainda a vontade de domínio sobre a Europa, a força de guiar a Europa, justamente *abdicava* disso por disposição testamentária e de maneira definitiva e, sob o pomposo pretexto da fundação de um *Reich* [império], realizava a passagem para a democracia e as idéias “modernas”! De fato, entrementes aprendi a pensar de forma bastante desesperançada e desapiedada acerca desse “ser alemão”, assim como da atual *música alemã*, a qual é romantismo de ponta a ponta e a menos grega de todas as formas possíveis de arte (NIETZSCHE, 1999, p. 21).

*O nascimento da tragédia* é considerado, por parte da crítica e pelo próprio autor, uma obra romântica — nela encontramos insistentes exaltações à nação, ao “ser alemão” e mesmo ao “ser ariano”, geradas por sua expectativa de que a Alemanha seria o terreno fértil para o renascimento da tragédia, a partir da música de Richard Wagner. No entanto, nosso filósofo percebeu a complexidade de aliar-se às perspectivas nacionalistas e progressistas de seu presente histórico (as quais já insinuavam, como podemos observar, o complicado contexto político que se seguiu) e os abandonou rapidamente.

Guimarães Rosa, por sua vez, produziu seus escritos num momento de euforia da sociedade e das artes brasileiras. Projetos nacionalistas buscavam a imagem do Brasil, a instituição da cultura nacional. O projeto de construção de Brasília, a “capital moderna por excelência” leva o “progresso” para o interior, para o meio do Brasil: visto como local atrasado, retrógrado. Nosso autor, por sua vez, recorrendo a estratégias nem propriamente vanguardistas, nem

conservadoras, voltou-se para esse renegado sertão: a maior parte dele ficou fora do dito progresso e, portanto, resguardou suas sabedorias. Lá estão os valores arcaicos da cultura, aqueles que os progressistas, de maneira genérica, rejeitam e pretendem esquecer, apagar em nome do futuro. Marília Rothier Cardoso ressalta que “a violência das sociedades periféricas [impõe] padrões de comportamento e comércio, [desconsiderando] a importância das tradições culturais. Assim, roubaram a dignidade e a força das produções que operavam com uma gama variada e útil de saberes” (2007, p. 5). Esse contexto nos remete, outra vez, ao advento do pensamento filosófico-científico em detrimento do poético, assim como ao prestígio da metodologia filológica frente às análises consideradas de cunho subjetivo. Os três contextos privilegiam perspectivas progressistas dos saberes, das sociedades, do pensamento, do homem, vistas como abordagens superiores às poéticas e abominando a convivência com “perspectivas arcaicas”.

O conto “Campo Geral”, ao qual já nos referimos, exemplifica o espaço onde o festejado progresso não chegou e de onde, dependendo das perspectivas e necessidades, é imprescindível sair. Eneida Maria de Souza, em seu artigo “Rosa entre duas margens”, chama atenção para o fato de que a obra do autor esteja na encruzilhada dos territórios locais com os internacionais, sem deixar o selo da nacionalidade moderna, já que o escritor viveu num tempo de vanguarda artística — no momento de êxtase dos projetos modernistas, mesmo que tenha passado ao largo deles — e política — com o advento do governo de Juscelino Kubistchek, de *slogan* 50 anos em 5. Explica a autora que

o caminho para o desbravamento do sertão no interior do país, em 1956, com a construção de Brasília, não se processa com o objetivo de preservar os valores arcaicos da cultura, mas o contrário, em direção à modernização e à nova concepção de uma cidade moderna, cujo começo exigia o esquecimento do passado. O plano de metas é o futuro (SOUZA, 2002, p. 17).

Conforme podemos perceber, Guimarães Rosa volta-se para o sertão “não desbravado”, híbrido, arcaico e “ultrapassado”, indo de encontro às perspectivas de progresso baseadas no contexto histórico em que viveu: de modernização, urbanização e industrialização da sociedade. Ele retoma aquele espaço negligenciado e faz dele lugar de enunciação de sua palavra poética, repleta de intercessores de lá, das bibliotecas, das línguas, do mundo.

\*

Um dos contos das *Primeiras estórias* tem como mote o processo de construção de uma grande cidade moderna, num espaço “desconhecido”, pouco habitado pelos humanos. Ele trata do desbravamento do sertão, a que acabamos de nos referir, assim como da despreocupação com os valores existentes ali. O protagonista de “As margens da alegria” é o Menino: um entre os personagens infantis do universo rosiano, portador de um olhar bastante peculiar. Ele viajou com os Tios “pouco mais de duas horas” (ROSA, 1967, p. 3), para conhecer a grande cidade que se construía. Sua estória ressalta diferentes perspectivas, percepções de mundo e, especialmente, “alegrias” díspares graças ao surgimento do novo. O tio e a tia estavam interessados em ver como a “grande cidade” estava sendo erguida “num semi-ermo, no chapadão” (idem, p. 4). Interagiam entusiasmados com os engenheiros, os trabalhadores. Viam tudo grande. O Menino, por sua vez, encantou-se desde o início com a viagem: enquanto os adultos ressaltavam-lhe o conforto oferecido pelo pequeno e moderno avião no qual viajavam, ofereciam-lhe doces, revistas, lanche, ele se alegrava em espiar os detalhes pela janela e fazer deduções sobre as novidades do universo natural ao redor:

as nuvens de amontoada amabilidade, o azul de só ar, aquela claridade à larga, o chão plano em visão cartográfica, repartido de roças e campos, o verde que se ia a amarelos e vermelhos e a pardo e a verde; e, além, baixa a montanha. Se homens, meninos, cavalos e bois — assim insetos? Voavam supremamente (idem, p. 3).

Chegando ao grande canteiro de obras que seria a futura “grande cidade”, o que mais o apaixonou foi a presença encantadora de um peru, que encontrou no quintal da casa onde ficaram hospedados: “belo, belo! Tinha qualquer coisa de calor, poder e flor, um transbordamento” (idem, p. 4); “Haveria um, assim, em cada casa, e de pessoa?” (idem, p. 5) O Menino, como podemos começar a perceber, não distinguia a convivência entre a novidade gigantesca que se construía e a manutenção de antigas tradições naquele espaço, onde homens, outras espécies animais e a natureza coabitavam.

O passeio que fizeram de *jeep* serviu-lhe para aumentar ainda mais a alegria e aguçar seu interesse. Ele repetia o nome das coisas que via “surgidas no opaco”

(idem, p. 5): as árvores, os animais, as plantas, as ervas, frutas, flores e o buriti, claro. O tio, por sua vez, “falava que ali havia ‘imundície de perdizes’” (idem). O olhar colorido do Menino, no entanto, é ofuscado ao voltar do passeio, procurar avidamente o peru e encontrar apenas umas penas. Quando é convidado pelos tios para um novo passeio, “aonde a grande cidade vai ser, o lago...” (idem, p. 6), a tristeza já o tinha acometido. Ele enxerga, portanto, a feiura e o descolorido que constituem a chegada dessa “grande cidade [que] ia ser a mais levantada no mundo” (idem, p. 5):

mal podia com o que agora lhe mostravam, na circuntristeza: o um horizonte, homens no trabalho de terraplanagem, os caminhões de cascalho, as vagas árvores, um ribeirão de águas cinzentas, o velame-do-campo apenas uma planta desbotada, o encantamento morto e sem pássaros, o ar cheio de poeira (idem).

O descontentamento com o “mundo maquinal” ainda não tinha atingido seu ápice: interessada por testemunhar o fantástico processo de construção da futura grande cidade moderna, no meio do sertão, a tia pergunta ao “homenzinho tratorista” (idem, p. 6) como o mato tinha sido cortado. O Menino, então, testemunha, diante de seus olhos, a derrubada e o extermínio de uma árvore: exemplo gratuito de como apagar o passado indesejado e passar por cima de uma percepção de mundo considerada “arcaica” em nome do progresso. A cena evidencia, ainda, a concepção hierárquica que considera impossível a convivência entre esses dois planos do real.

Ali fabricava-se o grande chão do aeroporto — transitavam no extenso as compressoras, caçambas, cilindros, o carneiro socando com seus dentes de pilões, as betumadoras. E como haviam cortado lá o mato? — A Tia perguntou. Mostraram-lhe a derrubadora, que havia também: com à frente uma lâmina espessa, feito limpa-trilhos, à espécie de machado. Queria ver? Indicou-se uma árvore: simples, sem nem notável aspecto, à orla da área de matagal. O homenzinho tratorista tinha um toco de cigarro na boca. A coisa pôs-se em movimento. Reta, até que devagar. A árvore, de poucos galhos no alto, fresca, de casca clara... e foi só o chôfre: **ruh...** sôbre o instante ela para lá se caiu, toda, toda. Trapeava, tão bela. Sem nem se poder apanhar com os olhos o acerto — o inaudito choque — o pulso da pancada. O Menino fez ascas. Olhou o céu — atônito de azul. Êle tremia. A árvore, que morrera tanto. A limpa esguiez do tronco e o marulho imediato e final de seus ramos — da parte de nada. Guardou dentro da pedra (idem, p. 7).

O Menino, protagonista da estória, interpreta o mundo a partir de seu olhar das margens. Ele partiu alegre para sua viagem de sonhos, sem hierarquizar

perspectivas e sem imaginar a violência que também constitui a instauração do novo: seu foco não estava em sintonia com o êxtase daquele momento progressista. Seus tios chegaram como testemunhas oculares da construção do futuro, sem se importar com o que é necessário derrubar e esquecer para levantá-lo. A criança imaginou ali um ambiente de possível convivência do centro e das margens, do arcaico e do inovador, até se deparar com a violenta “seleção” realizada para o advento do “moderno”, da grande cidade, do futuro. O surgimento e a revolta de outro peruzinho, no fim da estória, e a iminência de que seu destino fosse o mesmo do companheiro morto para festejar o aniversário do doutor, ressalta a brutalidade a que está submetido o lado daqueles prejudicados e esmagados em nome do “crescimento nacional”, sem qualquer possibilidade de questionamento. O “pensamentozinho em fase hieroglífica” do Menino, no entanto, não lhe permitia compreender tudo, nem perder a esperança na Alegria, expressa pela luzinha verde do vagalume, que insistia em continuar habitando seu mundo de sempre.

\*

Dissemos no início do capítulo que Grivo e Zaratustra, depois de terem conhecido e experimentado a altura e a profundidade, ter-se-iam tornado ilustres representantes da “sabedoria de superfície”: lugar do acontecimento e da linguagem. Mostramos também que Nietzsche faz referência à sagacidade de alguns gregos antigos, que admira por terem permanecido valentemente nessa instância superficial, da pele, da palavra, da dobra, dos tons, apreendendo-a como espaço de desdobramento da vida. Deleuze propõe que se trataria de uma nova imagem de filósofos, criadora de novas anedotas. Os mesmos teriam aberto mão do ideal e do caótico, deslocando-se pela superfície da terra: “nada atrás da cortina, salvo misturas inomináveis. Nada acima do tapete, salvo o céu vazio. O sentido aparece e atua na superfície, pelo menos se soubermos convenientemente, de maneira a formar letras de poeira ou como um vapor sobre o vidro em que o dedo pode escrever” (DELEUZE, 2007b, p. 135).

A personagem Jó Joaquim do conto “Desenrêdo” embarcou nessa sintonia e soube restar “valentemente” na superfície para não sucumbir nem pelas forças da profundidade, nem pelas do idealismo. Sua estória, *grosso modo*, é simples: um

homem que encontrou o amor e buscava a felicidade. Mas, como já insinua o título, para alcançar seu objetivo de vida ele precisou tecer seu próprio destino, manipular e reinventar o real. Não custa lembrar a já citada epígrafe de Schopenhauer em *Tutaméia*, que sugere que a segunda (e a terceira, e a quarta...) leitura dos textos esclarecerá muito do que ficou oculto na primeira, insinuando, portanto, as teias múltiplas nas quais eles estão enredados. Apreciemos a estória.

O protagonista é descrito pelo narrador como homem discreto, quieto, “bom como cheiro de cerveja” (ROSA, 1967, p. 38). Apaixonou-se por uma mulher bonita, “acesa” — pois portadora de “olhos de viva môsca” (idem) — e casada. Discretamente, conseguem manter a relação, até que surge a primeira surpresa: o marido a encontra com outro, um terceiro. Os intercessores de Guimarães Rosa começam a interferir na trama do texto: ele é descrito como ciumento, fazendo ressonância à estória de Capitu — bela, olhos peculiares, “morena, mel e pão” (idem), traidora? — e Bentinho. O marido, como personagem, representa, também, o “homem do sertão” e os valores ali entranhados: é valente, mata o amante e fere levemente a mulher traidora.

O tempo, no entanto, continua a obrar sua arte, fazendo com que Jó Joaquim e sua amada reencontrem-se, quando ele estava “em seu franciscanato, dolorido, mas já medicado” (idem, p. 39) e o marido tinha morrido. E ela, representante das astúcias femininas que, como Eva, engabelou Adão, levou-o na conversa: “nela acreditou, num abrir e não fechar de ouvidos. Daí, de repente, casaram-se” (idem).

Quando tudo está aparentemente resolvido e em paz, quieto como o protagonista-amante-marido, percebemos que se trata de um conto elaborado no universo fabulatório de João Guimarães Rosa. Mesmo que se almeje chegar a um “final feliz”, é inevitável percorrer caminhos em devir, por meio da sabedoria e da astúcia. Seus personagens “inteligentes e dotados de capacidade de adivinhar”, entram, mais uma vez, em ação. Jó Joaquim é surpreendido pelo inesperado, pela roda incessante do vir-a-ser, que não cessa de girar, e sobre a qual não se pode exercer total controle: “sempre vem imprevisível o abominoso? Ou: os tempos se seguem e parafraseiam-se. Deu-se a entrada dos demônios” (idem). Os demônios, por sua vez, entraram para movimentar a tranquilidade do protagonista e fazer sua sagacidade vir à tona. A princípio, ele precisa decidir sobre o referido “parafrasear do tempo”: a traição aconteceu de novo e, quanto a isso, não pôde interferir. Mas, e sua própria providência em relação ao fato: repetir a atitude do marido-traído-

anterior, protótipo do machismo do homem sertanejo e, assim, matar e ferir? Ele preferiu instaurar o inédito: “De amor não a matou [...] Expulsou-a apenas, apostrofando-se, como inédito poeta e homem” (idem).

Tudo resolvido? Não. Jó Joaquim, paciente como o Jó da Bíblia, lançou um estratagema. O povo — pautado pelos valores antagônicos do “último homem”, permeados pela moral-cristã — do que soube, “tudo aplaudiu e reprovou” (idem). O protagonista da estória, no entanto, tinha um objetivo claro e determinado para sua vida e não admitia ser nela apenas um “pseudopersonagem”: “desejava ele [...] a felicidade — ideia inata” (idem). E para alcançá-la, começou a manipular a roda do devir a seu favor. Não bastava retomar a mulher amada: era preciso, ainda, refazer sua imagem, apagar-lhe as máculas. Se ela foi condenada pela narrativa, a mesma será responsável por absolvê-la.

A tristeza serviu de motor para a ação. Ao mesmo tempo em que a estória se desenrola, percebemos que esse “desenredo” do título defronta-se com o poder da narrativa contar fatos, o “vivido”, e seu caráter fabulatório de criadora de realidades a partir do senso da linguagem. A mulher, antes traidora reincidente, torna-se um “aroma”: ela não representa uma essência perfeita e inalcançável na vida carnal, mas a realidade sensorial acessível imediatamente no mundo fenomênico. O protagonista “platonizava”, mas a seu favor; mesmo que, para isso, fosse necessário ir de encontro ao que ensinou Platão acerca da distinção sensível X inteligível. Jó Joaquim se reconhece no mundo dos fenômenos e aceita a condição “imperfeita” de sua história de amor. Ele afirma tal situação ao invés de depreciá-la em nome de uma interpretação lógica e racional dos ocorridos. Ele passa, então, a articular uma realidade que não condiz com a “ideal”, acreditando e fazendo crer nela, por ser aquela que lhe convém. O prefácio “Aletria e Hermenêutica” parece insinuar a “apropriação-contrafeita” da filosofia platônica — à moda Guimarães Rosa — do protagonista: “Platão é do contra querendo que o erro seja coisa positiva; aqui, porém, sejamos amigos de Platão” (idem, p. 8). Ele manipula os dados para alcançar seus objetivos: “nunca tivera ela amantes! Não um. Não dois” (p. 39), nem três ou quantos mais sua afirmação, incisiva, nos induz a desconfiar que ela possa ter tido... Nenhum.

Em sua *Ética a Nicômaco*, Aristóteles define a felicidade como o bem supremo. A “ideia inata” de Jó Joaquim está em sintonia com essa proposta de sua teoria. Ele segue meticulosamente o caminho paradoxal que vai traçando para

obtê-la, sem a preocupação com o fato de que, para tal, seja necessário contradizer, em outros momentos, o mesmo filósofo: “demonstrando-o, amatemático, contrário ao público pensamento e à lógica, desde que Aristóteles a fundou” (idem). Tudo mais que fosse necessário para comprovar a lealdade absoluta de sua amada — antipesquisas, acronologia miúda — era manipulado por ele: “operava o passado — plástico e contraditório rascunho. Criava nova, transformada realidade, mais alta. Mais certa?” (idem).

O conto termina mostrando que seu estratagema foi impecável: “e pôs-se a fábula em ata” (idem). A tecitura de sua narrativa fez com que todos acreditassem na nova realidade instaurada, operada pela superfície, pela “plasticidade” da palavra. Inclusive ele: “sumiram-se os pontos das reticências, o tempo secou o assunto. Total o transato desmanchava-se, a anterior evidência e seu nevoeiro” (idem). Inclusive ela: “chegou-lhe lá a notícia. Soube-se nua e pura. Veio sem culpa. Voltou, com dengos e fofos de bandeira ao vento” (idem). O protagonista alcançou seu propósito “e conviveram, convolados, o verdadeiro e melhor de sua vida útil” (idem). Ele transformou, através do poder paradoxal do discurso, a realidade.

\*

“Desenrêdo” revela muitas características da poética de Guimarães Rosa. Já no título, nosso autor está jogando com as exigências que o texto evoca: desmanchar o feito através do dito, dos jogos de humor. O que esperamos de um enredo? Um encaminhamento lógico para um fim. Jó Joaquim, sertanejo como a maioria dos personagens de Rosa, encontrou sua então mulher com outro e, devido à reincidência — mesmo que não idêntica — do fato, seria “lógico” que o mesmo abrisse mão dos “desejos carnavais”, dos prazeres e aplicasse a ela o “castigo esperado”, “merecido”. Ele, no entanto, a expulsa e vive sua tristeza. Quando está, de novo, pronto para agir — a reagir — elabora uma tática que vai ao encontro de seu objetivo: ser feliz. Segundo Jacqueline Ramos, “Jó Joaquim persuade a comunidade e reconstrói o passado segundo seu desejo. Será ainda o caso de lembrar que Jó Joaquim age como poeta, aquele que, por operar a linguagem, é capaz de transformar a ‘realidade’. [...L]íngua e realidade se confundem” (2009, p. 163).



O modo como conduz sua estratégia, por sua vez, condiz com as sabedorias superficiais que vínhamos discutindo anteriormente, no início deste capítulo. Jó Joaquim parece ter percebido a profundidade do fato “real” — dos fatos, pois reincidentes — como aniquiladora. Não quis permanecer olhando fundo dentro da vida, dentro da dor. Os julgamentos dos outros, do “povo”, pautados em critérios ideal-moralistas, tampouco o apraziam. Ambas perspectivas eram prejudiciais para que atingisse a finalidade que elegeu para sua vida, ao lado daquela por quem “pegou o amor” (p. 38). No entanto, ele soube permanecer valentemente na superfície: lá onde se maneja o discurso, onde se adoram as palavras, os tons e a aparência; onde se apresentam os jogos de humor, a morada do paradoxo: “entre a coisa, tal qual ela é, designada pela proposição e o expresso, que não existe fora da proposição” (DELEUZE, 2007b, p. 136). Aí, não está na profundidade aniquiladora nem na altura reguladora. Ele opera seu destino manipulando, paciente, sagaz e maquinalmente, o discurso a seu favor, até torná-lo “verdadeiro” para os fins que lhe interessam. Ele cria uma bem sucedida “outra-lógica” que, se não condiz com a compreensão tradicional, é aquela que lhe convém. A felicidade que conquista está encadeada com a dor que ela, ao mesmo tempo, reivindica. E nós, não poderíamos deduzir que esse conto apresente a formulação de uma definição de “felicidade”, elaborada por meio de agregados sensíveis, e expressa pelas vivências de uma personagem ficcional? Rosa, esse mestre do humor de superfície, nos presenteia com essa estória que ressalta a linguagem como formadora de realidades e seu poder de criar mundos, efeitos e pensamento.

\*

Platão teve um mestre tão arrebatador em sua vida, que é difícil dissociar uma figura da outra. Como comentamos, Sócrates foi a personagem principal da filosofia platônica. Seu discípulo o imortalizou ao transformar seus discursos orais em literatura filosófica documentada por escrito, o que possibilitou à posteridade ter acesso ao que teria sido seu pensamento, segundo a perspectiva do filósofo. Na história do pensamento, filosófico ou não, a relação mestre-discípulo é muito recorrente.

Num pequeno fragmento de Maurice Blanchot, em *A conversa infinita*, o autor descreve peculiaridades dessa antiga e tensionada relação, marcada pela

distância e o abismo entre as partes. Ele esclarece, pautado na tradição oriental, que “o mestre [...] não está destinado a aplainar o campo das relações, mas transformá-lo; não a facilitar os caminhos do saber, mas, antes de mais nada, a torná-los não apenas mais difíceis, mas propriamente intransponíveis” (BLANCHOT, [s/d], p. 33).

Gostaríamos de ressaltar a importância dessa relação para nossos autores. Guimarães Rosa teve como ilustres mestres os sertanejos de Minas Gerais. Como vimos, ele afirma recorrer aos velhos vaqueiros quando algo não lhe fica claro. Esses portadores e herdeiros do conhecimento desvalorizado e apagado para o advento de perspectivas progressistas, ilustres apreciadores do pensamento aliado ao corpo e baseado na inteligência frente ao inesperado e ao desconhecido foram intercessores valiosos de nosso autor.

Nietzsche, por sua vez, teve seus mestres iniciais, Richard Wagner e Arthur Schopenhauer, os quais teve que abandonar para tornar-se o que foi. O filólogo Ritschl foi outro deles, lembrado na autobiografia *Ecce homo* como incentivador de seu estilo de escrita: “meu velho mestre Ritschl chegou a afirmar que eu concebia mesmo meus trabalhos filológicos como um *romancier* parisiense — de modo absolutamente excitante” (NIETZSCHE, 2001, 55). O que nos ocupará agora será observar brevemente como essa importante relação entre intercessores, que o filósofo e o escritor vivenciaram na prática, não deixa de aparecer em suas criações.

A novela “Cara-de-Bronze” poderia ter como título “Grivo”, já que é este quem percorre os caminhos para trazer a palavra poética ao enclausurado chefe. O nome do mestre intitulando a estória ressalta sua importância fundamental nela e para que ela tenha existido. O narrador, em uma de suas poucas interferências, lança uma pergunta chave: “sem a existência dele — o *Cara-de-Bronze* — teria sido possível algum dia a ida do Grivo, para buscar a Moça?” (ROSA, 2006, p. 590) Sua questão ressalta a relevância crucial da *existência* do mestre na vida do Grivo. Segisberto, na busca por seu discípulo, por aquele “um só para o reemitir” (idem, p. 591), o fez descobrir seus dotes de pensador-poeta, que já faziam parte dele, adormecidos. Foi assim que o vaqueiro Calixto descreveu seu despertar: “aprendeu porque já sabia em si, de certo. Amadureceu...” (idem, p. 596) Cara-de-Bronze, como bom mestre, não facilitou a tarefa, mas enviou o Grivo para uma

intensa viagem do conhecimento, na qual ele teve que trilhar, através da inteligência sensível, seus próprios caminhos.

Zaratustra partiu em busca de possíveis discípulos e não os encontrou. Decepcionou-se com os homens na praça do mercado. Perdeu as esperanças depositadas nos supostos discípulos que teria encontrado. Percebeu que aqueles considerados os “melhores de seu tempo”, os “homens superiores”, não eram nem tão fortes nem tão sábios quanto se acreditava. “Não são esses os companheiros próprios para mim! Não por eles esperei aqui, nos meus montes” (NIETZSCHE, 1977, p. 326). Reconheceu que ainda estava só, mas não morreu a expectativa de encontrá-los em breve: “O leão chegou, os meus filhos estão próximos, Zaratustra amadureceu, a minha hora chegou” (idem).

Se Zaratustra tivesse encontrado o Grivo, teria tido, finalmente, um verdadeiro discípulo. Teriam conversado, poeticamente, sobre o pensamento trágico do eterno retorno e o homem como aquilo que precisa ser superado. Aquele sertanejo atilado, afirmador do devir, é seu cosanguíneo, seu contemporâneo intempestivo. Ele percebeu a distância necessária na relação mestre-discípulo, soube resguardar seus segredos e afirmou aquilo que foi. Ele ultrapassou seu mestre, que o fez *existir* — o Cara-de-Bronze —, por ter afirmado, alegremente e sem cessar, o vir-a-ser de todas as coisas. Assim, realizou a tarefa que lhe imputou o mestre e, portanto, possibilitou-lhe tirar das costas o peso da corcunda, curar as feridas causadas pela culpa, já que o próprio não possuía tal sabedoria para libertar-se por si só. Zaratustra se impressionaria, ao perceber que um de seus mais belos ensinamentos havia sido intuído por aquele seu irmão de pensamento:

retribui-se mal a um mestre, quando se permanece sempre e somente discípulo. E por que não quereis arrancar as folhas da minha coroa? [...]  
Dizeis que acreditais em Zaratustra? Mas que importa Zaratustra! Sois os meus crentes; mas que importam todos as crenças.  
Ainda não vos havíeis procurado a vós mesmos: então me achastes. Assim fazem todos os crentes; por isso, valem tão pouco todas as crenças.  
Agora, eu vos mando perder-vos e achar-vos a vós mesmos; e somente depois que todos me tiverdes renegado, eu voltarei a vós (idem, p. 92).