



FERNANDO MENDES PESSOA

**LINGUAGEM,
PENSAMENTO
E POESIA**

Leituras de João Cabral
de Melo Neto e de João
Guimarães Rosa

 **EDUFES**

FERNANDO MENDES PESSOA

**LINGUAGEM,
PENSAMENTO
E POESIA**

Leituras de João Cabral
de Melo Neto e de João
Guimarães Rosa

 **EDUFES**

Vitória, 2025



**Universidade Federal
do Espírito Santo**



Editora Universitária – Edufes

Filiada à Associação Brasileira
das Editoras Universitárias (Abeu)

Av. Fernando Ferrari, 514
Campus de Goiabeiras
Vitória – ES · Brasil
CEP 29075-910

+55 (27) 4009-7852
edufes@ufes.br
www.edufes.ufes.br

Reitor

Eustáquio Vinicius Ribeiro de Castro

Vice-reitora

Sonia Lopes Victor

Chefe de Gabinete

Ana Paula Santana de Vasconcellos Bittencourt

Diretor da Edufes

Wilberth Salgueiro

Conselho Editorial

Ananias Francisco Dias Junior, Eliana Zandonade, Eneida Maria Souza Mendonça, Othon Souto Campos, Fátima Maria Silva, Gleice Pereira, Graziela Baptista Vidaurre, José André Lourenço, Marcelo Eduardo Vieira Segatto, Margarete Sacht Góes, Rogério Borges de Oliveira, Rosana Suemi Tokumaru, Sandra Soares Della Fonte

Secretaria do Conselho Editorial

Douglas Salomão

Administrativo

Josias Bravim, Washington Romão dos Santos

Seção de Edição e Revisão de Textos

Fernanda Scopel, George Vianna,
Jussara Rodrigues, Roberta Estefânia Soares

Seção de Design

Juliana Braga, Samira Bolonha Gomes,
Willi Piske Junior

Seção de Livraria e Comercialização

Adriani Raimondi, Ana Paula de Souza Rubim,
Dominique Piazzarollo, Marcos de Alarcão,
Maria Augusta Postinghel

Produção Cultural

Déborah Pinto Corrêa



Este trabalho atende às determinações do Repositório Institucional do Sistema Integrado de Bibliotecas da Ufes e está licenciado sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional.

Para ver uma cópia desta licença, visite <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Preparação de texto

George Vianna

Projeto gráfico, diagramação e capa

Juliana Braga

Imagem de capa

Seu Maurício (Canudos-BA), em fotografia de Fernando Mendes Pessoa

Revisão de texto

Fernanda Scopel

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Editora Universitária – EDUFES, ES, Brasil)

Pessoa, Fernando Mendes.
P475l Linguagem, pensamento e poesia [recurso eletrônico] :
leituras de João Cabral de Melo Neto e de João Guimarães Rosa
/ Fernando Mendes Pessoa. - Dados eletrônicos.- Vitória, ES :
Edufes, 2025.
208 p. : il. ; 21 cm.

Inclui bibliografia.

ISBN: 978-85-7772-609-7

Modo de acesso: <https://repositorio.ufes.br/handle/10/774>

1. Melo Neto, João Cabral de, 1920-1999. 2. Rosa, João
Guimarães, 1908-1967. 3. Linguagem. 4. Pensamento. 5. Poesia.
I. Título.

CDU: 869.0(81).09

Elaborado por Ana Paula de Souza Rubim – CRB-6 ES-000998/O

À Juliana.



A linguagem é a casa do ser. Em sua habitação mora o homem. Os pensadores e poetas lhe servem de vigias. Sua vigília é consumir a manifestação do ser, porquanto, por seu dizer, a tornam linguagem e a conservam na linguagem.

M. Heidegger



Sumário

Prólogo: Linguagem, pensamento e poesia 11

Parte I: Leituras de João Cabral de Melo Neto 15

1. Linguagem e sertão em João Cabral de Melo Neto 17

2. Leitura de “Escritos com o corpo” 43

3. A virtude das obsessões – ou: serventia das ideias fixas 75

4. A linha da mão esquerda: João Cabral crítico de Joan Miró 121

Parte II: Leituras de João Guimarães Rosa 133

5. Linguagem e sertão em João Guimarães Rosa 135

6. Da travessia do grande sertão e o destino de Riobaldo 163

7. A hora da liberdade de Augusto Matraga 181

Epílogo: Da linguagem, pensamento e poesia 197

Índice remissivo 205



Prólogo:

Linguagem, pensamento e poesia

Os pensamentos de Friedrich Nietzsche e de Martin Heidegger, em suas críticas à linguagem lógica e metafísica, deixaram como legado para a filosofia a tarefa de fazer um diálogo com a poesia¹:

Mas pelo fato de a poesia, em comparação com o pensamento, estar de modo bem diverso e privilegiado a serviço da linguagem, nosso encontro que medita sobre a filosofia é necessariamente levado a discutir a relação entre pensar e poetar. Entre ambos, pensar e poetar, impera um oculto parentesco porque ambos, a serviço da linguagem, intervêm por ela e por ela se sacrificam. Entre ambos, entretanto, se abre ao mesmo tempo um abismo, pois “moram nas montanhas mais separadas” (HEIDEGGER, 1979, p. 23).

Embora morem em montanhas separadas, o oculto parentesco entre filosofia e poesia consiste no fato de ambas nascerem de um

1 Uma advertência: poesia não significa aqui escritos em versos, não é a forma do que é escrito, mas indica o poético que faz com que toda e qualquer arte seja artística: “Toda arte é em essência *poiesis*” (HEIDEGGER, 2010, p. 183) – “A própria linguagem é *poiesis* em sentido essencial” (p. 189).

mesmo abismo: a linguagem. Como “casa do ser”, a linguagem é a abertura para a realidade, onde ela tem a sua realização. Sem linguagem, a realidade nem é, nem não é – não há palavras para dizer o sem linguagem. Este é o seu mistério: a linguagem é a instância de acontecimento da realidade, em que o ente, o que está sendo, vem a ser o que ele é. Em um nexos fundamental com o ser, o homem também habita a linguagem, existe nessa instância de acontecimento do sendo. Os poetas e pensadores são, para Heidegger, os guardiões dessa habitação; a sua guarda consiste em consumir o nexos que há entre ser e linguagem, trazendo o ser à fala. Filosofia e poesia têm como tarefa fundamental o desencobrimento desse nexos que manifesta a verdade. Não alguma verdade particular, no sentido de se obter certeza de algo, mas a verdade como desencobrimento do sendo, na qual todo ente se torna mais ente. Verdade é intensificação da realização da realidade pela consumação da linguagem no pensamento: “O pensamento consuma a referência do ser à essência do homem, à medida que nele o ser vem à fala” (HEIDEGGER, 1967, p. 24).

A partir do legado deixado pelos pensamentos de Nietzsche e de Heidegger, o propósito dos ensaios reunidos neste livro é pensar essa experiência originária da linguagem a partir de um diálogo com escritos de João Cabral de Melo Neto e João Guimarães Rosa. Esse diálogo entre pensamento e poesia sobre a linguagem se divide em dois momentos:

I. “Leituras de João Cabral de Melo Neto”, composto por quatro ensaios: o primeiro, intitulado “Linguagem e sertão em João Cabral de Melo Neto”, apresenta a pedra, a faca e a cabra de sua poética; o segundo, com o título “Leitura de ‘Escritos com o corpo’”, propõe uma interpretação do poema “Escritos com o corpo”, publicado originalmente em *Serial*; o terceiro, “A virtude das obsessões – ou: serventia das ideias fixas”, faz uma interpretação do poema “Uma faca só lâmina”, publicado originalmente em *Dois águas*²; e o quarto, “A

2 Esses dois ensaios ganharam o Prêmio Literário 2017 da Fundação Cultural do Pará, na modalidade de crítica literária.

linha da mão esquerda: João Cabral crítico de Joan Miró”, apresenta as leituras que Cabral fez da pintura de Miró, tanto em seu texto em prosa “Joan Miró” quanto em sua poesia “O sim contra o sim”, publicada originalmente em *Serial*.

II. “Leituras de João Guimarães Rosa”, composto por três ensaios: os dois primeiros, intitulados “Linguagem e sertão em João Guimarães Rosa” e “Da travessia do grande sertão e o destino de Riobaldo”, propõem leituras de *Grande sertão: veredas* a partir de diferentes perspectivas; e o terceiro, com o título “A hora da liberdade de Augusto Matraga”, faz uma leitura do conto “A hora e vez de Augusto Matraga”, publicado na obra *Sagarana*.

O propósito desses sete ensaios é fazer um diálogo entre pensamento e poesia, acerca da questão da linguagem, com leituras de João Cabral de Melo Neto e de João Guimarães Rosa. Como consumação deste percurso, o epílogo “Da linguagem, pensamento e poesia” conclui a obra, explicitando o seu escopo fundamental.

Referências

- HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Tradução de Idalina Azevedo e Manuel Antônio de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010.
- HEIDEGGER, Martin. **Conferências e escritos filosóficos**. Tradução de Ernildo Stein. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- HEIDEGGER, Martin. **Sobre o humanismo**. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.

PARTE I:
LEITURAS
DE JOÃO
CABRAL DE
MELO NETO



1.

Linguagem e sertão em João Cabral de Melo Neto

A composição em João Cabral de Melo Neto

E mais surpreendente
ainda é sua cultura:
medra não do que come
porém do que jejua.
João Cabral de Melo Neto

A composição é uma questão fundamental na poética de João Cabral, tanto na elaboração dos poemas quanto na concepção de seus livros. Em entrevista publicada na revista *Manchete*, de novembro de 1973, Cabral, confirmando essa sua vocação construtivista, afirmou: “Gostaria de ser arquiteto. A arquitetura sempre foi a arte que mais me interessou, e, a meu ver, é a que está mais próxima do que tento fazer com a poesia” (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p. 145). Por esse seu interesse, tornou-se um arquiteto do verso, compondo seus poemas e livros como se constrói casas e edifícios, sempre a partir do labor do que ele chamou de “trabalho

de arte”³. Por considerar a poesia uma arquitetura, quem mais o influenciou foi Le Corbusier: “Nenhum poeta, nenhum crítico, nenhum filósofo exerceu sobre mim a influência que teve Le Corbusier. Durante muitos anos, ele significou para mim lucidez, clareza, construtivismo” (p. 133).

Já a partir do livro *O engenheiro*, publicado em 1945, quando João Cabral tinha apenas 25 anos de idade, a lucidez, a clareza e o construtivismo tornaram-se elementos essenciais em sua poética.

A luz, o sol, o ar livre
envolvem o sonho do engenheiro.
O engenheiro sonha coisas claras:
superfícies, tênis, um copo de água.

Essas características de lucidez e clareza atravessaram toda a obra do autor, aparecendo em diversos poemas, como, por exemplo, “A escola de Ulm”, publicado em *Museu de tudo*, trinta anos depois de *O engenheiro*:

Contra os humores pegajosos
de uma arte obesa, carnal, gorda,
de ar viciado, de mau hálito,
que são e se dão sujos, nódoas,

Ulm escancara mil janelas
a um luminoso vento fresco:
a um vento limpo, com a leveza
de um sol lavado de setembro,

3 João Cabral tematiza explicitamente essa questão na conferência pronunciada na Biblioteca de São Paulo, em 1952, intitulada “Poesia e composição: a inspiração e o trabalho de arte” (MELO NETO, 1994, p. 723).

por uma chuva que deixasse
seu cristal em metal brunido,
seu metal com o fio cortante,
luminar, do canto do grilo.

Como trabalho de arte, a composição poética de Cabral não tem nenhuma espontaneidade ou improviso. Tudo é planejadamente arquitetado. Diferentemente da poesia inspirada, que misteriosamente surge pronta como um presente das Musas, o trabalho de arte consiste na labuta da linguagem que constrói o verso, a estrofe, o poema e o livro:

A composição que para uns é o ato de aprisionar a poesia no poema e para outros o de elaborar a poesia em poema; que para uns é o momento inexplicável de um achado e para outros as horas enormes de uma procura (MELO NETO, 1994, p. 723).

João Cabral leva essa concepção de trabalho de arte ao extremo, impondo diversas exigências formais para sua escrita. Ele estabelecia, por influência de Paul Valery, dificuldades para a composição tanto de seus livros quanto de seus poemas. Embora isso se evidencie superlativamente em *Serial* e *Educação pela pedra*, todas as suas obras possuem um esquema prévio, uma ideia, para estruturar a sua composição, sejam os publicados originalmente, sejam as coletâneas organizadas posteriormente: “Para cada livro, preparo uma macroestrutura, e sempre parto da ideia do livro” (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p. 113) – “Isso deu-se porque não gosto de publicar os poemas soltos: reúno-os e formo com eles um livro que corresponda a um conjunto formal” (p. 24). A fim de indicar essa macroestrutura do conjunto formal de sua obra *Serial*, em entrevista concedida ao *Diário de Lisboa*, em 16 de junho de 1966, João Cabral revelou:

Serial é construído sob o signo do número 4: é dividido em 4 partes sob qualquer ângulo que se olhe. Consta de 16 poemas de 4 partes: 4

poemas têm 6 sílabas, 4 têm 4, 4 têm 8, 4 têm 6-8; 4 poemas são de 2 quadras cada parte, 4 de 4, 4 de 6 e 4 de 8; 4 poemas são unidades objetivas; 4 são partidos em 4 partes, 4 são maneiras diferentes de ver a mesma coisa (“O ovo da galinha”), 4 constituem uma unidade subjetiva; 4 poemas são assonantes, etc. Ora, tudo isto obedeceu a um esquema prévio (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p. 113).

E sobre *Educação pela pedra*, nessa mesma entrevista ao *Diário de Lisboa*:

Quis construir todo o livro estruturado num dualismo. Aliás, ele esteve por se chamar o duplo ou a metade. Assim, a obra compõe-se de 48 poemas: metade deles são sobre Pernambuco, a outra metade não; metade dos poemas têm 24 versos, a outra metade 16; metade dos poemas são simétricos, os outros são assimétricos; metade dos poemas associam-se, aglutinam-se, outra metade repelem-se; e por aí afora... (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p. 114).

Fora essa estrutura formal da obra, que orienta a composição de todos os seus poemas, o autor trabalha minuciosamente cada um deles, escrevendo e reescrevendo a mesma poesia durante anos: “Por exemplo, o meu poema ‘Tecendo a manhã’, que parece muito espontâneo, levou dez anos a escrever” (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p. 70). De um modo geral, seus poemas possuem duas características peculiares, o verso de oito sílabas e a rima toante, conforme manifestou explicitamente na dedicatória de *Agrestes*, “A Augusto de Campos”:

Você aqui reencontrará
as mesmas coisas e loisas
que me fazem escrever
tanto e de tão poucas coisas:
o não-verso de oito sílabas

(em linha vizinha à prosa)
que raro tem oito sílabas,
pois metrifica à sua volta;
a perdida rima toante
que apaga o verso e não soa,
que o faz andar pé no chão
pelos aceiros da prosa.

Esse processo de composição arquitetônica de seus livros, que concebe um esquema prévio da estrutura para a construção de todos os poemas, exige um trabalho tão exaustivo que, a partir de *A escola das facas*, com poemas de 1975-1980, Cabral, aos 60 anos, cogitou abandonar a escrita: “Eis mais um livro (fio que o último)/ de um incurável pernambucano” (MELO NETO, 1994, p. 417). Mas, como não logrou se curar dessa doença, ainda publicou *Agrestes* (1981 e 1985), livro que termina com o poema “O postigo”, indicando também ser o último:

Agora aos sessenta e mais anos,
quarenta e três de estar em livro,
peço licença para fechar,
como fizeste meu postigo.

[...]

Aos sessenta, o pulso é pesado:
faz sentir alarmes de dentro.
Se o queremos forçar demais
ele nos corta o suprimento

de ar, de tudo, e até da coragem
para enfrentar o esforço intenso
de escrever, que entretanto lembra
o de dona bordando um lenço.

Todavia, mesmo sem coragem para enfrentar o esforço intenso de escrever, esse incurável pernambucano, antes de fechar o seu postigo, ainda publicou *Crime na Calle Relator*, com poemas de 1985-1987, e *Sevilha andando* (poemas de 1987-1993)⁴, completando cinquenta anos de estar em livro, sempre em busca da lucidez, da claridade e do construtivismo, propósitos que o fizeram escrever tanto e de tão poucas coisas, e somente com palavras concretas: “Falar com coisas”⁵. Contrário à ambiguidade da palavra abstrata, João Cabral sempre escreveu com imagens concretas, *coisas claras: superfícies, tênis, um copo de água*: “[O concreto é mais poético do que o abstrato] porque quando você lê *maçã*, você não lê o conceito de maçã. Melancolia, não. Para mim melancolia é uma coisa, para você é outra” (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p. 65). Por só fazer poesia com coisas, os poemas de João Cabral não são nunca reflexivos, abstratos e intelectivos, mas sempre tópicos, concretos e sensitivos.

A palavra concreta é a palavra que você entende pelos sentidos. E a palavra abstrata é a palavra que você atinge pela inteligência. Eu tenho a impressão de que a poesia é uma linguagem que se dirige à inteligência, mas através dos sentidos. Uma palavra concreta é muito mais sensorial do que uma palavra abstrata (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p. 66).

A compreensão do sentido da palavra concreta é sensorial, afetiva, enquanto a da palavra abstrata é conceitual, se atinge pela inteligência. E, para João Cabral: “Poesia não é linguagem racional, mas

4 Embora não seja relevante, há uma dúvida de datas nas edições dessa obra. Apesar de constar em sua *Obra completa*, publicada pela editora Nova Aguilar, que *Sevilha andando* reúne os poemas de 1987-1993, aparece em sua bibliografia dessa mesma edição a informação de que esse livro foi publicado pela Nova Fronteira em 1990, e, na ficha catalográfica da edição original da Nova Fronteira, em 1989.

5 Título de um poema publicado em *Agreste* (MELO NETO, 1994, p. 555).

linguagem afetiva. Dirige-se à inteligência, sim, mas através da sensibilidade” (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p. 71). Como indicado na frase de Le Corbusier colocada como epígrafe de *O engenheiro*, Cabral concebia o poema como “machine à émouvoir”⁶. Em entrevista ao jornalista Geneton Moraes Neto, publicada em *Reclamo*, em março de 1987, ele esclareceu que considera a emoção que o poema promove no leitor não como proveniente da descrição das emoções do escritor, mas sim da construção concreta da linguagem.

O interesse do artista não é descrever as suas emoções. É criar emoções, é criar um objeto – se é poeta, um poema; se é pintor, um quadro – que provoque emoções no espectador. Mas não explorar nem descrever a própria emoção (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p. 29).

Como arquiteto da poesia, para provocar essa emoção que comove o leitor, João Cabral constrói poemas com palavras concretas, que, diferentemente da abstração da inteligência, atingem afetivamente os sentidos de quem está lendo, provocando emoções. Em sua obsessão por palavras concretas, Cabral chegou a recorrer à possibilidade de concretizar palavras abstratas⁷, como fez, por exemplo, em *Alguns toureiros*, ao tornar concretos os substantivos abstratos “tragédia”, “vertigem”, “emoção” e “susto”, com as suas mensurações aritméticas:

6 Na tradução do próprio Cabral: máquina de comover.

7 Em entrevista à *Folha de S. Paulo*, em 24 de maio de 1988, João Cabral explicou essa possibilidade de concretizar palavras abstratas: “Dou um exemplo com um poema de Carlos Drummond de Andrade. Não há palavra mais abstrata, uma das mais abstratas, do que futuro. Carlos Drummond, num poema chamado ‘América’ [...]: ‘Há um cão cheirando o futuro’. Com duas palavras concretas, cão e cheirando, ele concretizou o futuro” (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p. 65).

o que à tragédia deu número,
à vertigem, geometria
decimais à emoção
e ao susto, peso e medida.

Por conceber a poesia como um “dar a ver”, com essa linguagem concreta, João Cabral procura diminuir a ambiguidade do discurso, promovendo uma visibilidade clara, explícita e lúcida do que é dito. Através dessa escrita concreta e afetiva, a sua poesia desperta uma sensibilidade inteligente, que podemos caracterizar como uma razão que não provém da consciência, mas do corpo – *o corpo é uma grande razão* (NIETZSCHE, 1986, p. 51). Como os poemas de João Cabral foram “Escritos com o corpo”⁸, eles também precisam ser lidos com o corpo, num corpo a corpo entre o escrito e a sua leitura:

Apenas um corpo completo
e sem dividir-se em análise
será capaz do corpo a corpo
necessário a quem, sem desfalque,

queira prender todos os temas
que pode haver no corpo frase:
que ela, ainda sem se decompor,
revela então em intensidade.

Compreendendo a poesia como “uma linguagem que se dirige à inteligência, mas através dos sentidos”, João Cabral escreve seus versos com palavras concretas, a fim de que seus poemas sejam sentidos, e não entendidos, por uma sensibilidade inteligente, que compreende todos os temas que pode haver no corpo do verso não por reflexão intelectual, mas pela percepção clara e lúcida de sua imagem,

8 Título de um poema publicado em *Serial*.

que, ainda sem se decompor, se revela em intensidade. “Eu tenho a impressão de que é muito mais fácil eu dar a ver com palavras concretas, que se dirigem aos sentidos, do que usando palavras abstratas” (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p. 66).

Diante da persistência de durante cinquenta anos só escrever com palavras concretas, João Cabral de Melo Neto construiu um vocabulário próprio, com imagens que se repetem em diversos poemas, por toda a sua obra.

Vinte palavras sempre as mesmas
de que conhece o funcionamento,
a evaporação, a densidade
menor que a do ar.

Palavras como, por exemplo, “pedra”, “cabra” e “faca” são substantivos concretos que, em seus poemas, foram transfigurados semanticamente em adjetivos, transformando a sua característica material em qualidade humana, no modo de ser do homem sertanejo. Tais qualidades do sertanejo nascem da própria dificuldade de se viver no sertão, de ele ter que superar árduas adversidades, suplantando o *martírio da terra* e suportando o *flagelo da seca*.

O sertão de João Cabral

Pelo sertão não se tem como
não se viver sempre enlutado;
lá o luto não é de vestir,
é de nascer com, luto nato.
João Cabral de Melo Neto

O sertão de João Cabral de Melo Neto é seco e árido, miserável e indigente, o lugar onde se padece da morte e vida Severina.

E se somos Severinos
iguais em tudo na vida,
morremos de morte igual,
mesma morte Severina:
que é a morte de que se morre
de velhice antes dos trinta,
de emboscada antes dos vinte
de fome um pouco por dia
(de fraqueza e de doença
é que a morte Severina
ataca em qualquer idade,
e até gente não nascida).
Somos muitos Severinos
iguais em tudo e na sina:
a de abrandar estas pedras
suando-se muito em cima,
a de tentar despertar
terra sempre mais extinta,
a de querer arrancar
alguns roçado da cinza.

Impressionado com a baixa expectativa de vida no Recife de sua época, desde o *Cão sem plumas*, publicado em 1950 em Barcelona (Espanha), Pernambuco e a questão social do Nordeste tornaram-se temas constantes das poesias de Cabral.

Quem ler os primeiros poemas publicados não encontrará Pernambuco, que só começa a existir em *O cão sem plumas*, livro de 1950. Tinha 30 anos – escrevo desde os 20 – quando em Barcelona folheava no Consulado uma revista econômica. Lá descobri que a expectativa de vida no Recife era de 28 anos e na Índia, de 29. Impressionado com este dado, Pernambuco, de repente, apareceu na minha poesia (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p. 67).

E, logo em seguida, aparecem os problemas das secas do sertão, da fome e da sede que estiolam a vida sertaneja, expulsando o homem de sua terra. No poema “O rio”, publicado em 1954, esse sertão de miséria e morte foi apresentado com a figura do retirante, que, como em *Morte e vida Severina*, acompanha o rio Capibaribe até chegar a Recife.

É uma luta contra a terra
e sua boca sem saliva,
seus intestinos de pedra,
sua vocação de caliça,

que se dá de dia em dia,
que se dá de homem a homem,
que se dá de seca em seca,
que se dá de morte em morte.

A seca e a morte no sertão pernambucano são temas recorrentes na poesia de João Cabral. Por constantemente viver diante da adversidade do não, o sertanejo cabralino possui uma força de persistência que, mesmo diante da miserável escassez, persevera e triunfa.

Das mais surpreendentes
é a vida de tal faca:
faca, ou qualquer metáfora,
pode ser cultivada.

E mais surpreendente
ainda é sua cultura:
medra não do que come
porém do que jejua.

[...]

a lâmina despida
que cresce ao se gastar
que quanto menos dorme
quanto menos sono há,

cujo muito cortar
lhe aumenta mais o corte
e vive a se parir
em outras, como fonte.

Faca, pedra e cabra. O sertanejo para João Cabral é afiado, sólido e resistente. A aridez do sertão promoveu um homem igualmente seco, com esqueleto de faca, corpo de cabra e alma de pedra. Em seu poema “O rio”, tanto na passagem intitulada “Notícia do alto sertão” quanto em “Terras do limoeiro”, já aparece essa imagem do homem forjado pelo sertão, que, ganhando as qualidades da pedra e da cabra, torna-se mais homem.

Por trás do que lembro,
ouvi de uma terra desertada,
vaziada, não vazia,
mais que seca, calcinada.
De onde tudo fugia,
onde só pedra é que ficava,
pedras e poucos homens
com raízes de pedra, ou de cabra.

[...]

Há aqui homens mais homens
que em sua luta contra a pedra
sabem como se armar
com as qualidades da pedra.

[...]

Se aqui tudo secou
até seu osso de pedra,
se a terra é dura, o homem
tem pedra para defender-se.

Na poética de João Cabral, pedra, cabra e faca tornaram-se adjetivos, qualidades do homem do sertão; são imagens que indicam o modo de ser do sertanejo. Nessas passagens de “O rio”, está explícita essa transformação semântica da palavra “pedra”. Em sua luta contra a pedra, diante do martírio da terra e do flagelo da seca, o sertanejo soube se armar com as qualidades da pedra e, com tranquilidade, ordem e solidez, combater a pedra com pedra.

A pedra, a cabra e a faca: o sertanejo de João Cabral

Há aqui homens mais homens
que em sua luta contra a pedra
sabem como se armar
com as qualidades da pedra.
João Cabral de Melo Neto

Embora a palavra “pedra” já apareça no título de seu primeiro livro de poesias, publicado em 1943, *Pedra do sono*, a imagem da pedra se consolidou como um elemento fundamental da poética de João Cabral a partir de *O engenheiro*, livro que reúne as poesias escritas de 1942-1945. Nos seus dois últimos poemas, a pedra tem um sentido de tranquilidade, ordem, solidez. Em “A Paul Valery”:

Doce tranquilidade
do pensamento da pedra,

sem fuga, evaporação,
febre, vertigem.

E em “Pequena ode mineral”:

Procura a ordem
que vês na pedra;
nada se gasta
mas permanece.

[...]

Nem mesmo cresce
pois permanece
fora do tempo
que não a mede

pesado sólido
que ao fluido vence,
que sempre ao fundo
das coisas desce.

Nesses poemas, a pedra é a imagem do que não há fuga nem evaporação, do que não se gasta, mas permanece constante diante da fluidez, tem o sentido do que é pesado e sólido. A pedra indica a serenidade, sem febre nem vertigem, do pensamento consistente em si mesmo, a força vigorosa do que persevera sem ser destruído pelo não das adversidades, do que permanece firme diante do desgaste do tempo, vencendo a corrosão de sua fluência. Além desse sentido de solidez que se faz ver nesses poemas, a pedra também possui outros significados na poética de Cabral, compondo um mosaico semântico de diversos sentidos, que precisa ser compreendido numa unidade elementar.

Nos poemas “Paráfrase de Reverdy” e “Catar feijão”, por exemplo, a pedra ganha o sentido de ser o que açula a atenção, despertando a leitura. O poeta francês Pierre Reverdy (1889-1960) escreveu: “O poeta é pedreiro, ele ajusta as pedras, o prosador acimenta, ele derrama concreto”⁹. Parafraseando essa frase de Reverdy, João Cabral escreveu:

O prosador tenta evitar
a quem o percorre esses trancos
da dicção da frase de pedras:
escreve-a em trilhos, alisando-a,

até o deslizante decassílabo
discursivo dos chãos de asfalto
que se viaja em quase-sono,
sem a lucidez dos sobressaltos.

Em “Catar feijão”, Cabral faz uma relação entre catar feijão e catar palavras, indicando que, enquanto a pedra no feijão quebra o dente, a pedra na frase dá uns trancos na dicção que obstruem a leitura fluida, “em quase-sono”, despertando a atenção do leitor:

Ora, nesse catar feijão entra um risco:
o de que entre os grãos pesados entre
um grão qualquer, pedra ou indigesto,
um grão imastigável, de quebrar dente.
Certo não, quando ao catar palavras:
a pedra dá à frase seu grão mais vivo:
obstrui a leitura fluviantes, flutual,
açula a atenção, isca-a como o risco.

9 “Le poète est maçon, il ajuste les pierres, le prosateur cimentier, il coule du béton”.

Tanto em “Paráfrase de Reverdy” quanto em “Catar feijão”, a pedra aparece como o que obstrui a sonolência da leitura fluida, fluviante, flutua. Cabral contrapõe “o deslizante decassílabo discursivo dos chãos de asfalto” com os “trancos da dicção da frase de pedras”, opondo o “quase-sono” da leitura de prosa com a “lucidez” da leitura de poesia. Diferentemente da sonolência da viagem no deslizante asfalto, a dicção da frase de pedra provoca solavancos no leitor e o impede de dormir; os sobressaltos de seus trancos açulam a atenção, dando à frase o seu grão mais vivo.

Essa dicção da frase de pedra aparece também, mas em outra perspectiva, no poema “O sertanejo falando” e nas duas composições de “The country of the Houyhnhms”, todos publicados em *A educação pela pedra*.

O SERTANEJO FALANDO

A fala a nível do sertanejo engana:
as palavras dele vêm, como rebuçadas
(palavras confeito, pílula), na glâce
de uma entonação lisa, de adocicada.
Enquanto que sob ela, dura e endurece
o caroço de pedra, a amêndoa pétrea,
dessa árvore pedrenta (o sertanejo)
incapaz de não se expressar em pedra.

2.

Daí porque o sertanejo fala pouco:
as palavras de pedra ulceram a boca
e no idioma pedra se fala doloroso;
o natural desse idioma fala à força.
Daí também porque ele fala devagar:
tem de pegar as palavras com cuidado,
confeitá-las na língua, rebuçá-las;
pois toma tempo todo esse trabalho.

A pedra aparece aqui em um duplo sentido: ela indica a característica do sertanejo, bem como a de sua linguagem – incapaz de não se expressar em pedra. Por ter raízes de pedra, o sertanejo, essa árvore pedrenta, fala no idioma pedra, com palavras de pedra; e como falar nesse idioma ulcerou a boca e é doloroso, ele fala pouco, devagar e com cuidado, ganha a dicção da frase de pedras. Aqui, a pedra é palavra, idioma, jeito de se expressar, dicção, indica o modo de ser da linguagem do sertanejo.

Nas duas versões de “The country of the Houyhnhnms”, pedra possui esse mesmo sentido de linguagem. Embora esses poemas façam uma explícita referência ao livro *Viagens de Gulliver*¹⁰ (1726), do escritor irlandês Jonathan Swift, João Cabral os publicou em *A educação pela pedra* no grupo de poemas sobre Pernambuco. Para uma compreensão da complexidade semântica da palavra “pedra” (e da “faca”) apresentada(s) nesses poemas, é preciso lê-los em conjunto, na medida em que eles intencionalmente se associam, aglutinam-se.

«THE COUNTRY OF THE
HOUYHNHNMS»

Para falar dos *Yahoos*, se necessita
que as palavras funcionem de pedra:
se pronunciadas, que se pronunciem
com a boca para pronunciar pedras.
E que a frase se arme do perfurante
que têm no Pajeú as facas-de-ponta:
faca sem dois gumes e contudo ambígua,
por não se ver onde nela não é ponta.

«THE COUNTRY OF THE
HOUYHNHNMS»
(outra composição)

Para falar dos *Yahoos*, se necessita
que as palavras funcionem de pedra:
se pronunciadas, que se pronunciem
com a boca para pronunciar pedras;
se escritas, se escrevam em duro
na página dura de um muro de pedra;
e mais que pronunciadas ou escritas,
que se atirem, como se atiram pedras.

10 *Viagens de Gulliver*, Parte IV: “Uma viagem ao país dos Houyhnhnms”.

2.

Ou para quando falarem dos *Yahoos*:
furtar-se a ouvir falar, no mínimo;
ou ouvir no silêncio todo em pontas
do cacto espinhento, bem agrestino;
aviar e ativar, debaixo do silêncio,
o cacto que dorme em qualquer não;
avivar no silêncio os cem espinhos
com que pode despertar o cacto não.
Ou para quando falarem dos *Yahoos*:
não querer ouvir falar, pelo menos;
ou ouvir, mas engatilhando o sorriso,
para dispará-lo, a qualquer momento;
ouvir os planos-afinal para os *Yahoos*
com um sorriso na boca, engatilhado:
na boca que não pode balas, mas pode
um sorriso de zombaria, tiro claro.

Para falar dos *Yahoos*, se necessita
que as palavras se rearmem de gume,
como numa sátira; ou como na ironia,
se armem ambigualmente de dois gumes;
e que a frase se arme do perfurante
que têm no Pajeú as facas-de-ponta:
faca sem dois gumes e contudo ambígua,
por não ver onde nela não é ponta.

2.

Ou para quando falarem dos *Yahoos*:
não querer ouvir quando falar, pelo menos;
ou ouvir, mas engatilhando o sorriso,
para dispará-lo, a qualquer momento.
Aviar e ativar, debaixo do silêncio,
o cacto que dorme em qualquer não;
ativar no silêncio os cem espinhos
com que pode despertar o cacto não.

No livro *A viagem de Gulliver*, há um país onde os cavalos, chamados de Houyhnhnms, são inteligentes e mandam nos homens, chamados de Yahoos. Em entrevista concedida em 29 de janeiro de 1998, João Cabral revelou que:

Ali, no poema “The country of the Houyhnhnms”, eu me refiro ao nordestino. Aquilo é uma alusão à situação do homem do nordeste. É como Swift faz essa novela; os cavalos são os donos, os que mandam. E os homens são os criados dos cavalos (MELO NETO *apud* PEIXOTO, 2001).

Os poemas indicam o que é necessário para se falar dos nordestinos Yahoos: que as palavras funcionem de pedra – se pronunciadas, carecem

de ter boca para pronunciar pedras, se escritas, que sejam no duro muro de pedras, mas que sejam ditas ou escritas como se atiram pedras. As palavras que funcionam de pedra ferem, são perfurantes como as facas do Pajeú, sem lâmina, faca só ponta. E, ao falar dos Yahoos, se necessita ouvir no silêncio, aviar, acionar e avivar no silêncio os espinhos que despertam o cacto não: pedra perfurante, faca-de-ponta, espinhos de cacto.

Assim, para compor o mosaico semântico da palavra “pedra” na poética de João Cabral, é preciso considerar a unidade de seus diversos sentidos: a tranquilidade, a ordem e a solidez, que aparecem em “A Paul Valery” e “Pequena ode mineral”; o que açula a atenção e desperta a leitura, em “Paráfrase de Reverdy” e “Catar feijão”; e o sentido de palavras que, se faladas ou escritas, funcionam de pedra, são facas-de-ponta, cactos que ferem e furam, em “O sertanejo falando” e nos dois “The country of the Houyhnhms”.

João Cabral está falando da pedra como a linguagem que se compõe na solidez e concretude da lucidez, da claridade e do construtivismo, com ordem e tranquilidade, tanto na leitura da frase de pedra quanto na fala ou escrita da palavra de pedra: Cabral quer apresentar o idioma pedra, propor uma educação pela pedra, a fim de ensinar a sua dicção.

É na obra *A educação pela pedra* que esse rigor construtivista do arquiteto João Cabral está mais presente: “Como estrutura de livro, *A educação pela pedra* é minha obra mais tensa” (MELO NETO *apud* SECCHIN, 1985, p. 304). O título dessa obra é o mesmo de um de seus poemas, que fala exatamente dessa intenção de propor aos homens uma educação pela pedra, a fim de promover uma petrificação do homem: “Não sou a favor da pedra contra o ser humano. Acho que temos que nos petrificar um pouco” (p. 307).

A EDUCAÇÃO PELA PEDRA

Uma educação pela pedra: por lições;
para aprender da pedra, frequentá-la;
captar sua voz inenfática, impessoal
(pela de dicção ela começa as aulas).

A lição de moral, sua resistência fria
ao que flui e a fluir, a ser maleada;
a de poética, sua carnadura concreta;
a de economia, seu adensar-se compacta:
lições da pedra (de fora para dentro,
cartilha muda), para quem soletrá-la.

*

Outra educação pela pedra: no Sertão
(de dentro para fora, e pré-didática).
No Sertão a pedra não sabe lecionar,
e se lecionasse, não ensinaria nada;
lá não se aprende a pedra: lá a pedra,
uma pedra de nascença, entranha a alma.

Cabral indica duas modalidades de educação pela pedra: uma por lições e a outra pela própria vida sertaneja. A por lições ensina a escutar a pedra, captar a sua voz e aprender a sua dicção. Essa educação, de fora para dentro e didática, se estrutura em três lições: a de moral, a de poética e a de economia. A lição de moral ensina a primeira característica de pedra indicada, a sua resistência fria ao que flui, a tranquilidade, a ordem e a solidez; a de poética, a segunda, a carnadura concreta do interesse, que açula a atenção e desperta a claridade de ler e de escrever; e a lição de economia ensina a sua terceira característica, o adensar-se compacto das palavras que funcionam de pedra. Lições da pedra, cartilha muda para quem quiser aprender a falar no idioma pedra.

A outra educação pela pedra, de dentro para fora e pré-didática, é nascer e viver no sertão, onde o homem, por precisar lutar contra as pedras para tirar o seu sustento, aprendeu a se armar com as suas qualidades, tornando-se resistente, desperto e denso.

Em “Poema(s) da cabra”, João Cabral vai associar a pedra à cabra: “Se a serra é terra, a cabra é pedra” (MELO NETO, 1994, p. 357),

fazendo uma relação entre o Mediterrâneo e o sertão de Moxotó através de suas cabras.

O Mediterrâneo é mar clássico,
com águas de mármore azul.
Em nada me lembra das águas
sem marca do rio Pajeú.

[...]

Mas não minto o Mediterrâneo
nem sua atmosfera maior
descrevendo-lhe as cabras negras
em termos das do Moxotó.

Do mesmo modo que João Cabral transfigurou o significado de pedra, aqui ele transforma o sentido de cabra, que, como a pedra, passa a indicar a característica fundamental do nordestino. O poema fala que a natureza da cabra se deixa ver no homem do Nordeste, em seu jeito de existir.

O núcleo de cabra é visível
debaixo do homem do Nordeste.
Da cabra lhe vem o escarpado
e o estofo nervudo que o enche.

[...]

A cabra deu ao nordestino
esse esqueleto mais de dentro:
o aço do osso, que resiste
quando o osso perde seu cimento.

Por sempre viver em pedras, a cabra possui a sua mesma natureza pedrenta, a solidez, a resistência e o vigor para viver na aridez sertaneja. Como escreveu no poema “O rio”, na terra desertada do sertão sobreviviam apenas pedras e poucos homens com raízes de pedra ou de cabra. Sem hábitos domésticos ou convivência social, tal o cão e o gato, a cabra é arisca e tem a rebeldia do animal selvagem. “A vida da cabra não deixa/ lazer para ser fina ou lírica”.

Eis porque é a cabra grosseira,
de mãos ásperas, realista.
Eis porque, mesmo ruminando,
não é *jamaís contemplativa*.

A cabra possui o modo do sertanejo, o seu mesmo jeito de ser, ela deu ao nordestino um esqueleto mais de dentro: “o aço do osso”. Esse esqueleto de aço é a mesma imagem que Cabral fez da faca, no poema “Uma faca só lâmina”.

assim como uma faca
que sem bolso ou bainha
se transformasse em parte
de vossa anatomia;

qual uma faca íntima
ou faca de uso interno,
habitando num corpo
como o próprio esqueleto

de um homem que o tivesse
e sempre, doloroso,
de homem que se ferisse
contra seus próprios ossos.

A cabra deu ao nordestino um esqueleto de faca, que, tal como o idioma pedra ulcera a boca quando fala, fere o próprio corpo com seus ossos. Tanto o falar quanto o agir do sertanejo são dolorosos, e é essa dor que o promove ser pedra, cabra e faca. Essa dor consiste no modo como ele exerce a sua existência com esforço e afinco, a despeito da aridez de seu meio e da escassez de recursos. No sertão, não se pode falar e agir dormindo, é preciso estar atento e forte, lúcido e insone.

“Poema(s) da cabra” e “Uma faca só lâmina” estão associados não só à mesma temática do homem pedra, mas também possuem uma estrutura formal análoga: ambos são divididos em nove partes (na faca: em letras de A a I; na cabra: em números de 1 a 9), com o prólogo e o epílogo escritos em itálico, sendo que, no poema da faca, cada parte possui oito estrofes, e no da cabra, quatro. Assim, além de repetir a temática cabralina, há também uma analogia formal que indica explicitamente uma relação entre esses dois poemas. A cabra possui o estilo das facas, uma agudeza feroz, certa eletricidade.

Essa lâmina adversa,
como o relógio ou a bala,
se torna mais alerta
todo aquele que a guarda,

sabe acordar também
os objetos em torno
e até os próprios líquidos
podem adquirir ossos.

E tudo o que era vago,
toda frouxa matéria
para quem sofre a faca
ganha nervos, arestas.

Em volta tudo ganha
a vida mais intensa,
Com nitidez de agulha
e presença de vespa.

Em cada coisa o lado
que corta se revela,
e elas que pareciam
redondas como a cera

despem-se agora do
caloso da rotina,
pondo-se a funcionar
com todas suas quinas.

Pois entre tantas coisas
que também já não dormem,
o homem a quem a faca
corta e empresta seu corte,

sofrendo aquela lâmina
e seu jato tão frio,
passa, lúcido e insone,
vai fio contra fios.

A faca é a imagem do homem que, educado pela pedra, aprendeu o jeito de existir da cabra. Esse homem que sofre a faca, aquele que a faca corta e empresta o seu corte, torna-se mais alerta, esperto e tenaz; tudo em sua volta ganha nervos, arestas e quinas; em cada coisa o lado que corta se revela, tornando a vida mais intensa, sem o calo da rotina. A faca afia o homem, deixando-o mais agudo.

Para João Cabral de Melo Neto, o sertão é uma região inóspita, seca e árida, onde a miséria e a morte estão presentes por todos os

lados e em todos os cantos. A escassez e a indigência do meio impõem ao homem se armar com as qualidades da pedra para tornar-se mais homem, um homem duro e seco, com o esqueleto de faca, o corpo de cabra e uma pedra de nascença entranhada na alma. Pela própria sina de nascer e ter que viver na adversidade do sertão, o sertanejo aprendeu com a pedra a se tornar forte e sólido; com a faca, o ímpeto de sua lâmina e a agudeza de sua ponta; e com a cabra, resistência e tenacidade.

Referências

- ATHAYDE, Félix de. **Ideias fixas de João Cabral de Melo Neto**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: FBN; Mogi das Cruzes: Universidade de Mogi das Cruzes, 1998.
- MELO NETO, João Cabral de. **Obra completa**. Organização de Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**. Tradução de Mário da Silva. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.
- PEIXOTO, Níobe Abreu. **João Cabral e o poema dramático**: auto do frade (poema para vozes). São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001.
- SECCHIN, Antônio Carlos. **João Cabral**: a poesia do menos. São Paulo: Duas Cidades; Brasília: Fundação Nacional Pró-Memória, 1985.



2.

Leitura de “Escritos com o corpo”

Há mais razão no teu corpo do que na tua melhor sabedoria.

Friedrich Nietzsche

a. Crítica à compreensão tradicional de corpo

O título do poema de João Cabral de Melo Neto que vamos interpretar é “Escritos com o corpo”. O que significa, nesse título, corpo? Tradicionalmente, a filosofia compreende com a palavra corpo “uma coisa extensa em comprimento, largura e profundidade” (DESCARTES, *Principia I*, n. 4, p. 42, *apud* HEIDEGGER, 2006, p. 149). Kant vai usar, em sua *Crítica da razão pura*, como exemplo de um juízo analítico, aquele em que o predicado já está contido no sujeito, a frase “o corpo é extenso”, pois a extensão é o que caracteriza, necessária e universalmente, todo e qualquer corpo. Nessa perspectiva, o corpo é uma coisa, um algo pronto e já constituído, aí presente na minha frente, sobre o qual eu posso obter um conhecimento objetivo: o corpo é um objeto que se contrapõe (ob-jecta) ao sujeito. O sujeito somos nós, aqueles para quem o objeto, o corpo, se apresenta; porém nós, os sujeitos, somos também corpo. Todavia, desde a aurora do

Ocidente, este corpo foi contraposto metafisicamente ao espírito, à alma, e, assim, condenado a ser um objeto, seja da moral – o corpo como “prisão da alma” –, seja da biologia – o corpo como organismo biofisiológico. Ambas as modalidades de pensamento falam sobre o nosso corpo como se ele fosse apenas uma coisa que pode ser compreendida objetivamente. Como objeto moral ou biológico, o corpo passa a ser algo pronto, “sobre o qual” podem ser descritas e analisadas determinadas características genéricas e universais. No entanto, esse corpo “sobre o qual” se fala não é o corpo que somos, o corpo “a partir do qual” falamos, compreendemos, descrevemos, vivemos. Esse corpo distinto da alma e condenado às funções orgânicas, o corpo objeto da moral e da biologia, já é uma interpretação do que somos que não se funda em uma experiência concreta e efetiva de nós mesmos, mas em ideias, princípios, conceitos. O corpo torna-se uma coisa conceitual: a *res extensa*, um organismo animal.

O primeiro passo para uma compreensão do sentido de “corpo” no poema “Escritos com o corpo”, de João Cabral de Melo Neto, consiste em abandonar esse entendimento preconceituoso do corpo, pois, caso contrário, vamos pensar que ele escreveu este poema com a barriga, ou que usou sangue como tinta em caneta de ossos, ou que ele quis indicar que estes poemas são distintos daqueles escritos com a alma, mais espirituosos... Não! A fim de interpretarmos o sentido de corpo no poema de Cabral, precisamos fazer uma crítica à sua compreensão tradicional e ganhar uma outra compreensão do corpo, não essa da moral e da biologia, que faz do corpo uma coisa, um objeto contraposto a nós.

Nós somos o nosso próprio corpo, a partir de uma experiência originária de nós mesmos. Diferentemente de um objeto, o corpo é o lugar, a dimensão na qual somos isso que somos, em que existimos; o nosso corpo constitui o horizonte concreto de nossa existência. Como um horizonte existencial, não podemos querer descrever a nossa dimensão corporal, a corporeidade ou corporalidade, como uma coisa que está aí, presente fora de mim. Não há como sair do corpo

para, estando de fora dele, falar *sobre* ele. Como horizonte de ser, o corpo é o *a partir de* onde nós somos, ele constitui uma totalidade sem fora, na qual sempre estamos. Para compreendermos o corpo nele mesmo, em vez de falarmos sobre ele, como se o corpo fosse um objeto, precisamos entrar no que somos, imergir na experiência fundamental de nós mesmos, e falar a partir do corpo, deixando a sua descrição aparecer a partir de seu próprio modo de ser, em um escrito com o corpo.

Desde a aurora do Ocidente, foi estabelecida a distinção metafísica entre ser e aparecer, tornando-se essência o que permanece sempre idêntico a si mesmo, e aparência o que é sempre outra. A partir dessa compreensão de essência como o que subjaz a toda transformação, da essência como substância, interpretamos a realidade através de dicotomias de partes fundamentais – sujeito e objeto, verdade e falsidade, bem e mal, etc. e etc. –, sempre correlacionando uma com o ser (a essência) e a outra com o aparecer (a aparência).

Desde essa perspectiva dicotômica da realidade, instaurada pela compreensão da essência como substância, quando dizemos “eu escrevo”, geralmente compreendemos que o eu é a causa do escrever, como se o eu tivesse uma essência sub e preexistente em si mesma, que o torna agente da ação, e esta, a ação, por sua vez, como sendo uma dinâmica proveniente da vontade ou do arbítrio desse eu já constituído, o sujeito autônomo da consciência. Mas escrever não é algo que já esteja predeterminado no eu de, por exemplo, João Cabral de Melo Neto. O poeta João Cabral não preexiste ao ato de escrever, ao escrito; pelo contrário, ele é obra do escrever: é no escrever e pelo escrever que Cabral se faz escritor, torna-se o poeta João Cabral de Melo Neto. Se a origem da obra é o artista, do mesmo modo a origem do artista é a obra, pois alguém só é artista a partir e através de sua obra. Tanto o escritor quanto o escrito vêm a ser no e por meio do escrever: “um

e outro, obra e artista, são a possibilidade de ser tomados pela força, pelo verbo, escrever” (FOGEL, 2012, p. 217). Antes de ser um produto do arbítrio do sujeito, escrever é uma dimensão existencial de realização de nossa possibilidade de ser: como ninguém é escritor do poema que não foi escrito, para ser escritor é preciso escrever!

Porque o ser não é distinto do aparecer, vida não é um substantivo (a substância), mas, antes, verbo. Consequentemente, não há um eu-escritor que sub ou preexiste antes do escrever: o escrever é a dinâmica de abertura que torna possível escritor e escrito se realizarem; ela é o que os incorpora. Como só há ser no aparecer, a realidade é sempre uma possibilidade que precisa ser incorporada, fazer-se corpo e, assim, tornar-se real, aparecer concretamente. Como ninguém nasce já feito, pronto e acabado, precisamos incorporar o que somos, vir a ser o cumprimento de nossa destinação, concretizando a nossa história na construção sempre inacabada do que se é – a vida se constitui nessa incorporação do que se é, que gera a obra que somos, a nossa história.

Se o eu não sub e preexiste ao acontecimento existencial de nossas vidas, se a essência (o ser) não possui precedência sobre a aparência (o aparecer), não há João Cabral de Melo Neto antes de sua obra, ele não era escritor antes de escrevê-la. Como origem comum tanto do escritor quanto de sua obra, escrever é o verbo que se apodera, se apropria, se incorpora, tanto de um quanto de outro, fazendo com que ambos venham a ser o que são numa reciprocidade circular e originária. Antes de haver sujeito e objeto, autor e obra, há originalmente o verbo se incorporando em ambos, o corpo da criação se incorporando na criatura.

O corpo é, portanto, o lugar, a instância da ação ou atividade de ser, uma experiência de autoexposição de si mesmo num agir, verbo: escrever, falar, andar... Como instância existencial do que somos, o que faz o corpo se incorporar e, assim, se apropriar de si mesmo, fazer corpo, é o interesse de vir a ser com propriedade o que se é, um processo de concretização de si no fazer existencial de obra: o interesse é o que conjuga, articula e, assim, unifica o corpo; consequentemente, o

desinteresse é o que fragmenta e dispersa. Nessa instância de acontecimento, com a incorporação do corpo na ação interessada, não há um sujeito dentro e um objeto fora, mas o dar-se em conjunto de homem e mundo em uma reciprocidade original – o corpo é essa unidade do interesse que funda sujeito e objeto no mesmo de sua origem. A essa unidade original do interesse que perfaz o corpo chamamos de afeto.

O afeto é a experiência de afeição. Não podemos compreender esse fenômeno como algo emocional, psicológico e individual; não é o homem que tem afeto, mas, ao contrário, o afeto é que tem o homem.

Quer dizer: o homem não é primeiro e antes de mais nada *um* ou *este* homem para então, i.é, ‘depois’ ter ou sofrer um afeto, manifestar uma afeição. Em outros termos: ele não pré- ou sub-existe à experiência, ao afeto (FOGEL, 2012, p. 218).

O afeto consiste na experiência de ser tomado pelo que se faz, entrega, dom, doação de se deixar sofrer uma ação. Esse ser tomado por (afeiçoado), o deixar-se assim ser afetado, é o que caracteriza a ação da incorporação do corpo, quer dizer, o processo de crescimento, intensificação, apropriação do que se é. Afeto é escuta, obediência e participação vital do corpo a corpo de homem e mundo, interesse, sintonia, integração, concentração de força, intensificação; e o corpo é essa afeição da criação que proporciona a intensificação de ser, a sua incorporação, *incorporação*.

É neste jogo de crescimento e de decrescimento da intensidade ou da participação vital (e que se faz como crescimento e decrescimento de escuta, de “concentração”) que se define o real e que vai se dando ou não a passagem, a *trans-posição* para a instância de sin-tonização e sin-cronização com o pulso vital e que, ao mesmo tempo, define maior ou menor grau, maior ou menor intensidade de *evidência*, i.é, de ver, de aparecer, enfim, de realidade e de ser (FOGEL, 2012, p. 218).

O real não é uma coisa pronta e já acabada, mas o que se realiza no jogo da participação vital, como crescimento e decrescimento de sua intensidade conforme a sintonia e sincronia com o pulso vital, com a conjunção do corpo a corpo com o que aparece, a concentração na conjuntura que evidencia o ser, que reúne e espessa a realidade em seu acontecimento. Como o ser se dá no aparecer, antes de ser uma coisa já realizada, o real só se realiza com a sua realização. O aparecer é a concretização do ser, a sua efetuação real. Uma realidade qualquer só é real se for efetiva, concreta, realizada, feita – e, uma vez efetivada a sua realização, “nem aos deuses foi concedido desfazer o feito”. Todavia, por não ser uma coisa feita, a realidade está sempre latente na possibilidade – esta é o horizonte de realização daquela. Como o poder ser lhe é constitutivo, a existência encontra-se sempre aberta, jogada na possibilidade que só se torna real quando realizada. Para ser escritor, é necessário escrever, pois não há artista sem obra, aquele que não realizou essa possibilidade existencial não é escritor. Estamos sempre diante do nada de nossa possibilidade de ser, por isso, para sermos o que somos, é necessário realizar, efetuar, vir a ser o que somos. Pedro é pescador porque pesca e João é escritor porque escreve; cada qual é o que é pelo que faz, realiza, efetua. Esse processo de efetuar o que se é constitui a incorporação do que somos, a história que encaminha e orienta o nosso destino: para ser pescador, é necessário pescar; mas, para ser escritor, é preciso escrever. Navegar é preciso e viver não é preciso, porque o modo próprio do viver é navegar, ou pescar, ou escrever. A vida é verbo, uma possibilidade que precisa ser realizada, cumprida, *incorporada*.

Distinto de sua concepção física ou metafísica, biológica ou moral, o corpo é essa incorporação histórico-existencial do que somos. Ele é a realização que, apropriando-se da possibilidade de ser, efetua uma destinação que lhe confere identidade: porque pesca, Pedro é pescador; porque escreve, João é escritor. Pescar, escrever,

navegar, qualquer verbo, são os modos de realizar a nossa possibilidade de ser – por isso, porque nunca se encontra como um algo pronto, sub e preexistente, precisamos sempre vir a ser o nosso próprio ser: vida é verbo, *encorporação*.

Repetição: o corpo como grande razão

A primeira tarefa para a leitura do poema “Escritos com o corpo” é fazer uma crítica às concepções moral e biológica de corpo, a fim de ganhar a compreensão de sua dinâmica existencial. O corpo não é aqui compreendido em seu sentido físico de animal, um organismo biofisiológico, nem metafísico, como “prisão da alma”, na tradicional diferença platônica-cristã entre corpo e alma, matéria e espírito. O título do poema indica que o corpo é algo que escreve. Como o título nomeia, o poema, dividido em quatro partes, compõe os escritos com o corpo. Antes da física e metafísica separação entre o corpo – concebido como organismo animal, matéria, sensibilidade – e a alma – como espírito racional –, para a compreensão dos “Escritos com o corpo”, faz-se necessário ganhar outra concepção de corpo.

A fim de esclarecer ainda mais essa outra concepção de corpo, chave para nossa interpretação do poema de João Cabral de Melo Neto, encontramos no pensamento de Nietzsche uma crítica ao modo como a tradição filosófica compreendeu o corpo:

O inconsciente disfarce de necessidades fisiológicas sob o manto da objetividade, da ideia, da pura espiritualidade, vai tão longe que assusta – e frequentemente me perguntei se até hoje a filosofia, de modo geral, não teria sido apenas uma interpretação do corpo e uma má-compreensão do corpo (NIETZSCHE, 2001, p. 11).

A partir da constatação de que até então a filosofia sempre não compreendeu o corpo, Nietzsche, no discurso de Zarathustra intitulado

“Dos desprezadores do corpo”, vai apresentar uma nova concepção de corpo: *o corpo é uma grande razão*.

“Eu sou corpo e alma” – assim fala a criança. E por que não se deveria falar como as crianças? Mas o homem já desperto, o sabedor, diz: “Eu sou todo corpo e nada além disso; e alma é somente uma palavra para alguma coisa no corpo.” O corpo é uma grande razão, uma multiplicidade com um único sentido, uma guerra e uma paz, um rebanho e um pastor. Instrumento de seu corpo é também a tua pequena razão, meu irmão, à qual chamas “espírito”, pequeno instrumento e brinquedo da tua grande razão. “Eu”, dizes; e ufanas-te desta palavra. Mas ainda maior, no que não queres acreditar – é o teu corpo e a sua grande razão; esta não diz eu, mas faz o eu. [...] Instrumentos e brinquedos são os sentidos e o espírito: atrás deles está ainda o próprio. O próprio procura também com os olhos dos sentidos, ele ouve também com os ouvidos do espírito. O próprio sempre ouve e procura: ele compara, subjugua, conquista, destrói. Ele domina e é também o dominador do eu. Atrás de teus pensamentos e sentimentos, meu irmão, está um poderoso senhor, um sábio desconhecido – que se chama próprio. Ele mora no teu corpo, é teu corpo. Há mais razão em teu corpo do que na tua melhor sabedoria (NIETZSCHE, 1986, p. 51).

“Eu sou corpo e alma” – assim fala a criança. No pensamento de Nietzsche, “criança” tem o sentido de inocência e esquecimento; “um novo começo, um jogo, uma roda que gira por si mesma, um movimento inicial um sagrado dizer sim” (NIETZSCHE, 1986, p. 44). Com inocência, a criança se joga em sua situação de modo puro, sempre no recomeço original de si mesma; com esquecimento, não há ressentimento nem má consciência, métodos ou armações, o que a permite fazer do sim o seu ato criador – criança é o jogo da criação: “Neste mundo, só o jogo do artista e da criança tem um nascer e um perecer,

um construir e um destruir sem qualquer imputação moral em inocência eternamente igual” (NIETZSCHE, 1987, p. 49). O artista corresponde a esse modo de ser criança, mas como homem já desperto que, porque sabe ser todo corpo, concebe a alma como algo do corpo. Ao contrário da pequena razão do espírito, Nietzsche indica que o corpo é uma grande razão.

Conforme a interpretação que Gilvan Fogel faz dessa questão, em seu texto “Da pequena e da grande razão ou a respeito do eu e do próprio” (FOGEL, 2012, p. 211), no discurso de Zaratustra, Nietzsche estabelece um diálogo entre a vida – compreendida como *vontade de poder, criação* – e a tradição – *que, aqui na passagem citada, é evocada por “meu irmão”, a qual fala de “eu” e de “espírito”*. Esse discurso de Zaratustra apresenta uma crítica à interpretação do homem como animal racional, que, separando o corpo do espírito, concebe o corpo como sensibilidade animal e o espírito como entendimento racional. A fim de exacerbar o absurdo dessa separação metafísica do homem em corpo e alma, Nietzsche inverte a polaridade tradicional, que sempre valorizou o espírito em detrimento do corpo, afirmando que o corpo é a grande razão, a fundamental e, assim, mais importante, maior; enquanto o que chamam de espírito constitui a pequena razão, algo derivado do corpo, seu instrumento e brinquedo. Ao inverter os valores da tradição metafísica, Nietzsche leva a sua história à plenitude de sua realização para, assim, no atravessamento e no cumprimento de sua completude, superar a metafísica – acabar com essa divisão que, ao encarcerar o homem em seu eu, impõe uma relação egocêntrica e, por isso, desmedida com o mundo.

O corpo é uma grande razão, uma multiplicidade com um sentido. Ao contrário do pequeno, grande indica aqui o que é fundamental, primordial; ao caracterizar o corpo como grande razão, Nietzsche indica que o fundamento do modo de ser do homem é o corpo.

Como grande razão, o corpo é a articulação de sentido que perpassa e unifica a multiplicidade. É o que junta e compõe em unidade o que é fragmento, enigma e cruel acaso; o corpo é a força de coesão que concentra a ação no interesse de sua mais plena realização, uma grande razão. Como Fogel indica em seu texto, a razão é um desses conceitos que, de tanto serem usados e abusados, acabam não dizendo mais nada, ficando esquecidos em uma ambiguidade vaga e confusa. Por isso, a fim de retirar a compreensão desse lodaçal, é preciso colocar a questão: o que é razão?

Entenderemos por razão o poder, melhor, *a força de juntar, compor, integrar ou reunir no próprio ato de ver*, i.é, de visualização, entendida esta como o que habitualmente se denomina também a hora ou o ato de apreensão, de captação, de percepção. “Razão” é este ato de *ver* e *ver justo porque já é reunião, integração – compactação* (FOGEL, 2012, p. 212).

Distintamente da tradicional divisão de corpo sensível e razão inteligível, para compreender o sentido de corpo como grande razão no pensamento de Nietzsche, Fogel indica que a razão é uma sensibilidade inteligente, uma percepção que instantaneamente integra a multiplicidade do que aparece na unidade do sentido. Razão é o modo como apreendemos a realidade, o acontecimento de sua captação imediatamente compactada e integrada na compreensão. Nunca percebemos apenas estímulos sensíveis: vemos o dia amanhecer e ouvimos o galo cantar. Antes de ser apenas uma recepção da sensibilidade, nossa visão e nossa audição integram imediatamente o visível e o audível no sentido de uma compreensão: “Um galo sozinho não tece uma manhã”. A razão é essa articulação imediata do sentido do que sentimos, que sempre apresenta o que aparece de modo articulado, integrado, compactado em uma compreensão de seu sentido. Porque somos racionais, tudo o que aparece já aparece articulado em um sentido, em uma compreensão de seu ser – somos na compreensão do sentido de ser.

Esta compreensão, a razão, não é uma faculdade do homem, um atributo do eu. Por vício do pensamento cartesiano, temos a tendência de nos compreendermos como sujeitos constituídos na consciência de um eu, como uma coisa preexistente que subjaz a todos os acontecimentos, a *res cogitans*. Com essa separação entre a nossa essência (ser) e a nossa existência (aparecer), que concebe o eu como uma substância subjacente, o homem se compreende como algo pronto, com uma determinação já dada de modo universal: o homem é o animal (corpo) racional (espírito).

Se razão é força de compactação, poder de articulação do sentido do aparecimento em seu próprio aparecer, ela precisa ser compreendida como força e poder, e não como atributo do homem. Como fundamento original de seu modo de ser, a razão não é arbítrio do sujeito, uma representação de sua consciência; não é o homem que tem a razão, mas a razão que tem o homem, ela é mais fundamental do que o homem. Por ser força e poder, a razão toma o homem integrando o sentido do que ele vê, escuta, sente. Não há o homem, como algo sub e preexistente, que tem a razão e, por isso, articula em sua consciência o sentido do aparecimento. Não, esse eu do sujeito é posterior, epigonal, pois a razão é o próprio horizonte onde o eu, e toda a realidade, se realiza, ela perfaz o seu acontecimento. Não há o homem como uma coisa interna e a realidade (o mundo, os outros) como outra coisa externa e distinta – antes, por se constituir no horizonte da razão, a realidade do homem sempre se realiza na possibilidade, no acontecimento do que aparece. Não há uma essência anterior à existência; a nossa essência *se dá* na existência, no acontecimento racional do aparecer. A razão é o horizonte de realização de tudo que aparece, o fundamento da manifestação da realidade no sentido de ser.

“Eu”, dizes; e ufanas-te desta palavra. Mas ainda maior, no que não queres acreditar – é o teu corpo e a sua grande razão; esta não diz eu, mas

faz o eu. A tradição metafísica se ufana do eu, à medida que o concebe como fundamento de toda realidade. Acreditar em um eu como substância pensante, consciência, espírito, é o que alienou o homem de seu corpo e o confinou no que Nietzsche caracteriza aqui como “pequena razão”. Desviada de seu fundamento originário, a pequena razão se encapsula numa interioridade solipsista e se perde na autonomia de seu eu – a coisa (*res*) pensante (*cogitans*), o espírito, o sujeito.

Diferentemente de apenas dizer eu, o corpo, como grande razão, faz o eu. Antes de haver um eu subjacente que precede as ações, o eu se faz jogado no imediato acontecimento da vida, na realização que apropria da possibilidade de sua conjuntura. Como a abertura da razão sempre nos apresenta a realidade articulada, organizada, significada, o homem descobre o sentido de ser no instante de seu acontecimento, ele tem a orientação de sua situação lançado no interesse do que está sendo. O homem não é uma coisa que sub e preexiste ao que ele está sendo, ao seu acontecimento existencial concreto, efetivo. Porque o corpo, como força e poder da grande razão, é o seu fundamento original; o homem descobre a sua essência sendo, fazendo o seu eu – ele é o criador de si mesmo.

O próprio sempre ouve e procura: ele compara, subjuga, conquista, destrói. Ele domina e é também o dominador do eu. Mais fundamental do que o eu da pequena razão, Nietzsche indica que o essencial ao homem, a sua grande razão, é o próprio do corpo. Como interesse da conjuntura, o corpo reúne o sentido de ser, compacta, articula e espessa a realidade no instante de seu acontecimento: o corpo é a grande razão. Essa articulação conjuntural da realidade, antes de ser ação de um sujeito, de um eu que sub e preexiste, se dá numa dinâmica de apropriação de seu acontecimento, que descobre o sentido de ser na compreensão interessada do que está sendo. Tal dinâmica de apropriação que articula a conjuntura de modo compacto, espesso, que descobre o sentido de ser no interesse do acontecimento, se constitui como escuta, pertencimento, a participação de ouvir e procurar: *ele compara, subjuga, conquista, destrói* – compara, por avaliar com critério; subjuga, porque realiza na possibilidade o seu próprio sentido de

ser; conquista, porque persevera com coragem; e destrói, para poder se superar. O corpo, como grande razão, é criação de si mesmo, uma apropriação do eu: *atrás de teus pensamentos e sentimentos, meu irmão, está um poderoso senhor, um sábio desconhecido – que se chama próprio.*

Antes, atrás do eu e de sua pequena razão, há a apropriação do corpo. Anterior a qualquer estratégia da consciência ou método do entendimento, o corpo, como grande razão, é uma sabedoria que se descobre com inocência e esquecimento, um novo começo, um jogo original; o próprio é o modo como a criança e o artista são. Esse sábio é desconhecido, porque não possui a sua sabedoria como algo dado, na medida em que ela nasce originariamente em um aprender conjuntural. Antes de ser um conhecimento que o sujeito domina, a sabedoria do corpo se mostra na descoberta do interesse da conjuntura, ela se revela na articulação e no adensamento do acontecimento que realiza apropriadamente a sua possibilidade – a sabedoria do corpo consiste na apropriação do sentido de ser: *há mais razão em teu corpo do que na tua melhor sabedoria: o corpo é uma grande razão.*

b. O corpo a corpo entre pensamento e poesia

Após essa longa advertência introdutória, cujo propósito foi mostrar o corpo como a grande razão da sensibilidade inteligente, do interesse que articula e reúne o sentido da conjuntura em seu próprio acontecimento, vamos ler e, depois, interpretar o poema “Escritos com o corpo”, de João Cabral de Melo Neto (MELO NETO, 1994):

|

Ela tem tal composição
e bem entramada sintaxe
que só se pode apreendê-la
em conjunto, nunca em detalhe.

Não se vê nenhum termo, nela,
em que a atenção mais se retarde,
e que, por mais significativa,
possua, exclusivo, sua chave.

Nem é possível dividi-la,
como a uma sentença, em partes;
menos, do que nela é sentido,
se conseguir uma paráfrase.

E assim como, apenas completa,
ela é capaz de revelar-se,
apenas um corpo completo
tem, de apreendê-la, faculdade.

Apenas um corpo completo
e sem dividir-se em análise
será capaz do corpo a corpo
necessário a quem, sem desfalque,

queira prender todos os temas
que pode haver no corpo frase:
que ela, ainda sem se decompor,
revela então, em intensidade.

II

De longe como Mondrians
em reproduções de revista
ela só mostra a indiferente
perfeição da geometria.

Porém de perto, o original
do que era antes correção fria,
sem que a câmara da distância
e suas lentes interferiram,

porém de perto, ao olho perto,
sem intermediárias retinas,
de perto, quando o olho é tato,
ao olho imediato em cima,

se descobre que existe nela
certa insuspeitada energia
que aparece nos Mondrians
se vistos na pintura viva.

E que porém um Mondrian
num ponto se diferencia:
em que nela essa vibração,
que era de longe impercebida,

pode abrir mão da cor acesa
sem que um Mondrian não vibra,
e vibrar com a textura em branco
da pele, ou da tela, sadia.

III

Quando vestido unicamente
com a macieza nua dela,
não apenas sente despido:
sim, de uma forma mais completa.

Então, de fato, está despido,
senão dessa roupa que é ela.
Mas essa roupa nunca veste:
despe de uma outra mais interna.

É que o corpo quando se veste
de ela roupa, da seda ela,
nunca sente mais definido
como com as roupas de regra.

Sente ainda mais que despido:
pois a pele dele, secreta,
logo se esgarça, e eis que ele assume
a pele dela, que ela empresta.

Mas também a pele emprestada
dura bem pouco enquanto véstia:
com pouco, ela toda também,
já se esgarça, se desespessa,

até acabar por nada ter
nem de epiderme nem de seda:
e tudo acabe confundido,
nudez comum, sem mais fronteira.

IV

Está, hoje que não está,
numa memória mais de fora.
De fora: como se estivesse
num tipo externo de memória.

Numa memória para o corpo
externa ao corpo, como bolsa,
Que como bolsa, a certos gestos,
o corpo que a leva abalroa.

Memória exterior ao corpo
e não da que de dentro aflora;
E que, feita que é para o corpo,
carrega presenças corpóreas.

Pois nessa memória é que ela,
inesperada se incorpora:
na presença, coisa, volume,
imediata ao corpo, sólida,

e que ora é volume maciço,
entre os braços, neles envolta,
e que ora é volume vazio,
que envolve o corpo, ou o acoita:

como o de uma coisa maciça
que ao mesmo tempo fosse oca,
que o corpo teve, onde já esteve,
e onde o ter e o estar igual fora.

~~*

O primeiro passo para entrarmos no poema consiste em compreender o que Cabral caracteriza pelo pronome “ela”, que é o assunto, o tema deste poema. Ele diz explicitamente quem é ela na última estrofe da primeira parte do poema, ao escrever:

Apenas um corpo completo
e sem dividir-se em análise
será capaz do corpo a corpo
necessário a quem, sem desfalque,

queira prender todos os temas
que pode haver no *corpo frase*:
que *ela*, ainda sem se decompor,
revela então, em intensidade.

Ela é a frase do poema, o seu “corpo frase”. A frase do poema é o verso, o que constitui a sua estrutura elementar. É na composição dos versos, na trama de suas palavras, que o poema torna-se ou não poético. O poético é a força originária, a criação latente na frase da poesia, aquilo que ela só revela em intensidade. Mas, antes de ler o final de sua primeira parte, voltemos ao início do poema, à sua primeira estrofe:

Ela tem tal composição
e bem entramada sintaxe
que só se pode apreendê-la
em conjunto, nunca em detalhe.

Considerando que ela é a frase poética, o verso, o poema fala de como se deve escrever e ler poesia, do corpo a corpo necessário a quem queira prender todos os temas do corpo frase. O verso precisa ser composto com o corpo e, o que foi escrito com o corpo, só pode ser lido com o corpo: o tema desse poema é o corpo a corpo do verso com a sua leitura. A primeira estrofe fala de como apreender uma frase com o corpo, a grande razão. Nos quatro versos dessa primeira estrofe, encontramos cinco palavras referentes ao poder da razão, sua compactação e seu adensamento: composição, entramada, sintaxe, apreender e conjunto – todas indicam o estar reunido, integrado, compactado, espesso e adensado, próprio da grande razão;

indicam a sintonia e sincronia do corpo a corpo necessário à leitura do verso. A frase escrita com o corpo compõe a sua sintaxe de modo tão entramado que só se pode apreendê-la em conjunto, sempre na apreensão completa de seu todo, e nunca em detalhe. Por isso,

Não se vê nenhum termo, nela,
em que a atenção mais se retarde,
e que, por mais significativa,
possua, exclusivo, sua chave.

Nem é possível dividi-la,
como a uma sentença, em partes;
menos, do que nela é sentido,
se conseguir uma paráfrase.

Como a frase escrita com o corpo não é uma sentença, um juízo ou proposição, o seu sentido só pode ser compreendido com a perfeição do corpo completo. Distinta das proposições analíticas, com suas divisões e sínteses, a frase poética é originariamente una e, consequentemente, como o seu sentido é sempre elementar, só pode ser compreendida na unidade de seu elemento. Como indicou Heidegger em sua *Carta sobre o humanismo*, o rigor do pensamento não consiste na exatidão lógica de seus conceitos, mas em manter-se, exclusivamente, no elemento do ser “e deixar vigorar a simplicidade de suas múltiplas dimensões”¹¹. A leitura que pretende apreender a frase poética de fora de seu elemento, utilizando-se somente de divisões analíticas, não vai revelar o sentido da frase; se conseguir, apenas uma paráfrase, algo que só faz uma referência distante ao verso.

11 “O rigor do pensamento se edifica na medida em que seu dizer permanece, exclusivamente, no elemento do ser e deixa vigorar a simplicidade de suas múltiplas dimensões” (HEIDEGGER, 1967, p. 27).

E assim como, apenas completa,
ela é capaz de revelar-se,
apenas um corpo completo
tem, de apreendê-la, faculdade.

Oculto no ainda não escrito, o verso poético precisa se revelar no exercício de escrever. Antes de ser a ação de um sujeito, o eu da pequena razão, o verso poético é escrito com o corpo, a grande razão que reúne, articula, integra, adensa e espessa o sentido da frase, o que apenas completo é capaz de revelar-se. Completo é o perfeito: como particípio passado do verbo perfazer, completo indica o que se fez todo, pleno, próprio, perfeito. E, assim como apenas completo o verso pode se revelar, apenas um corpo perfeito pela leitura pode apreendê-lo. O que foi escrito com o corpo só pode ser lido com o corpo, em uma inteira doação que faculta o verso a se apropriar do acontecimento, enredando o leitor na trama poética do poema, em sua densidade, seu espessamento, sua compactação – o que o verso, ainda sem se decompor, revela então em intensidade.

Tendo como tema a possibilidade de ler com o corpo a frase escrita com o corpo, esse poema indica que a leitura poética precisa ultrapassar o poema escrito, as palavras impressas na folha de papel do livro, e abrir-se ao poético latente no verso. O que promove a intensidade, a força, o poder de um poema é a poesia. Mas, como força e poder, a poesia, o poético de seus versos, não jaz nas frases do poema, mas ao contrário é nelas (frases) que ela (poesia) pulsa, guarda a sua vigência originária, o vigor que, antes de ser entendido por algum tipo de conhecimento analítico-semântico-judicativo, se revela oculto na intensidade do poema. A primeira parte do poema “Escritos com o corpo” mostra como deve ser o corpo a corpo entre o escrito e a sua leitura, a fim de indicar como o poético se revela no poema.

De longe como Mondrians
em reproduções de revista
ela só mostra a indiferente
perfeição da geometria.

Porém de perto, o original
do que era antes correção fria,
sem que a câmara da distância
e suas lentes interferiram,

porém de perto, ao olho perto,
sem intermediárias retinas,
de perto, quando o olho é tato,
ao olho imediato em cima,

se descobre que existe nela
certa insuspeitada energia
que aparece nos Mondrians
se vistos na pintura viva.

E que porém um Mondrian
num ponto se diferencia:
em que nela essa vibração,
que era de longe impercebida,

pode abrir mão da cor acesa
sem que um Mondrian não vibra,
e vibrar com a textura em branco
da pele, ou da tela, sadia.

A segunda parte do poema reforça a necessidade de haver a proximidade do corpo a corpo entre o escrito e a sua leitura, fazendo uma analogia entre o verso e a pintura de Mondrian. Assim como os versos

lidos de longe, isto é, sem interesse e distraidamente, de fora de seu corpo, sem se concentrar em seu elemento, também os quadros de Mondrian em reproduções de revistas parecem apenas desenhos geométricos, simples objetos lógicos, sem vida. Porém de perto, na proximidade imediata do corpo a corpo, quando o olho, sem intermediárias retinas – isto é: conceitos, entendimentos, representações que interferem –, quando o olhar é tato, se descobre que há tanto no verso como na pintura de Mondrian a vibração de uma insuspeitada energia, a intensidade do que é originário. Aqui também João Cabral se refere ao poético como a força, o poder que a arte oculta em suas obras, o corpo e sua grande razão. Tanto o poema como a pintura guardam o poético da vida, a insuspeitada energia de seu vigor. O poético consiste nessa intensificação do vivo, em descobrir a sua vitalidade original – “a arte resguarda a vida”. Essa vitalidade do poético, que se oculta no verso escrito com o corpo, só pode ser descoberta no corpo a corpo da seda do verso com a pele da leitura, quando a pele do leitor veste a seda do verso.

Por fim, nas duas últimas estrofes, após mostrar a semelhança, Cabral estabelece uma diferença entre a frase poética e a pintura de Mondrian: o fato de ela, a frase, não precisar do suporte da cor para vibrar, uma vez que sua intensidade provém da própria palavra. Ao indicar essa diferença, Cabral nos recorda o pensamento aristotélico que compreende ser a ação mais nobre aquela que independe de todo e qualquer outro, podendo ser desempenhada por si e para si. A pintura de Mondrian depende da cor para vibrar, mas o verso não, ele vibra com a textura em branco da pele. Pele é o corpo do leitor, aquele que veste a seda da frase.

~~*

III

Quando vestido unicamente
com a macieza nua dela,

não apenas sente despido:
sim, de uma forma mais completa.

Então, de fato, está despido,
senão dessa roupa que é ela.
Mas essa roupa nunca veste:
despe de uma outra mais interna.

É que o corpo quando se veste
de ela roupa, da seda ela,
nunca sente mais definido
como com as roupas de regra.

Sente ainda mais que despido:
pois a pele dele, secreta,
logo se esgarça, e eis que ele assume
a pele dela, que ela empresta.

Mas também a pele emprestada
dura bem pouco enquanto véstia:
com pouco, ela toda também,
já se esgarça, se desespessa,

até acabar por nada ter
nem de epiderme nem de seda:
e tudo acabe confundido,
nudez comum, sem mais fronteira.

A terceira parte de “Escritos com o corpo” indica o que ocorre em uma leitura que veste a seda do verso, quando o corpo assume a pele dela, que ela empresta, e entra no elemento da frase poética: ao contrário das roupas de regra, aquelas em que a pele se sente mais definida, essa roupa feita de seda-frase nunca veste, antes despe o corpo-leitor

de uma outra roupa mais interna, oculta. No corpo a corpo de poema e leitor, não há o eu do leitor, o sujeito, e o outro do poema, o objeto, como dois entes distintos e autônomos, mas a unidade corpórea de origem, a perfeição de sua totalidade como experiência poética. A leitura do poema começa com a incorporação de seus versos: e eis que ele assume a pele dela, que ela empresta. Mas, quando o verso é assumido e incorporado, eis que ele também se esgarça, se desespessa, à medida que, quando vestido com a seda da frase poética, o leitor se despe de uma roupa mais secreta, oculta na pele da grande razão de seu corpo. O verso despe o corpo de seu oculto, revelando uma nudez comum, sem mais fronteira, da experiência poética: a unidade de seu uni-verso.

até acabar por nada ter
nem de epiderme nem de seda:
e tudo acabe confundido,
nudez comum, sem mais fronteira.

A última estrofe do poema indica a desintegração da diferença entre a pele-leitor e a seda-verso, quando em sua travessia o poema se transforma em poesia, deixando de ser os versos impressos em uma folha de livro para tornar-se universo, a totalidade do poético – e tudo acabe confundido, nudez comum, sem mais fronteira. O corpo a corpo da leitura de um poema se efetua quando a distinção entre pele e seda se confunde na unidade originária da experiência poética.

Repetição: A travessia do poema à poesia

Heidegger, em seu estudo sobre o poema “Germânia”, de Hölderlin, escreve nesse sentido:

Mas só tal como o próprio poeta se torna senhor e servo da poesia, a saber, por uma luta, é que ganhamos, para além do poema

existente, o espaço da poesia. A luta pela poesia no poema é a luta contra nós próprios, na medida em que, na trivialidade quotidiana do ser-aí, estamos expulsos da poesia, estamos sentados na praia cegos, coxos e surdos e não vemos nem ouvimos nem sentimos a ondulação do mar. No entanto, a luta contra nós próprios não significa de modo algum um olhar absorto sobre nós próprios, curioso e analisador da alma, nem uma repreensão “moral” contrita, antes tal luta contra nós é o trabalho da travessia do poema. [...] Com quanto mais poder a poesia ascende ao poder, tanto mais preemente e arrebatador vigora o dizer da palavra. Só que o poema, nesse caso, já não é a coisa existente, legível e audível que ainda vai sendo, onde a linguagem se considera um meio de expressão e entendimento de que, por assim dizer, dispomos, tal como o automóvel dispõe da sua buzina. Não somos nós quem possui a linguagem, é a linguagem que nos possui (HEIDEGGER, 2004, p. 30).

Heidegger indica nesse texto a experiência de corpo a corpo entre a pele-leitor e a seda-verso, sua incorporação, que promove a travessia do poema para o espaço da poesia. Há uma correspondência entre a atividade do escritor e a do leitor, uma mesma luta contra si próprio para tornar-se senhor e servo da poesia, a luta que permite ao homem ganhar, “para além do poema existente, o espaço da poesia”. O poema existente é aquele que lemos nos versos que foram escritos e editados, é a obra efetiva e singular criada pelo poeta. Mas essa obra só é poética se nela se abrir a possibilidade do espaço poético da criação; obra é o que opera a criação: para além do poema (o ente), a obra desvela a poesia (o ser).

Essa travessia do poema para a poesia ocorre pela luta de tornar-se senhor e servo da poesia: “A luta pela poesia no poema é a luta contra nós próprios, na medida em que, na trivialidade quotidiana do ser-aí, estamos expulsos da poesia, estamos sentados na praia cegos, coxos e surdos e não vemos nem ouvimos nem

sentimos a ondulação do mar”. Desde *Ser e tempo*, Heidegger sempre indicou como nós temos a tendência de, em nossa lida cotidiana, decair na medianidade do impessoal e, ao contrário de compreender e decidir o nosso próprio poder ser, adotar imperceptivelmente o modo de ser dos “outros”, o que Heidegger vai caracterizar como “o impessoal” (*das Man*). Antes de qualquer avaliação ético-moral, a decadência no impessoal é uma característica constitutiva e essencial de nosso modo de ser, indica como somos numa primeira aproximação e na maioria das vezes. A decadência é a possibilidade de termos um si mesmo impróprio e, em vez de exercermos a possibilidade existencial de vir a ser o nosso próprio poder ser, nos compreendermos como um ente simplesmente dado (*Vorhandenheit*), definido publicamente nas determinações das ocupações. Ao nos compreendermos como um ente simplesmente dado, não nos vemos como possibilidade e esquecemos de ser o nosso próprio ser. Heidegger caracteriza esse fenômeno da perda de si no impessoal como afastamento (*Abständigkeit*). É esse afastamento de nós mesmos que nos faz estarmos sentados na praia cegos, coxos e surdos, sem ver, nem ouvir, nem sentir a ondulação do mar; é ele que nos expulsa da poesia. Por isso, a luta tanto do poeta como do leitor é contra essa tendência de nos afastarmos do que somos e decairmos na trivialidade do cotidiano; é uma luta pela reconquista de nosso próprio ser.

“Mas só tal como o próprio poeta se torna senhor e servo da poesia, a saber, por uma luta, é que ganhamos, para além do poema existente, o espaço da poesia”. A luta contra a nossa tendência imediata de imperceptivelmente adotarmos, na maioria das vezes, a impessoal trivialidade das compreensões e decisões cotidianas é que permite ao homem habitar o espaço poético, tornando-se senhor e servo da poesia: “No entanto, a luta contra nós próprios não significa de modo algum um olhar absorto sobre nós próprios, curioso e analisador da alma, nem uma repreensão ‘moral’ contrita, antes tal luta contra nós é o trabalho da travessia do poema”.

Como indicou João Cabral de Melo Neto, em seu poema “Escritos com o corpo”, quando vestimos unicamente a macieza nua da seda-verso, ao contrário de nos vestir, de uma forma mais completa, ela nos despe de uma outra mais interna. Vestido com a seda-verso, o corpo nunca se sente mais definido, como com as roupas de regra. A travessia do poema para a poesia é sempre uma experiência de estranhamento, por nos conduzir ao abandono de nossas compreensões triviais, uma luta contra a tendência de nos afastarmos do que somos, que concentra e intensifica a realidade: “Com quanto mais poder a poesia ascende ao poder, tanto mais preemente e arrebatador vigora o dizer da palavra”:

Apenas um corpo completo
e sem dividir-se em análise
será capaz do corpo a corpo
necessário a quem, sem desfalque,

queira prender todos os temas
que pode haver no corpo frase:
que ela, ainda sem se decompor,
revela então, em intensidade.

A intensidade de um poema se revela na força arrebatadora do verso poético, na possibilidade de ele promover um deslocamento das trivialidades cotidianas e nos levar à experiência da extraordinária intensidade que pode haver no corpo frase, a travessia do poema para o espaço da poesia. Por isso, na leitura de um poema, o leitor precisa sentir-se despido de sua roupa habitual para vestir completa e unicamente a roupa dela, da seda-verso:

Mas também a pele emprestada
dura bem pouco enquanto véstia:
com pouco, ela toda também,
já se esgarça, se desespessa,

até acabar por nada ter
nem de epiderme nem de seda:
e tudo acabe confundido,
nudez comum, sem mais fronteira.

A travessia do poema para o espaço da poesia não mostra isso ou aquilo (um ente), mas revela a própria unificação de ser e linguagem, a nudez comum, sem mais fronteira, do corpo: “Não somos nós quem possui a linguagem, é a linguagem que nos possui.” No arrebatamento dessa hora, o poema já não é mais a coisa existente, legível e audível, mas o que revela a linguagem como morada do ser. O poema escrito com o corpo indica a experiência de travessia poética da linguagem, a sua incorporação.

IV

Está, hoje que não está,
numa memória mais de fora.
De fora: como se estivesse
num tipo externo de memória.

Numa memória para o corpo
externa ao corpo, como bolsa,
Que como bolsa, a certos gestos,
o corpo que a leva abalroa.

Memória exterior ao corpo
e não da que de dentro aflora;
E que, feita que é para o corpo,
carrega presenças corpóreas.

Pois nessa memória é que ela,
inesperada se incorpora:
na presença, coisa, volume,
imediate ao corpo, sólida,

e que ora é volume maciço,
entre os braços, neles envolta,
e que ora é volume vazio,
que envolve o corpo, ou o acoita:

como o de uma coisa maciça
que ao mesmo tempo fosse oca,
que o corpo teve, onde já estive,
e onde o ter e o estar igual fora.

Na quarta e última parte do poema “Escritos com o corpo”, Cabral fala da memória que uma ação desempenhada com a grande razão do corpo nos promove. Essa recordação não é uma lembrança de algo, um fato, uma coisa, alguém; essa memória é a lembrança de uma experiência poética, a memória afetiva de sua intensidade vital.

Está, hoje que não está,
numa memória mais de fora.
De fora: como se estivesse
num tipo externo de memória.

A primeira estrofe fala da memória que a afeição do corpo a corpo entre a pele-leitor e a seda-verso nos promove quando, após a travessia do poema ao espaço poético, voltamos para a nossa trivialidade cotidiana: hoje que não está. A experiência de travessia do poema para o “espaço poético” nos transforma, abala a nossa compreensão cotidiana da realidade, suspendendo toda a trivialidade da

vida; tal experiência ocorre com o espanto diante do extraordinário, que se revela em intensidade. Essa transformação não se realiza por arbítrio da vontade, nem se mantém por meio de consciência subjetiva; mas é dom, dádiva da criação. Por isso, ela não é posse do homem, mas um tipo externo de memória.

Numa memória para o corpo
externa ao corpo, como bolsa,
Que como bolsa, a certos gestos,
o corpo que a leva abalroa.

Uma memória que, apesar de ser para o corpo, não é do corpo, que ele a leva consigo, podendo ser abalroado por ela. Embora essa memória provenha da experiência de corpo, de sua incorporação, a sua recordação não está sob o domínio do homem, à disposição do arbítrio de sua vontade. Assim, ela vem ao encontro daquele que por ela espera de forma dadivosa e abalroa o corpo. Abalroar é ir de encontro a algo e se chocar com ele, colidir. Indica um ser avassalado pelo que vem de encontro e se choca, sendo, portanto, sempre um encontrar, e nunca um procurar.

Memória exterior ao corpo
e não da que de dentro aflora;
E que, feita que é para o corpo,
carrega presenças corpóreas.

Uma memória distinta da que de dentro do corpo aflora, isto é, diferente das lembranças que temos de algo, um fato, uma coisa, alguém. Mas, como ela é feita para o corpo, a sua lembrança se dá como incorporação. Não é lembrança de algo, de uma criatura qualquer, mas da intensidade da própria criação, que precisa ser incorporada no corpo a corpo de uma ação. Escrever com o corpo não é uma ação proveniente do que Nietzsche chamou de “pequena razão”, a saber, algo que

possa ser dominado por alguma representação da consciência. A ação do corpo, como vimos, é uma doação ao próprio corpo, à sua grande razão. Embora seja impossível a sua dominação, cabe ao homem cuidar dessa memória, recordando da possibilidade de sua experiência.

Pois nessa memória é que ela,
inesperada se incorpora:
na presença, coisa, volume,
imediate ao corpo, sólida,

e que ora é volume maciço,
entre os braços, neles envolta,
e que ora é volume vazio,
que envolve o corpo, ou o acoita:

como o de uma coisa maciça
que ao mesmo tempo fosse oca,
que o corpo teve, onde já esteve,
e onde o ter e o estar igual fora.

Pois somente com esse cuidado, sem deter e nem abandonar, pode o homem cultivar a incorporação do verso, pois é nessa memória que ela, a frase, inesperada se incorpora. Para que essa experiência poética ocorra, é preciso esperar o inesperado que subitamente se incorpora, faz-se corpo presente, coisa, sólido volume, mas que embora seja maciço é igualmente oco. Este é o mistério da criação: o fato de isso que é o mais denso e intenso, mais compacto, mais maciço e espesso ser simultaneamente o mais etéreo, mais fugaz, mais imponderável – como uma coisa maciça que fosse ao mesmo tempo oca. O mistério é o que compreendemos sem jamais entender, isso que para ser compreendido é necessário ser iniciado: algo que o corpo, por jamais deter, só pode ter quando estar. Cabral termina o seu poema indicando que o trabalho poético é o cuidar de

um mistério, o cultivo de uma memória que, embora não a dominemos, pode se apropriar do corpo e se incorporar em poesia, como um volume vazio que envolve e acoita. O poema de João Cabral de Melo Neto nos ensina como ler escritos com o corpo.

Referências

- FOGEL, Gilvan. **Sentir, ver, dizer**. Cismando coisas de arte e de filosofia. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.
- HEIDEGGER, Martin. Alemanha. *In*: HEIDEGGER, Martin. **Hinos de Hölderlin**. Tradução de Lumir Nahodil. Lisboa: Instituto Piaget, 2004.
- HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2006.
- HEIDEGGER, Martin. **Sobre o humanismo**. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.
- MELO NETO, João Cabral de. **Obra completa**. Organização de Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- NIETZSCHE, Friedrich. **A filosofia na idade trágica dos gregos**. Tradução de Maria Inês Madeira de Andrade. Lisboa: Edições 70, 1987.
- NIETZSCHE, Friedrich. **A gaia ciência**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**. Tradução de Mário da Silva. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

3.

A virtude das obsessões – ou: serventia das ideias fixas

Uma só virtude é mais virtude do que duas, porque é um
nó mais forte ao qual se agarra o destino.

Friedrich Nietzsche

Sobre o poema “Uma faca só lâmina” (MELO NETO, 1994, p. 203)¹², João Cabral de Melo Neto disse, em entrevista para Antônio Carlos Secchin:

Como estrutura de livro, *A educação pela pedra* é minha obra mais tensa. Como verso, “Uma faca só lâmina”. Vejo um caráter muito mais ético do que poético nesse poema. Falo da vantagem de se viver com uma obsessão, não importa qual: pode ser uma ideia política, o amor de uma mulher. A pessoa torna-se mais lúcida, mais criativa, mais capaz, se tem uma obsessão. Coloquei mais

12 O poema “Uma faca só lâmina” está transcrito na íntegra no final deste capítulo.

tarde o subtítulo – da serventia das ideias fixas – para facilitar a compreensão do texto (*apud* SECCHIN, 1985, p. 304).

Publicado inicialmente em *Duas águas*, o poema “Uma faca só lâmina” descreve o que Cabral chama de “estilo das facas” – ou o modo de ser da pedra. Em sua poética, faca e pedra têm um sentido complementar, indicam a característica existencial de ser seco, duro, cortante – ou o modo de ser da cabra. Faca, pedra e cabra são substantivos que João Cabral transforma em adjetivos, a fim de caracterizar o estilo, o “modo de ser” da existência que se realiza em seu elemento essencial, mais mineral e nuclear, *tal no fundo da terra há pedra,/ no fundo da pedra, metal.*

A *educação pela pedra* é sua obra mais tensa; “Uma faca só lâmina”, seu poema mais intenso, que tem como desdobramento ou repetição o “Poema(s) da cabra”¹³. Pedra, faca e cabra são os substantivos (adjetivados) mais próprios da poética de João Cabral de Melo Neto, ideias fixas que caracterizam um modo de ser existencial, ou estilo de vida.

Por preconizar o estilo das facas, “Uma faca só lâmina” tem um caráter ético: *fala da vantagem de se viver com uma obsessão* – ou da serventia das ideias fixas. Obsessão não é aqui nenhuma patologia psíquica, mania ou neurose psiquiátrica, nem algo diabólico, uma possessão do demônio, como determinam os dicionários e o senso comum. Aqui, obsessão indica a decisão de assumir o compromisso que a tarefa de realizar uma obra demanda, retornando eternamente a esse mesmo projeto, à identidade de seu poder ser, com o cuidado de vir a ser cada vez mais própria e intensamente

13 Tanto “Uma faca só lâmina” como o “Poema(s) da cabra” possuem a mesma estrutura formal, ambos divididos em nove partes (na faca: em letras de A a I; na cabra: em números de 1 a 9) com o prólogo e o epílogo escritos em itálico, sendo que, no primeiro poema cada parte possui oito estrofes e no segundo, quatro. Assim, além de repetir a temática cabralina, há também uma analogia formal que indica explicitamente uma relação entre esses dois poemas.

esse mesmo de sua identidade. A obsessão da decisão é o que promove o perfazer da obra, do que foi perfeito¹⁴; ela é a perseverança e a tenacidade de quem é pertinaz. No cuidado de viver algo obsessivamente, prospera o desenvolvimento e a intensificação da ação, a sua própria autossuperação originária. Na repetição do mesmo, a existência se intensifica, aperfeiçoa e amadurece, tornando-se cada vez mais apropriada, mais si mesma. Obsessão é, portanto, decisão, o compromisso que o homem estabelece consigo mesmo de colocar-se a comando para cumprir o que se abriu como tarefa: *pode ser uma ideia política ou o amor de uma mulher.*

O poema começa dizendo que uma bala enterrada no corpo o torna mais espesso, mais pesado. Espessar é densificar, o processo de tornar mais compacto, concentrado, vivo:

Porque é muito mais espessa
a vida que se desdobra
em mais vida,
como uma fruta
é mais espessa
que sua flor;
como a árvore
é mais espessa
que sua semente;
como a flor
é mais espessa
que sua árvore,
etc. etc.

14 Cabe observar que perfeito não tem aqui a função de ser adjetivo de algo sem defeito, mas indica o particípio passado do verbo perfazer – o que foi feito todo, completo, perfeito.

A decisão de uma obsessão faz com que a vida se desdobre em mais vida, ela espessa a realidade, tornando-a mais densa, concentrada, intensa, vital; o eterno retorno do mesmo promove a auto-superação que torna a realidade mais real, viva, essencial – como a semente que se transforma em árvore, que se transforma em flor, que se transforma em fruta, etc. etc. Em “Uma faca só lâmina”, Cabral apresenta essa dinâmica da obsessão com as imagens da bala, do relógio e da faca:

*Assim como uma bala
enterrada no corpo,
fazendo mais espesso
um dos lados do morto;*

*assim como uma bala
do chumbo pesado,
no músculo de um homem
pesando-o mais de um lado*

*qual bala que tivesse
um vivo mecanismo,
bala que possuísse
um coração ativo*

*igual ao de um relógio
submerso em algum corpo,
ao de um relógio vivo
e também revoltoso,*

*relógio que tivesse
o gume de uma faca
e toda a impiedade
de lâmina azulada;*

*assim como uma faca
que sem bolso ou bainha
se transformasse em parte
de vossa anatomia;*

*qual uma faca íntima
ou faca de uso interno,
habitando num corpo
como o próprio esqueleto*

*de um homem que o tivesse,
e sempre, doloroso,
de homem que se ferisse
contra seus próprios ossos.*

Logo em seu início, o poema compara a bala, o relógio e a faca com as orações adverbiais: *assim como*, *qual*, *igual*. Por meio dessas comparações, tais imagens se complementam no propósito de descrever a realidade que as gerou, de indicar uma possibilidade existencial do homem, um modo de ser. A bala é o que espessa, o que concentra a existência e a torna compacta, densa, coesa – tem o ferro do chumbo, a mesma fibra compacta. O relógio é a bala com um mecanismo vivo, um coração ativo que pulsa dentro do corpo. Essa é outra ideia fixa de João Cabral, uma máquina pulsante (*machine à émouvoir*) dentro do corpo, incomodando de vida:

Aquele rio
está na memória
como um cão vivo
dentro de uma sala.
Como um cão vivo
dentro de um bolso.
Como um cão vivo

debaixo dos lençóis,
debaixo da camisa,
da pele.

A bala viva do relógio debaixo da pele é igual ao gume de uma faca sem cabo nem bainha, só lâmina, que, transformando-se em parte de nossa anatomia, torna-se ossos do esqueleto, esporas que aguilhoam internamente o corpo à ação. Bala, relógio e faca são imagens que mostram o modo de ser denso, vivo e afiado de quem tem obsessão por suas ideias fixas: *A pessoa torna-se mais lúcida, mais criativa, mais capaz, se tem uma obsessão.*

Na parte final do poema, o seu epílogo, João Cabral faz o caminho de volta da metáfora à realidade: *de volta da faca se sobe à outra imagem, àquela de um relógio, e dela àquela outra, a primeira, a da bala, e daí à lembrança que vestiu tais imagens e, por fim, à realidade, prima.*

*De volta dessa faca,
amiga ou inimiga,
que mais condensa o homem
quanto mais o mastiga;*

*de volta dessa faca
de porte tão secreto
que deve ser levada
como o oculto esqueleto;*

*da imagem em que mais
me detive, a da lâmina,
porque é de todas elas
certamente a mais ávida;*

*pois de volta da faca
se sobe à outra imagem,*

*àquela de um relógio
picando sob a carne,*

*e dela àquela outra,
a primeira, a da bala,
que tem o dente grosso
porém forte a dentada*

*e daí à lembrança
que vestiu tais imagens
e é muito mais intensa
do que pôde a linguagem,*

*e afinal à presença
da realidade, prima,
que gerou a lembrança
e ainda a gera, ainda,*

*por fim à realidade,
prima, e tão violenta
que ao tentar apreendê-la
toda imagem rebenta.*

O poema termina mostrando o retorno de seu percurso. Esse caminho de volta reconduz a imagem à sua origem, mostrando que sua força geradora é a lembrança da própria realidade, prima. As imagens são recordações de uma realidade primordial, elementar, originária, que é muito mais intensa do que pode a linguagem. Cabral se refere a uma experiência da realidade que não se mostra em imagens, que é tão violenta que, ao tentar apreendê-la, toda imagem rebenta. Embora não possam dar conta da completude dessa experiência, as imagens da bala, do relógio e da faca indicam essa possibilidade originária da realidade, são a sua lembrança.

A.

Seja bala, relógio,
ou a lâmina colérica,
é contudo uma ausência
o que esse homem leva.

Bala, relógio e faca não são coisas efetivas, realidades já determinadas, entes. Como características de um modo de ser, elas indicam possibilidades de realizações, aberturas existenciais. Enquanto possibilidades existenciais, bala, relógio e faca precisam se efetuar no perfazer de uma ação; elas constituem a demanda do que é necessário para o homem tornar-se o que ele é numa apropriação de seu sentido de ser. A realidade disso que é possível se mostra sempre como tarefa, como o compromisso de resgatar e cumprir a possibilidade que se abriu como necessária para si mesmo. A decisão é obsessiva por sempre retomar o seu propósito, a fim de perfazer outra vez o seu sentido, num processo de intensificação e crescimento do mesmo – que, por ser originário, torna-se sempre outro. Assim, aquele que possui bala, relógio ou faca em seu próprio corpo traz consigo não algo dado, uma coisa pronta e acabada, mas a demanda de ter que realizar a sua possibilidade, de cumprir a tarefa necessária para tornar-se o que se é, uma ausência que incomoda com a presença do que não está:

Mas o que não está
nele está como bala:
tem o ferro do chumbo,
mesma fibra compacta.

Isso que não está
nele é como um relógio

pulsando em sua gaiola,
sem fadiga, sem ócios.

Isso que não está
nele está como a ciosa
presença de uma faca,
de qualquer faca nova.

A bala tem o ferro do chumbo, a sua fibra compacta que espessa e deixa o corpo do homem mais pesado, duro, maciço; o relógio tem o batimento cardíaco, a pulsão da vida que anima o corpo e o leva à ação, sem fadiga nem ócios; na faca, há a avidez e a fome pelas coisas, a vontade de perfazer a ação com todo o cuidado possível, com o esmero da excelência. A ausência disso que não está é a pulsão compacta da fome pelas coisas, a obsessão da vontade que quer com consistência e determinação e, assim, luta obstinadamente pela conquista de seus propósitos, como a ciosa presença de uma faca.

Por isso é que o melhor
dos símbolos usados
é a lâmina cruel
(melhor se de Pasmado):

porque nenhum indica
essa ausência tão ávida
como a imagem da faca
que só tivesse lâmina,

nenhum melhor indica
aquela ausência sôfrega
que a imagem de uma faca
reduzida à sua boca,

que a imagem de uma faca
entregue inteiramente
à fome pelas coisas
que nas facas se sente.

Avidez e sofreguidão, lâmina e boca: a fome pelas coisas. Fome é vontade, interesse, obsessão pelas coisas – qualquer coisa, não importa qual. O poema fala da importância de se ter algo que demanda a vontade de modo elementar, próprio, a fim de o homem se dedicar com interesse na realização de si mesmo, de pôr-se em comando para cumprir com perfeição as demandas que se tornam necessárias para vir a ser o que ele é. A faca indica essa fome da vontade, que se compromete inteiramente com o que quer e faz desse querer um poder. “Uma faca só lâmina” apresenta “a serventia das ideias fixas”, mostra a virtude das obsessões.

João Cabral de Melo Neto é um excelente exemplo desse modo de ser, pois ele é inteiramente obsessivo com a poesia, com a sua obra – o que podemos conferir, entre muitos outros, no poema de abertura do livro *Escola das facas*: “O que se diz ao editor a propósito de poemas” (MELO NETO, 1994, p. 417):

Eis mais um livro (foi que o último)
de um incurável pernambucano;
se programam ainda publicá-lo,
digam-me, que com pouco o embalsamo.

E preciso logo embalsamá-lo:
enquanto ele me conviva, vivo,
está sujeito a cortes, enxertos:
terminará amputado do fígado,

terminará ganhando outro pâncreas;
e se o pulmão não pode outro estilo
(esta dicção de tosse e gagueira),
me esgota, vivo em mim, livro-umbigo.

Poema nenhum se autonomiza
no primeiro ditar-se, esboçado,
nem no construí-lo, nem no passar-se
a limpo do datilografá-lo.

Um poema é o que há de mais instável:
ele se multiplica e divide,
se pratica as quatro operações
enquanto em nós e de nós existe.

Um poema é sempre, como um câncer:
que química, cobalto, indivíduo
parou os pés desse potro solto?
Só o mumificá-lo, pô-lo em livro.

Em “O que se diz ao editor a propósito de poemas”, João Cabral revela como ele compõe o poema por meio do que, diferentemente da espontaneidade da inspiração, chamou de “trabalho de arte”: “O trabalho artístico é, aqui, a origem do próprio poema” (MELO NETO, 1994, p. 733). O poema é uma construção constante, um trabalho obsessivo com as palavras, com a linguagem, que só acaba quando o editor o embalsama no livro, pois enquanto o poeta conviver com o poema vivo, ele nunca fica inteiramente acabado, está sujeito a cortes, enxertos, diversas operações: “me esgota, vivo em mim, livro-umbigo”. João Cabral é tão obsessivo com a possibilidade de construção de seus poemas que, mesmo depois de publicá-los

(embalsamar, mumificar) em livro, ainda compõe coletâneas e antologias combinando seus poemas em outras ordens¹⁵.

Na obsessão de João Cabral, um poema é o que há de mais instável, o que não se autonomiza no primeiro esboço do escrever, nem no passar a limpo do datilografar: enquanto existe vivo, ele se adiciona e se subtrai, se multiplica e se divide: um poema é sempre como um câncer ou um potro.

Sua obsessão pelo trabalho de arte não se esgota na composição de seus poemas, mas se expande na concepção do próprio livro. Em entrevista a José Carlos de Vasconcelos, João Cabral de Melo Neto afirmou sobre *Educação pela pedra*, a sua obra “mais tensa”:

Quis construir todo o livro estruturado num dualismo. Aliás, ele esteve por se chamar *O duplo ou a metade*. Assim, a obra compõe-se de 48 poemas: metade deles são sobre Pernambuco, a outra metade não; metade dos poemas têm 24 versos, a outra metade 16; metade dos poemas são simétricos, os outros são assimétricos; metade dos poemas associam-se, aglutinam-se, outra metade repelem-se; e por aí fora... (ATHAYDE, 1998, p. 114).

Em diversas entrevistas, Cabral confessa que se impunha dificuldades, regras para a construção dos poemas, dos seus livros: *eu procuro me criar dificuldades*¹⁶. Sua obsessão com o trabalho de composição do

15 Por exemplo: *Dois águas*, coletânea que Cabral dividiu em poemas para serem lidos em voz alta e poemas para serem meditados em silêncio; *Poesia crítica*, antologia que “reúne os poemas em que o autor tomou com assunto a criação poética e a obra ou a personalidade de criadores poetas ou não” (MELO NETO, 1982, p. V); *Poemas pernambucanos*, só com poemas sobre Pernambuco; etc.

16 Resposta a Carlito Carvalhosa, na revista *34 Letras*, de março de 1989. No poema de abertura de sua obra *Agrestes*, dedicado a Augusto de Campos, Cabral revela: “Você aqui encontrará/ as mesmas coisas e loisas/ que me fazem escrever/ tanto e de tão poucas coisas:/ o pouco-verso de oito sílabas/ (em linha vizinha à prosa)/ que raro tem oito sílabas,/ pois metrifica à sua volta;/

poema é tão grande que ele é capaz de passar anos mexendo no poema: “Por exemplo, o meu poema ‘Tecendo a manhã’, que parece muito espontâneo, levou dez anos a escrever” (ATHAYDE, 1998, p. 70).

A obsessão pelas formas da linguagem, pela possibilidade de suas composições constitui a característica fundamental da poética de João Cabral de Melo Neto, a sua maior ideia fixa.

B.

Das mais surpreendentes
é a vida de tal faca:
faca, ou qualquer metáfora,
pode ser cultivada.

Surpreendente é o que causa surpresa, admiração, algo maravilhoso, extraordinário. A vida dessa faca, relógio ou bala é surpreendente, porque ela se mede pelo avesso: “medra não do que come/ porém do que jejua”:

a lâmina despida
que cresce ao se gastar,
que quanto menos dorme
quanto menos sono há,

cujo muito cortar
lhe aumenta mais o corte
e se vive a se parir
em outras, como fonte.

a perdida rima toante/ que apaga o verso e não soa,/ que o faz andar pé no chão/ pelos aceiros da prosa”.

Igual a um deserto, que se cultiva como um pomar às avessas, a faca viceja e se anima com o gastar do uso: quanto mais corta, mais afiada fica; quanto menos dorme, menos sono tem; cresce não do que come, mas do que jejua. Por ter o vigor da origem, a faca vive a se parir em outras, como fonte nascente. A faca só lâmina tem fome, quer brotar, crescer, vicejar, viver; não se poupa no cabo de madeira, nem se esconde no dentro de uma bainha. A faca é só lâmina, toda exposta ao seu fio, à dádiva do corte. Obsessiva, a faca tem a virtude dadivosa de fazer do pouco muito; do menos, mais; do vazio, cheio.

Do nada ela destila
a azia e o vinagre
e mais estratégias
privativos dos sabres.

C.

Cuidado com o objeto,
com o objeto cuidado,

D.

Pois essa faca às vezes
por si mesma se apaga.

Em C e D, o poema fala da necessidade de se cuidar da faca, na medida em que há sempre o risco de ela se apagar, do que se chama a maré-baixa da faca, ou de qualquer metáfora que pode ser cultivada. Como estilo ou modo de ser da vida, a faca, o relógio e a bala

estão necessariamente na possibilidade de perderem o seu vigor e decaírem – assim, como a decadência é constitutiva do que é vivo, é necessário cuidar:

Cuidado com o objeto,
com o objeto cuidado,
mesmo sendo uma bala
desse chumbo ferrado,

porque seus dentes já
a bala os traz rombudos
e com facilidade
se embotam mais no músculo.

Embora não tenha como evitar a decadência da vida, é necessário cuidar de sua vitalidade para ela não ficar rombuda e embotada, obtusa e estúpida. Se a bala significa a fibra compacta do chumbo, a sua decadência é linho de algodão, espuma, bolha de sabão – bala de couro ou de pano, dentes que não mordem mais nada. Em vez do espessamento e do peso da bala, na dispersão do rarefeito cotidiano, a ação se desfaz na modorra da apatia, e tudo se torna vão, lassidão e tédio. O automatismo do hábito anestesia a existência, promovendo a sua decadência.

Mais cuidado porém
quando for um relógio
com o seu coração
aceso e espasmódico.

É preciso cuidado
por que não seacompanhe
o pulso do relógio
com o pulso do sangue,

e seu cobre tão nítido
não confunda a passada
com o sangue que bate
já sem morder mais nada.

O sangue não morde mais nada quando o coração, antes aceso e espasmódico, perde o ritmo, tropeça e, confundindo o compasso do pulso do relógio com o pulso do sangue, já não mais desperta, nem incomoda, torna-se acalanto que adormece. Em vez da máquina que pulsa sem fadiga e sem ócio, o relógio que se descompassa na decadência de seu ritmo dá sono, faz dormir.

Então se for faca,
maior seja o cuidado:
a bainha do corpo
pode absorver o aço.

Também seu corte às vezes
tende a tornar-se rouco
e há casos em que ferros
degeneram em couro.

O importante é que a faca
o seu ardor não perca
e tampouco a corrompa
o cabo de madeira.

O risco da faca só lâmina está no que da faca não é a sua lâmina: a madeira do cabo e o couro da bainha: uma faca só cabo, faca só bainha. A absorção do aço da faca pela bainha do corpo esmorece a sua dureza, desmancha a sua rigidez: o ferro se degenera em couro, fica mole, fica rouco. Assim degenerada, a faca perde a sua fome pelas coisas, se desinteressa de si mesma e fica sem vontade de fazer o que

quer que seja, negaceia e procrastina. Diante desse risco constitutivo, é preciso cuidado para a faca não perder o seu ardor, corrompendo o fio de sua lâmina; a faca necessita sempre de cuidado para não se degenerar em couro de bainha, nem se corromper no cabo de madeira, o cuidado de não perder nem o fio, nem a contundência das facas que são só lâmina.

D.

Pois essa faca às vezes
por si mesma se apaga.
É a isso que se chama
maré-baixa da faca.

Talvez que não se apague
e somente adormeça.
Se a imagem é relógio,
a sua abelha cessa.

Adormecer e apagar são próprios da vida, por si mesma, não há como evitar – apenas cuidar: *Não é para falar e agir dormindo*. O cuidado não extingue o sono, mas sabe quando e como adormecer, sabe quando e como acender. Cuidar é estar de prontidão, compreendendo que, a qualquer momento, a faca pode se apagar e o relógio, a sua abelha cessar. Toda cadência traz consigo sua própria decadência, uma vez que *surgimento já tende ao encobrimento* e, assim, *quem acha vive se perdendo*. Cuidar é saber que está perdido, encoberto, precisando se achar. O risco do descuido consiste em, ao dormir ou apagar, já não mais compreender a própria perda e, sem necessidade de se procurar, não mais se encontrar – deixar a alma se tornar alcalina:

Mas quer durma ou se apague:
ao calar tal motor,
a alma inteira se torna
de um alcalino teor

bem semelhante à neutra
substância, quase feltro,
que é a das almas que não
têm facas-esqueleto.

E a espada dessa lâmina,
sua chama antes acesa,
e o relógio nervoso
e a tal bala indigesta,

tudo segue o processo
de lâmina que cega:
faz-se faca, relógio
ou bala de madeira,

bala de couro ou pano,
ou relógio de breu,
faz-se faca sem vértebras,
faca de argila ou mel.

Em sua maré-baixa, quando a alma se torna alcalina e a sua chama se apaga, o chumbo da bala se transforma em madeira, couro ou pano, perdendo a densidade de sua consistência e a resistência de sua solidez; o relógio cessa a sua abelha, para de pulsar sem fadiga nem ócios, calando a vitalidade de seu motor – e torna-se breu, seja a resina que gruda e calafeta, seja a escuridão que vela e oculta; a lâmina da faca fica cega e não corta mais nada, torna-se

feltro, argila ou mel, fica sem vértebras: tudo segue o processo de lâmina que cega: faz-se faca, relógio ou bala de madeira. Em C e D, o poema fala da necessidade de se cuidar da faca, porque ela não está nunca segura e já determinada como algo, um ente, mas é um modo de ser existencial que, por trazer consigo o seu próprio poder ser, precisa sempre ser exercido, cumprido em sua possibilidade, podendo, assim, se encontrar ou se perder no que faz, ser numa apropriação de si mesmo, na destinação de uma história que faz de todo “foi assim” um “assim eu quis, quero e hei de querer”, ou ser, numa alienação de si, fragmentado na dispersão do tempo. A cegueira da faca consiste na ausência de alguma obsessão que amarre e encaminhe o destino em um mesmo sentido, ela é o que faz a vida ser um fragmento, um enigma e um cruel acaso. Por isso é necessário cuidar: cuidado com o objeto, com o objeto cuidado; pois essa faca às vezes por si mesma se apaga.

(Porém quando a maré
já nem se espera mais,
eis que a faca ressurgiu
com todos seus cristais.)

A parte D do poema, que, junto com a C, mostra a necessidade de cuidar da bala, do relógio e da faca diante do risco da decadência, termina indicando como é também possível à faca o contrário, que reverte a sua maré-baixa e a faz ressurgir com toda a luz de sua lâmina. Se a cadência pode sucumbir na decadência, o contrário é também possível, e a decadência retornar à sua cadência: o chumbo da bala volta a ser espesso e compacto, o pulso do relógio retoma o ritmo de seu coração ativo, de sua abelha sem fadiga nem ócios, a faca volta a ser só lâmina, entregue inteiramente à fome pelas coisas, desperta e impetuosa.

~~*

E.

Forçoso é conservar
a faca bem oculta
pois na umidade pouco
seu relâmpago dura

(na umidade que criam
salivas de conversas,
tanto mais pegajosas
quanto mais confidências).

Forçoso é esse cuidado
mesmo se não é faca
a brasa que te habita
e sim relógio ou bala.

Não suportam também
todas as atmosferas:
sua carne selvagem
quer câmaras severas.

Mas se deves sacá-los
para melhor sofrê-los,
que seja em algum páramo
ou agreste de ar aberto.

Mas nunca seja ao ar
que pássaros habitem.
Deve ser a um ar duro,
sem sombra e sem vertigem.

E nunca seja à noite,
que esta tem as mãos férteis.
Aos ácidos do sol
seja, ao sol do Nordeste,

à febre desse sol
que faz de arame as ervas,
que faz de esponja o vento
e faz de sede a terra.

Após alertar para a necessidade de cuidar da bala, do relógio e da faca, João Cabral nos ensina como cuidar: forçoso é conservar a faca bem oculta. Essa ocultação consiste no pudor que se deve ter com facas, a reserva de não tornar público o que é próprio, singular e fundamental. Devemos guardar pudor do que nos é essencial, a fim de não o perder em conversas confidenciais, na umidade pegajosa das salivas curiosas e tagarelas. A tagarelice cotidiana promove a ambiguidade do que é dito, transforma tudo que é originário em banalidade, torna tudo público, impessoal e decadente. O falatório público das opiniões promove ferrugem, degradação e perda de si mesmo, rouba a história – sua carne selvagem quer câmaras severas. O poema alerta para a necessidade de preservar o que é próprio oculto, sem deixar que se derrame a flor que traz escondida. Se for necessário revelar, que seja em algum páramo ou agreste de ar aberto, no longe da solidão, num ar duro, sem sombra nem vertigem, no sol do Nordeste ao meio-dia. Diante do risco de decadência da faca, do relógio e da bala, o poema alerta para a necessidade de cuidar.

F.

Quer seja aquela bala
ou outra qualquer imagem,

seja mesmo um relógio
a ferida que guarde,

ou ainda uma faca
que só tivesse lâmina,
de todas as imagens
a mais voraz e gráfica,

ninguém do próprio corpo
poderá retirá-la,
não importa se é bala
nem se é relógio ou faca,

nem importa qual seja
a raça dessa lâmina:
faca mansa de mesa,
feroz pernambucana.

A faca pode sair de sua maré-baixa, porque, mesmo adormecendo ou se apagando no encobrimento, ela é uma possibilidade constitutiva da existência, essencial: ninguém do próprio corpo pode retirá-la, menos pode arrancá-la nenhuma mão vizinha. Não importa qual, seja a faca mansa de mesa, seja a feroz pernambucana, todos que têm o estilo das facas trazem consigo a possibilidade de despertar a sua lâmina e deixá-la ressurgir em todos os seus cristais. Quem tem no próprio corpo faca no esqueleto está sempre na possibilidade de ser por ela agulhoado e, de novo, atizado por sua fome.

E se não a retira
quem sofre sua rapina,
menos pode arrancá-la
nenhuma mão vizinha.

Não pode contra ela
a inteira medicina
de facas numerais
e aritméticas pinças.

Nem ainda a polícia
com seus cirurgiões
e até nem mesmo o tempo
como os seus algodões.

E nem a mão de quem
sem o saber plantou
bala, relógio ou faca,
imagens de furor.

Aquele que, mesmo sem saber, plantou bala, relógio ou faca está fadado, destinado a esse seu modo de ser; nem ele nem ninguém, nem a medicina e nem a polícia com seus cirurgiões, nem o tempo e nem a mão, nada pode contra ela, que, latente, pode se desvelar em todo seu esplendor. O ressurgimento da faca corresponde ao fenômeno de desobstrução do que encobria a sua lâmina, do despertar do corpo esquecido de si, alienado, mole e largado, que retoma o projeto de sua decisão, o seu compromisso de liberdade, e reassume a tarefa de cuidar de si mesmo, de cumprir a possibilidade que se abriu como necessária. Quando já nem se espera mais, eis que a faca ressurgue com todos os seus cristais.

-

G.

Essa bala que um homem
leva às vezes na carne

faz menos rarefeito
todo aquele que a guarde.

O que um relógio implica
por indócil e inseto,
encerrado no corpo
faz este mais desperto.

E se é faca a metáfora
do que leva no músculo,
facas dentro de um homem
dão-lhe maior impulso.

Pelo próprio elemento de seu material, a bala condensa, espessa, concentra: tem o ferro do chumbo, a mesma fibra compacta. Essa condensação de quem leva bala na carne desfaz a fragmentação da vida rarefeita, alienada na constante dispersão de si, e concentra, espessa e unifica propriedade de um sentido ao que é fragmento, enigma e cruel acaso – decide! Decidir é assumir a tarefa de vir a ser o seu próprio ser, repetindo o sido no porvir, é o que reúne a temporalidade em um sentido de ser, costurando a história e alinhavando o destino. A decisão não negaceia nem procrastina, mas está sempre disposta no instante de seu acontecimento, pronta para realizar a possibilidade que se abriu como necessária para si mesma. Decidir não é escolha ou arbítrio, nenhuma volição do sujeito, mas, antes, a assunção do que se é, o *amor fati*, que, como indicado acima, faz de todo foi assim um assim eu quis, quero e hei de querer.

O relógio é o que desperta e coloca em estado de vigília, alerta. Como uma máquina interna, o relógio é coração que bombeia o corpo de vida, promovendo circulação da força, disposição de ânimo, vitalidade. Ao circular a força, a bomba do relógio revitaliza a disposição de cumprir o seu acontecimento com interesse, esforço e dedicação. Em seu incansável batimento, o relógio é o que organiza o tempo,

promovendo a sua permanente renovação, abertura. Enquanto a bala faz o homem menos rarefeito, o relógio faz este mais desperto.

A faca é só lâmina, o seu gume, seu corte afiado, no sentido de agudeza, argúcia, esperteza, inteligência, percepção, sagacidade, tino, voracidade, vivacidade. A faca é a fome pelas coisas, uma boca ávida, sôfrega e insaciável. A faca é a espora da existência, aguilhão que atíça o homem a realizar a sua possibilidade, a dedicar-se ao compromisso de vir a ser o seu próprio ser, de fazer-se a si mesmo com esmero e excelência.

O fio de uma faca
mordendo o corpo humano,
de outro corpo ou punhal
tal corpo vai armando,

pois lhe mantendo vivas
todas as molas da alma
dá-lhes ímpeto de lâmina
e cio de arma branca,

além de ter o corpo
que a guarda crispado,
insolúvel no sono
e em tudo quanto é vago,

O fio da faca morde o corpo, mantendo viva a sua disposição, as molas da alma, o ânimo de vida, dá-lhe ímpeto de lâmina e cio de arma branca, desejo (fome pelas coisas) e fecundidade (criação). Essa fome de criação mantém o corpo encrespado, sempre na prontidão de sua possibilidade originária, insolúvel no sono e em tudo quanto é vago. Faca é concentração, a doação total ao acontecimento que promove a perseverança no que faz, interesse, dedicação e esmero, persistência e tenacidade.

como naquela história
por alguém referida
de um homem que se fez
memória tão ativa

que pôde conservar
treze anos na palma
o peso de uma mão,
feminina, apertada.

“Uma faca só lâmina” chega a seu clímax quando o poema se volta para a própria atividade poética e fala do ofício daqueles que lidam com palavras¹⁷. Essa é uma das características essenciais da poética de João Cabral, a metapoesia como poesia crítica, aquela que retorna sobre si mesma para refletir o próprio fazer poético.

H.

Quando aquele que os sofre
trabalha com palavras,
são úteis o relógio,
a bala e, mais, a faca.

A atividade poética é o ofício que trabalha com o que, embora seja o que nos é mais próximo, está mais distante do homem: a linguagem. Conforme a antiga determinação *zôon lógon échon*, a linguagem constitui a própria essência do homem, e por isso é o que é mais próximo, simples e apropriado. Todavia, pelo espontâneo

17 Cabe notar que João Cabral selecionou esta seção H do poema “Uma faca só lâmina” para sua antologia *Poesia crítica*.

e imperceptível descuido com o que é mais familiar e habitual, cotidianamente o homem tem uma tendência de falar sem compreender o que diz e nem como diz, de falar sem nenhum cuidado com a linguagem, tagarelar. O falatório cotidiano se distrai com as palavras, não pensa o que diz e tudo se torna ambíguo e opaco. Assim, pelo poder desse esquecimento do habitual falatório cotidiano, quem trabalha com palavras precisa tanto do chumbo compacto da bala como do coração ativo do relógio e, mais, do gume afiado de uma faca só lâmina.

Os homens que em geral
lidam nessa oficina
têm no almoxarifado
só palavras extintas:

umas que se asfixiam
por debaixo do pó
outras despercebidas
em meio a grandes nós;

palavras que perderam
no uso todo o metal
e a areia que detém
a atenção que lê mal.

Cabral começa exatamente indicando a dificuldade desse ofício, porque, com o uso e o abuso do falatório, tais como as moedas, as palavras perderam todo o seu metal, obscurecendo os seus significados. O poeta é aquele que, cuidando das palavras, lhes restitui o seu brilho original. O ofício do poeta é revigorar a linguagem, salvando as palavras da extinção: *a poesia é para dar a ver o mundo*. Pela dignidade e dificuldade de seu trabalho, o poeta, mais do que em qualquer outro ofício, precisa de uma faca só lâmina.

Pois somente essa faca
dará a tal operário
olhos mais frescos para
o seu vocabulário

e somente essa faca
e o exemplo de seu dente
lhe ensinará a obter
de um material doente

o que em todas as facas
é a melhor qualidade:
a agudeza feroz,
certa eletricidade,

mais a violência limpa
que elas têm, tão exatas,
o gosto do deserto,
o estilo das facas.

Para ter olhos mais frescos para o seu vocabulário, o poeta precisa ter o modo de ser da faca, o seu corte afiado, a sua avidez e fome pelas coisas – precisa da obsessão de uma faca que seja só lâmina. Além do corte, que deixa os olhos mais afiados, a faca tem também a sua ponta que morde, o seu dente agudo e feroz. O estilo das facas tem o gosto do deserto, tem a claridade de sua luz, é seco e elétrico, limpo e exato. Esse modo de ser da faca é necessário para o poeta retirar vida, criação e poesia de palavras doentes, opacas e extintas, e, assim, salvar a linguagem.

A linguagem não é uma coisa pronta, um objeto acabado, mas uma dinâmica que vigora no acontecimento da fala – seja ela oral, seja ela escrita, musical, visual... A linguagem é verbo, o que se faz na e como ação. A poesia salva a linguagem, na medida em que, realizando

a sua possibilidade originária de ser experiência de criação, recorda o homem da necessidade de cuidar da linguagem, não deixando que o sentido das palavras se perca no esquecimento do habitual falatório cotidiano. Poesia recorda origem e a origem acorda o homem.

~~*

Não é para se falar e agir dormindo.

Heráclito

I.

Essa lâmina adversa,
como o relógio ou a bala,
se torna mais alerta
todo aquele que a guarda,

sabe acordar também
os objetos em torno
e até os próprios líquidos
podem adquirir ossos.

Ao despertar do esquecimento com a recordação de origem, o homem fica mais alerta, presente em sua presença, atento com o seu próprio ser. Assim, acorda também os objetos em torno, pois, com a intensificação de sua concentração, as coisas aparecem no interesse do sentido, ganham o brilho de sua intensidade. Na concentração originária da criação, todo ente se torna mais ente, tudo que está sendo torna-se mais pleno, mais presente, espesso – e até os líquidos podem adquirir ossos. Esta é a questão fundamental da poética de João Cabral de Melo Neto: como o que é líquido, fugaz e etéreo pode adquirir ossos, ganhar consistência e tornar-se pedra. Cabral nos fala de uma educação pela pedra, na qual o homem ganha resistência, dureza, perseverança,

tenacidade e vira cabra. Sua poesia nos fala do seco elementar, o essencial da existência, que é a possibilidade de espessar a presença, estando completamente presente em seu acontecimento.

E tudo o que era vago,
toda frouxa matéria,
para quem sofre a faca
ganha nervos, arestas.

Em volta tudo ganha
a vida mais intensa,
com nitidez de agulha
e presença de vespa.

Quem sofre a faca está todo presente em sua presença, não há nada vago ou frouxo, distante e desinteressado. Por isso, distintamente do alienado hábito familiar, tudo ganha nervos, arestas: em volta tudo ganha a vida mais intensa. O homem não é algo autônomo e solipsista, um sujeito autoconsistente em seu eu, mas sempre vive numa situação do mundo, imerso em seu redor, na conjuntura de sua circunstância. Portanto, a intensidade de quem sofre a faca não está circunscrita em um eu, mas se irradia em todas as coisas, tornando tudo mais intenso, espesso e límpido: com nitidez de agulha e presença de vespa.

Em cada coisa o lado
que corta se revela,
e elas que pareciam
redondas como a cera

despem-se agora do
caloso da rotina,
pondo-se a funcionar
com todas suas quinas.

A faca retira o calo da rotina, desperta o homem para ser o seu próprio ser, no sentido do poder ser presente em sua presença, sem deixar que o hábito do cotidiano e o automatismo de sua rotina criem calos que impedem de perceber o extraordinário de sua própria situação. A familiaridade do habitual deixa as coisas redondas como a cera. Ao retirar o calo da rotina, a faca derrete essa cera e deixa tudo aparecer em seu lado que corta, mostrando todas as suas quinas.

Pois entre tantas coisas
que também já não dormem,
o homem a quem a faca
corta e empresta seu corte,

sofrendo aquela lâmina
e seu jato tão frio,
passa, lúcido e insone,
vai fio contra fios.

O homem que sofre da faca não fala nem age dormindo, uma vez que está todo presente em sua presença, ligado em seu acontecimento. João Cabral é avesso ao sono, ao que faz dormir, entorpecendo a existência com a modorra da apatia e a lassidão do tédio. “Uma faca só lâmina” fala do modo de ser contrário ao sono de quem está ausente de sua situação, indica a possibilidade de existir lúcido e insone, percebendo todas as arestas das coisas que o cerca, todas as quinas de cada circunstância. O que promove esse modo de ser da bala, do relógio e da faca é a virtude de o homem ter uma obsessão que demanda todo o seu ser, que promove o interesse de desempenhar plenamente o que faz, de ser todo, inteiro e completo em sua presença, dedicando-se com afinco e perseverança em sua realização: “A pessoa torna-se mais lúcida, mais criativa, mais capaz, se tem uma obsessão”. “Uma faca só lâmina” nos fala da virtude das obsessões – ou: *serventia das ideias fixas*.

*De volta dessa faca,
amiga ou inimiga,
que mais condensa o homem
quanto mais o mastiga;*

*de volta dessa faca
de porte tão secreto
que deve ser levada
como o oculto esqueleto;*

*da imagem em que mais
me detive, a da lâmina,
porque é de todas elas
certamente a mais ávida;*

*pois de volta da faca
se sobe à outra imagem,
àquela de um relógio
picando sob a carne,*

*e dela àquela outra,
a primeira, a da bala,
que tem o dente grosso
porém forte a dentada*

*e daí à lembrança
que vestiu tais imagens
e é muito mais intensa
do que pôde a linguagem,*

*e afinal à presença
da realidade, prima,
que gerou a lembrança
e ainda a gera, ainda,*

*por fim à realidade,
prima, e tão violenta
que ao tentar apreendê-la
toda imagem rebenta.*

~~*

UMA FACASÓ LÂMINA
ou SERVENTIA DAS IDEIAS FIXAS

Para Vinícius de Moraes

*Assim como uma bala
enterrada no corpo,
fazendo mais espesso
um dos lados do morto;
assim como uma bala
do chumbo pesado,
no músculo de um homem
pesando-o mais de um lado
qual bala que tivesse
um vivo mecanismo,
bala que possuísse
um coração ativo
igual ao de um relógio
submerso em algum corpo,
ao de um relógio vivo*

*e também revoltoso,
relógio que tivesse
o gume de uma faca
e toda a impiedade
de lâmina azulada;
assim como uma faca
que sem bolso ou bainha
se transformasse em parte
de vossa anatomia;
qual uma faca íntima
ou faca de uso interno,
habitando num corpo
como o próprio esqueleto
de um homem que o tivesse,
e sempre, doloroso,
de homem que se ferisse
contra seus próprios ossos.*

A.

Seja bala, relógio,
ou a lâmina colérica,
é contudo uma ausência
o que esse homem leva.
Mas o que não está
nele está como uma bala:
tem o ferro do chumbo,
mesma fibra compacta.
Isso que não está
nele como a coisa ciosa
presença de uma faca,
de qualquer faca nova.

Por isso é que o melhor
dos símbolos usados
é a lâmina cruel
(melhor se de Pasmado):
porque nenhum indica
essa ausência tão ávida
como a imagem da faca
que só tivesse lâmina.
nenhum melhor indica
aquela ausência sôfrega
que a imagem de uma faca
reduzida à sua boca.
que a imagem de uma faca
entregue inteiramente
à fome pelas coisas
que nas facas se sente.

B.

Das mais surpreendentes
é a vida de tal faca:
faca, ou qualquer metáfora,
pode ser cultivada.
E mais surpreendente
ainda é a sua cultura:
medra não do que come
porém do que jejua.
Podes abandoná-la
essa faca intestina:
jamais a encontrarás
com a boca vazia.
Do nada ela destila

a azia e o vinagre
e mais estratagemas
privativos dos sabres.
E como faca que é,
fervorosa e energética,
sem ajuda dispara
sua máquina perversa:
a lâmina despida
que cresce ao se gastar,
que menos dorme
quanto menos sono há,
cujo muito cortar
lhe aumenta mais o corte
e se vive a se parir
em outras, como fonte.
(Que a vida dessa faca
se mede pelo avesso:
seja relógio ou bala,
ou seja faca mesmo.)

C.

Cuidado com o objeto,
com o objeto cuidado,
mesmo sendo uma bala
desse chumbo ferrado,
porque seus dentes já
a bala os traz rombudos
e com facilidade
se em botam mais no músculo.
Mais cuidado porém
quando for um relógio

com o seu coração
aceso e espasmódico.
É preciso cuidado
por que não se acompanhe
o pulso do relógio
com o pulso do sangue,
e seu cobre tão nítido
não confunda a passada
com o sangue que bate
já sem morder mais nada.
Então se for faca,
maior seja o cuidado:
a bainha do corpo
pode absorver o aço.
Também seu corte às vezes
tende a tornar-se rouco
e há casos em que ferros
degeneram em couro.
O importante é que a faca
o seu ardor não perca
e tampouco a corrompa
o cabo de madeira.

D.

Pois essa faca às vezes
por si mesma se apaga.
É a isso que se chama
maré-baixa da faca.
Talvez que não se apague
e somente adormeça.
Se a imagem é relógio,

a sua abelha cessa.
Mas quer durma ou se apague:
ao calar tal motor,
a alma inteira se torna
de um alcalino teor
bem semelhante à neutra
substância, quase feltro,
que é a das almas que não
têm facas-esqueleto.
E a espada dessa lâmina,
sua chama antes acesa,
e o relógio nervoso
e a tal bala indigesta,
tudo segue o processo
de lâmina que cega:
faz-se faca, relógio
ou bala de madeira,
bala de couro ou pano,
ou relógio de breu,
faz-se faca sem vértebras,
faca de argila ou mel.
(Porém quando a maré
já nem se espera mais,
eis que a faca ressurge
com todos seus cristais.)

E.

Forçoso é conservar
a faca bem oculta

pois na umidade pouco
seu relâmpago dura
(na umidade que criam
salivas de conversas,
tanto mais pegajosas
quanto mais confidências).
Forçoso é esse cuidado
mesmo se não é faca
a brasa que te habita
e sim relógio ou bala.
Não suportam também
todas as atmosferas:
sua carne selvagem
quer câmaras severas.
Mas se deves sacá-los
para melhor sofrê-los,
que seja algum páramo
ou agreste de ar aberto.
Mas nunca seja ao ar
que pássaros habitem.
Deve ser a um ar duro,
sem sombra e sem vertigem.
E nunca seja à noite,
que estas têm as mãos férteis,
Aos ácidos do sol
seja, ao sol do Nordeste,
à febre desse sol
que faz de arame as ervas,
que faz de esponja o vento
e faz de sede a terra.

F.

Quer seja aquela bala
ou outra qualquer imagem,
seja mesmo um relógio
a ferida que guarde,
ou ainda uma faca
que só tivesse lâmina,
de todas as imagens
a mais voraz e gráfica,
ninguém do próprio corpo
poderá retirá-la,
não importa se é bala
nem se é relógio ou faca,
nem importa qual seja
a raça dessa lâmina:
faca mansa de mesa,
feroz pernambucana.
E se não a retira
quem sofre sua rapina,
menos pode arrancá-la
nenhuma mão vizinha.
Não pode contra ela
a inteira medicina
de facas numerais
e aritméticas pinças.
Nem ainda a polícia
com seus cirurgiões
e até nem mesmo o tempo
como os seus algodões.
E nem a mão de quem
sem o saber plantou

bala, relógio ou faca,
imagens de furor.

G.

Essa bala que um homem
leva às vezes na carne
faz menos rarefeito
todo aquele que a guarde
O que um relógio implica
por indócil e inseto,
encerrado no corpo
faz este mais desperto.
E se é faca a metáfora
do que leva no músculo,
facas dentro de um homem
dão-lhe maior impulso.
O fio de uma faca
mordendo o corpo humano,
de outro corpo ou punhal
tal corpo vai armando,
pois lhe mantendo vivas
todas as molas da alma
dá-lhes ímpeto de lâmina
e cio de arma branca,
além de ter o corpo
que a guarda crispado,
insolúvel no sono
e em tudo quanto é vago,
como naquela história
por alguém referida

de um homem que se fez
memória tão ativa
que pôde conservar
treze anos na palma
o peso de uma mão,
feminina, apertada.

H.

Quando aquele que os sofre
trabalha com palavras,
são úteis o relógio,
a bala e, mais, a faca.
Os homens que em geral
lidam nessa oficina
têm no almoxarifado
só palavras extintas:
umas que se asfixiam
por debaixo do pó
outras despercebidas
em meio a grandes nós;
palavras que perderam
no uso todo o metal
e a areia que detém
a atenção que lê mal.
Pois somente essa faca
dará a tal operário
olhos mais frescos para
o seu vocabulário
e somente essa faca
e o exemplo de seu dente
lhe ensinará a obter

de um material doente
o que em todas as facas
é a melhor qualidade:
a agudeza feroz,
certa eletricidade,
mais a violência limpa
que elas têm, tão exatas,
o gosto do deserto,
o estilo das facas.

I.

Essa lâmina adversa,
como o relógio ou a bala,
se torna mais alerta
todo aquele que a guarda,
sabe acordar também
os objetos em torno
e até os próprios líquidos
podem adquirir ossos.
E tudo o que era vago,
toda frouxa matéria
para quem sofre a faca
ganha nervos, arestas.
Em volta tudo ganha
a vida mais intensa,
Com nitidez de agulha
e presença de vespa.
Em cada coisa o lado
que corta se revela,
e elas que pareciam
redondas como a cera

despem-se agora do
caloso da rotina,
pondo-se a funcionar
com todas suas quinas
Pois entre tantas coisas
que também já não dormem,
o homem a quem a faca
corta e empresta seu corte,
sofrendo aquela lâmina
e seu jato tão frio,
passa, lúcido e insone,
vai fio contra fios.

*

*De volta dessa faca,
amiga ou inimiga,
que mais condensa o homem
quanto mais o mastiga;
de volta dessa faca
de porte tão secreto
que deve ser levada
como o oculto esqueleto;
da imagem em que mais
me detive, a da lâmina,
porque é de todas elas
certamente a mais ávida;
pois de volta da faca
se sobe a outra imagem,
àquela de um relógio*

*picando sob a carne,
e dela àquela outra,
a primeira, a da bala,
que tem o dente grosso
porém forte a dentada
e daí à lembrança
que vestiu tais imagens
e é muito mais intensa
do que pode a linguagem,
e afinal à presença
da realidade, prima,
que gerou a lembrança
e ainda a gera, ainda,
por fim à realidade,
prima e tão violenta
que ao tentar apreendê-la
toda imagem rebenta.*

Referências

- ATHAYDE, Félix de. **Idéias fixas de João Cabral de Melo Neto**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; FBN; Mogi das Cruzes: Universidade de Mogi das Cruzes, 1998.
- MELO NETO, João Cabral de. **Obra completa**. Organização de Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- MELO NETO, João Cabral de. **Poesia crítica**: antologia. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.
- SECCHIN, Antônio Carlos. **João Cabral**: a poesia do menos. São Paulo: Duas Cidades; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró Memória, 1985.



4.

A linha da mão esquerda: João Cabral crítico de Joan Miró

Inocência é a criança, e esquecimento, um novo começo,
um jogo, uma roda que gira por si mesma, um movimento
inicial, um sagrado dizer sim.
Friedrich Nietzsche

João Cabral de Melo Neto sempre manifestou o seu desejo e a sua vocação para a atividade crítica, seja a de si mesmo, a crítica sobre a própria poesia, ou uma crítica ao outro – “Meu ideal foi sempre ser crítico literário. [...] mas a minha poesia é quase sempre crítica” (ATHAYDE, 1998, p. 25). Essa vocação, que se revela em toda a sua obra, sendo tema constante de suas poesias, motivou uma antologia organizada pelo próprio poeta, *Poesia crítica*, na qual escreveu como apresentação na “Nota do autor”: “Este livro reúne os poemas em que o autor tomou como assunto a criação poética e a obra ou a personalidade de criadores poetas ou não” (MELO NETO, 1982, p. V). Assim, de acordo com o assunto e a sua divisão, essa antologia foi estruturada em duas partes: na primeira, intitulada “Linguagem”, João Cabral faz crítica da própria atividade poética;

e na segunda, “Linguagens”, ele faz a crítica da obra ou da personalidade de criadores, poetas ou não. Entre os diversos criadores abordados pela sua poesia crítica, encontramos, no poema “O sim contra o sim”, o pintor Joan Miró. Além desse poema, Cabral também escreveu um ensaio em prosa sobre Miró, intitulado “Joan Miró”, que foi publicado, em sua primeira edição, numa pequena tiragem de luxo, com gravuras originais de Miró, e hoje se encontra editado em suas *Obras completas*.

Nessa sua crítica a Miró, Cabral ressalta dois elementos complementares e igualmente fundamentais de sua pintura: o rompimento com o paradigma tradicional da composição renascentista e o constante esquecimento de todo e qualquer hábito ou habilidade, o desaprender, que, resguardando a inocência de sua criação, mantém o vigor do inédito em seus quadros. A partir desses dois elementos, Cabral caracteriza a obra de Miró como uma “pintura viva”.

João Cabral defende a tese de que “o Renascimento criou a pintura”, já que, até então, o que era pintado não se encontrava em nenhuma relação específica com os limites da superfície que o continha. Seja nos desenhos rupestres, seja em retábulos, seja nos afrescos murais, as imagens estavam sempre soltas no espaço, a serviço de uma função simbólica ou utilitária. Por sua vez, a superfície era um elemento neutro, cuja função era unicamente suportar a figura pintada. Até então, somente na pintura decorativa a superfície era relevante, mas também apenas em um sentido funcional. “Pode-se dizer que o Renascimento associou o objeto, isto é, a representação utilitária, ou a utilidade da representação, à superfície decorada, isto é, à utilidade da contemplação. Dessa associação nasceu a pintura, o que tem sido para nós a pintura, o quadro” (MELO NETO, 1994, p. 691).

A partir dessa associação, a representação da figura passa a ser estruturada em uma relação tanto com a paisagem quanto com os limites do quadro, a moldura; e sempre no sentido de se obter, nas duas dimensões da superfície da tela, uma ilusão tridimensional do espaço, da paisagem na qual a figura se situa. Com isso, a pintura, desde o seu nascimento, vai buscar uma dimensão que não é propriamente a dela,

a profundidade, mas própria do relevo e da escultura. Cabral ressalta o fato de que, para o sentido de profundidade ocorrer na superfície do plano, é necessário haver uma visão do conjunto estruturada a partir de um único ponto, aquele onde as três dimensões devem ser apreendidas simultânea e articuladamente. Por demanda da ilusão de terceira dimensão, na medida em que ela exige a fixação do espectador em um ponto ideal, no qual, e somente a partir do qual, essa ilusão se torna possível, a composição renascentista anulou o aparecer dinâmico do tempo em prol da aparência do espaço. Com a composição equilibrada a partir de um centro que organiza a reunião de todas as partes, a pintura posterior ao Renascimento fixa a vista na harmonia desse equilíbrio. Nesse sentido, segundo o poeta-crítico, em seu nascimento, a pintura negligencia o ritmo do tempo a fim de conquistar o equilíbrio do espaço, obrigando o espectador a exercer apenas uma única modalidade de sua visão, aquela que, detendo-se no ponto ideal do quadro, veja instantaneamente as suas três dimensões e, assim, obtenha a ilusão de profundidade na superfície pintada. Harmonia, equilíbrio e proporção entre figura e fundo passam a ser os elementos constitutivos de toda e qualquer pintura, os seus pressupostos fundamentais. A imposição desses elementos, subjacente às leis que constituem a composição renascentista, promove os princípios de toda pintura, instaurando o estatismo do olhar como a sua condição fundamental.

Da mesma maneira que é a contemplação estática, instantânea, a convenção a que se submete o contemplador desta pintura, é o estatismo, nascido daquela convenção, o que se poderia chamar seu estilo, o espírito de sua organização (MELO NETO, 1994, p. 693).

De acordo com essa tese, João Cabral de Melo Neto compreende que o estatismo espacial, imposto pela necessidade ilusória da terceira dimensão, estrutura a composição da pintura renascentista, forma o “espírito de sua organização”, bem como determina, até os dias atuais, todo o seu desenvolvimento posterior.

A composição de um quadro é o que, juntando o que nele foi posto, estrutura e mostra a sua imagem. Embora seja o que estrutura e mostra o que é visível em uma pintura, a composição permanece sempre oculta, invisível, na imagem do quadro. Como o espectador tem a tendência de sempre só ver o que é visível, ele não se dá conta da composição, que é percebida sem uma compreensão explícita, imperceptivelmente; a não ser quando, imperfeitamente concebida, ela se evidencia em seus defeitos. “Portanto, a composição é recebida sem que a atenção se dê conta. É nesse plano, em que a inteligência não se dá conta, que ela se cristaliza em hábito” (MELO NETO, 1994, p. 709). O costume do hábito se constitui numa lei que, embora não esteja dita nem escrita, todos conhecem, acolhem e obedecem; ele forma a memória de uma tradição, a sua história. E foi pelo costume habitual dos preceitos de centralização, equilíbrio e harmonia que a composição renascentista se tornou o modelo exemplar de toda pintura, determinando, até hoje, a sua história. Nesse sentido, João Cabral compreende que a pintura se fundou na modalidade de composição renascentista que, por ter como finalidade provocar no espectador uma ilusão de profundidade, impõe o estatismo imediato do olhar no ponto em que a harmonia do quadro se estrutura, privilegiando o equilíbrio do espaço em detrimento do ritmo do tempo.

Seria possível outra forma de composição? Seria possível devolver à superfície aquele sentido antigo que seu aprofundamento numa terceira dimensão destruiu completamente? A pintura de Miró me parece responder afirmativamente a essa pergunta. Ela me parece, analisada objetivamente em seus resultados e em seu desenvolvimento, obedecer ao desejo obscuro de fazer voltar à superfície seu antigo papel: o de ser receptáculo do dinâmico. Ela me parece uma tendência para libertar o ritmo do equilíbrio que o aprisiona e que aprisiona toda pintura criada com o Renascimento (MELO NETO, 1994, p. 695).

Para Cabral, ao abandonar a ilusão de profundidade e, assim, libertar a composição de um centro dominante, a pintura de Miró rompeu com as normas, com os paradigmas renascentistas, e, ao deixar de lado o seu equilíbrio estático, resgatou o dinamismo do ritmo, a fluência do tempo. Contrário a qualquer hierarquização entre os elementos de seus quadros, de um centro de interesse a partir do qual a composição se estrutura, Miró desintegra a noção de unidade da tela. Não há mais uma subordinação de elementos a um ponto central, organizador e dominante; em sua pintura, tudo se propõe simultânea e igualmente importante, exigindo do espectador uma série de observações sucessivas, um movimento do olhar que, agora, deve deter a sua atenção em cada setor do quadro: “Ele multiplica quadros dentro de um quadro e obriga o espectador a uma série de atos instantâneos, a uma contemplação descontínua” (MELO NETO, 1994, p. 697).

Figura 1 – *Carnaval do Arlequim* (1925), pintura a óleo de Joan Miró



Fonte: Albright-Knox Art Gallery (Buffalo, NY, EUA).

Desse modo, fragmentando a unidade hierárquica de seus elementos e descentralizando o interesse do quadro, Miró liberta a pintura tanto de sua moldura quanto de sua paisagem, disso que a havia aprisionado no espaço da composição renascentista, a fim de explorar o sentido dinâmico da superfície, o tempo. Como não há mais uma grande composição modulada pela harmonia tonal, que impõe ao espectador um movimento contínuo e único, previsto e controlado, mas uma estrutura fragmentada e serial, livre de toda predeterminação ou qualquer previsão, a pintura de Miró exige um permanente discorrer da atenção sobre a superfície. Como não há mais uma solução, uma harmonia que, com todos os elementos unificados, permite uma única visão geral do quadro, o espectador agora precisa percorrer o olhar por cada região da tela, deter-se em seus elementos e, simultaneamente, encaminhar-se aos outros – realizando, no movimento de sua visão, uma ação temporal.

De acordo com João Cabral, a busca pela dinâmica temporal da pintura, esquecida pela tridimensionalização espacial da composição renascentista, se faz ver, fica evidente na obra de Miró, com o crescente poder da linha e suas inusitadas possibilidades rítmicas e melódicas. Ao contrário da composição tradicional, na qual a linha, por ter uma natureza essencialmente dinâmica, foi empobrecida, anulada, eliminada, em Miró a linha é fundamental.

Nesta composição, a linha não é um elemento perigoso como se dá com a composição tradicional, onde ela, se não está dominada, é um elemento dissociador. Nesta composição, a linha é a mola. É não somente o que contemplar, mas a indicação, o guia, a norma da contemplação. Ela vos toma pela mão, tão poderosamente, que transforma em circulação o que era fixação; em tempo, o que era instantâneo (MELO NETO, 1994, p. 703).

A obra *El diamante sonrío al crepúsculo*, pintada em 1947 e atualmente exposta na Fundação Miró, em Barcelona, é um exemplo do que Cabral indica ser o poder da linha de Miró:

Figura 2 – *O diamante sorri ao crepúsculo* (1947),
pintura a óleo de Joan Miró



Fonte: Fundació Joan Miró (Barcelona, ES).

Em um fundo azul, esverdeado, claro, celeste, o quadro apresenta cinco manchas redondas, de tamanhos e cores diferentes, com bordas esvoaçadas: à esquerda, na parte superior, a mancha maior, preta, noturna, e na parte inferior, a menor, verde; à direita, uma vermelha embaixo e outra amarela em cima, diurnas; no centro da tela, uma mancha violeta, crepuscular, dividindo o quadro em cinco áreas. Tais manchas são enoveladas por quatro grupos de linha: uma abaixo da preta, rítmica e rápida, angulosa e abissal, envolve a pequena mancha verde; outras duas, uma envolta no vermelho e a outra, no amarelo, mais sinuosas e melódicas, lentas e encantadas; e outra central, que começa rítmica e termina melódica, envolvendo, de cima a baixo, a mancha violeta. Entre a noite e o dia, sobre o crepúsculo central, um olho vertical, circunscrito numa linha, sugere uma face a sorrir. Três estrelas de Miró, uma em cada região da tela, e cinco pares de bolinhas pretas interligadas. Visto de longe, o quadro aparenta uma unidade geral, que articula os seus elementos em

uma totalidade espacial; mas, assim, as linhas perdem as suas propriedades lineares, tornam-se massas, figuras abstratas.

Entretanto, na proximidade, com o interesse de ver detalhes, o quadro revela a singular e contínua trajetória de cada linha, seu nascimento, desenvolvimento e fim, encaminhando o olhar por percursos inusitados, em movimentos e velocidades diversas, diferentes ritmos e estranhas melodias. Tais linhas são guias que obrigam o espectador ao dinamismo visual; com seus deslocamentos inesperadamente vivos e lúdicos, tais linhas provocam sensações de calma e serenidade, vertigem e angústia, turbilhão, fluidez, alegria. As linhas de Miró operam uma circulação do olhar que transforma o que era fixo e instantâneo em dinâmicas temporais, o que era representação espacial em disposições afetivas. Diferentemente da ilusão do espaço, essas linhas nos provocam experiências de tempo.

Com as suas linhas, Miró constitui organismos que nascem e crescem em formas vivas, dinâmicas, surpreendentes. Ao contrário do fio de Ariadne, que leva à saída, as linhas de Miró conduzem a visão por labirintos onde perdemos tudo que é conhecido, já sabido, certo – onde nos perdemos. Nessas linhas não há certezas, previsões, métodos, apenas descobertas, surpresas. Sempre recomeçando a cada momento um novo caminho, tais linhas desfazem a visão habitual, automática, e impõem, com o inusitado da surpresa, um olhar inocente, original. Elas nos enlaçam, confundem, embaralham o já sabido – e nos restituem a criança, a criação de ver o mundo como pela primeira vez. Os quadros de Miró desembaçam os olhos e lavam a alma, proporcionam alegria, leveza, sorrisos. Sorrisos de esquecimento e inocência.

Ao contrário de ter uma gramática, uma lógica que, resolvendo todos os problemas, tem todas as respostas, para além das leis ou pressuposições habituais, Miró está sempre, em cada quadro, aprendendo a pintar. Essa capacidade de desaprender o todo já sabido e sempre recomeçar é o outro elemento que Cabral ressalta como igualmente fundamental da pintura de Miró.

A obra de Miró me parece nascer da luta permanente, no trabalho do pintor, para limpar o seu olho do visto e sua mão do automático. Para colocar-se numa situação de pureza e liberdade diante do hábito e da habilidade (MELO NETO, 1994, p. 711).

Foi a partir, e através, dessa luta, do trabalho de o pintor desaprender o já sabido, que Miró realizou uma efetiva superação das normas da composição renascentista. Portanto, tal superação não ocorre como um processo intelectual, teórico, mas com a força do desaprender todo o habitual que, perdendo o seu automatismo, se abre ao embate da criação, à necessidade de aprender o que fazer a partir, e na medida, de seu próprio acontecimento. Interessado em sua obra, Miró esqueceu a tradição.

Em sua prosa crítica, Cabral enfatiza tanto que Miró não possui um sistema, conceito ou fórmula de composição quanto que ele não busca combater, criar leis contrárias à composição renascentista tradicional. Igualmente distante tanto do abandono à inspiração quanto da segurança do saber acadêmico, Miró, totalmente interessado em sua atividade, pinta com *esquecimento e inocência*. “Nada existe exterior à sua atividade. Nada a que ele confie seu problema permanente, nenhuma fórmula, à qual ele deixe a missão de buscar tal solução, com a qual ele compara a sua criação” (MELO NETO, 1994, p. 715). Cabral localiza a força de Miró nesse não saber, em sua capacidade de esquecer-se de todas as soluções já realizadas e sempre, de novo, aprender a pintar pintando – o que, por sua própria originalidade, inviabiliza aferir uma lei, estilo ou norma de sua composição.

Por buscar compreender a pintura em seu próprio ato criador, Cabral ressalta a importância que o pintor dava à atividade de pintar, uma valorização do fazer que coloca a finalidade do trabalho em sua própria origem, no sentido de considerar o fazer não como o meio para se chegar ao quadro, mas o quadro como pretexto para pintar – “Miró não pinta quadros. Miró pinta” (MELO NETO, 1994, p. 711). Por se concentrar em sua ação e descobrir o que fazer no próprio

fazer, ao contrário de já saber previamente o que deve pintar, Miró busca compreender o que precisa ser feito no embate entre a mão e a matéria, no acontecimento desse trabalho.

Esse conceito de trabalho, em virtude, principalmente, dessa disponibilidade e vazio inicial, permite, ao artista, o exercício de um julgamento minucioso e permanente sobre cada mínimo resultado a que seu trabalho vai chegando (MELO NETO, 1994, p. 712).

Esse julgamento não ocorre como um policiamento que visa corrigir a ação, um esforço de controle e apoderamento da atividade, mas como uma atitude de interesse, vigília e lucidez própria do artista completamente entregue ao seu acontecimento, à ação de criação – *um sagrado dizer sim*.

No poema “O sim contra o sim”, Cabral (1994, p. 298) escreveu:

Miró sentia a mão direita
demasiado sábia
e que de saber tanto
já não podia inventar nada.

Quis então que desaprendesse
o muito que aprendera,
a fim de reencontrar
a linha ainda fresca da esquerda.

Pois que ela não pôde, ele pôs-se
a desenhar com esta
até que, se operando,
no braço direito ele a enxerta.

A esquerda (se não se é canhoto)
é mão sem habilidade:

reaprende a cada linha,
cada instante, a recomeçar-se.

O desaprender é a possibilidade de, por meio do esquecimento, se impor a necessidade de sempre, outra vez, aprender um novo começo. Ao contrário do já sabido, seja pelo entendimento, seja pelo hábito, do que é feito automaticamente, sem pensar, o desaprender demanda o permanente esforço de manter o saber na medida do aprender, sem dispensar o pensamento. Ao sentir a mão direita demasiado sábia, tão hábil que já não inventava mais nada, Miró passou a pintar com a mão esquerda, a fim de reaprender, a cada linha, em cada instante, a recomeçar-se. Para Cabral, esse eterno recomeço do ato criador é a força do trabalho de Miró, a originalidade que mantém a sua obra sempre viva. Em vez do sentido de harmonia do que está equilibrado, Cabral indica que a pintura de Miró busca obter a sensação de vivo, do inédito que, surpreendendo, desperta.

É a esse vivo que parece aspirar a pintura de Miró. Isto é, a algo elaborado nessa dolorosa atitude de luta contra o hábito e a algo que vá, por sua vez, romper, no espectador, a dura crosta de sua sensibilidade acostumada, para atingi-la nessa região onde se refugia o melhor de si mesma: sua capacidade de saborear o inédito, o não-aprendido (MELO NETO, 1994, p. 718).

A força da criação de Miró faz sua obra parecer viva, no sentido de original, espontânea – a obra guarda o frescor, o vigor de sua origem. Pela vigência desse vivo, ela pode romper a crosta da sensibilidade do espectador, formada pelo hábito de seus sentidos cotidianos, ordinários. O hábito caleja, a sua familiaridade forma uma casca que impede as percepções do mundo e automatiza tanto as compreensões quanto as ações dos homens. Por guardar o seu vigor original, a vigência extraordinária de sua experiência, a obra de Miró espanta, acorda essa sensibilidade adormecida no hábito. O vivo espessa a vida,

desperta a capacidade de saborear o inédito de sua própria origem – e a origem é a força vital, a essência primordial, da própria vida. A partir do esquecimento e da inocência, a pintura de Miró, superando a composição renascentista do estatismo espacial, revela a dinâmica temporal da vigência originária da vida.

Referências

- ATHAYDE, Félix de. **Idéias fixas de João Cabral de Melo Neto**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: FBN; Mogi das Cruzes: Universidade de Mogi das Cruzes, 1998.
- MELO NETO, João Cabral de. **Obra completa**. Organização de Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- MELO NETO, João Cabral de. **Poesia crítica**: antologia. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

PARTE II:
LEITURAS
DE JOÃO
GUIMARÃES
ROSA



5.

Linguagem e sertão em João Guimarães Rosa

A linguagem em *Grande sertão: veredas*

Somente renovando a língua é que se pode
renovar o mundo.

João Guimarães Rosa

Em sua obra *Grande sertão: veredas*, João Guimarães Rosa criou um romance literário que descreve uma realidade passada, a vida do jagunço Riobaldo, por meio de ficção poética¹⁸. O narrador é o próprio personagem, que, na ociosidade do lar, sentado numa cadeira grandalhona da Carinhanha, conta a sua história para um ouvinte imaginário chamado de “senhor”. A narração é toda em primeira pessoa, com Riobaldo lembrando os fatos ocorridos e refletindo quais foram as suas consequências, para, assim, mostrar como a urdidura de seu destino foi tramada. Após uma breve reflexão sobre as vicissitudes da vida, que acaba por concluir que “viver é muito perigoso”, Riobaldo começa a contar a sua história pelo meio, com ela já

18 “Meus romances e ciclos de romances são na realidade contos nos quais se unem a ficção poética e a realidade” (ROSA, 1994a, p. 35).

começada há muito. Depois de contar mais da metade do todo, ele retorna para o início e revela como aquilo tudo começou: “Foi um fato que se deu, um dia, se abriu. O primeiro. Depois o senhor verá por que, me devolvendo minha razão” (ROSA, 1994b, p. 69). Esse fato, que ocorreu quando ele tinha 14 anos, foi o encontro com um menino e a travessia do rio São Francisco com ele de canoa, na qual se despertou para a necessidade de ser corajoso: *amanheci minha aurora*.

Como “viver é muito perigoso”, Riobaldo nesse dia compreendeu que “carece de ter coragem”¹⁹. A questão da necessidade da coragem diante do perigo da vida é um dos temas mais importantes do livro.

Eu sei que isto que estou dizendo é dificultoso, muito entrançado. Mas o senhor vai avante. Inveja é a instrução que o senhor tem. Eu queria decifrar as coisas que são importantes. E estou contando não é uma vida de sertanejo, seja se for jagunço, mas a matéria vertente. Queria entender do medo e da coragem, e da gã que empurra a gente para fazer tantos atos, dar corpo ao suceder (ROSA, 1994b, p. 68).

A linguagem de *Grande sertão: veredas*, embora conte a história de Riobaldo, possui o fito de decifrar coisas importantes, compreender a vida em sua matéria vertente, entendendo o que promove os atos e dá corpo ao suceder. Esse propósito de falar de algo que está para além do que é dito constitui a característica metafísica dessa obra, conferindo o caráter misterioso do que é contado, o seu *dificultoso* e *muito entrançado*: “Esta vida está cheia de ocultos caminhos. Se o senhor souber, sabe; não sabendo, não me entenderá” (ROSA, 1994b, p. 102).

O caráter misterioso dessa linguagem funda-se no seu propósito de mostrar os ocultos caminhos da vida, tanto no sentido físico – por exemplo: o verdadeiro gênero de Diadorim, que Riobaldo, mesmo sabendo desde o início da estória, revelou somente no fim, após a sua morte:

19 Essas duas frases são motes que se repetem várias vezes ao longo do romance.

“Como em todo o tempo antes eu não contei ao senhor – e mercê peço! – mas para o senhor divulgar comigo, a par, justo o travo de tanto segredo, sabendo somente no átimo em que eu também só soube...” – quanto o oculto no sentido metafísico do próprio perigo da vida – a travessia de sua matéria vertente, o grande sertão e suas veredas:

Lhe falo do sertão. Do que não sei. Um grande sertão! Não sei. Ninguém ainda não sabe. Só umas raríssimas pessoas – e só essas poucas veredas, veredazinhas. O que muito lhe agradeço é a sua fineza de atenção (ROSA, 1994b, p. 69).

Guimarães Rosa fala de um sertão desconhecido, que ninguém ainda não sabe. Todavia esse não saber não provém de deficiência cognitiva ou carência de aprendizagem, mas porque a sua compreensão não ocorre por meio de entendimento lógico. Pelo próprio modo oculto do sertão, como não se tem acesso ao seu mistério pela via do conhecimento, ninguém ainda não sabe, *só umas raríssimas pessoas – e só essas poucas veredas, veredazinhas.*

O grande sertão consiste no mistério do que se oculta, cuja tendência é ser esquecido à medida que, quando o próprio ocultamento se vela, desaparece o seu mistério: tudo se torna habitual ou logicamente evidente. O esquecimento do mistério de quem ignora o oculto oblitera a dinâmica do processo de criação, a gã que empurra a gente a dar corpo ao suceder, e obstrui a sua experiência originária, promovendo, com o velamento do que lhe é mais próprio, um encobrimento de si mesmo do homem. O ocultamento do oculto dissimula o mistério da vida, fomentando um homem esquecido de seu próprio ser, decaído na compreensão pública do senso comum. A dissimulação do mistério suscita a decadência do homem, o esquecimento do modo elementar e originário de se criar a si mesmo, a perda de sua cadência.

Como João Guimarães Rosa é um arauto desse mistério e sabe que ele só se revela na, pela e como linguagem, a sua escrita proclama o descobrimento do que se oculta, a fim de recordar ao leitor

o mistério da vida. “Quem se sente responsável pela palavra ajuda o homem a vencer o mal” (ROSA, 1994a, p. 48) – “Quero explicar melhor: o escritor, o bom escritor, é um arquiteto da alma” (p. 40). Por conhecer profundamente a linguagem, na amplitude de suas mais variadas línguas²⁰, Guimarães Rosa escreveu *Grande sertão: veredas* com a intenção de proporcionar ao seu leitor uma experiência de seu mistério, que o desperte para a descoberta de si mesmo numa repetição do processo da criação.

Isto provém do que eu denomino a metafísica de minha linguagem, pois esta deve ser a língua da metafísica. [...] O bem-estar do homem depende do descobrimento do soro contra a varíola e as picadas de cobras, mas também depende de que ele devolva à palavra seu sentido original. Meditando sobre a palavra, ele se descobre a si mesmo. Com isto repete o processo da criação (ROSA, 1994a, p. 48).

Grande sertão: veredas é um romance que compõe a ficção literária com o pensamento metafísico. Uma advertência se faz necessária: metafísico tem aqui o sentido da presença do que se oculta e que, assim, se revela como mistério. A presença do oculto manifesta o mistério latente em tudo que aparece, desvela o enigma velado em toda criação originária. Metafísica significa nesse contexto a compreensão da presença do oculto no que se revela, indica o modo de ser da vida como matéria vertente e o mistério de sua travessia, o grande

20 Em nota de rodapé, o alemão Günter Lorenz, que entrevistou Guimarães Rosa em 1965, na ocasião do Congresso de Escritores Latino-Americanos, escreveu: “Por um artigo publicado no Brasil em 1967, após a morte de Guimarães Rosa, eu soube que ele falava português, espanhol, francês, inglês, alemão e italiano. Além disso, possuía conhecimentos suficientes para ler livros em latim, grego clássico, grego moderno, sueco, dinamarquês, servo-croata, russo, húngaro, persa, chinês, japonês, hindu, árabe e malaio” (ROSA, 1994a, nota 13, p. 46).

sertão e as suas veredas. “E nisto, que conto ao senhor, se vê o sertão do mundo” (ROSA, 1994b, p. 220).

Como arquiteto da alma, João Guimarães Rosa construiu em *Grande sertão: veredas* um romance metafísico que, devolvendo à palavra o seu sentido original, envereda o leitor nos mistérios da vida, a fim de proporcionar-lhe uma experiência de compreensão de si mesmo, que ele caracterizou como “a travessia para a solidão”. “Pois o diabo pode ser vencido simplesmente, porque existe o homem, a travessia para a solidão, que equivale ao infinito”: “Apenas na solidão pode-se descobrir que o diabo não existe. E isto significa o infinito da felicidade. Esta é a minha mística” (ROSA, 1994a, p. 37).

Diferentemente do público, “Sertão é o sozinho [...] dentro da gente” (ROSA, 1994b, p. 199). Riobaldo quer mostrar o sertão com a sua linguagem, contar a estória do que ele compreende sem entender, para que o ouvinte-leitor também aprenda esse modo de compreensão – pois: “A gente só sabe bem aquilo que não entende” (p. 242). Por diversas vezes, o narrador adverte o leitor sobre a dificuldade de se entender o que ele conta e a conseqüente necessidade de ele, com a fineza de sua atenção, experimentar o não dito que se oculta no que foi contado, a fim de compartilhar a sua dimensão metafísica. “O sério pontual é isto, o senhor escute, me escute mais do que eu estou dizendo” (p. 74) – pois: “Conto ao senhor é o que eu sei e o senhor não sabe; mas principal quero contar é o que eu não sei se sei, e que pode ser que o senhor saiba” (p. 149). Embora Riobaldo esteja contando a sua história, o principal da estória é falar do oculto da vida, do que permanece encoberto como mistério em seu acontecimento, repetindo a dinâmica de sua criação.

“Para que conto isto ao senhor? Vou longe. Se o senhor já viu disso, sabe; se não sabe, como vai saber? São coisas que não cabem em fazer ideia” (ROSA, 1994b, p. 138). *Grande sertão: veredas* propõe contar coisas que não cabem em fazer ideia, o que se recusa a ser entendido logicamente como uma realidade já dada, pronta e realizada. O sertão do *Grande sertão* não é apenas uma região geográfica

do interior do nordeste brasileiro, mas possui um sentido metafísico universal do real como transcendência. Não como passagem a um divino sobrenatural, religioso, mas como travessia, atravessamento pelo que se efetua, experiência da permanente ultrapassagem da realidade, sua matéria vertente, sempre oculta no que aparece: “o sertão é grande ocultado demais” (p. 321), “Mas o sertão está movimentante todo-tempo – salvo que o senhor não vê” (p. 328).

O sertão do grande sertão

E, quanto mais leio e vivo e medito, mais perplexo a vida, a leitura e a meditação me põem. Tudo é mistério. A vida é só mistério. Tudo é e não é. Ou: às vezes é, às vezes não é. (Todos os meus livros só dizem isso)²¹.

João Guimarães Rosa

Na entrevista que concedeu a Günter Lorenz, João Guimarães Rosa disse que, de tanto ouvir as estórias dos velhos, seus contos e lendas, ele recebeu o dom da fabulação já no berço, e desde criança começou a transformar o ambiente que o rodeava em lenda, escrevendo estórias que transfiguravam a realidade em ficção (ROSA, 1994a, p. 33). Em *Grande sertão: veredas*, Guimarães Rosa transformou o sertão brasileiro em um lugar simultaneamente físico e metafísico, geográfico e universal, histórico e infinito. Ao mesmo tempo que sertão se refere ao lugar físico do interior do Brasil – “O sertão aceita todos os nomes: aqui é o Gerais, lá é o Chapadão, lá acolá é a caatinga” (ROSA, 1994b, p. 312) –, ele também possui um sentido metafísico: “O sertão está em toda a parte” (p. 11), “O sertão é do tamanho do mundo” (p. 52), “O sertão é sem lugar” (p. 227), “Sertão: é dentro da gente” (p. 199).

21 Carta de João Guimarães Rosa ao Senhor Dr. Joaquim de Montezuma de Carvalho, 27 de agosto de 1963 (ROSA, 1983, p. 344).

O sertão físico, geográfico e histórico é formado pelas regiões do interior do Brasil banhadas pelo rio São Francisco, do norte de Minas Gerais até Pernambuco, englobando o gerais, o chapadão e a caatinga. A estória narra as andanças de Riobaldo por esse sertão, sempre relatando as características de seus lugares. Guimarães Rosa descreveu com minuciosos detalhes diferentes paisagens dessa região, apresentando tanto as suas características geológicas e climáticas quanto a sua gente, fauna e flora. Seja a exuberância do Chapadão do Urucua – “onde tanto boi berra” –, seja a aridez do Liso do Sussuarão – “que não concedia passagem a gente viva, o raso pior havente, um escampo dos infernos” –, sejam os catrumanos do Sucruíú – “daquele transformado povo” –, diversos lugares, animais e pessoas dessa região sertaneja são apresentados nos seus pormenores.

O sertão metafísico, universal e infinito é indicado no não dito que se oculta no que é contado, permanecendo latente como a força misteriosa que promove o que vigora com ânimo, potência, coragem – com a gã que empurra a gente a dar corpo ao suceder. Por essa característica metafísica de mistério, assim como Heráclito caracterizou a profecia de Apolo no oráculo de Delfos, que “nem diz nem oculta, mas dá sinais”²², “O sertão não chama ninguém às claras; mais, porém, se esconde e acena. Mas o sertão de repente se estremece, debaixo da gente...” (ROSA, 1994b, p. 331).

Por ser mistério, *o sertão não chama ninguém às claras*, permanece oculto, latente no que se manifesta, apenas dá sinais, acena. A compreensão do mistério só ocorre com a sua experiência, quando de repente se estremece debaixo da gente. Pela própria natureza de se ocultar, o sertão sempre se recusa à evidência, sendo a experiência sua única via de acesso. Como “O sertão não tem janelas nem portas” (ROSA, 1994b, p. 315), só se pode nele entrar com um salto, no qual, de repente, já se está dentro. “Sertão – se diz –, o senhor querendo

22 Fragmento 93 de Heráclito (HERÁCLITO, 1991, p. 88).

procurar, nunca não encontra. De repente, por si, quando a gente não espera, o sertão vem” (p. 244).

O sertão está em toda parte, porque ele não é parte alguma, não está localizado numa região, não é um algo, uma coisa, algum lugar. O sertão é sem lugar, porque ele é o sozinho dentro da gente, está no próprio si mesmo de cada homem, constituindo o seu modo originário de ser. O sertão habita na linguagem, ele é a sua poesia original, o seu pensamento elementar. Por essa relação do sertão com a linguagem, Guimarães Rosa, em seu diálogo com Günter Lorenz, afirmou:

Goethe nasceu no sertão, assim como Dostoiévski, Tolstoi, Flaubert, Balzac; ele era, como os outros que eu admiro, um moralista, um homem que vivia com a língua e pensava no infinito. Acho que Goethe foi, em resumo, o único grande poeta da literatura mundial que não escrevia para o dia, mas para o infinito. Era um sertanejo (ROSA, 1994a, p. 49).

Goethe nasceu no sertão, era um sertanejo, não na perspectiva física, geográfica e histórica da realidade, mas na metafísica, universal e infinita da linguagem. “Portanto, torno a repetir: não do ponto de vista filológico e sim do metafísico, no sertão fala-se a língua de Goethe, Dostoiévski e Flaubert” (ROSA, 1994a, p. 50).

Goethe era sertanejo, porque escreveu para o infinito. Diferentemente do que se esgota na informação fatural dos personagens e dos acontecimentos, o que é escrito para o infinito resguarda a poesia da linguagem, a experiência do sentido original das palavras, na qual se percebe a imensidão da língua e a riqueza de seu idioma.

O idioma é a única porta para o infinito, mas infelizmente está oculto sob montanhas de cinzas. Daí resulta que tenha de limpá-lo, e como é a expressão da vida, sou eu o responsável por ele, pelo que devo constantemente *umsorgen*. Soa a Heidegger, não? (ROSA, 1994a, p. 47).

Heidegger, em sua obra *Ser e tempo* (*Sein und Zeit*), pensou a unidade existencial da totalidade do que somos como *Sorge*, termo alemão que, traduzido na edição brasileira por “cura”, indica o cuidado com ser si mesmo, que mantém apropriado o sentido do falar e do agir²³. Como “A substância do homem é a existência”²⁴, ele precisa permanentemente realizar o seu próprio ser, jogado na possibilidade conjuntural de seu acontecimento. Devido a essa substância existencial, o homem nunca se encontra pronto, mas permanece aberto ao seu poder ser, tendo que, assim, sempre cuidar de vir a ser o seu próprio ser – *sou eu o responsável por ele, pelo que devo constantemente* *umsorgen*.

O cuidado com o idioma, a responsabilidade com as palavras, consiste na força do pensamento, e: “Sertão. Sabe o senhor: sertão é onde o pensamento da gente se forma mais forte do que o poder do lugar. Viver é muito perigoso...” (ROSA, 1994b, p. 22). O perigo da vida é o seu poder ser, que sempre abre de novo a necessidade de ter que ser. Essa é a dor da existência, a liberdade ou a miséria do homem. Por sempre ter que ser o seu próprio poder ser, o homem pode se esforçar para consumir a sua ação, plenificando-se a si mesmo no que faz, ou desistir desse esforço, descuidando-se da tarefa de ser por si mesmo o seu poder ser. Com o esquecimento da cura que unifica a sua totalidade, o homem se dispensa de pensar, desresponsabiliza-se de ser o seu próprio poder ser e se aliena de si mesmo, ficando à mercê do que é público.

Como arquiteto da alma, Guimarães Rosa quer provocar em seu leitor uma experiência que lhe desperte o mistério da vida, abrir os seus olhos para a necessidade de cuidar do seu oculto poder ser. “Viver – não é? – é muito perigoso. Porque ainda não se sabe. Porque aprender-a-viver é que é o viver, mesmo” (ROSA, 1994b, p. 371). Como arquiteto

23 “Não é para se falar e agir dormindo” – fragmento 73 de Heráclito (HERÁCLITO, 1991, p. 79).

24 Heidegger faz essa afirmação três vezes em *Ser e tempo*: p. 173, 282 e 397 (HEIDEGGER, 2006).

da alma, ele quer ensinar o aprender-a-viver, pois: “Mestre não é quem sempre ensina, mas quem de repente aprende” (p. 199).

Em sua obra *Grande sertão: veredas*, João Guimarães Rosa fala do sertão que ele não sabe, *ninguém ainda não sabe*. Ninguém sabe o que é o sertão, porque, por ele não caber em fazer ideia, a sua compreensão não se fixa em um entendimento, como um saber que possa ser apreendido pela razão. “Existem elementos da língua que não são captados pela razão; para eles são necessárias outras antenas” (ROSA, 1994a, p. 55). Pelo próprio modo oculto do sertão, como não se tem acesso ao seu mistério pela via do conhecimento, ninguém ainda não sabe, *só umas raríssimas pessoas – e só essas poucas veredas, veredazinhas*. Embora o sertão se oculte, ele acena e dá sinais em suas veredas, onde o sertão se mostra sem vir às claras e, assim, se revela mantendo velado o seu mistério. Esse mistério que se mantém oculto em tudo que aparece é a maior grandeza do sertão, o grande sertão. “O senhor por ora mal me entende, se é que no fim me entenderá. Mas a vida não é entendível” (p. 94).

A grandeza do grande sertão

Para o espanto do leitor, o livro chamado grande sertão começa com a frase de uma única palavra, “Nonada.”, que significa uma bagatela insignificante e sem valor. Como pode algo que é grande ter início com uma ninharia? Isso não é paradoxal? Guimarães Rosa responderia: “É não apenas isto, mas tudo: a vida, a morte, tudo é, no fundo, paradoxo. Os paradoxos existem para que ainda se possa exprimir algo para o qual não existem palavras” (ROSA, 1994a, p. 32).

Confirmando a sua intenção de dizer o indizível, o começo de *Grande sertão: veredas* é nonada. Além do sentido semântico de bagatela, nonada também indica foneticamente: “em o nada”, o que remete ao estar no princípio inaugural, no nada da possibilidade de criação. Antes de ser uma negação, o nada é a condição da criação do que, antes, não era. A criação é a transformação do nada em ser, na qual o que

ainda não era aparece, passa a ser. Assim, nonada sugere algo cuja origem é muito simples, elementar e primária: a criação, o grande sertão.

A grandeza do grande sertão também precisa ser pensada em suas dimensões físicas e metafísicas. O sertão é grande por ser extenso geograficamente, as suas terras se estendem pelo interior afora, em planaltos, chapadas e serras. “Lugar sertão se divulga: é onde os pastos carecem de fechos; onde um pode torar dez, quinze léguas, sem topar com casa de morador” (ROSA, 1994b, p. 11).

A grandeza física do sertão é a sua vasta extensão de terras. Essa sua medida possui a dimensão aritmética, *arithmós*, sendo um grande que pode ser reduzido a números e mensurado geometricamente, ser maior ou menor.

Mas, nesse dia mesmo, em nossos cavalos tão bons, dobramos nove léguas. As nove. Com mais dez, até à Lagoa do Amargoso. E sete, para chegar numa cachoeira no Gorutuba. E dez, arranchando entre Quem-Quem e Solidão; e muitas idas marchas: sertão sempre (ROSA, 1994b, p. 184).

Em quatro dias de cavalgada, andando a cada dia extensões diferentes que podem ser comparadas, sendo umas maiores e outras menores, eles percorreram a distância de trinta e seis léguas, o que pode ser aferido com uma mensuração aritmética. Ou em uma medida geométrica, como, por exemplo, Riobaldo descreve o tamanho do Liso do Sussuarão: “em fundo e largo, as cinquenta léguas e as quase trinta léguas, das mais” (ROSA, 1994b, p. 321). Com cinquenta léguas de profundidade e trinta de largura, a área geométrica do Liso do Sussuarão é de mil e quinhentas léguas quadradas. A grandeza física do grande sertão consiste na vasta extensão geográfica de suas terras, passível de ser mensurada e comparada pela aritmética e pela geometria.

Distinto dessa grandeza física, que pode ser medida, calculada e comparada, o adjetivo grande, no título *Grande sertão: veredas*, também possui uma conotação metafísica, indica intensidade da linguagem,

seu vigor e grandeza. *No sertão fala-se a língua de Goethe, Dostoiévski e Flaubert.* Como reduzi-los a um denominador comum? Como compará-los? Quem é maior e quem é menor entre eles: o escritor alemão, o russo ou o francês? O grande aqui possui o sentido de magnífico, *meças*, que não pode ser reduzido aos números da aritmética, nem aos cálculos da geometria, que não é maior e nem menor. A grandeza do magnífico é o espanto²⁵ com o seu mistério, que, embora não possa ser esclarecido, ocultamente promove a magnificência do que é grande. O magnífico só é percebido no espanto com o extraordinário, *quando de repente o sertão se estremece, debaixo da gente.*

A grandeza do grande sertão é tanto física, a ampla extensão de terras, quanto metafísica, o espantoso mistério do que é magnífico. O grande de *Grande sertão: veredas* é nonada, a magnificência do pouco, simples e singelo, a grandeza do que é elementar e essencial. Esse grande nonada constitui o modo de ser do jagunço sertanejo, o mistério da força e do poder do *grande* Riobaldo.

E eu sou nada, não sou nada, não sou nada... Não sou mesmo nada, nadinha de nada, de nada... Sou a coisinha nenhuma, o senhor sabe? Sou o nada coisinha mesma nenhuma de nada, o menorzinho de todos. O senhor sabe? De nada. De nada... De nada... (ROSA, 1994b, p. 225).

O jagunço sertanejo

Eu Riobaldo, jagunço, homem de matar e morrer com a minha valentia. Riobaldo, homem, eu, sem pai, sem mãe, sem apego nenhum, sem pertencências.

João Guimarães Rosa

25 Em *O banquete*, de Platão, Fedro inicia o seu discurso afirmando ser Eros um deus *meças kai thaumatós*: magnífico e, assim, espantoso.

Para apresentar como João Guimarães Rosa concebeu o jagunço sertanejo, o seu melhor exemplo é o próprio Riobaldo, que desde seu ingresso na jagunçagem sempre foi respeitado por sua boa pontaria, o que lhe rendeu os apelidos de “Cezidor”; depois, de “Tatarana”, a lagarta-de-fogo; e, mais tarde, ao tornar-se chefe dos jagunços, de “Urutu-branco”, a cobra venenosa. Por ter passado grande parte de sua vida como jagunço, chegando a tornar-se líder do bando, Riobaldo é o melhor exemplo para se compreender a concepção de jagunço em *Grande sertão: veredas*: “Riobaldo é o sertão feito homem” (ROSA, 1994a, p. 59).

“E o Urutu-Branco? Ah, não me fale. Ah, esse... tristonho levado, que foi – que era um pobre menino do destino...” (ROSA, 1994b, p. 17). Riobaldo desperta para o seu destino ainda menino, aos 14 anos, quando foi com a mãe ao porto do Rio-de-Janeiro. A mãe prometeu que, ele se curando da doença que tinha, iria pedir esmola para, com a metade do arrecadado, rezar uma missa e, com a outra, colocar numa cabaça bem fechada e jogar no rio São Francisco para que chegasse ao Santuário de Bom-Jesus da Lapa. Riobaldo estava cumprindo essa promessa da mãe, quando, de repente, viu um menino, encostado numa árvore, pitando cigarro. Envergonhado de estar esmolando, escondeu a sacola e foi conversar com ele. Com recíproca simpatia, logo ficaram amigos e foram passear de canoa pelo rio de-Janeiro, que era estreito e tranquilo. Ficaram admirando a paisagem do rio, os bichos cágados nas pedras, o mato, as flores e os pássaros – nhambús, papagaios, araçaris, bandos de periquitos –, até que chegaram ao São Francisco. “Medo maior que se tem, é de vir canoando num ribeirãozinho, e dar, sem espera, no corpo dum rio grande” (ROSA, 1994b, p. 71).

Porque não sabia nadar, Riobaldo, sentado na canoa como pinto em ovo, demonstrou o seu medo de atravessar o São Francisco, ainda mais quando soube que a canoa era feita de peroba, madeira que, se virar, não boia: *Tive medo. Sabe? Tudo foi isso: tive medo!* Medo e vergonha de, por estar esmolando e com medo, ser menos, inferior ao menino

e ao canoeiro. Mas, ao perceber o menino tripudiando, teve brio e o encarou olho no olho. Foi quando ouviu do menino: “Você também é animoso...” – me disse. Amanheci minha aurora. Mas a vergonha que eu sentia agora era de outra qualidade” (ROSA, 1994b, p. 73).

Esse foi o acontecimento inaugural, *primeiro*, o amanhecer do destino de Riobaldo, no qual ele se ganha a si mesmo, assumindo o seu próprio ser. Por isso a sua vergonha agora era de outra qualidade. Ele não se envergonhava mais de ser pouco ou inferior, mas por ter se envergonhado de ser como ele é, a vergonha por ter sentido vergonha de si mesmo (FOGEL, 1999, p. 65). A aurora de Riobaldo foi o seu despertar para a coragem de poder ser o próprio ser, presente divino que ganhou de Diadorim – Deodorina, *doréomai*.

E eu não tinha medo mais. Eu? O sério pontual é isto, o senhor escute, me escute mais do que eu estou dizendo; e escute desarmado. O sério é isto, da estória toda – por isto foi que a estória eu lhe contei –: eu não sentia nada. Só uma transformação, pesável. Muita coisa importante falta nome (ROSA, 1994b, p. 74).

Ao baldear o rio São Francisco, Riobaldo experimenta uma transformação de si mesmo que será decisiva para a sua vida. Foi nessa travessia que, ocultamente, ele e o menino ganharam o destino de matar o Hermógenes, o pactário traidor que assassinou o magno chefe Joca Ramiro – *grande homem príncipe!, rei da natureza, era um imperador em três alturas!*²⁶. Riobaldo, anos depois de atravessar o rio com o menino, o reencontrou numa casa em que se hospedava. Agora o Reinaldo era jagunço, estava no bando de Titão Passos, para o qual Riobaldo também entra. “O senhor pense outra vez, repense o bem pensado! para que foi que eu tive de atravessar o rio, defronte com o Menino?” (ROSA, 1994b, p. 75).

26 Três caracterizações de Joca Ramiro feitas por Riobaldo (ROSA, 1994b, p. 17, 30, 118).

Diadorim, o Reinaldo, me lembrei dele como menino, com a roupinha nova e o chapéu novo de couro, guiando meu ânimo para se aventurar a travessia do Rio do Chico, na canoa afundadeira. Esse menino, e eu, é que éramos destinados para dar cabo do Filho do Demo, do Pactário! (ROSA, 1994b, p. 261).

“A modo que o resumo da minha vida, em desde menino, era para dar cabo definitivo do Hermógenes” (ROSA, 1994b, p. 364). Riobaldo e Reinaldo se encontraram meninos e, sem saber, oculta e misteriosamente, selaram o acordo que destinou as suas vidas a matar o Hermógenes e acabar com o seu bando. Como epílogo tanto desse acordo quanto da estória, a morte de Hermógenes consuma esse destino e acaba com a narrativa.

Narrei ao senhor. No que narrei, o senhor talvez até ache mais do que eu, a minha verdade. Fim que foi.

Aqui a estória se acabou.

Aqui, a estória acabada.

Aqui a estória acaba (ROSA, 1994b, p. 380).

Ao amanhecer a sua aurora na travessia do São Francisco, Riobaldo descobriu que, como viver é muito perigoso, ele carece de ter coragem, muita coragem, e se transformou. Essa transformação promoveu a virtude e a força, o ânimo e o alento de ser o seu próprio poder ser, tornando-se cada vez mais si mesmo, cada vez mais corajoso. “O que eu tinha, por mim – só a invenção de coragem. Alguma coisice por principiar” (ROSA, 1994b, p. 262). A coragem é a condição fundamental para ser jagunço e, como Riobaldo foi um magnífico jagunço, depois que se despertou para a necessidade de ter coragem, ele se empenhou para tornar-se muito corajoso. Vacilante no início, “Confesso. Eu cá não madruguei em ser corajoso; isto é: coragem em

mim era variável” (p. 35), Riobaldo, pela própria necessidade de matar o pactário para cumprir o seu destino, foi se tornando cada vez mais corajoso: “Eu queria era a coragem maior” (p. 373).

A coragem maior ele ganhou ao ir encontrar o diabo, à meia-noite numa encruzilhada, para selar o pacto, trocando a sua alma por conhecimento e poder, êxito e ventura²⁷. Diante desse desafio de obter a maior coragem, Riobaldo começa a assuntar:

“Lacrau, era capaz de fechar desse pacto?” – eu indaguei. – “Ah, não, mano, quero lá não navegar por detrás das coisas... Coragem minha é para se remedir contra homem levado feito eu, não é para marcar a meia-noite nessas encruzilhadas, enfrentar a Figura...” Calado, considere comigo (ROSA, 1994b, p. 261).

A grande provação para Riobaldo, aquela que lhe exigiu a coragem maior, foi fazer o pacto com o diabo. Todos supunham que a dificuldade de pegar o Hermógenes era devido ao fato de ele ter feito esse pacto e vendido a sua alma em troca de poder²⁸. Com o propósito de matar esse traidor, Riobaldo decidiu também vender a sua

27 “O pacto! Se diz – o senhor sabe. Bobeia. Ao que a pessoa vai, em meia-noite, a uma encruzilhada, e chama fortemente o Cujo – e espera. Se sendo, há-de que vem um pé-de-vento, sem razão, e arre se comparece uma porca com ninhada de pintos, se não for uma galinha puxando barrigada de leitões. Tudo errado, remedante, sem completação... O senhor imaginalmente percebe? O crespo – a gente se retém – então dá um cheiro de breu queimado. E o dito – o Côxo – toma espécie, se forma! Carece de se conservar coragem. Se assina o pacto. Se assina com sangue de pessoa. O pagar é a alma. Muito mais depois” (ROSA, 1994b, p. 36).

28 “E, veja, por que sinais se conhecia em favor dele a arte do Coisa-Má, com tamanha proteção? Ah, pois porque ele não sofria nem se cansava, nunca perdia nem adoecia; e, o que queria, arrumava, tudo; sendo que, no fim de qualquer aperto, sempre sobrevinha para corrigimento alguma revirada, no instinto deradeiro. E como era a razão desse segredo?” (ROSA, 1994b, p. 260).

alma e ficar em pé de igualdade com o inimigo. Foi para a encruzilhada das Veredas-Mortas e, à meia-noite, evocou: “Lúcifer! Sata-nás!”, mas nada apareceu, nem porca com ninhada de pintos, nem galinha puxando barrigada de leitões e nem o diabo. Esperou a noite toda, *aquilo foi um buracão de tempo*. Ao amanhecer, sem saber se fez ou não o pacto, retornou ao acampamento completamente transformado; dias depois, tornou-se o chefe do bando, o Urutu-Branco. – *O senhor acha que a minha alma eu vendi, pactário?!* Essa dúvida atravessa toda a estória para culminar em seu fim com a compreensão de que não houve pacto nenhum, porque não há diabo, ele não possui realidade própria, o que existe é homem humano, no qual o diabo pode vigorar. “Explico ao senhor: o diabo vive dentro do homem, os crespos do homem – ou é o homem arruinado, ou o homem dos avessos. Solto, por si, cidadão, é que não tem diabo nenhum. Nenhum!” (ROSA, 1994b, p. 13).

Ao ir à meia-noite na encruzilhada das Veredas-Mortas, embora Riobaldo não tenha firmado um pacto com o diabo, ele conquistou a coragem maior, a completa autoconfiança em si mesmo, e tornou-se chefe do bando. Diante de sua transformação, o destituído chefe Zé-Bebelo ratifica essa mudança e rebatiza o nome de Tatarana: “– Mas, você é o outro homem, você revira o sertão... Tu é terrível, que nem um urutu-branco...” (ROSA, 1994b, p. 279). Foi a coragem maior que forjou esse poder de Riobaldo, agora ele estava pronto para ser o chefe dos jagunços e matar o Hermógenes.

O seu primeiro plano foi ir para o norte, a fim de retornar ao Chapadão do Urucuia e beber a água de seu rio. Mas no meio do caminho desistiu e seguiu direto para o norte, andando a esmo, sem ainda saber para onde ir, até que, de repente, ao se dar conta do lugar que estavam, descobriu o seu projeto: traspassar o Liso do Sussuarão e capturar a mulher do Hermógenes, cujas terras são do outro lado do raso. O mesmo plano concebido por Diadorim, que outrora Medeiro Vaz, o Rei do Gerais, tentou sem êxito executar. Embora tenha se precavido com todos os recursos possíveis,

reunindo fatura de comida e bebida em burros cargueiros, aguardando o tempo propício e até consultando uma filha de ciganos que adivinhava a sorte das pessoas, Medeiro Vaz não conseguiu atravessar o Liso do Sussuarão, aquele *escampo dos infernos*, e teve que voltar no segundo dia da travessia, com os seus homens completamente arruinados.

Já Riobaldo vinha a esmo com o seu bando, quando, percebendo que estava nas proximidades do liso, de repente e sem querer, descobriu que iria atravessá-lo. Pernoitaram por ali e, no dia seguinte, ele reuniu os seus homens e anunciou o seu projeto de atravessar o Liso do Sussuarão, *que não concedia passagem a gente viva*, sem estoque de mantimentos, nem água, nem nada – nonada.

Porque, o que eu estava mandando, nem Medeiro Vaz mesmo não teria sido capaz de crer: eu queria tudo, sem nada! Aprofundar naquele raso perverso – o chão esturricado, solidão, chão aventêsma – mas sem preparativos nenhuns, nem cargueiros repletos de bom mantimento, nem bois tangidos para carneação, nem bogós de couro-cru derramando de cheios, nem tropa de jegues para carregar água. Para que eu carecia de tantos embaraços? [...] Eu não era o do certo: eu era era o da sina! (ROSA, 1994b, p. 322).

Riobaldo era o da sina, porque tem a coragem de se doar à sua possibilidade de ser e descobrir, na conjuntura do acontecimento, o seu próprio ser; ele tem a coragem de obedecer-se a si mesmo. Ao contrário do certo, que quer a segurança e a garantia de tudo o que ocorre, o que é da sina se entrega à sua sorte, confiando na dádiva e na fortuna do destino. Ao contrário de Medeiro Vaz, que com toda segurança e garantia fracassou, a travessia de Riobaldo, sem nada, foi um sucesso. Durante nove dias, eles encontram água e comida à vontade, para os homens e para os animais, o céu nublou refrescando o calor do sol e todos atravessaram bem, sem haver nenhuma doença ou morte – o liso se abriu dadivoso para Riobaldo passar. “O que era

– que o raso não era tão terrível? Ou foi por graças que achamos todo o carecido, não obstante no ir em rumos incertos, sem mesmo se percurrar? De melhor em bom, sem os maiores notáveis sofrimentos, sem em-errar ponto” (ROSA, 1994b, p. 323).

Riobaldo, ao se entregar à sorte do destino, este o acolhe e o presenteia, conspira a seu favor, confirmando a propriedade da decisão com a graça de seu sucesso. Sem se depararem com problemas, atravessaram o liso e capturaram a mulher do Hermógenes do outro lado.

Assim achado, tudo, e o mais, sem sobranço nem desgosto, eu apalpei os cheios. O respeito que tinham por mim ia crescendo no bom entendido dos meus homens. Os jagunços meus, os riobaldos, raça de Urutu-Branco. Além! (ROSA, 1994b, p. 324).

Riobaldo renega ter certeza do que vai suceder, porque ele, por ter grande coragem, confia em si mesmo, se entrega inteiro ao cômputo do instante, à encruzilhada entre o sido e o será, e decide de acordo com a descoberta do sentido que se abre na conjuntura. “Tudo o que já foi, é o começo do que vai vir, toda a hora a gente está num cômputo. Eu penso é assim, na paridade. O demônio na rua... Viver é muito perigoso; e não é não. Nem sei explicar estas coisas” (ROSA, 1994b, p. 200). Viver é e não é muito perigoso, conforme o modo como a pessoa vive, independentemente do que ela faça. O perigo de qualquer ação humana está em seu poder ser, no fato de que, por ela não se encontrar pronta, já realizada, é preciso efetua-la, executar essa ação.

Todo agir humano está perante a possibilidade de êxito ou de fracasso, de ser ou de não ser. Diante dessa condição, cada pessoa pode ser do certo ou da sina, de acordo com o modo como efetua a sua ação: com o medo de quem demanda a garantia prévia da certeza para saber o que fazer ou com a coragem de quem, confiando na sorte de sua sina, se doa inteiramente à descoberta do que se mostra como sentido, decidindo o que fazer no cômputo da conjuntura. Ambos os modos enfrentam o risco de sucesso ou de fracasso em

suas ações, mas viver é muito mais perigoso para o que provém do medo do que para o que se funda na coragem. O medo ou a coragem são duas possibilidades de o homem lidar com o seu poder ser, com a sua vida – a do certo e a da sina. Riobaldo não era do certo, mas da sina, porque ele era jagunço e vivia jogado no sertão. “Jagunço é o sertão” (ROSA, 1994b, p. 200) e o sertão é o mistério – *nem sei explicar estas coisas*.

A dificuldade de explicar estas coisas se deve ao modo do não saber, próprio do que é oculto, pois não se compreende o mistério com explicações e entendimentos, mas com a sua experiência, no estar desperto de quem, com coragem, decide obedecendo a si mesmo. Só pode haver compreensão do mistério através de sua travessia. Não ser do certo, mas da sina, é o saber do não saber que constitui o modo de ser jogado do jagunço, essa é a sua maior sabedoria, aquela que o capacita a ser jagunço.

– *O que é que tu acha do que acha, Alaripe?* Ele não me conheceu: principiou a definir do Paredão, do Cererê-Velho, do Hermógenes. Atalhei! – que não isso; que da vida, vagada em si, no resumo? – *A pois, isto... Homem, sei? Como que já vivi tanto, grossamente, que degastei a capacidade de querer me entender em coisa nenhuma...* Ele disse, disse bem. Mas eu entiquei! – *Não podendo entender a razão da vida, é só assim que se pode ser vero bom jagunço...* Alaripe esbarrou, como ia quebrar em duas uma palma seca de buritirana. Me olhou, me falou: – *Se só de entender, cá comigo, eu entendo. Entendo as coisas e as pessoas...* (ROSA, 1994b, p. 362).

A sabedoria do jagunço consiste nesse entendimento íntimo, cá comigo, das coisas e das pessoas. Somente com a coragem de, sem entender a razão da vida, ser da sina, e não do certo, pode ser vero bom jagunço. A coragem, o não saber e o ser da sina são os fundamentos que compõem o modo de ser do jagunço de *Grande sertão: veredas*. Nonada: travessia.

Grande sertão, nonada e travessia

Sou um homem ignorante. Mas, me diga o senhor: a vida
não é cousa terrível?

João Guimarães Rosa

“Rasgamos sertão. Só o real” (ROSA, 1994b, p. 322). O real-sertão é grande de modo físico, por sua imensa extensão territorial, e metafísico, no sentido de que está para além do visível, oculto no mistério do que falta nome, do que é magnífico. *Grande sertão: veredas* começa com “– Nonada.” e termina com “Travessia.”, indicando que a vida do grande sertanejo, porque se funda no nada, é sempre travessia, perpassamento, experiência – *empeiria, erfahren*. “Digo: o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia” (ROSA, 1994b, p. 46). O real é o sertão que perfaz o modo de ser do sertanejo de *Grande sertão: veredas*, ele é o oculto que se dispõe no meio da travessia àquele que, estando perpassado por seu perfazimento, experimenta o que é perfeito²⁹, compreendendo o seu mistério.

O grande sertão é o nonada, *o nada coisinha mesma nenhuma de nada*, magnífico. Sua grandeza vem do pouco que precisa para ser, o elementar que lhe demanda cuidar de si mesmo – cura, *besorgen*. Esse cuidado elementar consigo mesmo estrutura a força de caráter, sua tenacidade e resiliência, fomenta a confiança em si, em sua capacidade de discernimento e de decisão, incita a coragem de querer ser cada vez mais o seu próprio poder ser, num processo de autossuperação e crescimento, de intensificação de si mesmo. A estória de Riobaldo é um exemplo desse nonada elementar do sertão: a sua transformação de Cezidor em Tatarana e, depois, em Urutu-Branco mostra essa autossuperação de quem quer ser plenamente o seu próprio poder ser, de quem tem o cuidado de ser si mesmo, cultivando o que vai vir no que já foi. Como

29 Perfeito não como adjetivo, mas como participípio de perfazer.

tudo que já foi é o princípio do que vai vir, o que virá é sempre um desdobramento do sido, isto é, o que foi encaminha e delinea o que será.

O grande sertão é a travessia, o ultrapassamento do que foi ao que será que, perfazendo um sentido de ser, destina a história. A travessia é o fazer do tempo, a temporalização que promove o que cada um é, tarefa de autoconstituição de si mesmo, de ser o seu próprio poder ser, jogado na autossuperação do que já foi no que vai vir, que intensifica, faz crescer e ficar grande. Ultrapassagem, atravessamento ou perpassamento, transformação, superação, história e destino. Grande sertão é nonada, por isso, travessia.

O nada é o fundamento da travessia, ele é o possível que precisa ser, sempre outra vez, realizado, concretizado. Por sua própria essência, como nunca se encontra pronto e já determinado, o homem está sempre diante da possibilidade de seu poder ser, no nada, tendo a tarefa de permanentemente vir a ser o seu próprio ser. O nada dessa constante possibilidade é o seu horizonte de realização, a abertura na qual ele está jogado, que precisa sempre ser efetuada. Essa dinâmica de permanecer no cômputo entre o que já foi e o que vai vir perfaz o modo de ser do tempo, a sua temporalização como história. O vir a ser do tempo, a constante ultrapassagem da temporalização, constitui a vida como travessia – nonada, então travessia. Viver é muito perigoso, porque, fundada no nada de sua possibilidade, a vida é sempre travessia – ultrapassar o que já foi, perpassar o cômputo do acontecimento e destinar o que vai vir, essa é a tarefa imposta ao homem, a sua dor.

Para cumprir essa tarefa de travessia, o sertanejo de *Grande sertão: veredas*, cujo melhor exemplo é o Riobaldo, se funda na coragem, no não saber e no ser da sina.

A *coragem* consiste em não temer o poder ser, que permite ao jagunço se entregar inteiro à travessia de sua conjuntura e, ao contrário de querer dominá-la com planejamentos arbitrários, alguma

subjetividade da consciência, descobrir o que vai ser no instante do acontecimento, integrado na unidade com o que já foi.

O poder ser do nada é a dor do homem, a sua liberdade ou a sua miséria. A liberdade se dá com a assunção da possibilidade de ser que, admitindo a responsabilidade de si mesmo e o cuidado da destinação de sua própria história, faz de seu já foi um assim eu o quis, quero e hei de querê-lo. A liberdade é a magnificência do nonada, de quem, assumindo a tarefa de vir a ser o seu próprio ser, está satisfeito com a sua história e quer ser, cada vez mais, o seu si mesmo, cuidando do encaminhamento de seu destino com esforço e alegria.

Mas liberdade – aposto – ainda é só alegria de um pobre caminhozinho, no dentro do ferro de grandes prisões. Tem uma verdade que se carece de aprender, do encoberto, e que ninguém não ensina: o beco para a liberdade se fazer. Sou um homem ignorante. Mas, me diga o senhor: a vida não é cousa terrível? (ROSA, 1994b, p. 197).

Diferentemente do infinito aberto de poder ser tudo, que acaba não sendo coisa nenhuma, a liberdade é o caminhozinho de quem, feliz com o limite de sua realização, quer o que pode e pode o que quer, numa autossatisfação com o seu próprio ser, que não cobiça nada além de si mesmo. Em vez de ser um fragmento, um enigma e um horrendo acaso, que é sempre levado no rumo que o vento sopra, livre é o homem que, com cuidado e decisão, junta e compõe o seu destino no anelo de seu sentido, querendo vir a ser, cada vez mais intensamente, o caminhozinho aberto pelo seu próprio já sido.

Todo “Foi assim” é um fragmento, um enigma, um horrendo acaso — até que a vontade criadora diga a seu propósito: “Mas assim eu o quis!”.

— Até que a vontade criadora diga a seu propósito: “Mas assim eu o quis! Assim hei de querê-lo!” (NIETZSCHE, 1986, p. 152).

A vontade criadora consiste na liberdade de assumir-se a si mesmo que faz de todo foi assim um assim eu o quis, quero e hei de querê-lo, unificando o que já foi com o que será, no sentido do seu próprio ser, da destinação de sua história. Mas a vida é coisa terrível, porque ela também pode, com descuido e indecisão, se fragmentar, tornando-se um enigma e um cruel acaso. *Viver é muito perigoso: carece de ter coragem.* A falta de coragem diante do perigo de seu poder ser, o medo de seu permanente cômputo, faz o homem desistir do esforço de vir a ser a sua vida por si e para si mesmo, deixando vigorar o que é por outro e para outro³⁰. A vida é terrível, porque ela nunca fica pronta e determinada no que foi, mas sempre se abre à possibilidade do que vai ser. Esse é o seu perigo, a sua dor; a liberdade de, com a coragem de assumir a tarefa do poder ser, cuidar e decidir o destino de sua história, ou a miséria de, com o medo de ter que ser, por si mesmo, o seu poder ser, descuidar dessa tarefa e renunciar a ela, outorgando a decisão de suas realizações ao domínio do público. Sendo constantemente a partir dos outros, o homem aliena-se do sentido de seu próprio ser e se esquece de viver por si mesmo a sua vida.

O não saber, que também caracteriza este sertanejo, deriva de sua coragem. Esse não saber é a inocência de aprender o que a coisa é na conjuntura de seu aparecimento. De modo diferente do logicamente já conhecido, que dispensa o homem de pensar, o não saber o impõe, ele é a condição de possibilidade do pensamento, o seu horizonte fundamental. O homem só pensa quando não sabe. “Pensar é a maior coragem, e a sabedoria, acolher a verdade e fazer com que se ausculte ao longo do vigor”³¹. Mas, devido ao seu medo de ser por si mesmo ao longo do vigor, do receio de ter que decidir o que vai ser diante da possibilidade do nada, ele constantemente troca o

30 “Chamamos de livre a um homem que se realiza por si mesmo e para si mesmo e não por outro e para outro” (Aristóteles, *Metafísica I, 2*, 982b, 26. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão).

31 Aforismo 112 de Heráclito (HERÁCLITO, 1991, p. 89).

pensar pelo saber, substituindo o pensamento oriundo da travessia do real pela segurança da realidade já sabida logicamente por algum entendimento. “Um gênio é um homem que não sabe pensar com lógica, mas apenas com a prudência. A lógica é a prudência convertida em ciência; por isso não serve para nada” (ROSA, 1994a, p. 57). O saber lógico-científico surge da ambição do homem de querer a segurança da dominação incondicional de tudo, e tornar-se o senhor da natureza, o dono do universo. Esse saber se engendra do medo e da covardia do homem, que busca garantir o seu poder ser por um outro, que não possui confiança, o conhecimento de si, para deixar o seu pensamento discernir o que aparece na conjuntura e decidir por si mesmo o que e como fazer.

A coragem de não saber promove a prudência do aprender pensando, que aprende a aprender na experiência de conhecer-se a si mesmo, “Pois é dado a todos os homens conhecer-se a si mesmos e pensar”³². Conhecer-se a si mesmo consiste no cuidado de auscultar a verdade ao longo do vigor, pensando com discernimento e agindo com decisão. Quem conhece a si mesmo e pensa compreende a travessia do acontecimento integrado em sua conjuntura, sintonizado em seu contexto, que prevê como efetuar uma apropriação oportuna de sua possibilidade de ser.

A coragem de não saber promove o pensamento que, por conhecer a si mesmo, se antecipa ao que sucede prevendo o seu destino, *é da sina*, e não do certo. Não ser do certo, mas da sina, *é a terceira característica fundamental do sertanejo jagunço de Grande sertão: veredas*, o que funda o seu modo jogado de perambular pelas veredas do sertão, errando à espera do inesperado. A sina é um chamado, um clamor silencioso do poder ser, que se ouve na intimidade do “cá comigo”, na solidão de quem cuida de si e decide o sentido de seu ser, descobrindo a verdade ao longo do vigor. A verdade é a descoberta do que se mostra como necessário, uma revelação da propriedade do poder ser, a sua

32 Aforismo 116 de Heráclito (HERÁCLITO, 1991, p. 89).

apropriação. Ser da sina consiste em auscultar o sentido que se abre na conjuntura, descobrir a sua verdade e aprender o que nela se revela.

Ao perceber a sua proximidade, Riobaldo, de repente, decide atravessar o Liso do Sussuarão. Essa travessia não foi planejada, não era esperada; ela subitamente se revelou na circunstância da conjuntura para ele, que estava atento ao seu poder ser, cuidando do que é necessário para cumprir os desígnios de seu destino. A fim de matar o Hermógenes, a travessia do liso e o rapto da mulher dele foram trunfos de Riobaldo que aumentaram o seu poder de chefe dos jagunços e o encaminharam ao triunfo da guerra, ao cumprimento de seu destino.

A coragem de assumir ser por si e para si mesmo o seu próprio poder ser, o não saber que demanda o pensamento a descobrir o que pode ser na conjuntura do acontecimento e o ser da sina que descobre a sua realização auscultando a verdade ao longo do vigor formam o tripé fundamental, o alicerce que estrutura a característica – o tipo – do jagunço sertanejo de *Grande sertão: veredas*, cujo melhor exemplo é o narrador e protagonista da estória, o jagunço Riobaldo. “Compadre meu Quelemém diz: que eu sou muito do sertão?” (ROSA, 1994b, p. 199).

Referências

- FOGEL, Gilvan. Da pobreza e da orfandade sem vergonha. *In*: SCHUBACK, Marcia Sá Cavalcante (org.). **Ensaios de filosofia**: homenagem a Emmanuel Carneiro Leão. Petrópolis: Vozes, 1999.
- HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2006.
- HERÁCLITO. Fragmentos. *In*: OS PENSADORES originários. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão. Petrópolis: Vozes, 1991.

- NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**. Tradução de Mário da Silva. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.
- ROSA, João Guimarães. **Ficção completa, em dois volumes**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994a. v. I.
- ROSA, João Guimarães. **Ficção completa, em dois volumes**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994b. v. II.
- ROSA, Vilma Guimarães. **Relembraimentos**: João Guimarães Rosa, meu pai. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.



6.

Da travessia do grande sertão e o destino de Riobaldo

Lhe falo do sertão. Do que não sei. Um grande sertão! Não sei. Ninguém ainda não sabe. Só umas raríssimas pessoas – e só essas poucas veredas, veredazinhas. O que muito
Lhe agradeço é a sua fineza de atenção.

João Guimarães Rosa

a. Da travessia do grande sertão

O assunto deste texto é a travessia do grande sertão; o seu propósito é pensar, a partir de uma interpretação do sentido de sertão em *Grande sertão: veredas* (GSV), o nexo fundamental, a conexão original que João Guimarães Rosa (JGR) indicou haver entre grande sertão e travessia – este texto propõe mostrar, com o exemplo do destino de Riobaldo, como a travessia corresponde ao modo mais apropriado de se viver no sertão, como ela constitui o mundo do jagunço, o destino do homem jogado na vida, sua liberdade.

Como todos os temas, símbolos e imagens de JGR, devemos compreender a travessia em GSV na unidade de suas dimensões histórica e metafísica. Por um lado, essa palavra indica as andanças dos sertanejos, as travessias que Riobaldo fez, ainda menino, do São Francisco e, já chefe dos jagunços, do Liso do Sussuarão; por outro lado, travessia indica também o modo de ser no mundo, como o real se apresenta, se realiza: “Digo: o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia” (ROSA, 1994b, p. 46). Por esse seu aspecto metafísico, a obra GSV começa em nonada e finda na travessia, indicando que o sertão se funda, tem seu princípio e origem, no nada e acaba, tem sua finalidade e meta, na travessia. Esse começo e fim, antes de serem apenas o início e o término de algo, indicam a vigência do que transcende, daquilo que, por se fundar no nada, obtém o seu solo na ultrapassagem de qualquer determinação. A travessia constitui a dinâmica mais própria do sertão, a sua essencialização originária, transcendência, liberdade; travessia significa a liberdade de ser fundamento originário de si mesmo.

Toda travessia se compõe de três características fundamentais e indiscerníveis: o ultrapassar, o perpassar e o destinar. O ultrapassar caracteriza a travessia como transcendência, o fato de ela, por se fundar no nada, estar sempre jogada em seu acontecimento, no dar-se existencial de si mesma. A travessia se constitui na permanência da ultrapassagem, no surgir do aparecer, vigência originária de ser. O perpassar corresponde à entrega a essa ultrapassagem, daquele que se doa inteiro à presença de seu acontecimento. O perpassamento da ultrapassagem perfaz a sua própria completude no deixar ser apropriado da conjuntura; a ultrapassagem é perfeita pelo perpassar de nossa presença. Ao perpassar a sua própria ultrapassagem, a travessia ganha destino, o sentido que alinhava o foi com o será e, assim, costura a estória compondo o seu enredo. Como ultrapassar, perpassar e destinar, a travessia constitui o modo de ser do sertão, da vida como tarefa de autoconstituição de si, o viver como aprender a viver.

E o sertão? Tal como travessia, o sertão em GSV também precisa ser compreendido na unidade de suas duas dimensões, a geográfica e a metafísica. Sertão indica o interior do Brasil, o seu cerne mais íntimo, suas minas. O sertão é as Minas Gerais; ou melhor: “o sertão aceita todos os nomes: aqui é o Gerais, lá é o Chapadão, lá acolá é a caatinga” (ROSA, 1994b, p. 458). Por outro lado, “o sertão está em toda parte” (p. 8), “ele é do tamanho do mundo” (p. 68); ou melhor: “o sertão é sem lugar” (p. 331), ele “é o sozinho [...] dentro da gente” (p. 199). Por esse aspecto metafísico do sertão, JGR afirma, em sua entrevista a Günter Lorenz, intitulada “Diálogo com Guimarães Rosa”, que: “Goethe nasceu no sertão, assim como Dostoiévski, Tolstoi, Flaubert, Balzac” (ROSA, 1994a, p. 49). Esses escritores nasceram no sertão não por provirem histórica ou geograficamente do interior do Brasil, mas pela dimensão metafísica de suas escritas, de suas relações com a linguagem.

Portanto torno a repetir: não do ponto de vista filológico e sim do metafísico, no sertão fala-se a língua de Goethe, Dostoiévski e Flaubert, porque o sertão é o terreno da eternidade, da solidão, onde *Inneres und Ausseres sind nicht mehr zu trennen* (ROSA, 1994a, p. 50).

O sertão é o lugar da solidão, onde, conforme citação feita por Guimarães Rosa da obra *Divã oriental-ocidental*, de Goethe, “o interior e o exterior já não podem ser separados” (ROSA, 1994a, p. 50): no sertão, o homem é o eu que ainda não encontrou o tu, ele está ainda além do céu e do inferno – *Jenseits von Gut und Böse*³³. Essa condição ocorre pelo estado de inocência do homem do sertão, que, por não ter comido da árvore do conhecimento, não tem a culpa do pecado original. Sem ter culpa da vida, não há para esse homem uma lei moral que, acima de tudo e de todos, prescreva de antemão o que ele deve ou não fazer; a sua ação é decidida na própria conjuntura, é conhecida na

33 *Além do bem e do mal*, título de uma obra de Nietzsche citado em alemão por Guimarães Rosa (ROSA, 1994a, p. 45).

descoberta do que, nela, aparece como o mais apropriado. “O jagunço é o sertão” (ROSA, 1994b, p. 200), porque ele vive jogado na travessia. Por isso, solidão – a condição de ser um eu que ainda não encontrou o outro, ou melhor, que ainda não se perdeu na alteridade. Solidão deve ser aqui distinguida do isolamento, pois, enquanto este diz separação, confinamento, exílio, aquela indica autoconsistência, a propriedade do homem que se realiza por si mesmo e para si mesmo, e não por outro e para outro. Solidão indica a assunção do que é mais apropriado, a liberdade de decidir e consumir o seu próprio destino.

“A gente do sertão, os homens de meus livros, vivem sem consciência do pecado original; portanto não sabem o que é o bem e o que é o mal” (ROSA, 1994a, p. 58). Como o sertanejo ainda não conheceu a culpa do pecado e, assim, não prescreveu uma lei soberana que determina universalmente o que é o bem e o mal, o seu eu se constitui jogado na junção de sua conjuntura, na travessia de seu acontecimento. Antes do confinamento do eu no sujeito, o isolamento do homem na autonomia de sua consciência, o sertanejo se encontra jogado no mundo, jagunço no sertão, tendo sempre que descobrir o que ele é, encontrar o sentido de seu destino, no próprio acontecimento existencial. “Viver – não é? – é muito perigoso. Porque ainda não se sabe. Porque aprender-a-viver é que é o viver, mesmo” (ROSA, 1994b, p. 546).

Aprender a viver é conhecer (*co-gnoscere*), nascer com, junto ao que acontece, articulando o sentido do mundo a partir da junção de cada conjuntura, do nexa que se evidencia na conjunção do acontecimento. Diferentemente da adoção de leis prévias, de ser legislado por regras morais ou lógicas, o homem do sertão é legislador, ele descobre a medida das coisas para além do bem e do mal, aprende o sentido do que aparece (é) no próprio aparecimento (ser). Essa medida consiste na necessidade do que se mostra como mais apropriado, autêntico; o sentido que revela propriedade e autenticidade, nexa, verdade, liberdade e destino. O verdadeiro sentido aparece como a propriedade do que é preciso, do que, na travessia do grande sertão, é descoberto

como possibilidade necessária de ser. “O sertão é isto, o senhor sabe: tudo incerto, tudo certo” (ROSA, 1994b, p. 146).

Por não ter uma determinação prévia, o sertão é grande ocultado demais, ele é o que precisa ser, constantemente, descoberto: “Sertão – se diz –, o senhor querendo procurar, nunca não encontra. De repente, por si, quando a gente não espera, o sertão vem” (ROSA, 1994b, p. 356) – o sertão ensina que o real só se dispõe para a gente, de repente, no meio da travessia. Como o que só se compreende na ultrapassagem, não se pode querer entender o que é o sertão, o real, através da determinação de algum conceito, seja ele lógico, seja estético, seja moral. Conhecer o sertão não é dominá-lo com um entendimento qualquer, mas consiste na graça de, descobrindo o que se oculta, compreender o que se revela como mistério. “Não podendo entender a razão da vida, é só assim que se pode ser vero bom jagunço” (ROSA, 1994b, p. 533).

O grande sertão impõe um pensamento que, em vez de buscar determinar o que é pensado com a certeza de um juízo, encontra a travessia que, na conjuntura, se mostra como necessária, perfeita. A grandeza do grande sertão consiste nesse perfazimento de sua travessia, no ser tomado, atravessado, pelo mistério do sertão. Por só aparecer se ocultando, o sertão precisa ser experimentado – e experiência, *emperia*, *Erfahren*, é travessia, atravessamento. Não há um acesso linear, de fora para dentro, crescente e gradativo para se entrar o sertão – ele “não tem janelas nem portas” (ROSA, 1994b, p. 462). Para se entrar no sertão, é necessário, de repente, saltar para dentro do instante que já se está, se integrar no interesse de sua conjuntura. Só já desde dentro é que se pode entrar no sertão, se despertar para ele, apropriá-lo.

Esta vida está cheia de ocultos caminhos. Se o senhor souber, sabe; não sabendo, não me entenderá. Ao que, por outra, ainda um exemplo lhe dou. O que há, que se diz e se faz – que qualquer um vira brabo corajoso, se puder comer cru o coração de uma onça pintada. É, mas, a onça, a pessoa mesma é quem carece de matar; mas matar a mão curta, a ponta de faca! Pois, então, por aí

se vê, eu já vi: um sujeito medroso, que tem muito medo natural de onça, mas que tanto quer se transformar em jagunço valentão – e esse homem afia a sua faca, e vai em soroca, capaz que mate a onça, com muita inimizade; o coração come, se enche das coragens terríveis! O senhor não é um bom entendedor? (ROSA, 1994b, p. 102).

Riobaldo, a fim de indicar os ocultos caminhos da vida, conta o exemplo de como o homem precisa se apropriar de sua coragem por meio da experiência de um acontecimento que abre, inaugura, desperta o que ele é. É preciso já ter coragem para tornar-se corajoso. Essa dinâmica circular de vir a ser o que já se é constitui o acontecimento apropriante de um instante extraordinário, o súbito abrir-se do destino, tempo da travessia – “Aquela travessia durou só um instantezinho enorme” (ROSA, 1994b, p. 367).

Quanto tempo dura um instante? Diferentemente do agora, que, por ser concebido por um tempo repartido em passado, presente e futuro, vem e passa, o instante constitui o acontecimento no qual o tempo, voltando-se para si mesmo, se concentra na reunião circular da simultaneidade de seu princípio com o seu fim. O instante é a unidade da totalidade temporal; o acontecimento em que o tempo é todo tempo o tempo todo: “comigo as coisas não têm hoje e ant’ontem amanhã: é sempre” (ROSA, 1994b, p. 94) – um tempo no qual não há antes ou depois, menos ou mais, nascimento ou morte: o instante é a eternidade que perfaz a travessia do grande sertão, a origem do tempo, fundamento do destino. O sertão é sem tempo, travessia de um instantezinho enorme.

O assunto deste texto é a travessia do grande sertão; o seu propósito é mostrar o nexo fundamental, a conexão original que JGR indicou haver entre grande sertão e travessia – pensar como a

travessia corresponde ao modo mais apropriado de se viver no sertão, como ela constitui o mundo do jagunço, o destino do homem jogado na vida. A fim de prosseguir essa análise, encaminhando o texto ao retorno de seu propósito original, podemos conferir esse nexos entre grande sertão e travessia no exemplo que dele oferece a estória de Riobaldo, o destino que o conduziu a tornar-se chefe dos jagunços e matar o Hermógenes: “E o ‘Urutu-Branco’? Ah, não me fale. Ah, esse... Tristonho levado que foi – que era um pobre menino do destino...” (ROSA, 1994b, p. 17).

b. O destino de Riobaldo como travessia do grande sertão

Eu não era o do certo: eu era o da sinal!

João Guimarães Rosa

Grande sertão: veredas narra a saga de Riobaldo, conta o périplo de sua travessia, a fim de pensar o destino de sua vida. Após cumprir as tarefas de ser chefe dos jagunços, Riobaldo, de range rede ou assentado em sua cadeira grandalhona da Caririnha, tomou gosto de especular ideias e passou a narrar as aventuras de suas andanças pelo sertão. Como, nessa narrativa, ele conta a sua vida não apenas para relatar o ocorrido, mas principalmente refletir sobre o vivido; a sua estória não é linear, apenas informativa – “contar seguido, alinhavando, só mesmo sendo as coisas de rasa importância” (ROSA, 1994b, p. 68) –, mas interpretativa, especulativa, uma narração hermenêutica, que vai e volta buscando compreender os desígnios do sertão, o sentido de sua travessia – “Eu queria decifrar as coisas que são importantes. E estou contando não é uma vida de sertanejo, seja se for jagunço, mas a matéria vertente” (p. 68). Matéria vertente é aquela que extravasa, transborda, escorre, escoia, mas também a que retorna, retoma, volta, verte à origem – tal como canta a segunda canção de Siruiz:

Olererê, Baiana,
eu ia e não vou mais...
Eu faço
que vou
lá dentro, oh Baiana,
e volto do meio pra trás...

Já com a estória bastante avançada, Riobaldo volta ao início e conta como tudo começou: “Foi um fato que se deu, um dia, se abriu. O primeiro. Depois o senhor verá por quê, me devolvendo minha razão” (ROSA, 1994b, p. 69). Um fato que, um dia, se deu, se abriu, indica o acontecimento inesperado, súbito, de um instante extraordinário. Por ser inesperado, esse fato não foi planejado por nenhuma antecipação, ele caracteriza um acontecimento que surpreende; e surpreender é pegar em flagrante, improvisar repentinamente uma ação. Esse repentino compõe a estrutura do instante, a subitaneidade desse acontecimento extraordinário. O extraordinário corresponde ao espanto que, abalando as referências ordinárias do cotidiano, transforma as compreensões habituais que temos de nós mesmos, dos outros e do mundo – de tudo. Todo súbito acontecimento de um fato extraordinário inaugura algo novo, constitui uma abertura original; por isso Riobaldo diz que esse fato foi o primeiro. O primeiro, aqui, não é aquele que ocupa o lugar inicial numa sequência linear, quantitativa e progressiva, mas o que tem primazia, é fundamental e elementar, origem que abre e perfaz o aberto. Um fato primeiro é aquele que, deflagrando uma necessidade, demanda travessia, instaura destino: “Será que tem um ponto certo, dele a gente não podendo mais voltar para trás? Travessia da minha vida” (ROSA, 1994b, p. 186).

Riobaldo conta que esse fato fundamental de sua vida ocorreu na travessia do São Francisco, que ele e o menino fizeram ainda jovens. Com 14 anos, Riobaldo foi com a sua mãe ao porto do Rio-de-Janeiro pedir esmola para pagar uma promessa que o curou de grave doença. No terceiro ou quarto dia, de repente, viu um menino,

encostado numa árvore, pitando cigarro, com chapéu de couro, rindo e olhando para ele. Aproximou-se, conversaram e, cheios de simpatias, ficaram amigos:

Mas eu olhava esse menino, com um prazer de companhia, como nunca por ninguém eu não tinha sentido. Achava que ele era muito diferente, gostei daquelas finas feições, a voz mesma, muito leve, muito aprazível. Porque ele falava sem mudança, nem intenção, sem sobejo de esforço, fazia de conversar uma conversinha adulta e antiga. Fui recebendo em mim um desejo de que ele não fosse mais embora, mas ficasse, sobre as horas, e assim como estava sendo, sem parolagem miúda, sem brincadeira – só meu companheiro amigo desconhecido (ROSA, 1994b, p. 70).

Riobaldo sente um diferente prazer com o menino desconhecido, o desejo de uma grande simpatia. “Senti, modo meu de menino, que ele também se simpatizava a já comigo” (ROSA, 1994b, p. 70). Irmãos no interesse dessa inesperada amizade, foram passear de canoa pelo de-Janeiro, rio de águas claras que, meia légua abaixo, desemboca no São Francisco – “A feiúra com que o São Francisco puxa, se moendo todo barrento vermelho, recebe para si o de-Janeiro, quase só um rego verde só” (p. 71). Riobaldo, que não sabia nadar, sentou na canoa como pinto em ovo, e, inseguro com aquela situação, com medo e vergonha, resolveu ter brio e manter a calma.

Canoando pelas águas claras do de-Janeiro, o menino começou a mostrar para Riobaldo os bichos cágados em cima da pedra ou nadando no rio:

E chamou a minha atenção para o mato da beira, em pé, paredão, feito à régua regulado. – “As flores...” – ele prezou. No alto, eram muitas flores, subitamente vermelhas, de olho-de-boi e de outras trepadeiras, e as roxas, do mucunã, que é um feijão bravo. Um pássaro cantou. Nhambu? E periquitos, bandos, passavam voando

por cima de nós. Não me esqueci de nada, o senhor vê. Aquele menino, como eu ia poder deslembrar? (ROSA, 1994b, p. 71).

No passeio no de-Janeiro, o menino mostra a Riobaldo a epifania do mundo. Entregue à graça da amizade, impressionado com a força singela desse menino, Riobaldo, completamente perpassado pelo seu acontecimento, experimenta um instante extraordinário, daqueles que nunca mais se esquece. A canoa logo chega ao São Francisco, e para Riobaldo: “Medo maior que se tem, é de vir canoando num ribeirãozinho, e dar, sem espera, no corpo dum rio grande” (ROSA, 1994b, p. 71). Assim, primeiro ele pediu para dali voltar, e depois, quando o menino e o canoeiro levantaram e a canoa balançou, deu um grito:

Eu disse um grito. – “Tem nada não...” – ele falou, até meigo muito. – “Mas, então, fiquem sentados...” – eu me queixei. Ele se sentou. Mas, sério naquela sua formosa simpatia, deu ordem ao canoeiro, com uma palavra só, firme mas sem vexame: – “Atravessa!” O canoeiro obedeceu (ROSA, 1994b, p. 72).

Essa travessia do São Francisco foi um acontecimento fundamental na vida de Riobaldo, algo que transformou todo o seu ser: “O São Francisco partiu minha vida em duas partes” (ROSA, 1994b, p. 199). Ele conta que teve medo. Achava que o rio queria naufragar, mastigar e engolir tudo que encontrasse, a aguagem bruta, traiçoeira. O medo se tornou ainda maior quando, no meio da travessia, desfez a sua última segurança ao descobrir que, se virasse, aquela canoa não boiava: “Esta é das que afundam inteiras. É canoa de peroba. Canoa de peroba e de pau-d’óleo não sobrenadam...” (p. 72) – disse o canoeiro. A sensação de completa ausência de controle, segurança nenhuma, chegou a dar uma tontura em Riobaldo – “mas eu devo de ter arregalado doidos olhos. Quietos, compostos, confronto, o menino me via. – ‘Carece de ter coragem...’ – ele me disse” (p. 72). E esse conselho foi

um presente definitivo na vida de Riobaldo – o presente (*doréomai*) divino (*teo*) de Diadorim (Teo-dorina). No completo abandono em que se encontrava, disposto na angústia de não contar com mais nada seguro, Riobaldo, ao ouvir Diadorim falar da coragem, acorda para a necessidade de assumir o seu poder ser e, perfazendo súbita transformação, experimenta o despertar de sua aurora.

O chapéu-de-couro que ele tinha era quase novo. Os olhos, eu sabia e hoje ainda mais sei, pegavam um escurecimento duro. Mesmo com a pouca idade que era a minha, percebi que, de me ver tremido todo assim, o menino tirava aumento para sua coragem. Mas eu agüentei o aque do olhar dele. Aqueles olhos então foram ficando bons, retomando brilho. E o menino pôs a mão na minha. [...] Era uma mão branca, com os dedos dela delicados. – “Você também é animoso...” – me disse. Amanheci minha aurora (ROSA, 1994b, p. 73).

Por sustentar o olhar cheio de dureza do menino, Riobaldo descobre a sua própria coragem e dela se apropria. Então o menino o reconhece como um igual: você também é animoso... Essa descoberta e apropriação da coragem faz Riobaldo tornar-se quem ele é, desperta a sua aurora. Esse amanhecer corresponde à abertura de um destino, um fato que se dá, um dia se abre – o primeiro! Riobaldo conta essa estória da travessia do São Francisco a fim de mostrar como a sua vida de jagunço começou. O acontecimento primeiro, o instante extraordinário que transformou toda a sua vida, foi o aparecimento da coragem; ela é o fundamento do destino de Riobaldo, a origem, começo e comando, princípio e fim da travessia do grande sertão. Ao término desse relato do que amanheceu a sua aurora, ele diz:

Eu não tinha medo mais. Eu? O sério pontual é isto, o senhor escute, me escute mais do que estou dizendo; e escute desarmado. O sério é isto, da estória toda – por isto foi que a estória eu lhe

contei –: eu não sentia nada. Só uma transformação, pesável. Muita coisa importante falta nome (ROSA, 1994b, p. 74).

Precisamos escutar a estória de Riobaldo com os ouvidos para ouvir mais do que ele diz, com uma escuta desarmada, inocente, tão completamente doada ao que é contado que, por mercê desse interesse, ouve, no que é dito, o que se oculta, o sobredito que falta nome. Esse salto é o que a estória de Riobaldo nos convida a fazer; o seu propósito principal é despertar a compreensão do que se oculta naquilo que a realidade mostra e, assim, ver o invisível mistério do mundo – perceber as suas silenciosas transformações. Ao despertar a sua própria coragem, Riobaldo descobre o seu sentido de ser, transforma toda a sua existência, a compreensão dos entes em seu todo, e ganha a propriedade de seu destino, verdade, liberdade – “Soa a Heidegger, não?” (ROSA, 1994a, p. 47).

O desempenho fundamental, no qual e pelo qual somente nossa presença pode devir essencial, está em despertar a coragem para sermos nós mesmos, para a nossa presença no mundo. A coragem para uma presença própria e originária e seus poderes encobertos é a pressuposição fundamental para obter a essência das coisas. É essa coragem que cria o ânimo, as disposições básicas em que a presença se arroja até e de volta às fronteiras do sendo em seu todo. A essência não vem ao encontro numa inspiração, não se elabora por uma “teoria”, não se apresenta numa doutrina. A essência só se abre à coragem originária da presença para o sendo em seu todo. Por quê? Porque a coragem só se move dirigida para frente; ela se desloca do já dado, aventura-se no risco do extraordinário e cuida do inevitável. A coragem, porém, não é mero desejo contemplativo, ao contrário, a coragem fixa a sua vontade em tarefas simples e claras, força e atrela a si todas as forças, todos os meios, todas as imagens (HEIDEGGER, 2007, p. 101).

A travessia do São Francisco com o menino despertou a coragem de Riobaldo decidir o seu próprio destino, tornar-se chefe dos jagunços, o Urutu-Branco, e vencer o diabo:

Diadorim, o Reinaldo, me lembrei dele como menino, com a roupinha nova e o chapéu novo de couro, guiando o meu ânimo para se aventurar a travessia do Rio Chico, na canoa afundadeira. Esse menino, e eu, é que éramos destinados para dar cabo do Filho do Demo, do Pactário! (ROSA, 1994b, p. 261).

Diadorim é o menino que, na travessia do São Francisco, apresenta Riobaldo com o destino de se tornar chefe dos jagunços e matar o Hermógenes: “Para poder matar o Hermógenes era que eu tinha conhecido Diadorim, e gostado dele, e seguido essas malaventuranças, por toda parte?” (ROSA, 1994b, p. 344) – “A modo que o resumo de minha vida, em desde menino, era para dar cabo definitivo do Hermógenes” (p. 364). Riobaldo amanheceu para o seu destino, quando tinha 14 anos, na travessia do São Francisco com o amigo Diadorim, ao descobrir a sua própria coragem; seu destino, como travessia do grande sertão, começa com a descoberta da coragem – ela é a condição fundamental de seu desempenho, porque a coragem dispõe o homem no ânimo de perfazer as fronteiras do sendo (ente) em seu todo e, assim, abrir-se à essência das coisas: a coragem ensina ao homem ser na vigência da própria conjuntura e, perpassando a sua ultrapassagem, descobrir o sentido de ser na travessia de seu acontecimento. “Que: coragem – é o que o coração bate; se não, bate falso. Travessia – do sertão – a toda travessia” (p. 319).

A coragem é a disposição fundamental de GSV, sua questão central: “Queria entender do medo e da coragem, e da gã que empurra a gente para fazer tantos atos, dar corpo ao suceder” (ROSA, 1994b, p. 69). A coragem é o que promove todo o destino de Riobaldo, ela

é a origem de sua travessia do grande sertão. O sério é isto, da estória toda: porque viver é muito perigoso, carece de ter coragem. O perigo da vida consiste em ela não estar nunca pronta, manter-se sempre aberta à possibilidade de ser diante da morte. Devido ao homem nunca obter uma determinação certa e segura do que ele é, mas sempre existir jogado na possibilidade de sua presença, temos que ser no que estamos sendo, *ex-sistir*. Essa necessidade é uma possibilidade, um poder ser, uma abertura existencial; nenhum algo, um ente real, apenas a possibilidade de ser que se abre como necessária, como precisando vir a ser, realizar-se. E como, “No sertão, cada homem pode se encontrar ou se perder” (ROSA, 1994a, p. 8), essa realização de nossa possibilidade existencial é a tarefa que nos foi concedida como liberdade ou miséria: miséria para o alienado de si, cuja vida é um enigma e cruel acaso; liberdade para quem tem a coragem de assumir o seu poder ser, fazendo de todo foi assim um assim eu quis e hei de querer – apropriando e perfazendo o seu destino no eterno retorno de sua própria autossuperação. Assim, com essas transformações de seu espírito, Riobaldo se torna Tatarana e Tatarana, Urutu-Branco e o Urutu-Branco, por fim, criança: “Fui o chefe Urutu-Branco – depois de ser Tatarana e de ter sido o jagunço Riobaldo” (ROSA, 1994b, p. 345), “um pobre menino do destino...” (p. 17).

Riobaldo é o nome de batismo do menino órfão de pai e cuja mãe morreu quando ele tinha 14 ou 15 anos, pouco depois da travessia que amanheceu a sua aurora. “Ela morreu, como a minha vida mudou para uma segunda parte. Amanheci mais” (ROSA, 1994b, p. 75). A morte da mãe amanhece mais Riobaldo no sentido de amadurecer e consolidar o que havia se aberto com a travessia do rio: porque somos sempre a nossa possibilidade de ser, viver é muito perigoso, carece de ter coragem. Nonada: travessia. “Eu Riobaldo, jagunço, homem de matar e morrer com a minha valentia. Riobaldo, homem, eu, sem pai, sem mãe, sem apego nenhum, sem pertencências” (p. 132). Completamente entregue a si mesmo, fundado no nada e jogado na travessia, Riobaldo, homem, jagunço, logo se transforma

em Tatarana. Tatarana é taturana, ambira, bicho-cabeludo, lagarta-de-fogo, suçuarana; bicho-lagarta que queima como fogo. Por sua excelente pontaria, reconhecido por todos por sua mira e valentia, logo o jagunço Riobaldo passa a se chamar Tatarana: “Ah, eu, meu nome era Tatarana!” (p. 278). Tatarana foi o seu nome até se tornar chefe do bando, ocasião em que, rebatizado por Zé Bebelo, ganhou o nome Urutu Branco:

– “Mas, você é outro homem, você revira o sertão... Tu é terrível, que nem um urutu branco...”

O nome que ele me dava, era um nome, rebatismo desse nome, meu. Os todos ouviram, romperam em risos. Contanto que logo gritavam, entusiasmados:

– “O Urutu-Branco! Ei, o Urutu Branco!...”

Assim era que, na rudeza deles, eles tinham muita compreensão. Até porque mais não seria que, eu chefe, agora ainda me viessem e dissessem Riobaldo somente, ou aquele apelido apodo conome, que era de Tatarana (ROSA, 1994b, p. 279).

Como Urutu-Branco, Riobaldo é outro homem, tornou-se um chefe terrível, capaz de revirar o sertão até achar e matar o Hermógenes, o pactário traidor. Essa sua caçada (re)começa em outra travessia, a do Liso do Suçuarão, a mesma que, outrora, Medeiro Vaz, o Rei dos Gerais, tentou, sem êxito, realizar. “[...] o Liso do Suçuarão não concedia passagem a gente viva, era o raso pior havente, era um escampo dos infernos” (ROSA, 1994b, p. 27). A ideia de atravessar o Liso e capturar a mulher legal do Hermógenes, que morava desprotegida do marido do outro lado, nos fundões daquele deserto, foi de Diadorim, quando ainda Medeiro Vaz era o chefe. Nessa ocasião, tudo foi planejado e preparado: haviam esperado o fim das chuvas de março, para pegar o céu perfeito, com os campos ainda subindo verdes, ajuntado boa cavalaria, descansada numa fazenda próxima, e “quantidade de comidas e mantimentos, em tantos burros cargueiros:

e que era despropósito, por amor daquela fartura – as carnes e fari-
nhas, e rapadura, nem faltava sal, nem café. De tudo” (p. 33). E água,
muita água nos bogós de couro e cabaças. Ainda três bons rastreadores
para farejar o caminho e, no intuito de tudo prever, antes uma con-
sulta à filha de ciganos, Ana Duzuza, “dona adivinhadora da boa ou má
sorte da gente” (p. 27). Com tudo planejado e preparado, visto, pre-
visto e revisto, certificado e seguro, Medeiro Vaz não conseguiu atra-
vessar o Liso e teve que voltar com os seus homens do meio pra trás.
Riobaldo, o Urutu-Branco, tempos depois, ao contrário de Medeiro
Vaz, decide fazer sua travessia sem nada, preparativo nenhum, com-
pletamente entregue ao que acontecer.

Porque, o que eu estava mandando, nem Medeiro Vaz mesmo não
teria sido capaz de crer: eu queria tudo sem nada! Aprofundar
naquele raso perverso – o chão esturricado, solidão, chão aven-
tesma – mas sem preparativos nenhuns, nem cargueiros reple-
tos de bom mantimento, nem bois tangidos para carneação, nem
bogós de couro-cru derramando de cheios, nem tropa de jegues
para carregar água. Para que eu carecia de tantos embaraços? [...]
Eu não era o do certo: eu era o da sina! (ROSA, 1994b, p. 322).

Em vez de se prevenir com o cálculo de um planejamento que
pretende assegurar previamente de tudo, Riobaldo, fundado em sua
coragem, disposto no ânimo que abre o sendo em seu todo, se doa
inteiro à travessia, descobrindo a sorte de seu destino na conjuntura
do acontecimento. E, como gentileza gera gentileza, o raso daquele
Liso abriu-se em flor, reciprocidade de doação, integridade do inte-
resse. “O que era – que o raso não era tão terrível? Ou foi por gra-
ças que achamos todo o carecido, não obstante no ir em rumos incertos,
sem mesmo se percurar? [...] Ali então tinha de tudo? Afiguro que
tinha” (ROSA, 1994b, p. 323).

“Assim achado, tudo, e o mais, sem sobranço nem desgosto, eu
apalpei os cheios” (ROSA, 1994b, p. 324). Riobaldo não era o do certo,

mas o da sina. Jogado no acontecimento da situação, perpassando a ultrapassagem de sua conjuntura, aprende o que fazer na necessidade do que se abre, na descoberta do que ocorre; ele é jagunço sertanejo, o chefe Urutu-Branco, que sabe que mestre não é quem sempre ensina, mas quem de repente aprende. Riobaldo é mestre e chefe, porque sabe à medida que aprende e manda à medida que obedece. O sertão se abre a quem está aberto à sua medida, disposto na coragem de ser de acordo com a sua vigência mais essencial, descobrindo o que o ente é na conjuntura do que está sendo. O acontecimento da conjuntura, a descoberta de seu sentido, é a medida que compreende o sertão, constitui a força de sua sabedoria e o poder de seu mando. “Sei de mim? Cumpro” (p. 385). Riobaldo, Tatarana, Urutu-Branco traçam a sina de um pobre menino do destino. GSV conta a estória de Riobaldo a fim de mostrar como o homem pode se realizar a partir da coragem de acolher, assumir e decidir o destino que se oferece. Dádiva da vida. Decisão que é graça, inocência, assunção do que se abre como necessário a uma presença própria e originária, descobrimento de ser, travessia do grande sertão.

Referências

- HEIDEGGER, Martin. **Da essência da verdade**. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2007. Coleção Pensamento Humano.
- ROSA, João Guimarães. **Ficção completa, em dois volumes**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994a. v. I.
- ROSA, João Guimarães. **Ficção completa, em dois volumes**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994b. v. II.



7.

A hora da liberdade de Augusto Matraga

Ao Gilvan Fogel

De repente morreu: que é quando um homem vem inteiro
pronto de suas próprias profundezas.

João Guimarães Rosa

Este texto propõe uma interpretação do conto “A hora e vez de Augusto Matraga”, de João Guimarães Rosa, publicado em *Sagarana*.

“Matraga não é Matraga, não é nada. Matraga é Esteves. Augusto Esteves, filho do Coronel Afonso Esteves, das Pindaíbas e do Saco-da-Embirra. Ou Nhô Augusto” (ROSA, 1994, p. 431).

Na abertura do conto, João Guimarães Rosa apresenta o personagem da estória com três nomes: Augusto Esteves, Nhô Augusto e Augusto Matraga. Augusto Esteves é o nome jurídico do personagem, que é chamado, no início, Nhô Augusto e, no final, Augusto Matraga. A essa mudança de nome corresponde uma transformação de seu modo de ser: Augusto Esteves perde Nhô Augusto para ganhar Augusto Matraga. Este texto propõe pensar o que ele perde e o que ele ganha.

No leilão detrás da igreja, após procissão de dia de novena em lugar de interior mineiro, Nhô Augusto, alteado, peito largo, vestido de luto, pisando pés dos outros e com braço em tenso, angulando o cotovelo, chega varando à frente da multidão. Aclamado pelo povo, arremata a Sariema, mulher de nome Tomásia que, por galhofa, colocaram em sorteio no leilão. Por cinquenta mil-réis, Nhô Augusto leva a Sariema em grande arruaça.

Casado com Dona Dionóra e pai de Mimita, Nhô Augusto é caracterizado como “duro, doido e sem detença, como um bicho grande do mato”, “fora assim desde menino, uma meninice à louca e à larga, de filho único de pai pancrácio”. Com a morte do pai,

mais estúrdio, estouvado e sem regra, estava ficando Nhô Augusto. E com dívidas enormes, política do lado que perde, falta de crédito, as terras no desmando, as fazendas escritas por paga, e tudo de fazer ânsia por diante, sem portas, como parede branca (ROSA, 1994, p. 434).

Duro, doido e sem detença, estúrdio, estouvado e sem regra. Tais características indicam um modo de ser imprudente, leviano e desmedido que, unido à arrogância do peito largo e alteado que pisa os pés dos outros, caracteriza a pessoa soberba. A soberbia nasce do excesso de orgulho que engendra presunção e arrogância. Esse modo de ser promove o homem alienado de sua possibilidade circunstancial de decisão, pois presunçoso é aquele que presume, e presumir é pressupor. Tal pôr não compõe circunstancialmente o que põe. Como, por ser arrogante, quer ser superior a todos e levar vantagem de tudo, não há nele humildade e graça de deixar-se entregue ao instante. Quer controlar, sobrepujar, dirigir. Essa ganância o arma de uma inabalável consciência, que supõe tudo que propõe. Essa anterioridade de se presumir faz do presunçoso um desmedido, pois, em vez de recolher a sua medida do compor, ele a impõe. A imposição é o pôr da consciência que quer tudo. A grandiosidade de soberbo

repousa no autoritarismo de sua volúpia. A vontade que quer tudo é impermeável e refratária ao conjunto da circunstância, ela o atropela.

Assim, Nhô Augusto vara a multidão, arremata a Sariema e esbofeteia um capiauzinho por ela enamorado, para logo após, quando sozinhos no caminho do Beco Sem Ceroula, virar para ela e dizer:

Que é?... Você tem perna de manuel-fonseca, uma fina e outra seca! E está que é só osso, peixe cozido sem tempero... Capim p'ra mim, com uma sombração dessas!... Vá-se embora, frango-d'água! Some daqui! (ROSA, 1994, p. 433).

Querer ser sempre mais que todos faz com que Augusto Esteves arremate a Sariema contra o seu próprio gosto. A soberbia caracteriza o modo de ser de Nhô Augusto.

Quando chega o dia da casa cair – que, com ou sem terremotos, é um dia de chegada infalível – o dono pode estar: de dentro ou de fora. É melhor de fora. E é a só coisa que um qualquer-um está no poder de fazer. Mesmo estando de dentro, mais vale todo vestido e perto da porta da rua. Mas, Nhô Augusto, não: estava deitado na cama – o pior lugar que há para se receber uma surpresa má (ROSA, 1994, p. 436).

Quim Recadeiro chega e pede para o seu senhor se preparar para notícia ruim. Vestido e de arma na cintura, Nhô Augusto fica sabendo que o Major Consilva arregimentou os seus capangas com um salário maior e o seu Ovídio Moura levou-lhe a mulher. Todos no lugar estão falando que não possui mais nada, que perdeu as fazendas e as riquezas – “[...] estão dizendo que o senhor nunca respeitou filha dos outros nem mulher casada, e mais que é que nem cobra má, que quem vê tem de matar por obrigação” (ROSA, 1994, p. 437).

Mordendo-se de ira, cego e feroz, Nhô Augusto vai à vingança. Como nos diz Guimarães Rosa:

Assim, quase qualquer um capiau outro, sem ser Augusto Esteves, naqueles dois contratempos teria percebido a chegada do azar, da unhaca, e passaria umas rodadas sem jogar, fazendo umas férias na vida: viagem, mudança, ou qualquer coisa insossa, para esperar o cumprimento do ditado: “Cada um tem seus seis meses...” Mas Nhô Augusto era couro ainda por curtir (ROSA, 1994, p. 437).

Sem hora e sem vez, sozinho em seu cavalo, vai justar primeiro com o Major Consilva e depois com seu Ovídio Moura. Logo no primeiro confronto, Nhô Augusto é dominado pelos capangas do Major, que o quebram de pancadas. A ordem é marcá-lo com ferro e depois jogá-lo em um barranco sem fundo: “– Não tem mais nenhum Nhô Augusto Esteves, das Pindaíbas, minha gente?!... E os cacundeiros, em coro: – Não tem não! Tem mais não!...” (ROSA, 1994, p. 438).

Com a morte de Nhô Augusto, inicia-se a transformação de Augusto Esteves. Todo quebrado e marcado a ferro, Nhô Augusto cai ainda com vida no barranco. Recolhido por mãe Quitéria e pai Serapião, um casal de pretos velhos, suas feridas são curadas com rezas e unguentos:

Deitado na esteira no meio de molambos, no canto escuro da choça de chão de terra, Nhô Augusto, dias depois, quando voltou a ter noção das coisas, viu que tinha as pernas metidas em toscas talas de taboca e acomodadas em regos de telhas, porque a esquerda estava partida em dois lugares, e a direita num só, mas com ferida aberta. As moscas esvoaçavam e pousavam, e o corpo todo lhe doía, com costelas também partidas, e mais um braço, e um sofrimento de machucaduras e cortes, e a queimadura da marca de ferro, como se o seu pobre corpo tivesse ficado imenso (ROSA, 1994, p. 440).

Apesar de sua falência, Augusto Esteves não fenece, e diz a si que era melhor viver. Compreende que tudo está perdido e chora. E era como se tivesse caído num fundo de abismo, em outro mundo

distante. Nhô Augusto experimenta a ruína de seu mundo. A súbita quebra de todos os sentidos lança-o no vazio do total abandono. Tudo perdido! O resto ainda podia... Decidindo-se pela vida, ele ganha um novo começo e uma vontade virgem.

Para efetivar essa rendição, quer a absolvição de seus pecados. Então mãe Quitéria e pai Serapião trouxeram uma noite, muito à escondida, o padre, que o confessou e conversou com ele muito tempo, dando-lhe conselhos que o faziam chorar: “ – Entregue para Deus, e faça penitência. [...] Reze e trabalhe. [...] Cada um tem a sua hora e a sua vez: você há de ter a sua” (ROSA, 1994, p. 441).

No abisso da angústia em que se encontrava, as palavras do padre foram um alento que reconstituiu sentido e, com ele, a vontade de Augusto Esteves. Essa vontade virgem é o início de uma recomposição que proporcionará a redenção de Nhô Augusto na pessoa de Augusto Matraga: “Meses não são dias, e a vida era aquela, no chão da choupana. Nhô Augusto comia, fumava, pensava e dormia” (ROSA, 1994, p. 442). O ócio de só comer, fumar, pensar e dormir durante meses é o laboratório que opera a maturação da decisão:

Espantava as ideias tristes, e, com o passar do tempo, tudo isso lhe foi dando uma espécie nova e mui serena de alegria. Esteve resignado, e fazia compridos progressos na senda da conversão. [...] – Eu vou p’ra o céu, e vou mesmo, por bem ou por mal!... E a minha vez há de chegar...

P’ra o céu eu vou, nem que seja a porrete!... (ROSA, 1994, p. 442).

Ir para o céu significa redimir-se da culpa e ganhar liberdade; sua condução é o ouvir a hora e a vez de cada ação. Todavia tal ida é uma odisseia que o homem só conquista com o esforço e a perseverança da decisão. Mudando-se para um ermo, Nhô Augusto, durante seis anos e meio, trabalhou dia e noite, para si e para os outros; *parou de fumar e beber, não olhava mais para o bom parecer das mulheres, não falava em discussão: rezava e trabalhava.*

Tal purgação se consumará com a chegada de Tião de Thereza, que, reconhecendo-o, conta-lhe notícias de sua antiga vida: a mulher, considerada viúva, casou com seu Ovídio Moura; a filha, moça bonita, caiu na vida; o Major Consilva arrematou suas duas fazendas; e o Quim Recadeiro, que, apesar de covarde, foi o seu único capanga de confiança, morreu com mais de vinte balas ao querer vingar a honra do patrão tentando matar o Major.

Horrorizado, Nhô Augusto pede para o Tião da Thereza parar e, depois, para não contar a ninguém que o tinha visto: “Não tem mais nenhum Nhô Augusto Esteves, das Pindaíbas, Tião...” (ROSA, 1994, p. 444). Contudo aquele encontro fragiliza sua reta determinação de ir para o céu. Sabendo de tantas desgraças e humilhações, Augusto Esteves sente-se covarde e duvida do valor de estar naquele ermo, exilado, cumprindo redenção: “Desonrado, desmerecido, marcado a ferro feito rês, mãe Quitéria, e assim tão mole, tão sem homência, será que eu posso mesmo entrar no céu?!...” (p. 445).

Mas mãe Quitéria, com a sua sabedoria de preta velha, é categórica: “– Não fala fácil, meu filho!... Deí'stá: debaixo do angu tem molho, e atrás de morro tem morro” (ROSA, 1994, p. 445). Nhô Augusto esperta e compreende: “– Isso sim... Cada um tem a sua vez, e a minha hora há-de chegar” (p. 445).

Diante da tentação de retornar ao inferno, Nhô Augusto decide continuar sua senda para o céu. Primeiro o padre, depois mãe Quitéria foram fundamentais na conversão de Augusto Esteves. Ambos aconselharam a mesma ideia: há sempre a hora e vez de cada um. Esse conselho fala de um perseverar na espera, *atrás de morro tem morro*, e fala de um encontrar, *debaixo do angu tem molho*. Na espera, há o encontro do inesperado que salva; o contrário é o desespero.

A espera que encontra a hora e a vez age no tempo certo. Tal agir se engendra no ouvir o clamor da consumação, e consumir é levar ao sumo. A decisão em tempo certo celebra o sumo e sua saúde. A perseverança na espera proporciona, a Augusto Esteves, sua definitiva transformação:

Até que, pouco a pouco, devagarinho, imperceptível, alguma coisa pegou a querer voltar para ele, a crescer-lhe do fundo para fora, sorrateira como a chegada do tempo das águas, que vinha vindo paralela (ROSA, 1994, p. 446).

Segue-se uma bela descrição cosmogônica, na qual Guimarães Rosa apresenta o reinício da vida e o desabrochar de nova origem:

Então, tudo estava mesmo muito mudado, e Nhô Augusto, de repente, pensou com a ideia muito fácil, e o corpo muito bom. Quis se assustar, mas se riu: – Deus está tirando o saco das minhas costas, mãe Quitéria! Agora eu sei que ele está se lembrando de mim... (ROSA, 1994, p. 446).

Um corpo bom com a ideia fácil é um corpo saudável, o que se conduz num envio que salva. Salvo é o homem que, redimido, se mantém na graça. Mantém-se assim aquele que não tem sua culpa como desgraça. Assumindo-se como finito, o homem compreende a possibilidade intransponível de vir a ser e decide. Tal decisão não provém mais da soberbia ou de outra subjetividade qualquer, mas de um clamor – a graça é a aclamação que reintegra e proclama o saudável.

A finitude caracteriza o modo de ser do homem como um ente lançado na possibilidade de ser. A vida nunca está pronta, acabada, absoluta; a morte é a sua diferença para com o eterno, o infinito. Na finitude, há um nada fundamental que faz o homem ter que ser sempre outra vez o que ele é; esse nada é o que abre existencialmente o instante presente. A ocupação desse instante tem a possibilidade de se dar de um modo indiferente, insatisfeito ou numa consumação, de acordo com as três possíveis relações com a morte: indiferente é o modo alienado que age de acordo com o já estabelecido impessoalmente; a insatisfação provém de uma recusa da finitude que pretende corrigir a vida e conquistar a eternidade; a consumação é a graça de assumir a morte, a falta essencial, como necessidade

de autorrealização permanente, é a compreensão de que “tudo foi assim, porque tinha que ser, já que assim foi”.

De corpo bom e ideia fácil, Nhô Augusto diz que Deus está tirando o peso de suas costas:

E, uma vez manhã, Nhô Augusto acordou sem saber por que era que ele estava com muita vontade de ficar o dia inteiro deitado, e achando, ao mesmo tempo, muito bom se levantar. Então, depois do café, saiu para a horta cheirosa, cheia de passarinho e de verdes, e fez uma descoberta: por que não pitava?!... Não era pecado... Devia ficar alegre, sempre alegre, e esse era um gosto inocente, que ajudava a gente a se alegrar... (ROSA, 1994, p. 447).

Nhô Augusto se sente aliviado de culpa, porque se apropria de sua condição finita. Não é pecado ser culpado quando se assume a própria culpa, pelo contrário, dá *um gosto inocente que ajuda a gente a se alegrar...* “Não, não era pecado!... E agora rezava até muito melhor e podia esperar melhor, mais sem pressa, a hora da libertação” (ROSA, 1994, p. 447).

Essa não tarda. Quem a traz é Seu Joãozinho Bem-Bem, chefe de valentes jagunços, que chega com seus homens no povoado:

Era o homem mais afamado dos dois sertões do rio: célebre do Jequitinhonha à Serra das Araras, da beira do Jequitaiá à barra do Verde Grande, do Rio Gavião até nos Montes Claros, de Carinhanha até Paracatu; maior do que Antônio Dó ou Indalécio; o arranca-toco, o treme-terra, o come-brasa, o pega-à-unha, o fecha-treta, o tira-prosa, o parte-ferro, o rompe-racha, o rompe-e-arrasa: Seu Joãozinho Bem-Bem (ROSA, 1994, p. 447).

Com a chegada do bando, todo o povoado entra em pânico, menos Nhô Augusto, que caminha na direção deles e, a Seu Joãozinho Bem-Bem, dá as graças de sua hospedagem. No encontro de nobres,

ambos reconhecem a nobreza do outro. Acolhidos com fartura, Seu Joãozinho Bem-Bem admira a prodigalidade de Nhô Augusto. Cedi-nho na manhã seguinte, o grupo se despediu. Seu Joãozinho Bem-Bem agradeceu muito o agasalho e terminou:

O senhor, mano velho, a modo e coisa que é assim meio diferente, mas eu estou lhe prestando atenção, este tempo todo, e agora eu acho, pesado e pago, que o senhor é mas é pessoa boa mesmo, por ser. Nossos anjos-da-guarda combinaram, e isso para mim é o sinal que serve. A pois, se precisar de alguma coisa, se tem um recado ruim para mandar para alguém... Tiver algum inimigo alegre, por aí, é só dizer o nome e onde mora. Tem não? Pois, 'tá bom. Deus lhe pague suas bondades (ROSA, 1994, p. 451).

Tal possibilidade de vingança é a maior tentação que Nhô Augusto pôde provar – era cachaça em copo grande! Bastava uma só palavra e Seu Joãozinho Bem-Bem com seus bravos homens liquidavam o Major Consilva, o seu Ovídio Moura, a sua mulher e quem mais fosse preciso para restituir a honra de Nhô Augusto. Mas ele agora pondera e pensa: “Agora que eu principiei e já andei um caminho tão grande, ninguém não me faz virar e nem andar de-fasto!” (ROSA, 1994, p. 452).

Com a recusa da oferta de Seu Joãozinho Bem-Bem, Augusto Esteves nega a maior possibilidade de decair em Nhô Augusto e, assim, reafirma ainda mais convictamente sua decisão de ir para o céu. “Assim, sim, que era bom fazer penitência, com a tentação estimulando, com o rasto no terreno conquistado, com o perigo e tudo” (ROSA, 1994, p. 453). Através da perseverança de sua decisão, Augusto Esteves redime seus pecados e restitui o imaculado real de seu nome; pois Augusto é o que não foi maculado e Esteves, o que foi coroado. Esse real imaculado é a força que nele latejava, em ondas largas, numa tensão confortante, era um regresso e um ressurgimento.

“Mas, afinal, as chuvas cessaram, e deu uma manhã em que Nhô Augusto saiu para o terreiro e desconheceu o mundo” (ROSA, 1994,

p. 453). O que é desconhecer o mundo? Para haver esse desconhecimento, é necessário antes o conhecimento do mundo. O mundo é o ambiente em que vivemos, o nosso contexto existencial. O homem habita no contexto. Por habitar, o homem constrói habitações, entretecendo nexos significativos entre lugares. Essa mútua referência significativa do contexto, do lugar e da conjuntura é o que constitui o mundo, como um mundo conhecido a cada momento, por cada um. Nesse sentido, o mundo não é algo pronto, acabado, determinado universalmente; o mundo mundifica na instância de cada instante.

O homem habita no instante. Por assim habitar, ele constrói o seu mundo em cada instante, cada qual o seu. Tal construir, que se constitui num entretecer de entes e seus lugares, produz o mundo de modo familiar e próximo. Essa familiaridade e proximidade produzem o hábito que, esquecido da possibilidade instantânea de compreender e criar, caracteriza a apatia do conhecimento cotidiano que temos de nosso mundo circundante. O desconhecimento do mundo corresponde então a uma quebra da malha significativa familiar e próxima, habitual, da conjuntura cotidiana. Essa quebra dispõe a situação numa falta de referências que é experimentada como o nada de uma total solidão. Nessa solidão radical, a existência compreende a sua possibilidade necessária de ser, isto é, descobre que o mundo não está pronto, mas que cabe criar o seu numa ocupação que constrói o contexto no instante.

Ao contar que Nhô Augusto desconheceu o mundo, Guimarães Rosa indica esse processo de desmundanização do mundo, no qual a realidade já constituída se desrealiza em um nada da pura possibilidade. Tal processo corresponde ao que Martin Heidegger indica, em *Ser e tempo*, com a disposição da angústia. A angústia é a disposição de humor que naufraga todas as determinações do mundo já conhecidas e lança a existência no nada de sua própria possibilidade. Na angústia, o “mundo possui um caráter de total insignificância”, e, por isso, o “angustiar-se abre, de maneira originária e direta, o mundo como mundo” (HEIDEGGER, 2006, § 40).

Como o fenômeno da angústia é o que desrealiza o mundo já constituído e restitui ao homem a sua característica fundamental, a sua estranheza é o que aclama à proclamação do poder-ser, convocando o homem à sua própria decisão. A decisão aclamada na angústia recolhe o simples do elemento e assume a falta como o poder-ser da liberdade. É esse abrir-se – que restitui o próprio de cada um em sua possibilidade originária – que Guimarães Rosa descreve como sendo a hora e vez de Augusto Matraga:

De repente, na altura, a manhã gargalhou: um bando de maitacas passava, tinindo guizos, partindo vidros, estralejando de rir. E outro. Mais outro. E ainda outro, mais baixo, com as maitacas verdinhas, grulhantes, gralhantes, incapazes de acertarem as vozes na disciplina de um coro (ROSA, 1994, p. 453).

As maitacas foram as matracas que acordaram a aurora de Augusto Matraga.

Quando ele encostou a enxada e veio andando para a porta da cozinha, ainda não tinha ideia alguma do que ia fazer. Mas, dali a pouco, nada adiantavam, para retê-lo, os rogos reunidos de mãe e pai Serapião:

- Adeus, minha gente, que aqui é que mais não fico, porque a minha vez vai chegar, e eu tenho que estar por ela em outras partes!
- Espera o fim das chuvas, meu filho! Espera a vazante...
- Não posso, mãe Quitéria. Quando coração está mandando, todo tempo é tempo... (ROSA, 1994, p. 455).

Augusto Esteves assume agora completamente o seu destino e se entrega às graças de sua solidão – nasce Augusto Matraga. Ao contrário do que nos contou Guimarães Rosa sobre Nhô Augusto – “ele era couro ainda por curtir” –, agora ele diz: “ele estava madurinho de não ficar mais”. Seu amadurecimento corresponde ao processo

de desobstrução que permite escutar o coração; e, quando o coração está mandando, todo tempo é tempo.

O tempo é todo tempo quando se entrega inteiro, interessado no que faz a cada momento. É do modo de ser do homem estar sempre fazendo algo. Todavia esse fazer pode ser feito desinteressadamente – apenas um cumprir-evolutivo-prático-pragmático – ou ser feito num recolhimento que se doa todo ao aberto que faz; quando o fazer assim se dá, o tempo é todo tempo, por não ter um antes e um depois, mas apenas a plenitude do instante. O abrir-se dessa doação se constitui numa entrega que deixa o ente ser o que ele é, sem a interferência de uma predeterminação subjetiva qualquer.

Como a proximidade habitual do ambiente familiar predetermina os entes de modo geral e esquecido, nessa predeterminação, os entes são passíveis de uma manipulação eficiente, que garante o bom usufruto de suas habilidades. Tal fazer funcional, apenas preocupado com a eficiência, nunca se entrega à descoberta de novas possibilidades de o ente ser, pois está seguro com o que já conhece e domina. Ao contrário, a entrega é a graça de não reter o que possui. Nessa doação de si, o ente se oferece descoberto originariamente na consubstanciação do interesse. A entrega não supõe nem impõe, apenas propõe o composto. Nesse fazer, que deixa o por se colocar com, o homem ganha a alegria e a liberdade do simples, faz do simples a sua morada e, em sua proteção, a sua festa. Distinto da segurança, como o domínio do que ameaça, o simples é a proteção do que se entrega ao elemento. Nele nada se guarda, a ele tudo se doa. O elemento é a força de coesão própria que engendra a proteção da descoberta. Na vigília que acolhe o elemento, o homem desvela o destino com desvelo por compreender a liberdade de ser o seu próprio ser; na simplicidade do simples, ele experimenta a serenidade do ser.

Montado num jogue, Augusto Esteves se entrega ao sertão. Pela primeira vez, viu que tudo era especial em seu caminho. O buraco de tatu, o ananás, o mel, o pau-d'arco florido, pau-d'óleo – em tudo,

sinais da mão de Deus. A vaqueirama, aboiada pelas cantigas dos boia-deiros, o voo do urubu, a água bebida no covo da mão sob as frias cascatas dos morros, que caem com abundante abandono:

Pela primeira vez na sua vida, se extasiou com as pinturas do poente, com os três coqueiros subindo da linha da montanha para se recortarem num fundo alaranjado, onde, na descida do sol, muitas nuvens pegam fogo. E viu voar, do mulungu, vermelho, um tié-piranga, ainda mais vermelho – e o tié-piranga pousou num ramo do barbatimão sem flores, e Nhô Augusto sentiu que o barbatimão todo se alegrava, porque tinha agora um ramo que era de mulungu (ROSA, 1994, p. 455).

“– ‘Qualquer paixão me adiverte...’ Oh coisa boa a gente andar solto, sem obrigação nenhuma e bem com Deus!...” (ROSA, 1994, p. 457). Nesse solto, que com tudo se “adiverte”, Augusto Esteves se deixa ir no lombo do jegue. “– Não me importo! Aonde o jegue quiser me levar, nós vamos, porque estamos indo é com Deus!...” (p. 457).

Completamente entregue ao acontecimento de seu destinar-se, Augusto Esteves é conduzido por sua hora e por sua vez. Ser conduzido pelo tempo certo é o doar da entrega que deixa ser o que deve ser. Tal doação é a proclamação do próprio como decisão de ser a sua consumação. Essa consumação ocorre ao assumir o intransponível de cada instante como intransferível, mantendo assim o compromisso com o seu poder-ser. A decisão de ser a sua consumação não é o livre-arbítrio de um ato, uma atitude assim ou assada, escolhida num momento; mas um manter, diante da angústia, a proveniência de seu porvir, que retoma propriamente o destinar do próprio destino.

Nessa disposição, Nhô Augusto é reconduzido ao reencontro de Seu Joãozinho Bem-Bem no arraial do Rala-Coco. Os dois amigos se confraternizam alegres. Seu Joãozinho Bem-Bem conta que Juruminho morreu – “foi à traição” –, prometendo vingança, e diz:

– Já lhe falei e torno a falar: é convite como nunca fiz a outro, e o senhor não vai se arrepender! Olha: as armas do Juruminho estão aí, querendo dono novo...

– Deixa eu ver...

Nhô Augusto bateu a mão na Winchester, do jeito com que um gato poria a pata num passarinho. Alisou coronha e cano. E os seus dedos tremiam, porque essa estava sendo a maior das suas tentações (ROSA, 1994, p. 458).

Nesse momento, entra um velho que se atira aos pés de Joãozinho Bem-Bem e lhe suplica, em nome de Jesus Cristo e da Virgem Santíssima, piedade para a sua família. Um filho seu seria morto e as filhas entregues ao bando, por ter o outro filho traído e matado o Juruminho – “é a regra”, diz Seu Joãozinho Bem-Bem. Indiferente aos rogos do velho, Seu Joãozinho Bem-Bem mantinha a sanha de sua vingança. Todavia Nhô Augusto, que ainda acariciava a carabina, diz pra ele não fazer isso, pois o velho pedia em nome de Nosso Senhor e da Virgem Maria, e o que estavam querendo fazer “é coisa que nem Deus não manda e nem o diabo não faz!”. E depois completa dizendo que se quiserem matar é fácil, mas tinham que passar por riba dele defunto...

O espesso clima ressoa no humor eriçando os nervos e anuncia a iminência de cataclismo. Bastou alguém bulir um gesto para Augusto Esteves gritar: “Epa! Nomopadrofilhospritosantamêin! Avança [...] que chegou minha vez!...” (ROSA, 1994, p. 460) – anunciando a hora de Augusto Matruga. Os dois sertanejos se atacam em encarniçada peleja. É tiro, faca, grito – “Ô gostosura de fim-de-mundo!...”. Outro grito, um tiro, o rasgo da lâmina, “do púbis à boca-do-estômago” de Seu Joãozinho Bem-Bem, que, com as vísceras nas mãos, ainda diz: “É só assim que gente como eu tem licença de morrer... Quero acabar sendo amigos...” – e morre.

Com o corpo em sangue, Augusto Esteves é aclamado como um santo pelo povo. “Então, Augusto Matruga fechou um pouco os olhos,

com sorriso intenso nos lábios lambuzados de sangue, e de seu rosto subia um sagaz contentamento” (ROSA, 1994, p. 462).

Apenas agora, no fim da estória, João Guimarães Rosa chama o personagem pelo nome de Augusto Matraga. Na apresentação do conto, ele disse que “Matraga não é Matraga, não é nada. Matraga é Esteves”. Se Matraga é Esteves, Augusto Matraga é o Augusto Esteves, ele mesmo, não é nada. Guimarães Rosa, que já havia indicado no nada o próprio modo de ser do Augusto, diz agora, ao chamá-lo de Augusto Matraga, no momento de sua morte, que a morte é o acolhimento desse nada que lhe proporciona a definitiva redenção. A intensidade do sorriso e a sagacidade de seu contentamento são os índices dessa libertação; é quando ele vem inteiro, próprio de suas profundezas: a morte é a hora de sua liberdade, a hora e vez de Augusto Matraga.

Referências

- HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2006.
- ROSA, João Guimarães. **Ficção completa, em dois volumes**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v. I.



Epílogo:

Da linguagem, pensamento e poesia

*Poesie ist die Sprache Unaussprechlichen.*³⁴

J. W. Goethe

Compreender a linguagem é uma das tarefas mais simples e complexas do pensamento. Isso ocorre porque, embora linguagem e pensamento tenham um nexos fundamental, há de imediato e na maioria das vezes a tendência em se adotar a evidência de uma certeza comum e habitual ou buscar um entendimento objetivo para a compreensão da linguagem. De um jeito ou de outro, há sempre a tendência de se obter um saber que dispense de pensar por si e em si mesmo o que se deve compreender.

O entendimento objetivo busca metodologicamente apreender a verdade com a certeza da razão científica. Tal certeza, desde o pensamento cartesiano, passou a ser o índice que certifica a veracidade do saber. Desde então, o homem moderno só considera verdadeiro o saber científico, só acredita na verdade que pode ser entendida logicamente pela certeza, pela certificação de sua consciência racional, e

34 “Poesia é a linguagem do indizível”.

conceituada universalmente pelas categorias do juízo. Como a verdade está nas categorias da razão, o conhecimento moderno exclui como falso o que não for racional, limitando-se a conhecer apenas o que pode ser entendido através da certeza científica. Todavia, quando se propõe a compreender a linguagem com tal conhecimento, ela se oculta em seu próprio vigor, aparecendo apenas em conceitos e informações fonéticas, gramaticais, filológicas e linguísticas, ou mesmo psicológicas ou filosóficas. Esses conceitos e informações estão arrolados nos diversos livros e tratados das ciências e filosofias da linguagem sem que, todavia, nenhum deles compreenda a própria linguagem em sua experiência viva e original, pois as informações científicas e filosóficas sobre ela são algo completamente distinto da experiência que o homem pode fazer de sua dinâmica, de sua *essencialização*³⁵. Determinada nas terminologias conceituais do entendimento científico ou filosófico, a linguagem se reduz a definições de juízos.

A outra armadilha que igualmente desvia e impede de lograr uma compreensão autêntica, própria e original da linguagem consiste em, imperceptivelmente, se adotar a interpretação comum da opinião pública e entender a linguagem como sendo uma expressão sonora que representa o real para a comunicação humana. Sem nenhuma dúvida, todos sabem que a linguagem é a faculdade humana de expressão e comunicação. Falar é exprimir, uma ação dos órgãos de fonação que externa, expõe sonoramente as nossas compreensões, sensações, sentimentos, emoções... internas. Por sua vez, ouvir é o captar correspondente, uma recepção auditiva dos sons externados pela fala. Para a evidência dessa interpretação corrente, não há dúvida de que a linguagem, como expressão humana, é um instrumento de comunicação entre o emissor que fala e o receptor que ouve, fundamento do convívio comunitário e social dos homens. De acordo com essa

35 Essencialização é o termo que Emmanuel Carneiro Leão usou para traduzir a palavra alemã *Wesen*, utilizada por Heidegger em diversos textos para indicar o sentido verbal de essência, a vigência do aparecimento.

compreensão comum e pública, a linguagem é uma faculdade humana de expressão e comunicação, que representa o real, dando-lhe sentido e significado. As coisas que estão no mundo são compreendidas à medida que as palavras lhes dão significados. O significado é a representação das coisas, uma codificação simbólica do real que, possibilitando a compreensão do mundo, permite a expressão e a comunicação humana. Diante de tantas evidências, não há mais nada para pensar.

Conclusão: a fim de compreender a linguagem em sua essencialização original, não se pode buscar o seu conhecimento científico, nem adotar as evidências do senso comum, devido a, em ambas perspectivas, a linguagem se ocultar em sua dinâmica essencial, tornando-se conceitos do entendimento ou algo banal, que igualmente dispensam de pensar o que é linguagem. Seja por excesso, seja por falta, em ambas as abordagens a linguagem aparece como o que ela não é, não se mostrando assim em sua vigência própria e original.

Considerando essas armadilhas, como então mostrar a linguagem em sua essencialização própria e original? Para isso, como ser falante, o homem precisa aceder à linguagem por meio de sua experiência efetiva. Se a linguagem nos é constitutiva, todos a temos – logo, para a compreendermos, basta então ficarmos atentos à sua dinâmica em nosso próprio ser. Mas é esta exatamente a dificuldade do acesso à linguagem: ela nos é tão íntima que não percebemos o que ela é, como ela ocorre em sua experiência de falar e ouvir, de compreender o sentido do que os entes são. Bem como também não se poder sair para vê-la de fora, ganhar uma distância que permita observar as suas características objetivas.

Mas, se não podemos sair, como entrar no que já somos? Como aceder, em nós, à experiência da linguagem? Para que ocorra essa compreensão elementar, torna-se necessário que a própria linguagem venha à fala, que ela tome a palavra, mostrando-se a si mesma. Mas como isso ocorre? Quando trazemos a linguagem à fala? De um modo geral, tanto no senso comum quanto no científico ou no filosófico, sempre se compreende que quem fala é o homem: falar é próprio do homem:

Zoon lógon echon – já definiu Aristóteles. Mas, se é o homem quem fala, como e quando deixamos a linguagem assumir a nossa palavra e falar?

O homem fala: conta histórias, fábulas e histórias, contabiliza os números e as categorias, conversa sobre as modas, confabula ideias e canta músicas. Mas, em todos estes discursos, o homem sempre conta, contabiliza, conversa, confabula ou canta – coisas: é sempre um ente o assunto destes discursos: um fato, um acontecimento, uma novidade, uma questão ou um sentimento. De um modo geral, sempre só se fala dos entes; de imediato e na maioria das vezes, é a eles que se dirigem todos os discursos – essa é uma tendência natural, constitutiva da linguagem. Ao dirigir o discurso somente aos entes, quando se fala não é a linguagem que vem à fala, mas os entes – além disso, essa fala é sempre a de um sujeito falante: eu falo, tu falas, eles falam. Donde se conclui que geralmente não é a linguagem quem fala nos discursos – o homem é o agente que fala – e nem é ela que vem à fala – o assunto da fala dos homens é ordinariamente entes. Mesmo quando é a linguagem o tema falado, em geral nesses discursos ela sempre aparece como ente, uma coisa passível de ser apreendida e caracterizada pelo juízo.

Quando o assunto da fala são os entes, o discurso os expõe de modo que outros possam compartilhar um mesmo sentido do que foi dito: o discurso comunica o que, como, quando, onde... – é, foi ou será o ente. Nessa comunicação, o real é fixado e passado adiante no sentido do que foi dito. Esse sentido tende aos poucos a ser repassado como algo ordinário, pronto e já determinado, e, tal como no comércio do mercado as moedas se gastam de mão em mão perdendo as suas efígies originais, no falatório dos discursos o sentido das palavras também se gasta de boca em boca, perdendo a sua compreensão originária. Os entes passam a aparecer não mais no que propriamente são, mas no que se falam deles: *as coisas são assim como são porque delas se fala assim*. Os discursos públicos desse falatório transfiguram a originalidade dos entes, mostrando apenas a realidade do que deles é dito. A origem dos entes é substituída pelo

que o discurso diz ser a sua realidade efetiva. Nessa transfiguração, o real é comunicado somente em sua realidade ordinária, sem aparecer em sua possibilidade originária, extraordinária. Desse modo, o infinito de seu horizonte, a sua possibilidade de vir a ser, se fecha na realidade de sua presença. Encerrado na ordem dessa realidade, o ente pode agora ser amplamente falado – somente desse modo pode o homem contar, contabilizar, conversar, confabular, cantar... o que, como, quando, onde... são, foram ou serão: os entes. Na aparência ordinária desse ser, os entes ocultam as suas origens, aparecendo apenas como coisas prontas, já dadas e acabadas; o mundo perde o viço e a terra, a sua graça. Esta é a maior desgraça do homem: a ruína de sua linguagem pelos discursos que, por só falarem de realidades ordinárias e já determinadas pelo hábito comum, se esquecem de criar propriamente o que dizem, de falar originariamente o que é dito, para apenas também, de um modo mesquinho e indiferente, usar o usual do que se diz. Desse modo, nesse âmbito habitual dos discursos, a linguagem se limita em ser informação, decaindo no domínio público e comum da publicidade: instaura-se um falatório em que todos falam tudo sem ninguém dizer nada.

Diferentemente desses discursos do falatório, a poesia busca sempre falar considerando a origem do que é dito. Em vez de apenas reproduzir o que todos dizem, o discurso poético cuida de dizer o que diz como se fosse a primeira vez: uma fala inaugural que mostra o sentido extraordinário dos entes, aquele que, apesar de óbvio e ululante, nunca antes havia sido mostrado.

Distintamente da mesquinharia e da indiferença dos discursos ordinários do falatório, o poeta é aquele que, cuidando do que diz, extrai as riquezas do cotidiano restituindo às palavras o seu sentido extraordinário, fazendo-as falar originariamente o que elas dizem. Ao cuidar da linguagem, o poeta promove um arejamento que, limpando as impurezas dos lugares comuns, restitui o sentido original do que é dito e, com esse sopro de vida, salva os idiomas da morte causada pelas fórmulas mesquinhãs e indiferentes dos discursos do falatório.

“Isto significa que, como escritor, devo me prestar contas de cada palavra e considerar cada palavra o tempo necessário até ela ser novamente vida” – afirma João Guimarães Rosa: “isto implica na utilização de cada palavra como se ela tivesse acabado de nascer, para limpá-la das impurezas da linguagem cotidiana e reduzi-la ao seu sentido original” – e confessa: “Uma palavra, uma única palavra ou frase podem me manter ocupado durante horas ou dias” (ROSA, 1994, p. 44).

Podemos igualmente encontrar tal ocupação com a linguagem em João Cabral de Melo Neto, que também confirma, em “Uma faca só lâmina”, que o ofício do poeta é revigorar as palavras desgastadas pelo uso cotidiano:

Os homens que em geral
lidam nessa oficina
têm no almoxarifado
só palavras extintas:
umas que se asfixiam
por debaixo do pó
outras despercebidas
em meio a grandes nós;
palavras que perderam
no uso todo o metal
e a areia que detém
a atenção que lê mal.

A poesia, ao falar de um modo original o que diz, restitui o sentido mais próprio das palavras, salvando assim a linguagem da indigência de seu uso público e habitual. Ao restituir propriedade às palavras, a poesia promove o oposto do falatório, por trazer de volta a experiência originária da linguagem, decaída no esquecimento dos discursos que só informam realidades públicas. Tal restituição não ocorre por meio de uma tematização explícita do horizonte da linguagem ou da presença do discurso. Antes, ela é concedida graças

ao congraçamento poético que, tomando-nos a palavra, promove a experiência do indizível, o espanto com o extraordinário do que é dito pela fala da linguagem – é esse espanto que aguça o sentido e desperta o pensamento.

Na poesia, a linguagem é falante. Em vez dos discursos que versam somente sobre a realidade dos entes, ao dizer originariamente o que diz, como se fosse a primeira vez que o que é dito aparece, a poesia, antes e principalmente, desvela o abismo no qual essa realidade se sustenta: a poesia mostra a estranheza própria da linguagem, o nada original no qual se funda a sua possibilidade discursiva. Em tudo o que ela diz, a poesia sempre mostra como a linguagem é abissal, medonha, magnífica e maravilhosa – como ela é indizível: “Se estou bem lembrado, foi Goethe quem disse: *Poesie ist die Sprache Unaussprechlichen*³⁶” (ROSA, 1994, p. 55). Na poesia, a linguagem é falante por instaurar o indizível e, assim, promover a experiência de seu próprio mistério. Paradoxalmente, a linguagem fala apenas quando, em silêncio, se espanta com o nada que a faz dizer o que as coisas são. A poesia cuida da linguagem, porque o seu discurso, diferentemente de apenas repetir o que todos falam, busca dizer o que diz desde o indizível do que é dito. O poeta é o guardião da linguagem, a sua guarda consiste em cuidar do que os entes são, restituindo origem à realidade do que é dito. Tal restituição não ocorre através de um entendimento do que porventura pode ou deve estar tematizado nos versos dos poemas. Não! Tal restituição que reanima a linguagem consiste em uma transformação de si mesmo que ocorre em silêncio, com a experiência do espanto que faz aparecer o mistério do nada: na poesia, transparece o nada como origem da linguagem: “O projeto *poietizante* provém do Nada, do ponto de vista de que ele nunca toma a sua doação do corriqueiro e do existente até então” (HEIDEGGER, 2010, p. 193).

36 “Poesia é a linguagem do indizível”.

Heidegger compreende que linguagem é a casa do ser e os pensadores e poetas são os seus guardiões. Ao definir assim a linguagem, esse pensador está indicando que o que mostra as coisas no que elas são é a linguagem, pois fora dela... – falta nome para nomear o que está fora da linguagem: o “inominado” (?!). Se o ser de tudo que é habita na linguagem, o “fora” da linguagem nem é, nem não é; faltam palavras para mostrá-lo. Fora da linguagem, nada – não, nem o nada, que também só pode aparecer na linguagem.

O nada transparece no silêncio do discurso poético. Nesse silêncio, a linguagem se faz ouvir como descoberta do indizível de tudo que é, do extraordinário que são todos os entes. Desde essa descoberta, o discurso pode vir a compreender a possibilidade e a necessidade de criação apropriada do que é falado; ele pode aprender a ter mais cuidado com a palavra. Antes de ser algo que possamos aprender, tal como a ciência apreende os seus objetos, a poesia só pode ser compreendida a partir de sua experiência concreta com a linguagem, deixando que esta cresça junto conosco e, tomando-nos a palavra, nos ensine a aprender o que as coisas são. Do mesmo modo, antes de ser um saber que possamos ensinar, tal como a ciência ensina os seus objetos, a poesia é um discurso que fala em silêncio, na repercussão do que se esclareceu na própria experiência originária da linguagem.

Referências

- HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Tradução de Idalina Azevedo e Manuel Antônio de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010.
- MELO NETO, João Cabral de. **Obra completa**. Organização de Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- ROSA, João Guimarães. **Ficção completa, em dois volumes**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v. I.

Índice remissivo

A

arte 11, 19, 64, 85, 86

C

criação 46, 47, 50, 51, 55, 60, 67, 72, 73,
99, 102, 103, 122, 128, 129, 130, 131,
137, 138, 139, 144, 204

D

decisão 77, 78, 82, 97, 98, 153, 155, 157,
158, 159, 179, 182, 185, 186, 187, 189,
191, 193
destino 48, 93, 98, 147, 148, 149, 150,
152, 153, 156, 157, 158, 159, 160, 163,
164, 166, 168, 169, 170, 173, 174, 175,
176, 178, 179, 191, 192, 193

E

existência 39, 44, 48, 53, 76, 77, 79, 89,
96, 99, 104, 105, 143, 174, 190
experiência 44, 46, 47, 66-73, 81, 103,
128, 131, 137, 139, 140, 141, 142, 143,
154, 155, 159, 167, 168, 198, 199, 202,
203, 204

F

filosofia 11, 12, 43, 49

G

Guimarães Rosa, João 135-195

H

Heidegger, Martin 11, 12, 43, 61, 66, 67,
68, 143, 174, 190, 198, 203, 204

L

liberdade 97, 129, 143, 157, 158, 164, 166,
174, 176, 191, 192

M

Melo Neto, João Cabral de 17-132
metafísica 45, 48, 49, 51, 54, 136, 138,
139, 141, 142, 145, 146, 164, 165

N

Nietzsche, Friedrich 11, 24, 49-54, 72,
157

P

- pintura 63, 64, 122, 123, 124, 125, 126,
128, 129, 131, 132
Miró 121-132
Mondrian 63, 64
- possibilidade 23, 46, 48, 53, 54, 55, 62,
67, 68, 69, 82, 87, 93, 96, 97, 98, 99,
104, 131, 144, 154-159, 176, 182, 187,
190, 192, 203, 204
- de ser 46, 48, 49, 96, 152, 157, 159,
167, 176, 187, 190
- existencial 48, 68, 79, 176
- originária 81, 99, 103, 201

R

- razão 24, 49-55, 62, 64, 71, 72, 144, 154,
197
- realidade 12, 45, 46, 48, 52, 53, 54, 69,
71, 78, 79, 80, 81, 82, 135, 140, 142,
151, 159, 174, 190, 201, 202, 203

V

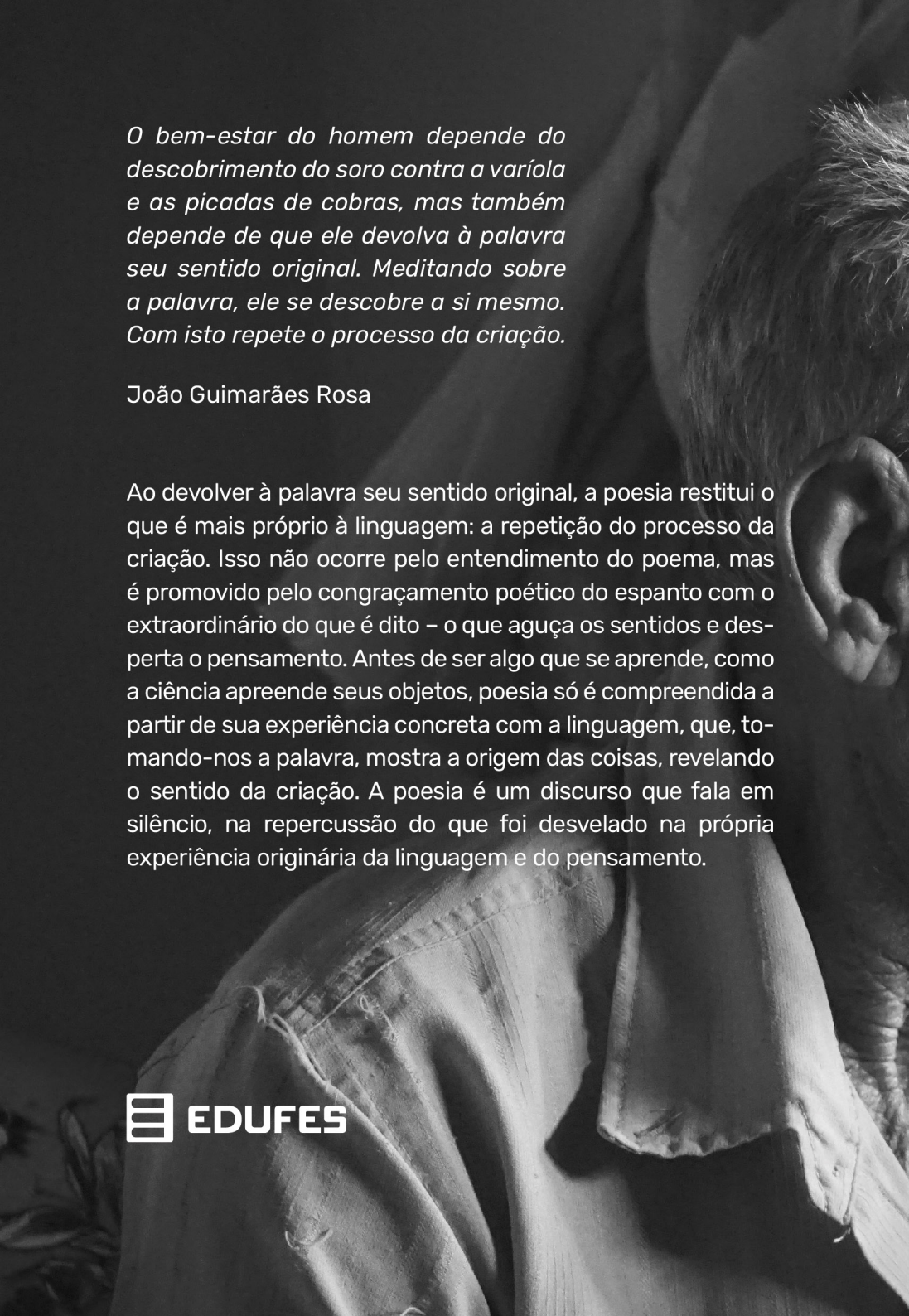
- verdade 12, 45, 159, 160, 166, 174, 197



FERNANDO MENDES PESSOA

é doutor em Filosofia e professor titular da Ufes. Participa da linha de pesquisa do CNPq "Pensamento e linguagem", com estudos em Nietzsche e Heidegger, principalmente nos temas linguagem, arte, literatura e poesia. Publicou pela Edufes, em 2003, com reedição em 2020, o livro *O assunto e o caminho do pensamento de Heidegger*; e pela Chiado Editora, em 2017, o livro *Verdade, liberdade e destino no pensamento de M. Heidegger*. Ganhou o prêmio de crítica literária da Fundação Cultural do Pará, em 2017, com o livro *Corpo e faca em João Cabral de Melo Neto*.

Os pensamentos de Nietzsche e de Heidegger, em suas críticas à linguagem lógica, deixaram como legado para a filosofia a tarefa de fazer um diálogo com a poesia. Assumindo tal legado, este livro busca pensar a experiência poética da linguagem, a partir da leitura de escritos de João Cabral de Melo Neto e de João Guimarães Rosa. Na primeira parte, intitulada "Leituras de João Cabral de Melo Neto", o livro traz uma reflexão sobre a poética de João Cabral e sua compreensão do sertão, com as interpretações dos poemas "Escritos com o corpo" e "Uma faca só lâmina", bem como apresenta a crítica de Cabral à pintura de Miró exposta no poema "O sim contra o sim" e no ensaio "Joan Miró". Na segunda parte, intitulada "Leituras de João Guimarães Rosa", o livro apresenta interpretações do romance *Grande sertão: veredas* e do conto *A hora e vez de Augusto Matraga*, a fim de pensar o nexo entre linguagem e sertão, verdade, liberdade e destino.



O bem-estar do homem depende do descobrimento do soro contra a varíola e as picadas de cobras, mas também depende de que ele devolva à palavra seu sentido original. Meditando sobre a palavra, ele se descobre a si mesmo. Com isto repete o processo da criação.

João Guimarães Rosa

Ao devolver à palavra seu sentido original, a poesia restitui o que é mais próprio à linguagem: a repetição do processo da criação. Isso não ocorre pelo entendimento do poema, mas é promovido pelo conagraçamento poético do espanto com o extraordinário do que é dito – o que aguça os sentidos e desperta o pensamento. Antes de ser algo que se aprende, como a ciência apreende seus objetos, poesia só é compreendida a partir de sua experiência concreta com a linguagem, que, tomando-nos a palavra, mostra a origem das coisas, revelando o sentido da criação. A poesia é um discurso que fala em silêncio, na repercussão do que foi desvelado na própria experiência originária da linguagem e do pensamento.