

**NIETZSCHE, WALTER BENJAMIN, GUIMARÃES ROSA:
UMA IDÉIA DE HISTÓRIA**

Luiz Roncari

O que irei apresentar será apenas o esboço [quase uma colagem de textos] de um trabalho que deverei concluir ainda neste semestre, espero. Isto porque, a leitura de um livro de Guimarães obrigou-me a entrar em áreas, como a da filosofia da história, e tratar de autores, como Nietzsche e Walter Benjamin, que, se tenho alguma familiaridade com eles, não os domino nem são de minha competência. Tudo começou com o estudo de uma das novelas do livro *Corpo de Baile*, “Buriti”, sobre a qual acabo de concluir um livro: *Buriti do Brasil e da Grécia (patriarcalismo e dionisismo no sertão)*. Sobre o livro *Corpo de Baile*, eu já havia escrito que ele realizava a trajetória cíclica de um dia: começava na manhã do menino Miguilim, de “Campo Geral”, no ninho de afetos de uma família patriarcal falida e que se desintegrava; transitava pela novela solar do Pinhém, “A estória de Lélío e Lina”; e terminava nas noites do sertão, do entardecer de “Dão Lalalão” às noites altas de “Buriti”. Este roteiro dos quatro “romances” está enunciado no segundo índice das duas primeiras edições de *Corpo de Baile*, colocado no final do livro. Nele, o autor divide as sete estórias em dois grupos: os referentes às diferentes fases do dia, que ele classifica como “Gerais” e seriam “Os romances”; e os que estariam fora do ciclo, que ele classifica como “Parábase”, que ele considera como “Os Contos”, que compreenderiam “Uma estória de Amor”, “O Recado do Morro” e “Cara de Bronze”. Na última estória, “Buriti”, o menino Miguilim ressurgiu já crescido e homem feito, como o moço Miguel, que vinha para formar uma nova família, agora plantada nas tradições fundamente patriarcais de iô Liodoro, e, com isso, se reintegrar.¹ Até aí eu vislumbrava apenas a arquitetura cíclica do livro, de começo, meio e fim, cujo final era de certa forma um recomeço, porém em outras bases, o que lhe dava uma certa unidade. As diferentes fases do dia, que aguçavam diferentes sentidos, o olhar de Miguilim, o tato afetivo de Lélío, o gosto olfativo de Soropita, e a sinfonia pastoral carregada de ruídos de Buriti, compunham as partes do livro. E a dispersão das personagens da primeira

¹ Cf. Luiz Roncari, *O Brasil de Rosa*, São Paulo, Editora UNESP, 2004, pp. 151, em especial p. 152, nota 63

estória, os reagrupamentos nas novelas intermediárias e a reintegração final de Miguel, formavam as ranhuras que amarravam o seu conjunto. Porém, foi ao estudar e analisar “Buriti”, que pude perceber como esses elementos de composição, que sustentavam a unidade do livro, tinham também um fundo ideológico, quer dizer, continham uma visão da história e uma concepção da vida e do mundo, o que não era pouco. O que me parece cada vez mais, e é meu atual objeto de estudo e verificação, é que essa novela, na verdade, e isto fica claro principalmente no seu fecho, realiza no plano literário o que Nietzsche tinha muito por *vitalismo*, *dionisismo* e *eterno retorno* (conceitos muito discutidos, nem sempre claros, devido principalmente à forma fabular com que foram apresentados).

A partir das análises das visões de uma personagem iluminada, do Chefe Zequiél, que chamei de “*paisagens acústicas noturnas*”, pude notar como deixavam reconhecer no seu fundo um movimento dionisíaco de morte e vida, destruição e ressurreição. Ele é apreendido pela intuição de Zequiél, fundada na sua extraordinária capacidade auditiva, como se fosse a própria música do mundo da natureza e dos fenômenos, o que equivalia a sua essência ou coisa em si. Isto estaria próximo das idéias de Nietzsche e o seu conceito de trágico, em especial nestas duas passagens de *O Nascimento da Tragédia*: 16/ “[...] só a partir do espírito da música compreendemos um prazer na destruição do indivíduo. Porque através dos exemplos isolados de tal destruição torna-se claro para nós apenas o eterno fenômeno da arte dionisíaca, que expressa a vontade na sua onipotência, de certo modo por detrás do *principium individuationis*, a vida eterna para além de todo o fenômeno e apesar de toda a destruição. O prazer metafísico perante o trágico é uma tradução da sabedoria dionisíaca, instintiva e inconsciente, para a linguagem imagética: o herói, fenômeno supremo da vontade, é negado para prazer nosso por ser apenas fenômeno e a vida eterna da vontade não ser tangida pela sua destruição. ‘Cremos na vida eterna’, clama assim a tragédia, enquanto a música é a idéia imediata desta vida. Totalmente distinto é o objetivo do artista plástico: aqui, Apolo supera o sofrimento do indivíduo através da luminosa glorificação da *eternidade do fenômeno*, aqui a beleza vence sobre o sofrimento inerente à vida, a dor é de certo modo subtraída, pela arte

da mentira, aos traços da natureza. Na arte dionisíaca e no seu simbolismo trágico, a mesma natureza fala-nos com a sua verdadeira voz, sem disfarce: ‘Sede como eu sou! Sob a incessante mudança dos fenômenos, a mãe primordial eternamente criadora, eternamente impelindo à existência, encontrando eternamente uma satisfação nessa mutação dos fenômenos!’/ 17/ “Também a arte dionisíaca nos quer convencer do eterno prazer existencial: simplesmente, devemos procurar tal prazer não nos fenômenos mas por detrás dos fenômenos. Devemos reconhecer como tudo o que nasce tem de estar pronto para um doloroso declínio, somos obrigados a olhar para dentro dos horrores da existência individual – e contudo não devemos ficar transidos: uma consolação metafísica arrebatá-nos momentaneamente à engrenagem das figuras em mutação. Somos realmente, por curtos instantes, a própria essência primordial e sentimos os seus irrefreáveis avides e prazer existenciais; a luta, a tortura, a destruição das aparências, surgem-nos agora como necessárias perante o excesso de inúmeras formas de existência que se impulsionam e chocam num ímpeto vital, perante a exuberante fecundidade da vontade universal; somos perpassados pelo furioso espinho destes sofrimentos no mesmo instante em que nos tornamos, por assim dizer, um só com o incomensurável prazer existencial originário e em que pressentimos a indestrutibilidade e eternidade de tal prazer, em êxtase dionisíaco. Apesar do pavor e da compaixão, somos os felizes seres vivos não como indivíduos mas como a coisa viva, fundindo-nos como o seu prazer procriador.”²

A partir de determinado momento da novela, o forte conteúdo erótico-dionisíaco nela presente, parece aproximar-la mais do de Nietzsche do que do de Karl Kerényi, pelo modo quase pagão com que o autor passa a reverenciar o culto à vida e naturaliza a morte, como elementos integrantes do ciclo do eterno retorno. Este último, nos seus estudos sobre o dionisismo, antes mesmo de seu grande livro, *Dioniso*, incorpora esse movimento fundamental da *vontade* nietzscheano através dos conceitos distintos de *bios* – como a vida individual e a caminho da morte, a *biografia* –, e de *zoé* – a vida da natureza, permanente e indestrutível –, mas não via um antagonismo radical entre ele e o

² Nietzsche, *O Nascimento da Tragédia*, trad. De Helga Hock Quadrado, Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1997, pp. 117-119

cristianismo. Kerényi deve ter sido uma fonte importante de Guimarães Rosa, tanto por isso como pelo papel decisivo que dava ao erotismo na sua concepção do dionisismo e que tem uma significação equivalente na novela. O que ressalta agora a maior aproximação de Guimarães de Nietzsche é o modo como este descreve a oposição entre as duas figuras simbólicas, num dos fragmentos de seus escritos de publicação póstuma, *A Vontade de Poder*. “Os dois tipos: *Dionisos e o Crucificado*.- Há de verificar-se: o homem religioso típico – se é uma forma de *décadence*? Todos os grande modernos são doentes ou epiléticos –: mas não deixamos então de fora um tipo do homem religioso, o *pagão*? Não é o culto pagão uma forma de agradecimento e de afirmação da vida? Não haveria de ser o seu supremo representante uma apologia e divinização da vida? O Tipo de um espírito bem-aquinhado, arrebatado e transbordante... o tipo de um tipo de que recolhe em si e *redime* as contradições e tudo o que é problemático na existência!/- Aqui ponho o *Dionisos* dos gregos: a afirmação religiosa da vida, da vida inteira, não negada ou dividida; - é típico: que o ato sexual desperte profundidade, mistério, veneração./ *Dionisos* contra o ‘Crucificado’: aí tendes vós a oposição. Não é uma diferença no que toca ao martírio – o martírio tem um outro sentido. A vida mesma, a sua eterna fertilidade e o seu eterno retorno, condiciona o tormento, a destruição, a vontade de aniquilamento... No outro caso, o sofrimento, o ‘Crucificado como inocente’, vale como objeção contra esta vida, como fórmula de sua condenação. – Adivinha-se: o problema é o do sentido do sofrimento: se é um sentido cristão ou se é um sentido trágico... No primeiro caso, ele deve ser o caminho para um ser bem-aventurado; no segundo, *o ser vale como bem-aventurado o bastante* para justificar ainda uma imensidão de sofrimento. – O homem trágico afirma o mais acre sofrimento: é forte, pleno, divinizante o bastante para tanto. – O cristão nega até a sorte mais feliz sobre a Terra: é fraco, pobre, deserdado o bastante para sofrer de toda forma na vida... ‘o Deus na cruz’ é uma maldição sobre a vida, um dedo indicador para libertar-se dela; - o *Dionisos* posto em pedaços é uma *promessa* para a vida: saindo da destruição, ele voltará sempre ao lar, renascido.”³

³ Nietzsche, *A Vontade de Poder*, trad. de Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Francisco Dias Moraes, Rio de Janeiro: Contraponto, 2008, par. 1052, pp. 504 e 505

Também, sem entrar aqui na intrincada discussão sobre o papel e o significado do coro da tragédia grega, as “Mulheres da Cozinha”, tal como são representadas na novela, como uma espécie de “coro de sátiros”, e pelas funções que cumprem, de comentadoras agourentas de várias passagens, entre elas as cenas que acompanham as agonias do Chefe Zequiel, e pelo tema que desenvolvem nos comentários, o do movimento implacável da vida e a busca mágica de sua contenção, parecem corresponder bem a uma das partes, a mais positiva, que Nietzsche atribuía ao coro da tragédia grega, no livro *O Nascimento da Tragédia*: “Da mesma maneira, creio, o grego civilizado sentia-se suprimido perante o coro dos sátiros: e esse é o efeito mais próximo da tragédia dionisíaca, o fato de o Estado e a sociedade, e em geral as clivagens entre um ser humano e outro, darem lugar a um poderosíssimo sentimento de unidade, que tudo reconduz ao coração da natureza. A consolação metafísica – com a qual, como aqui já sugeri, cada tragédia verdadeira se despede de nós –, segundo a qual a vida, no fundamento das coisas e apesar de toda a mutação dos fenômenos, é indestrutivelmente poderosa e plena de prazer, tal consolação surge em carnal nitidez sob a forma de coro de sátiros, *coro de seres naturais que vivem por assim dizer por detrás de toda a civilização, permanecendo inextinguíveis e sempre os mesmos, mau grado toda a mutação das gerações e da história dos povos*”.⁴

Após o final noturno da novela, carregado de duplicidades, de anúncios de vida e morte, com a efetivação do encontro entre Lalinha e iô Liodoro, o autor introduz um outro final, diurno, com a chegada de Miguel ao Buriti Bom, em pleno dia, seccionado pelos asteriscos, mas como se fossem ambos as pontas reunidas do mesmo círculo. Só que agora o sentido de seu movimento é fixado não como o de vida e morte, mas como o de morte e vida, noite e dia, anunciando este o ressurgimento e a esperança. Com isso, ele nos afirma cada vez mais o balanço cíclico do *Eterno Retorno*, de Nietzsche, esse movimento profundo que arrasta atrás de si também a história, como está num outro fragmento de *A Vontade de Poder*: “Com a palavra ‘dionisíaco’ é expresso: um ímpeto à unidade, um remanejamento radical sobre pessoa, cotidiano, sociedade, realidade, sobre o abismo do parecer: o passionalmente doloroso

⁴ Nietzsche, *O Nascimento da Tragédia*, p. 58, grifo meu

transporte para estados mais escuros, mais plenos, mais oscilantes; o embevecido dizer-sim ao caráter global da vida como que, em toda mudança, é igual, de igual potência, de igual ventura; a grande participação panteísta em alegria e sofrimento, que aprova e santifica até mesmo as mais terríveis e problemáticas propriedades da vida; a eterna vontade de geração, de fecundidade, de retorno; o sentimento da unidade da necessidade do criar e do aniquilar.”⁵

Numa cena orgiástica, próxima do final da novela, da qual participam Glorinha e nhô Gualberto Gaspar, iô Liodoro e Lalinha, formando dois casais impossíveis, pelos francos impedimentos, morais e estéticos, que se interpunham entre eles, ficamos próximos daquilo que Nietzsche considerou como “a arte trágica” e da sua linguagem simbólica, no livro *La Vision Dionysiaque du Monde*: “Apolo e Dioniso se fundiram. Já que o elemento dionisíaco se infiltrou na vida apolínea, e que de acréscimo a aparência fixou-se como limite, a arte trágico-dionisíaca não tem mais valor de ‘verdade’. Seus cantos e suas danças não são mais uma embriaguez instintiva da natureza: a massa exaltada do coro dionisíaco não é mais essa multidão popular tomada pela pulsão primaveril. A partir de agora, a verdade é *simbolizada*, ela se serve da aparência, ela pode e deve também na sua finalidade empregar as artes da aparência. Mas uma grande diferença aparece já com relação à arte anterior, naquilo que os meios artísticos da aparência são *em seu conjunto* chamados em socorro, para que as estátuas se coloquem assim em marcha, que as pinturas das ações periféricas [périactes] se desloquem, o mesmo cenário exigindo do olhar que ele seja ora diante de um templo, ora diante de um palácio. Assim, constatamos uma *certa indiferença frente à aparência*, que deve nesse momento abandonar as eternas prerrogativas e as suas exigências soberanas. A aparência não é mais absolutamente percebida como *aparência*, mas como *símbolo*, como signo da verdade. De onde a fusão – escandalosa em si – dos meios da arte. O emblema mais manifesto desse desprezo da aparência, é a máscara. Ao espectador é então ditada a exigência dionisíaca de se representar todas as coisas sob o sortilégio do encantamento, de não ver

⁵ Nietzsche, “O eterno retorno”, in *Nietzsche*, trad. de Rubens Rodrigues Torres Filho, São Paulo: Editor Victor Civita, 1983, par. 1050, p. 393

jamais mais do que o símbolo, de considerar que o mundo inteiro visível da cena e da orquestra é o *império do milagre*. Entretanto, onde está o poder que transporta na tonalidade de uma alma que cresce aos milagres, e pela qual ele vê o encantamento de todas as coisas? Quem possui o poder da aparência e conduz sua força ao plano do símbolo?/ É a *música*.”⁶

O primeiro final da novela foi o do encontro noturno de Lalinha com iô Liodoro, um encontro de despedida e morte, pelo menos dos laços de parentesco entre os dois, das suas condições de nora e sogro. Depois dos asteriscos, temos o segundo final, agora diurno e radioso. Ele, de certo modo, reproduz os finais gloriosos anunciados pelos cantos dos pássaros que sucediam a cada uma das *paisagens acústicas noturnas* tenebrosas vividas pelo Chefe Zequiel. O retorno de Miguel ao Buriti Bom é na verdade não um final, mas um recomeço carregado de esperanças, como a promessa de formação de uma nova família, com fundas raízes na tradição patriarcal, nas de iô Liodoro. Ele vinha de *jeep*, como moço da cidade, veterinário; era a chegada do moderno, “esses progressos”, como dizia nhô Gualberto Gaspar, não para negar, mas para renovar a tradição. O casamento de Miguel com Glória reintegraria e completaria o destino de um menino que se desgarrara com a desintegração da frágil família patriarcal do Mutum, que não prosperara, ocorrida logo na primeira estória do livro, *Campo Geral*. E fundaria uma nova família que salvaria o Buriti Bom, tanto de suas ameaças externas, como nhô Gualberto e a Grumixã, como das internas, os destinos dos dois irmãos, amigados com ex-prostitutas, e de Maria Behú (que encarnava o próprio espírito do cristianismo, de negação, de dizer não à vida), solteirona e agora morta, que poderiam levá-lo à extinção. Com isso, se completaria a dança do *Corpo de Baile*, essa dança cíclica do eterno retorno que arrastava consigo a história, com um fim que era um começo, e se fecharia o círculo da primeira epígrafe do livro, de Plotino. Era uma bela imagem simbólica que procurava reunir e não opor a permanência com a mudança, e reproduzia o *disegno interno* ordenador da novela: a vivência das várias estórias de amor girando em torno do Buriti-Grande, a árvore axial totêmica. Assim como essa figuração se

⁶ Nietzsche, *La Vision Dionisiaque du Monde*, trad. de Lionel Duvoy, Paris: Éditions Allia, 2007, pp. 54 e 55, trad. minha

ajustava inteiramente à sua interpretação atualizada e trabalhada como um dos seus temas centrais, o da relação do mito com a história, do mito grego do dionisismo com a sua vigência transitória no sertão do Brasil: “Num círculo, o centro é naturalmente imóvel; mas, se a circunferência também o fosse, não seria ela senão um centro imenso.” Por isso, a última palavra dessa estória noturna é “dia”, numa frase formada só pelo complemento, sem sujeito nem verbo: “Diante do dia”. O quê, senão o recomeço?

O que me levou a refletir sobre essa idéia nietzscheana de história – uma reação à filosofia da história hegeliana e à visão positivista da história –, trabalhada na novela (e no livro) foram dois fragmentos de Walter Benjamin a respeito do assunto, que estão, não nas suas impressionantes e inquietantes “Teses de filosofia da história”, mas no livro fundamental para o conhecimento da civilização e mentalidade burguesas, *Passagens*, e que, de certa forma, realiza o que ele próprio teria por um “*conceito dialético do tempo histórico*”. Como esse mito do eterno retorno tem sido muito usado para a leitura da história do Brasil, em nome da dialética, acho útil ter sempre em vista estes dois comentários de Walter Benjamin sobre ele, com os quais concordo inteiramente: “A essência do acontecimento mítico é o retorno. Nele está inscrita, como figura secreta, a inutilidade gravada na testa de alguns heróis dos infernos (Tântalo, Sísifo ou as Danaides). Retomando o pensamento do eterno retorno no século XIX, Nietzsche assume o papel daquele em quem se consoma de novo a fatalidade mítica. (A eternidade das penas infernais [com o cristianismo] talvez tenha privado a idéia antiga do eterno retorno de sua ponta mais terrível. A eternidade de um ciclo sideral é substituída pela eternidade dos sofrimentos [no caso, no inferno cristão]).” / “A crença no progresso, em sua infinita perfectibilidade – uma tarefa infinita da moral –, e a representação do eterno retorno são complementares. São as antinomias indissolúveis a partir das quais deve ser desenvolvido o *conceito dialético do tempo histórico*. Diante disso, a idéia do eterno retorno aparece como o ‘racionalismo raso’, que a crença no progresso tem a má fama de representar, sendo que esta crença

pertence à maneira de pensar mítica tanto quanto a representação do eterno retorno.”⁷(Benjamin, 2006, p. 159, grifo meu)

Creio que seja a partir daqui, da recusa à crença positivista e à recuperação da concepção mítica da história, mesmo que agora fundamentada na ciência biológica, que surgem algumas perspectivas de estudo: 1º) Como o livro de Walter Benjamin, *Passagens*, realiza no plano da narrativa histórica (como uma forma de apreensão e “representação” do tempo) esse “*conceito dialético de tempo histórico*”? 2) Como o aproveitamento das formulações nietzscheanas do eterno retorno e do dionisismo, como faz Guimarães Rosa, para a crítica à visão positivista e historicista da história, dominante no país na época da escrita de *Corpo de Baile*, década de 50, anos do nacional-desenvolvimentismo, e numa obra ficcional, poderia contribuir para a formulação de uma visão mais realista da história do Brasil.

⁷ Walter Benjamin, *Passagens*, trad. de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão, Belo Horizonte/São Paulo: Editora UFMG/Imprensa Oficial do Estado, 2006, p. 159