

**A outra voz ou a alteridade da razão na obra de João Guimarães Rosa**

Mauro Dela Bandera Arco Júnior<sup>i</sup>

**Resumo:** É possível falar de um exotismo essencial na obra de João Guimarães Rosa ou, ao menos, que ela possui peculiaridades de uma humanidade local frente aos olhos de um cidadão letrado? Se, por um lado, tal leitura é possível e legítima, por outro, não estaríamos correndo o risco de cair em um reducionismo demasiadamente simplista? Não seria melhor pensarmos que a verve desse autor, a idiosincrasia de seus personagens, sua linguagem e seu universo ocultam questões fundamentais capazes de suscitar reflexões que podem subverter as condições impostas pela realidade vigente? Tal é a hipótese que guiará nossa investigação. Buscaremos reconhecer o caráter exemplar dessa obra frente ao controle exercido por uma racionalidade soberana e soberba, inserindo-a no rol da modernidade artística.

**Palavras-chaves:** João Guimarães Rosa, Razão, Loucura, Estética, Modernismo.

**Abstract:** Is it possible to talk about an essential "exotism" in the work of João Guimarães Rosa, or at least that it contains the peculiarities of a local humanity standing by the eyes of an urban literate? If, on one hand, such literature would be possible and legitimate, on the other hand, wouldn't we be at risk of ending up in a simplistic reductionism? Wouldn't be better to think that the verve of this author, the idiosyncrasy of his characters, his language and his universe, conceals fundamental questions that are capable of generating ideas that might subvert the conditions imposed by the current reality? This is the hypothesis of such investigation. We will seek to recognize the exemplary character of this work in face of the control that is imposed by a sovereign and proud rationality, inserting it in the hall of artistic modernity.

**Key-words:** João Guimarães Rosa, Reason, Madness, Esthetics, Modernism.

“Vivemos ainda no reino da lógica. [...] Sob as tintas da civilização, sobre o pretexto do progresso, acabamos por banir do espírito tudo o que com razão ou sem ela pode ser qualificado de superstição, de quimera; por abolir todos os usos de procura da verdade que não seja conforme o uso”<sup>ii</sup>.

A obra de arte durante todo o movimento moderno tentou, sobretudo, reagir ao banimento relatado por André Breton no primeiro manifesto surrealista de 1924 e citado em nossa epígrafe. Ela tentou descolonizar o aparelho perceptivo do observador ou do leitor, retirando ou negando os meios tradicionais de fruição estética ou de explicação com os quais ele até então estava habituado. Assim, as formas canônicas do modernismo estético, as

vanguardas ditas líricas ou pulsionais, foram fundamentalmente uma arte do *contra*, contestadora, negadora, agressiva, subversiva e que escandalizou e chocou seu público. Foi uma arte que fez a crítica desse compromisso da vida com a racionalidade técnica ou instrumental.

Nesta perspectiva, é impossível, por exemplo, assumir a mesma postura e buscar as mesmas formas de fruição estética, que empregamos num quadro meramente figurativo, diante de um quadro dadaísta. São outras exigências que direcionam o olhar e que precisam ser satisfeitas. As tarefas impostas ao aparelho perceptivo do homem pelas vanguardas são insolúveis na atitude puramente contemplativa. Diante de um quadro dadaísta o recolhimento perante a obra não tem mais razão de ser. Nas palavras de Walter Benjamin, no texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, é

impossível, diante de um quadro de Arp ou de um poema de August Stramm, consagrar algum tempo ao recolhimento ou à avaliação, como diante de um quadro de Derain ou de um poema de Rilke. Ao *recolhimento*, que se transformou [...] numa escola de comportamento anti-social, opõe-se a *distração*, como uma variedade de comportamento social. O comportamento social provocado pelo Dadaísmo foi o escândalo. [...] Essa obra de arte tinha que satisfazer uma exigência básica: suscitar a indignação pública. De espetáculo atraente para o olhar e sedutor para o ouvido, a obra convertia-se num tiro. Atingia, pela agressão, o espectador<sup>iii</sup>.

Pode-se afirmar, mesmo correndo o risco de ser reducionista e um tanto quanto escolar, que a arte desse período se voltava para o futuro, região do inesperado e da esperança. O que significa, evidentemente, que não caberia à arte tão-somente a afirmação cega da realidade existente. Havia no ar um imaginário da modernidade artística que poderia ser caracterizado pela crença que os artistas de vanguarda depositaram nos poderes transformadores da arte. Havia uma crença no poder da arte transformar a realidade existente, de contribuir para a mudança da consciência dos homens e mulheres que, conseqüentemente, poderia acarretar numa mudança do mundo.

João Guimarães Rosa também faz parte desta “tradição”. Ele foi moderno – como também foram modernos Joyce, Kafka, Proust, Pound, Eliot, entre tantos outros – na medida em que negava os códigos de explicação e descolonizava o aparelho perceptivo do leitor dos hábitos e vícios adquiridos durante sua vida. Como veremos no desenvolvimento do presente trabalho,

grande parte da obra de Guimarães opera uma recusa dos códigos familiares que constituíram a civilização ocidental. Ele produz uma literatura em que as categorias de racionalidade e de normalidade têm pouco a fazer ou a dizer, de modo que as formas da alteridade, do *outro* da razão assumem uma função privilegiada e ganham direito à cidadania como a condição de possibilidade para o aparecimento ou o desvendamento da verdade. Ou seja, aquelas figuras ou temáticas que fogem dos cegos padrões da racionalidade serão agora abundantes no universo roseano. Como o próprio Guimarães Rosa afirma, a literatura necessita da aventura do desconhecido, do inconsciente e do irracional<sup>iv</sup>. Um bom exemplo dessa atitude pode ser facilmente encontrado no conto “A terceira margem do rio” de *Primeiras Estórias*<sup>v</sup>. Neste pequeno conto Guimarães faz um comentário sobre a ausência de explicação, de modo que os leitores ficam desnorteados com a carência de sentido apresentada.

A trama conta a estória de um pai de família que inexplicavelmente começa a ter atitudes estranhas. “Nosso pai”, diz o narrador, “era um homem cumpridor, ordeiro, positivo; e sido assim desde mocinho e menino, pelo que testemunharam as diversas sensatas pessoas”. “Do que eu mesmo me alembro, ele não figurava mais estúrdio nem mais triste do que os outros, conhecidos nossos”. Não há nenhum indício de qualquer tipo de transtorno durante toda sua vida. Ele sempre se comportou de acordo com os padrões socialmente aceitáveis pelas pessoas consideradas sensatas ou razoáveis. Acontece que algo rompe essa ordem e essa continuidade. Algo súbito que carece de explicação: “mas se deu que, certo dia, nosso pai mandou fazer para si uma canoa”.

Várias são as possibilidades explicativas elencadas pelo narrador, mas nenhuma delas é válida, nenhuma delas é assumida de fato. A primeira possibilidade é a seguinte: “Seria que, ele, que nessas artes não vadiava, se ia propor agora para pescarias e caçadas?” Em silêncio e sem expressar nenhuma emoção o pai do narrador entrou na canoa e adentrou o rio. Ele estranhamente não foi a lugar nenhum. Permaneceu dentro do rio, próximo da família. “A estranheza dessa verdade deu para estarrecer de todo a gente. Aquilo que não havia, acontecia”. O improvável, o mais estranho estava acontecendo diante dos olhos de todos e em vão cada um tentou elaborar uma hipótese aceitável. Todos pensaram que era “doideira”, alguns acreditavam

poder “ser pagamento de promessa”, ou ainda havia a possibilidade de “nosso pai, quem sabe, por escrúpulo de estar com alguma feia doença, que seja, a lepra, se desertar para outra sina de existir, perto e longe de sua família dele”. São três as chaves de explicação possível. Todas elas inúteis. Disseram que o construtor da canoa sabia o porquê daquele feito. Enfim uma explicação? Não, em absoluto não era esse o caso. Esse homem já havia morrido. Alguns falavam que o acontecido era o sinal do fim do mundo, diziam “que nosso pai fosse o avisado que nem Noé, que, por tanto, a canoa ele tinha antecipado”. Mas não. Também essa explicação será rejeitada.

O narrador, já envelhecido, se culpava pela situação e se identificava cada vez mais com seu pai até que tomou uma decisão que lhe parecia a mais acertada. Disse para ele; – “Pai, o senhor está velho, já fez o seu tanto... Agora, o senhor vem, não carece mais... O senhor vem, e eu, agora mesmo, quando que seja, a ambas vontades, eu tomo o seu lugar, do senhor, na canoa!...” O pai respondeu positivamente como que concordando. Então o narrador se desesperou. Disse: “eu não podia... Por pavor, arrepiados os cabelos, corri, fugi, me tirei de lá, num procedimento desatinado. Porquanto que ele me pareceu vir: da parte de além. E estou pedindo, pedindo, pedindo um perdão”. Nunca mais o pai foi visto. O narrador se arrepende e pergunta se ele não perdeu a sua condição de homem depois “desse falimento”. Teme “abreviar com a vida”, indicando um possível suicídio. Mas antes clama para que o coloquem em uma canoa dentro do rio, para que possa continuar a sina de seu pai.

Num mundo que se pode explicar, mesmo com raciocínios falsos ou errôneos, é um mundo familiar e aconchegante. Mas num universo, tal como Guimarães Rosa constrói, repentinamente privado de ilusões e de luzes, pelo contrário, o homem se sente um estrangeiro errando sem reconhecimentos, familiaridades ou explicações. É um exílio sem solução. Guimarães retira uma por uma as muletas pelas quais o leitor poderia se apoiar. Ele incomoda o leitor acostumado a encontrar os *porquês* das coisas e dos acontecimentos humanos. Nega todos os códigos explicativos. Sem nenhuma perspectiva, restaria talvez aquilo que Albert Camus chama de “sentimento do absurdo” da vida e, pelo menos para o narrador do conto, o suicídio que aspira ao nada.

Essa mesma estrutura de neutralização da experiência corrente ou da suspensão da existência cotidiana pode ser facilmente localizada em grande parte da obra de Guimarães Rosa. Ele constrói um universo povoado por pessoas esquisitas que estão longe de serem normais e de afirmarem a realidade existente. “Sorôco, sua mãe, sua filha” talvez seja um exemplo privilegiado de uma situação bastante análoga ao conto “A terceira margem do rio”. Mas, além dele, “A menina de lá” ou ainda “Um moço muito branco” – para ficarmos somente com exemplos de *Primeiras Estórias* – são textos em que o espaço para o desconhecido ou o não-racional assume uma importância fundamental. Tal parece ser também o esquema que comanda uma narrativa de *Corpo de Baile*, a saber, “O Recado do Morro”, que será analisada a partir de agora.

## II

Guimarães Rosa n’*O recado do morro*<sup>vi</sup> descreve um plano da realidade que é habitado por seres privilegiados e cidadãos messiânicos que aparentemente não passam de seres grotescos, doido-varridos ou cabeças-de-vento. Todos eles estão incumbidos de uma tarefa: transmitir uma mensagem que não pode ser percebida ou captada por pessoas comuns ou normais. Há a configuração de um plano desconcertante de personagens ensandecidas que se encontram apenas para transmitir uma verdade já enunciada em uma fórmula enigmática pelo Morro da Garça. A trama envolve o desmantelamento de uma emboscada. Trata-se de revelar o destino que se mostra enigmático para o destinatário. Decifrar a sina já traçada por uma Escritura que se desenha no ponto zero da humanidade e da cultura, isto é, na própria Natureza. É o próprio morro quem fala e quem anuncia o destino do herói para o herói. É a decifração de um texto gravado na própria *Phýsis*.

Todavia, essa verdade ou essa Escritura não é percebida por todas as pessoas. O religioso, o proprietário e o cientista ignoram completamente o enigma. Eles não prestam atenção aos sinais que os rodeiam. É um estranho ser que habita a região fronteira que separa natureza e cultura que escuta o recado e são pessoas especiais ou as figuras clássicas da alteridade, todas

*desprovidas de razão*, os veículos de transmissão ou de desvelamento da mensagem. Das sete personagens encarregadas de fazer subsistir a fórmula enigmática, cinco delas são desatinadas, uma é criança, e a última é poeta. Letrados, proprietários, religiosos, em suma, homens normais permanecerão insensíveis ao recado do morro. Não são elas as pessoas capazes de apreender a verdade de um destino<sup>vii</sup>.

A mensagem contida na fórmula sibilina vai ser transmitida de uma personagem louca a outra, passa por uma criança até ganhar forma poética na moda de viola do poeta e cantor Laudelim, que transforma seu conteúdo numa saga que esclarece por fim a ação dramática que estava para explodir e que vinha sendo armada paralelamente. Há, com isso, o desenvolvimento de duas histórias: temos, de um lado, o gradual processo de desvelamento da mensagem, viajando de boca em boca tal qual um telefone sem fio cuja mensagem é enriquecida, metamorfoseada e articulada progressivamente. De outro, podemos apontar a viagem da comitiva propriamente dita. Comitiva guiada por Pedro Orósio. Dela também fazem parte o cientista “Seo Alquiste”, “Frei Sinfrão”, “Seo Jujuca do Açude” e “Ivo de Tal” que planeja vingança contra Pedro. As duas histórias percorrem cada qual a sua maneira seu respectivo itinerário. Contudo, elas se cruzam e se chocam muitas vezes, até o encontro final, quando se superpõem e se identificam. O recado do Morro, nesta perspectiva, pretende entrar em comunicação com o mundo de Pedro Orósio (o destinatário) procurando impedir a tentativa perpetrada por Ivo de assassiná-lo e boicotando, assim, um plano de traição cuidadosamente elaborado.

O motivo central da trama aparece esboçado logo nas primeiras páginas do conto, com a notícia de que Pedro “era teimoso solteiro, e o maior bandoleiro namorado”. Vivia tirando as namoradas dos outros, “de tal modo que muitos homens e rapazes lhe tinham ódio, queriam o fim dele”. E se eles não atentavam contra ele era por sensatez e medo de seu porte físico semelhante a um gigante<sup>viii</sup>. Ivo, integrante da comitiva e que era tão amigo de Pedro em outros tempos, andava bastante aborrecido com o companheiro por bobagem de ciúmes. Tudo por conta de uma mocinha chamada Maria Melissa da qual gostava. Essa desavença será dissimulada – mas não silenciada –

durante praticamente todo o desenvolvimento da estória e configurará, no final, o ponto nevrálgico de intersecção das duas narrativas citadas acima.

No caminho percorrido pela comitiva, eles encontram a estranha figura de Gorgulho, ou Malaquias: um velhote esquisito que morava sozinho dentro de uma caverna com urubus. De repente, Gorgulho ouve, em pânico, alguma coisa vinda da montanha. Ao que respondeu irado: “Eu?! Não! Não comigo! Nenhum filho de nenhum. Não tou somando! [...] Não me venha com loxías! Conselho que não entendo, não me praz: é agouro!” Malaquia ainda completa: – “H’hum... Que é que o morro não tem preceito de estar gritando... Avisando de coisa”. A mensagem é transmitida. Gorgulho a escuta, mas nega que seja ele o destinatário. Malaquia é o primeiro receptor do recado do morro. É a Gorgulho, um homem surdo, e a nenhum outro, que o Morro da Garça revela a sua voz e que permanece inaudível para aqueles dotados de uma audição normal. Os homens comuns, providos de olhar objetivo, tentam encontrar algumas explicações para o ocorrido. A causa pode estar localizada nos fenômenos geográficos correntes, pois, como afirma Frei Sinfrão,

essas serras gemem, roncam, às vezes, com retumbo de longe trovão, o chão treme, se sacode. Serão descarregamentos subterrâneos, o desabar profundo de camadas calcáreas, como nos terremotos de Bom-Sucesso... Dizem que isso acontece mais é por volta da lua-cheia.

O recado é interpretado como uma deformação operada pelo surdo Gorgulho de um fenômeno geográfico corrente. Essa hipótese é logo descartada, já que nada ocorrera naquela região. Certamente “o Gorgulho padeceria de qualquer alucinação; ele que até era meio surdo”. O desatino é a segunda explicação para o ocorrido.

Mas qual é propriamente o recado do morro ouvido por essa esquisita figura? Cito:

– Que que disse? Del-rei, ô, demo! Má-hora, esse Morro, ásparo, só se é de satanaz, ho! Pois-olhe-que, vir gritar recado assim, que ninguém não pediu: é de tremer as peles... Por mim, não encomendei aviso, nem quero ser favoroso... Del-rei, del-rei, que eu cá é que não arrecebo dessas conversas, pelo semelhante! Destino, quem marca é Deus, seus Apóstolos! E que toque de caixa? É festa? Só se for morte de alguém...

Morte à traição, foi que ele Morro disse. Com a caveira, de noite, feito História Sagrada, del-rei, del-rei!...

“Seo Olquiste” conjeturava algo muito importante naquelas palavras de Malaquia: “Hom’ êst’ diz xôiz’ imm’portant”. Mas era impossível uma comunicação maior do que um sorriso e um olhar. A barreira linguística impedia qualquer possibilidade de diálogo. Os membros da comitiva deixaram de lado esse acontecimento e seguiram a sua viagem.

Esse habitante da fronteira que separa natureza e cultura é capaz de auscultar a linguagem da própria *phýsis* e de retransmiti-la para outras pessoas consideradas “deficientes” ou, ao menos, que ainda não atingiram a *idade da razão*, contudo, responsáveis pela articulação progressiva do recado. A cada nova versão – de surdo a gago, a débil, criança e louco até a moda de viola do poeta Laudelim –, o recado de Malaquias vai se transformando, ganha mais nitidez e estrutura, de modo que a mensagem originalmente deformada aproxima-se cada vez mais de sua verdade. Laudelim deu forma poética e musical para o conteúdo passado de boca em boca:

Quando o Rei era menino  
já tinha espada na mão.  
Mas Deus marcou seu destino:  
de passar por traição.

– Meus soldados, minha gente,  
esperem por mim aqui.  
Vou à Lapa de Belém  
pra saber que foi que ouvi.  
E qual a sorte que é minha  
desde a hora em que eu nasci...

– Não convém, oh Grande Rei,  
juntar a noite com o dia...  
– Não pedi vosso conselho,  
peço a vossa companhia!  
Meus sete bons cavalheiros  
flôr da minha fidalguia...

Um falou para os outros seis  
e os sete com um pensamento:  
– A sina do Rei é a morte,  
temos de tomar assento...  
Beijaram suas sete espadas,  
produziram juramento.

A viagem foi de noite

por ser tempo de luar:  
Os sete nada diziam  
porque o Rei iam matar.  
Mas o Rei estava alegre  
e começou a cantar...

Os versos narram a traição de sete guerreiros que intentam matar o Rei. Pedro Orósio, assim como o rei, começou a cantar e, assim como este, estava acompanhado por seus sete pares. Isto é, depois de findada a viagem com a comitiva, Pedro Orósio resolveu voltar para casa e é acompanhado de Ivo e mais seis. Pê queria apenas festar e cantar a moda de viola ouvida pouco tempo atrás. Finalmente Pedro Orósio percebe o recado e toma consciência de sua sina. Ele, Pê, era o Rei, dono e conhecedor daquelas regiões como nenhum outro. É ele quem será assassinado. “Traição... Caifaz... Parecia coisa que tinha estado escutando aquilo a vida toda!” O recado ouvido por Gorgulho se direcionava, na verdade, para ele. “Era para ele que o Morro queria avisar sobre o perigo que o espreitava“. Palpitava o errado. Traição? Ah, estava entendendo. Num pingão dum instante. Olhou aqueles, em redor. Sete? Pois não eram sete?!”.

O recado enfim chegou a seu destinatário depois de tantas mediações. A Morte tocando tambor anunciou o destino trágico do Rei. Destino este que ninguém escutou. O mesmo se passa com Pedro Orósio, com a grande diferença que alguém o escutou e outros prestaram atenção na transmissão da mensagem: o recado chegou a tempo de nosso herói responder a seu destino e se salvar.

### III

O filósofo Bento Prado Júnior possui, num belíssimo ensaio intitulado “O Destino Decifrado: Linguagem e Existência em Guimarães Rosa”, uma análise d’O Recado do Morro bastante interessante. Na perspectiva desse autor, trata-se, sobretudo, da linguagem desse grande “Outro” – por anteceder o universo de toda e qualquer humanidade e cultura possíveis – que ganha direito de cidadania na obra de Guimarães Rosa. Trata-se da Natureza. Há a inscrição de um texto gravado na própria *Phýsis* e que precisa ser decifrado, de modo que o

mundo torna-se “um livro e nele está depositada, anterior a toda escrita, uma Escritura primordial que é preciso dizer novamente”<sup>ix</sup>.

A ideia segundo a qual o mundo é um livro pronto para ser lido não é uma novidade introduzida por Guimarães Rosa. Como aponta Bento Prado Júnior, aludindo às reflexões de Michel Foucault presentes n’ *As palavras e as coisas*, a *epistémé* Renascentista já se definia por esses termos: a linguagem possuía um parentesco com as coisas. O mundo renascentista é passível de ser lido pelas analogias e semelhanças garantidas por essa *epistémé*. Cito Foucault:

No seu ser bruto e histórico do século XVI, a linguagem não é um sistema arbitrário; está depositada no mundo e dele faz parte porque, ao mesmo tempo, as próprias coisas escondem e manifestam seu enigma como uma linguagem e porque as palavras se propõem aos homens como coisas a decifrar. A grande metáfora do livro que se abre, que se soletra e que se lê para conhecer a natureza não é mais que o reverso visível de uma outra transferência, muito mais profunda, que constrange a linguagem a residir do lado do mundo, em meio às plantas, às ervas, às pedras e aos animais<sup>x</sup>.

Em outras palavras, a linguagem também participa da grande distribuição das similitudes e assinalações, de modo que ela própria deve ser estudada como uma coisa da natureza. Seus elementos possuem, assim como os animais e as plantas, suas leis de afinidade e de conveniência, suas analogias obrigatórias. A experiência da linguagem é marcada por uma escrita, um estigma sobre as coisas, uma marca espalhada que é preciso decifrar ou ler.

*Dom Quixote* de Miguel de Cervantes representa o momento da dissolução desse código renascentista e do nascimento da idade clássica. As andanças de D. Quixote se inserem no espaço da representação que inaugura a *epistémé* Clássica. Contudo, ele ainda se detém diante de todas as marcas da similitude e da semelhança em um mundo onde esses códigos não têm mais razão de ser. Nesse romance a linguagem rompe seu velho parentesco com as coisas e passa a ser um sistema arbitrário:

*Dom Quixote* desenha o negativo do mundo do Renascimento; a escrita cessou de ser a prosa do mundo; as semelhanças e os signos romperam sua antiga aliança; as similitudes decepcionam, conduzem à visão e ao delírio; as coisas permanecem obstinadamente na sua identidade irônica: não são mais do que o que são; as palavras erram ao acaso, sem

conteúdo, sem semelhança para preenchê-las; não marcam mais as coisas; dormem entre as folhas dos livros, no meio da poeira. A magia, que permitia a decifração do mundo descobrindo as semelhanças secretas sob os signos, não serve mais senão para explicar de modo delirante porque as analogias são sempre frustradas. A erudição, que lia como um texto único a natureza e os livros, é reconduzida às suas quimeras: depositados nas páginas amareladas dos volumes, os signos da linguagem não têm como valor mais do que a tênue ficção daquilo que representam. A escrita e as coisas não se assemelham mais. Entre elas, Dom Quixote vagueia ao sabor da aventura<sup>xi</sup>.

Por isso, podemos afirmar que Guimarães Rosa produz “anti-Quixotes” em sua literatura. Ou seja, a experiência dos personagens de Rosa é a redescoberta do horizonte que se dissolvera nas andanças de Dom Quixote. Se, por um lado, em Cervantes, a sabedoria de outrora se transforma em loucura e delírio num mundo onde se abre o espaço da representação na idade clássica, em Guimarães, por outro, o caminho é o contrário: a loucura torna-se sabedoria, na medida em que seus personagens encontram a salvação na decifração de uma Escritura gravada na própria Natureza. Dando continuidade às reflexões iniciadas por Bento Prado, o presente trabalho busca investigar, não o caráter da redescoberta de uma Escritura mais fundamental inscrita no próprio coração da *Phýsis* ou a prosa do mundo, mas, sobretudo, quem são as figuras ou os porta-vozes dessa Escritura. Quem são os *sábios* capazes de auscultar a voz da Natureza? Todavia, é fundamentalmente às reflexões presentes em outro livro de Michel Foucault que aludiremos aqui, a saber: *História da loucura*.

Uma vez desligada a similitude e a analogia como códigos de apreensão e de leitura das coisas, duas personagens, segundo Foucault – ainda n’*As palavras e as coisas* –, entram em cena: o louco ou o homem das semelhanças selvagens, aquele que “se alienou na analogia”, que só é diferente na medida em que não conhece a diferença e para o qual todos os signos se assemelham, e o poeta, capaz de ouvir um outro discurso, mais profundo e fundamental, que lembra o tempo em que “as palavras cintilavam na semelhança universal das coisas”. O poeta é aquele que reencontra os parentescos subterrâneos das coisas, suas similitudes dispersas. Loucura e poesia estão face-a-face na busca constante das similitudes em um mundo estranho dominado pela representação, pelas identidades e diferenças. O

louco e o poeta são alguns dos *sábios* que habitam o universo desenhado por Guimarães Rosa. Eles são duas das figuras da alteridade que abundam o universo roseano e que aparecem n'O Recado do Morro como estações de transmissão da voz da natureza. Para lembrar, das sete personagens encarregadas de fazer subsistir a fórmula enigmática do recado, cinco delas são desatinadas, uma é criança e a outra é poeta. Elas são porta-vozes de um termo obscuro que não entra em contato ou comunicação com o senso comum ou com a linguagem racional. É o *Outro*, seja qual for a forma que esse outro possa assumir, que ganha direito de se expressar na literatura de Rosa.

As figuras que representam e que formam nossa sociedade ocidental – como, por exemplo, o padre (representante do poder religioso), o comerciante (representando o capital) e o cientista (dotado de razão) – são desprovidas de fala. Elas não conseguem auscultar ou decifrar a linguagem da Natureza, também não conseguem prestar atenção às transmissões. Todos os outros seres considerados desprovidos dessa racionalidade, constituidora de nossa civilização, de certo maneira prestam atenção a essa linguagem. O louco, o poeta e até mesmo a própria criança – já que ela é uma figura clássica da ausência de razão – participam da cadeia transmissora da mensagem. Os desatinados ou os indivíduos que não possuem a *idade da razão* são sábios por não desdenharem a mensagem que recebem. Dito isto, a hipótese que nos guiará aqui é a de que Guimarães Rosa faz alusão a uma concepção de loucura que antecede o “grande internamento” fundador da idade clássica, de sorte que também no âmbito da loucura Guimarães produz uma recusa dos paradigmas apresentados na idade clássica e promove uma redescoberta daquela experiência vivenciada na *epistème* Renascentista: uma experiência *trágica* da loucura.

Nas palavras de Foucault, “a loucura estava ligada a todas as experiências maiores do Renascimento”<sup>xii</sup>. Ele construirá um argumento segundo o qual a loucura aparecerá como espaço e modo da manifestação da verdade. O louco é aquele que muitas vezes ocupa a cena do teatro para denunciar a insensatez do mundo e dar a cada um a sua verdade<sup>xiii</sup>. Em outras palavras, a loucura “reivindica para si mesma o estar mais próxima da felicidade e da verdade que a razão, de estar mais próxima da razão que a própria razão”<sup>xiv</sup>. Isto indicaria uma configuração do saber no qual a loucura

não apareceria como aquilo que se coloca na exterioridade da racionalidade, mas como um fato interno à própria razão. A loucura torna-se uma das próprias formas da razão. Aquela é um dos momentos de manifestação desta, de tal modo que Foucault afirma: “A loucura é um momento difícil, porém essencial, na obra da razão; através dela, e mesmo em suas aparentes vitórias, a razão se manifesta e triunfa”<sup>xv</sup>. Há uma aproximação e uma complementação entre esses dois termos e não uma exclusão.

A pior das loucuras do homem no Renascimento seria não reconhecer qual parte da loucura é saudável. Montaigne ilustra bem essa situação ao afirmar no primeiro livro dos *Ensaíos*, capítulo XVII (“Da loucura de opinar acerca do verdadeiro e do falso unicamente de acordo com a razão”), que é tola presunção da razão desdenhar ou condenar como falso tudo o que não parece verossímil ou que lhe escapa. Montaigne ainda afirma que sua razão o “impeliu a reconhecer que condenar uma coisa de maneira absoluta é ultrapassar os limites que podem atingir a vontade de Deus e a força de nossa mãe, a natureza; e que o maior sintoma de loucura no mundo é reduzir essa vontade e essa força à medida de nossa capacidade e de nossa inteligência”<sup>xvi</sup>. A razão nunca conseguirá com suas próprias forças apreender o todo da realidade. Há, portanto, duas possibilidades de encarar a loucura na idade renascentista:

De um lado, uma ‘loucura louca’ que recusa essa loucura própria da razão e que, respeitando-a, duplica-a, e nesse desdobramento cai na mais simples, na mais fechada, na mais imediata das loucuras; por outro lado, uma ‘loucura sábia’ que acolhe a loucura da razão, ouve-a reconhece seus direitos de cidadania e se deixa penetrar por suas forças vivas, com isso protegendo-se da loucura, de modo mais verdadeiro do que através de uma obstinada recusa sempre vencida de antemão<sup>xvii</sup>.

Há a impossibilidade da razão operar sem reconhecer o direito de cidadania daquilo que posteriormente será considerado seu inteiramente outro. Assim, longe de ser para a razão um insulto, a loucura é sua mais fiel companheira, ela a segue em seus movimentos como uma sobra. Na *epistème* renascentista não havia ainda a exclusão da loucura, marca registrada da idade clássica que será analisada a partir de agora<sup>xviii</sup>.

A loucura, a demência e a insanidade serão banidas, excluídas, votadas ao ostracismo, fora do círculo de dignidade filosófica, revogadas tão logo convocadas por Descartes diante do tribunal, diante da última instância do *Cogito* que, por essência, não teria como ser louco. Na primeira das *Meditações metafísicas*, Descartes pretende solapar os fundamentos do conhecimento para fazer ruir todo o edifício da tradição e reconstruir uma filosofia do conhecimento assentada em bases seguras. Assim, dado que os sentidos possam nos enganar algumas vezes, cabe duvidar de todo conhecimento que se assenta sobre a base da sensibilidade. Mas, afirma Descartes,

ainda que os sentidos nos enganem às vezes, no que se refere às coisas pouco sensíveis e muito distantes, encontramos talvez muitas outras, das quais não se pode razoavelmente duvidar, embora as conhecêssemos por intermédio deles: por exemplo, que eu esteja aqui, sentado junto ao fogo, vestido com um chambre, tendo este papel entre as mãos e outras coisas desta natureza. E como poderia eu negar que estas mãos e este corpo sejam meus? A não ser que, talvez, eu me compare a esses insensatos [*insanis*], cujo cérebro está de tal modo perturbado e ofuscado pelos negros vapores da bile que constantemente assegurem que são reis quando são muito pobres; que estão vestidos de ouro ou de púrpura quando estão inteiramente nus; ou imaginam ser cântaros ou ter um corpo de vidro. Mas que? São loucos [*amentes*] e eu não seria menos extravagante [*demens*] se me guiasse por seus exemplos<sup>xix</sup>.

Há a expulsão sumária da possibilidade da loucura dentro do próprio projeto perpetrado por Descartes e isto porque os termos jurídicos utilizados (*amens* – *demens*) indicam aqueles que estão fora de todo e qualquer diálogo racional, uma categoria de pessoas incapaz de certos atos civis, religiosos e judiciários. São termos desqualificantes do sujeito do conhecimento. A loucura diz respeito ao sujeito que pensa e, eu que penso não posso ser louco, já que a loucura seria condição de impossibilidade do pensamento. O erro dos sentidos e a ilusão dos sonhos são absorvidos no interior da ordem das razões, pois eles dizem respeito ao objeto do pensamento e invalidam os conteúdos mentais desse pensamento e não o sujeito pensante. O mesmo não se passa com a loucura. A partir de agora, ela estaria exilada da região do saber, o pensamento racional não pode ser insensato ou irracional. Com Descartes torna-se

impossível a experiência, tão familiar na *epistème* renascentista, “de uma razão irrazoável, e de um razoável desatino”<sup>xx</sup>. Assim, entre Montaigne e Descartes algo ficou para trás.

O gesto jurídico que silenciará a loucura é a criação em 1656 do Hospital Geral de Paris por Luis XIV onde serão internados os insensatos e mais uma grande variedade de pessoas aparentemente sem nenhuma característica em comum que justifique essa prática. Foucault procura compreender o que estava em jogo na união peculiar, no interior da realidade do internamento, entre classes aparentemente tão autônomas de sujeitos como: loucos, desempregados, e libertinos. A resposta para isso é que o Hospital Geral não é um estabelecimento médico, mas uma estrutura semi-jurídica. Portanto, antes de possuir um sentido médico, o internamento foi exigido por razões bem diversas da preocupação com a cura. O que o tornou necessário foi o surgimento da ética protestante e de um novo imperativo de trabalho que condena o ócio como o pior dos desvios e como pecado supremo. De acordo com o édito que o criou, busca-se com sua instituição impedir a mendicância e a ociosidade, na medida em que elas são a fonte de todas as desordens. Desta forma, os loucos também foram envolvidos na grande proscricção da ociosidade. A partir da idade clássica a loucura é percebida através de uma incapacidade ao trabalho.

Findada esta longa digressão, retomemos o fio da meada. Assim, se for correta – como acreditamos – a hipótese segundo a qual a obra de Guimarães é a redescoberta do horizonte que se dissolvera com o advento da Idade Clássica e do espaço da representação, na medida em que seus personagens encontram a salvação na decifração de uma Escritura gravada no livro da Natureza, também será acertado afirmar que a loucura torna-se sabedoria no universo roseano. Portanto, também no âmbito da loucura há um retorno à *epistème* Renascentista, uma vez que Guimarães recusa Descartes e se aproxima do juízo de Montaigne. Nesse sentido é possível afirmar que nosso autor recupera uma experiência da loucura anterior ao grande enclausuramento – isto é, uma experiência trágica da loucura – tal como se pode observar em Montaigne. É possível falar em um razoável desatino no universo construído por Rosa, como também de uma razão instrumental

irrazoável, ou melhor, não sapiente, pois incapaz de compreender que parte da loucura lhe convém.

Afirmamos no início deste trabalho o quão moderno é Guimarães Rosa. Essa modernidade se traduz na crítica da racionalidade técnica ou instrumental que exclui, rebaixa, recalca e reprime tudo aquilo que pode abalar seu império ou seu poder soberano. O próprio Guimarães afirma a necessidade de não se confundir sabedoria com a lógica. Acerca de suas personagens ele ainda afirma a necessidade delas não serem intelectuais pelo simples fato disso diminuir sua humanidade. Cito:

Inteligência, prudência, tal como eu as interpreto, cultura elevada, tudo isso está bem, pois o escritor atual deve produzir todas essas qualidades. Mas não se deve transformar em um computador. Não deve abandonar as zonas do irracional, ou então deixar de produzir literatura e só produzir papel<sup>xxi</sup>.

O escritor moderno não confirma cegamente a realidade existente. Ele deve voltar-se para o futuro, para o inesperado, deve desnaturalizar os hábitos adquiridos. É preciso dar voz ao irracional também, abrir espaço para o desconhecido para fazer literatura. É uma vã presunção acreditar que com nossa razão instrumentalizada descortinaremos a totalidade do mundo e julgaremos sobre a possibilidade e a impossibilidade das coisas. Para Guimarães a verdadeira sabedora não está em nossos padrões de racionalidade que rebaixam tudo o que não conseguem compreender. Segundo nosso autor, um

gênio é um homem que não sabe pensar com lógica, mas apenas com a prudência. [...] O cérebro tem pouca importância no decorrer da vida. O contrário seria terrível: a vida ficaria limitada a uma única operação matemática, que não necessitaria da aventura do desconhecido e inconsciente, nem do irracional. [...] Espero uma literatura tão ilógica quanto a minha, que transforme o cosmo em sertão no qual a única realidade seja o inacreditável. A lógica, prezado amigo, é a força com a qual o homem algum dia haverá de se matar. Apenas superando a lógica é que se pode pensar com justiça<sup>xxii</sup>.

Todas essas reflexões são preliminares para situar a obra de nosso autor em um quadro de referência bem mais amplo que um mero regionalismo. A loucura entra em cena na obra de Rosa e faz parte da manifestação e da

transmissão da verdade. Não somente a loucura assume o estatuto de sabedoria, mas aquilo que escapa aos padrões da racionalidade técnica e instrumental que conhecemos e que se opõe aos padrões morais estabelecidos como normalidade. Portanto, pode-se afirmar que o itinerário roseano não faz outra coisa senão demonstrar que o velho parentesco entre a loucura e o mundo é, na verdade, sabedoria. Se quiser pode-se afirmar que é uma escolha arbitrária, mas deve-se reconhecer que é fundamentalmente uma escolha *ética* cuja necessidade se impõe contra qualquer controle de um conhecimento objetivo.

### **Referências:**

- Benjamin, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
- Breton, André. Manifesto do Surrealismo. In: *Manifestos do Surrealismo*. Lisboa: Moraes Editores, 1976.
- Descartes. *Meditações metafísicas*. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- Foucault, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martin Fontes, 1999.
- \_\_\_\_\_. *História da loucura na idade clássica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- Montaigne. *Ensaio*. São Paulo: Abril Cultural, 1972.
- Prado Jr, Bento. “O Destino Decifrado: Linguagem e Existência em Guimarães Rosa”. In: *Alguns Ensaio: filosofia, literatura, psicanálise*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- Rosa, João Guimarães. *Corpo de baile*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Vol. 2, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Diálogo com a América Latina: panorama de uma literatura do futuro*. Organizador: Günter Lorenz. São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária, 1973.
- \_\_\_\_\_. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: MEDIAfashion, 2008.

**Notas**

---

<sup>i</sup> Graduado e Mestrando em Filosofia na FFLCH/USP (Universidade de São Paulo). E-mail: maurodelabandera@yahoo.com.br

<sup>ii</sup> Breton, 1976, pp. 31-32.

<sup>iii</sup> Benjamin, 1994, p. 191.

<sup>iv</sup> Rosa, 2006, p. 351.

<sup>v</sup> As citações referem-se à seguinte edição: Rosa, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: MEDIAfashion, 2008, pp. 36-42.

<sup>vi</sup> As citações referem-se à seguinte edição: Rosa, João Guimarães. *Corpo de baile*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Vol. 2, 2006.

<sup>vii</sup> Guimarães mostra a pouca sensibilidade que essas pessoas possuem para outras coisas e outros assuntos que não a ciência, a conversão religiosa e o lucro. Tais coisas são desimportantes para essas pessoas instruídas que sabem ler, escrever e “pensar continuado”.

<sup>viii</sup> Pedro nos é designado pela diferença física em relação aos demais homens. Ele também não é um homem como qualquer outro, na medida em que contesta a norma. Assim, o recado não é destinado a qualquer um.

<sup>ix</sup> Prado Jr, 2000, p. 198.

<sup>x</sup> Foucault, 1999, pp. 47-48.

<sup>xi</sup> Idem, pp. 65-66.

<sup>xii</sup> Foucault, 2002, p. 8.

<sup>xiii</sup> Idem, p. 15.

<sup>xiv</sup> Idem, p. 16.

<sup>xv</sup> Idem, p. 35.

<sup>xvi</sup> Montaigne. 1972, p. 95.

<sup>xvii</sup> Foucault, 2002, p. 36.

<sup>xviii</sup> A loucura na *epistême* clássica será reduzida ao silêncio tanto por um gesto jurídico quanto por um gesto filosófico. O gesto filosófico fica por conta de Descartes, já o jurídico é representado pelo marco do grande enclausuramento com a criação do Hospital Geral de Paris em 1656.

<sup>xix</sup> Descartes, 1973, p. 94.

<sup>xx</sup> Foucault, 2002, p. 48.

<sup>xxi</sup> Rosa, 1973, p. 350.

<sup>xxii</sup> Idem, p. 351.