

DE PROFUNDIDADE E SUPERFÍCIE:
GUIMARÃES ROSA E SCHOPENHAUER SOBRE A COMPAIXÃO E O SOFRIMENTO

Enrique V. Nuesch (UFSC)

RESUMO: O artigo faz relações entre o pensamento de Schopenhauer e a literatura de Guimarães Rosa a partir das idéias da compaixão e do sofrimento formuladas pelo filósofo alemão.
PALAVRAS-CHAVE: Guimarães Rosa; Schopenhauer; Compaixão; Sofrimento.

ABSTRACT: The article makes relations between Schopenhauer's thought and Guimarães Rosa's literature based on the ideas of compassion and suffering formulated by the German philosopher.
KEYWORDS: Guimarães Rosa; Schopenhauer; Compassion; Suffering.

Parece haver em *Magma* um jogo entre profundidade e superfície. Profundidade, pois o magma é aquilo que circula, flui em alta temperatura no interior da terra. Superfície, pois esse magma vem à tona e o faz em brotes violentos, por erupções vulcânicas e rachaduras da crosta terrestre no fundo do mar (capazes de formar ilhas cheias de vida, perdidas no oceano e jamais descobertas). O jogo se trata justamente de *pôr em jogo* estas instâncias antinômicas, tornar o magma o próprio da superfície, fazer da superfície uma remissão (um mergulho) ao fundo. De tal forma que o mais profundo circula, hodiernamente, pela superfície e que esta é (na verdade, no fundo) a camada mais profunda do mundo.

Esta conjectura não visa a um significado profundo de *Magma*. Isto porque não é uma conclusão que totaliza, integra ou sistematiza a leitura dos diversos poemas da obra. É apenas uma possível forma de se situar diante da textualidade de Guimarães Rosa, que se serve de alguns versos para ditar o seguinte mote, o qual irá nortear adiante o exame de algumas narrativas do autor: *a profundidade está na superfície*.

Em *Magma*, lê-se a profundidade na superfície numa seqüência de poemas sobre as cores e no poema "Iniciação" (ROSA 1997: 52-59 e 71).

Os poemas sobre as cores são sete, cada qual com o título consistente em uma das cores do arco-íris, segundo a ordem que corresponde. Tanto no primeiro, "Vermelho", como nos demais poemas, os versos que se seguem ao título procedem em elencar, se não situações, pelo menos acontecimentos onde cada cor em questão se faria presente. Mas mais do que isso, os versos procedem em postular que a cor é um acontecimento e como tal envolve uma pluralidade de instâncias. "Vermelho" é também uma forma de afetar, quando a mancha vermelha irrita: "Mancha farta, crescente, latejante, /dói-me nos olhos e me irrita...". Além de latejar e doer, também é um gosto: "Cresce, cresce, /tão depressa, /que chega a mudar o gosto na minha boca..." (ROSA 1997: 52-3). O alaranjado se dá quando "No campo seco, a crepitar em

brasas, /dançam as últimas chamas da queimada" (ROSA 1997: 54). Cada cor na seqüência (amarelo, verde, azul, anil, roxo) se dissolve ou se desdobra em múltiplas singularidades. Evidentemente não há uma prescrição sobre quando há uma cor (não se querará um olho para que haja o vermelho); o que se segue é que os poemas apontam para tudo o que concorre quando acontece o "amarelo" ou o "verde", etc. De dentro da palavra-título, ou através dela, brotam as palavras que irão urdir a trama poética; a superfície da palavra serve de ponto de emergência de onde transborda a profundidade: a torrente de palavras. Ora, é neste transbordamento que se constituem a terra e os corpos viventes com seus sentidos e percepções no poema "Azul"; note-se, assim, aquele que vive a visão da flor da ipoméia e a percepção de seu cheiro e da inquietude em seus órgãos sexuais: "Sinto o perfume da flor nova, /com mais dois estames, buliçosos, /e quatro pétalas, de um esmalte raro, /molhadas nas tintas de céus fundos, /cromadas com faiança das lagoas..." (ROSA 1997: 57). Em "Roxo", na medida de seu brotar, as palavras e suas vírgulas desenham vagarosamente o corpo sem vida: "E agora, vê: vai passeando, /de leve, pelos lábios, pelo rosto, /pelo corpo, /pelos dedos, duros, do teu esposo morto..." (ROSA 1997: 59). Nos poemas sobre as cores há uma profusão de seres e constituição de paisagens e cenas, fecundação ("Vermelho") e morte ("Roxo"), a partir da palavra que refere esta ou aquela cor e em seguida abandona seu caráter de abstração, dando passo a uma torrente verbal que sobe para a superfície enrijecendo-se das formas mais diversas, dando corpo à poesia. Estes poemas convidam a pensar o poema como fluxo e refluxo, subidas à superfície do material poético (o magma?), que se deposita sobre si mesmo; cada cor como um pretexto para um brote de matéria.

O poema "Iniciação", a seu modo, convida a pensar o profundo na superfície. Fala de algo que paira diante dos olhos mas não é visto, algo que permanece oculto estando diante do olhar. Distribuem-se em seu corpo algumas expressões tais como "segredo", "encruzilhada", "morre teu Pai", "Esfinge", "trágico", "decifrar", "destino", e estas palavras podem conduzir ao Édipo de Sófocles, mas para ultrapassá-lo, tornando-o, talvez, termo comparativo para aquilo que o poema anuncia com formas de advertência: a necessidade de crer. Ora, Édipo conhecia e viu o desenrolar-se do oráculo de Delfos diante de si, porém, sem o ver realmente. Já após o reconhecimento (anagnórisis), o labdácida exprime (cegado pela própria mão) a sua conformidade perante os acontecimentos passados: vendo, não via: "Eu nada via então, desconhecia tudo, /minhas pobres crianças e vos engendrei /no ventre de onde eu mesmo antes saíra!" (SÓFOCLES 2002: 94). O que "Iniciação" anuncia é que o segredo se mantém "andando na tua frente, desvendado, /mais difícil de crer do que de decifrar..." (ROSA 1997: 71), ou seja, não se trata mais da habilidade do decifrador e sim da sua capacidade de crer. Édipo foi o decifrador do Enigma da Esfinge, mas descrê, de forma explícita, tanto do oráculo como de Tirésias, quem lhe diz claramente a verdade sobre a sua pessoa. Mas, enquanto a ele está reservado o destino trágico — "Mas siga então seu curso meu destino trágico, /qualquer que seja ele" (SÓFOCLES 2002: 93), o que "Iniciação" anuncia é que "nem mais existirá a esperança do trágico..." (ROSA 1997: 71); "no vazio", "sob o terrível das forças verticais" (ROSA 1997: 71), caminha-se com o segredo desvendado sob os olhos e toda sagacidade decifratória torna-se supérflua perante a necessidade de simplesmente crer: "Teu pensamento, tua fé e teu desejo, /criando, à tua escolha, o teu destino..." (ROSA 1997: 71).

Neste sentido, e entrando já me narrativas de Rosa, a cegueira do narrador autodiegético do conto São Marcos pode ser contraposta aqui com a forma como a cegueira de Édipo comparece no poema "Iniciação". Ora, a cegueira mais grave do assassino de Laio não é aquela efetiva, infligida pela sua própria mão. É aquela que se manifestava, antes, como ofuscamento pela visão excessiva do hábil decifrador do enigma da Esfinge; a visão que não lhe permitia crer naquilo que lhe fora colocado havia muito diante dos olhos. Por sua parte, zombeteiro, o protagonista de São Marcos, que coleciona artigos de fé, profere sem cerimônias a reza que o capiau respeita de forma temerosa; ele desafora grandemente o negro Mangolô com insultos. Bom susto lhe custa a sua postura, e a perda da visão (esta, que demonstra sua importância

para o narrador nas exuberâncias descritivas da narração e no momento em que ela retorna) e a experiência vivida durante a cegueira não deixam de trazer “à vista” um mundo que antes permanecera oculto (a pesar de sempre haver estado aí, diante dele) e de iniciar o homem numa crença que ele não possuía antes: “Naquele tempo eu morava no Calango-Frito e não acreditava em feiticeiros” (ROSA 1993a: 241).

Estas leituras dos poemas sobre as cores e “Iniciação”, assim como essa breve passagem por “São Marcos”, prefiguram, como mencionado, um tema a ser seguido na visada a duas narrativas adiante. O mote proposto: *a profundidade está na superfície*, os poemas acima o dizem cada qual de sua forma: uma profundidade latente das palavras que sobrevém à superfície e uma profundidade do mundo, mais metafísica, que não deixa de vir à tona constantemente, exigindo do homem, acima de tudo, fé.

Mas para as leituras que se seguem, é necessário trazer à baila uma relação entre a profundidade e a superfície mais elaborada, para poder dar um sentido mais explícito à passagem pelos textos de Rosa a seguir. Para isto, a filosofia de Schopenhauer se mostra como boa companheira, já que proporciona alguns pontos de vista que satisfazem em grande medida as necessidades explicativas das nossas leituras de Rosa.

Propor a companhia das idéias de Schopenhauer para a leitura de Rosa não quer dizer, em qualquer medida, que o autor as adota como norte da sua elaboração narrativa e/ou temática, nem que elas têm qualquer papel decisivo no labor artístico do mesmo. Não é uma chave hermenêutica, apenas um doador de sentido.

Segundo o que se constata nos dois trabalhos de Suzi Frankl Sperber (1976 e 1982), não há, de forma explícita (citações diretas ou analogias/homologias perceptíveis), na obra de Rosa qualquer menção à filosofia de Schopenhauer. A autora também não encontrou qualquer volume desse filósofo na biblioteca-espólio do autor mineiro. Há sim, no entanto, fontes em comum de estudo entre o filósofo e o escritor. Dentre os autores que Sperber (1976) menciona, Schopenhauer, por profissão, estudou Platão, Plotino e, notadamente, os Upanishades; basta ver algumas das explicações e remissões a estas fontes feitas por ele na sua dissertação *Sobre os fundamentos da moral e n'O mundo como vontade e representação*¹. Por ser um ponto de partida para o estabelecimento de como se compreenderá Schopenhauer e como será levado em conta, interessa mencionar aqui a forma como Sperber (1976: 57) sintetiza uma das idéias dos Upanishades que deveremos relacionar com a literatura de Rosa (cita-se desmembrando em duas proposições):

- a) O Ser (purusha), para o Upanishad, está preso ao corpo na sua existência temporal. Está aparentemente prisioneiro da ilusão terrena (...).
- b) A tomada de consciência de sua liberdade eterna traz consigo a compreensão de que a vida não é senão uma cadeia de momentos dolorosos (...)

Ora, estas proposições encontram seu lugar na filosofia de Schopenhauer. Para o filósofo alemão, vale lembrar, é somente para o corpo como fenômeno da objetivação da vontade que existem o espaço e o tempo; estes só existem como formas da faculdade da intuição, algo fundado na fisiologia:

o espaço e o tempo são as formas de nossa própria faculdade de intuição, pertencem a esta e não às coisas conhecidas por meio dela e não podem pois, jamais, ser uma determinação das coisas em si mesmas. Mas só pertencem ao fenômeno

¹ Estas obras, e ainda os aforismos de *Parerga e paralipomena*, quando citadas, terão a sua referência dada pela sua abreviação (SFM, MVR e PP) e seu número de parágrafo (§), já que assim o texto citado é localizável sem a dependência de uma edição em particular.

delas e como tal só são possíveis em nossa consciência do mundo exterior, presa a condições fisiológicas. (SFM §20)

Este conhecimento atingido pela faculdade da intuição, que percebe os fenômenos como multiplicidades é o que, para Schopenhauer, é a ilusão, ou a aparência, que se sobrepõe para o indivíduo à essência do mundo, que é uma só vontade e da qual tudo é apenas fenômeno de suas objetivações. Como afirmam alguns comentadores (ROGER 2001: xvi; PERNIN 1995: 75 e ss.), Schopenhauer retoma aqui, fazendo as suas reservas, a distinção entre fenômeno e coisa-em-si adiantada por Kant. Ele não deixa, porém, de remetê-la a outras autoridades:

Esta doutrina de que toda a multiplicidade é apenas aparente, que em todos os indivíduos deste mundo, por infinito que seja o número em que eles se apresentam, sucessiva ou coexistentemente, só se manifesta uma e a mesma essência (...), esta doutrina é bem anterior a Kant (...) ela é a doutrina principal e fundamental dos mais velhos livros do mundo, os sagrados Vedas, cuja parte dogmática ou antes a doutrina esotérica se apresenta nos 'Upanishads' (SFM §22).

A "ilusão terrena" de que falava Sperber mencionando os Upanishades, encontra seu lugar em Schopenhauer na percepção pelo indivíduo dos fenômenos como multiplicidade, de onde decorre a noção do corpo como unidade autônoma à multiplicidade dos objetos (fenômenos) que coexistem e se sucedem no mundo como representação. A faculdade de intuição se manifesta em um indivíduo a partir de um dado grau de complexidade do fenômeno da objetivado pela vontade. Sendo o ser humano o grau de complexidade mais alto, é nele que a individualidade é mais marcada, onde a diferenciação feita pelo intelecto entre o eu e o não-eu encontra o seu maior desenvolvimento, assim como a noção do próprio corpo e, potencialmente, a ação em prol deste, para a sua conservação e bem-estar. Preso a esta ilusão do corpo, o indivíduo vive a vida entre a dor e o tédio, sujeito a suprir as suas necessidades fisiológicas e psicológicas (MVR IV §57). Suspender a ilusão é algo que tanto Schopenhauer como os Upanishades (segundo o posto por Sperber) afirmam ser possível. Aliás, para Schopenhauer é um fato que ele diz ser atestado pelas biografias dos santos e dos mártires. Há momentos, pois, em que a forma fenomenal é reduzida, em que a individuação desaparece e a unidade de tudo se mostra para o indivíduo, que nesse momento deixa de sê-lo. O que estava encoberto por uma superfície ilusória vem, pois, à tona, como aquilo que sempre esteve aí, mas imperceptível pela sujeição ao princípio da razão.

Esta breve aproximação entre as idéias dos Upanishades como colocadas por Sperber e as idéias de Schopenhauer já proporciona um certo sentido à relação entre profundidade e superfície de que se falava: trata-se uma unidade profunda que, ocultada pela ilusão da multiplicidade que produz indivíduos, tem o seu momento de emergência quando a individualidade é abolida. Para falar deste momento no sentido que interessa aqui, é necessário passar para a leitura de dois contos de Rosa, especificamente de um episódio comum aos dois textos. São eles "O burrinho pedrês", da obra *Sagarana* (ROSA 1993b: 15-80) e "Sorôco, sua mãe, sua filha", da obra *Primeiras estórias* (ROSA 1974a: 33-7). Evidentemente, conforme o interesse, haverá a remissão a outras narrativas do autor.

De "O burrinho pedrês", o episódio sobre o qual se volta a atenção é dado por uma das narrativas interpoladas que surgem ao longo do conto e compõem em grande parte o seu corpo. Quem narra esse episódio (o qual se reduz aqui aos elementos que mais interessam) é o vaqueiro João Manico, intimado pelos seus colegas, quando de retorno da entrega da boiada, a qual havia exigido os serviços de montaria do burrinho Sete de ouros, animal que é o fio condutor da narrativa. O episódio se dá, segundo conta João Manico, durante a condução de uma boiada, havia vinte anos passados. Tinha ele ido buscar uma boiada e estava retornando com ela de "longe, muito longe mesmo, no fundo do sertão, lá para trás dos Goiás..." (ROSA 1993b: 66). Somado à boiada, por fazer um favor, havia sido levado um menino, "assinzinho,

regulando por uns sete anos, um toquinho de gente preta...” (ROSA 1993b.: 67) para ser entregue na localidade do “Curvelo”, em algum lugar no caminho. Este menino vinha muito triste, chorando todo o tempo, só parando com isso sob ameaça. Mas em uma dada ocasião, o menino faz do seu choro e tristeza um canto que, segundo João Manico, causara grande afetação a quem o ouviu, bois incluídos. A letra dizia: “Ninguém de mim/ ninguém de mim/ tem compaixão...” (ROSA 1993b: 69) e nenhum vaqueiro pôde deixar de dividir com o pretinho a sua tristeza: “Aquilo saía gemido e tremido, e vinha bulir com o coração da gente, mas era forte demais” (ROSA 1993b: 69).

Já em “Sorôco, sua mãe sua filha”, narrativa curtíssima, o episódio é a totalidade do conto (assim como o episódio do “pretinho” permitiria a sua leitura como uma narrativa autônoma). Um narrador coletivo, “a gente”, conta que Sorôco chega na estação ferroviária do povoado com a sua mãe e a sua filha, ambas dementes, para mandá-las, em um vagão adaptado a sua condição mental, “para um lugar chamado Barbacena, longe” (ROSA 1974a: 34). À espera do trem que levaria o vagão, Sorôco e as duas aí permanecem, enquanto os moradores do povoado vão se juntando, a observar. A garota desata a cantar uma cantiga ininteligível e, passados uns instantes, a senhora também: “ela pegou a cantar a cantiga mesma da outra, que ninguém não entendia” (ROSA 1974a: 34). Chegado o trem, Sorôco coloca as duas dentro do vagão especial em meio à cantoria delas. O trem manobra, engata o vagão e se vai. Sorôco começa a caminhar para casa e, de repente, “num rompido – ele começou a cantar, alteado, forte, mas sozinho para si – era a cantiga, mesma, de desatino, que as duas tanto tinham cantado. Cantava continuando” (ROSA 1974a: 36). Em seguida, os moradores do povoado, atrás dele, “princiaram também a acompanhar aquele canto sem razão” (ROSA 1974a: 37).

O que é comum às duas narrativas e interessa ressaltar é o canto. O canto do “pretinho”, o canto de Sorôco, cada qual agindo sobre uma audiência que não pode deixar de se ver profundamente afetada por aquilo que ouve. Dois cantos que suspendem momentaneamente um estar no mundo marcado pela distância entre os seres, para trazer à tona a unidade profunda ocultada pela aparente diferença entre os indivíduos. Aquilo que os dois cantores dividem, é, segundo a reação dos ouvintes (relatada pelas vozes narrativas que se incumbem de contar os cantos dos contos), a tristeza. E aquilo que as duas platéias dividem é a partilha da dor com quem canta.

Ora, os versos do canto do “pretinho” dizem o inverso daquilo que ocorre: “Ninguém de mim/ ninguém de mim/ tem compaixão...” (ROSA 1993a: 69), já que aquilo que se manifesta nos vaqueiros é justamente a compaixão. O mesmo se pode considerar da dó dos moradores do povoado por Sorôco². Pode-se pensar isto levando em consideração o que Schopenhauer entende por compaixão. No sentido que ele lhe dá, ela mostra pontos de contato com o que ocorre nos episódios dos cantos: a unidade profunda que subsiste aos fenômenos vem à superfície suspendendo a ilusão do mundo como representação (aquele mundo do qual eu sou o centro e os objetos giram a meu redor):

Este conhecimento, para o qual, em sânscrito, a expressão corrente é ‘tat-tvamasi’, quer dizer ‘isto é tu’, é aquilo que irrompe como *compaixão* (...). Este conhecimento é aquele pelo qual, em última instância, dirigem-se todos os apelos à dor, à caridade, à clemência, pois é uma lembrança da consideração de que todos nós somos uma e a mesma essência. (SFM §22, cursiva do autor)

Tal conhecimento da unidade do mundo (como vontade) como uma só essência caracteriza a compaixão como identificação com o sofrimento do outro (não com o sofrimento *no* outro,

2 Em língua portuguesa, *compaixão* e *dó* têm relação semântica, provindo cada qual, porém, de dois vocábulos diferentes do latim: “Compaixão: Do latim *compassione*. Pesar que em nós desperta a infelicidade, a dor, o mal de outrem; piedade, pena, dó, condolência.”, “Dó: Do latim *dolu*. 1. Comiseração, lástima, compaixão. 2. Tristeza, dor, luto” (HOLANDA, 1987: 438 e 604).

pois se trata de que o seu sofrimento também é meu), já que aquele que sofre e eu somos o mesmo³:

Isto exige porém que eu me *identifique com ele*, que dizer, que aquela diferença total entre mim e o outro, sobre a qual repousa justamente meu egoísmo, seja suprimida pelo menos em certo grau (...). O processo aqui analisado (...) é o fenômeno diário da *compaixão*, quer dizer, a *participação* totalmente imediata, independente de qualquer outra consideração, no *sofrimento* do outro. (SFM §17, cursiva do autor)

Em “O burrinho pedrês”, João Manico lança mão de uma imagem antitética para, de alguma maneira, representar o que fora o canto do “pretinho” e dar alguma forma àquilo que veio afetar tão fortemente a ele e a seus companheiros: “Era assim uma cantiga sorumbática, desfeliz que nem saudade em coração de gente ruim... Mas linda, linda como uma alegria chorando, uma alegria judiada, que ficou triste de repente” (ROSA 1993b: 69). É uma experiência ambígua para os vaqueiros, que lhes faz sobrevir, juntas, emoções contrárias e, principalmente, os coloca em contato através de um sentimento geral que os une, ao mesmo tempo em que cada um ainda tem alguma particularidade em seu modo de reagir:

Aquilo saía gemido e tremido, e vinha bulir com o coração da gente, mas era forte demais. Octaviano pediu a seu Saulinho para mandar o pretinho calar a boca. Mas seu Saulinho tinha tirado da algibeira o retrato da patroa, e ficou espiando mais as cartas (...). ...Aí, então, eu comecei a me lembrar de uma porção de coisas, do lugar onde eu nasci, de tudo... José Gabriel ficou cantando baixinho, para ele só (...). ...Aristides bebeu a sua cachaça que não foi brinquedo, mas ninguém não falou, porque o Aristides se estava com olho de choro... Até eu mesmo. Aquilo parecia: que a vaqueirada toda virando mulher... (ROSA 1993b: 70).

Em sua narração, perante outros vaqueiros, João Manico termina dando forma de piada ao fato que mais importa aqui: nenhum vaqueiro escapou à tristeza que lhes veio bulir o coração; a tristeza do “pretinho” foi, naquele momento, a tristeza de todos: “...Ah, se vocês ouvissem! Que cantiga mais triste, e que voz mais triste de bonita!... Não sei de onde aquele menino foi tirar tanta tristeza para repartir com a gente...” (ROSA 1993b: 69).

Por sua vez, a voz narrativa de “Sorôco, sua mãe, sua filha”, assumindo a perspectiva dos moradores do povoado, assume também para todos a dor de Sorôco, a sua tristeza, seu sofrimento: “todos, de uma vez, de dó do Sorôco” (ROSA 1974a: 37). Note-se que, para os moradores, a cantiga das mulheres, começada pela filha de Sorôco, não se deixava entender: “a cantiga não vigorava certo, nem no tom nem no se-dizer das palavras – o nenhum”, “a cantiga que ninguém não entendia” (ROSA 1974a: 34 e 35), porém não deixava de lhes comunicar algo: “Agora, mesmo, a gente só escutava era o acorçôo do canto, das duas, aquela chirimia, que avocava: que era um constado de enormes diversidades dessa vida que podiam doer na gente, sem jurisprudência de motivo nem lugar, mas pelo antes, pelo depois” (ROSA 1974a: 36).

E eles, mesmo com a ininteligibilidade do canto, conseguiram repeti-la após Sorôco: “todos, de uma só vez de dó do Sorôco, principiaram também a acompanhar aquele canto sem razão” (ROSA 1974a: 37). Parece que união pela dó (“dó do Sorôco”) se fundamenta na universalidade do sofrimento, que é capaz de transpor a condição que impõe o exílio às mulheres dementes. Dor “sem jurisprudência de motivo nem lugar”: a mesma dor em todas partes, para todos e de

3 No trecho que aqui é citado, Schopenhauer está construindo o argumento segundo o qual as únicas ações verdadeiramente morais são aquelas que têm como motivação única a compaixão (que junto com o egoísmo e a maldade forma a tríade das motivações fundamentais das ações humanas). Após defender que as ações com valor moral são aquelas que promovem o bem-estar do outro, o autor diz que isto só é possível com a condição de que haja a identificação com outro. Por este motivo o trecho citado utiliza alguns verbos no condicional.

todos; união oculta na dor que o canto das mulheres e depois o de Sorôco é capaz de trazer à tona para juntar a todos num só canto: “Todos caminhando, com ele, Sorôco, e canta que cantando, atrás dele (...). A gente, com ele, ia até onde que ia aquela cantiga” (ROSA 1974a: 37).

João Manico conta o episódio do “pretinho” (que na verdade se completa com a arrancada da boiada mazelenta na madrugada, causando a morte de dois vaqueiros) por insistência de seus colegas que haviam ouvido falar a respeito. Era, pois, algo digno de ser lembrado: “Vocês não estão cansados de saber?! Aí já contei, tanta vez...” (ROSA 1993b: 64). Também para a voz que narra o episódio de Sorôco o fato foi memorável: “Foi o de não sair mais da memória. Foi um caso sem comparação” (ROSA 1974a: 37). Há que se perguntar o que foi incomparável, ou o que foi memorável nos dois “casos”. Talvez seja justamente aquilo que há neles de inexplicável, de misterioso. Observe-se que, no caso de João Manico, os fatos vividos que são narrados são permeados pelo sono e, a partir de um certo ponto, mergulham no sonho:

sentei na raiz dum pau-d’óleo, pitando e já meio cochilando... E foi aí, bem na hora em que o sol estava sumindo lá pelos campos e matos, que o pretinho começou a cantar... (...) Então [mais adiante, depois de haver descrito o canto e sua ação sobre todos, Manico segue] eu acho que cheguei a dormir, mas não sei... O canto do pretinho, isso havia! (ROSA 1993b: 70)

Para o estouro noturno da boiada (e vale lembrar que João Manico diz haver sonhado com um isto também), os vaqueiros que ouvem a história têm várias explicações: “Já vi disso, Manico. É a mesma coisa que quando eles estouram na estrada...”, “a pior de todas [diz outro vaqueiro] é a arrancada de gado triste” (ROSA 1993b: 70-1). Porém, ninguém tenta explicar os efeitos do canto do “pretinho”. O mistério permanece.

O caráter inexplicável, tanto no caso de João Manico como no do povoado de Sorôco, pode ser buscado junto a Schopenhauer também nisto que ele denomina compaixão. Pois para ele, esta é algo “digno de espanto e até misterioso” (SFM §16)⁴, “*misterioso*, pois é algo de que a razão não pode dar conta diretamente e cujos fundamentos não podem ser descobertos pelo caminho da experiência” (SFM §18). Mas esse mistério ocorre cotidianamente, segundo o filósofo. E isto leva a refletir também sobre os dois casos em questão. São “casos” por serem memoráveis, como já dito, dignos de lembrança e de serem narrados; para seus portadores e (tratando-se de João Manico) seus ouvintes são algo singular. Mas esta singularidade se mostra, não obstante, como algo universal, presente a todo momento, capaz de manifestar-se, por exemplo, tanto no pequeno povoado de Sorôco como num grupo de vaqueiros voltando de Goiás: “no entanto, [diz Schopenhauer] é algo cotidiano. Todos vivenciaram muitas vezes em si mesmos e até mesmo aos mais egoístas e duros de coração ele não foi estranho” (SFM §18).

Se a compaixão segundo Schopenhauer ajuda a pensar aqui o emergir de uma unidade oculta sob a superfície da individualidade nos episódios abordados, o fato de ela ter um certo lugar nas idéias do filósofo, que a faz ter relação com o que ele entende ser o sofrimento do mundo, também conduz à reflexão sobre “o constado de enormes diversidades dessa vida que podiam doer na gente” (ROSA 1974a: 36) acima citado. A momentânea vinda à tona de uma essência única para abolir a individualidade, além de ser por si própria uma subida da profundidade à superfície, também postula a subida daquilo que é o fundo da vida: o sofrimento.

4 “É, na verdade, o grande mistério da ética, seu fenômeno originário e o marco além do qual só a especulação metafísica pode arriscar um passo. Vemos neste processo a supressão da parede divisória que, segundo a luz natural (como os antigos teólogos chamam a razão), separa inteiramente um ser de outro ser, e vemos o não-eu tornar-se numa certa medida o eu” (SFM, §16).

Para Schopenhauer o homem, como toda objetivação da vontade, é movido por um desejo sem finalidade, insaciável⁵. Mas esse desejo se manifesta nele como uma diversidade de necessidades, já que seu grau de objetivação da vontade lhe proporciona um

corpo vivo, que lhe impõe uma lei de ferro, a de alimentá-lo e o que dá vigor a esta lei é que este corpo é simplesmente a própria vontade de viver, encarnada (...) [O homem] está colocado sobre a terra, abandonado a si mesmo, indeciso a respeito de tudo, exceto das suas necessidades e da sua escravatura. (MVR IV §57)

Para o filósofo, o desejo não satisfeito é sofrimento: "Querer, esforçar-se, eis todo o seu ser: é como uma sede inextinguível. Ora, todo querer tem como princípio uma necessidade, uma falta, portanto, uma dor" (MVR IV §57). Condenado a satisfazer até a sua morte as necessidades do corpo, o homem passa toda a existência sem consegui-lo (inextinguíveis que elas são), logo, em constante sofrimento. Somado a isto, o homem possui um intelecto que, incrementando o sofrimento do presente, permite ao homem sofrer pelo passado e pelo futuro também.

Tais concepções não colocam um panorama muito animador para a existência do homem, pois pretendem mostrar que tudo aquilo que é satisfação e bem-estar não passa de uma ilusão passageira, a administração de breves paliativos para o constante sofrimento que só se detém com a morte. Mais ainda, pretende mostrar que vida e morte são uma e a mesma coisa, numa economia onde o indivíduo é desprezível: quem morre sede o lugar a quem viverá, sem importar quem foi aquele e quem será este. A vida é um encontro constante com a morte: "A cada sorvo de ar que jogamos fora, é a morte que ia entrar em nós e que afastamos" (MVR IV §57).

Um tal panorama não é exatamente o que se desprende dos episódios dos cantos, mas não deixa de encontrar ecos em dois encontros peculiares que se dão durante a longa fuga de Cassiano Gomes empreendida por Turíbio Todo no conto "Duelo", de *Sagarana*.

Um destes encontros (que está no fim da narrativa e é aqui anteposto porque nele está a realização de algo que o conto anuncia antes, no outro encontro a ser aqui descrito) é o de Turíbio Todo com o capiau Vinte-e-Um, quando retorna de São Paulo para a sua cidade, crenedo na derrota de Cassiano Gomes. Neste encontro se dá uma breve conversa onde o capiau expressa o seu julgamento a respeito da vida, mostrando-se um verdadeiro pessimista. Veja-se o que ele diz, em contrapartida ao que diz Turíbio Todo a respeito da alegria que tinha em ir rever a esposa, em tom que desagrada seu ouvinte: "Com perdão da palavra, mas este mundo é um monte de estrume! Não vale a pena a gente ficar alegre... Não vale a pena não (...). A gente vive sofrendo... Todo o mundo é só padecer... Não vale a pena!... E depois, a gente tem de morrer mesmo um dia..." (ROSA 1993c: 186). E o que se segue a esta conversa, a execução de Turíbio Todo (que empunhou antes o revólver e empinou o cavalo) encerrando a narrativa, vai ao encontro das palavras de Schopenhauer: "a vida do indivíduo é uma luta contínua, porém não somente metafórica, com a necessidade ou o tédio; mas também realmente com outros. Por toda parte ele encontra opositor, vive em constante luta, e morre com armas em punho" (PP §150).

Sabe-se que, tempos antes, em fuga e perseguição, Turíbio Todo e Cassiano Gomes estiveram durante seis meses, segundo o narrador, "traçando por todos os lados linhas apressadas" (ROSA 1993c: 164). Tão complexas linhas foram traçadas, que nem Leibniz se atreveria a lhes atribuir uma equação:

E quando Turíbio Todo riscou um arco, do Aruá ao Cedro, Cassiano Gomes vinha precisamente em reta acelerada, e tocou-lhe, amanhã e ontem, a trajetória,

5 "a vontade, em todos os graus da sua manifestação, de baixo até em cima, tem falta total de uma finalidade última, deseja sempre, sendo o desejo todo o seu ser; desejo que não termina quando algum objeto é alcançado, incapaz de uma satisfação última, e que, para parar tem necessidade de um obstáculo, uma vez que, por si mesmo, está lançado no infinito" (MVR, IV, §56)

em tangente atrasada e em secante adiantada de mais. Depois viajaram quase de conserva, perfeitamente paralelos, ambos sentindo que estava chegando a hora da missa-cantada, e o fim de tanta caceteação. (ROSA 1993c: 167)

Essas linhas se cruzam num ponto singular, exatamente naquele que é um característico lugar de cruzamentos: o rio. Continua o narrador: "Até que, bruscamente, as duas paralelas convergiram, no porto da balsa, onde o barqueiro transportava animais e pessoas a quatrocentos réis por cabeça, e onde rolava, sujo e sem sombras, mugindo no descampado, o Paraopeba – o rio amarelo de água chata" (ROSA 1993c: 167).

Ora, outro encontro peculiar mencionado é justamente este de Turíbio Todo com o barqueiro, aquele que se dedica a atravessar homens e animais pelo rio, tomando sempre parte em toda travessia. Da sua boca, Turíbio ouvirá uma observação sobre o comportamento dos patos que excede em muito a simples descrição dos acontecimentos da fauna local por um morador-observador. Chico Barqueiro (este é o nome do homem) fala, mais do que nada, sobre a vida e a morte. A vida como uma necessidade endógena que impõe uma existência dedicada à sua satisfação, mas também como esforço contínuo contra a morte, que sempre vence:

Gente vê que eles estão não agüentando de ir, mas que não é capaz de terem sossego: ficam arando asas, parece que tem alguém com ordem, chamando, chupando os pobres, de de longe, sem folgar. P'ra mim, muitos desses hão de ir caindo mortos, por aí... (ROSA 1993c: 173)

O barqueiro traz à tona a realidade trágica da vida. Lembra-se aqui do barqueiro presente no conto "Sonho de uma flauta", de Herman Hesse. Este barqueiro mostra a um jovem cantor, que havia subido na sua barca e cantava sobre a vida e a natureza (o conto é narrado por este jovem), o lado sombrio do mundo:

Cantei sobre o rio, que carrega o barco e reflete o sol e rumoreja mais forte nas margens dos rochedos e completa alegremente seu passeio. (...) Então, para meu espanto, ele próprio [o barqueiro] começou a cantar (...). O rio, tal como ele o cantava, vinha como um destruidor vacilante pela montanha abaixo, escuro e selvagem; furioso, ele se sentia dominado pelos moinhos, coberto pelas pontes, detestava cada navio que precisava carregar, e em suas ondas e nas longas e verdes plantas aquáticas, rindo, balançava os corpos brancos dos afogados. (...) Cada vez [que o jovem cantava] o cantor desconhecido respondia com uma canção que tornava o mundo mais enigmático e penoso. (HESSE 1970: 41)

O barqueiro mostra ao jovem que toda a beleza que o mundo lhe apresentava possui uma contraparte triste e dolorosa, e que a vida é entrelaçada com a morte:

Pois bem, a vida não é o que há de mais elevado e mais belo – gritei afinal amargamente – e sim a morte. Então te peço, rei triste, canta-me uma canção da morte!

O homem no leme cantou somente sobre a morte, e cantou melhor do que eu jamais ouvira cantar. Mas a morte também não era o que havia de mais elevado e mais belo, nela também não se encontrava consolo. A morte era a vida e a vida era a morte, e elas estavam entrelaçadas numa perpétua e furiosa luta de amor, e isso era a última coisa e o sentido do mundo, e dali vinha um clarão, que parecia querer valorizar toda miséria, e de outro lado vinha uma sombra que perturbava toda alegria e beleza e as envolvia na escuridão. (HESSE, 1970: 42)

O barqueiro de "Duelo" não canta como o de Hesse, mas sabe contar algo também sobre o destino de tudo o que vive (o "regrado" que a ele subsiste) e além disso proferir uma sentença a seu acompanhante, do mesmo modo que o barqueiro cantor. Não se pode descrever numa certa analogia do percurso dos patos com a situação de Turíbio Todo e de Cassiano Gomes; o fim que cada um leva faz com que as seqüências de suas vidas se espelhem em algumas palavras sobre os patos: "Eles vivem p'ra lá e p'ra cá, aciganados, nunca param de mudar... (...) Gente vê que eles estão não agüentando de ir, mas que não é capaz de terem sossego (...) P'ra mim muitos desses hão de ir caindo mortos por aí..." (ROSA 1993c: 172-3).

Mas deve-se notar que aquilo anunciado pelo barqueiro é mais que um indício sobre o destino dos dois. É, como diz ele afirmando com uma interrogação, um "regrado esquisito": "Não crê que tudo é o regrado esquisito, amigo?" (ROSA 1993c: 172-3). Um regrado para tudo, que serve, para o caso dos dois homens em duelo, mas vai além dele para anunciar algo sobre a vida como um todo, o que é falar, logo, da morte. Se se pergunta em que consiste a esquisitice de tal regrado, a resposta é encontrada no tom interrogativo do barqueiro: a perplexidade perante um regrado que concede a vida para a tomar em seguida, após uma curta e agônica existência. Na sua perplexidade, o barqueiro empunha seu varejão e rema, de sorte que o material do fundo, remexido pela força do remar, vem à superfície.

Em seguida dos versos que constam logo abaixo do título do conto "Duelo", está escrito: "(Conversa a dois metros de profundidade)" (ROSA 1993c: 155). Ora, ouvir um pouco de uma conversa destas é o que foi aqui intencionado. Há uma "direção-escondida-de-todas-as-coisas" (ROSA 1993e: 130) que se anuncia aqui e ali nas narrativas de Rosa; foram propostos aqui, junto a Schopenhauer, alguns possíveis vetores para ela. Se fosse necessário arriscar-se a atribuir um movimento a uma tal direção, diria-se "turbilhonar": aquele que traz continuamente o fundo para cima e a superfície para baixo, ininterruptamente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

HESSE, Herman. "Sonho de uma flauta". In: *Contos*. Tradução de Angelina Peralva. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970. pp. 35-44.

PERNIN, Marie-José. *Schopenhauer*. Tradução de Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

ROGER, Alain. "Atualidade de Schopenhauer". In: SHOPENHAUER, Arthur. *Sobre o fundamento da moral*. Tradução de Maria Lucia Mello Oliveira Cacciola. São Paulo: Martins Fontes, 2005. pp. VI-LXXXV.

ROSA, João Guimarães. *Magma*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

_____. "Sorôco, sua mãe, sua filha". In: *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974a. 33-7.

_____. "A terceira margem do rio". In: *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974b. 51-6.

_____. "São Marcos". In: *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993a. 239-268.

_____. "O burrinho pedrês". In: *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993b. 15-80.

_____. "Duelo". In: *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993c. 155-188.

_____. "Conversa de bois". In: *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993d. 301-338.

_____. "A volta do marido pródigo". In: *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993e. 81-130.

SHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. Tradução de M.F. Sá Correia. Rio de Janeiro: Contraponto, 2004.

_____. *Sobre o fundamento da moral*. Tradução de Maria Lucia Mello Oliveira Cacciola. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *O mundo como vontade e representação, III parte. Crítica da filosofia Kantiana. Parerga e paralipomena*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

SÓFOCLES. Édipo rei. In: *A trilogia tebana*. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. 17-97.

SPERBER, Suzi Frankl. *Caos e cosmos: leituras de Guimarães Rosa*. São Paulo: Duas cidades, 1976.

_____. *Guimarães Rosa: Signo e sentimento*. São Paulo: Ática, 1982.