

Heidegger e Guimarães Rosa: mundo, espacialidade e poesia em dois contos de corpo de baile

Rodrigo Michell dos Santos Araujo

Mestre em Letras/UFS

RESUMO

Este artigo investiga em dois contos de *Corpo de Baile*, de João Guimarães Rosa, “O recado do morro” e “Cara-de-Bronze” – ambos pertencentes ao volume *No Urubuquaquá, no Pinhém* (1969) – o problema do mundo, da espacialidade e o lugar da poesia no horizonte da ontologia fundamental do filósofo alemão Martin Heidegger. A investigação divide-se em duas partes: (i) a partir da obra capital *Ser e tempo* (2011a) e de algumas preleções de 1928 a 1930, como também da década de 1950, trazer para o centro do espaço intervalar entre filosofia e literatura os conceitos de mundo e espaço de Heidegger, bem como a ligação ontológica do ser-aí com a espacialidade – essa própria etapa da investigação justifica ela mesma a sua contribuição para a teoria e crítica literárias, no que concerne a uma teoria do espaço; (ii) examinar o lugar da poesia nos contos: seu efeito (primeiro conto) e sua essência (segundo conto). Neste segundo momento, ao nos apropriarmos de um Heidegger tardio interessado na questão da arte, especialmente na poesia de Hölderlin, sublinhamos o caráter essencial da poesia, para o pensador alemão: fundação (do ser), abertura do mundo, deixar-habitar. Nosso argumento é que entre Heidegger e Guimarães Rosa, o que está em jogo nos contos selecionados é a compreensão da poesia como experiência. Entre o pensador da Floresta Negra e o autor mineiro consolidamos o encontro poesia e mundo, poesia e experiência.

Palavras-chave: Heidegger. Guimarães Rosa. Mundo. Espaço.

A poesia é entrar no ser.
(Octavio Paz, *Signos em Rotação*, 2009, p. 50)

1. Introdução

Por que investigar o “mundo” no *corpus* selecionado? O que entendemos por mundo? Como se dá a relação entre mundo, espacialidade e poesia nos contos de Rosa? Primeiro, deveremos apontar para a própria escolha e necessidade de diálogo dos textos literários em questão com a filosofia heideggeriana. Segundo, vale dizer, que não se trata de uma escolha arbitrária. Quando dizemos escolha

e necessidade, já está previamente dada a possibilidade não só do diálogo filosofia/literatura, mas a possibilidade de diálogo com um filósofo que conduziu de maneira peculiar tal diálogo. Martin Heidegger, na história da filosofia, não foi o primeiro e nem será o último filósofo a propor um encontro entre os campos discursivos. O que classificamos de modo peculiar é o “como” de Heidegger ter operado o diálogo, “pondo-a no centro da questão fundamental do ser”, como nos diz o crítico literário e filósofo paraense Benedito Nunes (1993, p. 82). Se Heidegger, em seus textos tardios – e que muitos insistem em classificar de “segundo Heidegger” – põe a poesia no centro de sua ontologia fundamental, certamente o pensador alemão “singulariza” a aproximação compreensiva com a poesia de modo distanciado de outros filósofos. Perguntamos agora: como se dará a nossa aproximação compreensiva? Respondemos por duas vias: (i) por aproximação compreensiva entendemos um encontro sem hierarquizações, sem relações antipodais. Nosso encontro com a filosofia é possível a partir do trabalho crítico de Benedito Nunes, isto é, a partir daquilo que ele chama de possibilidade de aprendizado¹ entre filosofia e literatura. Ou ainda: a transa entre ambas². (ii) Operamos em dois movimentos: primeiro, na própria analítica existencial do *Dasein* nos apropriaremos de conceitos como mundo e espacialidade do *Dasein* (conto “O recado do morro”); segundo, valemo-nos de duas preleções de Heidegger da década de 1950, “Construir, Habitar, Pensar” e “... Poeticamente o homem habita...”, para abriremos diálogo com o poético (conto “Cara-de-Bronze”).

Em nosso itinerário na tessitura da escritura rosiana, falamos de um espaço “sertão” que é propriamente *o mundo* – aliás, vale dizer *en passant* que adentrar na imensidão da obra de João Guimarães Rosa não é tarefa fácil justamente por suas muitas possibilidades, caminhos, rotas, labirintos, direções; as paragens são muitas. Quanto à obra rosiana, duas citações nos interessa para este momento preambular. A primeira de Roberto Schwarz (1991, p. 389): o espaço rosiano, no coração da linguagem, vai “da realidade para o fantástico, do mínimo para o imenso”. Já Benedito Nunes (2006, p. 237, grifo nosso), abrindo a obra de Rosa para a filosofia, nos diz: “do *tecido poético* de sua prosa afloram os diferentes conceitos filosóficos ou parafilosóficos, sempre pertencentes a troncos do pensamento metafísico (...)”. Este é o espaço literário rosiano que nos interessa: um espaço em que a palavra narrativa se investe de palavra poética; um espaço que também é hospitalidade – e não é a própria obra literária um espaço privilegiado para a hospitalidade?

Quanto à Martin Heidegger, ocorre de seu nome ser ora associado ao “filósofo do ser”, ora à caricatura de filósofo que compactuou com o nazismo, imposta na maioria das vezes por espíritos que sequer conhecem sua obra. Não é de nosso interesse reavivar tal debate³ em torno das escolhas políticas de Heidegger e dos caminhos que o levaram ao nacional-socialismo alemão. Basta seguir Benedito Nunes, quando chama atenção para o perigo de comprometer o valor filosófico de uma obra tão seminal como é a de Heidegger. Também não será de nosso interesse elaborar uma exposição daquilo que

1. Cf. *Hermenêutica e Poesia*, capítulo I (1999, p. 15).

2. Cf. *Ensaios Filosóficos*, ensaio “Poesia e filosofia: uma transa”, onde Benedito Nunes fala da “relação transacional” (2010, p. 12).

3. Sobre a publicação e repercussão de *Heidegger et le nazisme*, de Victor Farias, que abriu os tribunais para o julgamento da filosofia de Heidegger, vale conferir o ensaio “Variações de um tema: o nazismo de Heidegger”, de Benedito Nunes (*in: No tempo do nihilismo e outros ensaios*, 1993, p. 22-43), e a obra *Heidegger réu: um ensaio sobre a periculosidade da filosofia* (1990), de Zeljko Loparic, um exame atencioso da obra de Heidegger contra os argumentos frágeis de Victor Farias.

é nuclear na filosofia heideggeriana, a *questão do sentido do ser*, que, esquecida, levou Heidegger a investigações históricas, a uma revisitação do ser primeiro em Aristóteles, como natureza determinada, quer dizer, retomada da ontologia tradicional para seu projeto de “destruição” da tradição ontológica para a reelaboração da questão do ser, como dito no § 6 de sua obra capital, *Ser e tempo* (2011). Nosso argumento é de que, entre Heidegger e Guimarães Rosa, o que está em jogo nos contos selecionados é a compreensão da poesia como experiência. Poesia e experiência, mas também poesia e mundo. Ou como diz Marco Casanova em recente trabalho, *Eternidade frágil* (2013, p. 168): a poesia não só como voz de uma época, mas também como um “campo de temporalização do tempo do mundo”, ou ainda, “campo de temporalização do mundo do tempo”. Nos contos, a poesia opera por um duplo movimento: primeiro, a palavra (cantada) que vai até o personagem Pedro Orósio, em “O recado do morro”; segundo, a palavra (poética) que é trazida para o personagem Cara-de-Bronze. Afinal, é propenso que esse duplo movimento da poesia em nosso *corpus* nos leve à seguinte passagem de Benedito Nunes em *Passagem para o poético* (1992, p. 278): “Tudo começa e termina na linguagem, o *tópos* por excelência do ser”.

2. Quando poeticamente o bando viaja

2.1 Mundo e espaço segundo Pedro Orósio e Alquiste

O conto “O recado do morro” narra uma viagem em dois momentos, ou uma “dupla viagem que é uma só” (WISNIK, 1998, p. 161), a qual o enxadeiro Pedro Orósio é o guia de uma comitiva de três patrões e homens de poder: o estrangeiro Alquiste, ou Olquiste, observador, com seus óculos de grossas lentes e sempre com o caderninho na mão tomando nota de tudo que há no sertão em sua volta (não por menos nos remetemos à própria imagem do autor, o que poderia fazer do personagem um *alter ego*); o frade loiro frei Sinfrão, sempre acompanhado de seu breviário; e o fazendeiro Jujuca do Açude, homem da região e de muitos estudos. Outros personagens se integram à viagem, como é o caso do personagem Ivo, Ivo de Tal, Ivo Crônico, sujeito de muita opinião e que, sendo amigo de Pedro Orósio, decide acompanhá-los.

A narrativa é “um caso de vida e de morte”⁴, como vemos logo nas primeiras linhas. O primeiro momento da viagem é mais uma expedição pelos chapadões e exploração do espaço – o que detere-mo-nos neste primeiro tópico – e que culmina no encontro com o Morro da Garça, “solitário, escaleno e escuro, feito uma pirâmide”⁵. O próprio Pedro Orósio dispõe-se a servir de guia para a comitiva nessa expedição, com o intuito de poder visitar os espaços, mais ao norte, e tencionar rever a irmã. Ora, convém notar que, *grosso modo*, o espaço “sertão” tem um lugar nuclear na literatura de Guimarães Rosa, devido a sua propensão para o caráter de alegórico, como se pode notar em um “segundo” Willi Bolle, num trabalho bastante maduro e completo em relação a seus textos anteriores sobre Rosa, o livro *Grandesertão.br* (2004, p. 314): “sertão não é somente uma referência geográfica externa, mas igualmente um espaço interior, simbólico, e a narração é a sondagem desse espaço”. É justamente por ser

4. ROSA, Guimarães. “O recado do morro”, in: *No Urubuquaquá, no Pinhém*, 1969, p. 5.

5. *Idem*, p. 15.

alegórico que ultrapassa os limites do regional para o universal – temas do local e do global, tão caros à própria teoria da literatura. Com efeito, em uma primeira apreensão do espaço “sertão”, situada em um plano mais imagético e semiótico, podemos dizer que há uma apreensão antipodal por meio dos personagens Alquiste e Pedro Orósio. Vejamos, primeiro, a ótica de Alquiste. Com uma mão “tomava nota, escrevia na caderneta; a caso, tirava retratos. [...] Outramão, ele desenhava, desenhava: de tudo tirava traço e figura leal”⁶. Captava, escrevia e falava em seu idioma (alemão), e era frei Sinfrão “que se entendia na linguagem dele”⁷. Alquiste representa a figura do “homem da ciência”. Com um *olhar distanciado e direcionado* para o espaço, ele “evoca sua condição de naturalista [...]. O nome de seo Alquiste está, pois, ligado a sua função na narrativa: a percepção aguda, a objetividade da câmara” (MACHADO, 2003, p. 106). Se o bando em andança queria subir o morro para ver o mundo do alto, um “mundo disforme, de posse das nuvens, seus grandes vazios”⁸, é para a câmara de Alquiste fotografar um sertão rico em seus detalhes – *en passant*, uma fotografia diversa da imagem que nos legou a chamada literatura regionalista de 1930, que procurou fotografar um espaço para resultar em *imagens-denúncia*⁹. Não obstante, é com Pedro Orósio que se dá uma virada no ângulo de visão. Se com Alquiste o campo de visão se dá de modo distanciado, com a imagem-congelamento como mediação, Pedro Orósio *descongela* – para usarmos um termo da semiótica da imagem fotográfica – a objetividade da câmara de Alquiste para fabricar *imagens-mundo*, imagens cheias de vida, de cor, de intimidades¹⁰. O nosso interesse pela semiótica da imagem é meramente preliminar para fazer ver como estes dois personagens do conto operam modulações do olhar. Só então demarcadas tais situações que poderemos seguir para a compreensão de mundo e espacialidade na dimensão ontológica heideggeriana, quer dizer, em sua *Ontologia Fundamental*.

O bando liderado por Pedro Orósio, neste primeiro momento da viagem, conduz o leitor a um vasto mundo: dos *gerais*, em *Corpo de Baile* – que abre com o conto “Campo Geral” – ao *sertão*, em *Grande Sertão: veredas*. Que mundo é esse, então, na obra rosiana? A propósito da pergunta inicial, *o que entendemos por mundo?*, uma primeira resposta pode ser a de que em Guimarães Rosa nos deparamos com um mundo labiríntico, tal como diz o crítico literário Davi Arrigucci Jr. acerca do sertão na obra *Grande Sertão: veredas: um mundo misturado*, “o lugar do atraso e do progresso imbricados, do arcaico e do moderno enredados” (1994, p. 17). Afinal, como nos lembra, ainda, Antonio Candido (1991, p. 295), “o sertão é o mundo”. É aqui que Pedro Orósio e Alquiste desencadeiam a relação antipodal *próximo-distante* para encontrarem-se numa relação de *proximidade-na-distância*.

6. *Idem*, p. 8.

7. *Idem*, p. 9.

8. *Idem*, p. 13.

9. Embora com um olhar distanciado, as imagens de Alquiste mais parecem com aquelas imagens que tanto falava Roland Barthes, para o qual a fotografia era estritamente um congelamento da coisa captada, do espaço e do tempo, “algo de tautológico” (1984, p. 15) – algo que Barthes e vários críticos da imagem fotográfica vão defender. Nas trilhas da semiótica da fotografia, podemos dizer que a câmara “barthesiana” de Alquiste *congela* o espaço ao seu redor, fabricando uma *imagem-tautológica* de todos aqueles encantos.

10. Ainda para situarmos-nos no campo da semiótica da fotografia, vale dizer que esse “descongelamento” operado por Pedro Orósio está muito próximo de um trabalho muito peculiar do sociólogo José Martins de Souza que buscou ressignificar o estatuto da imagem, por uma “natureza polissêmica da fotografia” (2009, p. 37).

Se tomarmos como ponto de partida uma coletânea de ensaios intitulada *Poetas que pensaram o mundo* (2005), organizada por Aduino Novaes¹¹, podemos tomar o ensaio de Antonio Cícero para nossa abertura à Heidegger. Cícero (2005, p. 230) pontua a diferença entre pensar o mundo e pensar *sobre* o mundo, sendo o primeiro a atividade do poeta e o segundo destinado ao filósofo: “pensar o mundo – que é o que supomos fazerem muitos poetas – afigura-se inteiramente diferente de pensar sobre o mundo e, portanto, de filosofar”. É exata a distinção feita por Antonio Cícero, no entanto a filosofia de Heidegger parece justamente fazer convergir a distinção feita por Cícero. O verbo pensar parece mesmo remeter àquilo que em Heidegger é *originário*, logo, em Heidegger, pensar o mundo parece também dizer filosofar.

O mundo tem um lugar decisivo no pensamento de Martin Heidegger, visto que o mundo é o campo onde o ente se manifesta e se projeta enquanto tal – o que significa que existir é projetar; uma projeção, digamos, lançada. Estamos no mundo. Porque Ser é presença, é estar aqui, lá. E todas as “coisas” que estão ao nosso redor e à serventia, coisas mesmas que o próprio Alquiste anota em seu caderninho, formam a natureza do que Heidegger chama de mundo circundante. Na obra capital e incompleta do filósofo da Floresta Negra, *Ser e tempo* (2011a), a questão do mundo aparece fortemente na primeira seção, no bojo da investigação da analítica existencial do *Dasein* (termo alemão de difícil tradução para o português, mas que pode ser compreendido como o *ser-aí* que nós mesmos somos), analítica esta que é o lugar de onde se deve buscar a ontologia fundamental. Com a expressão composta *ser-no-mundo*, Heidegger alcança a estrutura essencial do *Dasein*, quer dizer, “conhecer o mundo, dizer e discutir o mundo funcionam como modo primário de ser-no-mundo” (HEIDEGGER, 2011a, p. 105). Na leitura de Marco Casanova (2013, p. 90), que aqui acompanhamos, “mundo é o correlato intencional originário do existir”. Acrescenta ainda: mundo como “horizonte de concreção das possibilidades de ser do ser-aí humano” (*Idem*, p. 91). Mais adiante, em sua preleção de 1929/1930 intitulada *Os conceitos fundamentais da metafísica: mundo, finitude, solidão* (2011b), Heidegger dirá que no mundo em seu caráter de totalidade o homem é *formador: formador do mundo*¹². Heidegger entende o homem como formador do mundo a partir de três pontos: primeiro, quando ele instala o mundo; segundo, quando ele fabrica uma imagem do mundo; terceiro, quando ele enquadra e envolve o mundo. Logo, e para concluir nossa passagem nesta preleção, o ser-aí no homem formador de mundo precisa “estar ligado em si ao mundo” (HEIDEGGER, 2011b, p. 453).

Esse estar-ligado ao mundo que nos fala Heidegger é tão somente o nosso *modo de ser* no mundo, constituído não por uma “presença efetiva em um espaço previamente dado chamado mundo, mas muito mais a articulação existencial desse espaço a partir de um sentido” (CASANOVA, 2013, p. 92). Ainda segundo Casanova, é necessário que o ser-aí que somos esteja *familiarizado* com este espaço¹³.

11. Vale dizer que a referida coletânea traz grande contribuição ao campo da poética pela reunião de ensaios e pelo seu fio condutor: a relação poesia e pensamento, poesia e experiência, poesia e mundo.

12. Cf. o § 68 desta preleção, seguinte citação de Heidegger (2011b, p. 366): “A abertura do ente enquanto tal na totalidade, o mundo, forma-se; e mundo só é o que é em uma tal formação. Quem forma o mundo? Segundo a tese, o homem”.

13. Próxima a essa disposição de familiarização com o espaço está a relação de intimidade que falava o filósofo francês Gaston Bachelard em sua obra antológica *Poética do espaço* (1978). Embora Bachelard leve a discussão para o campo onírico, seu pensamento epistêmico da relação topofílica (psicológica, dito de outro modo) do homem com o meio interessa à literatura – podemos até nos apropriar de suas metáforas criadas em *A poética do espaço*, como a metáfora da morada: a casa, o sótão,

À guisa de exemplo, ou um parêntese, gostaríamos de valermo-nos de algumas imagens, ou melhor, de incorporarmos tais imagens a partir de dois exemplos. Primeiro, a imagem de casas invadidas por um jovem errante no filme “Casa Vazia” (2004), do sul-coreano Kim Ki-Duk. Sem rumo, o jovem ocupa-se em invadir casas sem dono, deixando após uns dias para invadir outras casas. Torna-se um morador da casa vazia. Habita-as. A beleza de tais imagens que apropriamos deste filme não é a de um jovem sem rumo com o passatempo de ocupar residências vazias por motivos torpes, mas justamente de, na ocupação, o protagonista construir *intimidade* com o espaço, com a habitação. Quer dizer, *familiarizando-se*. Segundo, retiramos do conto de Guimarães Rosa “Barra da Vaca”, em *Tutameia* (1967), a seguinte imagem: um forasteiro, Jeremoavo, que é acolhido por caridosos moradores da aldeia homônima, um local sobre o largo rio Urucúia que tanto pode ser o lugar de abrigo para o viajante, como também o lugar da *hospitalidade*. Mas não nos interessa, nesta passagem por *Tutameia*, a derridiana hospitalidade dos moradores, mas sim a permanência do forasteiro naquela aldeia que não é seu lar; Jeremoavo constrói *intimidade* naquela região em que foi tão bem acolhido até ver-se *envolvido* àquele espaço. O que pretendemos concluir com estes exemplos é que só apenas familiarizado com o espaço é que o ser-aí pode *realizar-se*.

O protagonista Pedro Orósio é também chamado na narrativa de “Pedrão Chãbergo ou Pê-Boi”¹⁴, elemento que já nos fornece pistas para a relação de Pedro com esta familiarização que falamos. Ana Maria Machado pondera sobre esta relação em um salutar exercício etimológico: “Pedrão que é a grande pedra ou montanha. *Chã* que é chão, que é planície e que é simplicidade [...]. *Bergo* que é *berger*, do francês, pastor, vaqueiro” (MACHADO, 2003, p. 114-115, grifos da autora). E ainda: “Pê-Boi”, que enfatiza sua “ligação com o gado e com a terra” (*Idem*, p. 115). Vê-se que o protagonista tem um elo com o sertão que nada mais é sua ligação em si com o mundo, sua formação do mundo. Dito de outro modo: *ser o sertão*¹⁵.

Familiarizado, o *Dasein* é e está no mundo. Se voltarmos a *Ser e tempo*, especialmente ao terceiro capítulo, veremos como já nos encontramos diante de uma “ligação ontológica” com o mundo (§ 21) e como o *Dasein* é *essencialmente espacial* (§ 22 e § 24). Heidegger também dará relevo à espacialidade do *Dasein* em seu curso de 1928/1929 intitulado *Introdução à filosofia* (2009). Neste curso, a tarefa de Heidegger é investigar a filosofia e a ciência, ou como a filosofia já se encontra originária à ciência, investigação que se dá mediante a pergunta pela essência da ciência. O que nos interessa nesse curso, em que Heidegger nos deixa ótimos parágrafos sobre o des-velamento do ente e sobre a verdade como

o porão, bem como as relações de intimidade que estes segmentos da casa estabelecem: a acolhedora morada do ninho, da concha; podemos, enfim, seguir as trilhas de Bachelard e concluir que o próprio Pedro Orósio mantém essa cosmicidade bachelardiana com o sertão, pois o sertão é sua morada-ninho – a hospitalidade-concha arquitetada pelo filósofo francês. Já em *A terra e os devaneios da vontade* (2008, p. 55), ao falar das metáforas da dureza da terra, Bachelard coloca o homem intimamente ligado às “vértebras da terra onde se escorava”.

14. ROSA, Guimarães. “O recado do morro”, in: *No Urubuquaquá, no Pinhém*, 1969, p. 5.

15. Quando falamos da possibilidade de um sujeito unir-se ao objeto, quer dizer, no plano da lógica e do pensamento racional cartesiano um sujeito (contemplante) que mantém uma relação de distância com o objeto (contemplado), estamos mesmo dialogando com toda uma tradição do pensamento oriental, especificamente do budismo Zen, que estabeleceu uma relação entre sujeito/objeto, uma completa unificação, ou o *chegar a ser das coisas*. Olhar uma árvore, para a ótica do Zen-budismo, é ver um objeto, ou um fora. Por isso, nos ensina o Zen a não se contentar com o fora e ver o objeto por dentro. Só assim se pode chegar a ser árvore – uma “experienciação Zen” que só é possível mediante a disciplina da mente, não pela via do pensamento, mas pela via do não-pensamento, da não-mente. Uma breve introdução à questão pode ser vista em Toshihiko Izutsu (2009), Suzuki (1961) e Suzuki, Fromm, Martino (1976).

des-velamento¹⁶, é o § 17 do quarto capítulo. Heidegger não nos deixou uma teoria acerca da espacialidade, mas, é no horizonte do conceito de mundo, no horizonte da temporalização do mundo, ou do tempo como horizonte transcendental da questão do ser (tese que se encontra em *Ser e tempo*), que o espaço já se encontra no mundo, e não o inverso¹⁷, o mundo no espaço, o que faz Didier Franck partir rumo a uma hermenêutica do espaço¹⁸. Neste parágrafo, vemos que o ser-aí, temporalizante e também espacializante, traz já consigo uma espécie de círculo de manifestações em que cada ente participa. E o “aí” do ser nada mais é que a possibilidade (o poder-ser do ser-aí) do movimento do ser no espaço. É muito pertinente a longa, porém necessária, citação de Heidegger acerca do “aí” do ser, que interessa em muito para a hermenêutica do espaço e para nosso interesse na espacialidade:

O ‘aí’ não é uma posição, um lugar em contraposição ao ‘lá’. Ser-aí não significa estar aqui em vez de lá, também não estar aqui e lá. Ao contrário, ele é a possibilidade, a viabilização do ser orientado ao aqui ou ao lá. O ‘aí’ é, entre outras coisas, o espaço que emerge em si, mas não se fragmenta e esfacela em meio a essa emergência. Ser-aí é uma irrupção que se abre no espaço [...]. O ser-aí irrompe de um tal modo no espaço que esse espaço mesmo se manifesta em sua espacialidade; mas o ser-aí não é apenas isso. Mais exatamente: o espaço que se abre em meio a uma tal irrupção nada mais é que uma determinação essencial do aí (HEIDEGGER, 2009, p. 144).

Não cabe agora seguir, neste curso Introdução à filosofia, com outras discussões ligadas à espacialidade, como a própria questão da comunidade, do ser-com junto a outros entes. No horizonte da ontologia fundamental heideggeriana, o que pode a questão do mundo e da espacialidade interessar ao campo literário? O espaço tem lugar decisivo na teoria e crítica literárias, sendo de grande interesse para a análise estrutural da narrativa. Em muitas narrativas, espaço e ambiente podem decidir, ou até mesmo interferir nas ações dos personagens. Não nos interessa sumariar no campo da teoria literária o caminho que leva o debate do espaço, pois isto demandaria uma revisão do estruturalismo e da semiologia. Basta lembrarmos-nos de um livro já clássico no campo literário, *O espaço literário* (2011) do ensaísta francês Maurice Blanchot, que se detém nas obras de Kafka, Mallarmé, Rilke e Hölderlin para sublinhar a solidão da obra na solidão do mundo, ou como a obra é um espaço não só de ruínas, mas um espaço da morte, um espaço de *esgotamento*. No Brasil, podemos sublinhar o trabalho de Luis Brandão e Silvana Pessoa de Oliveira, *Sujeito, tempo e espaço ficcionais: introdução à Teoria da Literatura* (2001), além de *Espaço e literatura: introdução à topoanálise* (2007), de Oziris Borges Filho. Merece destaque este último, principalmente suas pesquisas dos últimos dez anos acerca da espacialidade literária¹⁹ que visam ultrapassar o conceito de Gaston Bachelard de topofilia como *a análise psicológica dos espaços de nossa vida*. Para Oziris, a topofilia utilizada na análise literária pode ir além do campo psicológico, abrangendo uma análise psicológica, social ou filosófica do cenário, da natureza, do ambiente, da paisagem.

16. No quarto capítulo de *Introdução à filosofia*, dedicado à questão da verdade, pode-se consultar a seguinte passagem do § 16 (2009, p. 137): “Na medida em que o ser-aí existe, ele já foi arrancado de seu velamento, ou seja, ele de certo modo traz consigo o seu desvelamento”.

17. Vale lembrar como Heidegger termina o § 23 em *Ser e Tempo* (2011a, p. 168) dedicado à espacialidade do *Dasein*: “A espacialidade só pode ser descoberta a partir do mundo”.

18. Cf. FRANCK, Didier: *Heidegger et le problème de l’espace* (1986).

19. Pode-se consultar os seguintes artigos: “Espaço e literatura: introdução à topoanálise” (2008); “Espaço e palavra” (2010).

Podemos dizer que nosso caminho pela ontologia heideggeriana e pelos *gerais* compreende uma tomada topofílica no próprio jogo da análise estrutural, muito embora ainda seja bastante precário o interesse por Martin Heidegger para o estudo da espacialidade na crítica literária. Concluímos este primeiro momento da viagem do bando, no horizonte do problema do mundo e da espacialidade, com uma passagem que não só corporaliza a relação ontológica do ser com o mundo, como coloca a narrativa rosiana *afinada* ao pensamento heideggeriano: “chapadão – de onde tudo se enxerga”²⁰. O segundo momento da viagem do bando centraliza a *função* da poesia e tentará expor o encontro originário entre poesia e música. Este segundo momento, que lançará luz para o lugar da poesia na narrativa, deverá funcionar como abertura para o que reservamos para o segundo conto, “Cara-de-Bronze”: o ponto alto da analítica do *Dasein* na questão da espacialidade: *a noção de habitar*.

2.2 A palavra cantada

O segundo momento da viagem inicia-se quando a comitiva, guiada por Pedro, encontra o Gorgulho, ou Malaquia, no caminho, “um velhote grimo, esquisito, que morava sozinho dentro de uma lapa, entre barrancos e grotas”²¹, e que ainda andava meio cambaio e “até era meio surdo”²². Esse é o momento em que o Morro da Garça começa a gritar, anunciando um recado. Propositadamente é o Gorgulho, meio surdo, que ouve o recado do morro. Gorgulho, que iria visitar o irmão, ouve o recado e transmite-o: “justamente o Gorgulho estava recontando a doídice aquela, de ter escutado o Morro [...]”²³. Mais adiante, diz o Gorgulho o que seria o recado ouvido: “É festa? Só se for morte de alguém... Morte à traição, foi que ele Morro me disse”²⁴. Seu Jujuca ainda tenta entender aquele episódio da “fala” do morro, mas ninguém da comitiva compreenderá o recado. O que o Morro da Garça anuncia é a tentativa de morte que sofrerá Pedro Orósio, “morte por traição”, encabeçada por Ivo, que tentará uma armadilha contra o amigo. Outros personagens, secundários, entram na narrativa e receberão o recado transmitido pelo Gorgulho, a saber: o Catraz, irmão do Gorgulho, que barganhava milho por fubá e o primeiro a ouvir o recado do irmão, “morte à traição, pelo semelhante. Malaquia dixeu. A virgem!”²⁵; caminhando juntos, o Catraz passa o recado para um menino de nome Joãozezim; em outro momento, Joãozezim transmite o recado para o Guégue, mensageiro e bobo da corte, “um morro que mandou recado! Ele disse, o Catraz, o Qualhacoco... Esse Catraz, Qualhacoco, que mora na lapinha, foi no Salomão, ele disse... E tinha sete homens lá [...] você acredita?”²⁶; por conseguinte, o Guégue, ao topar com um “homem grenhudo, magro de morte, arregalado, seus olhos espiando em zanga”²⁷ chamado Nominedômine, ou Nomindome,

20. ROSA, Guimarães. “O recado do morro”, in: *No Urubuquaquá, no Pinhém*, 1969, p. 66.

21. *Idem*, p. 13.

22. *Idem*, p. 15.

23. *Idem*, p. 22.

24. *Idem, Ibdem*.

25. *Idem*, p. 32.

26. *Idem*, p. 34.

27. *Idem*, p. 37.

que anunciava as trombetas, a morte e o fim do mundo, acaba passando o recado ouvido de Joãozezim: “disse que a sorte quem marca é Deus, seus Doze Apóstolos, e a Morte batendo jongo de caixa, de noite, na festa, feito História Sagrada... Querendo matar à traição”²⁸.

Nominedômine, o “homem doido”²⁹, é quem espalha o recado, quem lança o alerta de que algo está para acontecer, mas acaba recaindo-lhe um tom profético: “vinde, povo: senvergonhas, pecadores, homens, mulheres, todos. [...] *Olha o aviso*: evém o fim do mundo, em fogo, fogo e fogo! mundo já começou a se acabar [...]”³⁰. Nominedômine, semelhante ao profeta Zaratustra de Nietzsche que anuncia o super-homem a um povo sem Deus, mas que podem ter um futuro³¹, tenta levar a mensagem aos ouvidos dos homens, mas não é bem recebido. Riem de Nominedômine como riem de Zaratustra ao anunciar o futuro e a esperança. “Ele [Nominedômine] cujo tinha encontrado seu poder de rachar os ouvidos do povo todo, em prol, com sua gritação do fim do mundo”³².

De um a um, passando, menos ao interessado maior, Pedro, a vítima, vê-se que o recado do morro é enigmático. Como uma caixa-preta que ainda não foi aberta, o recado circula entre os personagens secundários. Assim o recado tangencia os arrabaldes de Pê-Boi como uma operação de sucessivas reenunciações. Entre tantos movimentos, a derradeira configuração da mensagem é feita por um cantador: o Laudelim, homem alegre, mas também com uma “cisminha de tristeza, que era uma tristeza leviana, diversa das de todos, uma tristeza sem razão certa, que nem doença pegada ou chão para a sombra de sua alegria”³³. Laudelim transforma a mensagem, o aviso de morte a Pedro, em canção. Já estava pronto: “o violão de Laudelim já desestremecia, ah, pinho assim na mão, prosa que é um reinado”³⁴. É em uma festa de domingo, com Pê-Boi e os que preparavam a emboscada, que Laudelim lança sua canção. E é por esta que Pedro finalmente compreende o recado do morro.

Quando o Rei era menino
 Já tinha espada na mão
 E a bandeira do Divino
 Com o signo-de-salomão
 Mas Deus marcou seu destino:
 De passar por traição.

 Mas, um dia, veio a Morte
 Vestida de embaixador:
 Chegou da banda do norte
 E com toque de tambor.
 Disse ao Rei: - a tua sorte
 Pode mais que o teu valor?

28. *Idem*, p. 40.

29. *Idem*, p. 45.

30. *Idem*, p. 46, grifo nosso.

31. Cf. especialmente Roberto Machado (2001).

32. *Op. cit.*, p. 47.

33. *Idem*, p. 52.

34. *Idem*, p. 60.

.....
 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...³⁵.

Pela canção, Pedro reconhecerá seus inimigos³⁶. Nesse processo, ele interpreta as *metáforas* contidas na canção³⁷. A compreensão de Pedro pela poesia nos coloca diante da questão do *efeito* da poesia, de sua recepção. O lugar da poesia na narrativa é o de configurar as coisas, de tocar no ínfimo da realidade, de chegar ao receptor, de estar a serviço da vida. Ao chegar ao receptor, a poesia tem a força de tirá-lo de sua rota comum, de jogá-lo para fora de si, de movê-lo para outros novos horizontes. Abre nossos olhos. Outros olhos.

Com o cantar de Laudelim, a poesia reencontra-se com a música em suas origens. “Em sua origem, a poesia, a música e a dança eram um todo” (PAZ, 2009, p. 117). Anterior ao alfabeto cantava-se, declamava-se³⁸. Não é essa a tonicidade, que empunha dramatização, já percebida por um Platão no tão erroneamente lido Livro X do diálogo *A República* (2011a)? Um Platão que insistem ser um inimigo da poesia, o que mais nos parece um Platão já no ofício de crítico literário: separando de um lado os poetas cidadãos, os que não são expulsos, *vias de fato*, da *Polis*, e de outro os poetas miméticos e os de empenho à dramatização. Se a poesia entrava pelo ouvido, passou-se então a entrar pelos olhos. Poesia e oralidade trazem a tão cara figura do Rapsodo, o declamador, como se pode ver no suposto diálogo de juventude *Íon* (2011b), onde – por mais que o tom de Sócrates soe como galhofa neste diálogo – o poeta (rapsodo) é divinizado, pois mesmo “fora de seu juízo e senso” (PLATÃO, 2011b, p. 39) ele atua por um poder divino: a Musa age sobre o poeta – Sócrates reafirma em sua última fala do diálogo que o rapsodo é divino e não um louvador operador da *tékhne*. Pela Musa ou pela *Mnemosýne*, a poesia na narrativa de “O recado do morro” reencontra as origens, reencontra os cantares gregos, reencontra o momento de

35. *Idem*, p. 62.

36. São sete: Hélio, João Lualino, Martinho, Zé Azogue, Jovelino, Veneriano e o próprio Ivo, o que de início o acompanhara na expedição.

37. O filósofo francês Paul Ricoeur, em uma difícil obra, *A metáfora viva* (2005), escrita na década de 1970, problematizara a questão da metáfora em Aristóteles frente à comparação e à semelhança, este último possibilitando um elo entre o poeta e o filósofo, unidos no ver a semelhança, elo que, segundo Ricoeur, reunirá a poética à ontologia. Não recairemos na teoria semântica da metáfora em Paul Ricoeur que, devido à complexidade de algumas teses, requereria outros caminhos (pode-se consultar os Estudos I e Estudos VI da referida obra). Como se em um movimento ablativo em Ricoeur, se é base em seu pensamento o poder da metáfora de tocar na realidade e de “dizer aquilo que é” (TARRICONE, 2010, p. 104), falar de metáfora é considerar aquilo que ela “consiste em expor um objeto aos olhos” (RICOEUR, 2005, p. 102). Ora, Ricoeur possibilita uma abertura para um problema: não só ao da *mimesis*, verossimilhança e os desdobramentos posteriores nas relações literatura/vida, literatura/sociedade, como também o da hermenêutica e da leitura hermenêutica. Não por menos Ricoeur apontará a resposta em *Tempo e Narrativa I* (1994, p. 110) ao trazer o receptor (leitor) para a cena e fazer dele um operador do ato de leitura, movimento que o filósofo chama de *Mimesis III*. Então, podemos perguntar: não nos parece que Pê-Boi *opera hermenêuticamente* no ato de leitura ao postar-se diante da canção? As metáforas não contribuíram para que a caixa-preta fosse aberta?

38. Para uma melhor visualização da atmosfera grega antes e depois da prática do alfabeto, consultar especialmente Eric Havelock (1996).

estreitos laços entre filosofia e literatura e reencontra momentos de grandes encontros. Revisita tempos como Orfeu, como se operado pela câmera de um Jean Cocteau, cruzando esferas espaços-temporais³⁹. Nas palavras de Octavio Paz (2009, p. 102): “A poesia: procura dos outros”. A poesia encontrou Pê-Boi. E Pedro Orósio encontrou a poesia. Aqui se inicia um movimento circular que, em *Corpo de Baile*, se encerrará em “Cara-de-Bronze”: em “O recado do morro” a poesia vai até o protagonista; já em “Cara-de-Bronze” o protagonista vai à procura da poesia. Buscar a poesia como o protagonista Gorchakov na intrigante obra *Nostalgia* (1983), de Andrei Tarkovsky, que vai à procura da poesia e de um sentido à existência, em uma das mais belas poesias cinematográficas do diretor russo.

Com o desfecho, Pedro Orósio enfrenta os inimigos, “puxou no Ivo um bofetão, com muito açoi-te”⁴⁰. Ivo, caído, parece arrepende-se, entre seus gemidos. E com medo de cometer algum crime, Pê-Boi sai de cena, voltando para o sertão, para a viagem, para as andanças muitas, “pulando de estrela em estrela, até os seus Gerais”⁴¹. Volta para o sertão, sua morada. Volta poeticamente. Pleno de poesia.

3. O habitar, a morada em “Cara-de-Bronze”

Segundo conto do volume *No Urubuquaquá, no Pinhém*, “Cara-de-Bronze” narra a missão e jornada do vaqueiro Grivo em busca de algo a mando do dono da fazenda nas terras do Urubuquaquá, o fazendeiro conhecido como Cara-de-Bronze. Em uma estrutura extremamente arrojada, de um “aspecto caótico” (MOURÃO, 1991, p. 283), o conto versa entre o teatral e o cinematográfico, abusando de notas de rodapé que contêm textos dentro de textos, um grande labirinto em que a narrativa corre com seus fios de Dédalo.

No conto, que mais parece um roteiro cinematográfico, vários vaqueiros indagam sobre a missão do Grivo, o lugar da jornada e o que trouxera para o Cara-de-Bronze, algo de misterioso. Conversas entrecortadas por alguns cantares de um violeiro na varanda da casa, o João Fulano; versos, alguns deles em parênteses, que mais adiantam e dialogam as cenas que se seguem, funcionando como epígrafes por entre a narrativa. Outros parênteses indicando as pausas, como se o texto fosse um grande palco de teatro. Após uma cena intitulada “Roteiro”⁴², uma cena de um almoço entre vaqueiros e que há denominações próprias de roteiros cinematográficos, como “grande plano”, “plano interior” (locação interna) e “som”, há uma pausa na narrativa para o narrador dialogar (machadianamente) com o leitor, um recurso que Guimarães Rosa usará novamente em *Tutameia*, com narrativas tecidas por protagonistas muitas vezes bêbados (como confiar na ótica de um narrador ébrio?), tecendo uma escrita palindrômica⁴³.

39. Referimo-nos a sua obra *Testamento de Orfeu* (1960) em que há um movimento semelhante de descida e encontro, pois, pela ótica de Cocteau, o poeta é aquele que tem o poder de “atravessar poeticamente” tempo-espaço, passado-presente.

40. *Idem*, p. 69.

41. *Idem*, p. 70.

42. *Idem*, p. 92.

43. Pode-se observar, em *Tutameia*, o prefácio “Antiperipléia”, um narrador que usa sua exegese para discutir a questão da *mimesis* e da representação, além do primeiro prefácio “Aletria e Hermenêutica”, que mais parece uma bricolagem: “a estória não quer ser história” (ROSA, 1967, p. 3), como já consta o aviso na primeira linha. Acerca da pausa em “Cara-de-Bronze”,

Se acompanharmos Rosa na criação de pausas, podemos voltar à sua primeira obra, *Sagarana*, e ver que sua experimentação de linguagem não começa em *Corpo de Baile*, mas já se encontra nos próprios contos de *Sagarana*. Em “Traços biográficos de Lalino Salãnthiel, ou a volta do marido pródigo” temos uma narrativa entrecortada de parênteses e um narrador que faz da exegese o palco teatral de Lalino⁴⁴; cantigas pela boca dos violeiros entrecortando a exegese em “O burrinho pedrês”, “Lalino Salãnthiel”, no sombrio “São Marcos” e em “A hora e vez de Augusto Matraga” – este, com o fluxo de memória de um casal de pretos que socorre Matraga⁴⁵ que mais parece uma narrativa dentro da narrativa, além de um narrador onisciente intruso a todo o momento indagando as decisões e conflitos do protagonista⁴⁶. Logo, do ponto de vista da estrutura podemos ver que Guimarães Rosa parte de *Sagarana* para radicalizar o experimentalismo no conto “Cara-de-Bronze”.

Para onde vai, então, o Grivo? Por que o Cara-de-Bronze destina-lhe uma misteriosa jornada? Sob um fundo chuvoso, os vaqueiros discutem o destino da viagem do vaqueiro Grivo, o motivo, a escolha do Grivo para tal “serviço” e o que ele trouxera. A viagem fora realizada há dois anos, em um janeiro de chuva e a mando do fazendeiro Cara-de-Bronze, um homem “que só sabe mandar”⁴⁷ e que nunca sai de seu quarto, que mais parece uma caverna. O motivo da jornada do Grivo é revelado pelo vaqueiro Tadeu: o Cara-de-Bronze “queria era que se achasse para ele o *quem* das coisas!”⁴⁸. Por que o Grivo foi o vaqueiro escolhido pelo Cara-de-Bronze para lhe trazer este quem das coisas? O velho e intrépido fazendeiro, segundo os vaqueiros, logo gostou do Grivo porque ele era um sujeito triste por ofício, assim nos diz o vaqueiro Abel: “o Grivo, ele era rico de muitos sofrimentos sofridos passados”⁴⁹. Sujeito triste, Grivo nos direciona para o que Heidegger nos fala em *Os conceitos fundamentais da metafísica* acerca das tonalidades afetivas intrínsecas ao *Dasein* (tristeza, melancolia, alegria etc.). Essas tonalidades precisam ser despertadas pelo ser-aí, de modo que despertá-las é liberar seu deixar-ser enquanto tal. Com isso, a tonalidade afetiva despertada em seu deixar-ser assume o caráter de como do ser-aí em seu estar-triste. Diz Heidegger sobre o liberar das tonalidades afetivas: é “deixar o ser-aí *como* ele é ou como ele, enquanto ser-aí, pode ser” (HEIDEGGER, 2011b, p. 90). Marco Casanova (2013, p. 100) destaca o papel da tonalidade afetiva que é de ligar originariamente o ser-aí com a sua existência: “sem as tonalidades afetivas, sem o modo como o ser-aí respectivamente se encontra a cada vez no mundo, não seria possível realizar as atividades mais corriqueiras”. Com isso, é por esse caráter de já estar afinado com o seu estar-triste, desperto em sua tonalidade afetiva, que Grivo é escolhido para sua missão.

pode-se consultar a seguinte passagem: “Não. Há aqui uma pausa. Eu sei que esta narração é muito, muito ruim para se contar e se ouvir, dificultosa; difícil: como burro no arenoso” (ROSA, 1969, p. 96).

44. Pode-se conferir o seguinte momento da narrativa em que o narrador onisciente intruso conduz a cena: “E, aí, com a partida de *seu* Waldemar, a cena se encerra completa, ao modo de um final de primeiro ato” (ROSA, 1984, p. 94, grifo do autor).

45. Cf. ROSA, Guimarães (*Ibid.*, p. 358-359).

46. Cf. as repetidas indagações do narrador acerca de uma cantiga de “exilado” cantada por Matraga: “longe, onde?” (*Ibid.*, p. 375).

47. ROSA, Guimarães. “Cara-de-Bronze”, in: *No Urubuquaquá, no Pinhém*, 1969, p. 89.

48. *Idem*, p. 101, grifo do autor.

49. *Idem*, p. 103.

Na seção “A narração do Grivo”, o vaqueiro é convocado ao palco para narrar (ou testemunhar) sua jornada. No momento inicial de sua fala, Grivo sublinha seu estar-triste: “tenho costume de tristeza: tristeza azul tarde, água assim”⁵⁰. Adiante, conclui: “a vida é boba. Depois é ruim; depois cansa. Depois, se vadia. Depois a gente quer alguma coisa que viu. Tem medo. Tem raiva de outro. Depois cansa. Depois a vida não é de verdade... Sendo que é formosa!”⁵¹. Quando indagado o que trouxera da jornada, e se voltara casado, o Grivo silencia-se, parece se esquivar, com dificuldade de narrar. De acordo com o vaqueiro Fidélis, “o Grivo voltou demudado”⁵². O objeto de sua busca o transformara completamente. Grivo já estava totalmente envolvido com este objeto de busca. E precisava *passá-lo* para o Cara-de-Bronze. Grivo releva, então, aos demais o objeto de sua busca: “fui e voltei. [...] Falei sozinho, com o Velho, com Segisberto. Palavras de voz. *Palavras muito trazidas*”⁵³.

O que o Grivo busca e leva para o Cara-de-Bronze é a palavra, “muito trazida”: a poesia. Neste momento da exegese, temos o movimento inverso de “O recado do morro”: a poesia vai até o Cara-de-Bronze. Mas muito mais que isso, muito mais que a imagem de levar a poesia a alguém, temos aqui a concreção do ser-aí como espacializante. E para tal Heidegger usa a imagem da casa, morada e habitação. Já em *Ser e tempo*, no § 12, encontramos a noção do habitar na própria expressão *ser-em*: “em sua origem [...] ‘em’ [*in*] deriva-se de *innan*: morar, habitar, deter-se; ‘an’ significa: estou acostumado a, habituado a, familiarizado com” (HEIDEGGER, 2011a, p. 100). Em sua conferência de 1951 “Construir, habitar, pensar”, em *Ensaio e conferências* (2010), vemos que o ser-aí se espacializa⁵⁴ porque mantém uma relação “*em habitando*” (HEIDEGGER, 2010, p. 136). É na essência do habitar que o próprio habitar se faz “*traço essencial do ser*” (*Idem*, p. 140, grifo do autor). Mais adiante, na conferência intitulada “... Poeticamente o homem habita...”, fragmento do poema “No azul sereno”, de Hölderlin, encontramos a *chave* para o habitar: “é a poesia que permite ao habitar ser um habitar. Poesia é deixar-habitar em sentido próprio” (*Idem*, p. 167). Habitar é também um habitar poético. E “é a poesia que traz o homem para a terra” (*Idem*, p. 169) – por isso pode-se notar, por exemplo, a linha divisória entre o pensamento de Heidegger e o de Gaston Bachelard no que diz respeito à habitação, já que para o pensador francês a morada está muito ligada ao onírico, ao devaneio. O que nos interessa nessa conferência é como a poesia (a arte, de modo geral) alcança um papel central no pensamento deste Heidegger tardio da década de 1950. “O habitar, contudo, só acontece se a poesia acontece com propriedade [...]. É a poesia que permite ao homem habitar sua essência” (*Idem*, p. 178).

Ora, o sertão como habitação parece mesmo predominar na literatura de Guimarães Rosa como um traço fundamental, desde o inicial *Sagarana*, passando pelos gerais e pelo sertão-universo de *Grande Sertão: veredas*, até o enigmático *Tutameia*. Em “Cara-de-Bronze”, a poesia garante a habitação, o habitar poeticamente a terra, quando Grivo leva a poesia para o dono da fazenda. Na exegese, podemos

50. *Idem*, p. 111.

51. *Idem, ibidem*.

52. *Idem*, p. 123, grifo nosso.

53. *Idem*, p. 124, grifo nosso.

54. Nesta conferência Heidegger retoma a questão do espaço para enfatizar que “quando se fala do homem e do espaço, entende-se que o homem está de um lado e o espaço de outro. O espaço, porém, não é algo que se opõe ao homem. [...] Os espaços abrem-se pelo fato de *serem admitidos* no habitar do homem” (HEIDEGGER, 2010, p. 136, grifo nosso).

conferir dois pontos que merecem ser sublinhados: primeiro, o Cara-de-Bronze, já à beira da morte, iria vender o Urubuquaquá. O vaqueiro Sacramento explica o porquê: “Pode, por ele não ser daqui. *Não tem amor*. Terras em mão dele são perdidas...”⁵⁵. Logo, justamente por não ser do Urubuquaquá que o Cara-de-Bronze precisa *familiarizar-se* com o espaço, isto é, precisa da poesia. Por isso envia o Grivo para tal jornada. Segundo, nota-se que o fazendeiro confina-se, por motivos de saúde, em um quarto escuro, um lugar de sombras. O vaqueiro Mainarte assim descreve o quarto do Cara-de-Bronze: “pois é escuro e muito espaço, lugaroso [...]”⁵⁶. A poesia tem, então, uma dupla necessidade para o Cara-de-Bronze: garantir-lhe o habitar no mundo e que esse próprio habitar não seja marcado por sombras. Primeiro, o lugar da poesia na existência do Cara-de-Bronze está muito próximo das palavras de Octavio Paz: a poesia “é uma revelação de nossa condição original” (1982, p. 180). Revelada esta condição original, a poesia faz-se uma clareira na zona de sombras. E se a poesia nos transforma, como transformou o Grivo (que voltou “demudado”), todos no Urubuquaquá são tocados pela poesia trazida. O vaqueiro Maçupira encerra o conto deste modo: “estou escutando a sede do gado”⁵⁷. Pois não é a poesia que nos faz ver/ouvir as coisas de *outra* forma?

Demudado, poeticamente o Grivo habita. E assim habitará o Cara-de-Bronze e todos aqueles a quem o Grivo transmitir a experiência poética. Uma zona de busca muito próxima daquela zona criada por Tarkovsky, em *Stalker* (1979), um dos maiores poemas da cinematografia universal, poesia em forma de cinema: meteoritos, radiação, bloqueio, uma zona proibida, um quarto. Um poeta, um cientista e um messias. Um embate de discursos e um desejo de cruzar a zona, entrar no quarto. Chegar a esse quarto da zona era mesmo a ambição de Tarkovsky: chegar à essência humana (ao *quem* das coisas). Voltamos essa mesma lente de câmera tarkovskiana para o personagem Grivo: entrar no quarto (o duplo quarto, o de Tarkovsky e o quarto do Cara-de-Bronze), cruzar a zona, buscar o *quem* das coisas.

Se lembrarmos da tese de Heidegger de que a poesia é *fundação do ser mediante a palavra*⁵⁸, pois justamente *chega-se ao ser* pela poesia, e se lembrarmos ainda de Benedito Nunes, que dizia ser a poesia uma revelação da essência humana e o *Dasein* sendo então um *Dasein poético* (1992, p. 271), podemos, pois, compreender a busca do Grivo como uma busca pela *essência* da poesia.

Conclusão

Nosso objetivo em Guimarães Rosa foi, a partir de uma abertura para o diálogo com a filosofia, ler os contos de *Corpo de Baile* a partir de uma dimensão ontológica, nos valendo do pensamento de Martin Heidegger, a saber: a questão do mundo, do espaço, da espacialidade como essencial ao ser-aí, da poesia como condição para o habitar do ser-em. Em sua obra, nos valemos primeiro do Heidegger de *Ser e tempo* e das preleções entre 1928 e 1930, e segundo de um Heidegger já tardio, das conferências

55. *Op. cit.*, p. 83, grifo nosso.

56. *Idem*, p. 85.

57. *Idem*, p. 127.

58. Cf. HEIDEGGER, *Hölderlin y la esencia de la poesía* (1994, p. 30): “Esta esencia de la Poesía: que es la Poesía fundación del Ser por la palabra” [Esta é a essência da Poesia: que é a Poesia fundação do Ser pela palavra]. Tradução nossa.

da década de 1950 onde o filósofo alemão se detém na questão da arte, especialmente o Heidegger leitor de Hölderlin. Entre Heidegger e Guimarães Rosa, quer dizer, no espaço intervalar entre o filósofo e o escritor, consolidamos o seguinte encontro: poesia e mundo, poesia e experiência.

Ao final do percurso de uma investigação inicial – mundo, espaço, ligação ontológica do ser-no-mundo com a espacialidade – na ontologia fundamental heideggeriana, pode-se ver como o pensamento filosófico de Heidegger pode contribuir para o estudo da espacialidade na própria teoria literária. Uma segunda parte da investigação propõe o lugar da poesia nos contos: seu efeito (primeiro conto) e sua essência (segundo conto). Com efeito, nossa investigação em Heidegger não procurou expor de modo central questões como: qual o entendimento de Heidegger por *poesia* (no alemão, na abrangente expressão *Dichtung*), que essência da poesia é essa na obra de Heidegger e o que ela tem a ver com a ciência da literatura, a tríplice relação fundamental entre Heidegger, Hölderlin e o sagrado? Nosso interesse em Heidegger foi meramente apropriativo: valeremo-nos, primeiro, de sua ontologia fundamental e, segundo, de suas considerações sobre a poesia – se quisermos uma terminologia, alinhamo-nos à denominação usada por Marco Aurélio Werle (2005, p. 58): *uma ontologia poética-fundamental*. Quer dizer, o modo como a poesia é abertura para o mundo e como sua essência é *fundação*. Resultado da *transa* entre o filosofia e literatura, entre o filósofo alemão e o autor mineiro foi, agora pensando no *corpus* de análise não de forma separada, mas de forma integradora, a possibilidade de trilhar uma via nos contos de *Corpo de Baile* em que a prosa coloca em jogo a experiência poética. Veja-se, portanto, como Guimarães Rosa opera *entre* a ficção e o poema. Escritas sobre a experiência, logo, quer dizer: escritas do mundo.

Referências Bibliográficas

- ARRIGUCCI JR, Davi. O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. *Revista Novos Estudos* – CEBRAP. São Paulo, n. 40, 1994, p. 7-29.
- BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1978.
- _____. *A terra e os devaneios da vontade*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BOLLE, Willi. *Grandesertão.br*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2004.
- CANDIDO, Antonio. O homem aos avessos. In: COUTINHO, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 294-309.
- CASANOVA, Marco Antonio. *Eternidade frágil: ensaio de temporalidade na arte*. Rio de Janeiro: Via Vérita, 2013.
- CÍCERO, Antonio. O destino do homem. In: NOVAES, Adauto (org.). *Poetas que pensaram o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 225-268.
- FILHO, Oziris Borges. Espaço e literatura: introdução à topoanálise. In: XI CONGRESSO INTERNACIONAL DA

- ABRALIC, vol. 1, jul., *Anais do XI ABRALIC*. São Paulo, USP, 2008, p. 1-7.
- _____. Espaço e palavra. *Revista Estudos Linguísticos*. São Paulo, v. 39, 2010, p. 1097-1107.
- FRANCK, Didier. *Heidegger et le problème de l'espace*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1986.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. Rapsodo do sertão: da lexicogênese à mitopoese. *Cadernos de Literatura Brasileira: Guimarães Rosa*. São Paulo, Instituto Moreira Salles, n. 20-21, ano X, dez. 2006, p. 144-186.
- HAVELOCK, Eric. *A musa aprende a escrever*. Lisboa: Gradiva, 1996.
- HEIDEGGER, Martin. *Hölderlin y la esencia de la poesía*. Trad. Juan David García Bacca. Barcelona: Anthropos, 1994.
- _____. *Ensaio e Conferências*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel, Márcia Sá Cavalcante Schuback. 6ª ed. Petrópolis: Vozes, 2010.
- _____. *Ser e Tempo*. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2011a.
- _____. *Os conceitos fundamentais da metafísica: mundo, finitude, solidão*. 2ª ed. Trad. Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011b.
- IZUTSU, Toshihiko. *Hacia una filosofía del budismo Zen*. Trad. Raquel Bouso García. Madrid: Trotta, 2009.
- LOPARIC, Zeljko. *Heidegger réu: um ensaio sobre a periculosidade da filosofia*. Campinas: Papirus, 1990.
- MACHADO, Ana Maria. *Recado do nome*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
- MACHADO, Roberto. *Zaratustra: tragédia nietzschiana*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- MARTINS, José de Souza. *Sociologia da fotografia e da imagem*. São Paulo: Contexto, 2009.
- MOURÃO, Rui. Processo da linguagem, processo do homem. In: COUTINHO, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 283-290.
- NUNES, Benedito. *Passagem para o poético*. São Paulo: Ática, 1992.
- _____. *No tempo do niilismo e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1993.
- _____. *Hermenêutica e poesia: o pensamento poético*. Org. Maria José Campos. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.
- _____. *A clave do poético*. Org. e apresentação Victor Sales Pinheiro. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- _____. *Ensaio Filosófico*. Org. e apresentação Victor Sales Pinheiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- _____. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- PLATÃO. *A República*. Trad. Leonel Vallandro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011a.
- _____. *Íon*. Trad. Claudio Manuel. Belo Horizonte: Autêntica, 2011b.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa (Tomo I)*. Trad. Constança Marcondes César. Campinas: Papirus, 1994.
- _____. *A metáfora viva*. 2ª ed. São Paulo: Loyola, 2005.
- ROSA, Guimarães. *Tutameia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

_____. *No Urubuquá, no Pinhém*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

_____. *Sagarana*. 28ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

SANTOS, Luis Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessôa de. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais: introdução à Teoria da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SCHWARZ, Roberto. Grande Sertão: estudos. In: COUTINHO, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 378-389.

SUZUKI, Daisetz Teitaro. *Introdução ao Zen-Budismo*. Trad. Murilo Nunes de Azevedo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961.

_____. Conferências sobre Zen-Budismo. In: FROMM, E.; SUZUKI, D. T.; MARTINO, R. *Zen-budismo e psicanálise*. São Paulo: Cultrix, 1976, p. 9-91.

TARRICONE, Jucimara. A construção da linguagem crítica de Benedito Nunes. *Revista Mal-Estar e Sociedade*. Barbacena, Ano III, n. 4, Junho, 2010, p. 101-112.

WERLE, Marco Aurélio. *Poesia e pensamento em Hölderlin e Heidegger*. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

WISNIK, José Miguel. Recado da Viagem. *Revista Scripta*. Belo Horizonte, v. 2, nº 3, 1998, p. 160-170.