UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
INSTITUTO DE PSICOLOGIA

RAFAEL DE SANTIS BASTOS DOS REIS

**NASCEDOURO NO SERTÃO: UM ESTUDO SOBRE CRIATIVIDADE A
PARTIR DE REGISTROS DO PERCURSO CRIATIVO DO ESCRITOR JOÃO
GUIMARÃES ROSA E DA PSICOLOGIA DE CARL GUSTAV JUNG**

SÃO PAULO

2019

RAFAEL DE SANTIS BASTOS DOS REIS

**NASCEDOURO NO SERTÃO: UM ESTUDO SOBRE CRIATIVIDADE A
PARTIR DE REGISTROS DO PERCURSO CRIATIVO DO ESCRITOR JOÃO
GUIMARÃES ROSA E DA PSICOLOGIA DE CARL GUSTAV JUNG**

Dissertação apresentada no Instituto de
Psicologia da Universidade de São Paulo
para obtenção do título de Mestre em
Psicologia.

Área de concentração: Psicologia Social.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Sandra Maria
Patrício Ribeiro.

SÃO PAULO

2019

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTES
TRABALHOS, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO,
PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catálogo na publicação
Biblioteca Dante Moreira Leite
Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

de Santis Bastos dos Reis, Rafael

Nascedouro no sertão: um estudo sobre criatividade a partir de registros do
percurso criativo do escritor João Guimarães Rosa e da psicologia de Carl Gustav
Jung / Rafael de Santis Bastos dos Reis; orientadora Sandra Maria Patrício Ribeiro.
-- São Paulo, 2019.

121 f.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social) --
Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, 2019.

1. Psicologia Analítica. 2. Criatividade. 3. Literatura. 4. João Guimarães Rosa. 5.
Carl Gustav Jung. I. Patrício Ribeiro, Sandra Maria, orient. II. Título.

Nome: Reis, Rafael.

Título: Nascido no sertão: um estudo sobre criatividade a partir de registros do percurso criativo do escritor João Guimarães Rosa e da psicologia de Carl Gustav Jung (versão corrigida).

Dissertação apresentada no Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Psicologia.

Banca Examinadora:

Prof. Dr.^a (Presidente) Sandra Maria Patrício Ribeiro

Instituição: Universidade de São Paulo (USP)

Assinatura:

Prof. Dr. Walter Melo Junior

Instituição: Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ)

Assinatura:

Prof. Dr. Rinaldo Miorim

Instituição: Secretaria de Saúde do Município de Osasco

Assinatura:

“Eu disse à flor,
A vida é tão pequena
E você, a desdobrar-se
Ininterruptamente
E chegar a perfeição
Para, em seguida
Fenecer, e tombar, sem pena?
E ela, envolvendo-se em aroma
Calmamente responde...
– Quanto lamento!
Então desconhece
A eternidade do momento?”
Eneide Armanda.

Dedico este trabalho à minha avó, Eneide
Armanda de Santis Bastos, com quem tive a
felicidade de conviver por 27 anos.

AGRADECIMENTOS

Deixo aqui o meu profundo agradecimento.

À minha mãe e ao meu pai, Ana Letícia e Luiz Fernando, que são meu porto seguro e inspiração para alçar viagens e descobrir caminhos.

Aos meus irmãos, Fernando e Marina, junto dos quais todo caminho é mais leve e prazeroso.

À minha tia, Paula Andréa, por me acolher em sua casa nas minhas idas e vindas a São Paulo, pelas conversas e o apoio de sempre.

A todos os meus outros familiares.

À minha orientadora, prof. dr.^a Sandra Patrício Ribeiro. Por sua orientação sensível, receptiva e iluminadora. Pela maestria com que consegue, a um só tempo, ofertar liberdade e instruir.

Ao prof. dr. Walter Melo, presença fundamental em minha formação como psicólogo, com quem tenho tido o privilégio de aprender desde os primeiros anos da graduação.

Ao prof. dr. Rinaldo Miorim, por sua dedicação de amigo e por suas valiosas contribuições.

À prof. dr.^a Yudith Rosenbaum, cujos apontamentos na qualificação foram decisivos para o desenvolvimento deste trabalho.

Aos amigos de jornada do Laboratório de Psicologia Socioambiental e Intervenção e do Grupo de Pesquisa Mitopoética da Cidade do IP-USP: Pedro Carvalho, Tiago Pilotto, André Bezerra, Josef Yaari, Paulo Unzer, Acácio Netto, Vania Bartalini, Amanda Cruz, Luiz Nunes, Regiane Flauzino e Ligia Aranha. Ainda, aos meus amigos Thales Vicente, Mateus Martinez e Paulo Barreto. A todos estes, pela boa companhia, pelas conversas inspiradoras e as trocas ao longo desses mais de dois anos, minha gratidão.

À Universidade de São Paulo, onde tive a honra de estudar e desenvolver esta pesquisa.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo apoio recebido.

RESUMO

Neste trabalho, pretendemos contribuir a uma ampliação do conhecimento sobre a criatividade, a partir de um estudo dialógico, que tem como bases: registros do percurso criativo do escritor João Guimarães Rosa e a teoria psicológica de Carl Gustav Jung. No primeiro capítulo, realizamos uma revisão do conceito de criatividade na obra de Jung, buscando demonstrar como se deu a elaboração de tal conceito e como este se relaciona com outras formulações teóricas fundamentais ao pensamento junguiano. No segundo capítulo, ancorados em estudos sobre a obra rosiana e em depoimentos do próprio Rosa, apresentamos características da criação do escritor. Ao estudarmos os registros de Rosa intencionando compreender o seu percurso criativo, não empregamos categorias de compreensão predefinidas. Mas, conforme estudávamos os registros, três imagens nos foram suscitadas: brincadeira, pacto e luta. Isto é, segundo nos pareceu, o processo criativo do autor de Minas envolve algo de lúdico, algo de pacto e algo de luta. Então, em nosso terceiro capítulo, valendo-nos sobretudo de um pensar abduutivo e amplificador, tomamos essas três palavras-imagens como pontos de partida para elaborações compreensivas sobre o criar rosiano.

Palavras-chave: Psicologia Analítica; Criatividade; Literatura; Guimarães Rosa.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES)

ABSTRACT

In this work, we intend to contribute to a broadening of knowledge about creativity, with on a dialogical study, based on the records of the creative career of writer João Guimarães Rosa and the psychological theory of Carl Gustav Jung. In the first chapter, we review the concept of creativity in Jung's work, trying to demonstrate how this concept was elaborated and how it relates to other theoretical formulations fundamental to Jungian thinking. In the second chapter, anchored in studies on the Rosian work and in Rosa's own testimonies, we present characteristics of the writer's creation. As we study Rosa's records intending to understand her creative course, we do not employ predefined categories of understanding. But, as we studied the records, three images were raised: to play, pact, and struggle. That is, as it seemed to us, the creative process of the author of Minas involves something of playful, something of pact and something of struggle. So, in our third chapter, relying primarily on abductive and amplifying thinking, we take these three words-images as starting points for understanding elaborations on the Rosian creation.

Keywords: Analytical Psychology; Creativity; Literature; Guimarães Rosa.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
a. Considerações pessoais sobre a origem deste trabalho	1
b. A proposta da pesquisa	2
c. Afinidades eletivas entre Carl Gustav Jung e João Guimarães Rosa	7
CAPÍTULO 1. CRIATIVIDADE NA OBRA DE CARL GUSTAV JUNG	18
1.1. A criatividade como fator psíquico primário	18
1.2. O conceito de arquétipo e sua relação com a criatividade	24
1.3. Um <i>esse in anima</i> : a realidade na alma	27
1.4. A criação psicológica e a criação visionária	29
1.5. Uma nota sobre a infância de Jung: prenúncios de uma obra	31
CAPÍTULO 2. ASPECTOS DA CRIAÇÃO DE JOÃO GUIMARÃES ROSA	33
2.1. Léxico	33
2.2. Sintaxe	37
2.3. Integração forma-conteúdo	38
2.4. Poética	44
2.5. Metafísica	46
2.6. Guimarães Rosa e o regionalismo	48
2.7. A leitura de <i>Grande Sertão: veredas</i> como meio de se experienciar a ambiguidade	51
CAPÍTULO 3. CAMINHOS DO CRIAR: BRINCADEIRA, PACTO E LUTA	57
3.1. O brincar	58
3.1.1. Brincar é levar a sério	58
3.1.2. Brincar é fazer vínculo	63
3.1.3. Brincar é ser/estar criança	65
3.1.4. Brincar é desafiar o diabo e imitar a Deus	68
3.1.5. Brincar é ato divino	71
3.1.6. Guimarães Rosa brinca com as palavras	76
3.2. Pacto	79
3.2.1. Pactuar: amizade e criação	79
3.2.2. Despactuar: a criação pela saída do pacto	86
3.2.3. Pacto com as palavras	89

3.2.4. Pacto com Deus	92
3.3. Luta	94
3.3.1. As sombras de Wotan	94
3.3.2. Nos embates com a <i>razão horológica</i>	99
CONSIDERAÇÕES FINAIS	104
REFERÊNCIAS	107

INTRODUÇÃO

a. Considerações pessoais sobre a origem deste trabalho.

É comum gravarmos algumas frases em nossa memória e elas nos acompanharem por muito tempo, até mesmo por toda a vida. Pode ser um verso que achamos bonito, um conselho escutado de alguém que gostamos, ou uma frase inspiradora. O conteúdo estético, afetivo ou pedagógico da frase sela a permanência dela na memória. Há, porém, outra qualidade de frase: aquela que, ao escutarmos, nós não compreendemos, mas, ainda assim, ela nos impressiona e permanece conosco. Que sentido haveria em guardarmos algo que não sabemos para que serve? Fato é que algumas vezes lemos ou escutamos uma frase que não entendemos e, a despeito disso, ela passa a nos acompanhar e, às vezes, até a nos guiar, como se fosse uma estranha bússola cujos pontos de referência são sinais desconhecidos.

Escrevo isso, pois, certo dia, alguns anos antes de iniciar a graduação, eu folheava um livro sobre o arquiteto catalão Antoni Gaudí e, em determinada página li a seguinte citação dele: “Originalidade é o retorno à origem”. Não compreendi esta frase, que me pareceu paradoxal, mas não a esqueci. Vez ou outra me lembrava dela, e ela me parecia um objeto de contemplação, ou algo como uma frase-brinquedo que desse para desmontar e montar.

Tempos depois, já no curso de Psicologia, fui percebendo que havia campos de estudo capazes de lançar alguma luz sobre aquela citação de Gaudí. Mais tarde, estudando psicologia analítica, durante o período em que estagiei no Grupo Caminhos Junguianos da Universidade Federal de São João del-Rei, o tema da criatividade era um dos que mais me chamava atenção no pensamento de Jung, e percebi que a frase de Gaudí poderia muito bem ter sido dita pelo psiquiatra suíço.

Ainda na graduação, no ano de 2015, participei da organização do II Seminário Caminhos Junguianos: “a Travessia do Sussuarão”. O trecho entre aspas, retirado do livro *Grande sertão: veredas*, era o pano de fundo do evento, que tinha a intenção de aludir às fronteiras entre as diferentes áreas do conhecimento e às possibilidades de passagens inter e transdisciplinares. Esta ocasião me motivou a ler esse livro de Guimarães Rosa, o que, no entanto, só fui fazer algum tempo depois e, quando o fiz, fiquei impressionado pela leitura. Procurei conhecer um pouco sobre o autor e descobri acerca das viagens que Rosa empreendeu ao sertão para buscar a matéria-prima de sua obra. O percurso de Guimarães

Rosa em busca do sertão me parecia materializar o sentido contido naquela frase de Gaudí. Começava a se delinear aí, o que veio a se desdobrar nesta pesquisa de mestrado.

Há, ainda, outro importante aspecto pessoal nas origens deste trabalho: o tempo que eu vivi em Minas Gerais. Estive, primeiramente em Ouro Preto e depois em São João del-Rei, por sete anos em Minas, onde morei, estudei e cresci. Leio no poeta que Minas é palavra montanhosa e abissal, é lugar no qual, depois das montanhas, há montanhas¹. Ainda mais do que isso: hoje, em minha vida, Minas é um sentimento.

b. A proposta da pesquisa.

O que é criatividade? Essa questão está presente em diversos campos do conhecimento – da teologia à neurociência, da psicologia à arte – e é a pergunta base sobre a qual nossa pesquisa se assenta. Se, antes de recorrermos à qualquer teoria, tomarmos a palavra criatividade, notamos que ela aponta para um processo: criatividade é a atividade de criar. Assim, uma compreensão da criatividade pressupõe apreendê-la enquanto processo, isto é, enquanto movimento.

Haja visto a imensidão desta questão, faz-se necessário escolher uma perspectiva para abordá-la, e optamos aqui pela psicologia analítica de Carl Gustav Jung (1875-1961). Segundo Jung (1935, § 270), certos processos psíquicos, por estarem fundados no mais profundo da psique, não se deixam apreender com facilidade, desafiam modelos explicativos e interpretações em termos de relação causal. Tais processos, dentre os quais estaria a criatividade, exigem uma abordagem compreensiva descritiva, e uma forma de fazer isto, diz Jung, é recorrer a exemplos e relatos. Seguindo essa orientação, pretendemos contribuir para uma maior compreensão sobre a criatividade estudando os registros de um processo criativo. Escolhemos, para tal finalidade, pesquisar o percurso criativo do escritor mineiro, João Guimarães Rosa (1908-1967).

O percurso criativo de Rosa, ou melhor, o que se pode acessar deste percurso, está materializado em diferentes documentos: em cartas e entrevistas, nas quais o escritor faz menção a seu processo criativo; nas cadernetas de campo de suas viagens de pesquisa; em diários; nos rascunhos e etapas intermediárias de sua obra; e em sua própria obra. Deste universo de documentos, selecionamos um recorte como fonte principal de nossa

¹ Alusão ao poema, *A Palavra Minas* (1973), de Carlos Drummond de Andrade, e ao texto, *Aí está Minas: a mineiridade* (1957), de João Guimarães Rosa.

pesquisa. Juntos, o aporte teórico da psicologia analítica e os registros do percurso criativo de Rosa constituem o *corpus* deste trabalho.

Para empreendermos tal objetivo, escolhemos um caminho dialógico. Segundo o filósofo e crítico literário paraense, Benedito Nunes (2006, p. 217), existem ao menos quatro modos de se realizar o exame filosófico de uma obra literária. O primeiro modo, denominado tópico, consiste em procurar na obra literária ecos da filosofia, isto é, sondar quais filósofos e escolas de pensamento teriam influenciado o literato. No segundo modo, chamado instrumental, um determinado referencial filosófico ou determinados conceitos são empregados em uma leitura da obra. Estes dois primeiros modos, diz Nunes (2006, p. 237), são os mais frequentes. O terceiro modo visa remontar, a partir da obra literária, a sua própria e singular filosofia: depreender do texto artístico o sistema de pensamento que lhe é inerente. Por fim, o quarto e último método elencado por Nunes consiste em que o pesquisador propicie um encontro dialógico entre teoria filosófica e obra literária, sem que uma seja reduzida à outra. Diz Nunes (2006, p. 240): “esse procedimento torna a relação interpretativa, nesse quarto modo filosófico de compreender a literatura, bilateral – e não unilateral. Ao compreender a obra literária, a filosofia também se deixa compreender por ela”.

O quarto e último procedimento sugerido por Nunes é inspiração para o que almejamos realizar em nossa pesquisa. Contudo, não estamos lidando com uma teoria filosófica e uma obra literária, mas, com uma teoria psicológica e a documentação de um processo criativo literário. O que transpomos da proposta de Nunes para a nossa pesquisa é a ideia do encontro. Um encontro entre dois elementos que, em relação horizontal, expõem-se um ao outro, deixando-se compreender um por meio do outro. O pesquisador, nesta proposta, atua como a instância de mediação do encontro. Assim, o que esperamos é: que a leitura dos documentos sobre o percurso criativo de Rosa venha a fertilizar a nossa compreensão da teoria junguiana sobre a criatividade, levando-nos a ponderar, refletir e questionar a teoria. Ao mesmo tempo, esperamos que a teoria junguiana nos auxilie a compreender algo do mistério criativo de Guimarães Rosa. Um caminho de mão dupla, que tem, como intuito subjacente, alargar a compreensão sobre a criatividade.

Tendo em vista esta proposta do encontro dialógico, abandonamos a intenção de usar a teoria psicológica como um esquema prévio para a interpretação dos registros, dando *um passo atrás*, de modo que a teoria possa ser surpreendida pelo inesperado nos registros do escritor. Tal modo de proceder tem como premissa a ideia de que o objeto que se pretende conhecer, em nosso caso, o percurso criativo de Rosa, é dotado de uma

dinâmica própria, uma vitalidade. O filósofo russo, Mikhail Bakhtin (1979/2003, p. 394-5), em *Metodologia das Ciências Humanas*, considera que o cognoscente (o pesquisador), quando olha para o objeto que deseja conhecer como uma “coisa morta”, estática e inerte, está, na verdade, olhando para uma abstração que, de antemão, ele realizou do objeto enquanto “coisa viva”. Nesta abstração, o núcleo indômito do objeto é suprimido: retirasse-lhe a vida. A exatidão do conhecimento que se produz deste modo, é a exatidão de um conhecimento sobre um objeto mortificado.

Um outro modo de conhecer seria aquele que, dialogicamente, pretende que o objeto fale de si, e, desde si mesmo: “Aqui o cognoscente não faz a pergunta a si mesmo nem a um terceiro em presença da coisa morta, mas ao próprio cognoscível” (Bakhtin, 1979/2003, p. 394). Nesta perspectiva, o pesquisador aborda o objeto enquanto coisa viva, isto é, enquanto coisa que comporta um contínuo potencial de se revelar desconhecida e de romper com o esperado pelo pesquisador.

O objeto das ciências humanas é o ser expressivo e falante. Esse ser nunca coincide consigo mesmo e por isso é inesgotável em seu sentido e significado. [...] O ser que se auto-revela não pode ser forçado e tolhido. Ele é livre e por essa razão não apresenta nenhuma garantia (Bakhtin, 1979/2003, p. 395).

Tal modo de proceder está dotado do caráter de precisão que é próprio às ciências humanas: “O limite da precisão nas ciências naturais é a identidade ($a = a$). Nas ciências humanas, a precisão é a superação da alteridade do alheio sem sua transformação no puramente meu” (Bakhtin, 1979/2003, p. 408-9). O pesquisador, neste sentido, constrói uma compreensão (que é sua) acerca de algo que é do outro e, por isso mesmo, deve cuidar para que a sua compreensão não desfigure este algo que é, originalmente, do outro. É uma compreensão que pretende *conhecer*, mas não *colonizar*.

Tais considerações coincidem com o *método sintético-construtivo* elaborado por Jung (1935/2016, 1942/2016). Com este, o psiquiatra suíço propõe que o fenômeno psíquico deve ser compreendido, antes de tudo, a partir de si mesmo, e em seus próprios termos, sem ser submetido aos limites do sistema teórico que embasa o pesquisador. Com o termo “construtivo”, Jung pontua a diferença entre o seu método e métodos que ele considera redutivos. Os métodos redutivos seriam aqueles em que se realiza uma interpretação retrospectiva do fenômeno psíquico visando chegar até um suposto evento inicial: o trauma infantil, o acontecimento recalcado etc. Sem desprezar a importância de procedimentos como estes, que buscam, na recomposição da história pessoal, elucidar o fenômeno, Jung, entretanto, toma outra via de ação: ele aborda o fenômeno em seu caráter prospectivo. Isto é, deixa que o objeto aponte sentidos possíveis à sua compreensão.

Aqui entra o procedimento que Jung denomina de *amplificação*. Segundo afirma, seu método parte da ideia de que o objeto é “praticamente desprovido de significado quando simplesmente decomposto, mas que encerra uma plenitude de sentido ao ser confirmado e ampliado por todos os meios conscientes” (Jung, 1942/2016, § 3). Assim, ao invés de decompor sentidos do objeto, o método construtivo visa compor significados a partir do objeto. Para isso, toma-se o objeto que se pretende conhecer como o ponto de partida para amplifica-lo: estabelecer paralelos semânticos com outros objetos e imagens que ele evoque.

Ainda sobre a forma como Jung elabora conhecimento, podemos notar, em seus textos, que ele frequentemente opera pela via de um raciocínio abduutivo. O raciocínio abduutivo comporta as seguintes características: acolhe a alteridade; está aberto ao aparecimento do novo e inesperado; abdica da pretensão de apreender a totalidade do objeto; aceita bem o paradoxo. Neste tipo de pensamento, procura-se horizontalizar a relação entre sujeito conhecedor e objeto do conhecimento, de modo que este não esteja passivamente submetido ao pesquisador. Além disso, a abdução possui vantagem em relação à dedução e à indução, no sentido em que, ao lado da apreensão lógico-cognitiva, assume também a imaginação, o pensamento poético e a apreensão estética como ferramentas para se conhecer o real. Por isso, o pensar abduutivo se vale de metáforas e modelos (Martins Filho, 2016; Ferrara, 1987)².

O recorte de documentos que tomamos como a **fonte principal**³ de nossa pesquisa é assim composto: a correspondência entre Rosa e seu tradutor italiano, Edoardo Bizzarri (Rosa, 2003a); a correspondência entre Rosa e seu tradutor alemão, Meyer-Classon (Rosa, 2003b); uma entrevista de 1965 concedida por Rosa a Günter Lorenz (Rosa, 1965); o conjunto de cartas variadas e dados biográficos reunidos no livro *Relembramentos*, organizado por Vima Guimarães Rosa, filha do escritor (V. Rosa, 1999); e os quatro prefácios⁴ de *Tutaméia* (Rosa, 1967/2009), nos quais o escritor fala sobre criação de modo geral e, de modo particular, sobre o seu próprio processo criativo.

² Martins Filho (2016) e Ferrara (1987) partem da distinção estabelecida por Charles Sanders Peirce entre as três formas clássicas de logificação da realidade: dedução, indução e abdução.

³ Com o decorrer da pesquisa, outras entrevistas, depoimentos e livros do autor foram utilizados, contudo, de modo mais pontual. Os principais documentos sobre os quais nos debruçamos são esses que descrevemos como *fonte principal*.

⁴ Segundo Eduardo Coutinho (2006), os quatro prefácios de *Tutaméia*, “têm sido juntos frequentemente vistos como uma *ars poética* do autor” (p. 161).

No que tange à correspondência, uma parte singular são as cartas trocadas entre Rosa e seu pai, o senhor Florduardo, nas quais o escritor solicitava ao pai histórias e lendas de sua terra, material que utilizava na composição de seus livros. Em uma destas cartas, seu pai diz: “Fico com vergonha de te mandar estas tolices que eu escrevo sempre à noite quando me falta o sono, e que talvez você nem compreenda a minha letra e o mal escrito”⁵. Apesar desta preocupação de Florduardo, podemos notar o entusiasmo com que Rosa recebia suas missivas: “Preciso de explorar mais o senhor, que a mina é ótima”⁶. Em outra ocasião, o escritor conta ao pai como o seu livro recém-publicado, *Corpo de Baile* (1956), contém elementos que ele lhe enviara: “Como o senhor não deixará de ter notado, ele está cheio de coisas que o senhor me forneceu naquelas cartas e notas, extremamente valiosas para mim”⁷. Nas cartas trocadas entre Rosa e seus tradutores, encontramos o escritor discutindo noções de poética e criação, explicando a composição de passagens de seus livros, e fazendo considerações sobre o criar e o recriar inerentes à tarefa da tradução, que ele denomina de a “fecundante corrupção” (Rosa, 1957, p. 22).

Dividimos a dissertação em três capítulos. No primeiro capítulo, realizamos uma revisão do conceito de criatividade na obra de Jung, buscando demonstrar como se deu a elaboração de tal conceito e como este se relaciona com outras formulações teóricas fundamentais ao pensamento junguiano, como os conceitos de arquétipo e de fantasia. No segundo capítulo, ancorados em estudos clássicos sobre a obra rosiana e em registros do próprio Rosa, apresentamos características do criar e da criação do escritor mineiro. Ao estudarmos os registros de Rosa (que compõem nossa fonte principal), intencionando compreender o seu percurso criativo, não empregamos categorias de compreensão predefinidas. Mas, conforme estudávamos os registros, três imagens nos foram suscitadas: *brincadeira*, *pacto* e *luta*. Isto é, segundo nos pareceu, o processo criativo do escritor mineiro envolve algo de lúdico, algo de pacto e algo de luta. Então, em nosso terceiro e último capítulo, valendo-nos sobretudo de um pensar abduutivo e amplificador, tomamos essas três palavras-imagens como pontos de partida para elaborações compreensivas sobre o criar rosiano. Para estas elaborações, tivemos como referencial teórico a psicologia junguiana, contudo, o emprego que fizemos deste referencial foi direcionado pelas categorias: *brincadeira*, *pacto* e *luta*.

⁵ Carta de F. P. Rosa a J. G. Rosa, 21/4/1947. (Gama, 2010, p. 269).

⁶ Carta de J. G. Rosa a F. P. Rosa, 9/12/1955. (Gama, 2010, p. 268).

⁷ Carta de J. G. Rosa a F. P. Rosa, Rio de Janeiro, 5/7/1956. (V. Rosa, 1999, p. 214).

Dispusemos os objetivos de nossa pesquisa do seguinte modo:

Objetivo geral: contribuir para o aprofundamento da compreensão sobre a criatividade a partir de um estudo dialógico de registros do percurso criativo de Guimarães Rosa e da teoria junguiana sobre a criatividade.

Objetivos específicos:

- Selecionar e estudar os registros (definidos como *fonte principal*) em que Guimarães Rosa faz menção ao seu processo criativo.
- Estudar o conceito de criatividade na psicologia analítica.
- Elaborar, a partir do estudo dos registros do processo criativo de Guimarães Rosa e do estudo das formulações junguianas sobre criatividade, uma compreensão sobre o processo criativo de Rosa.

c. Afinidades eletivas entre Carl Gustav Jung e João Guimarães Rosa.

Poderia se alegar que há, entre o psiquiatra suíço e o escritor mineiro, uma distância cultural que torna insólita a nossa proposta de pesquisar a criatividade a partir do encontro que pretendemos propiciar entre eles. Contudo, esta seria uma alegação apressada. Conforme entrávamos em contato com as cartas, entrevistas e depoimentos de Guimarães Rosa, fomos percebendo uma série de semelhanças entre ele e Jung, tanto em suas histórias de vida, como em muitos de seus interesses pessoais. Entretanto, o que mais nos chamou atenção é que entre as obras destes dois pensadores parece existir uma série de afinidades eletivas.

O conceito de “afinidade eletiva” foi empregado por Michael Löwy (1989) no campo sociológico para sondar correspondências subterrâneas e não mecânicas que parecem existir entre sistemas religiosos e sistemas políticos, como entre o messianismo judaico e certas utopias libertárias do século XX. Antes de Löwy, o conceito já havia sido trabalhado por Max Weber (1864-1920), todavia, a ideia de afinidade eletiva precede de muito a sua formalização enquanto conceito na Sociologia. Löwy historiciza o conceito, demonstrando que desde a antiguidade grega (há evidência em Hipócrates) existe a ideia da disposição à união entre corpos como o resultado de uma afinidade invisível. Na Idade Média, esta ideia foi desenvolvida sob o termo “afinidade” por alquimistas e, posteriormente, por químicos, aparecendo também sob a designação de “correspondência”. O poeta e estudioso da natureza alemão, Wolfgang Goethe (1749-1832), recuperou a ideia deste terreno e a inseriu no campo das relações pessoais em seu

romance, *As afinidades eletivas* (1809). Foi a partir deste livro de Goethe que a ideia ganhou amplidão na cultura alemã e mundial.

Não podemos nos servir aqui nem do conceito sociológico de Löwy, nem da noção anímica de Goethe ou da ideia alquímica medieval, cada qual com suas especificidades de aplicação. Buscamos, então, o elemento que permanece presente nas diferentes elaborações da ideia de afinidade eletiva, para utilizá-lo em nosso intento. Precisamente: a convergência espiritual existente entre duas elaborações humanas que não é redutível à causalidade direta. Segundo Löwy (1989), este é o princípio geral da afinidade eletiva: “Trata-se, a partir de uma certa analogia estrutural, de um movimento de convergência, de atração recíproca, de confluência ativa, de combinação capaz de chegar até a fusão” (p. 13).

Há uma dúvida que é comum entre aqueles que começam a estudar psicologia analítica: por que Jung, para nomear os conceitos psicológicos que formulou, tantas vezes se utilizou de nomes estranhos e nada convencionais à ciência? Ora, Jung estava à par das pesquisas de psicologia, psiquiatria e neurologia mais recentes de sua época, conhecia a terminologia destas ciências. Além disso, trabalhou sob supervisão do célebre psiquiatra suíço Eugen Bleuler⁸ (1857-1939), o responsável por ter inserido os termos autismo, esquizofrenia e ambivalência na nosologia psiquiátrica. Ou seja, Jung estava familiarizado com a tarefa de realizar conceituação em ciência. Apesar disso, ele optou em buscar na nomenclatura do folclore medieval, da alquimia e dos mitos, os nomes para muitos de seus conceitos e de suas proposições teóricas. Se, por exemplo, ao invés de “grande mãe” e “uroboros”, Jung tivesse se servido do léxico biomédico, provavelmente teria enfrentado menos dificuldades do que enfrentou no campo acadêmico. Por que Jung fez tal opção? Antes de tentarmos responder esta questão, coloquemos outra: por quê Guimarães Rosa criou uma linguagem literária com características peculiares, que se afasta da língua padrão a ponto de estudiosos se referirem à “língua de Guimarães Rosa”? Nossa hipótese é de que estas duas questões têm resposta semelhante, e, que nesta resposta o projeto psicológico de Jung e o projeto literário de Rosa revelam a correspondência que existe entre eles.

Conforme nos parece, Jung e Rosa guiaram-se pelo preceito da concordância entre discurso e objeto. No *Timeu*, obra da maturidade de Platão, o filósofo discute este

⁸ Após concluir o curso de Medicina, em dezembro de 1900, Jung passa a trabalhar como médico-assistente no hospital psiquiátrico Burghölzli, dirigido por Bleuler. Numa carta de 12 de julho de 1951, enviada a James Kirsch, Jung afirma que Bleuler foi um dos seus mestres (Shamdasani, 2011, p. 104).

preceito. O personagem Timeu explica que a natureza do discurso deve ser a mesma do objeto discursado: “os discursos explicam aquilo que é seu congénere” (Timaeus, 29b). Antes de discursar, deve-se, alerta Platão, saber se o objeto do discurso pertence ao nível do ser ou do devir, isto é, do permanente ou do mutável. No primeiro caso, o discurso seguirá as leis do encadeamento lógico. No segundo caso, o discurso será de outra ordem, valendo-se da verossimilhança e da metáfora como recursos⁹.

Quando Jung escreve a respeito de seu objeto, a alma, ele se utiliza de uma linguagem que acredita estar em concordância com tal objeto. Ora, para Jung, a alma, a psique, é algo vivo, logo, uma linguagem para se referir a ela, também deverá ser uma linguagem viva. Uma linguagem é viva quando, sem perder a capacidade de conferir significado, resguarda certa inapreensibilidade e certo caráter nascente. Neste sentido, o repertório dos mitos e folclores é de fato mais oportuno do que as terminologias biomédicas. Segundo a psicóloga junguiana Villares de Freitas (2009), os conceitos junguianos “incluem de maneira necessária a noção de movimento, libido e processos, de uma dinâmica constante de transformação da energia psíquica” (p. 82). A fluidez, a complexidade e o dinamismo que Jung confere a seus conceitos os torna difíceis de serem circunscritos e didatizados, todavia, é justamente esta vida que neles reside que os faz bons instrumentos para se acessar a vida psíquica.

Jung, como vimos, constrói o seu projeto de psicologia tendo como objeto a alma, a vida psíquica, e formula uma linguagem teórica que julga adequada a este objeto. Guimarães Rosa, podemos dizer, constrói seu projeto de literatura também tendo como um de seus objetos centrais a vida, como diz em uma carta a seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason: “Todos os meus livros são simples tentativas de rodear e devassar um pouquinho o mistério cósmico, esta coisa movente, impossível, perturbante, rebelde a qualquer lógica, que é a chamada ‘realidade’, que é a gente mesmo, o mundo, a vida”¹⁰.

⁹ Uma vez que as coisas que devém, isto é, aquilo o que foi criado pelo demiurgo, já são, segundo Platão, representações, imagens das ideias eternas, o discurso sobre elas deverá também ter um caráter imagético e representativo. Diz R. Lopes (2011): “Visto que o mundo criado é uma imagem (eikôn), o discurso ou narrativa sobre ele terá necessariamente esta mesma natureza” (p. 52). O assunto é ainda mais aprofundado no *Timeu*, quando Platão apresenta a noção de “chôra”, elemento que participa simultaneamente das ordens do ser e do devir.

¹⁰ Carta de J. G. Rosa, a C. Meyer-Clason, Rio de Janeiro, 9/2/1965 (Rosa, 2003b, p. 238). *Em todas as próximas citações de cartas trocadas entre Rosa e Meyer-Clason omitiremos a referência do livro, mantendo apenas data, local e página.

Se Jung, para se referir à vida psíquica, se utiliza de palavras impregnadas de carga simbólica, Rosa, por sua vez, para dar voz à inapreensibilidade e insubordinação da vida, cria uma linguagem vívida e pulsante, uma língua que está sempre na tensão de seu limite.

Rosa parece partir sempre de uma insuficiência do seu instrumento de trabalho, donde um esforço contínuo de ênfase expressiva, que tende a realçar os significantes – o aspecto material do signo verbal – liberando e potenciando os significados, de modo a obter uma liga poética de alta e concentrada intensidade, mas, ao mesmo tempo, de enorme força expansiva da significação. Linguagem em movimento que retém e reconcentra a carga expressiva, para melhor soltar e expandir o conteúdo significativo. Cunhagem de permanente invenção, de fina e radiosa mistura, com a qual se busca dar com a novidade da surpresa a todo custo, com o *achado verbal*, evitando-se o já lexicalizado e esteticamente morto (Arrigucci, 1995, p. 453).

Considerando que a vida não cabe na palavra formatada, no “já lexicalizado e esteticamente morto”, o escritor mineiro, então, intervém sobre a língua de modo a impregná-la de vida, ou melhor, de modo a restituir à língua a sua vitalidade original. Para Jung, a vida vaza o conceito, e, ali onde a linguagem psicológica se instrumentaliza e vira manual, a alma escapa. Não se trata, por isso, de abandonar a linguagem científica, mas de enriquece-la com outras linguagens.

O que se é, mediante uma intuição interior, e o que o homem parece ser *sub specie aeternitatis* só pode ser expresso através de um mito. Este último é mais individual e exprime a vida mais exatamente do que o faz a ciência, que trabalha com noções médias, genéricas demais para poder dar uma ideia justa da riqueza múltipla e subjetiva de uma vida individual (Jung, 1961/2016, p. 25).

Rosa maneja as palavras a fim de que elas deem a máxima continência possível ao descabimento da vida. Em *Grande Sertão*, quando Riobaldo, o narrador-protagonista, decide abandonar o bando de Zé Bebelô, tal decisão irrompe nele de maneira irrefletida, e em meio a sentimentos conflituosos, que se sobrepõem aceleradamente. O então jagunço narra este momento assim: “Nem eu não estava para ter confiança nenhuma em ninguém. A bem: me fugi, e mais não pensei exato. Só isso. O senhor sabe, se desprocede: a ação escorregada e aflita, mas sem sustância narrável” (Rosa, 1956, p. 183). Os vocábulos vão como que negando o valor de seus predecessores de modo a expressar a turbulência do conflito que o personagem vivencia.

A linguagem que Rosa formula poderia ser considerada simbólica em termos junguianos, uma vez que, nela, cada frase, e mesmo cada palavra se abrem em possibilidades semânticas. Algumas palavras no livro, entretanto, são eminentemente símbolos: aparecem e reaparecem, ora ambíguas ora prenunciativas, em um processo conotativo crescente, como uma imagem que se repete em diferentes sonhos, e que, à cada repetição, desvela-se em novos sentidos ao sonhador. Tal é o caso da palavra *sertão*, símbolo maior do romance, que é constantemente repetida por Riobaldo, em sucessivas

tentativas de definição, como que a *circum-ambular*¹¹ uma espécie de núcleo de significação complexo.

O símbolo é um conceito central na psicologia de Jung, sobre o qual ele trabalhou na extensão de toda sua obra. Para Jung, o símbolo não é um elemento semiótico, nem um signo ou reprodução linguística. Pode-se compreender a maneira como o psiquiatra suíço considera o símbolo, partindo de sua etimologia. A palavra símbolo, em sua origem grega, *symbollein*, deriva do verbo *ballein*: “lançar”. Ao mesmo tempo, o radical *sym* remete à simultaneidade, união e companhia. Temos assim: “lançar com”, “com-jogar”. O símbolo se lança para além de si mesmo, isto é, por ter natureza inconsciente, desafia sempre o entendimento do ego consciente que o percebe. No indivíduo, o símbolo surge espontaneamente em sonhos e fantasias e, nas coletividades, se manifesta em experiências religiosas e místicas, nos mitos e em expressões artísticas. O símbolo possui uma função integradora e uma função prospectiva. Ele integra, pois traz ao campo da consciência elementos de natureza inconsciente; e prospecta, pois, uma vez que nunca é inteiramente conscientizado, conhecido, ele incita a consciência cognoscível a elaborar significados a partir de seu mistério. Além de seu caráter imagético, o símbolo também possui uma dimensão afetiva: pode-se experienciar o símbolo, que atua como um transformador libidinal. Devemos ter em conta, também, que o emergir do simbólico, sua vivência e apreensão, depende sempre, em algum grau, da postura do indivíduo: de uma abertura que este dá à experiência simbólica (Damião, 2015).

Ao lermos a entrevista que Guimarães Rosa concedeu a Günter Lorenz em Gênova, no ano de 1965, percebemos que a preocupação do escritor em não literalizar conteúdos que julga simbólicos, não é apenas um recurso que emprega na escrita de seus livros, é mais do que isso: é uma postura perante à vida. Lorenz, alemão e estudioso da literatura brasileira, solicita, durante a entrevista, que Rosa lhe dê uma definição para a palavra “brasilidade”, e é surpreendido pela resposta do escritor: “não posso dar uma definição para algo incompreensível, mas posso tentar uma interpretação. Apenas tentar” (Rosa, 1965, p. 90). Não é possível exatificar o conteúdo de palavras como *brasilidade*, diz Rosa, pois pertencem à ordem de um “sentir-pensar” (p. 90). Como Lorenz insiste por

¹¹ Segundo, Samuels, Shorter e Plaut (2003, p. 21), Jung notou, na missa católica e na mandala budista, um processo de etapas e ritualizações que circulam em torno de um eixo central numinoso. Mas, foi na alquimia que ele encontrou o termo *circum-ambulação*, referindo-se à con-centração, à circulação em torno de um centro que é o “lugar da mudança criativa”. Ele apropria-se deste vocábulo e o emprega em sua psicologia, denominando com ele, o movimento de abordar o fenômeno simbólico rodeando-o, circulando-o.

definições, Rosa (1965) lhe diz: “Existem elementos da língua que não são captados pela razão; para eles são necessárias outras antenas” (p. 91), e passa, então, a abordar o vocábulo simbólico *brasilidade* por meio de uma série de metáforas, como as seguintes:

Falemos de ‘brasilidade’: nós os brasileiros estamos firmemente persuadidos, no fundo de nossos corações, que sobreviveremos ao fim do mundo que acontecerá um dia. Fundaremos então um reino de justiça [...] Outro exemplo, desta vez referente a mim mesmo, para que você possa acreditar tranquilamente – estou certo de que você fará esta pergunta durante nossa conversa, por isso antecipo a resposta. Eu não sei o que sou. Posso bem ser cristão de confissão sertanista, mas também pode ser que eu seja taoista à maneira de Cordisburgo, ou um pagão crente à la Tolstoi [...] Também isto é ‘brasilidade’. Um terceiro exemplo: segundo nossa interpretação brasileira, não muito cristã, mas muito crédula, o diabo é uma realidade no mundo. Está oculto na essência das coisas, e faz ali suas brincadeiras. A ciência existe para expulsar o diabo. O homem sofre sempre o desespero metafísico, pois conhece a existência do diabo e pode assim liquidá-lo, superando-o até conseguir uma humanidade sem falsidades. Também isto é ‘brasilidade’. Poderia ficar várias horas dando exemplos como esses (Rosa, 1965, p. 92).

Vemos que, ambos, Rosa e Jung, cada qual em seu campo de atuação, ao abordarem conteúdos simbólicos, têm o cuidado de adequar a língua à natureza de tais conteúdos.

Adequar o instrumento-língua para que ele seja o mais pertinente possível ao objeto que se pretende abordar, envolve também o ato de se estar atento à própria subjetividade. Parece ser esta a preocupação de Rosa (1965), quando afirma, na referida entrevista, que um escritor, para poder com a sua escrita, dar vazão à vida, deve “encarcerar” a sua própria personalidade. Ele diz: “A personalidade do escritor, ao escrever, é sempre o seu maior obstáculo, já que deve trabalhar como um cientista e segundo as leis da ciência; ela o faz perder seu equilíbrio, torna-o subjetivo quando deveria buscar a objetividade”. (p. 89).

Outra característica comum aos projetos de Jung e Rosa é a preocupação de ambos com a autoria, com que a obra seja um fruto sincero de seu criador. Jung diz, por exemplo, que a leitura de sua biografia seria mais difícil para quem não conhecesse sua obra:

Minha vida e minha obra são idênticas. A leitura deste livro será, portanto, difícil para aqueles que não conhecem meus pensamentos ou não os compreendem. De certa maneira, minha vida é a quintessência do que escrevi e não inversamente. O que sou e o que escrevo são uma coisa só (Jung, 1961/2016, p. 23).

Rosa, por sua vez, revela a Benedito Nunes a conjunção entre ele e a sua obra: “Escrevi Grande sertão como um ato de minha vida, para aprender a viver. Era como se fosse o meu testamento. As minhas preocupações, os meus conflitos, ali se refletem e se resolvem” (Rosa, 1967, citado por Nunes, 2006, p. 242).

Ora, a intenção de que a obra seja uma expressão sincera de seu criador parece contrastar com a preocupação em “superar” a personalidade do criador. Todavia, Jung e

Rosa o sabiam: a neutralidade do pesquisador/criador é ilusória, e o melhor modo de se aproximar ao máximo possível da objetividade do objeto, é tornar a personalidade do criador (em sua relação com a obra criada) o mais consciente possível. Em seu livro, *Tipos Psicológicos*, Jung (1921/2016) discute longamente este problema: sobre como uma pretensa neutralidade leva cientistas a não perceberem que seus trabalhos são mobilizados por questões pessoais inconscientes. Segundo Eloisa Penna (2013, p. 40), Jung foi pioneiro nesse sentido, ao criticar uma postura científica que se acredita neutra e capaz de anular as influências do sujeito. O psicólogo, Robert Romanyshyn (2007, p. 82), ancorado em Jung, afirma que a tarefa de pesquisar implica dois importantes pontos: o autor da pesquisa deve tomar consciência dos laços inconscientes que o vinculam a seu objeto; o autor deve perder a pretensão de que o seu eu exerça total influência sobre o trabalho¹². Isto é, o pesquisador deve calar a “sua” voz, para que o objeto pesquisado fale, sabendo que, calar a própria voz significa adquirir consciência dela tanto quanto seja possível.

Saber que a subjetividade constitui uma influência incontornável em nossas ações e criações, implica em uma responsabilidade. O escritor de Minas parece ter isto em mente, quando afirma: “A vida deve fazer justiça à obra, e a obra à vida. Um escritor que não se atém a esta regra não vale nada, nem como homem, nem como escritor. Ele está face a face com o infinito e é responsável perante o homem e perante si mesmo” – e isto é, ele continua: um “compromisso do coração” (Rosa, 1965, p. 74). Assim o lemos: o escritor¹³ está diante do infinito, ou seja, da vida mesma, que é a matéria-prima de seu trabalho. Entre ele e a vida estão os seus próprios conteúdos psíquicos, o que o lança numa tarefa, antes de mais nada, consigo próprio. Ademais, sua obra, uma vez que é dirigida ao mundo, o coloca em uma relação poética e ética com os homens.

Vejamos ainda, uma característica que, segundo nos parece, é comum às obras de Jung e Rosa: ambas são capazes de atuar sobre uma problemática que Jung denominou de processo de *unilateralização psíquica*. A alma, tal qual Jung a compreende, é um sistema vivo, no qual as diferentes funções e instâncias se equilibram: “a psique é um sistema autoregulador, como o corpo vivo” (Jung, 1958/2016, § 159). A unilateralização

¹² Diz Romanyshyn (2007): “In order to secure the work on its own terms rather than having it be an uncounscious confession of one’s complexes, a process, which makes the uncounscious ties of the researcher to the work more conscious, is needed” (pp. xi-xii). E, diz ainda: “the researcher has to ‘die’ to the work so that the unfinished business in the soul of the work can speak” (p. 82).

¹³ E, também, o pesquisador.

ocorre quando há uma concentração desproporcional de libido em uma função ou complexo, em detrimento dos outros, desencadeando perturbações a todo o psiquismo (Jung, 1921/2016, § 568). No subcapítulo 2.7 desenvolvemos a ideia de que a leitura de *Grande Sertão* pode se fazer um meio de se experimentar a ambiguidade da vida e, por isso, atuaria justamente sobre o que Jung considerou como processos de unilateralização.

Propusemos até aqui que entre a psicologia de Jung e a literatura de Rosa existem significativas correspondências. Sabemos que na biblioteca de Rosa constava ao menos um livro de Jung¹⁴, entre várias obras de psicologia, e não seria nada surpreendente se descobríssemos que Rosa, poliglota e erudito de amplo interesse, tivesse lido muito mais do psiquiatra suíço. No entanto, a afinidade que julgamos existir entre as obras destes dois autores, independe de ter havido contato teórico entre eles. Se Jung e Rosa não dialogaram, suas obras, contudo, dialogam e confabulam temas e questões semelhantes.

Investigar possíveis autores que tenham influenciado tanto o pensamento de Jung, como o de Rosa, consistiria em um interessante trabalho de pesquisa. Essa não é nossa intenção, contudo, parece válido apresentar ao menos um nome, pela importância que parece ter tido para ambos: trata-se do poeta Goethe.

Jung, provindo de uma família protestante – seu pai era pastor, dois tios paternos também o eram, e na família de sua mãe havia mais seis pastores – relata que em sua juventude não encontrava interlocutores com quem pudesse discutir suas questões heréticas. As explicações dogmáticas que recebia do pai lhe pareciam superficiais, e a fé por imposição lhe parecia impraticável. Foi nesta fase de dúvidas, energizadas pela intensidade da adolescência, que um dia sua mãe lhe sugeriu a leitura do *Fausto* de Goethe. Jung tinha então dezesseis anos, e relata que encontrou em Goethe um alento, um primeiro interlocutor, como se suas dúvidas passassem então a ter um lugar de diálogo no mundo:

Li Fausto, que foi um bálsamo milagroso para minha alma. Disse a mim mesmo: enfim, eis um homem que leva o Diabo a sério e que efetua com ele um pacto de sangue. [...] Vi, assim, confirmado o fato de que havia ou houvera homens que encaravam o poder do Mal no mundo e,

¹⁴ Daniel R. Bonomo (2010) pesquisou o material preservado da biblioteca pessoal de Rosa, e neste consta o seguinte livro: Jung, C. G. (1948). *Aspects du drame contemporain*. Trad. de R. Cahen-Salabelle. Paris: Vendôme. Daí julgarmos que ele pode ter tido outros: “Guimarães Rosa pouco zelou pela manutenção do acervo dos livros adquiridos, lidos ou consultados durante a vida – daí que os exemplares no momento agrupados não representam a totalidade das suas leituras. Segundo Suzi Frankl Sperber, a primeira a pesquisar na biblioteca do autor mineiro, Guimarães Rosa ‘[...] não tinha apego aos livros como entidades físicas. Só conservou aquilo que lhe interessou mais: no momento da sua morte, a sua biblioteca continha só 2477 livros. Para sua famosa cultura era pouco’” (Bonomo, 2010, p. 156).

ainda mais, que percebiam o papel misterioso desempenhado por ele no sentido de libertar o homem das trevas do sofrimento. Assim, Goethe foi para mim um profeta (Jung, 1961/2016, p. 76).

A relação de Jung com o legado goethiano começou aí e se estendeu por toda sua vida. Tanto a obra literária como a científica de Goethe constituíram influência fundamental em sua psicologia (Shamdasani, 2011; Penna, 2013). O poeta alemão teve também grande importância para Rosa, que se refere não somente às suas obras, mas também à própria figura do Goethe, com admiração e afeto. Ao chegar pela primeira vez à Alemanha, Rosa escreveu: “Em Weimar, visitei a casa de Goethe e a casa de Schiller, conservadas tal qual eram por ocasião da vida dos dois; foi uma das minhas grandes emoções nesta terra, fazendo-me enorme bem”¹⁵. Na entrevista a Lorenz, ele diz: “Acho que Goethe foi, em resumo, o único grande poeta da literatura mundial que não escrevia para o dia, mas para o infinito. Era um sertanejo” (Rosa, 1965, p. 85).

Nossa intenção até aqui foi apresentar afinidades que percebemos existir entre as obras de Jung e Rosa, sem adentrar tanto às suas histórias de vida. Contudo, talvez seja interessante mencionar alguns pontos de proximidade entre as trajetórias dos dois autores. Jung e Rosa foram médicos que, para além desta formação, debruçaram-se sobre ampla variedade de temas: eram movidos por interesse cultural voraz e dotados de capacidade de estudo fora do comum. Assim, tiveram sólida formação erudita. No entanto, curiosamente, apesar da erudição que marca esses dois pensadores, marca-os também certa desconfiança frente ao conhecimento formal, e perante a própria racionalidade. Sobre este aspecto, encontramos Rosa dizendo: “como eu, os meus livros, em essência, são ‘anti-intelectuais’ – defendem o altíssimo primado da intuição, da revelação, da inspiração sobre o bruxolear presunçoso da inteligência reflexiva, da razão, a megera cartesiana”¹⁶.

Pelos dados biográficos que temos destes dois autores, podemos perceber que esse fascínio pelo que na vida há de mistério e desafio à compreensão, acompanhou-os desde cedo, e permaneceu, marcando as suas obras. Jung, ao relatar suas memórias biográficas, aos 83 anos, mantém um tom de descoberta e espanto que caracteriza a infância: “O inesperado e o inabitual fazem parte do mundo. Só então a vida é completa. Para mim, o mundo, desde o início, era infinitamente grande e inabarcável” (Jung, 1961/2016, p. 350).

¹⁵ Carta de J. G. Rosa ao seu tio, V. Guimarães, Hamburgo, 3 de junho de 1939 (Rosa, 1939, p. 16).

¹⁶ Carta de J. G. Rosa a E. Bizzarri, Rio de Janeiro, 25/12/1963 (Rosa, 2003a, p. 90). *Em todas as próximas citações de cartas trocadas entre Rosa e Bizzarri omitiremos a referência do livro, mantendo apenas data, local e página.

Em um outro relato sobre sua infância, Jung (1961/2016) conta que, quando tinha doze anos, uma briga com outro garoto acabou sendo um motivo que o deixou um bom tempo livre da escola: “Durante mais de seis meses faltei às aulas e isso foi para mim um ‘achado’. Em liberdade, sonhava durante horas inteiras, à beira d’água, na floresta, ou então desenhava” (p. 50). Para ambos, na infância, o mundo da natureza, com suas plantas e animais, e o mundo dos homens, com suas palavras e problemas, formavam uma fonte constante para o pensamento e a imaginação, como relata o escritor mineiro em uma entrevista:

Gostava de estudar sozinho e de brincar de geografia. Mas, tempo bom, de verdade, só começou com a conquista de algum isolamento, com a segurança de poder fechar-me num quarto e trancar a porta. Deitar no chão e imaginar histórias, poemas, romances, botando todo mundo conhecido como personagens, misturando as melhores coisas vistas e ouvidas¹⁷.

Rosa e Jung, desde muito cedo parecem ter mirado horizontes de interesses semelhantes, que os conduziram à formulação de obras que, não obstante pertencerem a campos distintos – a literatura e a ciência – guardam afinidades entre si. A estes horizontes de perquirição, podemos acrescentar ainda o horizonte geográfico: ambos cresceram em regiões montanhosas. As montanhas, essas imensas massas de matéria que fazem ligação entre a terra e o céu, que miticamente sustentam a hierogamia entre o mundo telúrico e o mundo divino, representam bem o intercâmbio entre os planos concreto e abstrato, entre o númeno e o fenômeno: o terreno do mistério, do que desafia a apreensão ordinária. Gaston Bachelard (1884-1962) investigou toda uma variedade de representações que a imagem da montanha e o defrontar a sua imensa verticalidade evocam no psiquismo.

A montanha trabalha o inconsciente humano com forças de levantamento. Imóvel diante do monte, o sonhador já está submetido ao movimento vertical dos cumes. Pode ser transportado, do fundo do seu ser, por um impulso em direção aos topos, e então participa da vida aérea da montanha. Ele pode viver, ao contrário, uma sensação inteiramente terrestre de esmagamento. Prostrina-se de corpo e alma diante de uma majestade da natureza. Mas esses movimentos íntimos extremos têm muitas outras inflexões; determinam muitos outros matizes psicológicos (Bachelard, 1948/2001, p. 284).

Na pequena Cordisburgo, em frente à casa onde Guimarães Rosa nasceu e viveu a infância, passa uma linha férrea e, atrás dela, ao longe, se estende a cadeia de montanhas que formam a Serra de Santa Helena, sendo este o panorama visual da infância do escritor. Este, diz sobre a sua terra natal: “Cordisburgo era pequenina terra sertaneja, trás montanhas, no meio de Minas Gerais. Só quase lugar, mas tão de repente bonito” (Rosa, 1967, p. 481).

¹⁷ Trecho de entrevista de J. G. Rosa concedida a Ascendino Leite, para o jornal *A Noite*. Rio Janeiro, 26/5/1946. (Rosa, 1946b, p. 22).

Jung, por sua vez, relata que dentre as imagens mais antigas que conseguia recordar de sua infância, estava a visão que tinha das montanhas no presbitério de Laufen, onde cresceu: “Longe, no horizonte, estendia-se a cadeia dos Alpes perfeitamente visível no vermelho flamejante da tarde” (Jung, 1961/2016, p. 29). Ele conta ainda que, anos mais tarde, na adolescência, seu pai lhe deu de presente uma passagem de trem, para que ele fosse conhecer a grande montanha Rigi-Kulm.

A alegria me emudeceu. Lá estava a enorme montanha, como eu jamais vira, semelhante às montanhas incandescentes da minha infância distante. [...] Cheguei finalmente ao topo, num ar novo, leve e diferente, numa amplidão inimaginável. Sim, eu pensava, é o mundo, o meu mundo, o verdadeiro mundo, o mistério. Aqui não há professores, nem escolas, nem perguntas sem respostas; aqui não há nada a perguntar. – Eu caminhava cautelosamente pelos atalhos pois havia precipícios profundos. Era solene! O silêncio e o respeito se impunham: este era o mundo de Deus, real e palpável! Guardei tudo isso como o melhor e o mais precioso dos presentes que meu pai me oferecera (Jung, 1961/2016, p. 92).

A montanha é, por natureza, uma guardiã de mistérios. De frente à uma montanha não temos como saber o que há em seu topo, e nem o que haverá depois dela. Todavia, a montanha é também reveladora, pois, se estivermos em seu cume, contemplaremos a um só tempo, o todo da paisagem lá embaixo que, estando na planície, só víamos por partes. A montanha encobre e revela e, para quem, como Jung e Rosa, tenha sede de aprender e apreender a vida, a montanha é convite ao caminho.

Com este tópico, quisemos, além de traçar o que nos parecem convergências entre as obras de nossos dois autores, aproveitar também para mencionar algo de suas biografias, e introduzir assuntos que, ao longo do trabalho, serão desenvolvidos.

CAPÍTULO 1. CRIATIVIDADE NA OBRA DE CARL GUSTAV JUNG.

Na obra coligida de Jung, publicada pela editora Vozes no Brasil, há um volume adicional intitulado, *Índices Gerais*, no qual há um amplo índice onomástico e analítico. Neste, as palavras “Criatividade”, “Criativo”, “Criação”, “Criador” e “criador”, totalizam 194 indicações para consulta nos textos. Vemos que este assunto foi preocupação de Jung ao longo de toda a sua vida e discussão constante em sua obra. Jung elabora seu conceito de criatividade influenciado por vivências pessoais, por investigações científicas e por diálogos com pesquisadores de áreas variadas. Partindo do referido índice, realizamos, neste capítulo, uma revisão da história e do desenvolvimento do conceito de criatividade na obra junguiana.

Cap. 1.1. A criatividade como fator psíquico primário.

Embora considere a patologia, Jung enfatiza a importância de se retirar o conceito de inconsciente de sob a égide do patológico. Esta preocupação está presente desde seus trabalhos iniciais. Segundo ele, este é um importante ponto que o distancia de Freud, pois, apesar de o criador da psicanálise ter feito revisões em sua teoria, sua concepção de inconsciente permaneceu atrelada à noção de patologia. Jung não desconsidera os postulados freudianos, contudo, privilegia outro ponto de vista: “pareceu-me muito mais importante descobrir em que consiste realmente a atividade positiva do inconsciente. Sob este ponto de vista, o *inconsciente aparece como a totalidade de todos os conteúdos psíquicos in statu nascendi*” (Jung, 1931/2016, § 702).

Em seu livro, *Memórias, Sonhos e Reflexões*, Jung (1961/2016) relata que, após a sua ruptura com Freud, em 1911, ele se viu lançado em um período de isolamento social, apartado da companhia dos colegas do círculo psicanalítico e, sobretudo, do próprio Freud, que possuía um papel paternal de grande importância em sua vida. Sem saber onde os questionamentos (pelos quais divergiu de Freud) o levariam, e nem qual era o seu lugar na Psicologia, Jung, tendo então 36 anos de idade, vivencia uma longa fase de “incerteza interior e, mais que isso, de desorientação” (Jung, 1961/2016, p.177). Assombrado por sonhos, visões e devaneios, ele decide, então, mergulhar neste turbilhão de imagens¹⁸, e conta que nesse tempo chegou a temer a possibilidade de enlouquecer. O psiquiatra suíço

¹⁸ Em, *Memórias, Sonhos e Reflexões* (1961/2016), o capítulo em que Jung descreve este período de sua vida é intitulado, “Confronto com o inconsciente”.

passou a “experimental” essas imagens e a desenvolver técnicas para lidar com elas. Daí saiu o material simbólico que, mais tarde, constituiu o *Livro Vermelho*.

Jung desenhava os seus sonhos e visões e procurava se entregar sem resistência às fantasias que lhe surgiam, tentando dialogar com elas. Com o decorrer do tempo, passou a personificar¹⁹ esses conteúdos oriundos do inconsciente com o intuito de estabelecer com eles uma interação cada vez mais inteligível. Um desses personagens provindos do inconsciente apresentou-se a Jung como sendo uma espécie de sábio ou guru, um “psicagogo”. Chamava-se Filemon, e orientava Jung.

Filemon, da mesma forma que outros personagens da minha imaginação, trouxe-me o conhecimento decisivo de que existem na alma coisas que não são feitas pelo eu, mas que se fazem por si mesmas, possuindo vida própria [...] Explicou-me que eu lidava com os pensamentos como se eu mesmo os tivesse criado; entretanto, segundo lhe parecia, eles possuem vida própria, como animais na floresta, homens numa sala ou pássaros no ar: ‘Quando vês homens numa sala não pretendieras que os fizeste e que és responsável por eles’, ensinou-me. Foi assim que, pouco a pouco, me informou acerca da objetividade psíquica e da realidade da alma (Jung, 1961/2016, p. 189).

Neste diálogo, travado com Filemon em 1913, aparecem elementos que estão no cerne de todo o posterior desenvolvimento de sua teoria, como a autonomia das imagens arquetípicas e a dimensão objetiva da psique: Jung trabalhou sobre estes temas pelas quatro décadas que se seguiram²⁰. Talvez, até possamos dizer que o seu percurso científico foi uma tentativa de elaborar fundamentos para as ideias que vislumbrou nesse período intenso. Referimo-nos a estes acontecimentos da vida de Jung, pois estão na gênese da teorização que ele realizou sobre a criatividade.

Em suas publicações da década de 1920, podemos perceber Jung buscando explicitar as diferenças entre a sua teoria e a psicanálise. Neste sentido, ele critica explicações freudianas sobre a criatividade que considera reducionistas, pois calcadas numa concepção de inconsciente determinada pela perspectiva da censura e do conflito. Em *Tipos Psicológicos* (1921), Jung sugere que a criatividade é uma função primária da psique, que detém autonomia em relação à consciência, e cuja atuação perpassa todas as demais funções psíquicas: “A imaginação é a atividade reprodutora ou criativa do espírito em geral, sem ser uma faculdade especial, pois se reflete em todas as formas básicas da vida psíquica: pensar, sentir, sensualizar e intuir” (Jung, 1921/2016, § 810). Aqui, como

¹⁹ Talvez, seria melhor dizermos: passou a não impedir o processo autônomo de personificação das imagens inconscientes.

²⁰ O trabalho, *A Função Transcendente*, foi escrito em 1916, durante esse período de isolamento profissional e massiva produção criativa, mas, foi publicado somente em 1958. E a obra, *Tipos Psicológicos*, foi a primeira publicada após essa fase, em 1921.

em outros momentos, a palavra imaginação é empregada como um sinônimo de criatividade psíquica.

Sem negar a força e as repercussões, inclusive patogênicas, que os mecanismos de recalque exercem sobre a dinâmica psíquica, Jung, no entanto, considera um equívoco reduzir a função criativa a resultado de elaboração de conflitos psíquicos. Em conferência realizada em 1924²¹, ele critica o que via como uma tendência crescente de se interpretar expressões culturais e artísticas utilizando referenciais psicopatológicos. Segundo ele, estava se difundindo, à época, uma aplicação equivocada da teoria freudiana, que buscava encontrar sintomas doentios *escondidos* em obras de arte. Tal ideia, segundo Jung, possui dois problemas. Primeiro: uma confusão entre o que é criação e o que é patologia.

Desaparece deste modo a possibilidade de distinguir entre o que é criativo e o que é doentio. O homem criativo se torna suspeito de doença, e o neurótico, por sua vez, terá a impressão de que sua neurose seja arte ou pelo menos fonte dela [...] A doença jamais poderá beneficiar a faculdade criativa; pelo contrário, constitui para ela o mais forte dos empecilhos (Jung, 1945/2016, § 206).

Esta confusão desencadearia uma concepção romantizada do sofrimento psíquico, como se a loucura fosse a *mãe* da arte. O segundo problema é que, ao se considerar processos criativos como decorrentes ou como elaborações de conflitos inconscientes, está se atribuindo à função criativa um estatuto de atividade psíquica secundária. Uma vez que, para Jung, a força criativa é primária, logo, a criação, inclusive artística, não pode ser considerada um subproduto. Em uma conferência realizada em 1927, que converteu-se em 1931 no artigo, *Psicologia Analítica e Cosmovisão*, Jung diz:

Se atribuímos uma poesia de Goethe a seu complexo materno, se procuramos explicar Napoleão como um caso de protesto masculino e um São Francisco de Assis como um caso de repressão sexual, apodera-se de nós um profundo sentimento de insatisfação. Esta explicação é insuficiente, não faz justiça à realidade e ao significado das coisas. O que são, afinal, a beleza, a grandeza e a santidade? São realidade de suma importância vital, sem as quais a existência humana seria tremendamente estúpida. Qual é a resposta correta para o problema de tantos sofrimentos e conflitos inauditos? A verdadeira resposta deveria tocar uma corda que nos lembrasse pelo menos a grandeza do sofrimento (Jung, 1931/2016, § 707).

Jung (1931/2016) sugere, então, que os influxos de natureza inconsciente são, a princípio, sem formato, podendo se apresentar sob as mais diferentes figurações, e escoar nas mais variadas direções. Sendo a criatividade uma faculdade tão primária quanto à sexualidade, a hipótese de uma fantasia criativa surgir como fruto de um conflito sexual inconsciente, seria tão viável quanto à hipótese de uma vivência sexual se desencadear a

²¹ Trata-se, aqui, de uma das três conferências que Jung realizou no Congresso Internacional de Educação de Londres, em 1924. No entanto, o conteúdo delas apenas se converteu em publicação em 1945, no texto *Psicologia Analítica e Educação*.

partir de um conflito criativo inconsciente: “Da mesma forma que a sexualidade pode exprimir-se impropriamente através de fantasias, assim também uma fantasia criadora pode exprimir-se impropriamente através da sexualidade” (1931/2016, § 709). Nesta mesma ocasião, Jung propõe que, se na instância inconsciente pessoal se processam os conteúdos esquecidos e as experiências recalçadas, na dimensão arcaica e universal da psique, há uma matriz de força criativa impessoal, cuja manifestação tem poder transformativo sobre toda a psique: “A melhor maneira talvez de compreender o inconsciente é considerá-lo como um órgão natural dotado de uma energia criadora específica” (Jung, 1931/2016, § 702).

Tais considerações estão em consonância com a conceituação de libido que Jung elabora em *Símbolos da Transformação*²² (1952a/2016), também no contexto do seu afastamento de Freud. Jung desvincilha a noção de libido do âmbito sexual e passa a considerá-la uma energia psíquica elementar, capaz de múltiplas diferenciações. Passa a utilizar como sinônimos, libido e energia psíquica. Em sua conceituação de energia psíquica, ele se aproximou da ideia de *vontade* do filósofo alemão Arthur Schopenhauer (1788-1860), que diz: “A vontade como coisa em si é totalmente diversa de sua apresentação e completamente independente de todas as formas da mesma, as quais ela só assume ao aparecer” (Schopenhauer, 1891, citado por Jung, 1952a/2016, § 197). Jung ainda emprega como metáfora ao seu conceito de libido, a ideia de energia na Física (que é uma só, mas assume variadas formas, elétrica, térmica, radioativa etc.). Assim, também a libido se transforma, se renova e está sujeita a leis naturais que preveem qual o melhor curso à sua fluidez.

Assim como a energia física, a libido passa por todas as transformações possíveis, manifestadas pelas fantasias do inconsciente e pelos mitos. Essas fantasias são em primeiro lugar autorrepresentações dos processos energéticos de transformação que têm, naturalmente, suas leis definidas e um ‘caminho’ de escoamento determinado. Este caminho indica a linha ou curva do ótimo de dispêndio energético, e a correspondente produtividade [...] Este caminho é também o destino, na medida em que este depende de nossa psicologia (Jung, 1921/2016, § 398).

Afora a sua explicação sobre a libido, temos nesta citação uma síntese de importantes pontos do pensamento junguiano: as fantasias e mitos constituem imagens do inconsciente, como radiografias que permitissem acompanhar a dinâmica libidinal, tanto a nível pessoal (devaneios e sonhos), como coletivo (mitos e símbolos culturais); a

²² Em 1911, Jung escreve a primeira parte de *Metamorfoses e símbolos da libido*, e, em 1912, complementa este livro. Jung introduzia aí o seu conceito de libido e uma crítica à teoria freudiana do incesto, elementos que estão no cerne da dissensão teórica entre ele e Freud. Seguiram-se revisões desta obra que, em 1950 foi reorganizada e, em 1952, publicada como *Símbolos da Transformação*, livro que hoje utilizamos.

psique, instância que comporta a subjetividade, está condicionada por leis naturais e, a natureza, o domínio do instintual, não é considerada pela perspectiva do conflito, mas, como o aspecto objetivo a ser integrado pela consciência egoica, integração necessária ao saudável desenvolvimento humano. O “destino”, que no decorrer de sua obra é tratado no conceito de individuação, corresponde à harmonização entre as leis naturais e as leis do indivíduo. Tais ideias, como àquelas do diálogo com Filemon, foram continuamente trabalhadas e retrabalhadas por Jung ao longo de sua produção.

Na década seguinte, em um trabalho intitulado *Determinantes Psicológicas do Comportamento Humano*, Jung (1936/2016) sugere que os instintos no ser humano poderiam ser classificados em cinco grupos básicos: fome, sexualidade, atividade, reflexão e criatividade. Juntos, estes instintos formam a base do psiquismo. Todavia, diferente dos demais animais, no ser humano os instintos teriam sido modificados, sofrendo um processo que Jung denomina de *psiquificação*: o homem teria, então, instintos psiquificados, isto é, o instinto permaneceu como força geratriz, mas perdeu seu caráter de compulsividade e inequivocidade.

O instinto como fator extrapsíquico desempenharia o papel de mero estímulo. O instinto como fenômeno *psíquico* seria, pelo contrário, uma assimilação do estímulo a uma *estrutura psíquica complexa* que eu chamo *psiquificação*. Assim, o que chamo simplesmente instinto seria um dado já psiquificado de origem extrapsíquica (Jung, 1936/2016, § 234).

Contudo, no que tange à criatividade, apesar de inseri-la neste modelo dos cinco instintos básicos, Jung acaba pontuando que, talvez, instinto não seria o conceito mais adequado à criatividade, uma vez que esta, embora seja um fator inerente e inato, assim como os instintos, difere destes em um quesito fundamental: os instintos tendem à conservação e à estabilidade, a criatividade não.

Ainda que, de maneira geral, o instinto seja um sistema estavelmente organizado e, consequentemente, inclinado a se repetir indefinidamente, contudo, o homem é distintivamente dotado de capacidade de criar coisas novas no verdadeiro sentido da palavra, justamente da mesma forma como a natureza, no decurso de longos períodos de tempo, consegue produzir novas formas. Não sei se ‘instinto’ seria a palavra correta para este fenômeno. Usamos a expressão *instinto criativo*, porque este fator se comporta dinamicamente, pelo menos à semelhança de um instinto. É compulsivo, como o instinto, mas não é universalmente difundido nem é uma organização fixa e herdada invariavelmente. Prefiro designar a força criativa como sendo um fator psíquico de *natureza semelhante à do instinto*. Na realidade, há íntima e profunda relação com os outros instintos, mas não é idêntico a nenhum deles (Jung, 1936/2016, § 245).

A criatividade seria, então, um fator psíquico primário, análogo ao instinto neste quesito, mas, diferindo do instinto, a força criativa não possui direção pré-definida, sendo capaz de rearranjos e, ainda mais, podendo mesmo reprimir todos os instintos “e colocá-

los a seu serviço até à autodestruição do indivíduo. A criação é ao mesmo tempo destruição e construção” (Jung, 1936, § 245).

Em um texto posterior²³, encontramos apontamentos que auxiliam na compreensão desta diferença entre criatividade e instinto. Jung discute, neste texto, a *função complementar* e a *função compensatória* do inconsciente. Existe, ele considera, na relação entre a consciência e o campo inconsciente, a tendência natural a um saudável equilíbrio, que não prescinde de esforço e de desgaste, tal como a homeostase corporal demanda um dispêndio energético constante na relação entre os diferentes órgãos. Deste ponto de vista, as manifestações de natureza inconsciente, como sonhos e fantasias espontâneas, teriam, como função básica, compensar e complementar a atuação da consciência egoica, trabalhando assim para o equilíbrio do psiquismo.

A função complementar é mais simples, operando por meio de simetrias psíquicas. Seria o caso de uma pessoa com um determinado transtorno fóbico, que tivesse um sonho em que ela aparece sem medo diante do objeto de sua fobia. Ou, um tímido que se surpreendesse em meio a um devaneio no qual ele é livre da timidez. A função compensatória possui caráter mais amplo e uma atuação mais complexa. Seria o caso de uma pessoa com transtorno fóbico, que sonhasse com o objeto de sua fobia e, no sonho, o objeto lhe revelasse algo sobre a natureza de seu transtorno. Ou um tímido que, tomando consciência de si no decurso de um devaneio, levasse um susto, notando que em sua fantasia ele proferia uma palavra ou frase que, agora, conscientizada, lhe amplia o entendimento de sua condição existencial. A função compensatória atua simbolicamente e, por isso, é integradora e prospectiva.

Ao reconhecer a existência desses movimentos, que denominou função compensatória e função complementar, Jung está implicitamente reconhecendo que existem manifestações de natureza inconsciente que são dotadas de sentido e de intencionalidade. Até aí, tais manifestações não divergiriam tanto do funcionamento instintivo, uma vez que algumas reações instintivas também parecem dotadas de inteligência. Contudo, a manifestação compensatória de natureza inconsciente, além de possuir sentido, também difere do instinto por ser criativa e individualizada: “A grande diferença está em que o comportamento instintivo é previsível e sempre idêntico em sua repetição, ao passo que os atos compensadores são sempre individuais e ‘criativos’ por

²³ Trata-se do prefácio que Jung escreveu para a obra: Alleby, A. I. (1950). *A Psychological study of the origins of monotheism*.

assim dizer” (Jung, 1950/2016, § 1491). Isso ocorre, conclui Jung, porque as reações compensadoras têm origem arquetípica, e o arquétipo possui semelhança com o instinto, mas não é instinto. Os arquétipos condicionam a vida psíquica, mas estão sempre, com maior ou menor intensidade, sob interferência da consciência (Jung, 1950/2016, § 1493).

O impulso criativo, Jung então considera, teria a sua sede na psique arquetípica, como vemos nesta citação, de seu artigo, *A estrutura da alma*:

o inconsciente, enquanto totalidade de todos os arquétipos, é o repositório de todas as experiências humanas desde os seus mais remotos inícios: não um repositório morto – por assim dizer um campo de destroços abandonados – mas sistemas vivos de reação e aptidões, que determinam a vida individual por caminhos invisíveis [...] é também da fonte viva dos instintos que brota tudo o que é criativo; por isto, o inconsciente não é só determinado historicamente, mas gera também o impulso criador – à semelhança da natureza que é tremendamente conservadora e anula seus próprios condicionamentos históricos com seus atos criadores (Jung, 1928/2016, § 339)²⁴.

Deste modo, podemos dizer que a criatividade é uma disposição primária cuja natureza assenta na psique arquetípica. A força criativa tem a peculiaridade de irradiar por todas as funções psíquicas, isto é, qualquer atividade humana pode ser submetida a seu influxo transformativo. Além disso, a criatividade detém certa autonomia em relação às demais funções da psique, de modo que pode suplantar outras disposições e mesmo necessidades humanas. Temos ainda que, se em algum grau o ego consciente é capaz de direcionar a criatividade, não pode submetê-la completamente.

Cap. 1.2. O conceito de arquétipo e sua relação com a criatividade.

Jung, em sua prática clínica, estudando o conteúdo de fantasias, sonhos e expressões plásticas de pacientes psicóticos atendidos por ele e por colegas e, notando paralelos entre estes conteúdos e expressões culturais variadas (muitas vezes, desconhecidas pelos pacientes), chegou a ideia da existência de motivos recorrentes na psique. Ele, então, vai denominar de *imagens arquetípicas* as manifestações imagéticas de natureza inconsciente que se apresentam como variações, mais ou menos constantes, presentes em todos os tempos e povos, e que parecem orbitar em torno de eixos comuns. Tais imagens, considera Jung, apontariam para a existência de arquétipos estruturadores do psiquismo. O arquétipo é, portanto, uma hipótese inferida a partir de certos fenômenos, considerados seus efeitos. Dessas primeiras investigações empíricas de Jung, ao conceito de arquétipo que ele nos legou, houve um longo caminho.

²⁴ Possivelmente, quando Jung diz “destroços abandonados”, está se referindo à metáfora freudiana do inconsciente como os *destroços de Roma*, empregada por S. Freud em *O Mal-estar na Civilização* (1930).

César Xavier (2003), em *A permuta dos sábios*, afirma que Jung trabalhou na maturação do conceito de arquétipo ao longo de toda a sua obra, e que este processo de desenvolvimento conceitual passa por três momentos principais. No início da década de 1910, Jung empregava o termo “imagens primordiais”, que encontrou nos estudos do historiador da arte e cultura suíço, Jacob Burckhardt (1818-1897). Jung deu uma aplicação psicológica conceitual ao termo, com este designando o que seriam “imagens mitológicas filogenéticas”, espécie de sedimentos culturais na psique (Shamdasani, 2011, p. 164). Jung também empregava os termos “imago” e “imagem primária” como sinônimos de “imagem primordial”. Com isto, Jung pretendia diferenciar o que seriam conteúdos do inconsciente pessoal, os complexos ideo-afetivos, de conteúdos coletivos, as imagens primordiais. Vejamos esta citação que é, originalmente, de 1912:

Dou preferência à expressão imago, ao invés de complexo, para indicar também visualmente, através da escolha do termo técnico, aquela situação psicológica que entendo por ‘imago’, aquela independência viva na hierarquia psíquica, aquela autonomia que se cristaliza como particularidade essencial do complexo de sentimentos às custas de experiências múltiplas (Jung, nota 5, § 62, [1912] 1952a/2016).

Jung abandona esta conceituação que fazia em 1912 e, em 1919, começa a empregar o termo “arquétipo”, com este se referindo não mais a imagens ou a conteúdos sedimentados na psique, mas sim às disposições psíquicas inatas e universais para a formação de imagens. Em *Instinto e Inconsciente*, Jung (1919/2016) explica os arquétipos como sendo:

formas a priori, inatas, de intuição, quais sejam os arquétipos da percepção e da apreensão que são determinantes necessários e a priori de todos os processos psíquicos. Da mesma maneira como instintos impelem o homem a adotar uma forma de existência especificamente humana, assim também os arquétipos forçam a percepção e a intuição a assumirem determinados padrões especificamente humanos. Os instintos e os arquétipos formam conjuntamente o inconsciente coletivo (§ 270).

Segundo Shamdasani (2011, p. 249), Jung desenvolve seu conceito de arquétipo assimilando e processando de um modo próprio dados do conhecimento de campos distintos. Nesta conceituação de 1919, diz o referido pesquisador, pode-se reconhecer a influência da formulação kantiana de *categorias a priori*, que teria sido incorporada e ampliada por Jung, de seu emprego no domínio do pensamento lógico, para a totalidade da psique. O conceito de arquétipo, tal qual Jung passa a desenvolver a partir de 1919, também teve como uma importante influência os diálogos teóricos entre ele e o zoólogo austríaco, Konrad Lorenz (1903-1989), que está entre os fundadores da moderna etologia, e que estudava padrões de comportamentos em espécies animais (Shamdasani, 2011, p. 268).

No início da década de 1930, Jung trava contato com Wolfgang Pauli (1900-1958), físico austríaco laureado com o prêmio Nobel, e ambos iniciam um intercâmbio teórico que se estendeu por longo tempo. Em *Considerações teóricas sobre a natureza do psíquico*, Jung (1946/2016), sob influência de seus estudos com Pauli, propõe o que vem a ser a terceira e última etapa no processo de maturação do conceito de arquétipo. Ele mantém a sua conceituação anterior, mas faz um acréscimo a ela, afirmando que o arquétipo é *psicoide*, ou semipsíquico. Isto é, o arquétipo condiciona a vida psíquica, mas sua natureza transcende o psiquismo:

A ser assim, sua posição estaria situada para além dos limites da esfera psíquica, analogamente à posição do instinto fisiológico que tem suas raízes no organismo material e com sua natureza psicoide constitui a ponte de passagem à matéria em geral. Na representação arquetípica e na percepção instintiva o espírito e a matéria se defrontam no plano psíquico. Tanto a matéria como o espírito aparecem, na esfera psíquica, como qualidades que caracterizam conteúdos conscientes. Ambos são transcendentais, isto é, irrepresentáveis em sua natureza, dado que a psique e seus conteúdos são a única realidade que nos é dada sem intermediários (Jung, 1946/2016, § 420).

A irrepresentabilidade do arquétipo e a impossibilidade de se ter um acesso direto a ele, coloca a psicologia de Jung em uma situação epistemológica semelhante à da física moderna. Isto é, a unidade mínima da vida psíquica, o arquétipo, e a unidade mínima da matéria, são inacessíveis diretamente. Abordamo-las, então, a partir de modelos teóricos.

Encontramos situação semelhante a esta na Física, onde as partes mínimas são em si irrepresentáveis, mas produzem efeitos de cuja natureza é possível deduzir um certo modelo. A representação arquetípica, o chamado tema ou mitologema, é uma construção deste gênero (Jung, 1946/2016, § 417).

O reconhecimento do caráter transcendente e irrepresentável do arquétipo leva Jung a cogitar que talvez psique e matéria derivem de uma única e mesma natureza:

Como a psique e a matéria estão encerradas em um só e mesmo mundo, e, além disso, acham-se permanentemente em contato entre si, e em última análise, assentam-se em fatores transcendentais e irrepresentáveis, há não só a possibilidade, mas até mesmo uma certa probabilidade de que a matéria e a psique sejam dois aspectos diferentes de uma só e mesma coisa (Jung, 1946/2016, § 418).

Outro relevante fator que influenciou o desenvolvimento do conceito de arquétipo em Jung, foram as suas pesquisas sobre o fenômeno que denominou de *sincronicidade*. Também nestas investigações a contribuição de Pauli foi de grande importância. Jung (1952b/2016) considera sincronísticos eventos que ocorrem no tempo e no espaço, não apresentam relação causal, mas possuem uma relação de significado. Conforme percebeu, a sincronicidade pode ocorrer tanto entre eventos psíquicos, como entre eventos psíquicos e eventos não-psíquicos. Exemplos do primeiro caso: uma pessoa está dormindo e sonhando com um amigo, quando acorda com o telefone tocando e é justamente o amigo

na linha; dois conhecidos se encontram em uma esquina e revelam surpresos que estavam um pensando no outro. Casos de sincronicidade entre eventos psíquicos e eventos não-psíquicos, embora mais difíceis de serem pesquisados, também foram discutidos por Jung²⁵.

Podemos, então, dizer que os arquétipos são os fatores estruturantes da vida psíquica, que delineiam as possibilidades e limites da vida anímica, mas, que têm uma natureza extrapsíquica: não são elementos subjetivos, mas os condicionantes *objetivos* da psique. Da mesma forma que, com os nossos órgãos dos sentidos, nós nos defrontamos com a realidade e as leis do mundo material; por meio de nossa psique, nós nos defrontamos com a realidade e as leis do espírito. Ambos, espírito e matéria, são realidades objetivas e inacessíveis em última instância. A alma lida, portanto, somente com as imagens que faz a partir do espírito e da matéria, sem poder acessar a natureza destas realidades transcendentais.

Tanto a matéria como o espírito aparecem, na esfera psíquica, como qualidades que caracterizam conteúdos conscientes. Ambos são transcendentais, isto é, irrepresentáveis em sua natureza, dado que a psique e seus conteúdos são a única realidade que nos é dada sem intermediários (Jung, 1946/2016, § 420).

Assim, uma vez que a função criativa tem origem nesta dimensão arquetípica psicoide, não podemos conhecer de maneira imediata a natureza primeira da criatividade; podemos, contudo, abordá-la desde as suas expressões no mundo.

Cap. 1.3. Um *esse in anima*: a realidade na alma.

Em 1911, na primeira parte de *Metamorfoses e Símbolos da Libido*, Jung propõe um modelo no qual distingue “duas formas de pensamento”: o pensamento dirigido e o pensamento fantasia. O pensamento dirigido é verbal, abstrato e racional; tem para o indivíduo uma função adaptativa ao meio social, e caracteriza a atuação do ego consciente. O pensamento fantasia, anterior na filogênese humana, é imagético, concreto e pré-verbal; volta-se para o mundo interior coletivo e, em sua atuação, os liames entre indivíduo e realidade circundante não são tão demarcados.

²⁵ Como exemplo, podemos mencionar um célebre caso que é citado por Jung. Trata-se de um incêndio que ocorreu em setembro de 1759 em Estocolmo. O famoso filósofo e espiritualista Emanuel Swedenborg, que estava em Gotemburgo, há quilômetros de distância e sem possibilidade de ter informações de Estocolmo, teve uma *visão* deste incêndio. Sua visão, que assustou a todos que estavam com ele, foi, dias depois, confirmada pelos fatos. Este caso fora relatado também por Kant. Jung (1952b/2016, § 902-3) sugere que, uma vez que o arquétipo possui lastro na materialidade, em circunstâncias especiais de *abaixamento do nível da consciência*, um indivíduo poderia entrar em contato com o espectro psicoide coletivo.

O primeiro [pensamento dirigido] trabalha para a comunicação, com elementos linguísticos, é trabalhoso e cansativo; o segundo trabalha sem esforço, por assim dizer espontaneamente, com conteúdos encontrados prontos, e é dirigido por motivos inconscientes. O primeiro produz aquisições novas, adaptação, imita a realidade e procura agir sobre ela. O último afasta-se da realidade, liberta tendências subjetivas e é improdutivo com relação à adaptação (Jung, [1911] 1952a/2016, § 20).

Posteriormente, em sua obra *Tipos Psicológicos* (1921/2016), Jung continua a desenvolver o seu conceito de fantasia e este assume grande relevância no que tange à criatividade. O ser humano, enquanto um organismo psíquico, situa-se a um só tempo no plano intelectual e no plano das coisas, isto é, o homem se defronta e é interpelado por um mundo de ideias, o *esse in intellectu*, e por um mundo de objetos, o *esse in re*. No entanto, o ser humano não experimenta e conhece a vida em termos absolutos *ideia* e *coisa*, mas, sua apreensão é sempre a partir de um ponto intermédio no qual esses dois polos confluem. Segundo Jung, a psique é este *locus* intermediário. Todo o contato que o ser humano estabelece com o mundo material e com o mundo espiritual é sempre um contato mediado por seu psiquismo, o *esse in anima*.

A realidade viva não é dada exclusivamente pelo produto do comportamento real e objetivo das coisas, nem pela fórmula ideal, mas pela combinação de ambos no processo psicológico vivo, pelo *esse in anima*. Somente através da atividade vital e específica da psique alcança a impressão sensível aquela intensidade, e a ideia, aquela força eficaz que são os dois componentes indispensáveis da realidade viva. Esta atividade autônoma da psique, que não pode ser considerada uma reação reflexiva às impressões sensíveis nem um órgão executor das ideias eternas, é, como todo processo vital, um ato de criação contínua. A psique cria a realidade todos os dias. A única expressão que me ocorre para designar esta atividade é *fantasia* (Jung, 1921/2016, § 73).

Podemos observar que a palavra fantasia é empregada por Jung de (ao menos) três modos distintos. Algumas vezes ele utiliza “fantasia” para designar criações fantasiosas (por exemplo, ao se referir à uma fantasia relatada por um paciente); noutras vezes, a palavra fantasia é sinônimo de imaginação, a faculdade psíquica de imaginar. Na citação acima, vemos um terceiro uso: a palavra “fantasia” está nomeando a função criativa da psique. Devemos notar que esses três sentidos designados pela palavra fantasia – um produto da imaginação; a faculdade imaginativa; e a disposição criativa – possuem nuances, mas não se tratam de elementos desvinculados, uma vez que o psiquismo *cria imaginativamente*.

Jung continua a desenvolver o assunto, e vai ainda considerar o *fantasiar-criar* como o meio pelo qual as diferentes funções psíquicas se articulam; e o meio primário pelo qual o ser humano se relaciona com o mundo.

A fantasia é tanto sentimento quanto pensamento, é tanto intuição quanto sensação. Não há função psíquica que não esteja inseparavelmente ligada pela fantasia com as outras funções psíquicas. [...] Por isso, a fantasia me parece a expressão mais clara da atividade específica da psique. É sobretudo

a atividade criativa donde provém as respostas a todas as questões passíveis de resposta; é a mãe de todas as possibilidades onde o mundo interior e exterior formam uma unidade viva, como todos os opostos psicológicos. A fantasia foi e sempre será aquela que lança a ponte entre as exigências inconciliáveis do sujeito e objeto (Jung, 1921/2016, § 73).

Na quinta e última conferência que proferiu em Tavistock, em 1935, Jung dá um exemplo que nos auxilia a compreender essa ideia. No Antigo Egito, quando um homem era picado por uma cobra, o médico-sacerdote lia para ele uma passagem do manuscrito com a história do deus Rá. Segundo o mito, Rá fora picado por uma serpente e curado por intervenção de outros deuses: “A intenção era que o paciente ficasse de tal modo impressionado por essa narrativa, que lhe sobreviesse a cura” (Jung, 1935/2016, § 230). Esses antigos curadores intuía que o ato do paciente, de reconstituir imaginativamente a saga do deus, seria capaz de atuar sobre o seu psiquismo e mesmo sobre o seu organismo físico, promovendo a cura. Jung (1935/2016) pondera: “é bem provável que um símbolo adequado e impressionante possa mobilizar as forças do inconsciente a tal ponto que até o sistema nervoso seja afetado” (§ 232).

O psiquiatra suíço afirma que podemos ingenuamente supor que tais ideias concernam tão somente a *povos antigos*, e observa, sobre os referidos egípcios: “apesar de tudo, aquelas pessoas não eram assim tão diferentes. Mesmo conosco, certas coisas podem causar milagres” (1935, § 231). Imaginemos, a este respeito, um exemplo cotidiano: uma mulher leva seu filho pequeno a um tratamento médico e, para lhe infundir coragem, conta histórias de quando seu pai e seu avô enfrentaram e venceram algum perigo. Neste caso, é o mito familiar que está atuando: o sentimento de pertencer a uma linhagem de corajosos mobiliza a coragem na criança, que poderá, até, sentir a dor em uma menor intensidade.

Cap. 1.4. A criação psicológica e a criação visionária.

Em *Relação da Psicologia Analítica com a obra de arte poética* (1922), Jung começa a introduzir um assunto que irá desenvolver de fato em *Psicologia e Poesia* (1930). Trata-se da distinção que ele estabelece entre dois modos criativos, que denomina: criação psicológica e criação visionária.

A criação psicológica seria aquela na qual o eu consciente preside os acontecimentos: o poeta se identifica com o processo criativo. O modo psicológico é assim denominado “pelo fato de mover-se sempre nos limites do que é psicologicamente compreensível e assimilável” (Jung, 1930/2016, § 140). A criação visionária, por outro

lado, seria aquela na qual o poeta se sente estranho ao influxo criador, que parece se lhe impor como que provindo de uma fonte desconhecida. O criador é surpreendido pela criação. No entanto, Jung observa, tal distinção não se dá de modo tão nítido. Haveria vezes em que “a convicção do poeta de estar criando com liberdade absoluta seria uma ilusão de seu inconsciente: ele acredita estar nadando, mas na realidade está sendo levado por uma corrente invisível” (Jung, 1922/2016, § 113).

Segundo Jung (1930/2016, § 148), a criação visionária decorre de uma “vivência originária”. Vejamos o que ele entende por isso. Atravessamos a vida relativamente direcionados pelo arbítrio²⁶ do ego consciente, que se reelabora a todo tempo na relação com os variados fatores naturais, sociais e culturais que o cercam; e no intercâmbio constante com o inconsciente pessoal. Esta dinâmica configura a instância psíquica da personalidade (consciente e inconsciente). Subjacente²⁷ a este nível pessoal, há, como vimos, o espectro arquetípico psicoide: os potenciais da vida anímica. Toda experiência humana, em sua variedade de ocorrências, se dá sempre desde as potencialidades virtuais para o seu engendramento.

Na vivência originária o indivíduo daria vazão ao arquétipo, *quase* que em si mesmo. Isto é, o arquétipo, o fulcro inconsciente potencial à uma dada experiência, é pressentido pelo artista, que emprega, então, os dados de cultura que *tem à mão*, como meios de expressar esse pressentimento. Seria como buscar palavras para nomear algo que antecede o domínio do verbal. Jung (1930/2016, § 148-9) compara a origem de uma tal criação artística à experiência mística do êxtase religioso, ou à irrupção de um ato em si, que prescinde de objeto, e que caracteriza certos processos de loucura. No entanto, o artista, diferindo do profeta ou do louco, tomaria as impressões de uma vivência originária e as trabalharia posteriormente nos planos estético e intelectual.

Jung aponta ainda que, por vezes, pesquisadores de psicologia profunda, confundindo arquétipo e imagem arquetípica, julgam erroneamente que a criação visionária necessariamente se expressaria em termos míticos, religiosos ou fantásticos. Nesse sentido, ele diz, um dicionário de mitologia seria uma obra visionária (Jung, 1930, § 151). A criação visionária é fruto de uma vivência que, por algum motivo, chegou às raízes do arquetípico, lá onde não há palavra ou imagem.

²⁶ Arbítrio que, no entanto, é constantemente distorcido e assaltado por influxos do inconsciente pessoal, como Freud demonstrou de modo pioneiro em seu trabalho *Psicopatologia da vida cotidiana* (1901).

²⁷ Figuração topológica que, no entanto, não dá a ideia exata, já que o inconsciente coletivo *envolve* a dimensão pessoal.

A vivência originária é carente de palavra e imagem, tal como uma visão num ‘espelho que não reflete’. A vivência originária é um pressentimento poderoso que quer expressar-se, um turbilhão que se apodera de tudo o que se lhe oferece, imprimindo-lhe uma forma visível (Jung, 1930/2016, § 151).

Assim, o meio pelo qual uma vivência originária se expressa, as palavras ou elementos da cultura empregados para nomeá-la são secundários. Na criação visionária, a “dinâmica e o sentido profundo não residem nem no material histórico, nem no mítico, e sim nas visões originárias neles expressas” (Jung, 1930/2016, § 143). O caráter de origem dessa experiência pode ser percebido, diz Jung, no fato de que, ao entrarmos em contato com a sua expressão, nos sentimos participados por ela: “nesse plano não é o indivíduo, mas o povo que vibra com as vivências; não se trata mais aí das alegrias e dores do indivíduo, mas da vida de toda a humanidade. Por isso, a obra-prima é ao mesmo tempo objetiva e impessoal, tocando nosso ser mais profundo” (Jung, 1930, § 161).

1.5. Uma nota sobre a infância de Jung: prenúncios de uma obra.

Iniciamos este capítulo nos referindo a acontecimentos da vida de Jung que sucederam o seu rompimento com Freud. O período em que o psiquiatra suíço tentava elaborar meios de interagir e compreender as imagens que o assaltavam. Mencionamos especialmente um diálogo que ele manteve com Filemon, em que lhe apareceram elementos sobre os quais trabalhou dali em diante, como a autonomia das imagens arquetípicas e o caráter suprapessoal da força criativa. Vejamos, agora, um outro registro biográfico, bem mais antigo, de quando Jung tinha entre sete e nove anos:

Em frente dessa parede havia uma encosta na qual ficava encravada uma pedra um pouco saliente – minha pedra. Às vezes, quando estava só sentava-me nela e então começava um jogo de pensamentos que seguia mais ou menos este curso: ‘Eu estou sentado nesta pedra. Eu, em cima, ela, embaixo.’ Mas a pedra também poderia dizer ‘eu’ e pensar: ‘Eu estou aqui, neste declive, e ele está sentado em cima de mim.’ – Surgia então a pergunta: ‘Sou aquele que está sentado na pedra, ou sou a pedra na qual *ele* está sentado?’ – Esta pergunta sempre me perturbava: eu me erguia, duvidava de mim mesmo, meditando acerca de ‘quem seria o quê?’. Isto não se esclarecia e minha incerteza era acompanhada pelo sentimento de uma obscuridade estranha e fascinante (Jung, 1961/2016, p. 41).

Qual referência devo tomar para saber o que é a realidade? A materialidade do mundo externo contra a qual os meus sentidos esbarram, “a pedra”? Ou o meu mundo interno, de pensamentos e fantasias? Onde está o ponto de apoio a partir do qual podemos conhecer a realidade? Nesta passagem, encontramos Jung, ainda criança, já inquietado

por estas graves questões. O diálogo mental com a “sua” pedra antecede em 30 anos o diálogo com Filemon, mas, o tema é o mesmo.

CAPÍTULO 2. ASPECTOS DA CRIAÇÃO DE JOÃO GUIMARÃES ROSA

“Poesia é toda ação que promove a
passagem do não ser ao ser”
Diotima instrui Sócrates, em *O Banquete*.
Platão.

As intervenções criativas de Guimarães Rosa sobre a língua, as operações lexicais e sintáticas que ele realiza e a linguagem poética que formula, não são a esmo ou por simples gosto de experimentação, mas, estão a serviço do que Rosa considerava o seu compromisso enquanto escritor. Este compromisso nasce de sua concepção metafísico-religiosa da relação entre língua e vida. Neste capítulo, pretendemos considerar cada um destes pontos, demonstrando como eles se relacionam e, ainda, abordar a relação entre o escritor e o regionalismo. Por fim, faremos uma reflexão sobre o que consideramos ser a possibilidade de se experienciar a ambiguidade a partir da leitura de *Grande Sertão: veredas*, e a relação de tal experiência com o que Jung denominou de *unilateralidade psíquica*.

2.1. Léxico.

O estudioso de literatura comparada, Eduardo F. Coutinho, em um trabalho intitulado, *Guimarães Rosa e o Processo de Revitalização da Linguagem* (1973), apresenta as principais técnicas e procedimentos adotados pelo escritor mineiro em seu fazer literário, e como o emprego destas está diretamente ligado à sua concepção de linguagem. Nos subcapítulos, 2.1, 2.2 e 2.4, nos guiaremos, sobretudo, por esta pesquisa de Coutinho. No que tange ao léxico, o referido pesquisador observa que os profundos conhecimentos de gramática, a erudição e o poliglotismo de Guimarães Rosa, alimentam o espírito altamente inventivo com o qual o mineiro intervém sobre os vocábulos. A seguir, elencamos e explicamos as principais operações criativas de Rosa no plano lexical²⁸.

1. Neologismo lexical: recurso fartamente utilizado por Rosa, que consiste da alteração inventiva de um vocábulo; processo que pode ser realizado de modos diversos, por isso, os neologismos são divididos por categorias. As principais utilizadas pelo escritor mineiro são:

²⁸ Optamos, neste e no próximo subcapítulo, por uma disposição numerada, apenas como um modo de organização dos conteúdos.

1.1. Neologismo lexical por afixação: acrescenta-se ao significante²⁹ de um vocábulo, um ou mais afixos, de modo que o seu significado se altera e ganha novos sentidos. Coutinho (p. 204) dá o exemplo do neologismo rosiano, “sozinhozinho”³⁰. A palavra “só”, de expressão conceitual na língua portuguesa, não possui conotação emocional. A língua popular, o “poeta anônimo”, reconhecendo a insuficiência da palavra “só” para designar o sentimento de solidão, inventou “sozinho”, adicionando o sufixo diminutivo *inho*, *zinho*, comumente utilizado em português para conferir intensidade. Contudo, o tempo tratou de desgastar esta palavra, e Rosa, reconhecendo a já amainada força emocional contida em “sozinho”, buscou “reavivar o seu significado originário, servindo-se do mesmo processo que acreditava tivesse sido utilizado um dia. Assim, repetiu o sufixo diminutivo no fim do vocábulo e criou a forma, ‘sozinhozinho’” (Coutinho, 1973, p. 205).

1.2. Neologismo lex. por aglutinação: os significantes de dois ou mais vocábulos são fundidos, de modo que o neologismo criado possua o significado de todos eles. Há dois tipos de aglutinação: uma mais simples, em que o neologismo é composto da fusão de dois vocábulos distintos que mantêm seus significados de origem. Vejamos os exemplos rosianos pinçados por Coutinho (1973, p. 211-2): “sussurruído” (sussurro + ruído); “adormorrer” (adormecer + morrer). Já o processo de aglutinação mais complexo, consiste da fusão de significantes cujos vocábulos não têm entre si nenhuma relação usual na língua corrente e, por isso mesmo, estes neologismos parecem abrir possibilidades inesperadas de sentido. Exemplos: “garcejo” (a palavra garça é escrita no padrão da palavra gracejo, para sugerir uma conversa entabulada entre garças); “enxadachim” (a palavra enxada é inserida ao padrão da palavra espadachim, formando um neologismo empregado para se referir a trabalhadores rurais).

1.3. Neologismo lex. por criação interparadigmática: trata-se da formação de palavras derivadas de cognatos provindos de classes gramaticais diferentes. Em Rosa, há, sobretudo, substantivos formados a partir de verbos, como: “aguardo”, de “aguardar”; “assôo”, de assoar”. Há também verbos provindos de substantivos: “centaurizar”, de “centauro”; “trevar”, de “trevas”. Verbos derivados de adjetivos: “mal-criar-se”, de

²⁹ Utilizamos aqui, a distinção do linguista suíço, Ferdinand Saussure (1857-1913), que considera *significante*: “a imagem acústica, a sucessão de fonemas que compõem o vocábulo”; e *significado*: “o conceito, a representação mental que se faz do objeto” (Coutinho, 1973, p. 203).

³⁰ Eduardo Coutinho não indica as referências dos livros de Rosa dos quais retirou seus exemplos. Deste modo, as palavras e trechos rosianos que nos subcapítulos 2.1 e 2.2 estiverem apenas entre aspas, mas sem referência de livro, foram tomadas por nós da pesquisa de Coutinho.

“malcriado”; “cabisbaixar-se”, de “cabisbaixo”; advérbios provindos de adjetivos: “maduramente”, de “maduro”; e advérbios derivados de outros advérbios: “quasemente”, de “quase”; “sempremente”, de “sempre” (Coutinho, 1973, p. 210).

1.4. Neologismo lex. por analogia: segundo Coutinho (1973, p. 212), a analogia é provavelmente a operação mais importante em Guimarães Rosa, pois está implícita em todos os seus processos formativos de neologismos, uma vez que o escritor elabora seus neologismos por analogia ao padrão da língua. Isto é, quando Rosa inventa “centaurizar” e “maduramente”, parece fazê-lo por analogia à língua padrão, que prevê *-izar* para verbos derivados de substantivos, e *-mente* para advérbios derivados de adjetivos. Também, no já referido “sozinhozinho”, o escritor parece ter agido analogamente às transformações da própria língua.

Além disso, a analogia também é utilizada como um processo próprio na formação de neologismos, por exemplo, quando Rosa altera verbos em *-iar*, por analogia ao padrão dos verbos em *-ear*: “apreceia”, alterando “aprecia”; “negoceia”, alterando “negocia”, e em uma larga variedade de intervenções lexicais como estas.

É importante notar, conforme ressalta Coutinho (1973), que o autor mineiro, em seus neologismos e criações variadas, não faz um uso arbitrário da língua:

O escritor não inventa ‘significantes’ inteiramente novos, dissociados das formas existentes em sua língua; ele não cria uma língua nova, independente da sua. Ao contrário, sua tarefa é explorar as possibilidades latentes dentro do sistema da língua com que está lidando e conferir existência concreta àquilo que existia até então como algo meramente em potencial (p. 205).

Além disso, uma vez que Rosa era poliglota, e estudioso apaixonado de gramáticas, sua matéria prima se estendia para além da língua portuguesa. Já o título de sua primeira obra publicada, *Sagarana* (1946), dá mostras disso: o escritor elabora esta palavra-título como um vocábulo híbrido (*saga*, do germânico: conjunto de estórias orais, derivação do verbo dizer + *rana*: sufixo tupi, que significa “à maneira de”). Assim, em sua estreia na literatura nacional, já “indicava o seu rompimento com os padrões gramaticais tradicionais e proclamava adesão a um conceito de liberdade estética” (Coutinho, 1973, p. 208).

Alguns críticos, perante esta originalidade das criações de Rosa, consideraram que o escritor criara uma língua nova. No entanto, Cavalcanti Proença, um dos primeiros grandes estudiosos do autor mineiro, refutou desde o início tal ideia, afirmando que Rosa, para dar vazão à “enorme carga afetiva do seu discurso”, vai à virtualidade de sua língua, manejando suas potências e recursos, e confiando na “consciência etimológica” de seu leitor. No caso de neologismos, por exemplo, detalha Proença:

a agregação de prefixos ao radical, visando à formação de novos sintagmas, não necessita de abono em dicionário, pois é processo normal da língua a justaposição de elementos que virtualmente lhe pertencem. Tratadistas já explicaram o fenômeno com muita clareza, usando mesmo a notação matemática, ressalvadas, necessariamente, as diversidades de disciplinas: amar: amável: passar: x: x = passável (Proença, 1958, citado por Coutinho, 1973, p. 209).

Assim, resume Coutinho (1973): “ao criar formas que não pertencem à ‘norma’ do português, Guimarães Rosa transgride o uso comum desta língua, mas não ultrapassa, em momento algum, as barreiras impostas pela sua estrutura” (p. 210).

O escritor de Minas, além de alterar vocábulos criando neologismos, também intervém criativamente sobre sentenças inteiras: frases que se tornaram clichês e provérbios são desdobrados em arranjos novos, ou situados em lugares inesperados. Em seu conto, *Fatalidade*, do livro, *Primeiras Estórias* (1962), Rosa emprega a conhecida expressão “olho-da-rua” de um modo inusual. Ele explica isso em uma carta a seu tradutor alemão, Curt Meyer-Classon:

Há, em português, essa expressão ‘olho-da-rua’, mas só usada como reforço enfatizante, quando se expulsa alguém: – “Ponha-se no olho-da-rua!” (Fica mais enérgico e desmoralizador que o simples: – ‘Saia!’ ou: ‘Ponha-se na rua.’) Ora, já deve ter notado que frequentemente eu utilizo a matéria de provérbios ou de lugares-comuns, para obter uma nota de humour. Daí o ‘tapando o olho-da-rua’: o defunto obstruía a rua...³¹.

Coutinho (1973) aponta dois exemplos em que Rosa procede deste mesmo modo: o escritor mineiro toma das sentenças proverbiais: “não sabiam de coisíssima nenhuma” e, “nu da cintura para baixo”, e as recria assim: “não sabiam de nada coisíssima” e, “nu da cintura para os queixos”. Vemos assim, que frases batidas, esvaziadas de sentido, que já não produzem mínimo impacto no receptor, ganham uma estranheza de coisa nova, que “fere a sua percepção e força-o a refletir sobre o significado delas. E, ao fazê-lo, ele é levado a enxergar para além do puro aspecto denotativo da expressão” (Coutinho, 1973, p. 206).

2. *Leitmotiv*: importante operação lexical empregada por Rosa, o *leitmotiv* consiste de um vocábulo que é associado à uma série de outros, de modo que ele se torna um núcleo de significações que se distende ao longo de uma obra (Coutinho, 1973, p. 204). Temos, em *Grande sertão*, as palavras “sertão” e “nonada”, bem como a frase de Riobaldo, “viver é muito perigoso”, que reaparecem em diversos pontos, em um movimento de conotação crescente.

3. Híbridez lexical: o léxico de Rosa é bastante híbrido, formado pela síntese de diferentes elementos. Coutinho (1973, p. 210-11), embasado em uma pesquisa da autora

³¹ Carta de J. G. Rosa a C. Meyer-Classon, Rio de Janeiro, 23/3/1963, p. 311.

norte-americana, Mary Daniel (1968), demonstra que Rosa se servia de material oriundo de léxicos diversos. Os mais recorrentes são: regionalismos variados, que não se limitam ao sertão, mas provém em proporção equilibrada de várias regiões brasileiras (do sul, da região amazônica, das grandes cidades do leste) e que, juntamente aos termos de origem indígena e africana, formam um amálgama, um “complexo que só pode ser designado como ‘brasileiro’ de um modo geral” (Daniel, 1968, citado por Coutinho, 1973, p. 211); arcaísmos; adaptações de vocábulos de origem estrangeira à língua portuguesa; palavras de origem científica (estes dois últimos elementos são menos comuns).

2.2. Sintaxe.

Segundo Coutinho (1973, p. 213), ainda mais do que no léxico, é na sintaxe que Rosa opera com maior profundidade e originalidade. Do todo de sua linguagem, a sintaxe é o aspecto que mais se diferencia do padrão da língua portuguesa: “Ela tem uma lógica quase inteiramente peculiar e caracteriza-se basicamente por uma estrutura compacta e telegráfica” (Coutinho, 1973, p. 213). Rosa emprega diversos processos em suas criações sintáticas, dentre os quais, os principais são:

1. Neologismo sintático: intervenção criativa no plano da sintaxe, que se dá de diferentes modos. Vejamos os tipos de neologismos sintáticos mais frequentes em Rosa, e alguns exemplos da obra do mineiro colhidos por Coutinho (1973, p. 213-4):

1.1. Neologismo sintático de significado: vocábulo que amplia sua significação ao ser combinado a outros, com os quais, normalmente, não estaria. Exemplos: “indiferente rua” (um adjetivo abstrato é combinado com um substantivo concreto); “o passarinho *desapareceu* de cantar” (um verbo intransitivo é empregado com objeto).

1.2. Neologismo sint. de função: quando um vocábulo é mudado de classe gramatical. Exemplos: “Ainda era manhã *morcega*” (substantivo usado como adjetivo); “Ela dançava *mocinha*” (substantivo usado como advérbio); “No *oh-demais* do Chapadão, onde a terra e o céu se circunferem”; e, ainda: “me vou em *meus agoras*, compadre, comadre...” (nestes dois últimos casos, expressões e vocábulos de classes variadas são empregados como substantivos).

Os neologismos sintáticos, observa Coutinho (1973, p. 213), são recursos presentes em todo grande literato, entretanto, destacam-se na obra de Rosa, haja visto a frequência e a originalidade com que são formulados.

2. Inversão da ordem padrão de palavras e sintagmas nas orações: trata-se de um dos recursos sintáticos de maior relevância à originalidade rosiana. O escritor realiza diversificados processos de inversão: “desde a simples antecipação de um pronome, objeto ou um adjetivo até a transposição de sintagmas ou orações inteiras para outra parte da sentença” (Coutinho, 1973, p. 214). Deste modo, Rosa elabora, muitas vezes, construções labirínticas, criando efeitos novos e dando concisão à expressão. Exemplo: “Eu sendo água me bebeu; eu sendo capim, me pisou; e me ressoprou, eu sendo cinza”.

3. Oração condensada: é formada por um processo de justaposição, que unifica diversas orações em uma sentença. Exemplo: “A ver, Diadorim, a gente ia indo, nós dois, a cavalo, o campo cheirava, dez metros de chão de flor”. Segundo Coutinho, a oração condensada é frequente na linguagem oral, pois ocorre no curso momentâneo da associação de ideias. O uso que Guimarães Rosa faz deste tipo de oração em sua obra “revela uma preferência por parte do autor pela coordenação sobre a subordinação e por um tipo de estilo fluido, linear e direto” (Coutinho, 1973, p. 215).

4. Construção elíptica: consiste do processo de supressão, que pode ser desde a omissão de uma palavra, até a elipse de partes inteiras. Exemplo: “Uma porteira. Mais porteiras. Os currais. Vultos de vaca, debandando. A varanda grande. Luzes. Chegamos. Apear”. Com o uso deste recurso, “Rosa oferece ao leitor menos do que no comum se espera em termos de relações lógicas e, deste modo, força-o a participar da criação das histórias” (Coutinho, 1973, p. 216). O leitor, sem necessariamente se dar conta disso, entra no jogo da construção de sentido, suprindo lacunas e se inserindo, com sua imaginação, no desenvolver da narrativa.

5. Pontuação: em Guimarães Rosa a pontuação é mais estética do que ortográfica; além disso, com frequência ela se aproxima dos moldes da linguagem oral e, ainda, serve para marcar o ritmo fluido que o autor impõe ao seu texto (Coutinho, 1973, p. 216-7).

2.3. Integração forma-conteúdo.

Os diversos recursos lexicais e sintáticos que Guimarães Rosa emprega, estão a serviço das intenções que movem a sua criação literária. Conforme observa Coutinho (1973, p. 217), duas intenções constantes do escritor mineiro são: a construção de uma expressão concisa e a busca por integração entre forma e conteúdo. Para conseguir concisão na expressão, o escritor se vale, sobretudo, de orações condensadas, construções elípticas e da pontuação.

Sobre a outra constante em Rosa, a busca por integrar forma e conteúdo, Augusto de Campos (1978), em seu artigo, *Um Lance de “Dês” do Grande Sertão*, demonstra com minúcia como o autor mineiro levou tal busca a altos níveis em *Grande Sertão: veredas*. No que tange à integração forma-conteúdo, Guimarães Rosa se aproxima do autor irlandês James Joyce (1882-1941), sobretudo na “atitude experimentalista perante a linguagem” e, ambos, Joyce e Rosa, inserem-se na linhagem que descende do poeta francês, Stéphane Mallarmé (1842-1898). Mallarmé foi quem “em primeiro lugar, buscou dar ao discurso poético uma configuração específica de estrutura ‘musical’, que superasse o mero fluxo linear”. Em tal configuração, os temas e subtemas se inter-relacionam nos planos semântico e formal, em movimentos de interpenetração, variação, reiteração e contraponto, tecendo uma “constelação temática” (Campos, 1978, p. 328-9).

Vejamos alguns processos de integração forma-conteúdo em Rosa. Augusto de Campos (1978) demonstra, por exemplo, como a carga de significado concentrada no personagem Diadorim (o jogo dos opostos, o conflito amoroso, a dúvida), está inscrita no significante-nome deste personagem, e, mais que isso, ao mesmo tempo está difusa no todo da narrativa de Riobaldo.

Quem se dispuser a pesquisar o uso do sufixo *im* nas páginas do *Grande sertão*, há de verificar que ele aparece principalmente na figura de metaplasmo, por subtração de sons – apócope –, abreviando diminutivos terminados pela dissidência *inho*: *Pois essezinho, essezim; de pouquinho em pouquim; riachim; dioguim; diachim*. Surge, ainda, como forma apocopada de um substantivo terminado em *ino* (*assassino*): *assasim*. Em todos esses casos, trata-se de palavras do gênero masculino. Observa-se, porém, que o autor usa igualmente o mesmo sufixo, sempre sob a forma de apócope, na abreviação de palavras do gênero feminino com terminação correspondente à das do gênero oposto: é o caso de *neblin*, ou *neblin-neblim*, por neblina [...] Quer isto dizer que Guimarães Rosa se utiliza do sufixo *im*, como apócope das terminações *inho, inha, ino, ina*, indiferentemente ao gênero que expressem. Daí que, a nosso ver, o emprego daquele sufixo em Diadorim envolve tal nome próprio numa imprecisão de gênero que está em relação isomórfica com o personagem [...] num jogo cambiante de sufixos e gêneros, a chave existencial desse personagem (Campos, 1978, p. 341).

Campos notou que a androgenia que caracteriza o personagem Diadorim e, que ao mesmo tempo, marca a carga de ambiguidade presente em todo o romance, se manifesta por um jogo de sufixos que só é perceptível ao se observar a parte (personagem Diadorim) em relação ao todo (as palavras de ambos os gêneros apocopadas em suas terminações pelo sufixo *im*). Ainda neste sentido, o referido estudioso menciona o crítico literário, Pedro Xisto, a quem Rosa teria dito que, em algumas de suas obras, há uma “onomástica ação-de-presença”: nomes próprios se fundem aos personagens que nomeiam, decidindo-lhes o destino e influenciando mesmo sobre todo o acontecer da trama.

Campos (1978) também observa como a força da presença de Diadorim em Riobaldo se manifesta na sonoridade da expressão: em muitas passagens nas quais o ex-jagunço se refere a seu antigo amor, após dizer o nome Diadorim, o nome segue “reverberando pelas áreas circunvizinhas, ora sutilmente, através de uma incidência maior de fonemas em *d*, ora de maneira mais explícita, pelo emprego de rima em *im*”, deixando “pegadas sonoras” na fala de Riobaldo (Campos, 1978, p. 342). Das muitas passagens que Campos seleciona do romance rosiano para demonstrar isso, vejamos duas: “Contemplei Diadorim, daquela distância” e, “O que vendo, vi Diadorim – movimentos dele. Querer mil gritar, e não pude, desmim de mim-mesmo, me tonteava, numas ânsias”. O conteúdo afetivo concentrado no significado que Diadorim tem para Riobaldo é de tal intensidade que, silenciado o nome, fragmentos do significante-nome (*d* e *im*) permanecem ecoando como que esparzindo a presença do ser amado.

Augusto de Campos desencava ainda outros instigantes processos de linguagem semelhantes a este. Por exemplo: um dos temas centrais em *Grande sertão* é a indagação ontológica, a “dúvida hamletiana”, o *ser ou não-ser*, que no romance do autor mineiro assume a forma da questão: Deus ou Demo? – problema constante nas cogitações de Riobaldo³². Campos (1978) demonstra como este tema fundamental à obra migra do plano semântico ao formal, encarnando no fonema *d*: “o fonema D é a geratriz a partir da qual se estrutura a projeção, na linguagem, desse dilema” (p. 334). Ele anota algumas passagens do romance: “De Deus? Do demo?”; “Deus ou o demo?”; “Deus e o Demo!”; “– ao Demo ou a Deus...”, e observa:

Note-se o perfeito equilíbrio formal obtido no plano da linguagem, com a utilização de duas palavras iniciadas pela mesma sílaba e de igual número de letras (o que explica por que nunca surgem nesse contexto variantes como diabo ou Demônio). Colocando dois vocábulos de mesmo peso, por assim dizer, um em cada prato da balança do dilema fundamental, Guimarães Rosa consegue plena identificação fundo-forma: isomorfismo (Campos, 1978, p. 335).

Ao longo do romance, este tema central vai revelando matizes de sua complexidade, como mostra Campos, selecionando trechos com sutis ambiguidades: “Demos o demo...” e, “De déu em demos, falseando”. Em passagens como estas “uma leitura aguçada poderá enxergar: de deus em demos” (Campos, 1978, p. 335). Somos, com isso, levados a lembrar falas de Riobaldo, cismando acerca da natureza:

³² Lembremos que Riobaldo frequentemente se refere ao demo como o não-ser: “um-que-não-existe”; “o-que-não-existe”. Observa Augusto de Campos (1978): “É com ele que Riobaldo tem o encontro-desafio, na encruzilhada, à noite, o encontro com o Nada, com o Não-ser, ou seja, em termos mallarmeanos, o desafio ao Acaso” (p. 336).

Melhor, se arrepere: pois, num chão, e com igual formato de ramos e folhas, não dá a mandioca mansa, que se come comum, e a mandioca-brava, que mata? Agora, o senhor já viu uma estranhez? A mandioca-doce pode de repente virar azangada – motivos não sei; às vezes se diz que é por replantada no terreno sempre, com mudas seguidas, de manafbas – vai em amargando, de tanto em tanto, de si mesma toma peçonhas. E, ora veja: a outra, a mandiocabrava, também é que às vezes pode ficar mansa, a esmo, de se comer sem nenhum mal. E que isso é? (Rosa, 1956, p. 9).

Visto isso, voltamos a Diadorim: a indagação central, *Deus ou demo?*, cujo jogo de relação e conflito se concentra no fonema *d*, se personifica e ecoa na personagem Diadorim: “com sua natureza ambígua dividida entre Deus e o Demo, *demidivina*” (Campos, 1978, p. 338). O autor supracitado propõe o seguinte esquema explicativo:

- a) Dia + adora + im
b) Diá + dor

O ser e o amor estariam na vertente *Dia + adora*, enquanto que o não-ser e o demo, em *Diá + dor*. Esta conjectura encontra confirmações no romance. Vejamo-las, então. a) *Dia + adora*: o *adorar* remetendo ao sentimento entre ambos; passagens em que o vocábulo *dia* é associado ao nome Diadorim. b) *Diá + dor*: a *dor* misturada ao amor dos dois; o elemento *Diá*, referência popular ao diabo, que aparece, em raros momentos, como diminutivo afetoso do nome Diadorim. Eis duas passagens pescadas por Campos: “...quem-sabe, a gente criatura é tão ruim, tão, que Deus só pode às vezes manobrar com os homens é mandando por intermédio do diá (...) Deamar, deamo... Relembro Diadorim” e, “Mas, porém, quando isto tudo findar, Diá, Di, então, quando eu casar, tu deve de vir viver em companhia com a gente, numa fazenda, em boa beira do Urucuia...”. Assim, observa o referido estudioso, citando o romance: “se bifurca, desde o nome, essa criatura ‘que nasceu para o dever de guerrear e nunca ter medo, e mais para muito amar, sem gozo de amor...’” (Campos, 1978, p. 339).

Vejamos, ainda, um último exemplo acerca da integração forma-conteúdo no romance de Rosa: a palavra *nonada*. Augusto de Campos (1978, p. 333-4) tem a argúcia de notar dois efeitos que envolvem este vocábulo fundamental ao livro. Palavra de pouquíssimo uso na língua padrão (leitores equivocadamente chegaram até a considerá-la um neologismo) *nonada*, quando surge no texto, por homonímia remete espontaneamente o leitor ao vocábulo *nada*, este sim de uso corrente na língua e, neste remeter, instaura um conflito semântico. O escritor de Minas se serve de tal conflito, explorando suas consequências, e possibilitando ao leitor navegar por estratos de significado abertos pelo jogo entre *nonada*, *no nada*. Mesmo o leitor menos curioso, que não vá atrás de descobrir o significado da palavra *nonada*, será envolvido no jogo de

especulação poética a que o próprio significante convida: *nonada*, *no nada* – a negação do nada? O nada enquanto *locus* de existência?

Além disso, Rosa intervém sobre o significante *nonada* desmembrando-o intencionalmente, como bem repara Campos (1978): “Fragmentos da palavra *nonada* são disseminados e incrustados de forma a coincidir com sílabas de outras – *disjecta membra* temáticos que mantêm, sub-repticiamente, onipresente o tema original” (p. 333). Eis alguns dos exemplos colhidos pelo referido teórico: “De certo *nada* e *noves*”; “Demais é que se está: muito *no* meio de *nada*”; “*Nonde nada* eu não disse”; “*No nada* disso não pensei”.

Vemos assim, que em *Grande Sertão: veredas*, a grafia e a sonoridade das palavras e seus componentes, em consonância aos motivos temáticos, formam “temas-timbres”, uma “floresta de sons” (Campos, p. 334), uma composição multidimensional na qual cada parte é convite ao todo e este se desvela em seus elementos constitutivos.

O irmão de Augusto, Haroldo de Campos (1970), em seu artigo, *A linguagem do Iauaretê*, considera que das inovações literárias inauguradas por James Joyce, a menos explorada pelos escritores que vieram após ele, justamente por ser a mais complexa, é a intervenção criativa que a um só tempo atua na semântica e no aspecto formal do texto. Guimarães Rosa, diz Haroldo (1970, p. 574-5), trabalha justamente neste veio que fora aberto pelo irlandês, levando adiante uma “revolução da palavra” e, mais que isso, Rosa incorpora a este trabalho o caráter de nascente, inerente ao português brasileiro, que tem nas línguas indígenas e africanas um latente potencial de enriquecimento.

No referido estudo de Haroldo de Campos (1970), este demonstra como Rosa, em seu conto, *Meu tio, o Iauaretê*³³, levou ao extremo seus experimentos com a prosa. O conto inteiro é um monólogo em primeira pessoa, que faz supor um diálogo, entre um onceiro, habitante de um pequeno casebre no meio da mata, e um sujeito de longe que se perdeu de seus companheiros na noite e buscou guarida na maloca deste onceiro. O caçador de onças vai contando ao seu hóspede histórias de suas caçadas, que se misturam a estranhos indícios de que ele próprio tem familiares ligações com as onças e, talvez, seja também um pouco onça. A fala do onceiro é toda ela entrecortada de sons esquisitos, interjeições, expletivos e resmungos que, na verdade, demonstra Campos (1970), são

³³ Publicado em março de 1961, na revista *Senhor*, e posteriormente no livro póstumo, *Estas Estórias* (1969).

elementos da língua tupi, que funcionam como marcadores da transformação que se processa neste personagem.

enquanto conta para seu hóspede desconfiado e que reluta em dormir histórias de onça, está também falando uma linguagem de onça. Interjeições e expletivos, resmungos onomatopaicos, interpolam-se desde o começo de sua fala (Hum?... Eh-eh...Ã-hã...Hum-hum n't...n't...Ixe! Axi...) e se confundem com (ou se resolvem em) monossílabos tupis incorporados ao discurso ('Sei acompanhar rastro... Ti... agora posso mais não, adianta não, aqui é muito lugaroso'). Esse 'Ti' (como talvez o 'n't', 'n't', que aparece em outros pontos) será provavelmente o advérbio tupi de negação [...] Essas partículas são como que o fungar e o resbunar da onça, são o 'jaguanhenhén'³⁴ que toma conta do onceiro. O hibridismo do fraseado é acentuado sempre que o referente contextual acena para a onça e seus atributos (Campos, 1970, p. 576-7).

O desenredo da trama vai sendo dirigido pela linguagem: “não é a história que cede o primeiro plano à palavra, mas a palavra que, ao irromper em primeiro plano, configura o personagem e a ação” (Campos, 1970, p. 575). Ao fim da narrativa, vemos que o hóspede, cada vez mais assustado e enredado pelo falar-transformar do onceiro, começa a cogitar puxar um revólver que tinha consigo, ao mesmo tempo em que o medonho anfitrião parece armar seu bote-metamorfose:

Ói: mecê presta, cê é meu amigo... Ói: deixa eu ver mecê direito, deix'eu pegar um tiquinho em mecê, tiquinho só, encostar minha mão... Ei, ei, que é que mecê tá fazendo? Desvira esse revólver! Mecê brinca não, vira o revólver pra outra banda... Mexo não, tou quieto, quieto... Ói: cê quer me matar, ui? (Rosa, 1962/2013, p. 114).

Conforme observa Campos (1970), “tudo vai convergindo para o clímax metamórfico. Este não é apresentado, mas presentificado pelo texto” (p. 577). Na cena final, o hóspede, “interlocutor virtual” (que, de certo modo, é também o leitor), se dá conta da transformação em ato e, para se salvar, atira contra o homem-onça no momento mesmo da metamorfose: “Faz isso não, faz não... Nhenhenhém... Heeé!... Hé... Aar-rrâ... Aaãh... Cê me arrhoôu... Remuaci... Rêiucàanacê... Araaã...Uhm... Ui... Ui... Uh... uh... êêêê... êê... êê...” (Rosa, 1962/2013, p. 214). A transformação que se preparou³⁵ e se enunciou ao longo da narrativa, como que condensada nas palavras do onceiro, por fim, se anuncia e explode de dentro das palavras: a “transfiguração se dá isomorficamente, no

³⁴ *Nhenhê* ou *nhenheng*, do tupi, significa: falar; *Jaguarê* é tupinismo para onça. Rosa parte daí e cunha as desinências verbais “jaguanhenhém” e “jaguanhém”: o falar das onças. Em um trecho, escreve: “Eh, ela rosneou e gostou, tornou a se esfregar em mim, mião-miã. Eh, ela falava comigo, jaguanhenhém, jaguanhém...” (Rosa, 1962/2013, p. 103).

³⁵ Pudemos notar que, logo na primeira página do conto, o onceiro diz assim sobre um preto que havia morado com ele: “Ã-hã, preto vem mais não. Preto morreu. Eu cá sei? Morreu, por aí, morreu de doença. Macio de doença. É de verdade. Tou falando verdade...” (Rosa, 1962/2013, p. 96). A fala, “Eu cá sei?”, nos remete, por homonímia a: *Eu cacei?*

momento em que a linguagem se desarticula, se quebra em restos fônicos, que soam como um rugido e um estertor” (Campos, 1970, p. 577).

Conforme pudemos ver nos subcapítulos 2.1, 2.2 e 2.3, Guimarães Rosa parece colocar os significantes em um caleidoscópio, onde eles podem continuamente se desmembrar e reorganizar em novos arranjos, permitindo ao leitor vislumbrar quadros variados. Poderíamos arriscar um paralelo: se, na abordagem junguiana, circum-ambulamos os conteúdos oníricos e simbólicos (o conteúdo é apreciado, reapreciado, novamente apreciado, em diferentes níveis), o escritor de Minas, por sua vez, cria condição para o leitor circum-ambular os significantes, observando-os, a cada ângulo, sob nova perspectiva, em uma crescente descoberta de seus potenciais semânticos. O leitor de Rosa, deste modo, pode sonhar a palavra, e acordar pela palavra.

2.4. Poética.

Segundo Coutinho (1973, p. 218), desde o início de sua recepção, a obra de Guimarães Rosa gerou discussões entre críticos, no que tange a saber se seria prosa ou poesia, controvérsia que se deveu à uma confusão comum entre poesia e verso, como se o que definisse a natureza da poesia fosse seu aspecto formal. Contudo, também houveram críticos literários que, refutando tal controvérsia, logo apontaram a obra de Rosa como exemplo de uma fusão orgânica entre prosa e poema, como Oswaldino Marques, que cunhou o neologismo *prosoema*³⁶ para designar a escrita rosiana.

Tomando os estudos de Herbert Read³⁷ como seu ponto de partida, Coutinho (1973, p. 219) considera que entre prosa e poesia não há uma distinção formal, mas, na verdade, uma diferença psicológica: elas expressam atividades mentais distintas. A prosa teria origem no processo de dispersão, caracterizando-se por ser uma “expressão construtiva”, enquanto a poesia parece provir do processo de condensação, sendo uma “expressão criativa”. Na prosa, as palavras são empregadas para expressar o pensamento e, por isso, a combinação entre as palavras é mais importante do que a palavra em si. A prosa expressa o pensamento se utilizando das palavras e fórmulas “pré-fabricadas”, disponíveis na língua. Já na expressão poética, a palavra tem valor em si mesma, toda ela, enquanto conceito, visualidade e sonoridade, bem como as sílabas e letras.

³⁶ Este neologismo foi cunhado por Oswaldino Marques (1968) no artigo, *Canto e Plumagem das Palavras*.

³⁷ Coutinho se refere à obra de Herbert Read (1956), *English Prose Style*. Curiosamente, Herbert Read, além de crítico literário e historiador da arte, foi o editor chefe da tradução inglesa das obras de Jung.

Na poesia, a linguagem, enquanto instrumento de expressão, está no centro do jogo, e a palavra é encarada em seu potencial criador, como se tivesse acabado de surgir no mundo. Em uma carta enviada ao seu tradutor alemão Curt Meyer-Classon, em que comenta sobre o seu livro *Primeiras Estórias* (1962), Rosa diz: “as palavras valem ‘sozinhas’. Cada uma por si, com sua carga própria, independentes, e às combinações delas permitem-se todas as variantes e variedades”³⁸.

Temos, então, que as narrativas de Guimarães Rosa são poéticas, uma vez que possuem os “aspectos fisiológicos” da poesia, isto é, são elaboradas a partir do processo de condensação da linguagem e as “palavras que as compõem são criadas ou recriadas no momento da expressão” (Coutinho, 1973, p. 220). Entretanto, Coutinho observa que, embora a poesia não seja determinada por elementos formais (como pé, metro e ritmo), isto não significa que tais elementos não contribuam ao caráter poético de uma obra. Segundo o referido estudioso, os aspectos formais que mais influem à poética rosiana são: a onomatopeia, a aliteração, a rima e o ritmo.

Cada um destes elementos foi utilizado por Rosa de variados modos, frequentemente servindo para aproximar sua narrativa da linguagem oral. Por exemplo, em um trecho de *O burrinho pedrês* (*Sagarana*, 1946), Coutinho nos aponta como o autor mineiro se utiliza do ritmo para integrar forma e conteúdo, ao descrever o caminho tortuoso de uma boiada ao abate:

Boi bem bravo, bate baixo, bota baba, boi berrando... Dança doido, dá de duro, dá de dentro, dá direito... Vai, vem, volta, vem na vara, vai não volta, vai varando [...] pata a pata, casco a casco, soca soca, fasta vento, rola e trota, cabisbaixos, mexe lama, pela estrada, chifres no ar (Rosa, 1946a/2001, p. 27-28).

Neste trecho, o ritmo acelerado e marcado por pequenas unidades transmite ao leitor a impressão do movimento agitado dos bois. Coutinho (1973, p. 223) observa ainda que, com frequência, Rosa emprega o ritmo bem marcado e as rimas assonantes, que são, ambos, elementos característicos das canções populares.

Em entrevista a Günter Lorenz, Rosa conta que, uma década antes de publicar *Sagarana*, sua obra de estreia na literatura nacional, ele havia escrito um livro de poemas, *Magma* (1936), com o qual foi premiado pela Academia Brasileira de Letras, mas que não chegou a publicar. Após *Magma*, conta Rosa, ele esteve ocupado com a diplomacia, viajando o mundo e estudando: “se passaram quase dez anos, até eu poder me dedicar

³⁸ Carta de J. G. Rosa a C. Meyer-Classon, Rio de Janeiro, 24/3/1966, p. 314.

novamente à literatura” (Rosa, 1965, p. 70). Quando retornou profissionalmente às letras, tomou um caminho que já não era o da poesia formal, como explica:

descobri que a poesia profissional, tal como se deve manejá-la na elaboração de poemas, pode ser a morte da poesia verdadeira. Por isso, retornei à saga, à lenda, ao conto simples, pois quem escreve estes assuntos é a vida e não a lei das regras chamadas poéticas. Então comecei a escrever *Sagarana* (Rosa, 1965, p. 70).

2.5. Metafísica.

Na já mencionada entrevista de Guimarães Rosa a Lorenz, o escritor mineiro afirma que a sua relação com a língua comporta dois aspectos: um metafísico e um filológico.

Deve-se apenas partir do princípio de que há dois componentes de igual importância em minha relação com a língua. Primeiro: considero a língua como meu elemento metafísico, o que sem dúvida tem suas consequências. Depois, existem as ilimitadas singularidades filológicas, digamos, de nossas variantes latino-americanas do português e do espanhol, nas quais também existem fundamentalmente muitos processos de origem metafísica, muitas coisas irracionais, muito que não se pode compreender com a razão pura (Rosa, 1965, p. 80).

Focalizemos o primeiro “componente”: Rosa considera a língua o seu “elemento metafísico”. Nesta mesma entrevista, mais adiante, podemos entender melhor o que ele quer dizer com isso, quando ele afirma a Lorenz: “Meu lema é: a linguagem e a vida são uma coisa só” (Rosa, 1965, p. 83). E, pouco depois: “Legítima literatura deve ser vida. Não há nada mais terrível que uma literatura de papel, pois acredito que a literatura só pode nascer da vida” (Rosa, 1965, p. 84).

Podemos ver que Guimarães Rosa associa linguagem e vida e, como consequência de tal concepção, considera que a literatura legítima é aquela que é feita de vida. Vejamos agora, uma situação que, segundo nos parece, demonstra bem esta concepção do autor mineiro. Há uma passagem do conto *Buriti* (*Corpo de Baile*, 1956), na qual Rosa, para remeter aos rumores e sons assustadores que habitam a noite, escreve de maneira altamente onomatopaica e inventiva. Eis um trecho:

Onde agora, é o miolo maior, trevas. Horas almas. A coruja, cuca. O silêncio se desespumava. A coruja concluí. Meu corpo tremeu, mas só do tremer que é ainda das folhagens e águas. Para ouvir o do chão, a coruja entorta a cabeça, abaixando um ouvido despido. Ela ouve as direções. A jararaca-verde sobe em árvore. – Ih... O ùù, o ùù, enchemenche, aventesmas... O vento úa, morrentemente, avuve, é uma oada – ele igreja as árvores. A noite é cheia de imundícies. A coruja desfecha os olhos. Agadanha com possança. E òe e ròe, ucrú, de ío a úo, virge-minha, tiritim: eh, bicho não tem gibeira... Avougo. Ou oãoão, e psiuzinho. Assim: tisque, tisque... Ponta de luar, pecador (Rosa, 1956, p. 150).

Quando Edoardo Bizzarri estava traduzindo este conto, o *Buriti*, ele enviou uma carta a Rosa, com uma série de dúvidas. O escritor lhe respondeu, explicando cada ponto solicitado. Rosa esclarece, por exemplo, que “aventesma” é uma palavra pouco usual, que significa fantasma, espectro; explica-lhe ainda a passagem, “A coruja desfecha os olhos”, deste modo: “notar a superposição semântica: DESFECHAR = abrir. DESFECHAR = vibrar; descarregar (arma de fogo) exprimir com violência (*Adoro, isto. No só e simples abrir de olhos a coruja já está atacando!*)”³⁹. Contudo, desta carta elucidativa de Rosa a Bizzarri, o que mais chamou a nossa atenção foi a explicação do escritor sobre a frase: “O úù, o ùù, enchemenche, aventesmas”. Rosa a explicou assim:

Tentativa de tradução para a linguagem lógico-reflexiva: – Esses (sons de) húùh-úhhú, de imenso mexer-se-e-encher-se-me... são ossos-sons, de extintos fantasmas... (Perdoe-me, carreguei na mão. Mas é que é perigoso tentar sondar essas anfractuosidades infra-lógicas, hiper-sensoriais, elas contagiam-nos, e ‘estou com a cachorra’, a invenção é um demônio sempre presente...)”⁴⁰.

Podemos ver aqui, em ação, a concepção de Rosa de que linguagem é vida. Ora, ao escrever a Bizzarri para explicar-lhe a frase de *Buriti* que expressa a sonoridade fantasmagórica da noite, Rosa acabou por evocar, na explicação, a mesma carga anímica da frase do conto. A noite, sorrateira, se pôs a tingir a sua explicação, tragando-a para o seu escuro, ao que, o escritor interrompe: “Perdoe-me, carreguei na mão”, e, pontua: “essas anfractuosidades infra-lógicas” nos contagiam⁴¹.

Temos então que, para Guimarães Rosa, linguagem é vida. Deste modo, ao se intervir na linguagem, transforma-se a vida. Disso decorre a responsabilidade de um escritor. Na já referida entrevista, Rosa diz:

como a vida é uma corrente contínua, a linguagem também deve evoluir constantemente. Isto significa que, como escritor, devo me prestar contas de cada palavra e considerar a cada palavra o tempo necessário até ela ser novamente vida. O idioma é a única porta para o infinito, mas infelizmente está oculto sob montanhas de cinzas. Daí resulta que tenha de limpá-lo, e como é a expressão da vida, sou eu o responsável por ele (Rosa, 1965, p. 83).

O idioma, a língua dentro da qual o homem vive, pode inspira-lo ao infinito, ou, aprisiona-lo. As “montanhas de cinzas”, as deteriorações, opacidades e esvaziamentos que o uso corrente vai impondo à língua, despojam-na de seu viço, tornando-a anêmica. O escritor, então, deve *revitalizar a linguagem*, restituí-la em sua força de origem.

³⁹ Carta de J. G. Rosa a E. Bizzarri, Rio de Janeiro, 10/12/1963, p. 105.

⁴⁰ Ibidem, p. 104.

⁴¹ Lembramos Jung: no regime das imagens vigora uma outra lógica, que não é a mesma da do regime verbal. As imagens se convocam, e, se a palavra comunica, a imagem contagia. Rosa, entretanto, consegue manejar a expressão verbal de forma que com ela dá vazão a elementos extra-verbais, e, por isso, parece conseguir insuflar à “linguagem lógico-reflexiva” elementos “infra-lógicos”, de modo que as palavras passam a evocar imagens.

a visão que o homem tem da realidade está relacionada com os seus hábitos e associações verbais. A expressão convencional e a ordem dos vocábulos na sentença, que refletem a disposição dos objetos e a ordem do mundo circundante, foram determinadas em grande parte pela sua experiência prática no tempo e no espaço. Assim, se alguém altera a organização habitual dos vocábulos e rompe a estrutura sintática da sentença, estará inevitavelmente transformando o mundo percebido através delas (Coutinho, 1973, p. 207).

Com isso, chegamos ao segundo “componente” do qual Rosa nos fala na citação que abre este subcapítulo: o componente filológico de sua relação com a linguagem. Como vimos, o autor de Minas pretende renovar a linguagem e, com isso, renovar a vida. Para tal, ele adota um caminho de ação, conforme diz a Lorenz: “meu método implica na utilização de cada palavra como se ela tivesse acabado de nascer, para limpá-la das impurezas da linguagem cotidiana e reduzi-la a seu sentido original” (Rosa, 1965, p. 81). Além disso, Rosa se vale do imenso potencial de enriquecimento que o português-brasileiro possui, com as línguas indígenas e africanas que estão no cerne da formação cultural do Brasil: “Eu, como brasileiro, tenho uma escala de expressões mais vasta que os portugueses, obrigados a pensar utilizando uma língua já saturada” (Rosa, 1965, p. 81). Não bastasse isso, o escritor vai ainda a outros mananciais linguísticos:

eu incluo em minha dicção certas particularidades dialéticas de minha região, que são linguagem literária e ainda têm sua marca original, não estão desgastadas e quase sempre são de uma grande sabedoria linguística. Além disso, como autor do século XX, devo me ocupar do idioma formado sob a influência das ciências modernas e que representa uma espécie de dialeto. E também está à minha disposição esse magnífico idioma já quase esquecido: o antigo português dos sábios e poetas daquela época dos escolásticos da Idade Média, tal como se falava, por exemplo, em Coimbra. E ainda poderia citar muitos outros (Rosa, 1965, p. 81).

Assim, se a língua é expressão da vida, o homem, ao ser despertado como que de um estado letárgico, de um adormecimento das faculdades expressivas, pelo espanto na linguagem, é forçado a se haver com a matéria-língua, medita-la e, nisto, ele está se havendo com a própria vida:

Meditando sobre a palavra ele se descobre a si mesmo. Com isto repete o processo da criação. Disseram-me que isto era blasfemo, mas eu sustento o contrário. Sim! a língua dá ao escritor a possibilidade de servir a Deus corrigindo-o, de servir ao homem e de vencer o diabo, inimigo de Deus e do homem (Rosa, 1965, p. 83-4).

2.6. Guimarães Rosa e o regionalismo.

Na parte final de seu trabalho, *Rapsodo do sertão: da lexicogênese à mitopoesia*, Walnice Galvão (2006, p. 175) situa a obra de Guimarães Rosa em relação ao movimento literário regionalista no Brasil. Segundo a referida estudiosa, o regionalismo se estendeu por longo tempo em nossa literatura, podendo ser categorizado em pelo menos três

momentos. Sob influência do romantismo, surge, na segunda década do século XIX, o primeiro regionalismo, também denominado sertanismo (foi a entrada do sertão na tradição ficcional brasileira). Estavam em foco as peculiaridades humanas e regionais do Brasil, havia certa curiosidade autocentrada pelo supostamente pitoresco, e empregavam-se enredos sentimentais. O romance de Bernardo Guimarães (1875), *A escrava Isaura*, e a obra de Franklin Távora (1878), *O matuto*, pertencem a este período. O primeiro tem como referência o Brasil central e, o segundo, o Nordeste.

Sob influência do naturalismo e se opondo ao romantismo, surge, no final do século XIX, o segundo regionalismo, com obras marcadas pelo determinismo científico, pelo pessimismo e o fatalismo, e por uma descrição que se pretendia sóbria. Transformações instauradas pelo modernismo, juntamente à influência do romance social norte americano, deram ensejo ao surgimento do nosso terceiro regionalismo, nas primeiras décadas do século XX. Esse terceiro momento se caracterizou pela preocupação com causas sociais, como a miséria e os desmandos políticos. Paisagens regionais como a caatinga e dramas sociais como o dos retirantes, de cangaceiros e coronéis, foram algumas das principais temáticas. Rachel de Queiroz e Jorge Amado figuram entre os grandes nomes deste período.

Obviamente, este é um panorama, sobretudo, didático, cujo valor está em nos proporcionar ver algum encadeamento histórico no desdobramento do regionalismo. Cada movimento, contudo, teve suas próprias ramificações internas, e outros fatores culturais estiveram em jogo. Ademais, cada grande obra, em si mesma, é um universo próprio que, se até certo ponto reflete o âmbito histórico dentro do qual surge, também aponta seus limites e contradições e, não raro, abre os caminhos para além de seu momento cultural. Galvão (2006, p. 178) menciona, a este respeito, *Os Sertões*, de Euclides da Cunha (1902), que, não obstante surgir no contexto do segundo regionalismo, repercutiu para muito além deste momento, antecipando as principais temáticas com as quais as “nascentes ciências sociais brasileiras da década de 1940” viriam a lidar: as questões do povo “negro, do mestiço, do índio, dos movimentos sociais, da desigualdade, da disputa pela terra, das insurreições dos pobres, da cultura popular, do messianismo e do milenarismo, do subdesenvolvimento e da dependência” (Galvão, 2006, p. 178).

Da visão panorâmica que Walnice Galvão nos oferece, podemos sintetizar que o regionalismo – seja focalizando o elemento étnico, a paisagem ou a política – teve, como característica central, a referência ao lugar humano: a relação entre o homem e o seu meio histórico-geográfico.

Paralelo ao terceiro movimento regionalista, observa Galvão (2006, p. 182-3), desenvolvia-se no Brasil outra linha literária que, longe de um caráter documental, distante das preocupações com a política institucionalizada e de descrições sócio geográficas, voltava-se para a interioridade humana, cogitando problemáticas de ordem espiritual, a questão do bem e do mal, a transcendência: uma literatura realizada “à borda do inefável”. O romance católico francês do período entre guerras e o existencialismo exerceram grande influência sobre essa literatura introspectiva, que teve Clarice Lispector como o seu maior expoente.

Segundo Galvão (2006), Guimarães Rosa incorporou essas duas grandes linhagens literárias:

Situando-se a cavaleiro das duas mais importantes tendências da época, vai partir delas para construir seu discurso tão peculiar. Do lado do regionalismo, lá estão a matéria do sertão, as personagens plebeias, a oralidade etc. Do lado da reação espiritualista, acham-se a preocupação com a subjetividade e com a transcendência, a perquirição da religiosidade, o sopro metafísico, a sondagem do sobrenatural. Por isso se pode dizer que sua obra a um só tempo incorpora e supera conquistas precedentes (Galvão, 2006, p. 184).

Tal qual os regionalistas, Guimarães Rosa, para escrever seus livros, também se baseou em uma determinada região geográfica e social. Mais que isto, realizou viagens etnográficas a fim de vivenciar o lugar no qual ambienta sua obra⁴². Antonio Candido (2011, p. 19) conta que a primeira vez em que ouviu falar sobre Rosa foi em 1945, através de Vinicius de Moraes, e diz:

Vinicius me disse que havia um colega dele do Itamaraty que estava escrevendo uns contos, mas era um tipo muito peculiar, porque escrevia os contos preparando como se fosse um trabalho científico. Eram contos regionais, e esse colega tinha um fichário em que ele tinha todos os passarinhos, todos os acidentes geográficos, plantas com nomes científicos, costumes, como se estivesse fazendo um trabalho de sociologia (Candido, 2011, p. 19).

No entanto, Candido (2011) relata que, assim que leu *Sagarana*, o primeiro livro publicado por Rosa, percebeu que não se tratava de um autor regionalista. Tal percepção se ampliou quando leu *Grande Sertão: veredas*. No romance rosiano, o real e o irreal estão em permuta constante: “podemos ver que o real é ininteligível sem o fantástico, e que ao mesmo tempo este é o caminho para o real” (Candido, 1964, p. 139). Vê-se que o acurado esforço “científico” de Rosa em levantar dados, nomenclaturas e detalhes de um sertão tangível, forma o substrato para a elaboração de uma obra que se desprende de tais

⁴² *Grande Sertão* é ambientado numa região formada pelo Noroeste de Minas Gerais, o Oeste da Bahia e o Nordeste de Goiás. Biólogos, pesquisadores e habitantes da região por diversas vezes se surpreenderam ao perceber certas fidelidades entre a obra e a realidade geográfica do lugar (Meyer, 2011, p. 206).

determinismos concretos, o que levou Candido (2011, p. 27) a cunhar os termos *transregionalismo* ou *surregionalismo* para designar a criação do autor mineiro.

Também neste sentido, Eduardo Coutinho (1973), retomando Benedito Nunes⁴³, sugere que o sertão rosiano comporta três sertões: “uma ‘região natural e social’, uma ‘região ética’ e uma ‘região espiritual, religiosa ou mística’, e as duas últimas se sobrepõem à primeira” (p. 224). Nunes denomina a narrativa rosiana de *realismo poético*: “um realismo em que a trama das coisas e dos seres nasce, a cada momento, da trama originária da linguagem” (Nunes, 1969, citado por Coutinho, 1973, p. 225).

Por vezes, observa Coutinho (1973, p. 226), comparou-se o regionalismo de Guimarães Rosa com o de Mário de Andrade⁴⁴, uma vez que nestes dois escritores está em cena uma linguagem que mescla diferentes elementos linguísticos brasileiros. No entanto, ambos têm intenções bem diferentes, como esclarece o supracitado estudioso:

Mário de Andrade desejava criar uma língua brasileira independente do português peninsular como uma reação à tradição europeia que continuava ditando normas gramaticais absolutamente inaplicáveis à realidade brasileira [...] Guimarães Rosa, ao contrário, visava criar uma linguagem universal, capaz de transmitir os conflitos básicos do homem. E neste caso, a sua grande contribuição à literatura brasileira foi a eliminação da oposição entre linguagem e temática, ou, melhor, entre forma e conteúdo (Coutinho, 1973, p. 226).

2.7. A leitura de Grande Sertão como um meio de se experienciar a ambiguidade.

Clarice Lispector tinha 31 anos e vivia nos Estados Unidos, quando seu amigo, o também escritor, Fernando Sabino, lhe recomendou que lesse o recém lançado *Grande Sertão: veredas*. A seguir, copiamos a carta em que ela comenta sobre sua leitura:

Fernando,

Estou lendo o livro de Guimarães Rosa, e não posso deixar de escrever a você. Nunca vi coisa assim! É a coisa mais linda dos últimos tempos. Não sei até onde vai o poder inventivo dele, ultrapassa o limite imaginável. Estou até tola. A linguagem dele, tão perfeita também de entonação, é diretamente entendida pela linguagem íntima da gente – e nesse sentido ele mais que inventou, ele descobriu, ou melhor, inventou a verdade. Que mais se pode querer? Fico até aflita de tanto gostar. Agora entendo o seu entusiasmo, Fernando. Já entendia por causa de Sagarana, mas este agora vai tão além que explica ainda mais o que ele queria com Sagarana. O livro está me dando uma reconciliação com tudo, me explicando coisas adivinhadas, enriquecendo tudo. Como tudo vale a pena! A menor tentativa vale a pena. Sei que estou meio confusa, mas vai assim mesmo, misturado. Acho a mesma coisa que você: genial. Que outro nome dar? Esse mesmo.

⁴³ Refere-se ao seguinte artigo de Benedito Nunes: *A Rosa o que é de Rosa*, publicado no jornal, O Estado de São Paulo, em 22 de março de 1969.

⁴⁴ Mário de Andrade, sob o intuito modernista de “desprovincianizar-se e alçar-se ao patamar das vanguardas europeias”, rechaçou o localismo e o particularismo do movimento regionalista, que considerava incapaz de criar uma imagem de Brasil. Andrade, então, sobretudo em *Macunaíma* (1928), empreendeu o que chamava de “desgeograficação”, isto é ele “traça o panorama do Brasil em sua totalidade, mas deliberadamente confunde as diferentes regiões e aquilo que as caracteriza” (Galvão, 2006, p. 178-9).

Me escreva, diga coisas que você acha dele. Assim eu ainda leio melhor.
Um abraço da amiga
Clarice⁴⁵

O livro, Clarice percebera com nitidez já em sua primeira leitura, se comunica “com a linguagem íntima da gente” e propicia “uma reconciliação com tudo”. Outra ilustre leitora, a poetisa Adélia Prado (1976), em um trecho de seu poema, *A invenção de um modo*, nos diz:

Porque tudo que invento já foi dito
Nos dois livros que eu li:
as escrituras de Deus
as escrituras de João
Tudo é Bíblias.
Tudo é Grande Sertão (p. 27)

Se Clarice nos fala de uma experiência de reconciliação com tudo, da suscitação de um nível de percepção em que as coisas adivinhadas se mostram e o valor intrínseco à vida se revela e se afirma, Adélia, por sua vez, faz o nome de Rosa nos aludir a João⁴⁶, o evangelista, aproximando a experiência da leitura de *Grande Sertão: veredas* da experiência religiosa.

Uma vez que toda tradução começa pelo exercício da leitura, vejamos, ao lado do relato de Clarice e do poema de Adélia, algumas considerações de Edoardo Bizzarri sobre o seu adentrar à obra rosiana.

Quando Rosa e Bizzarri assinam contrato com a editora Feltrinelli, para a tradução de *Corpo de Baile*, o tradutor italiano compara esta tarefa que iria iniciar com a experiência de se lançar no rio São Francisco a bordo de frágil canoa, conforme escreve em uma carta a Rosa: “um verdadeiro São Francisco, enorme, com águas profundas, as margens que se perdem no horizonte; e nele vou entrar, diria Dante, que ‘*in piccioletta barca*’, ou melhor, diria o nosso caipira, numa canoa furada. Que Deus me ajude”⁴⁷.

Quando Bizzarri de fato inicia a referida tradução, em diferentes cartas podemos notar como ele vai *se tornando* um sertanejo. Por exemplo: nos meses preparativos antes do início da tradução, Bizzarri vinha, por cartas, tentando convencer Rosa a comparecer em São Paulo para um evento literário que ele organizaria. Porém, o escritor mineiro andava atribulado, sem poder aceitar tal convite. Algum tempo depois, quando Bizzarri

⁴⁵ Carta de C. Lispector a F. Sabino, Washington, 11/12/1956. (Sabino e Lispector, 2011, p. 169).

⁴⁶ João Evangelista, segundo consta no *Novo Testamento*, passou parte do fim de sua vida exilado na ilha de Patmos, onde escreveu o *Apocalipse*. Dos apóstolos, é talvez o que mais tenha transitado pela linguagem simbólica.

⁴⁷ Carta de E. Bizzarri a J. G. Rosa, São Paulo, 20/5/1963, p. 32.

já estava no decurso da tradução, ele escreveu a Rosa explicando que achava melhor adiar o tal evento: “se V. não se importar e não houver inconveniência, acharia melhor adiar-lo para depois; terminada a tradução, neste período penso que estou sertanejo demais para isso”⁴⁸. Em outra carta, Bizzarri assim se despede: “Até breve: os vaqueiros do Urubuquáquá estão me esperando; gente brava e complicada”⁴⁹. No início do percurso do italiano, Guimarães Rosa já o havia alertado de que traduzir sua obra é tornar-se geralista: “Quem mora nos gerais, seja em vereda ou chapada, é geralista. Eu, por exemplo. Você, agora, também”⁵⁰.

Tempos depois, quando o italiano já estava findando esta jornada tradutória, ao atrasar a resposta de uma carta a Rosa, ele justificou assim o seu atraso: “Perdoe o atraso epistolar, mas estou mesmo de ressaca. Não é ressaca de farra, *hélas*, nem de bebedeira [...] É só ressaca de sertão e de cansaço, ressaca de tão prolongado viver fora de mim [...] não pense que seu amigo se perdeu num sertão sem veredas”⁵¹. Se o início da tradução fora comparado por Bizzarri à experiência de adentrar um largo rio em pequenina canoa, é até natural que o término de tal empreendimento lhe traga ressacas, como no conhecido “mal do desembarque”, o atordoamento frequentemente sentido por quem chega à terra depois de tempos viajando por águas.

Apresentamos esses fragmentos de Clarice, Adélia e Bizzarri, pois, cada um a seu modo, eles nos dizem sobre a dimensão da experiência na leitura. O filósofo francês Paul Ricoeur, em seu artigo, *O que é um texto?* (1970/1989), considera que as condições para a experiência da leitura consistem em que: de um lado, o homem é um ser incompleto (elabora sentido sobre si e sobre o mundo mediado por uma linguagem que lhe é extrínseca) e, do outro lado, o texto é um ser aberto (seu sentido só se realiza pela leitura):

se a leitura é possível, é exatamente porque o texto não está fechado em si mesmo, mas aberto a outra coisa; ler é, em qualquer hipótese, encadear um discurso novo no discurso do texto. Este encadeamento de um discurso num discurso denuncia, na própria constituição do texto, uma capacidade original de ser retomado, que é o seu caráter aberto (Ricoeur, 1970/1989, p. 155).

A elaboração de significados que o homem realiza, sobre si próprio e sobre o mundo à sua volta, é mediada pelos “signos da cultura”, de modo que ler um texto é ampliar possibilidades de compreensão de si mesmo, por meio do texto.

a interpretação de um texto completa-se na interpretação de si dum sujeito que doravante se compreende melhor, se compreende de outro modo, ou que começa mesmo a compreender-se [...]

⁴⁸ Carta de E. Bizzarri a J. G. Rosa, São Paulo, 17/10/1963, p. 51.

⁴⁹ Carta de E. Bizzarri a J. G. Rosa, São Paulo, 7/11/1963, p. 68.

⁵⁰ Carta de J. G. Rosa, a E. Bizzarri, Rio de Janeiro, 11/10/1963, p. 42.

⁵¹ Carta de E. Bizzarri a J. G. Rosa, São Paulo, 12/3/1964, p. 146-7.

a compreensão do texto não é o seu próprio fim, ela mediatiza a relação consigo de um sujeito que não encontra, no curto circuito da reflexão imediata, o sentido da sua própria vida (Ricoeur, 1970/1989, p. 155).

O texto, enquanto não é lido, existe apenas como estrutura, apenas em sua dimensão semiológica; somente pelo ato da leitura a dimensão semântica do texto se realiza: “a leitura é como a execução de uma partitura musical; ela marca a realização, a chegada ao ato, das possibilidades semânticas do texto” (Ricoeur, 1970/1989, p. 156). O ato da leitura, observa ainda Ricoeur, atualiza e retoma o movimento do próprio texto, de modo que, confrontar-se com o sentido do texto é “tomar o caminho de pensamento aberto pelo texto, pôr-se em marcha para o *oriente* do texto” (Ricoeur, 1970/1989, p. 159).

Com isso em vista, nos perguntamos: a qual oriente a leitura de *Grande Sertão: veredas* nos aponta? Ou ainda: em que nível de experiência a leitura deste romance é capaz de nos lançar?

Uma obra do porte de *Grande Sertão* evidentemente possibilita mais de um nível experiencial, contudo, focalizaremos aqui a experiência da ambiguidade. A ambiguidade é apontada como tema e tônica fundamental em *Grande Sertão*, uma vez que coexiste na semântica e na estrutura do romance (Candido, 1964; Arrigucci, 1995). Paulo Rónai (1958) demonstra como o próprio título, *Grande Sertão: veredas*, já antecipa isso. À esquerda do sinal “:” temos *Grande Sertão* (masculino, amplitude, singular) e, à direita, *veredas* (feminino, pequeno, plural). O sinal de dois pontos, a um só tempo, distingue e separa, como identifica e assimila e os termos. O “:”, deste modo, “teria valor adversativo, estabelecendo a oposição entre a imensa realidade inabrangível e suas mínimas parcelas acessíveis, ou, noutras palavras, entre o intuível e o conhecível. E também, segundo me confirmou certa vez o próprio autor, entre o inconsciente e o consciente” (Rónai, 1958, p.151). Augusto de Campos (1978), mencionado no tópico 2.3 deste capítulo, também nos demonstra como, em *Grande Sertão*, a grafia, a sonoridade e a semântica do texto interpenetram-se, formando um amálgama.

Visto isso, consideramos que o leitor do romance não realiza apenas uma leitura intelectual sobre a ambiguidade, mas a experiência na relação com o texto. E, consideramos ainda, tal experiência pode atuar sobre uma problemática que foi largamente estudada por Jung: o processo de *unilateralização psíquica*.

Jung emprega o termo unilateralidade psíquica⁵² de diferentes modos. Em alguns textos, emprega o termo unilateralidade para se referir a casos em que, num indivíduo, um determinado complexo ideo-afetivo passa a concentrar uma carga libidinal desproporcional, perturbando o todo psíquico (por exemplo, alguém cujo complexo paterno adquiriu patológica autonomia).

O termo unilateralidade⁵³ psíquica também é empregado por Jung com referência a indivíduos nos quais uma das quatro funções naturais da psique (pensamento, sentimento, intuição e sensação) assume uma superatuação, inibindo o desenvolvimento das outras. Segundo a teoria tipológica junguiana, é natural que uma das funções da psique seja mais integrada à consciência do que as demais. Jung chama de *função principal* esta função mais conscientizada: há pessoas que se relacionam com o mundo mais pela via do pensamento, outras pela via da intuição, assim por diante. São as diferentes configurações de personalidade. No entanto, ao longo da vida, o ideal é que as funções menos integradas ao campo consciente encontrem meios de integrar-se, ainda que dentro dos limites possíveis: “a autorregulação do organismo vivo exige naturalmente a harmonização do ser humano; por isso a consideração das funções menos favorecidas se impõe como necessidade vital e tarefa inevitável da educação do gênero humano” (Jung, 1921/2016, § 570).

Segundo Jung observou em sua prática clínica, o indivíduo que continua e intensamente negligencia a expressão de uma das quatro funções, leva tal função a um nível libidinal tão baixo, que ela passa a atuar inconscientemente e de modo rudimentar:

Quando, pois, certas funções são desintegradas pelo despojamento da libido, entram em atividade seus fundamentos arcaicos que estão no inconsciente. Este estado significa uma dissociação da personalidade na medida em que as funções arcaicas não têm relacionamento direto com a consciência, portanto, não existem pontes transitáveis entre consciência e inconsciente (Jung, 1921/2016, § 569-70).

A função regredida passa a perturbar sintomaticamente todo o desempenho psíquico. É comum que, frente a isso, o sujeito adote uma postura que, ao invés de o

⁵² O conceito de unilateralidade advém da perspectiva que Jung adota de compreender a psique em termos de relações entre polos. Ao longo de sua obra, Jung recorre a diferentes modelos explicativos para falar do psíquico. Ora ele apresenta a psique em termos de instância (consciência, inconsciente pessoal, inconsciente coletivo); ora em termos energéticos (quando fala dos fluxos da libido); ora em termos de polaridade, por exemplo, quando fala de *função principal* (a mais consciente) e *função inferior* (a menos consciente); ou quando fala em *pensamento dirigido* e *pensamento fantasia*.

⁵³ Jung também aplica o conceito de unilateralização em análises de fenômenos sociais. Em *O homem e seus símbolos* (1964), ele se refere a uma *hipertrofia da racionalidade*, designando com isso características da modernidade ocidental, tais como, o fascínio pela técnica e a instrumentalização do pensar, que eclipsariam as demais funções da psique.

ajudar, agrava a sua situação. Isto é, ele intensifica ainda mais o uso de sua função principal, na esperança de assim controlar os seus sintomas (que são as reações da função regredida), reproduzindo um círculo vicioso.

A dificuldade em relativizar o próprio ponto de vista; assim como uma dinâmica afetiva enrijecida, que assume uma atitude reativa frente a qualquer situação menos usual, expressam processos psíquicos de unilateralização. Em tais processos há dificuldade de se conceber o outro em si mesmo, e o outro de si mesmo. Um arranjo psíquico unilateralizado é, de certo modo, o oposto de uma postura que abarque ambiguidades e paradoxos.

Conforme nos parece, a leitura de *Grande Sertão: veredas* propicia ao leitor um campo em que se pode experimentar a ambiguidade da existência, a tensão natural à dualidade da vida. As “escrituras de João” (para retomarmos Adélia Prado) falam não somente à racionalidade egoica que as lê, mas também à instância profunda, àquela natureza íntima e afastada do campo consciente. O leitor tem, assim, oportunidade de encontrar um aspecto da psique humana, logo, um aspecto seu, encarnado semântica e estruturalmente na narrativa de Riobaldo, e de se relacionar com tal aspecto materializado fora de si mesmo. Há nisto um aprender e um apreender a ambiguidade: uma experiência.

CAPÍTULO 3. CAMINHOS DO CRIAR: BRINCADEIRA, PACTO E LUTA.

Em seu livro, *Símbolos da Transformação* (1952a/2016), quando Jung está sugerindo que a criatividade não é resultado da elaboração de conflitos inconscientes, mas sim uma disposição primária da psique, ele escreve: “Assim como um parto natural que põe ou ‘projeta’ no mundo um ser vivo não é causado por qualquer repressão, também a criação artística e intelectual é um processo natural” (§ 94). Num outro momento, em seu artigo, *Relação da psicologia analítica com a obra de arte poética* (1922/2016), quando Jung está propondo que, na criação visionária, o impulso criativo suprapessoal se utiliza da pessoa do criador como um meio de fluir, ele escreve:

A planta não é um simples produto do solo, mas um processo em si, vivo e criador, cuja essência nada tem a ver com as características do solo. Assim, a obra de arte deverá ser considerada uma realização criativa, aproveitando livremente todas as condições prévias [...] poderíamos até falar de um ser que utiliza o homem e suas disposições pessoais apenas como solo nutritivo (Jung, 1922/2016, § 108).

Nestas duas passagens, como em outras, vemos o psiquiatra suíço se valer do uso de metáforas para abordar o tema da criatividade. O recurso metafórico condiz com a concepção que Jung tem do objeto criatividade. Isto é, uma vez que a disposição criativa possui natureza arquetípica psicoide, não se pode acessar diretamente a sua origem, mas, pode-se abordar a sua expressão e os seus movimentos. E um modo possível de se realizar uma tal abordagem compreensiva, é percorrer imagens metafóricas que o próprio objeto suscite.

Inspirados por este modo de proceder, construímos nosso caminho de ação neste capítulo. Conforme estudávamos o material que compõe a nossa *fonte principal*, percebemos a recorrência de três movimentos, que denominamos de *brincadeira*, *pacto* e *luta*. Isto é, sem que tenhamos definido previamente categorias de compreensão, durante a leitura dos registros de Rosa, fomos notando que o processo criativo do autor mineiro envolve algo de um elemento lúdico, algo de pactuações e algo de luta. Tomamos, então, estas três categorias que nos foram suscitadas e as abordamos de uma forma amplificadora, isto é, elaborando, a partir de cada uma delas, paralelos semânticos e imagens compreensivas. No curso deste procedimento, o estudo de nosso subsídio teórico, a psicologia junguiana, foi direcionado pelas três categorias suscitadas pelos registros de Rosa.

Cap. 3.1. O brincar.

“No entanto na infância as descobertas terão sido como num laboratório onde se acha o que se achar?”

Clarice Lispector.

“O máximo de maturidade que um homem pode atingir é quando ele tem a seriedade que têm as crianças quando brincam”

Nietzsche.

O elemento lúdico parece ser uma característica do percurso criativo de Guimarães Rosa. O escritor faz brincadeiras com amigos, com tradutores, e brinca, sobretudo, com as palavras. Tomamos, como ponto de partida, passagens de cartas e escritos de Rosa em que este elemento está presente, para, então, percorrermos dimensões de imagens e de significados evocados pela presença do brincar.

Cap. 3.1.1. Brincar é levar a sério.

Vilma Guimarães Rosa, a filha mais velha do escritor, no livro de memórias que escreveu sobre seu pai, narra um caso engraçado de quando Rosa lhe “pregou uma peça”. Ela era adolescente e estava em viagem de férias pela Europa com seu pai e sua irmã mais nova, Agnes. Nessa época, conta Vilma, Rosa tinha implicância com possíveis namoros da filha; aconselhava-a, dizendo que estudasse, trabalhasse, e deixasse para se casar somente após os trinta ou quarenta anos de idade. Como Vilma respondia ao pai que não pretendia esperar tanto tempo, ele costumava brincar, dizendo que, então, talvez deveria mandá-la para um convento. Nesta dita viagem de férias, passando pela França, hospedados em Houlgate, estavam, em uma tarde, caminhando pela praia em frente ao hotel, pegando conchas na areia.

Então ele me confidenciou que algumas daquelas conchas diziam o futuro, nelas escrito. Aconselhou-me a procurar, e eu, entusiasmada, procurei. De repente, apareceu uma concha maior, com palavras escritas à tinta. Levei um susto, e li: ‘Irmã Vilma do Sagrado Juízo’. Ficamos rindo ainda muito tempo depois daquela sua ideia, maluca mas divertida, de escrever na concha (V. Rosa, 1999, p. 138).

Muitos anos antes dessa viagem familiar e dessa brincadeira, o escritor mineiro viveu outra ocasião que também envolvia um convento, mas, neste caso, foi uma situação bastante séria. Em 1936, recém ingressado no Itamarati, Rosa fora viver no Rio de Janeiro. Já há algum tempo, uma irmã mais nova do escritor, Maria Luiza, chamada de Iza pela família, também estava vivendo no Rio, em um convento de freiras. Maria Luiza, ainda muito jovem principiara na vida religiosa, e havia deixado Minas Gerais para viver

o internato no Rio. Assim que Rosa se estabeleceu na cidade ele passou a visitar a irmã no convento e logo notou que ela não estava bem. Maria Luiza estava próxima ao fim dos votos temporários e da consumação dos votos perpétuos, e estava em crise, querendo abandonar a vida religiosa, mas sem coragem para tal. O escritor, então, assumindo a responsabilidade de irmão mais velho, e único parente de Iza no Rio, passou a intermediar a delicada situação entre a sua irmã, a madre superior responsável pelo convento, e os seus pais em Minas, cuidando para que estes, muito católicos, não se constrangessem e decepçõessem. Em uma carta aos seus pais, ele escreve:

Disse-me a Irmã que Iza não se adapta à vida religiosa de convento, por motivo da sua saúde. Anda sempre triste, sempre doente, de médico para médico, sem melhorar. Sua doença é principalmente de origem nervosa [...] Conversei longamente com a Iza, e saí convencido de que ela sofreria se continuasse sob o hábito. A sua aparência é boa, e toda a sua doença, ou pelo o menos principal dela são as saudades da família, a nostalgia de casa, a inadaptação à regra rigorosa e à opressão da vida enclausurada. Creio que se continuasse aqui seria realmente infeliz, e que a saída será mesmo para o seu bem. Entretanto, tímida como ela é, sente-se constrangida, receando censuras⁵⁴.

Rosa ajudou sua irmã em todo o processo de desligamento do convento, conversando por cartas com seus pais e, após a saída de Iza, abrigou-a em sua casa durante algum tempo, antes que ela retornasse à Minas, dando apoio para que ela fosse se readaptando à vida social fora da clausura.

É interessante o fato de Rosa ter acompanhado e auxiliado sua irmã a atravessar este delicado drama e, anos mais tarde, sendo pai de uma jovem garota, brincar com sua filha, propondo-lhe o convento. A relação entre estas duas situações nos alude a uma das dimensões da brincadeira: para brincar com uma coisa, é preciso tê-la conhecido a sério. A brincadeira, assim entendida, nada tem de banal. Pelo contrário, o brincar configura um nível de relacionamento sofisticado, altamente inventivo, em que se estabelece uma dinâmica troca entre aquele que brinca e a coisa brincada, ou entre aqueles que brincam; e o brincar é, ainda, um meio de acesso ao que há de mais sério e profundo.

A presença da brincadeira, assim compreendida, pode ser percebida em certas passagens da correspondência entre o escritor mineiro e seu tradutor italiano, Edoardo Bizzarri. Assim que assume a tarefa de traduzir *Corpo de Baile*, Bizzarri passa a solicitar por cartas diversos esclarecimentos sobre palavras e frases de difícil tradução. Rosa, a princípio, tem certa resistência em responder a isso, pois, diz, gostaria de intervir o menos possível sobre o caráter criativo do próprio Bizzarri e, também, pois desejava o prazer da surpresa que teria ao ler a tradução inteira terminada: “fico com pena de ter de entrar no

⁵⁴ Carta de J. G. Rosa ao seu pai, F. P. Rosa, Rio de Janeiro, 15/09/1936. (V. Rosa, 1999, p. 171-2)

jogo, ainda que com primárias indicações, sem importância, porque quero guardar-me para o formidável prazer de comer o ‘doce’ pronto, isto é, de ver como prestigiará V. o ‘Corpo de Baile’, com sua manipulação pessoal e poderosa”⁵⁵. Como Bizzarri insi, Rosa acede e, aos poucos, se estabelece entre os dois uma longa série de cartas em que o escritor vai explicando ao italiano palavras e frases – um verdadeiro glossário vai ganhando corpo. Bizzarri, para facilitar o trabalho de Rosa, passa a enviar, em anexo às cartas, listas com as palavras e frases às quais desejava definições, já com espaços em branco abaixo de cada uma, para o mineiro “apenas” preencher e reenviar.

Rosa, que no primeiro momento resistiu, começa a gostar e a se divertir e emprega a palavra “jogo” repetidas vezes para se referir a estas cartas, espécie de *o que é o que é?* epistolar. Contudo, se este jogo de dúvidas e elucidações é prazeroso, acaba sendo também deveras sério. Em uma das cartas, diz Rosa: “Estou, mesmo, gostando deste jogo. (E é benéfico, contribuindo para um pouco de humildade. Pois, agora é que vejo como certos leitores têm razão de irritar-se contra mim e invectivar-me...)”⁵⁶. Neste “jogo”, o escritor tem de rever sua própria obra e se confrontar com a não compreensão de si por um outro. Diz ainda Rosa, em outra carta: “estou gostando do jogo, embora me pareça acusador exame-de-consciência, para penitência de antigos pecados”⁵⁷. O jogo de perguntas e respostas – ao qual Rosa se lançou com entusiasmo, enviando longas notas com definições e esclarecimentos, muitas vezes ofertando mais do que pedia Bizzarri⁵⁸ – se fez também possibilidade de lição de humildade e exame-de-consciência.

Ao considerarmos o brincar como um ato que, longe de ser trivial, tem profunda importância na existência humana, cabe retomarmos um pensador que influenciou Jung, em especial o seu conceito de função simbólica: o filósofo e poeta alemão, Friedrich Schiller (1759-1805). Este postula a existência de dois instintos⁵⁹ primários e conflitantes: o sensual e o formal e, mediando os dois, o instinto lúdico.

⁵⁵ Carta de J. G. Rosa a E. Bizzarri, Rio de Janeiro, 11/10/1963, p. 37.

⁵⁶ Carta de J. G. Rosa a E. Bizzarri, Rio de Janeiro, 28/10/1963, p. 51.

⁵⁷ Carta de J. G. Rosa a E. Bizzarri, Rio de Janeiro, 06/11/1963, p. 61.

⁵⁸ Bizzarri escreve a Rosa: “Gosto que não desgoste do jogo; pois suas elucidações têm, para mim, grande valor de orientação poética, ainda mais do que lexical”. Carta de E. Bizzarri a J. G. Rosa, São Paulo, 7/11/1963, p. 67.

⁵⁹ Segundo Belo e Scodeler (2013, p. 99), a palavra instinto não é uma boa tradução, pois Schiller não se refere à dimensão biológica instintual. O mais correto, segundo os referidos autores, seria utilizar *impulso* ou *tendência* (*spieltrieb*: impulso lúdico). Ainda assim, seguiremos tradução da editora Vozes das obras de Jung, que emprega *instinto*, uma vez que tal edição é a fonte que mais consultamos para falar da relação Jung-Schiller.

O objeto do instinto sensual [...] chama-se *vida*, no sentido mais amplo; um conceito que engloba todo ser material e tudo o que é diretamente presente aos sentidos. O objeto do instinto formal [...] chama-se *forma* [...] um conceito que abrange todas as qualidades formais das coisas e todas as suas relações com as forças do pensamento (Schiller, 1826, citado por Jung, 1921/2016, § 162).

Schiller denomina de “forma viva” o fruto da mediação suscitada pelo instinto lúdico⁶⁰. Jung (1921/2016, § 145) considera Schiller um antecessor que lidou, no campo da filosofia, com algumas das mesmas questões com as quais ele lidara na psicologia. O conceito junguiano de *função simbólica*⁶¹ se aproxima do *instinto lúdico* de Schiller; e o conceito de *símbolo* se assemelha à *forma viva*. Jung considera que Schiller intuía uma ideia psicológica de imenso valor quando cunhou o conceito de “instinto lúdico”, contudo, que o filósofo não explorou a riqueza contida nesta ideia.

Schiller designou a “vontade” como a única força capaz de se sobrepor aos instintos conflitantes. Jung, todavia, não credita tanto poder à *vontade*, pois considera que a *vontade*, por si só, é vazia de conteúdo e objetivo, estando sempre imbuída pela carga de um dos polos (*formal* ou *sensual*, segundo Schiller; *racional* ou *instintivo*, segundo Jung), logo, incapaz de, por si mesma, sobrepor-se ao conflito dos polos. Segundo Jung, apenas uma vontade que esteja fundamentada em um produto intermediário dos dois polos seria capaz de superar o dualismo aprisionador. Isto é, uma vontade assentada no instinto lúdico, ou, em termos junguianos: uma vontade nutrida do simbólico. Jung considera ainda, que Schiller incorreu em equívoco ao conferir primazia à racionalidade (instinto formal), uma vez que tal postura não seria capaz de superar o dualismo, mas acabaria por reforçar uma unilateralidade.

Em qualquer caso, a vontade é determinada mais por um ou mais por outro lado, enquanto depender, pelo seu conteúdo, de um ou de outro. Mas, para ser capaz de resolver o conflito, precisa estar fundada num processo ou estado intermediário que lhe dará um conteúdo nem muito perto nem muito longe de ambos os lados [...] a posição mediadora entre os opostos só pode ser alcançada pelo símbolo (Jung, 1921, § 169).

A leitura crítica que Jung faz de Schiller⁶² pode ser questionada, primeiro porque Schiller teoriza no campo da filosofia e da estética, e Jung confronta conceitos

⁶⁰ Muito tempo antes de Jung e mesmo de Schiller, o bispo cristão, Sinésio de Tolemaida, já havia proposto ideia semelhante, referindo-se ao que chamou de *espírito fantástico*: o ponto intermédio entre as coisas eternas e as coisas temporais. O religioso “atribui ao *spiritus phantasticus* praticamente o mesmo lugar que na psicologia Schiller dá ao instinto lúdico e eu à fantasia criadora, apenas que ele se expressa metafisicamente em vez de psicologicamente” (Jung, 1921/2016, § 165).

⁶¹ “função instintiva irracional, única capaz de dar à vontade um conteúdo tal a ponto de unir os opostos” (Jung, 1921/2016, § 175).

⁶² Jung usa como referência o livro: Schiller, F. (1826). *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*. Vol. 18. Stuttgart/Tübingen: Cotta.

psicológicos seus com formulações de Schiller sem uma devida reflexão epistemológica de fundo; em segundo lugar, porque Jung lê Schiller sob o ponto de vista de sua psicologia, quase que procurando o que no filósofo se adequa e o que não se adequa ao seu pensamento. Contudo, inobstante esses possíveis problemas, o que nos chama atenção aqui, é o fato de Jung ter, no desenvolvimento de seu conceito de função simbólica, bebido nas ideias de Schiller acerca da ludicidade. O filósofo e poeta alemão foi pioneiro em perceber a importância humana do brincar e a conferir densidade filosófica à compreensão da brincadeira. Conforme observam Belo e Scodeler (2013, p. 93), cerca de duzentos anos antes de Donald Winnicott, o psicanalista e pediatra inglês que reconheceu o valor do lúdico no desempenho da criatividade, Schiller já havia feito reflexões nesse sentido. Reflexões que, conforme vemos, tiveram peso sobre a teoria junguiana. Jung, notando semelhança entre alguns conceitos schillerianos e alguns de seus próprios conceitos, chega a conjuga-los em certas formulações, como ao mencionar a espontaneidade do brincar:

Não se trata, evidentemente, de *querer* brincar, mas de *ter que* brincar; uma manifestação lúdica da fantasia, oriunda de necessidade *interna*, sem a compulsão das circunstâncias e sem imposição da vontade. *É brincadeira séria*. E, no entanto, é brincadeira, visto de fora, pela consciência, isto é, do ponto de vista do juízo coletivo. Esta é a qualidade ambígua que adere a todo ser criativo. Se a brincadeira se esgota em si mesma, sem nada criar, é mera brincadeira; mas, em caso contrário, é chamada obra criadora (Jung, 1921/2016, § 185).

Jung fala de uma “manifestação lúdica da fantasia” que, sendo de natureza inconsciente, “interna”, se impõe ao eu como capacidade criativa. O “juízo coletivo”, que é, a um só tempo, a *consciência coletiva*⁶³ e o *mundo adulto*, enxerga o brincar como algo estranho. Isto porque, na brincadeira, em última instância, as determinações concretas e simbólicas de mundo estão em jogo: o mundo é desmontado e ganha montagens novas. Por isso, o brincar é, para a criança, o meio de desenvolver a capacidade imaginativa criativa e, também por isso, no adulto, a criatividade guarda laivos de brincadeira. Inspirado por Schiller, Jung notou que existe no brincar a latência de uma insubmissão: “Há bem poucas pessoas criativas que não foram acusadas de brincarem” (Jung, 1921/2016, § 185).

⁶³ Imprescindível à toda organização social, no entanto, sempre correndo o risco de enrijecer-se ao ponto de perder porosidade a movimentos de transformação.

Cap. 3.1.2. Brincar é fazer vínculo.

O brincar também pode ser considerado um modo de se relacionar com a vida e com os outros. Etimologicamente, o verbo brincar vem da palavra latina⁶⁴ *brinco* (pequeno adereço de forma anular), que deriva de *vinculum* (vínculo, atadura, laço), palavra formada pelo verbo *vincire* (atar, prender, seduzir, encantar) e o sufixo instrumental *ulum*. Com frequência, na correspondência consultada de Guimarães Rosa, encontramos a presença de brincadeiras: permeando a sua relação com tradutores e amigos, e também a sua relação com acontecimentos cotidianos e com as palavras.

Há uma passagem significativa neste sentido. Como já dito, o senhor Florduardo, pai de Rosa, foi um dos grandes colaboradores na obra do escritor, fornecendo-lhe, por meio de cartas, um vasto material com referências à vida no interior mineiro. Há uma série de cartas (da segunda metade da década de 1940 e da década de 1950), do período em que Rosa preparava *Corpo de Baile* e *Grande Sertão*, em que o escritor solicita continuamente que seu pai lhe envie notas com memórias e informações. Em uma destas cartas, Rosa escreve ao seu pai:

Estou escrevendo outros livros. Lembro-me de muitas coisas interessantes, tenho muitas notas tomadas, e muitas outras coisas eu crio ou invento, por imaginação. Mas uma expressão, cantiga ou frase, legítima, original, com força de verdade e autenticidade, que vem da origem, é como uma pedrinha de ouro, com valor enorme. Desde já, muito agradeço o que o senhor conseguiu. Mas, não conte a outras pessoas, para que eu possa usa-las em primeira mão⁶⁵.

Ao fim desta carta, Rosa insere um adendo destinado à sua irmã Dora, criança à época, sugerindo que ela atuasse como ajudante do senhor Florduardo nas tarefas solicitadas: “Agora, especialmente, para a Dora. [...] Você, aliás, podia fazer o papel de secretária, para tomar nota das coisas que encomendei, acima, ao Papai. Quer? E vá descobrindo coisas interessantes, que assim a família toda colaborará no meu próximo livro...” (p. 184). É singular que o escritor convide sua pequena irmã para participar dessa busca coletiva pelas “pedrinhas de ouro”, de modo que toda a família tome parte na elaboração dos livros. O labor de coletar dados é, assim, encarado como espécie de jogo coletivo em família.

É também por meio de instruções e sugestões, frequentemente com ares brincantes, que Rosa se dirige aos seus tradutores. Ao explicar ao tradutor italiano a

⁶⁴ Curiosamente, o verbo inglês *to play* (brincar, jogar, divertir-se, praticar esporte; participar de), vem do inglês arcaico *plegian* (mover-se depressa, exercitar-se, tocar música, zombar), cuja raiz indo-europeia é *dlegh* (envolver-se: *to engage oneself*) (Etymology Dictionary).

⁶⁵ Carta de J. G. Rosa ao seu pai, F. P. Rosa, 26/03/1947. (V. Rosa, 1999, p. 183).

maneira como formula uma frase polissêmica em que cada palavra deve assumir variedade de sentidos, Rosa faz comparação com o xadrez: “Tudo deve ser cacho de acordes. Como no xadrez: a jogada boa deve ter mais de uma finalidade ou causa”⁶⁶. Em outra ocasião, vemos o escritor mineiro sugerindo ao seu tradutor alemão o que fazer quando estiver às voltas com uma frase de intrincada tradução: “Sempre que estiver em dúvida, jogue o sentido da frase para cima, o mais alto possível. Quase em cada frase, o ‘sovrassenso’ é avante – solução poética ou metafísica. O terra-a-terra serve só como pretexto”⁶⁷.

Por meio de brincadeiras vai se tecendo o trabalho conjunto e a relação de amizade entre autor e tradutores. Podemos acompanhar nas correspondências com Bizzarri e com Meyer-Clason, o escritor fazendo jogos com palavras, peças e trocadilhos. Por exemplo, ao elogiar Bizzarri pelo resultado da árdua tarefa de traduzir um coco sertanejo, Rosa lhe diz: “A tradução do COCO saiu *fabulosa, formidável, estupenda, incrível* [...] Parodio a Bayer: ... ‘Se é Bizzarri – é bom’ !”⁶⁸. Em outro momento, em uma das listas de palavras que o italiano lhe remetia, solicitando as definições, Rosa, ao lhe explicar o sentido da inusual palavra *visargo*, vai desmanchando-a:

‘visargo’ Antes de tudo : não é uma palavra estranha, forte, mágica, cheia de dinâmica de mistério? Pode ser *feiticeiro* ou *dono de arcanos* ou *ultra-lúcido* ou tantas coisas mais. Tem de *vis* e de Argos. Tem de *bis* e de *agro* (*acer*, acerbo). (Sou tentado a sugerir: um gato *bizzarri*...⁶⁹.

Além de brincar com as alusões despertadas pela sonoridade da palavra *visargo*, Rosa insere na brincadeira o próprio nome *Bizzarri*, e nisto há um duplo sentido: o som das palavras é semelhante e, com frequência, em cartas anteriores, Rosa se referira à lucidez e à capacidade quase mágica do tradutor. A nota ainda adquire um tom engraçado, pois, além da aproximação sonora e semântica entre os nomes *visargo* e *bizzarri*, as notas que o escritor envia ao italiano são frequentemente repletas de termos em latim – sobretudo nomes de espécies de plantas e bichos – e, aqui, Rosa acaba por transformar o próprio nome de seu tradutor em espécie felina.

Algumas brincadeiras e passagens engraçadas em suas cartas nos dão como que mostras de certas características da peculiar relação de Rosa com a linguagem, como sua concepção de que “a linguagem e a vida são uma coisa só” (Rosa, 1965, p. 83). Em uma missiva a Bizzarri, na qual Rosa pedia desculpas por declinar de um convite que o italiano

⁶⁶ Carta de J. G. Rosa a E. Bizzarri, Rio de Janeiro, 18/11/1963, p. 71.

⁶⁷ Carta de J. G. Rosa a C. Meyer-Clason, Rio de Janeiro, 27/03/1965, p. 259.

⁶⁸ Carta de J. G. Rosa a E. Bizzarri, Rio de Janeiro, 06/11/1963, p. 61.

⁶⁹ Carta de J. G. Rosa a E. Bizzarri, Rio de Janeiro, 02/01/1964 p. 116.

lhe fizera para um evento literário, alegando excesso de atribuições cotidianas, o escritor lhe diz: “O que há, porém, Bizzarri, é o diabo. (Desculpe-me botá-lo assim encostado a Você)”⁷⁰. O *diabo*, no caso, não era apenas o trabalho em excesso, mas, conforme o escritor explica na sequência, as insistentes pressões, contra as quais vinha desviando há quase dois anos, para a sua cerimônia de posse na Academia Brasileira de Letras.

Em outras cartas, encontramos Rosa desvendando aos tradutores delicados jogos de palavras presentes em seus livros. Vejamos o escritor explicando a Mayer-Clason duas expressões que criou: *pestanas til-til* e *sebestos*:

– ‘pestanas til-til’: aqui funcionam a onomatopeia sutil, a imagem visual das pestanas (cílios) e os $\begin{smallmatrix} \sim \\ \sim \\ \sim \end{smallmatrix}$ ~ ~ (til)⁷¹.

sebestos [...] Achei curiosa ‘empastar’ o grego [*sebomai*] (com sentido de ‘veneração, temor respeitoso’, respeito supersticioso), com o coloquial (gíria) brasileiro ‘cê besta!’ = Você é besta...⁷².

Extrapolando o fazer literário, encontramos a presença deste senso lúdico criativo em ocasiões significativas da vida pessoal do escritor. Quando sua primeira filha nasceu, Rosa trabalhava como médico recém-formado no povoado de Itaguará, em Minas. O jovem médico foi quem fez o parto da própria filha e, ao segurar no colo a menina rosada que acabara de nascer, o pai estreante teria dito: “Vi uma rosa!”. Relatou, depois, que foi *aí* que *encontrou* o nome com o qual acabou batizando a garota: Vilma Rosa (V. Rosa, 1999, p. 152).

Cap. 3.1.3. Brincar é ser/estar criança.

Como vimos, a etimologia do verbo brincar nos remete à noção de vínculo, de maneira que podemos considerar o brincar como um ato de estabelecer laços, de se vincular. Recorramos agora, não à etimologia, mas à tradução de um célebre fragmento de Heráclito de Éfeso: “O tempo é uma criança brincando, jogando: reinado da criança” (DK 52). Alexandre Costa (2012), tradutor e pesquisador do pré-socrático em questão, no estudo que acompanha a obra, *Heráclito: fragmentos contextualizados*, diz a respeito desta sentença: “Notar o jogo $\pi\acute{\iota}\varsigma/\pi\alpha\acute{\iota}\zeta\omega\nu$, conjugando criança e, literalmente, ‘criançando’. Em função da inexistência de um suposto verbo ‘criançar’ em nossa língua,

⁷⁰ Carta de J. G. Rosa a E. Bizzarri, Rio de Janeiro, 7/11/1965, p. 173.

⁷¹ Carta de J. G. Rosa a C. Meyer-Clason, Rio de Janeiro, 24/3/1966, p. 315.

⁷² Carta de J. G. Rosa a C. Meyer-Clason, Rio de Janeiro, 11/4/1966, p. 321.

empreguei a forma brincando” (p. 75). Costa (2012) encontrou uma solução para a tradução equivalendo “criançar” e brincar.

Pensar em uma equivalência entre o verbo brincar e o suposto verbo “criançar” nos alude à mais uma dimensão do brincar. Aqui, brincar é ser/estar criança. Se a raiz etimológica *vinculum* nos aponta o brincar enquanto *ato*, a ação de se vincular; temos, agora, o brincar como o *estado de ser* criança.

Podemos, então, perguntar: que estado é este, ou, qual seria uma possível definição de *criançar*? Tentemos encontrar resposta a partir de um outro fragmento do próprio Heráclito: “Ludibriados são os homens no conhecimento das coisas aparentes, semelhante a Homero, que foi o mais sábio de todos os helenos. Pois ludibriaram-no meninos, a matar piolhos, falando-lhe: ‘quantas coisas vimos e catamos, largamo-las; quantas não vimos nem pegamos, levamo-las’” (Heráclito, DK 56)⁷³. Neste fragmento, que nos foi legado por Hipólito, o tema da infância comparece de maneira espirituosa: o menino é aquele que realiza o ludíbrio, ao falar, como quem brinca, palavras que podem dizer mais de uma coisa. Na raiz do ludíbrio está a capacidade de transitar, pelas palavras, por possibilidades diversas. Vejamos também que as *musas* – as divindades que na mítica grega presidem a função do aedo – ao se apresentarem no início da *Teogonia* de Hesíodo, assim dizem:

sabemos muitas mentiras dizer símeis aos fatos
e sabemos, se queremos, dar a ouvir revelações (Teogonia, vv. 27-28).

As musas, representações imagéticas da atividade poética, são assim explicadas por Glória Ribeiro (2009):

nascidas da união entre Memória e Zeus, as musas herdaram os poderes de seus pais. Da Memória herdaram o poder de transitar no passado, no presente e no futuro – que equivale a dizer: herdaram o poder de transitar entre as esferas do ser (da presença) e do não-ser (da ausência e do esquecimento). De Zeus herdaram o poder supremo de presentificação. Sendo assim, as musas representam o poder supremo de presentificação do passado, do presente e do futuro. Mas é precisamente porque podem transitar livremente pelas instâncias do ser e do não-ser que as musas, e o poder que elas representam, trazem uma grande carga de ambiguidade – ou seja, o que elas dizem pode ser e não-ser ao mesmo tempo (p. 65-6).

Essa qualidade da palavra poética, isto é, a ambiguidade, a capacidade de “transitar livremente pelas instâncias do ser e do não-ser”, nos parece também uma boa

⁷³ Costa (2012), revisando as discussões clássicas que se estabeleceram em torno deste fragmento, aponta que seu grande tema é o jogo entre a dimensão *aisthética* do conhecimento e a cognoscibilidade limitada do ser humano: “O jogo entre revelação e obliteração no encontro entre os sentidos e o cosmo é o que origina tanto o elogio dos sentidos – pois eles é que efetivam o conhecimento – quanto sua recriminação por parte de Heráclito” (p. 188).

definição para o verbo *criançar*. Para a criança, o sentido do mundo ainda não está dado, as coisas ainda não foram impregnadas pelos significados da cultura. O mundo adulto, onde há consenso sobre as coisas, onde no máximo se pode divergir do con-senso, não é o mundo da criança. Para a criança, as coisas acabaram de nascer: são também coisas-crianças, aberturas à significação. Por esse motivo, a palavra da criança surpreende o senso dos homens, tão bem amoldados a um consensual “conhecimento das coisas aparentes” (lembrando Heráclito). Martins Costa (2006) parece ter notado este aspecto na literatura de Rosa, essa familiaridade entre o poético e o lúdico, quando diz: “Sempre brincando com a linha tênue e arbitrária que distingue as coisas do mundo, a escrita de Rosa quer captar o que é ambíguo e escorregadio, ignoto ou difícil de ser apreendido – a própria ‘matéria vertente’ das coisas” (p. 196).

Em um trecho de seu texto, *Sobre a escova e a dúvida* (quarto e último prefácio de *Tutaméia*, 1967), Guimarães Rosa narra um curioso acontecimento de infância que parece ser, a um só tempo, eco literário de vivência pessoal e explanação de uma concepção de criatividade:

Menino, mandavam-me escovar em jejum os dentes, mal saído da cama. Eu fazia e obedecia. Sabe-se — aqui no planeta por ora tudo se processa com escassa autonomia de raciocínio. Mas, naquela ingrata época, disso eu ainda nem desconfiava. Faltavam-me o que contra ou pró a geral, obrigada escovação [...]

Até que a luz nasceu do absurdo.

De manhã, razoável não seria primeiro bochechar com água ou algo, para abolir o amargo da boca, o mingau-das-almas? E escovar, então, só depois do café com pão, renovador de detritos? (Rosa, 1967/2009, p. 151).

Na citação acima, a infância comparece como o tempo no qual os significados instituídos se apresentam, as coordenadas que regem a ordenação do mundo adulto são impostas à criança. Mas, é também desde esse estado de ser, o ser criança, que tais coordenadas são postas em xeque. A “luz”, nascida do absurdo, é percebida pelo menino. A consciência desperta quando a *doxa*⁷⁴ é perturbada pelo paradoxo, e a infância é estado propício à paradoxalidade.

⁷⁴ Utilizamos aqui a palavra *doxa* na acepção mais usual que adquiriu em língua portuguesa, isto é, como sinônimo de *opinião comum* (“Doxa. Conjunto de ideias e juízos generalizados e tidos como naturais por uma maioria”, segundo o *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*, 2019). Tal significado é semelhante a algumas definições filosóficas: “Os Estoicos definiram a Opinião ‘um assentimento fraco e ilusório’ [...] São Tomás de Aquino exprimia a mesma coisa dizendo: ‘A Opinião é o ato do intelecto que se leva sobre uma parte da contradição com o medo da outra’. Wolff chamava Opinião ‘a proposição insuficientemente provada’” (Abbagnano, 1982, p. 699).

Cap. 3.1.4. Brincar é desafiar o diabo e imitar a Deus.

Ainda percorrendo sentidos evocados pelo tema do brincar em Rosa, encontramos a presença do riso. A brincadeira e o riso são coisas distintas, no entanto, é tão natural rir ao brincar que se pode supor uma familiaridade entre as duas atitudes. Ambos, o brincar e o rir possuem uma potência de subversão. Umberto Eco, em seu romance, *O nome da Rosa* (1983), traz significativas considerações a este respeito. O autor italiano toma de um antigo e conhecido fato na história da filosofia – o desaparecimento da segunda parte do livro *A Poética*, de Aristóteles, que trataria da comédia – e o insere em sua ficção, ambientada no século XIV, em fins do medievo. O escritor se vale ainda, no romance, do fato de que, à essa época, havia na igreja católica uma discussão sobre se o riso seria ou não um pecado.

No dito romance, o frei franciscano Guilherme de Baskerville⁷⁵, com o auxílio de seu noviço, Adso de Melk, investiga estranhos assassinatos que vinham ocorrendo em um mosteiro beneditino, no qual se localizava a maior biblioteca da igreja naquele período. Sem adentrarmos o desenrolar da trama, foquemos um trecho final do romance: Guilherme e Adso descobrem que na imensa biblioteca estava escondida a segunda parte da *Poética* de Aristóteles, considerada perdida. Um velho e cego monge, Jorge de Burgos, uma das maiores autoridades no mosteiro, guardava a única cópia existente desta obra grega, escondendo-a de todos, mesmo que para isso fosse necessário assassinar confrades. Trava-se, então, uma discussão entre Guilherme e Jorge⁷⁶, em que o segundo argumenta sobre porque escondia o livro, temeroso do poder libertador do riso:

O riso liberta o vilão do medo do diabo, porque na festa dos tolos o próprio diabo parece pobre e tolo, portanto controlável. Mas este livro poderia ensinar que libertar-se do medo do diabo é sapiência [...] O riso desvia, por alguns instantes, o vilão do medo. Mas a lei impõe-se através do medo, cujo nome verdadeiro é temor de Deus [...] E deste livro poderia nascer a nova e destruidora aspiração a destruir a morte através da libertação do medo. E que seríamos nós, criaturas pecadoras, sem o medo, talvez o mais provido e afetuoso dos dons divinos? (Eco, 1983, p. 385-6).

No raciocínio do velho padre, o riso afronta o medo e, sem o medo, desvaneceria a necessidade que o homem sente de Deus. Ao que Guilherme discorda e afirma não

⁷⁵ O personagem Guilherme de Baskerville (*Guglielmo da Baskerville*) sintonizado a ideais renascentistas, teria sido inspirado em parte no filósofo e frade franciscano inglês, Guilherme de Ockham (1285-1347), estudioso de lógica e ética; e em parte no personagem Sherlock Holmes (no livro, *The Hound of the Baskervilles*).

⁷⁶ Que alude ao confronto entre os vindouros ideais renascentistas e o obscurantismo recalcitrante de parte da igreja.

temer o riso, Jorge de Burgos lhe diz que sua discordância se deve à influência perniciosa das ideias franciscanas. Diz o obscuro cego:

– És um jogral, como o santo que vos pariu. És como o teu Francisco, que de toto corpore fecerat linguam⁷⁷, que fazia sermões dando espetáculos como os saltimbancos, que confundia o avaro metendo-lhe na mão moedas de ouro, que humilhava a devoção das freiras recitando o Miserere em vez da prédica, que mendigava em francês, e imitava com um pedaço de madeira os movimentos de quem toca violino, que se vestia de vagabundo para confundir os frades glutões, que se lançava nu sobre a neve, falava com os animais e as ervas, transformava o próprio mistério da natividade em espetáculo de aldeia, invocava o cordeiro de Belém imitando o balido da ovelha... Foi uma boa escola... (Eco, 1983, p. 388).

Esta fala reprobatória de Jorge é notável. Aponta-nos que, em Francisco de Assis, o brincar é criação pela subversão, pelo deslocamento do lugar de sentido: pedaço de madeira vira instrumento musical, o anúncio do evangelho toma ares circenses, presépio vira teatro de rua e, peixes e pássaros, ouvintes da boa nova. Não por acaso, Francisco foi o santo que despertou para a sua missão de fé pelo chamado da renovação: *reconstrói a minha igreja*, teria lhe dito Jesus. Assim, no brincar se exercita a função simbólica e, provavelmente, não há indivíduo criador que não seja algo brincante.

Qualquer criança brincando nos fornece evidência dessa potência do brincar: as coisas brincadas são deslocadas de seus lugares semânticos enrijecidos no mundo adulto. Meias dobradas viram bola de futebol, riscos com giz no chão ressignificam o espaço concreto, latas e barbantes transformam-se em telefone. A coisa, por meio da brincadeira, é restituída ao lugar de puro potencial de ser. Os significados instituídos e as relações estabelecidas são oxigenados no cadinho da brincadeira desvelando possibilidades que a razão habitual não captaria. Nos diz Jung (1921/2016):

A partir de um movimento lúdico de elementos cujas inter-relações não são imediatamente perceptíveis surgem os agrupamentos que um intelecto observador e crítico só avalia mais tarde. Não é o intelecto que realiza algo novo, mas o instinto lúdico agindo por necessidade interna (§ 185)⁷⁸.

Desafiar o diabo pela via da brincadeira também pode ser, em alguns casos, criar alguma ordem em meio ao caos, ou algum respiro em meio ao sufocamento. Em 1942, devido ao rompimento das relações diplomáticas entre o Brasil e os países do Eixo, os diplomatas brasileiros sediados na Alemanha foram internados em um hotel em Baden-Baden. Guimarães Rosa, então cônsul geral em Hamburgo, juntamente à sua esposa, Aracy Moebius, e toda a equipe deles aí se incluíam. Foram meses de confinamento e precariedade, com racionamento de comida, vigilância dos nazistas e angústia ante as

⁷⁷ *de todo o seu corpo fez linguagem.*

⁷⁸ Aqui ele utiliza o termo de Schiller “instinto lúdico” como um equivalente de “função simbólica”.

perspectivas de futuro. Conta Aracy: “Com a guerra, tinha pouca comida, e a gente também passou fome no hotel. Eu emagreci muito. Comia um prato de sopa, mais nada. Havia pessoas de todos os Consulados internadas. Foi um tempo duro”⁷⁹.

Vejamos agora um singular relato sobre este período: André Guimarães (1993), que era criança à essa época, filho do então cônsul geral em Viena, Mário Guimarães, conta que ele, seus pais e seus irmãos estavam entre os muitos brasileiros e latino-americanos isolados no hotel-prisão em Baden-Baden. À princípio, narra André, as crianças (que eram muitas, filhas de todos os trabalhadores ali reunidos) eram as únicas que tinham direito de sair um pouco do hotel. Desse modo, passavam parte do dia brincando pelas ruas próximas. Certa feita, a turma das crianças latinas travou uma *guerra de pedras* com um grupo de crianças alemãs que viviam naquele bairro.

A luta, que durou 50 minutos, acabou repentinamente com a chegada da *GESTAPO*. A essa altura, já havia alguns feridos, mas, graças a Deus, sem gravidade, além de muitas janelas e lampiões quebrados. A consequência mais importante foi a determinação de estender a todos os jovens estrangeiros a proibição de deixarem as dependências do hotel (Guimarães, 1993, p. 4).

A presença, agora constante, das crianças no hotel, enérgicas e sem entendimento total da seriedade do que se passava à sua volta – o horror da guerra – vinha a aumentar a tensão do já extenuante confinamento. Relata André Guimarães (1993), sobre a proibição de as crianças deixarem o hotel:

Essa decisão gerou um grande mal-estar entre os demais moradores do hotel. O ambiente para os adultos, com toda a balbúrdia que faziam tantas crianças confinadas sem poder gastar suas energias ao ar livre, tornou-se pesado e desagradável. Veio, então, de Guimarães Rosa a ideia salvadora de ensinar a todos os jovens a jogar xadrez, organizando campeonatos diários e premiando os vencedores com balas e caramelos trazidos de Hamburgo. A alegria, o salutar espírito de competição e a concentração trouxeram de volta o ambiente de tranquilidade tão desejado pelos adultos (Guimarães, 1993, p. 4).

Aqui, o jogo aparece como função psíquica integradora e organizadora. É a dimensão simbólica do brincar, capaz de criar coesão e harmonia, na tentativa de se sobrepor a condições diabólicas. Tal como nos indica a origem etimológica dos termos:

‘Diabolum’ é o inverso de ‘simbolum’. ‘Diabolum’ é o diabo. E o que é o diabo? É aquele que divide, que separa, que opõe, violentamente, e que impede toda unidade de ser criada. É esse sentido que a teologia monoteísta desenvolveu na Bíblia, no judaísmo, no cristianismo e no islã, porque o diabo é aquele que impede Deus a exercer o bem. O diabo é aquele que se opõe à realização do verdadeiro bem e do belo. ‘Simbolum’, de uma forma geral, acentua o laço, o que estabelece uma ponte na diversidade e sua primeira forma que é a pluralidade (Wunenburger, 2013, p. 313).

⁷⁹ Trecho de uma entrevista de novembro de 1996 concedida por Aracy M. G. Rosa, para a realização do documentário *Os nomes do Rosa* (A. M. G. Rosa, 1996, p. 18).

O símbolo, tal como entendido por Jung, possui um aspecto imagético, concreto, isto é, pode se expressar como imagem, e um aspecto afetivo: pode-se experimentar o símbolo ao nível dos afetos. Vejamos que Jung utiliza o símbolo ora como substantivo (referindo-se, por exemplo, a imagens oníricas ou culturais), ora como adjetivo. Assim, uma *vivência simbólica* é aquela na qual estão presentes as qualidades do símbolo: transformação, polissemia, integração e prospecção (no sentido latino, *prospectio onis*: vista de olhos lançada ao futuro).

A brincadeira, o jogo e as atividades lúdicas podem se fazer meios de vivência simbólica, em que se operam transformações da energia psíquica, individual e coletiva. No relato de André, vemos essa qualidade do lúdico em ação: em meio a tempos sombrios e condições disruptivas, os jogos de xadrez serviram como um ponto de alento e criação de alguma harmonia.

Cap. 3.1.5. Brincar é ato divino.

A psicóloga junguiana Ana Rios (2008) pesquisou sobre como crianças de diferentes faixas etárias representam em desenhos a imagem de Deus. Dentre os resultados que ela colheu, há dois que são significativos para nós. Em um dos experimentos ela pedia às crianças que desenhassem *Deus fazendo algo*. Os desenhos feitos foram então classificados nas seguintes categorias: Deus brincando (26%); cuidando (22%); abençoando (18,7%); realizando milagre (12%); organizando (8,7%); criando (7,3%); sofrendo (4,7%); não sabe (0,7%). A maior parte das crianças retratou Deus brincando. Além disso, em um recorte contendo apenas o grupo das crianças mais novas (6 a 7 anos), a representação de Deus brincando é de 52%, muito mais frequente que as demais categorias.

Ou seja, segundo estas crianças, Deus é, sobretudo, um Deus que brinca. Tanto mais, para as mais novas: “O Deus da metade das crianças de 6 a 7 anos da nossa pesquisa é um Deus que brinca e passeia, e, portanto, um Deus que ‘faz sentido’” (Rios, 2008, p. 175). Rios foi feliz na escolha da expressão “faz sentido”, que coloca entre aspas precisamente para marcar que, aqui, o Deus que *tem sentido* é justamente o que *realiza sentido*: o lúdico significador.

A liberdade de brincar provê o ato criativo que caracteriza tanto a ação divina quanto a essência do humano. A brincadeira tira o homem de sua estrutura previsível e programada, com continuidades, forma e limite, abrindo a possibilidade da ruptura, para a construção do devir e do significado (Rios, 2008, p. 173-4).

Assim, pondera a pesquisadora, a construção de sentido para a própria existência “na infância e ao longo de toda a vida, relaciona-se com a capacidade de libertar-se da concretude rígida da realidade material e limitada, através da aquisição da função simbólica, exercitada no brincar” (Rios, 2008, p. 174).

Como já dissemos, Jung, para compreender o psiquismo, se utiliza tanto de conceitos e formulações teóricas, como de imagens. Colhia em tradições míticas, narrativas folclóricas e alquímicas, imagens que considerasse boas representações das dinâmicas e mecanismos da psique. Por exemplo, em seu trabalho, *A Psicologia da Transferência* (1946), ele se utiliza de uma série de figuras de um texto alquímico medieval como material de linguagem para abordar o problema da transferência⁸⁰. Dizemos isso, pois, a ideia de um Deus lúdico, ou de uma ludicidade divina no homem, nos remete à uma imagem bastante abordada por Jung no decurso de sua obra: a imagem da *criança divina*. O psiquiatra suíço observou tanto no conteúdo de sonhos e fantasias de pacientes, bem como em dados da cultura, a presença do tema da criança divina.

Jung, em *A psicologia do arquétipo da criança* (1951/2016, nota 20), observa que o símbolo da criança divina, quando surge, uma vez que tem origem arquetípica, não se refere à “criança empírica”, isto é, a crianças com quem a pessoa conviva ou a memórias pessoais que tenha sobre a infância. O símbolo arquetípico da criança divina é expressão imagética de certos movimentos psíquicos inconscientes: diz da força criativa em germe, também da inextinguível potência de refazimento e reorganização psíquica, capaz de se manifestar mesmo em condições de grave desagregação. Assim, a imagem da criança pode surgir tanto no curso de processos psicóticos, indicando influxos inconscientes organizativos, como também em sonhos e fantasias de qualquer pessoa, frequentemente indicando o anseio psíquico de individuação, de construção do próprio caminho. A criança divina, diz Jung (1951/2016), é: “personificação de forças vitais, que vão além do alcance limitado da nossa consciência [...] representa o mais forte e inelutável impulso do ser, isto é, o impulso de realizar-se a si mesmo” (§ 289).

⁸⁰ Jung explica a utilização que faz de imagens alquímicas como meio de abordar a problemática da transferência: “O leitor poderá achar estranho que eu recorra a um objeto, aparentemente tão remoto como a simbologia alquímica, para explicar a transferência [...] Tais representações contêm a relação da transferência, embora não de forma consciente, mas como pressuposto inconsciente. Por esta razão, prestam-se, digamos, como fio condutor para orientar uma discussão sobre o fenômeno” (Jung, 1946, p. 47-48).

Vejam os o aparecimento do símbolo da criança divina em uma expressão pictórica. As duas figuras a seguir foram retiradas do livro de Nise da Silveira, *Imagens do Inconsciente* (1981/2015). Nelas, podemos visualizar dois momentos do percurso de Olívio Fidelis, paciente que esteve internado no Centro Psiquiátrico Pedro II, e que frequentou o ateliê de pintura do Museu de Imagens do Inconsciente no ano de 1967.

Desenho de Olívio Fidelis, feito em outubro de 1967. (Silveira, 1981/2015, p.209).

O desenho acima foi feito com um prego no muro do pátio do hospital. Nele, vemos um homem sendo devorado por um enorme peixe. O engolimento por um monstro marinho é um tema antigo e universal, que foi extensamente estudado por Jung. Diz-nos Silveira (1981/2015):

Quando, sob o impacto de afetos intensos, o inconsciente se reativa em proporções extraordinárias, ameaçando submergir o ego consciente, não é raro que se configurem monstros nas matrizes arquetípicas de onde têm emergido figuras semelhantes no curso de milênios (p. 204).

E, ainda:

O drama do encontro com o monstro exprime a situação perigosa para o indivíduo de ser tragado pelo inconsciente, representada na imagem do risco de devoramento pelo enorme animal habitante das profundezas do mar (p. 204).

Pintura (guache e grafite sobre papel) feita por Olívio Fidelis, em dezembro de 1967.
(Silveira, 1981/2015, p. 216).

Essa segunda imagem é a que focalizamos aqui. Mesmo em meio a uma desagregação do *eu* que, devorado, submerge *nas águas* do inconsciente, a psique conserva, ainda que em estado rudimentar, a potência de reestruturação. Nise da Silveira, por diversas vezes em sua prática clínica, testemunhou a presença dessas *forças autocurativas da psique*. Forças que, desde que encontrem um ambiente social favorável, manifestam-se. A criança divina é expressão dessas forças primárias, e sua figuração tem caráter mítico. No guache de Olívio, a criança, tal qual um Moisés, é trazida das águas.

Mas o dinamismo de forças opostas não cessa nunca no próprio inconsciente. A tendência a sair do grande útero mar-inconsciente, a romper seu fascínio, é uma pulsão primária, inerente à vida. Ficar ali prisioneiro significa sempre uma forma de morte. Através das imagens pintadas, as forças que tendem a emergir da escuridão em busca da luz do Sol tornam-se visíveis. Uma ave retira a criança das águas e deposita em terra firme (Silveira, 1981/2015, p. 214).

O símbolo da criança divina pode surgir de modo espontâneo e pouco elaborado conscientemente⁸¹, como a criança trazida pela ave, na pintura de Olívio, mas, também pode ser reconhecido em figuras já longamente trabalhadas pela cultura, como no difundido tema de Jesus menino. Tomemos, de Alberto Caeiro, heterônimo de Fernando Pessoa, um poema⁸² em que ele nos conta um sonho: Jesus criança, cansado das coisas

⁸¹ O símbolo da criança divina, como é próprio da manifestação simbólica, é fluido, e nem sempre se figura propriamente como criança: “Às vezes a criança aparece no cálice de uma flor, sai de um ovo dourado ou constitui o ponto central de uma mandala [...] o motivo da criança é extremamente mutável, assumindo todos os tipos de formas possíveis, pedra preciosa, pérola, flor, vaso, ovo dourado, quaternidade, esfera de ouro, etc.” (Jung, 1951/2016, § 270).

⁸² Poema VIII – *Num Meio-Dia de Fim de Primavera*, de *O Guardador de Rebanhos* (Pessoa, 1925).

do céu, foge escondido, descendo por um raio de Sol e vindo a encontrar o poeta em sua aldeia:

Num meio-dia de fim de Primavera
Tive um sonho como uma fotografia.
Vi Jesus Cristo descer à terra.
Veio pela encosta de um monte
Tornado outra vez menino,
A correr e a rolar-se pela erva (Pessoa, 1925, p. 6).

O menino Jesus é a criança eterna:

Ele é o humano que é natural,
Ele é o divino que sorri e que brinca.
E por isso é que eu sei com toda a certeza
Que ele é o Menino Jesus verdadeiro (Pessoa, 1925, p. 8).

Alberto Caeiro conta que Cristo menino lhe ensinou outros modos de perceber o mundo:

A mim ensinou-me tudo.
Ensinou-me a olhar para as coisas.
Aponta-me todas as coisas que há nas flores.
Mostra-me como as pedras são engraçadas
Quando a gente as tem na mão
E olha devagar para elas (Pessoa, 1925, p. 8)⁸³.

Camadas de significados pesam sobre as coisas. O menino Deus alivia esse peso, e o poeta pode (re)aprender *tudo*. Aprende a olhar para as coisas, a olhar devagar, e ver a graça que vigora nelas. Temos aqui um aspecto da criança divina: ela renova o olhar, ou, confere ao olhar a capacidade de ver o novo⁸⁴. Consideremos ainda outro aspecto: a criança divina se faz um convite ao lançar-se, de corpo e alma, ao novo e desconhecido. Em *Grande Sertão*, quando Riobaldo encontra o Menino⁸⁵, no “porto do de-Janeiro”, é o Menino quem lhe convida a tomarem de uma canoa para atravessarem as águas até cruzar o São Francisco:

Disse que ia passear em canoa. Não pediu licença ao tio dele. Me perguntou se eu vinha. Tudo fazia com um realce de simplicidade, tanto desmentindo pressa, que a gente só podia responder que sim. Ele me deu a mão, para me ajudar a descer o barranco (Rosa, 1956/1994, p. 138).

⁸³ O menino Jesus do poeta contrapõe-se à ideia de um divino anêmico de vida. O Menino queixa-se do céu, tão conforme à igreja: “A Virgem Maria leva as tardes da eternidade a fazer meia / E o Espírito Santo coça-se com o bico / E empoleira-se nas cadeiras e suja-as / Tudo no céu é estúpido como a Igreja Católica” (Pessoa, 1925, p. 8).

⁸⁴ Podemos pensar também na cena de Miguilim colocando os óculos. O olhar do menino surpreso pelo mundo (*Corpo de Baile*, 1956).

⁸⁵ Rosa emprega “M” maiúsculo algumas vezes.

Gilberto Safra (2008, 00h:31) chama atenção ao fato de que o Menino dá a mão a Riobaldo, ajudando-o a *descer o barranco* e chegar mais próximo do rio: convite ao aprofundamento. Riobaldo repara que o menino, alheio ao jugo adulto, não pediu permissão ao tio, porém, não para alardear coragem, mas com uma coragem que se apresenta em simplicidade e “desmentindo pressa” – e a pressa, lembra Safra (2008, 00h:34), é coisa do demônio, é um modo do diabo tirar o homem de seu estado natural. O Menino, por sua vez, não quer chegar, ele quer ir. Passam-se tempos e Riobaldo, já há muito aposentado da jagunçagem, ainda revive em reminiscências o misterioso encontro:

Agora, que o senhor ouviu, perguntas faço. Por que foi que eu precisei de encontrar aquele Menino? Toleima, eu sei. Dou, de. O senhor não me responda. Mais, que coragem inteirada em peça era aquela, a dele? De Deus, do demo? [...] Mas, onde é bobice a qualquer resposta, é aí que a pergunta se pergunta. Por que foi que eu conheci aquele Menino? (Rosa, 1956, p.147-8).

Referimo-nos, há pouco, à pesquisa de Ana Rios (2008), cujos achados nos permitem supor relações entre o elemento lúdico na psique e as representações da divindade. Por associação temática, fomos remetidos aos estudos de Jung sobre o símbolo da criança divina. Essas passagens que o criar parece fazer pelos domínios do lúdico e do religioso não são estranhas ao autor mineiro. Para Guimarães Rosa, segundo afirma o estudioso de sua obra e seu amigo, Paulo Rónai (1968), “escrever tinha tanto de brincar quanto de rezar” (p. 528).

Quando utilizamos termos como divino, deífico ou excelso, nos vemos sempre em certo imbróglio. Isso porque, tratam-se de nomenclaturas que reportam ao inefável. O divino é um dos nomes para aquilo que excede o humano e que, por isso mesmo, não pode ser pronunciado ou registrado. João, o apóstolo mais novo, depois de findar seu testemunho, encerra o seu evangelho com a seguinte frase: “Há, porém, muitas outras coisas que Jesus fez. Se fossem escritas uma por uma, creio que o mundo não poderia conter os livros que se escreveriam” (João, 21:25). Ora, João nos diz de algo que extrapola os livros e, no entanto, é em um livro que ele nos diz isso: é a linguagem que dá notícia de sua própria limitação. Guimarães Rosa, escrevendo como quem brinca e como quem reza, parece conseguir tangenciar, com a sua escrita, esses limites entre a palavra e o que não pode ser posto em palavras.

3.1.6. Guimarães Rosa brinca com as palavras.

Podemos considerar que o brincar, a ação lúdica, por ser uma via de acesso ao simbólico, é um dos modos de sondar o campo do que não pode ser precisado em palavras,

o terreno do inefável, repleto de “anfractuosidades infra-lógicas, hiper-sensoriais”⁸⁶. A realização lúdica, então, se faz um meio de “rodear e devassar um pouquinho o mistério cósmico, esta coisa movente, impossível, perturbante, rebelde a qualquer lógica, que é a chamada ‘realidade’, que é a gente mesmo, o mundo, a vida”⁸⁷. Com isso em vista, podemos dizer que Guimarães Rosa brinca, sobretudo, com as palavras. O poeta pantaneiro, Manoel de Barros, em um texto publicado no *Jornal do Brasil*, em 1997, remonta a um diálogo entabulado entre ele e o escritor de Minas:

A gente gostava de brincar sobre palavras. A gente gostava de examinar o corpo fônico das palavras. E também as significâncias e insignificâncias delas. Escute, Manoel: o tuiuiú é três vezes você: tu, uma vez; you, outra vez; e you, de novo. Ele imita que nos conhece. Não acha? E que nos procura. E que nos descobre. E que nos aponta. Parece que aponta o dedo para a gente: és tu, és tu, és tu – como quem deda. [...] Depois Rosa se referiu ao livro meu por publicar. Era o *Compêndio para uso dos pássaros*. Do que seu livro fala, Manoel, será de alpistes? E se riu. Eu respondi: é só palavra de ave e de criança⁸⁸.

Para encerrarmos esse tópico, vejamos dois momentos da biografia do autor mineiro em que há a presença do lúdico. O primeiro se trata de uma carta-enigma que Rosa, quando criança, escreveu à sua irmã:

⁸⁶ Expressão de Rosa já mencionada à página 47.

⁸⁷ Trecho de citação de Rosa já mencionado à página 9.

⁸⁸ Página do *Jornal do Brasil* de 19/11/1997, em homenagem a J. G. Rosa, por ocasião dos trinta anos de sua morte.

(V. Rosa, 1999, p. 70)⁸⁹.

A carta infelizmente não está datada. Foi conservada por anos pela avó do escritor, e passada para sua filha mais velha. O segundo momento que focalizamos é uma entrevista, que só há poucos anos veio a público⁹⁰. Trata-se de uma entrevista concedida por Guimarães Rosa ao escritor e crítico literário alemão, Walter Höllerer, para um canal de televisão independente em Berlim, no ano de 1962.

O escritor mineiro havia publicado há pouco, *Primeiras Estórias*, livro de contos curtos, e Höllerer, ao fim da entrevista, comenta o fato de Rosa estar empregando um formato cada vez mais conciso de texto:

O senhor passou de um formato longo para um curto e seu texto foi se tornando cada vez mais conciso. Agradecemos muito ao senhor. E estamos muito interessados em saber como tudo vai continuar. E em saber se o senhor vai passar do conto a histórias ainda mais curtas para, no fim, escrever poesia⁹¹.

⁸⁹ Eis o enigma decifrado: “Querida irmã. Desejo que estejas passando bem. Mamãe e papai e Zezé, Dora, Zé Luiz e o Barriga de Peixe estão bem? Mamãe recebeu minha carta? E a revista? Dei os jabutis e guardei apenas o pequeno crucifixo... Saudades! Joãosito. PS – Peço-te entregar esta música ao João do Snr. Januario. É uma valsa muito bonita. Lembranças ao Snr. Januario, João e Vicente. O mesmo” (V. Rosa, 1999, p. 70).

⁹⁰ A entrevista de Rosa a Höllerer está no documentário *Outro Sertão*, de Vilela e Jacobsen (2013).

⁹¹ Está fala de Höllerer está no seguinte trecho: Vilela e Jacobsen, 2013, 01h:05min.

Rosa, então, lhe responde rindo: “Chegarei até o hieróglifo!”⁹².

Com essas duas cenas em vista, podemos traçar uma linha imaginária que vai da hieroglífica carta-enigma à resposta “Chegarei até o hieróglifo!”. Nossa linha imaginária forma um arco temporal em que o tempo da criança e o tempo do homem justapõem-se. Isto é: o tempo do originário, do contínuo criar em que nada está pronto, se realiza no âmbito do tempo do originado, em que tudo está criado e pronto. Em outras palavras: é a capacidade do espanto, a abertura ao novo, a *espera* pelo inesperado e a desconfiança do que está dado, manifestando-se no mundo das coisas feitas, e o renovando. Tal imagem nos parece representativa da presença do lúdico criador em Guimarães Rosa.

3.2. Pacto.

“Digo ao senhor: tudo é pacto. Todo caminho da gente é resvaloso. Mas; também, cair não prejudica demais – a gente levanta, a gente sobe, a gente volta! Deus resvala?”
Guimarães Rosa.

Pacto foi a segunda palavra-imagem que pudemos depreender da leitura dos documentos de nossa fonte principal. O termo pacto abarca diferentes aspectos que percebemos presentes no processo criativo de Rosa, desde a amizade, até a vivência religiosa. Assim, neste subcapítulo, buscamos circum-ambular este núcleo semântico, visitando sentidos por ele evocados.

3.2.1. Pactuar: amizade e criação.

Ao acompanharmos as correspondências de Guimarães Rosa com seus tradutores, Edoardo Bizzarri e Meyer-Clason, notamos a importância que o escritor mineiro atribuía à amizade. Ao ler a primeira tradução que Bizzarri fez de um escrito seu (o conto, *O Duelo*), Rosa fica maravilhado com o resultado, e escreve ao italiano elogiando sua qualidade de tradutor:

Quanta escolha, quanta vida, quanta sutileza, quanta energia. Com a mesma mão com que você dá pouso a um beija-flor ou acaricia uma borboleta, também pode demolir um búfalo com um murro. Depois, e mais que tudo, eu sinto que há uma correspondência íntima, um tom anímico de família, um parentesco entre nós dois : eu ‘continuo’, no texto seu italiano, e, não duvide, em muitas passagens me sinto superado, ultrapassado⁹³.

⁹² Resposta de Rosa a Höllerer (Vilela e Jacobsen, 2013, 01h:06min).

⁹³ Carta de J. G. Rosa a E. Bizzarri, Rio de Janeiro, 5/4/1963, p. 26.

Notemos que, para Rosa, a qualidade do resultado se deveu não apenas à capacidade técnica de Bizzarri, mas, e, sobretudo, à uma afinidade anímica entre os dois. Uma tal afinidade prescinde de formalidades e títulos. Podemos constatar isso quando, ao fim desta mesma carta (e os dois já se correspondiam há bastante tempo), Rosa escreve: “Sou tão retraído e ignorador, que nem sei se Você é quem é o Diretor aí, e eu tenho escrito só ‘Professor’. Enfim, o que é raro e importante, é que Você é EDOARDO BIZZARRI”⁹⁴.

Vejamos mais uma passagem que demonstra isso. Guimarães Rosa e Edoardo Bizzarri já se correspondiam há mais de cinco anos⁹⁵ quando, pela primeira vez o italiano mencionou em uma carta⁹⁶ a sua esposa, a atriz Olga Navarro. Ela desejava adaptar um conto de Rosa para o teatro e Bizzarri pedia autorização ao escritor em nome da esposa. Rosa, então, respondeu-lhe dizendo que nem sabia que ele era casado, e que se tratava de uma feliz coincidência, pois já havia assistido Olga nos palcos, muitos anos antes. O escritor, então, agradeceu e escreveu a Bizzarri que Olga se sentisse livre para adaptar o que quisesse de sua obra: “E, claro, autorizo, entusiasmado, que ela leve o conto para o palco, autorizíssimo. Com Vocês, sempre”⁹⁷

Ao ler esta carta-resposta de Rosa a Bizzarri, dei-me conta de que, na realidade, ambos sabiam pouco da história pessoal um do outro. Entretanto, nos anos de correspondência construíram uma relação de profundo afeto. Vejamos, por exemplo, o que diz Rosa, quando Bizzarri está finalizando a tradução de *Corpo de Baile*, tarefa que motivava a correspondência entre eles: “Quando terminar – e já está terminando... – esta nossa viagem companheira, este dialogar de cartas, a que tão bem me acostumei, a gente vai sentir saudades e falta. Que iremos fazer?”⁹⁸. Algum tempo depois de findada a referida tradução e, com ela, escasseado a correspondência entre ambos, Rosa sente saudades do diálogo epistolar e escreve: “são saudades extrafortes, daquele dialogar fecundo e estimulante. Achou que sou até capaz de empreender a tradução de algum livro

⁹⁴ Ibidem. p. 27

⁹⁵ Guimarães Rosa e Edoardo Bizzarri tiveram apenas um único e silencioso encontro pessoal: tomaram elevador juntos em uma noite de 1957. O escritor mineiro estava indo receber o prêmio Carmen Dolores Barbosa, em São Paulo, e Bizzarri era um dos jurados. Apenas dois anos mais tarde, em 1959, eles de fato se conheceriam, por correspondência: Bizzarri escreveu pedindo autorização para traduzir o conto, *O Duelo (Sagarana)*. A partir daí, seguiram-se as traduções, e toda a amizade teceu-se por meio de cartas (Rosa, 2003a, p. 13).

⁹⁶ Carta de E. Bizzarri a J. G Rosa, 7/8/1967, p. 186.

⁹⁷ Carta de J. G. Rosa a E. Bizzarri, Rio de Janeiro, 27/8/1967, p. 188.

⁹⁸ Carta de J. G. Rosa a E. Bizzarri, Rio de Janeiro, 21/1/1964, p. 133.

italiano, por exemplo o ‘Il Magnifico Lorenzo’, para poder precisar de recorrer a Você”⁹⁹. Vemos, assim, que a afinidade entre ambos, o “tom anímico de família” do qual fala o escritor, independia de fatos e feitos da vida cotidiana. Poderíamos dizer que Rosa e Bizzarri não se tornaram amigos por meio das cartas de trabalho em conjunto, mas, antes, reconheceram-se amigos. Uma tal relação de amizade é antes descoberta que construção.

Dá-se o mesmo com Meyer-Clason. Desde o início do contato entre eles, Rosa afirma que o tradutor alemão o compreendera, pois ambos compartilhavam certo parentesco: “somos um pouco parentes, nos planos, que sempre se interseccionam, da poesia e da metafísica”¹⁰⁰. A metáfora do parentesco é propícia, uma vez que remete à consanguinidade. Isto é, o parentesco é intrínseco ao parente: não se pode fazer parentes, mas, tão somente, reconhecer parentes. Por isso mesmo, Bizzarri e Meyer-Clason não precisam nem ter se visto algum dia, para também serem parentes. Em uma carta, Rosa assim escreve a Meyer-Clason, após dizer que ele e o italiano são os seus maiores tradutores: “O Bizzarri não é notável? É um irmão de Meyer-Clason”¹⁰¹.

Notemos que o parentesco ao qual Rosa se refere possui uma especificidade: ele se dá nos planos poético e metafísico. Quando Meyer-Clason estava escrevendo um estudo sobre a obra rosiana, que seria posfácio à sua tradução alemã de *Primeiras Estórias*, enviou uma carta a Rosa. Nesta, o alemão conta que lera naqueles dias um artigo do filósofo tcheco-brasileiro, Vilém Flusser, a respeito de Rosa, e notara que a sua compreensão da obra do autor mineiro divergia da de Flusser, o que o preocupava e, por isso, solicitava esclarecimentos a Rosa neste tocante. O escritor lhe responde, então, dizendo que discordara da leitura que Flusser fez de sua obra:

Quanto ao Flusser, ele é culto e entusiasmado, e lúcido e arguto. MAS é também ‘intelectual’ demais. Descobre coisas em meus textos, que vê bem, mas está ele mesmo possuído por suas próprias teses em matéria de língua e linguagem, e se apaixonou por elas. Não tenho as intenções que ele me atribui, de maneira alguma¹⁰².

Rosa continua, e escreve ainda que Meyer-Clason sim, apreendera a alma de sua obra: “o Amigo entendeu, sentiu e compreendeu. Estamos juntos, nós dois. Alegro-me imensamente com isso”¹⁰³. Podemos dizer que Rosa sobrepõe a afinidade anímica a outros fatores, o que fica claro quando afirma que Flusser, embora a sua grande erudição,

⁹⁹ Carta de J. G. Rosa a E. Bizzarri, Rio de Janeiro, 7/4/1964, p. 148.

¹⁰⁰ Carta de J. G. Rosa a C. Meyer-Clason, Rio de Janeiro, 9/2/1965, p. 239.

¹⁰¹ Carta de J. G. Rosa a C. Meyer-Clason, Rio de Janeiro, 15/12/1964, p. 207.

¹⁰² Carta de J. G. Rosa a C. Meyer-Clason, Rio de Janeiro, 27/8/1967, p. 412.

¹⁰³ Ibidem.

não alcançara o valor existencial de sua obra¹⁰⁴. Em outra ocasião, ao elogiar a tradução de *Grande Sertão*, que Meyer-Clason vinha finalizando, Rosa lhe escreve: “De todas, será a alemã a versão mais bem realizada, a melhor – tenho a certeza. Nada vale mais, em assuntos assim, que o parentesco anímico, as afinidades de espírito”¹⁰⁵. Irmanam-se, o escritor e o tradutor, “em poesia, gosto da palavra e pendor religioso, metafísico”¹⁰⁶.

Partindo destes registros, podemos considerar que, para o autor mineiro, a qualidade da realização criativa em conjunto (no caso, a transcrição de seus livros) depende diretamente da afinidade anímica entre os envolvidos. Os criadores, pactuados pela amizade, que é o reconhecer no outro um ser afim, criam a partir de tal pacto.

Vemos assim, nas cartas de Rosa com Bizzarri e com Meyer-Clason, que a amizade ocupa um lugar de central importância no processo criativo. Podemos, então, nos perguntar: o que tais cartas nos dizem ser a amizade? Ou melhor: que definição de amizade podemos depreender destas cartas? Em nossa leitura, sobressaíram-nos três qualidades, com as quais elaboramos a seguinte definição: amizade é ofertar liberdade; é admiração mútua; e é abertura para se aprender com o outro. Vejamos cada um destes elementos.

Em diversos momentos encontramos Rosa incentivando Bizzarri e Meyer-Clason à liberdade na tarefa tradutória. Quando o italiano estava se preparando para começar a “trabalhar” sobre *Corpo de Baile*, Rosa escreve: “Quero, porém, que V. tenha viva liberdade, naturalmente. Espero que o que V. vai fazer seja mais uma colaboração que uma simples tradução”¹⁰⁷. Na carta anterior à esta, Bizzarri havia dito a Rosa que traduziria alguns dos nomes próprios de *Corpo de Baile*, e outros manteria no original. Rosa concorda, mas, sugere que Bizzarri também intervenha criativamente, inventando alguns nomes em lugar dos originais: “Assim também é que eu pensava: V. deixando uns como estão, e traduzindo outros. Ou, mesmo ‘inventando’. Quando entra seu ‘critério exclusivamente pessoal, arbitrário e fônico’, fico alegre e tranquilo. Nele é que eu, sinceramente, confio”¹⁰⁸. Quando Bizzarri está finalizando a primeira parte da tradução de *Corpo de Baile*, para entrega-la a Feltrinelli, o então editor responsável, Guimarães

¹⁰⁴ Em entrevista a Lorenz, Guimarães Rosa reafirma que Meyer-Clason compreendia profundamente sua linguagem, mais do que muitos “doutos senhores” que “escreveram tratados geniais sobre este assunto” (Rosa, 1965, p. 80).

¹⁰⁵ Carta de J. G. Rosa a C. Meyer-Clason, Rio de Janeiro, 14/10/1963, p. 125.

¹⁰⁶ Carta de J. G. Rosa a C. Meyer-Clason, Rio de Janeiro, 9/4/1964, p. 180.

¹⁰⁷ Carta de J. G. Rosa a E. Bizzarri, Rio de Janeiro, 11/10/1963, p. 38.

¹⁰⁸ Ibidem.

Rosa atesta mais uma vez a sua confiança no italiano e a liberdade com a qual acreditava que ele deveria trabalhar, concedendo-lhe prévia aprovação:

Não se prenda estreito ao original. Vêe por cima, e adapte, quando e como bem lhe parecer. De qualquer modo, quando enviar o *cartapaccio* à Feltrinelli, Você está autorizado a afirmar que o Autor aprovou a tradução. Jogo em Você, no escuro. O que aliás, não está bem. Não se trata de jogo, não há risco, nem estou no escuro a seu respeito¹⁰⁹.

Esta liberdade criativa que vemos Rosa estimulando em Bizzarri (o que fazia igualmente com Meyer-Classon) nem de longe pode ser considerada algum tipo de negligência ou pouco cuidado com a divulgação de seus livros em terra estrangeira. A desmesurada dedicação que o mineiro tinha com cada detalhe de sua obra bastaria para não crermos nisso. A liberdade que Rosa concedia a seus tradutores nascia da grande confiança que tinha neles, na capacidade técnica e na afinidade anímica deles para traduzi-lo em suas línguas maternas. Juntamente a isso, há ainda uma questão de linguagem: traduzir a expressão poética de Rosa exige um exercício de liberdade em relação ao texto original, como bem colocou Meyer-Classon:

E com isso impõe-se a exigência: distanciar-se do original, distanciar-se bastante da procura de uma fidelidade textual filológica de mão única. Sempre que consigo a partir da distância criar uma imagem equivalente musical e análoga, o meu texto caminha sobre as suas próprias pernas e reflete o original de maneira bastante pura; onde minha versão segue direitinho o original, ela fica legível, mas não alcança as alturas que a língua alemã está em condições de atingir¹¹⁰.

Notamos também, ao longo das cartas de Rosa com Bizzarri e com Meyer-Classon, a admiração recíproca que existia entre o escritor e estes dois tradutores. Ao agradecer a Rosa por uma lista com definições de palavras que este respondera, Bizzarri escreve: “suas elucidações têm, para mim, grande valor de orientação poética, ainda mais do que lexical”¹¹¹. Em outro momento, encontramos Rosa grato pelo trabalho que o italiano vinha desenvolvendo: “Estou cada dia mais agradecido a Você, Bizzarri, admirando-o mais e mais. Sinto-me o Miguilim, ante o seu ARISTEU”¹¹². Também podemos ler Rosa admirado pela tradução que Meyer-Classon vinha realizando de *Corpo de Baile* na qual ele se percebia correspondido e recriado: “Aqueles páginas estão cheias de coisas muito belas, de *trouvailles* e de acuradas correspondências, re-criações e co-ressonâncias esplêndidas”¹¹³. Algum tempo depois, vemos o escritor dizendo ao alemão sobre como o trabalho criativo conjunto, estas “acuradas correspondências” e “co-

¹⁰⁹ Carta de J. G. Rosa a E. Bizzarri, Rio de Janeiro, 4/12/1963, p. 100.

¹¹⁰ Carta de C. Meyer-Classon a J. G. Rosa, Schondorf, 16/1/1965, p. 222.

¹¹¹ Carta de E. Bizzarri a J. G. Rosa, São Paulo, 7/11/1963, p. 67.

¹¹² Carta de J. G. Rosa a E. Bizzarri, Genova, 28/1/1965, p. 169.

¹¹³ Carta de J. G. Rosa a C. Meyer-Classon, Rio de Janeiro, 9/2/1965, p. 235.

ressonâncias”, levavam ambos, escritor e tradutor, a novos patamares de descoberta: “estamos é descobrindo novos territórios do sentir, do pensar e da expressividade”¹¹⁴.

Como vemos, encontramos em Rosa um escritor constantemente sensível ao trabalho que seus tradutores vinham desenvolvendo e, mais que isso, receptivo a influência destes sobre o seu próprio processo criativo¹¹⁵. Conforme Meyer-Classon traduzia os contos de *Primeiras Estórias*, enviava-os a Rosa que, em algumas cartas, revela ao alemão ter preferido a sua tradução do que o original: “Lendo, por exemplo, o ‘*Darandina*’, cheguei a comover-me em muitas páginas. Desde já, posso dizer-lhe, gosto mais do texto alemão, seu, do ‘*Darandina*’, do que do meu original”¹¹⁶.

Outra significativa ocasião: quando Bizzarri trabalhava na tradução de *Corpo de Baile*, utilizava como referência a segunda edição brasileira. Coincidentemente, durante o mesmo período em que o italiano vinha nesta tarefa, Rosa preparava a terceira edição a ser lançada no Brasil. Neste decurso, por mais de uma vez Rosa revela a Bizzarri que fez modificações nesta sua terceira edição, influenciado pela tradução que o italiano vinha fazendo: “Veja como o grande tradutor começa por influir no autor”¹¹⁷. Rosa diz a Bizzarri que além de traduzir “magistralmente” ele também traduz “melhorantemente”, como deu forte exemplo na própria tradução, revalorizadora, do *Coco*”¹¹⁸. Quando Bizzarri finaliza o *Corpo di Ballo*, e Rosa recebe um volume do livro pronto, ele escreve ao italiano, comovido, dizendo que o livro, em algumas passagens superara o original e abria novas descobertas:

O volume está aqui. Reabro-o, no momento, em qualquer página, qualquer parágrafo, qualquer frase – e dou gritos de marinheiro descobridor de novas terras, de sertanejo na seca achador de outras águas. Alelúia. No geral e em cada detalhe, Você foi imenso. Sou inteligente, porque nunca me enganei, creio que o Anjo-da-Guarda me guiava. E chego a ter medo, para trás: imagine, se não tivesse sido Você o tradutor... Basta dizer que, pelo menos duas das estórias (a de Lélío e Lina e a do Cara-de-Bronze) me parecem agora, sim, verdadeiramente escritas, levadas, fiel e muito, acima do original. Mas, o livro inteiro, apresenta-se-me em outra luz, represtigiado¹¹⁹.

A liberdade que Guimarães Rosa incitava a seus tradutores, bem como a disponibilidade que demonstrava em absorver invenções e soluções tradutórias (chegando, por vezes, a modificar seu texto original em português, adaptando o original

¹¹⁴ Carta de J. G. Rosa a C. Meyer-Clason, Rio de Janeiro, 4/3/1966, p. 314.

¹¹⁵ Em entrevista a G. Lorenz, o escritor mineiro conta de uma passagem elaborada por Meyer-Classon na tradução alemã de *Grande Sertão*, que, por considerar melhor que a original, iria adaptar à nova edição do livro em português: “A isto eu chamo cooperação, co-pensamento” (Rosa, 1965, p. 96).

¹¹⁶ Carta de J. G. Rosa a C. Meyer-Clason, Rio de Janeiro, 17/8/1966, p. 336.

¹¹⁷ Carta de J. G. Rosa a E. Bizzarri, Rio de Janeiro, 3/1/1964, p. 122.

¹¹⁸ Ibidem, p. 123.

¹¹⁹ Carta de J. G. Rosa a E. Bizzarri, Rio de Janeiro, 16/12/1964, p. 163-4.

à tradução, quando considerava que o tradutor encontrara melhor expressão) estão diretamente ligadas à sua concepção metafísica de linguagem. Em uma carta a Bizzarri ele diz:

Eu, quando escrevo um livro, vou fazendo como se o estivesse ‘traduzindo’, de algum alto *original*, existente alhures, no mundo astral ou no ‘plano das ideias’, dos arquétipos, por exemplo. Nunca sei se estou acertando ou falhando, nessa ‘tradução’. Assim, quando me ‘re’-traduzem para outro idioma, nunca sei, também, em casos de divergência, se não foi o Tradutor quem, de fato, acertou, restabelecendo a verdade do ‘original ideal’, que eu desvirtuara...¹²⁰.

Vemos assim, ao lermos as correspondências de Rosa com Bizzarri e com Meyer-Clason, surgir e crescer relações de verdadeira amizade: substância-vínculo para o pacto criativo travado entre escritor e tradutores: “Bem, minha gratidão – imensa, por Edoardo Bizzarri, e por Meyer-Clason – que ambos me dão Traduções superadoras, premiadoras, para a gente ler no Juízo-Final. Minha alegria”¹²¹.

Em uma das últimas cartas que Bizzarri enviou a Guimarães Rosa, havia um *ar* de despedida, pois o italiano acabara a tradução de *Corpo de Baile*, que era o motivador da correspondência entre eles. Rosa queria que Bizzarri logo emendasse a tradução de um novo livro seu, mas, Bizzarri estava exaurido pela tarefa findada (sobretudo pelo curto prazo editorial que teve). Como declinava do convite de Rosa, Bizzarri escreve uma carta algo constrangido, pedindo desculpas e, ao fim, agradecendo. Conclui a missiva deste modo:

preciso protestar ao Amigo toda a minha gratidão – não só pela colaboração cordial e paciente, pela palavra sempre animadora e carinhosa com que me acompanhou nestes meses, mas também pelos momentos de alta poesia que o estudo atento de seu livro me proporcionou. Presente raro, que abria no chapadão angustiado da labuta diária claras, luminosas veredas, e nelas fui entrando, esquecendo o tempo e descobrindo novas dimensões do ser. Como retribuir tão precioso presente? Como agradecer? Com esta interrogação, se apaga sem resposta a conversa do vaqueiro amador que abandona o campeão. Conversa besta, talvez, e custosa, atrapalhada e confusa. Mas eu precisava fazê-la, para sair sossegado deste sertão. Sei que Você entenderá e não estranhará nem mesmo o meu pedido final: – Tomo a bênção, Mestre Guima¹²².

Guimarães Rosa assim lhe responde, horizontalizando a bênção:

Sua carta (2.IV), tão grande, tão bela, deixa-me em silêncio, tocou-me fundo. Que mais vou dizer? Só que aquele nosso vivo contacto de espírito, a forte correspondência de trabalho, fica para mim, em si, uma aquisição, de não me esquecer. Terei, sempre, e em tudo, de agradecer a Você. A bênção foi recíproca¹²³.

¹²⁰ Carta de J. G. Rosa a E. Bizzarri, Rio de Janeiro, 4/12/1963, p. 99.

¹²¹ Carta de J. G. Rosa a C. Meyer-Clason, Rio de Janeiro, 15/12/1964, p. 208.

¹²² Carta de E. Bizzarri a J. G. Rosa, São Paulo, 2/4/1964, p. 152-3.

¹²³ Carta de J. G. Rosa a E. Bizzarri, Rio de Janeiro, 27/4/1964, p. 153.

3.2.2. Despactuar: a criação pela saída do pacto.

Podemos dizer, partindo dos registros de Rosa no tópico anterior, que a criação em conjunto (no caso, a transcrição de sua obra para outras línguas) é um processo cujo êxito depende do parentesco anímico entre os criadores. Vejamos, agora, uma faceta do fenômeno da criatividade que aponta um sentido diferente deste, isto é, quando o processo criativo requer a quebra de um pacto. Tomemos, para isso, inicialmente, o testemunho do poeta Rainer Maria Rilke (1875-1926).

Rilke, ainda jovem, aproximou-se do célebre escultor francês Auguste Rodin (1840-1917), a quem venerava e considerava o maior artista de sua época. O jovem escritor se tornou amigo e secretário de Rodin, e fora morar em uma pequena casa na propriedade do escultor, para quem trabalhou entre 1905 e 1906. Rilke, nesse período, viveu imerso no mundo de Rodin, rodeado pela presença de suas grandes esculturas, buscando absorver o máximo de aprendizados de seu mestre. Repentinamente, contudo, o poeta viu este mundo desmanchar. Com base em um mal-entendido (Rilke escrevera uma carta a um comprador de Rodin, de quem havia se tornado amigo, o que levou o escultor a crer que o poeta estava usando de sua confiança para se autopromover) Rodin demitiu Rilke, o expulsou de sua casa e rompeu a amizade entre ambos. Logo no dia seguinte, Rilke escreve uma carta a Rodin, na qual esclarece os detalhes do mal-entendido, expõe a ofensa que sentiu, e assevera que um dia o escultor reconheceria tal injustiça. Vejamos um trecho:

No entanto, tenho todas as aparências contra mim no momento em que lhe apraz transformar meus esforços sinceros numa base de desconfiança suspeitosa. E eis-me posto na rua como um criado ladrão, de súbito, dessa habitação em que, outrora, a sua amizade me havia ternamente instalado. Já não era mais o secretário a quem o senhor havia concedido um domicílio familiar... Fiquei profundamente ofendido. Mas eu o compreendo. Compreendo que a sábia organização de sua vida deve alijar imediatamente o que lhe pareça nocivo para manter intactas as suas funções: como o olho rejeita o objeto que lhe incomoda a vista. Compreendo bem isto, e, lembra-se?, o quanto o compreendi com frequência em nossas contemplações felizes? [...] Eis que o senhor, grande Mestre, tornou-se invisível para mim, como se elevado aos céus que lhe são particulares. Já não o verei – mas como para os apóstolos que ficaram tristes e sós, a vida começa para mim¹²⁴.

Denotam grande perspicácia tais palavras de Rilke: o poeta, embora presente no início da carta a sua versão do ocorrido, denunciando o equívoco do escultor, também revela que compreendeu a ação de Rodin por uma perspectiva psicológica mais profunda, quando diz que a “sábia organização” da vida do escultor cuida de retirar de seu caminho distrações e empecilhos ao seu trabalho constante. Como observou Ulrich Baer (2007),

¹²⁴ Carta de R. M. Rilke a A. Rodin, Paris, 12/5/1906.

estudioso do poeta, Rilke intuía que “embora os motivos para a demissão fossem dolorosos e equivocados, Rodin tinha agido certo. Ao afastar a pessoa que provou ser uma distração momentânea do ‘trabalho’, sem querer, libertara Rilke de sua tácita dependência do mestre” (p. 45). Rilke afirma na carta que, rompido o pacto, seu mestre recolhera-se “aos céus que lhe são particulares”. Com isso, o poeta poderia, então, construir o próprio seu caminho, como conclui ao fim da missiva: “a vida começa para mim”.

Lembremos que também Jung necessitou romper com Freud¹²⁵, a fim de dar livre curso às suas ideias. Em, *Memórias, Sonhos e Reflexões*, Jung relembra este momento:

Quando eu estava quase acabando de escrever *Metamorfoses e símbolos da libido*, eu sabia de antemão que o capítulo ‘O sacrifício’ me custaria a amizade de Freud. Nele expus minha própria concepção do incesto, da metamorfose decisiva do conceito de libido e de outras ideias que representavam meu afastamento de Freud [...] Falei sobre isso com minha mulher, comunicando-lhe meus receios. Ela tentou tranquilizar-me, porque sua opinião era que Freud, graças à sua visão ampla, admitiria meu modo de ver, ainda que não o aceitasse. Mas, na minha opinião, ele não seria capaz de admiti-la. Durante dois meses não consegui escrever, de tal modo me sentia atormentado por esses conflitos. Deveria calar meu modo de pensar ou arriscar nossa amizade? Finalmente decidi escrever; isso custou-me a amizade de Freud (Jung, 1961/2016, p. 173).

Casos como o de Rilke e Rodin, ou o de Jung e Freud, servem como espécie de lentes de aumento para uma dinâmica psíquica que, na realidade, se passa com todo ser humano: a maturação da relação com uma referência de autoridade. Relação cujo desenvolvimento pode se dar de modos diversos: desde o espelhamento infantil que não supera um infrutífero mimetismo do mestre, até a elaboração interna da figura de autoridade, concluindo-se em admiração sincera e inspiração pessoal. O decurso de tal relação pode envolver rupturas e crises, ou dar-se de modo harmônico, a depender das circunstâncias em jogo.

Este tema parece estar contemplado em *Grande sertão: veredas*. Riobaldo, em sua jornada, atravessa sucessivos rompimentos com figuras de autoridade. Deixa seu padrinho, Selorico Mendes, para servir no bando de Zé Bebelô; deserta deste grupo e acaba por entrar no de Joca Ramiro; morto Joca Ramiro, novamente Riobaldo vai lutar sob o comando de Zé Bebelô; vivencia, o próprio Riobaldo, o conflito de assumir ou não a chefia; torna-se o chefe Urutu-Branco, para, enfim, deixar para trás chefes e chefias:

Eu era assim. Sou? Não creia o senhor. Fui o chefe Urutu-Branco – depois de ser Tatarana e de ter sido o jagunço Riobaldo. Essas coisas larguei, largaram de mim, na remotidão. Hoje eu quero é a fé, mais a bondade. Só que não entendo quem se praz com nada ou pouco; eu, não me serve cheirar

¹²⁵ Jung descreve a autoridade que depositava em Freud: “eu o considerava uma personalidade superior, na qual projetava a imagem do pai” (Jung, 1961/2016, p. 170).

a poeira do cogulo – mais quero mexer com minhas mãos e ir ver recrescer a massa... Outra sação, outros tempos (Rosa, 1956/1994, p. 781).

Podemos considerar os movimentos de pactuar e despactuar com representações (internas e externas) de autoridade, como sendo balizas do desenvolvimento de alteridade, elaborações pelas quais o ser humano atravessa no processo de criação de seus próprios caminhos.

Consideremos, agora, o ato de despactuar sob uma perspectiva mais ampla: o despactuar como um afastamento do pacto com a coletividade. Em seu artigo, *Relação da psicologia analítica com a obra de arte poética*, Jung (1922/2016) afirma que todo processo criativo envolve sempre algum afastamento das tendências gerais: “Onde há tendência há exclusão. Exclusão significa que muitos elementos psíquicos, que poderiam participar da vida, não podem fazê-lo por serem incompatíveis com atitudes gerais” (Jung, 1922, § 131). Isto é, para que um indivíduo dê vazão a “elementos psíquicos” novos no âmbito do coletivo em que se encontre, é necessário algum grau de deslindamento deste coletivo (podemos pensar no adolescente construindo um discurso destoante ao de sua família, e situações semelhantes). Jung observa que a arte pode ser um campo no qual este fenômeno ocorre com amplas repercussões sociais: o artista, em sua busca criativa, pode se afastar dos padrões coletivos de tal modo que sua obra venha a conter elementos de potencial renovador a este coletivo:

o homem que caminha por atalhos e desvios, que não pode, como o homem normal, andar pelas amplas estradas principais, será o primeiro a descobrir o que se encontra afastado da grande estrada à espera de poder participar da vida. A relativa inadaptação do artista significa para ele uma vantagem real, permite-lhe permanecer afastado da estrada principal, seguir seus próprios anseios e encontrar aquilo de que os outros, sem o saber, sentiam falta (Jung, 1922/2016, § 131).

Novamente, mencionemos Rilke, pois nos parece que o poeta dá mostras disso. Ulrich Baer (2007, p. 42) conta que, quando o livro *Palavras de Buda Gautama* foi pela primeira vez publicado em língua alemã, traduzido do páli pelo indólogo Karl Eugen Neumann, rapidamente virou um best-seller, tornando-se uma importante referência de introdução do público alemão à espiritualidade oriental. O livro influenciou grandes pensadores, como Thomas Mann, Edmund Husserl e Hermann Hesse. Curiosamente, quando, em 1908, Clara Westhoff, esposa de Rilke, enviou a ele um exemplar do referido livro, o poeta lhe escreveu uma carta, dizendo que não o pôde ler. Assim que abriu o livro de Gautama e lera as primeiras palavras, sentiu um calafrio que o engolfou. Fechou o livro e o guardou. Segundo Baer (2007), o imenso intuito, em Rilke, de criar um caminho seu, levava-o a preferir – talvez, ao menos de início – evitar as palavras de Buda.

Mas, quando escreve que “um calafrio o engolfou” ao abrir o livro, trata-se também de um sinistro calafrio de reconhecimento. Rilke sabia que seu projeto não é senão escrever seu próprio livro de Buda [...] Ao desenvolver sua própria compreensão da vida, em vez de adotar um distante sistema de crença, Rilke se desvia das palavras de Buda em direção a sua própria obra e, em última análise, se aproxima dos princípios quase-budistas mais do que seus colegas escritores Mann, Husserl e Hesse, que ajudaram a popularizar filosofias orientais no Ocidente (Baer, 2007, p. 43).

Rilke parece levar ao extremo a ideia de que afastar-se do pacto com o coletivo é uma via de contribuir com este. Podemos encontrar esta dialética sintetizada em um registro de seu diário pessoal: “Os mais solitários são, precisamente, os que mais contribuem para a coletividade” (Rilke, 1898/2007, p. 140).

3.2.3. Pacto com as palavras.

A criação na linguagem, o realizar invenções com palavras, atributo da literatura, é algo presente também (guardadas as devidas diferenças) em um outro campo da experiência humana: na loucura. Em diferentes teorias psicológicas, a loucura é pensada em relação à linguagem e, mesmo no senso comum, o louco é frequentemente definido como aquele que fala loucura: o desajustado da linguagem. Ainda percorrendo sentidos evocados pela metáfora do pacto, podemos, então, pensar na linguagem como um pacto social. Assim sendo, o louco aparece como aquele que não está inteiramente sob tal pacto.

Walter Melo (2010), em artigo intitulado, *A etimologia inspirada: a busca da língua original através da semiosis introvertida*, nos conta a história de José, o primeiro cliente da Casa das Palmeiras, instituição de tratamento em saúde mental, fundada pela psiquiatra Nise da Silveira, em 1956.

Há uma passagem a respeito de José que nos é significativa: ele gostava muito de rosas, e considerava que tais flores eram a representação do amor perfeito. Por isso passa a chamar as rosas de “amor perfeito”. Certa ocasião, José resolveu cultivar roseiras – pés de amor perfeito – e, conforme estas cresciam, ele arrancava todos os espinhos, uma vez que, segundo explicava, espinhos não condizem com a ideia de amor perfeito. Retirado de seu contexto, este recorte da história de José poderia ser reduzido à uma representação clássica da loucura: José nomeia a coisa (rosa) à revelia da linguagem, colocando-se apartado da língua enquanto nexo de comunicação intersubjetiva. Quando ele se depara com a coisa concreta (a roseira e seus espinhos), submete-a à sua nomeação, intervindo, para tal, na materialidade da coisa (aparándo os espinhos). No entanto, se nessa maneira de José lidar com as palavras podemos reconhecer traços de sua desorganização psíquica,

foi também pela possibilidade de manejar inventivamente a linguagem que José encontrou meios de se organizar.

Antes de chegar à Casa das Palmeiras, José estava em sua décima terceira internação psiquiátrica, em um ciclo que já durava onze anos e, após começar a frequentar a Casa, nunca mais foi internado. Fundamental ao êxito de seu tratamento, observa Melo (2010, p. 870), foram as atividades de livre expressão: José modelava, trabalhava com marcenaria e escrevia poemas e textos, dentro de um contexto de tratamento pautado por afetividade, liberdade e atividade, o “tripé terapêutico”¹²⁶ proposto por Nise da Silveira.

Das atividades desenvolvidas por José, a que mais nos chama atenção aqui é a expressão pela escrita. José empreendia o que ele mesmo denominava de uma “conscientização das palavras”, uma busca etimológica pessoal, baseada sobretudo na sonoridade, processo que o auxiliou a estabelecer vínculos sociais e a manejar suas representações e afetos de um modo menos angustiante. Depois de anos em que José vinha tendo na prática da escrita um valioso recurso terapêutico, em 1976 ocorreu uma situação emblemática: um médico particular o aconselhou a parar de escrever. Tal conselho denotava uma visão psiquiátrica obsoleta, a de que recursos expressivos seriam prejudiciais à saúde mental, pois *soltariam* ainda mais o pensamento. Contudo, a equipe da Casa das Palmeiras, que acompanhava José há bastante tempo, lhe aconselhou que continuasse escrevendo.

A livre expressão era considerada por diversos psiquiatras como contraproducente, pois, de acordo com este tipo de pensamento, daria margem para que o sujeito se perdesse ainda mais em suas ideias delirantes. O método desenvolvido por Nise da Silveira contradiz esta hipótese, pois a pessoa, ao se expressar livremente através de diversos tipos de atividades, estabelece, aos poucos, uma reorganização da psique cindida (Melo, 2010, p. 873).

Podemos considerar que o cerceamento que o dito médico propôs a José parte de uma visão de mundo na qual o pacto da linguagem é limitado e pouco aberto a transformações. Por isso mesmo, o médico propõe a limitação para a adequação ao pacto. A equipe da Casa das Palmeiras, contudo, partia de uma visão oposta a essa: a concepção de que, aqueles que com maior facilidade conseguem se adequar ao pacto da linguagem, devem fazer um maior esforço de compreensão, para acolher aqueles que transitam pelas palavras de modo menos usual. Uma postura terapêutica que aceita que o louco se expresse livremente e, uma outra postura, que não o aceita, estão baseadas em concepções distintas a respeito do pacto da linguagem. Com isso em mente, vamos a Rosa. Em,

¹²⁶ Termo retirado do artigo de Oliveira, Melo e Vieira-Silva (2017), *Afetividade, liberdade e atividade: o tripé terapêutico de Nise da Silveira no Núcleo de Criação e Pesquisa Sapos e Afogados*.

Aletria e Hermenêutica, o primeiro dos quatro prefácios de *Tutaméia* (1967)¹²⁷, o autor mineiro, ludicamente, nos lembra que a língua quotidiana, que se dá sob o padrão e as normas, bem pode se converter em uma espécie de loucura:

De análogo pathos, balizando posição-limite da irrealidade existencial ou de estática angústia — e denunciando ao mesmo tempo a goma-arábica da língua quotidiana ou círculo-de-gis-de-prender-peru — será aquela do cidadão que viajava de bonde, passageiro único, em dia de chuva, e, como estivesse justo sentado debaixo de goteira, perguntou-lhe o condutor por que não trocava de lugar. Ao que, inerme, humano, inerte, ele respondeu: — ‘Trocar... com quem?’ (Rosa, 1967/2009, p. 25).

A automação da linguagem e a rigidez de uma lógica linguística que se faz inacessível a questionamentos internos, formam uma “goma-arábica”, um “círculo-de-gis-de-prender-peru”, dentro do qual o homem *são* pode se pôr a rodar. Curiosamente, algumas páginas adiante neste mesmo prefácio, que é composto de fragmentos textuais diversos, desponta a figura do louco:

Nem é nada excepcionalmente maluco o gaio descobrimento do paciente que, com ternura, Manuel Bandeira nos diz em seu livro ‘Andorinha, Andorinha’: ‘Quando o visitante do Hospício de Alienados atravessava uma sala, viu um louquinho de ouvido colado à parede, muito atento. Uma hora depois, passando na mesma sala, lá estava o homem na mesma posição. Acercou-se dele e perguntou: ‘Que é que você está ouvindo?’ O louquinho virou-se e disse: ‘Encoste a cabeça e escute.’ O outro colou o ouvido à parede, não ouviu nada: ‘Não estou ouvindo nada.’ Então o louquinho explicou intrigado: ‘Está assim há cinco horas.’ Afinal de contas, a parede são vertiginosos átomos, soem ser. Houve já até, não sei onde ou nos Estados-Unidos, uma certa parede que irradiava, ou emitia por si ondas de sons, perturbando os rádios-ouvintes etc. O universo é cheio de silêncios bulhentos. O maluquinho podia tanto ser um cientista amador quanto um profeta aguardando se completasse séria revelação. Apenas, nós é que estamos acostumados com que as paredes é que tenham ouvidos, e não os maluquinhos (Rosa, 1967/2009, p. 29).

Guimarães Rosa desloca a questão de seu lugar habitual: o foco é retirado do maluquinho e é colocado em nós, os “que estamos acostumados com que as paredes é que tenham ouvidos”, isto é, os que estamos adaptados à uma linguagem caduca e sem vida, uma língua proverbial, de fórmulas prontas (vejamos que Rosa utiliza da matéria de um provérbio: *as paredes têm ouvidos*), linguagem que reflete uma expressão de vida limitada.

Além disso, este singular fragmento nos chama atenção ao fato de que não são tão estáticas como parecem as fronteiras que separam um “maluquinho” de um profeta, ou de um cientista. Não é necessário elencar dados históricos para lembrarmos vezes em que

¹²⁷ Os quatro prefácios do derradeiro livro publicado por Rosa, *Tutaméia*, são, ao mesmo tempo, notas autobiográficas e uma reflexão que o escritor faz sobre sua própria arte poética, em que expõe motivos de inspiração, considerações sobre seu processo artístico, e sobre arte de maneira mais ampla.

respeitados profetas se revelaram malucos e em que a ciência se mostrou o ápice da loucura.

Para concluirmos este tópico, pulemos do primeiro ao último prefácio de *Tutaméia*. Neste, encontramos o seguinte trecho, que nos parece uma transfiguração literária de reminiscência pessoal:

Desse jeito, quando eu menino, em S., e vários outros a pedradas me acoassavam: súbito surgindo colossal contra eles debandou-os o Roupalouca, sujo habitante da rua, que a bradar: — Safa, cambada, não sabem que hoje é dia de bosta e respeito!? São esdrúxulos frequentemente os que resguardam a paz e a liberdade (Rosa, 1967/2009, p.148).

Se a normalidade também adoece¹²⁸, isto é, as normativas e ordenações implícitas ao funcionamento social também se podem degenerar, o louco, enquanto aquele que está algo alheio ao pacto da linguagem, pode nos apontar os avessos de tal pacto, e nos auxiliar a ver e criar caminhos outros. Em um mundo de violência e pedradas, o louco vem lembrar a paz e a liberdade.

3.3.4. Pacto com Deus.

Em 1938, Guimarães Rosa, então com 30 anos, é transferido a Hamburgo para exercer a função de vice-cônsul. Onze dias após a sua chegada, escreve uma carta a seu pai, contando notícias do desembarque e do muito trabalho que já logo lhe fora incumbido. Ao fim, escreve algumas linhas sobre a fé:

Creio mesmo que só obtêm êxito na vida as pessoas que contam com um auxílio sobrenatural e que a ele recorrem, *com fé*. Creio ainda mais, que esse é um *recurso ilimitado*. Os resultados dependem tão somente da dose de fé e confiança *calma*. O excesso de esforço próprio e a agitação demasiada, em geral, são inúteis e, quando não acompanhados de *Fé*, até chegam a tornar-se prejudiciais. A oração é coisa muito mais transcendente do que parece. Apenas, há mais de uma maneira da gente orar¹²⁹.

Tomemos aqui, a frase final desta carta de Rosa: “há mais de uma maneira da gente orar”, como um ponto de partida para pensarmos, imaginativamente, em possíveis relações entre a fé, o orar, e o criar; ancorando nosso pensar na teoria junguiana.

¹²⁸ Podemos pensar no conceito de *normose*, que é desenvolvido por Pierre Weil, Jean-Yves Leloup e Roberto Crema (2003): “A normose pode ser definida como o conjunto de normas, conceitos, valores, estereótipos, hábitos de pensar ou de agir, que são aprovados por consenso ou pela maioria em uma determinada sociedade e que provocam sofrimento, doença e morte. Em outras palavras, é algo patogênico e letal, executado sem que os seus autores e atores tenham consciência de sua natureza patológica” (p. 22).

¹²⁹ Carta de J. G. Rosa a seu pai, F. P. Rosa, Hamburgo, 16/5/1938 (V. Rosa, 1999, p. 175).

Jung (1921/2016), ao estudar textos hindus sobre o conceito e as práticas do *tapas*¹³⁰, encontrou aí uma boa exemplificação dos movimentos de introversão e extroversão da libido.

A concepção hindu prega a libertação em relação aos opostos; estes são todos os estados afetivos e laços emocionais ligados ao objeto. A libertação segue após a retração da libido de todos os conteúdos e, assim, nasce uma total introversão. Este processo psicológico é designado, de modo bem característico, como *tapas* que, na melhor tradução seria autoincubação. Esta expressão descreve muito bem o estado de meditação sem conteúdo, em que a libido é fornecida ao próprio si-mesmo como uma espécie de calor de incubação (Jung, 1921/2016, §179).

Estamos em relação contínua com o mundo circundante e, internamente, com as representações e afetos costumeiros. Práticas meditativas como a do *tapas*, propiciam que, em termos junguianos, a libido seja retirada do objeto e introvertida ao inconsciente, instância psíquica da indiferenciação¹³¹. A libido é como que submergida à uma terra virgem e fértil, na qual pode se desvencilhar dos padrões relacionais que assumira nas relações objetais.

Pela ioga são introvertidas as relações com o objeto e, pelo despojamento de valor, são submersas no inconsciente onde, como dissemos antes, podem fazer novas associações com outros conteúdos inconscientes, e assim, após completado o exercício do *tapas*, voltam, mudadas, novamente para o objeto (Jung, 1921/2016, § 180).

Quando a energia psíquica é novamente exteriorizada para as relações com o mundo, é como se o mundo fosse recriado. Jung observou que os textos sagrados do *tapas* estão frequentemente associados a mitos cosmogônicos: “Com a mudança da relação com o objeto, recebeu este nova aparência. É como se houvesse sido criado de novo; por isso o mito cosmogônico é um símbolo adequado para o resultado do exercício do *tapas*” (Jung, 1921/2016, § 180). O ato de silenciar o mundo em si mesmo (que, em práticas como a ioga e o *tapas*, é elevado ao nível de doutrina), pode ser considerado *uma maneira de se orar* e, ainda, um caminho ao criativo: “A finalidade do *tapas* e da ioga é a apresentação de um estado intermédio donde surge o criativo e o redentor” (Jung, 1921/2016, § 180).

¹³⁰ A palavra *tapas* (*tápasya*), do sânscrito, significa: calor; aquecer. A palavra aparece nos *Vedas* e em outros textos sagrados do Hinduísmo, associada a práticas de autodisciplina e meditação, com fins de espiritualização. Jung se utilizou, sobretudo, das traduções dos textos hindus para língua alemã, do indólogo alemão Paul Jakob Deussen (1845-1919).

¹³¹ A consciência é função de diferenciação, de categorização. Já o inconsciente, é o reino da indiferenciação. Jung justifica esta característica do inconsciente usando argumentos neurológicos e psicológicos: “A falta de diferenciação no inconsciente provém, em primeiro lugar, da associação quase direta de todos os centros cerebrais entre si e, em segundo lugar, do valor energético relativamente fraco dos elementos inconscientes” (Jung, 1921/2016, § 171).

A ideia de que “há mais de uma maneira da gente orar”, que Rosa escreve na carta ao seu pai, quase trinta anos depois, é repetida, de um outro modo, na entrevista a Lorenz: “Posso bem ser cristão de confissão sertanista, mas também pode ser que eu seja taoista à maneira de Cordisburgo, ou um pagão crente à la Tolstoi. No fundo, tudo isto não é importante” (Rosa, 1965, p. 92)¹³². Logo em seguida, Rosa aproxima religião e poesia, atestando a sua concepção de que língua é vida: “A religião é um assunto poético e a poesia se origina da modificação de realidades linguísticas. Desta forma, pode acontecer que uma pessoa forme palavras e na realidade esteja criando religiões. Cristo é um bom exemplo disso” (Rosa, 1965, p. 92).

CAP. 3.3. Luta.

“Como é que posso com este mundo? A vida é ingrata no macio de si; mas transtorna a esperança mesmo do meio do fel do desespero. Ao que, este mundo é muito misturado...”
Guimarães Rosa.

Por fim, *luta* foi a terceira palavra-imagem suscitada no decurso em que realizávamos o estudo dos registros que compõem a nossa fonte principal. A criação rosiana, conforme nos parece, envolve uma dimensão de luta, a qual exploraremos a seguir.

3.3.1. As sombras de Wotan.

Segundo a pesquisa de Daniel Bonomo¹³³ (2010), há, no que restou da biblioteca pessoal de Guimarães Rosa, um único livro de Jung, a tradução francesa, *Aspects du drame contemporain*, de 1948. Como o escritor mineiro emprega a palavra *arquétipo* em uma carta a Edoardo Bizzarri, fomos rever este livro de Jung, a fim de sondar possíveis paralelos entre a conceituação de arquétipo que o psiquiatra suíço emprega neste livro, e a noção que poderíamos depreender do uso que Rosa faz do termo arquétipo. Contudo, não conseguimos, em nossa leitura, perceber algo no emprego que Rosa faz deste vocábulo, que nos remetesse a Jung¹³⁴.

¹³² Trecho já mencionado à página 12.

¹³³ mencionada à página 14.

¹³⁴ Como Rosa era um grande leitor dos gregos (em *Corpo de Baile* há uma série de epígrafes de Plotino), sua noção acerca do termo *arquétipo* não necessariamente teria passado por Jung.

Curiosamente, há, na correspondência entre Rosa e seu tradutor alemão, Meyer-Classon, uma única carta em que aparece o nome de Jung. Trata-se de uma epístola em que o alemão, durante o período em que traduzia *Grande Sertão*, comenta com Rosa que ele via, na jornada de Riobaldo, um processo de individuação:

A ‘individuação’ de C. G. Jung; em outras palavras, a missão: torne-se o que você é! Disse Javé para Abraão de maneira mais sucinta, seleta e melhor, e disse na linguagem da divindade para o homem: ‘seja uno’ – o que significa – ‘torne-se uno!’, pois o homem precisa de tempo, ao contrário de Deus¹³⁵.

Na resposta a esta carta, Rosa oferece as elucidações que Meyer-Classon pedia à tradução em curso e comenta uma série de coisas, mas, não diz nada sobre a menção que o alemão fizera a Jung. Se, nos documentos que consultamos de Rosa há um silêncio acerca do nome de Jung, sabemos, como já dito, que o escritor detinha ao menos aquele referido livro do autor suíço. Olhemos, então, mais uma vez para este livro.

O livro, *Aspects du drame contemporain*, traduzido por Cahen-Salabelle, publicado pela editora Vendôme, em Paris, no ano de 1948, tem uma composição diferente da atual versão brasileira da editora Vozes com a qual estamos acostumados¹³⁶. O livro que Rosa tinha em mãos era mais curto, composto por três artigos: *Wotan* (1936), *Analyse spectrale de l'Europe* (1926), e, *Après la catastrophe* (1945). No primeiro deles, Jung utiliza a imagem do poderoso deus nórdico-germânico, Wotan, como um meio para tentar compreender fenômenos psíquicos coletivos da Alemanha do período da primeira grande guerra. No segundo, Jung faz análises sobre aspectos coletivos do povo suíço (o artigo é uma resposta crítica às considerações depreciativas ao povo suíço, feitas pelo conde Hermann Keyserling em seu livro, *Spektrum Europas*). Por fim, em seu ensaio, *Après la catastrophe*, de 1945, Jung tece considerações sobre uma Alemanha que acabara de sair derrotada da segunda guerra. Ele aborda o holocausto, o fenômeno de massa em torno de Hitler, e o fenômeno psíquico de *culpa coletiva*.

Apenas na década de 1960 começaram a aparecer as primeiras traduções de Jung em língua portuguesa no Brasil, em livros publicados pela editora Zahar. No entanto, Guimarães Rosa possuía uma tradução francesa que antecede em cerca de dez anos a brasileira. E, justamente de um livro em cujo centro está o tema do nazismo na Alemanha. Sabemos que Rosa trabalhou como cônsul-adjunto em Hamburgo, entre 1938 e 1942,

¹³⁵ Carta de C. Meyer-Classon a J. G. Rosa, não consta endereço, 22/4/1965, p. 280.

¹³⁶ A versão que temos – Jung, C. G. (2016). *Aspectos do Drama Contemporâneo*. Petrópolis: Vozes – além dos três artigos que constavam na versão francesa de 1948, tem ainda outros, e também conta com revisões posteriores a 1948.

testemunhou este momento histórico, tendo chegado até a correr riscos. Somos assim levados a imaginar: teria Rosa buscado no livro de Jung um *interlocutor*, alguém com quem pudesse pensar junto, uma referência que o auxiliasse na compreensão do horror que se passou na Europa?

No livro póstumo de Guimarães Rosa, *Ave Palavra* (1970), há um texto que foi escrito a partir de reminiscências pessoais deste período em que o escritor viveu em Hamburgo. O texto, intitulado, *O mau humor de Wotan*, tem como plano de fundo a segunda guerra e seu título, assim como o artigo de Jung, alude ao deus nórdico. Neste escrito, Rosa conta que, em 1938, recém-chegado à Alemanha para trabalhar como vice-cônsul de Hamburgo, conheceu uma jovem, de idade semelhante à sua, chamada Márion Madsen: “foi rapidamente quase minha namorada, durante um dia, à beira do Alster, em 1938” (Rosa, 1970/2009, p. 22). Como o *namoro* não foi à frente, iniciou-se uma amizade e, um ano depois, Márion se casou com Hans-Helmut. Os três se tornaram amigos, e se encontravam com frequência.

Hans-Helmut trabalhava com o pai, proprietário em Halsternbeck de um viveiro de plantas, e, como interessava aos alemães o reflorestamento, não lhe foi de muito obter um u.k. – licença de desmobilização temporária. Passamos a nos encontrar com mais frequência. Amistosos, discutimos. Ele abria argumentação justa e desconsolada, lógica tranquila:

– ‘Sul-americano, você deseja a vitória dos países conservadores. Mas, nós, alemães, mesmo padecendo o Nazismo, como podemos querer a derrota? Que fazer?’

Eu buscava contra Hitler um mane-téquel-fares, a catástrofe final dos raivados devastadores. Mas, a seguir, calava-me, com o meu amigo a citar Goebbels, o sinistro e astuto, que induzia a Alemanha, de fora a fundo, com a mesma inteligência miasmática, solta, inumana, com que Logge, o deus do fogo, instigava os senhores do Walhalla, no prólogo dos Nibelungen (Rosa, 1970/2009, p. 25).

Quando Hans-Helmut foi obrigado a servir na guerra, ele conseguiu uma função de datilógrafo e motorista no interior, o que o livrava dos combates que se perpetravam. Quando tinha folga e voltava a Hamburgo para visitar a mulher e os amigos, ele dizia: “– ‘Da guerra, mesmo, avistei só uns cavalos mortos, e cachorros, felizmente...’” (Rosa, 1970/2009, p. 25). Rosa, como lhe é típico, funde neste texto diferentes elementos. Temos, a um só tempo, recordações pessoais do autor, um relato de valor histórico, e uma perquirição metafísico-religiosa: o escritor toma o caso de Hans-Helmut, que era intimamente avesso à guerra e violências, para cogitar dos possíveis intercruzamentos entre os valores da alma de uma pessoa e os caminhos de seu destino.

Hans-Helmut, que era “o menos belicoso dos homens, nada marcial, bem mesmo nem germânico, a não ser pelo estimar a ordem em trabalho contínuo, mais uma profundidade nebulosa no indagar a vida e o pausado método de existir” (Rosa, 1970, p.

23) acreditava que conseguiria desviar-se da guerra. De fato, vinha sempre sendo designado para locais e funções que o permitiam se ver livre dos confrontos. Quando esteve alocado na França, escreveu a sua esposa, dizendo que estava bem e tomando gostos por aquela terra:

Achava-se aboletado, cerca de Chantilly, em castelo, onde havia um parque ameno e infindáveis vinhos, adega soberana. Eram cartas vagarosas, graças, inclusive, a crescente amor pela França. Recomecei a aceitar sua tese: Hans-Helmut não dava, no coração, mínimo pouso à guerra, e pois o destino fora da guerra o suspendia (Rosa, 1970/2009, p. 24).

Rosa observa que as coisas se encadeavam a favor de seu amigo: “Em feito, a sorte com ele trabalhava; e que a merecia, a mais de entreter a certeza íntima e preconcebido otimismo – meios que põem em favor da gente o exato destino correto” (Rosa, 1970, p. 23). Porém, acabaram por interferir sobre o pacífico destino de Hans-Helmut. Segundo Márion supunha, o pai de uma amiga sua – “um homem crasso, persuadido, sem grão de alma. Vivendo de cor os conceitos: glória, o que mal sei, mais-pátria e raça... os desses. Discursam, pisando na mão de uma criança...” (p. 28) – teria notado que Hans-Helmut estava se furtando à guerra, e, então, entreviu para que ele fosse transferido à tropa. Feito isso, não demorou muito para que o amigo de Guimarães Rosa, inábil às armas, fosse morto em confronto. Rosa conta que Márion lhe trouxe a notícia, a carta oficial que declarava a morte de seu marido, e o escritor assim encerra o seu texto:

Ele, Márion. Não voltará; não o veremos. Veio a exata fórmula, papel tarjado. Hans-Helmut Heubel passou, durante um assalto, e deram-lhe ao corpo a cruz-de-ferro. Seus traços ficarão em chão, ali onde teve de caber no grande fenômeno, para lá do Dniéper, nas estepes de Nogai. Ninguém fale, porém, que ele mais não existe, nem que seja inútil hipótese sua concepção do destino e da vida. Ou que um dia não venham a ser ‘bem-aventurados os mansos, porque eles herdarão a terra’ (Rosa, 1970/2009, p. 29).

Em um documentário recente, *Outro Sertão* (2013), dirigido pelas cineastas Soraia Vilela e Adriana Jacobsen, são apresentados uma série de fatos sobre esse período em que Rosa viveu na Alemanha nazista. Fruto de extensa pesquisa, esse documentário traz um rico material, como entrevistas com familiares de pessoas que foram salvas pela intervenção de Aracy e Rosa, que juntos elaboraram um arriscado estratagema para burlar o consulado e, assim, permitir que judeus deixassem a Alemanha para se refugiar no Brasil. Podemos assistir ainda, a fotos de documentos oficiais da GESTAPO, os quais revelam que houve uma investigação secreta sobre o vice-cônsul Guimarães Rosa: os documentos mencionam falas que Rosa teria proferido contra o regime nazista, e até um pequenino desenho de uma *força para Hitler*, que o escritor teria rabiscado na borda de um jornal. As cineastas ainda conseguiram a façanha de encontrar e entrevistar a própria

Márion Madsen, que nos pareceu saída da ficção para a realidade. Vemos uma velhinha, que se refere a Rosa como “o cônsul”, e que desconhecia o fato de que ela figurava como personagem em um livro brasileiro.

Encontramos outras informações sobre esse período da vida do escritor, em um documentário dirigido por Caco Ciocler (2014), intitulado, *Esse viver ninguém me tira*. Neste, Ciocler focaliza Aracy Moebius de Carvalho Guimarães Rosa, visando reconstituir as ações de grande bravura que Aracy¹³⁷ empreendeu em Hamburgo a favor dos judeus. Atos que, em 1982, levaram o Governo de Israel a outorgar a Aracy o título de “Justa entre as Nações”. Aracy, que era chefe da seção de passaportes do consulado brasileiro em Hamburgo, contava com o auxílio de Rosa e, ambos, agiam em segredo, de modo que hoje é difícil recompor todos os passos de suas ações. Mas, sabe-se que muitos judeus foram auxiliados.

No documentário de Ciocler (2014), encontramos ainda um dado que vem a enriquecer os estudos acerca da criação rosiana. Eduardo Tess Filho, neto de Aracy, faz a seguinte consideração: sabe-se que na abertura de *Grande Sertão: veredas* há a dedicatória de Rosa, “A Aracy, minha mulher, Ara, pertence este livro”. Após cerca de seiscentas páginas, o romance se encerra com o símbolo do infinito. Eduardo, contudo, sugere que não se trataria – como sempre se pensou – do símbolo do infinito, mas, sim, do anel de Moebius¹³⁸. Segundo Eduardo, em *Grande Sertão: veredas*, o “ponto de partida é uma mulher que tem a coragem de um homem, e enfrenta os jagunços. Quem é essa mulher que tem a coragem de um homem que enfrentava jagunços? É Aracy, que, sem dúvida nenhuma, enfrentou os nazistas”¹³⁹. Segundo esta hipótese, o romance de Rosa estaria inserido dentro do nome de sua mulher: escrito entre o seu primeiro nome, Aracy, e a figuração de seu sobrenome, Moebius.

Este subcapítulo, que iniciamos buscando sondar possíveis contatos que Guimarães Rosa teria feito com a obra junguiana, acabou por nos levar, também, à relação entre o escritor e a sua esposa, ao atravessamento da experiência em Hamburgo nesta

¹³⁷ Podemos ver, no documentário de Ciocler (2014), ainda outras demonstrações desse espírito de intrepidez de Aracy. Durante a ditadura militar brasileira, Aracy, então já viúva de Guimarães Rosa, fez a sua casa de abrigo para alguns artistas e intelectuais perseguidos pelo regime, como foi o caso do músico Geraldo Vandré.

¹³⁸ Representação topológica de uma fita cujas extremidades se ligam fazendo uma semivolta. O matemático e astrônomo alemão, August Ferdinand Möbius (1790-1868), realizou importantes estudos de geometria com esta imagem.

¹³⁹ Essa fala de Eduardo, neto de Aracy, consta no seguinte trecho: Ciocler, 2014, 00h:18min.

relação, e aos possíveis ecos deste tempo de lutas e coragem sobre o processo criativo do escritor de Minas.

3.3.2. Nos embates com a *razão horológica*.

“– Até hoje, para não se entender a vida, o que de melhor se achou foram os relógios. É contra eles, também, que teremos de lutar...”

Guimarães Rosa.

Em abril de 1964, Edoardo Bizzarri concluía a tradução de *Corpo de Baile*. O tempo que Bizzarri teve para realizar essa tarefa foi muito pequeno, pois, quando ele assinou o contrato de tradução com a editora italiana responsável, a Feltrinelli, ele aceitou prazos que, depois que iniciou o trabalho, percebeu serem muito curtos. Assim, o pouco tempo tornou-lhe a tarefa exaustiva. Quando a tradução fica pronta, ele envia uma carta a Rosa, em que se penitencia e pede desculpas, por achar que, se tivesse contado com mais tempo, sua tradução teria saído melhor.

Mas aqui vem o diabo. Duvido, também, e muito, que a tradução tenha saído como eu almejava, como eu queria mesmo que fosse. Excesso de ambição? Certo, presumi de minhas forças quando, num impulso de amizade e otimismo, aceitei os prazos do editor. Agora, Você e Miguilim e eu sabemos que nada é pesado demais ‘se a gente puder ir devagarinho como precisa, e ninguém não gritar com a gente para ir depressa demais’. Mas aí estavam os prazos editoriais, o calendário gritando constantemente comigo; minha luta principal se tornou a luta contra o tempo: a falta de tempo, a falta de sossego...¹⁴⁰

Guimarães Rosa responde a Bizzarri de um modo curioso. Primeiro, ele agradece e elogia a qualidade de tradutor do italiano. Em seguida, ele conta que, dias depois de receber essa carta de Bizzarri, chegara-lhe outra carta do italiano: uma datada de quase um ano antes, que havia se extraviado nos correios.

E, agora, este fato, notável, curioso, auspicioso. Na data de 14 de abril corrente, dia de São Tibúrcio, às 13 hs 5’, o correio aqui (Agência Itamaraty) me entregou um envelope seu, com o rótulo de ENTREGA RÁPIDA. Abri... e li: ‘De volta de Roma – onde enfrentei um calor horroroso em companhia de Miguilim e Manuelzão...’ etc. Assustado, olhei então a datação, em cima: ‘São Paulo, 18 de agosto de 1963’!... Pois era a sua, aquela, a que eu não tinha recebido mas de que Você me falara. Na qual Você fala dos espantos e problemas iniciais na tradução. E me traz parabéns pela eleição para a Academia. Enfim. O mundo é longo e exato. Gratíssimo, pelas felicitações, meu caro Bizzarri. E não culpemos o correio; porque ele está conosco, na nossa linha¹⁴¹

¹⁴⁰ Carta de E. Bizzarri a J. G. Rosa, São Paulo, 2/4/1964, p. 151-2.

¹⁴¹ Carta de J. G. Rosa a E. Bizzarri, Rio de Janeiro, 27/4/1964, p. 153-4.

O escritor mineiro parece lembrar ao tradutor italiano que, se o tempo é um calendário que grita conosco, o tempo também é um correio que se atrasa e, por vezes, nos proporciona surpresas. Poucos dias após receber a carta de um Bizzarri exausto que findava sua tradução, Rosa é surpreendido pela carta de um outro Bizzarri, o dos inícios da tradução. Ou seja, por um desajuste dos correios, Rosa se *encontrou*, num breve espaço de tempo, com dois distantes momentos temporais de seu amigo, ocorrência que pareceu significativa ao escritor, que ainda agradeceu pelos “parabéns” de oito meses atrás.

O tradutor alemão, Meyer-Classon, parece conhecer algo sobre este modo como Guimarães Rosa encara a relação com o tempo. Em abril de 1965, Rosa havia convidado o tradutor alemão para vir ao Rio de Janeiro realizar duas palestras: uma sobre a literatura brasileira na Alemanha, e outra sobre tradução. Meyer-Classon, que há dez anos não vinha ao Brasil, queria aproveitar esta viagem para realizar uma série de coisas em um período curto de tempo e, ainda, emendar uma ida à Argentina, para um outro evento literário. Quando o tradutor reparou que seus planos e datas surpreendentemente vinham todos se encaixando, ele escreveu a Rosa: “As coisas acontecem como o Senhor diz. A causalidade deixou de existir. Aliás, neste aspecto, o Senhor está de acordo com os mais recentes resultados da Física”¹⁴².

Vejamos, ainda nesse sentido, um relato de Vilma Rosa (1999, p. 170-1), a filha do escritor. Ela narra que Guimarães Rosa gostava de recontar a história de como se sucedera o encontro entre a sua irmã¹⁴³, Maria Luiza, e o marido desta. Maria Luiza estava cuidando de um sobrinho pequeno, quando notou que os relógios de sua casa estavam em descompasso. Preocupada com o horário exato de dar mamadeira ao menino, ela consultou uma lista telefônica, a fim de ligar para algum lugar e pedir as horas: viu na lista o número de um local chamado *Arca de Noé* e, pensando ser uma instituição religiosa, telefonou. Era, na verdade, uma pensão de estudantes, e o rapaz que a atendeu, tempos depois, veio a ser o seu marido. Segundo Vilma, Guimarães Rosa, ao contar essa história sobre a irmã, chamava atenção ao imenso poder que cabia na pequena palavra “se” – *se* os relógios não estivessem errados, *se* Maria Luiza não tivesse escolhido um número por engano.

Apresentamos estes relatos, pois, quando introduzimos o conceito de símbolo à página onze, dissemos que a vivência do simbólico é, em certa medida, determinada pela

¹⁴² Carta de C. Meyer-Classon a J. G. Rosa, 22/4/1965, p. 283.

¹⁴³ Trata-se de Maria Luiza, uma irmã mais nova do escritor, a que abandonou o convento, já mencionada à página 58.

postura de quem a vivencia. Segundo Jung (1921, § 75): “A relação do homem com sua fantasia é condicionada, em boa parte, por seu relacionamento com o inconsciente em geral”. Com isso em vista, consideremos agora duas características do símbolo.

O símbolo constitui um ponto de descontinuidade no tempo cronológico. De repente, acontece-nos uma dada situação que instantaneamente nos remete a um sonho enigmático que tivemos três dias antes. O sonho, que havia ficado incompreendido, somente agora, iluminado pelo acontecimento, ganha significado. Outro exemplo corriqueiro: despertamos com as imagens de um sonho à mente e, sem o nosso consentimento, o sonho já conduziu nossa memória a reminiscências antigas que seu conteúdo evocou. O símbolo é, também, uma ruptura na espacialidade. Os sonhos cotidianamente nos dão mostras disso: neles, o espaço é submetido a dobras, sobreposições, injunções e recortes. O eu consciente, que se organiza a partir de referências nas (supostas) linearidade do tempo e estabilidade do espaço, é surpreendido pelo simbólico.

No entanto, nem sempre prestamos atenção aos nossos sonhos ou observamos com cuidado os nossos devaneios. O símbolo, portanto, requer certa disponibilidade do sujeito. Podemos, então, dizer que há modos de se fazer mais hospitaleiro¹⁴⁴ à experiência simbólica. Um destes modos diz respeito à relação que estabelecemos com o tempo, ou melhor, a atenção que damos às nossas percepções do tempo e de suas minúcias.

Em, *Sobre a escova e a dúvida (Tutaméia, 1967)*, em uma passagem que é provavelmente transfiguração literária de vivência pessoal, Guimarães Rosa narra o que podemos considerar uma experiência simbólica. O escritor mineiro conta que, no período em que vivia “numa cidade estrangeira, na guerra”, ele costumava dormir de “um só estiro”, quando não era despertado pelo barulho de aviões de guerra ou de bombas. Em uma noite, porém, ele acordou “mesmo por nenhum motivo”, e, sem consultar o relógio, sentiu-se precipitado a um estado diferenciado de sensibilidade.

Senti-me diferente imediatamente: em lepeidez de voo e dança, mas também calma capaz de parar-me em qualquer ponto. Se explico? Era gostoso e não estranho, era o de a ninguém se transmitir. Tinham aliviado o mundo. Da kitchenette, via palmos de pátio de cimento, de garage, molhado e que reflexos alumaiavam fraquíssimo. Mexi meu chocolate. E –
– É o que mais se parece com a ‘felicidade’: um modo sem sequência, desprendido dos acontecimentos – camada do nosso ser, por ora oculta – fora dos duros limites do desejo e de razões horológicas (Rosa, 1967/2009, p. 146).

¹⁴⁴ Tomo a expressão “hospitalidade ao simbólico”, da conferência, *Perdoai, mas eu preciso ser outros*, proferida pelo psicólogo junguiano Marcus Quintaes, em 15/9/2018, no Instituto Freedom, em São Paulo/SP.

Esta experiência, escreve Rosa (1967/2009), tornou-se a repetir nos dias posteriores: “Deixei a pequena janela da cozinheira, arquifeliz, confirmo. Por três noites o prodígio tornou a colher-me, o involuntário jogo. Que maneira? Tudo é incauto e pseudo, as flores sou eu não meditando, mesmo o de hoje é um dia que comprei fiado” (p. 147). Entretanto, observa ainda o escritor, experiências como esta não se submetem a serem direcionadas, e podem irromper mesmo quando não aguardadas.

A felicidade não se caça. Pares amorosos voltam às vezes a dado lugar, querendo reproduzir êxtases ou enlevos; encontram é o desrequeado, discórdia e arrufo, aquele caminho não ia dar a Roma nenhuma. Outros recebem o dom em momentos neutros, até no meio dos sofrimentos, há as doces pausas da angústia (Rosa, 1967/2009, p. 147).

Segundo Damiano (2015), a experiência simbólica nos “conduz ao que poderíamos chamar como um retorno à intimidade das coisas, na qual se encontra implicada a natureza do humano e do mundano como uma unidade indissociável e diferenciada de uma consciência coletivizada e reificadora” (p. 69). Ou seja, este “retorno à intimidade das coisas” não significa uma anulação do indivíduo em um *todo*. Pelo contrário, a experiência simbólica requer o sujeito: “somente o julgamento subjetivo pode ser o guia nestes momentos, não havendo uma forma de interpretação geral ou coletiva que corresponda a esta modalidade de experiência. Assim, somos evocados em nossa singularidade radical” (Damiano, 2015, p. 70). Isto é, a experiência simbólica demanda uma atitude consciente: é a consciência egoica que reconhece o símbolo, ao se perceber ultrapassada por ele. Jung dá como exemplo a experiência da felicidade:

A ‘felicidade’, por exemplo, é uma realidade importante e não há quem não a deseje; no entanto, não há qualquer critério objetivo para testemunhar a existência indubitável dessa realidade. Assim, justamente, nas coisas mais importantes, é que devemos contentar-nos com nosso julgamento subjetivo (Jung, 1944/2016, § 188).

Isto é, a experiência simbólica envolve o ato do *indivíduo* se reconhecer profundamente ligado ao mundo. Reconhecimento que não é apenas intelectual, mas também afetivo: trata-se de se saber e se sentir vinculado ao mundo. Assim, na experiência simbólica pode-se vivenciar o tempo e o espaço de uma perspectiva integrativa *eu-mundo*¹⁴⁵. Vejamos que Rosa, em uma matéria publicada originalmente no jornal, *O Cruzeiro*, em 1967, diz: “Uma vez eu passava por uma estrada no interior e reconheci o caminho. Não sabia de onde, mas o estava reconhecendo. Junto de uma palmeira descobri: eu havia descrito a estrada em Sagarana, veja só” (Rosa, 2006, p.

¹⁴⁵ “O símbolo permite, ao homem, encontrar uma certa unidade no mundo e, ao mesmo tempo, descobrir seu próprio destino como parte integrante deste” (Damiano, 2015, p. 69).

84)¹⁴⁶. E, também em sua entrevista a Günter Lorenz, o escritor diz: “Sem dúvida, comecei a escrever no tempo certo, mas demasiado tarde. Apesar de ser verdade, isto também é um paradoxo” (Rosa, 1965, p. 72).

O tempo que vigora na experiência simbólica é similar à imagem de *kairós*, a divindade que, na mítica grega representa o tempo propício, o momento peremptório, por vezes figurada como um “jovenzinho que toca um prato da balança para fazê-lo pender para um lado” (Zufferli & Pellizer, 2016, p. 72). Kairós é o momento da descoberta e do irromper criativo, o insight, a *heureka!*, que surge quando o tempo cronológico e o tempo aiônico se tocam.

No entanto, para que o tempo do criativo possa irromper, há que se lhe abrir algum espaço no tempo cotidiano, no calendário. O que não raro constitui uma luta, pois, o tempo cronológico tende a devorar o que estiver pela frente e, se puder, arrebatá-nos de nós mesmos. Por vezes, nas correspondências de Rosa com Bizzarri e com Meyer-Classon, o escritor relata este atropelo das tarefas cotidianas, como na passagem a seguir, na qual conta que estava saindo de uma fase intensa de trabalho burocrático:

Foi uma absurda e terrível época, de trabalho sem parar, de discussões, de reuniões, de responsabilidade. Várias vezes, tive de trabalhar aqui no Itamaraty até às 5 horas da manhã... e comparecer no outro dia já às 9, para reuniões que duravam o dia inteiro [...] Assim, fiquei fora e longe de tudo o mais, nem me lembrava que eu era Guimarães Rosa¹⁴⁷.

Faz-se necessário, então, desviar, em alguma medida, das investidas do tempo calendárico, tal como vemos Rosa, aqui, contando a Bizzarri como vinha buscando findar uma série de obrigações do dia-a-dia:

Acelero também, a não menos hedionda arrumação da ‘Declaração’ do Imposto de Renda. Ultimei o nosso vasto relatório anual do meu Serviço de Demarcação de Fronteiras. Atropelo, vivazmente, o quanto posso, outras providências do serviço burocrático. E tudo, com a melhor vontade de alegria e alegria de vontade¹⁴⁸.

¹⁴⁶ Trata-se de um trecho da matéria: *Guimarães Rosa fala aos jovens*, publicada originalmente no jornal, *O Cruzeiro*, em 23/12/1967.

¹⁴⁷ Carta de J. G. Rosa a E. Bizzarri, Rio de Janeiro, 21/10/1966, p. 180.

¹⁴⁸ Carta de J. G. Rosa a E. Bizzarri, Rio de Janeiro, 13/5/1964, p. 157.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Eu atravesso as coisas – e no meio da travessia não vejo! – só estava era entretido na ideia dos lugares de saída e de chegada”

Riobaldo, em *Grande Sertão: veredas*.

Em um diálogo de Platão, intitulado, *Fédon*, vemos que o filósofo, ao teorizar sobre a alma, emprega uma figura que fora legada pela tradição mítica de sua terra: a narrativa de que as almas dos que morreram, antes de renascem em novos corpos, bebem da água do rio Lete, que as faz esquecer o passado. Isso explicaria porque os homens não se recordam de terem vivido antes do nascimento. Trata-se de uma imagem polissêmica: poderia ser utilizada como metáfora por diversas teorias reencarnacionistas e, ao mesmo tempo, seria uma boa representação para a memória. Não é também a memória um *locus* no qual os conteúdos se perdem de seu passado? Comumente, nos lembramos de uma coisa da qual já não recordamos a origem, lembramos uma explicação, e esquecemos quem explicou. Segundo nos parece, a imagem de que Platão se vale, também seria bem empregada como uma referência à criatividade. Com isso, voltamos à introdução de nosso trabalho.

No início desta dissertação mencionei uma frase de Gaudí que foi uma espécie de mote para interesses de estudos que, por sua vez, compuseram um caminho que veio a dar nesta pesquisa. Dizíamos que Guimarães Rosa nos parecia levar a efeito esta frase do arquiteto catalão: “Originalidade é o retorno à origem”. O que, em um primeiro momento, nos fez pensar nisso, foi saber das viagens que o autor mineiro realizara ao sertão, este sertão que é, a um só tempo, dimensão geográfico social, elemento mítico coletivo de um povo, e sede de vivências e reminiscências pessoais do escritor. Tais viagens nos pareciam figurar como que uma busca por esta dimensão de origem, busca que estaria na base da originalidade da obra rosiana.

Assim, nosso objetivo de alargar a compreensão acerca da criatividade, teria, no estudo dos registros dessa busca de Guimarães Rosa, um de seus norteadores. O outro norteador seria a teoria junguiana. Nossa proposta constituiu-se de que, ambos, Rosa e Jung, nos fornecessem elementos a partir dos quais poderíamos costurar linhas compreensivas: com estas, teceríamos sentidos em torno do fenômeno da criatividade. Contudo, nossa proposta inicial foi sendo modificada, conforme percebíamos que o sertão rosiano, mais do que região geográfica, é uma dimensão de linguagem. E, uma vez que

para o autor de Minas, língua e vida estão intrinsecamente ligadas, este sertão na linguagem diz de uma experiência vital: “o sertão é o terreno da eternidade, da solidão”, Rosa (1965, p. 60) afirma a Lorenz. E diz ainda: “No sertão, o homem é o *eu* que ainda não encontrou um *tu*; por isso ali os anjos ou o diabo ainda manuseiam a língua” (p. 60).

Com isso em vista, traçamos como fonte principal de nossa pesquisa, documentos do escritor nos quais pudéssemos encontrar alguns passos dessa sua busca pela dimensão de origem na língua. Tentamos, então, colocar em diálogo estes registros com as teorizações de Jung acerca da criatividade. Procuramos, também, cuidar para que a teoria não enredasse em seus termos o conteúdo dos registros do escritor. Para tal, estabelecemos como proposta, um estudo do material de nossa fonte principal, sem categorias de compreensão pré-definidas. Esperávamos que o estudo das cartas, da entrevista e dos prefácios do escritor suscitassem os caminhos pelos quais nos dirigiríamos à teoria.

Assim, chegamos a três palavras-imagens: brincadeira, pacto e luta. Cada uma destas nos pareceu representar facetas do percurso criativo de Rosa¹⁴⁹. Tendo em vista a concepção de Jung, de que não se acessa diretamente a natureza da função criativa, conduzimo-nos, então, a partir dessas palavras-imagens para, com elas, abordar de maneira circular e compreensivamente a criatividade.

Pretendemos, ainda, mencionar um ponto que nos parece importante. Jung é frequentemente lembrado por suas pesquisas com imagens simbólicas (míticas, oníricas, religiosas etc.), e os trabalhos em psicologia analítica tradicionalmente abordam os fenômenos de natureza inconsciente, considerando-os, sobretudo, em suas expressões imagéticas. A língua parece estar relegada a um segundo plano. No curso desta pesquisa, contudo, surgiu-me a questão sobre qual seria a concepção de língua de Jung. Tal pergunta não estava prevista em nosso projeto, no entanto, nos parece relevante mencionar algo do que pudemos estudar a este respeito. Em, *Símbolos da Transformação* (1952a), livro de Jung que, por ter sido revisado em diferentes momentos de sua produção, nos parece uma boa visão do todo de sua obra, encontramos o psiquiatra suíço afirmando:

A linguagem originalmente é um sistema de sons emotivos e imitativos que exprimem susto, medo, raiva, amor, etc., que imitam os ruídos dos elementos, o borbulhar e marulhar da água, o rolar do trovão, o farfalhar e sussurrar do vento, as vozes dos animais, etc., e finalmente, os que resultam da combinação de percepção e reação afetiva (Jung, 1952a/2016, §12).

¹⁴⁹ Percurso que, evidentemente, extrapola estas e quaisquer outras imagens que possamos formular.

Jung não menciona, neste texto, antropólogos ou linguistas que tenha consultado. Se, a partir daí, não podemos mapear suas referências sobre o assunto, podemos, ao menos, notar que o psiquiatra suíço advoga uma noção de que a origem da língua teria, a um só tempo, uma origem onomatopaica que mimetiza a natureza, e uma origem reativa emocional: a “combinação de percepção e reação afetiva”. Neste sentido, a língua seria originalmente: onomatopeia e interjeição. Jung apresenta uma relação de palavras em diferentes línguas que endossariam o primeiro ponto desta hipótese:

Os idiomas mais modernos ou menos modernos reproduzem muitos resíduos sonoros onomatopeicos. Por exemplo, os que exprimem o movimento da água: rauschen (murmurar), rielsen (marulhar), rûschen (fluir), rinnen (correr), rennen (correr), to rush (impelir), ruscello (regato), ruisseau (riacho), river (rio) (Jung, 1952a/2016, §12).

Logo em seguida, ele se reporta à uma passagem espirituosa do escritor francês, Anatole France (1844-1924), que reafirma o que ele veio propondo:

E o que é pensar? E como pensamos? Nós pensamos com palavras; só isto é sensual e reconduz à natureza. Lembrem-se de que um metafísico, para constituir o sistema do mundo, só dispõe do grito aperfeiçoado dos macacos e dos cães. Aquilo que ele chama de especulação profunda e método transcendental é colocar uma depois da outra, numa ordem arbitrária, as onomatopeias que gritavam a fome, o medo e o amor pelas florestas primitivas e às quais pouco a pouco se associaram significados que são considerados abstratos quando estão apenas amortecidos (France, 1908, citado por Jung, 1952a/2016, §13).

Temos ciência de que, para formularmos uma afirmação sobre uma possível concepção de língua em Jung, teríamos de revisar esta questão no todo de sua produção. Contudo, estas suas considerações pontuadas em *Símbolos da Transformação* (1952a) nos chamaram atenção, especialmente, pois, vão ao encontro de algumas colocações de Guimarães Rosa. Em sua entrevista a Lorenz, Rosa (1965) afirma: “Aprendi algumas línguas estrangeiras apenas para enriquecer a minha própria e porque há demasiadas coisas intraduzíveis, pensadas em sonhos, intuitivas, cujo verdadeiro significado só pode ser encontrado no som original” (Rosa, 1965, p. 85). Mais adiante, ele é ainda mais claro: “Sou precisamente um escritor que cultiva a ideia antiga, porém sempre moderna, de que o som e o sentido de uma palavra pertencem um ao outro. Vão juntos. A música da língua deve expressar o que a lógica da língua obriga a crer” (Rosa, 1965, p. 87).

Não intencionamos, em nossa pesquisa, estudar paralelos entre o que seriam as concepções de língua em Jung e em Rosa. Enveredamos por outros caminhos. Contudo, encerramos aqui, mencionando esses dados, pois eles nos parecem indicativos para frutuosos cotejamentos futuros.

REFERÊNCIAS

- Abbagnano, N. (1982). *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Mestre Jou.
- Arrigucci, D. (1995). O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. In A. Pizarro (org.), *América Latina: palavra, literatura e cultura* (pp. 448-477). São Paulo: Memorial.
- Bachelard, G. (2001). *A Terra e os Devaneios da Vontade. Ensaio sobre a imaginação das forças*. São Paulo: Martins Fontes. (Original publicado em 1948).
- Baer, U. (2007). Introdução. In R. M. Rilke, *Cartas do poeta sobre a vida: a sabedoria de Rilke* (pp. 7-59). São Paulo: Martins Fontes.
- Bakhtin, M. (2003). Metodologia das Ciências Humanas. In M. Bakhtin, *A Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes. (Original publicado em 1979).
- Barros, M. (1997). Homenagem a João Guimarães Rosa, por ocasião dos 30 anos de sua morte. In *Jornal do Brasil*, 19 de novembro de 1967.
- Belo, F. & Scodeler, K. (2013). A importância do brincar em Winnicott e Schiller. *Tempo psicanalítico*, Rio de Janeiro, 45 (1), 91-109.
- Bonomo, D. (2010). *A biblioteca alemã de Guimarães Rosa*. *Pandaemonium germanicum*, 10/2 (16), 155-183.
- Campos, A. (1991). Um Lance de “Dês” do Grande Sertão. In E. F. Coutinho, *Coleção Fortuna Crítica: Guimarães Rosa* (pp. 321-350). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. (Original publicado em 1978).
- Campos, H. (1991). A linguagem do Iauaretê. In E. F. Coutinho, *Coleção Fortuna Crítica: Guimarães Rosa* (pp. 574-579). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. (Original publicado em 1970).
- Candido, A. (1964). O homem dos avessos. In A. Candido, *Tese e Antítese: ensaios* (pp. 119-139). São Paulo: Companhia Editora Nacional.
- Candido, A. (2011). Depoimento. In J. Senna e M. C. A. Jeronimo (Eds.), *Depoimentos sobre João Guimarães Rosa* (pp. 17-30). Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Ciocler, C. (Diretor) & Monteiro, M. (Produtora). (2014). *Esse viver ninguém me tira* [Documentário-filme]. Brasil: BSB Serviços Cinevídeo.
- Costa, A. (2012). *Heráclito - Fragmentos Contextualizados. Tradução, estudo e comentários*. São Paulo: Odisseus.
- Coutinho, E. F. (1991). Guimarães Rosa e o processo de revitalização da linguagem. In E. F. Coutinho, *Coleção Fortuna Crítica: Guimarães Rosa* (pp. 202-237). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. (Original publicado em 1973).

- Damião, M. (2015). O Símbolo e o Simbólico no Pensamento de Jung. In W. Melo (Org.), *A Liberdade Ainda Que Tardia*. Rio de Janeiro: Espaço Artaud.
- Daniel, M. (1968). *João Guimarães Rosa: travessia literária*. Rio de Janeiro: José Olímpio.
- Eco, U. (1983). *O nome da Rosa* [livro digital]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. (Original publicado em 1980).
- Ferrara, L. D. (1987). A ciência do olhar atento. *Trans/Form/Ação*, São Paulo, 9 (10), 1-7.
- Freitas, L. V. (2009). Jung e a cultura. In P. Albertini & L. V. Freitas (Orgs.), *Jung e Reich: articulando conceitos e práticas* (pp. 79-96). Rio de Janeiro: Guanabara Koogan.
- Galvão, W. N. (2006). Rapsodo do sertão: da lexicogênese à mitopoese. In Instituto Moreira Salles, *Cadernos de Literatura Brasileira: João Guimarães Rosa* (pp. 144-187). São Paulo: IMS.
- Gama, M. F. R. (2013). *Plástico e contraditório rascunho: a autorrepresentação de João Guimarães Rosa*. Tese de Doutorado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Guimarães, A. (1993). 100 dias em Baden-Baden. In *Boletim da Associação dos Diplomatas Brasileiros*, 1 (5), 3-4.
- Jacobsen, A., Vilela, S. (Diretoras), & Lindenberg, B. (Produtora). (2013). *Outro Sertão* [Documentário-filme]. Brasil: Instituto Marlin Azul; Galpão Produções.
- Jung, C. G. (2008). *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. (Original publicado em 1964).
- Jung, C. G. (2016) Determinantes Psicológicas do Comportamento Humano. In C. G. Jung, *Obra Completa* (vol. 8/2). Petrópolis: Vozes. (Original publicado em 1936/37)
- Jung, C. G. (2016) Psicologia Analítica e Educação. In C. G. Jung, *Obra Completa* (v. 17). Petrópolis: Vozes. (Original publicado em 1945).
- Jung, C. G. (2016). A estrutura da Alma. In C. G. Jung, *Obra Completa* (v. 8/2). Petrópolis: Vozes. (Original publicado em 1928).
- Jung, C. G. (2016). A função transcendente. In C. G. Jung, *Obra Completa* (vol. 8/2). Petrópolis: Vozes. (Original publicado em 1958).
- Jung, C. G. (2016). A Psicologia do Arquétipo da Criança. In C. G. Jung, *Obra Completa* (v. 9/1). Petrópolis: Vozes. (Original publicado em 1951).
- Jung, C. G. (2016). Considerações teóricas sobre a natureza do psíquico. In C. G. Jung, *Obra Completa* (vol. 8/2). Petrópolis: Vozes. (Original publicado em 1946).
- Jung, C. G. (2016). Fundamentos da Psicologia Analítica. In: C. G. Jung, *Obra Completa* (v. 18/1). Petrópolis: Vozes. (Original publicado em 1935).

- Jung, C. G. (2016). Instinto e Inconsciente. In C. G. Jung, *Obra Completa* (v. 8/2). Petrópolis: Vozes. (Original publicado em 1919).
- Jung, C. G. (2016). *Memórias, Sonhos e Reflexões*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. (Original publicado em 1961).
- Jung, C. G. (2016). O método sintético ou construtivo. In C. G. Jung, *Obra Completa* (v. 7/1). Petrópolis: Vozes. (Original publicado em 1942).
- Jung, C. G. (2016). Parte II: Individualização. In C. G. Jung, *Obra Completa* (v. 7/2). Petrópolis: Vozes. (Original publicado em 1934).
- Jung, C. G. (2016). Prefácio da obra “A Psychological study of the origins of monotheism”. In C. G. Jung, *Obra Completa* (v. 18/2). Petrópolis: Vozes. (Original publicado em 1950)
- Jung, C. G. (2016). Psicologia Analítica e Cosmovisão. In C. G. Jung, *Obra Completa* (v. 8/2). Petrópolis: Vozes. (Original publicado em 1931).
- Jung, C. G. (2016). Psicologia e Poesia. In C. G. Jung, *Obra Completa* (v. 15). Petrópolis: Vozes. (Original publicado em 1930).
- Jung, C. G. (2016). Relação da Psicologia Analítica com a obra de arte poética. In C. G. Jung, *Obra Completa* (v. 15). Petrópolis: Vozes. (Original publicado em 1922).
- Jung, C. G. (2016). *Símbolos da Transformação*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. (Original publicado em 1952a).
- Jung, C. G. (2016). Sincronicidade: um princípio de conexões acausais. In C. G. Jung, *Obra Completa* (v. 8/3). Petrópolis: Vozes. (Original publicado em 1952b).
- Jung, C. G. (2016). *Tipos Psicológicos*. Petrópolis: Vozes. (Original publicado em 1921).
- Lopes, R. (2011). Introdução. In Platão, *Timeu-Crítias* (pp. 11-68). Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos.
- Löwy, M. (1989). Sobre o conceito de afinidade eletiva. In M. Löwy, *Redenção e Utopia*. São Paulo: Schwarcz.
- Marques, O. (1968). Canto e plumagem das palavras. In O. Marques, *Ensaio Escolhidos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Martins Costa, A. L. (2006). Via e viagens: a elaboração de Corpo de Baile e GSV. In Instituto Moreira Salles, *Cadernos de Literatura Brasileira: João Guimarães Rosa* (pp. 187-235). São Paulo: IMS.
- Martins Filho, V. (2016). Design Thinking e a criação de ativos do conhecimento na atividade docente. Tese de doutorado, Universidade Federal de Santa Catarina.
- Melo, W. (2010). A etimologia inspirada: a busca da língua original através da semiosis introvertida. *Estudos e Pesquisas em Psicologia*, UERJ, 10 (3), pp. 865-881.

Meyer, M. (2011). A natureza do sertão. In J. G. Rosa, *A Boiada* (pp. 203-230). Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Nunes, B. (2006). O autor quase de cor: rememorações filosóficas e literárias. In Instituto Moreira Salles, *Cadernos de Literatura Brasileira: João Guimarães Rosa* (n. 20-21, pp. 236-245). São Paulo: IMS (Texto originado de uma conversa com G. Rosa em 1967).

Oliveira, P. F., Melo, W. & Vieira-Silva, M. (2017), Afetividade, liberdade e atividade: o tripé terapêutico de Nise da Silveira no Núcleo de Criação e Pesquisa Sapos e Afogados. *Pesquisas e Práticas Psicossociais*, UFSJ, 12 (1), pp. 23-35.

Online Etymology Dictionary. Play (v.). Recuperado em 10 de dezembro de 2018, de www.etymonline.com/word/play

Penna, E. M. D. (2013). *Epistemologia e método na obra de C. G. Jung*. São Paulo: EDUC.

Pessoa, F. (1925). O Guardador de Rebanhos. (Alberto Caeiro - heterônimo de Fernando Pessoa). Recuperado em 6 de outubro de 2017, de <http://www.dominipublico.gov.br/download/texto/pe000001.pdf>

Prado, A. (2015). Bagagem. In A. Prado, *Poesia Reunida*. Rio de Janeiro: Record. (Original publicado em 1976).

Proença, C. (1958). *Trilhas no Grande Sertão*. Rio de Janeiro: MEC

Read, H. (1956). *English Prose Style*. Londres: G. Bell and Sons.

Ribeiro, G. M. F. (2009). *Material didático para a disciplina Mito e Logos*. Portal didático da Universidade Federal de São João del-Rei.

Ricoeur, P. (1989). O que é um texto? In P. Ricoeur, *Do texto à acção. Ensaios de Hermenêutica II* (pp. 141-162). Porto: RÉS-Editora. (Original publicado em 1970).

Rilke, R. M. (1906). *Carta enviada a Auguste Rodin em 12/5/1906*. Recuperado em 7 de agosto de 2018, de <https://gavetadoivo.wordpress.com/2011/07/16/rainer-maria-rilke-o-poeta-ofendido-e-humilhado/>

Rilke, R. M. (2007). *Cartas do poeta sobre a vida: a sabedoria de Rilke*. São Paulo: Martins Fontes.

Rios, A. M. G. (2008). *Um estudo junguiano sobre a imagem de Deus na infância dentro da tradição cristã*. Dissertação de Mestrado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

Romanyshyn, R. D. (2007). *The wounded researcher: research with soul in mind*. New Orleans: Spring Journal Books.

Rónai, P. (2001). Três motivos em Grande Sertão: veredas. In J. G. Rosa, *Grande Sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

- Rónai, P. (2009). Os prefácios de Tutaméia. In J. G. Rosa, *Tutaméia (Terceiras Estórias)* [livro digital]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Rosa, A. M. G. (1996). Trecho de entrevista de Aracy Moebius Guimarães Rosa. In Instituto Moreira Salles (2002), *Cadernos de Literatura Brasileira: João Guimarães Rosa* (p. 18). São Paulo: IMS.
- Rosa, J. G. (1939). Carta enviado ao seu tio, V. Guimarães. Hamburgo, 3 de junho de 1939. In Instituto Moreira Salles (2006), *Cadernos de Literatura Brasileira: João Guimarães Rosa* (p. 16). São Paulo: IMS.
- Rosa, J. G. (1946b/2006). Trecho de entrevista de J. G. Rosa concedida a Ascendino Leite para o jornal A Noite, Rio Janeiro, 26/5/1946. In Instituto Moreira Salles, *Cadernos de Literatura Brasileira: João Guimarães Rosa* (p. 22). São Paulo: IMS.
- Rosa, J. G. (1957). Pequena palavra (Prefácio). In P. Rónai (Org.), *Antologia do conto húngaro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Rosa, J. G. (1965). Diálogo com Guimarães Rosa. (Entrevista a Günter Lorenz). In E. F. Coutinho (1991), *Guimarães Rosa: Fortuna Crítica* (pp. 62-97). Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira.
- Rosa, J. G. (1967). O verbo & o logos (Discurso de posse na Academia Brasileira de Letras). In Rosa, V. G. (1999), *Relebramentos: João Guimarães Rosa, meu pai* (pp. 479-513). Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Rosa, J. G. (1994). *Grande Sertão: veredas* [livro digital]. Rio de Janeiro: Nova Aguilar. (Original publicado em 1956).
- Rosa, J. G. (2001) *Sagarana* [livro digital]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. (Original publicado em 1946a).
- Rosa, J. G. (2003a). *João Guimaraes Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Rosa, J. G. (2003b). *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Classon*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Rosa, J. G. (2006). Guimarães Rosa por ele mesmo. O escritor no meio do redemunho. In Instituto Moreira Salles, *Cadernos de Literatura Brasileira: João Guimarães Rosa* (pp. 77-93). São Paulo: IMS.
- Rosa, J. G. (2009). *Tutaméia (Terceiras Estórias)* [livro digital]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. (Original publicado em 1967).
- Rosa, J. G. (2013). *Estas Estórias* [livro digital]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. (Original publicado em 1969).
- Rosa, J. G. (2016). “Cara-de-Bronze”. In J. G. Rosa, *No Urubuquaquá, no Pinhém (Corpo de Baile)* (pp. 89-144). Rio de Janeiro: Nova Fronteira. (Original publicado em 1956b).

- Rosa, V. G. (1999). *Relembraimentos: João Guimarães Rosa, meu pai*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Sabino, F. & Lispector, C. (2011). *Cartas perto do coração: dois jovens escritores unidos pelo mistério da criação*. Rio de Janeiro: Record.
- Safra, G. (2008). Seminário - Adoecimento, amizade e travessia: reflexões sobre Grande Sertão: veredas. [filme-DVD]. São Paulo: Sobornost.
- Samuels, A., Bani, S. & Plaut, A. (2003). *Dicionário Crítico de Análise Junguiana* [livro digital]. Rio de Janeiro: Imago.
- Schiller, F. (1826). *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*. Stuttgart: Cotta.
- Schopenhauer, A. (1891). *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Leipzig: Reclam.
- Shamdasani, S. (2011). *Jung e a Construção da Psicologia Moderna: o sonho de uma ciência* [livro digital]. São Paulo: Ideias e Letras.
- Silveira, N. (2015). *Imagens do Inconsciente*. Petrópolis: Vozes. (Original publicado em 1981).
- Torrano, J. A. A. (1995). O Mundo como Função de Musas. In Hesíodo, *Teogonia: a origem dos deuses* (pp. 13-95). São Paulo: Editora Iluminuras.
- Weil, P., Leloup, J. Y. & Crema, R. (2003). *Normose: a patologia da normalidade*. Campinas: Verus Editora.
- Wunenburger, J-J. (2013). As formas de expressão do imaginário e as estruturas paradoxais da linguagem simbólica das imagens. *Educere et Educare – Revista de Educação*, 8 (16), 311-319.
- Xavier, C. R. (2003). *A Permuta dos sábios: um estudo sobre as correspondências entre Carl Gustav Jung e Wolfgang Pauli*. São Paulo: Annablume.
- Zufferli, C. & Pellizer, E. (2016). Kairós. In *Dicionário Etimológico da Mitologia Grega*. Recuperado em 9 de junho de 2018, de <https://demgol.units.it/pdf.do>