

## DEVIR LÍQUIDO E CRISE METAFÍSICA NO TEXTO ROSIANO

João Batista Santiago Sobrinho  
Professor Doutor em Literatura Brasileira, MG  
CEFET/Nepomuceno/MG  
joaliter@hotmail.com

Não somos nós que dizemos o mundo com a  
linguagem: a linguagem nos diz, o mundo se  
diz a si mesmo na linguagem.

Octavio Paz

Em nosso primeiro estudo do texto rosiano, do qual resultou a dissertação de mestrado *As imagens de água no romance Grande sertão: veredas de João Guimarães Rosa*, perscrutamos, inicialmente, aspectos metafísicos e simbólicos, menos detidamente a incorporação de uma feição líquida à forma escritural rosiana. Utilizamos, em muitos momentos desse estudo, o substantivo masculino *texto*, para qualificar a obra rosiana, no sentido barthesiano. Segundo Barthes, o texto, diferentemente do carácter estático da obra, em seu movimento paradoxal, descentralizado, subversivo, sem fechamento, “não pode parar; o seu movimento constitutivo é a *travessia*” (BARTHES, 2004, p. 67; grifos do autor). Travessia é palavra crucial para o texto rosiano, como se depreende pela fala de Riobaldo, para além do trespassar dos muitos rios, “Travessia – do sertão – a toda travessia” (ROSA, 1958, p. 473).

*Um texto fluido*, é como usualmente a crítica classifica o texto rosiano. O que valeria chamá-lo de texto-rio, ou melhor, texto-água, pois comporta-se, muitas vezes, na sua simplicidade complexa de forma e de conteúdo, como água. Uma gama extraordinária de metáforas líquidas, deslizantes aliterações, personificações e animalizações consubstanciam o sertão e seus homens, transformando-os num generoso manancial hídrico, no qual vale a pena mergulhar. No sertão, os jagunços navegam num “mar de territórios” (ROSA, 1958, p. 26). Riobaldo utiliza o verbo *navegar* no momento em que narra a chegada dos jagunços à fazenda de seu pai, Selorico Mendes: “Presumi que estavam muito

contentes de ganhar o repouso de horas, pois tinham navegado na sela a noite toda” (ROSA, 1958, p. 114). O sertão rosiano é substancialmente líquido, não apenas por seu itinerário ou toponímia fluvial, conforme importante investigação de Viggiano, em seu livro *Itinerário de Riobaldo tatarana: geografia e toponímia em Grande sertão: veredas* (2007).

Chamando o elemento água de *matéria*, Gaston Bachelard afirma: “Diante de uma metáfora ousada, a única explicação possível é a que se apóia no princípio da imaginação material: *é a matéria que comanda a forma*” (BACHELARD, 1998, p. 124). É no sentido bachelardiano que a água, em muitos momentos, comanda a forma do texto rosiano. Mesmo leitores iniciados, não raro, espantam-se com essa afirmação, dada a apreensão do sertão culturalmente imposta ao nosso imaginário como um lugar seco.

O texto mais famoso de João Guimarães Rosa, o romance *Grande sertão: veredas*, desde o título, evidencia o tensionamento entre o seco e o líquido, isto é, entre o sertão, palavra advinda de “desertão” e as veredas, verdadeiros oásis ali espalhados. Mesmo o “intransponível” deserto, o “Liso do Sussuarão”, notadamente na segunda travessia – então guiada pelo narrador-protagonista do romance *Grande sertão: veredas* –, é marcado por imagens de água. Aliás, é literalmente a água que torna possível sua travessia:

Digo – se achava água. O que não em- apenas água de touceira de gravatá, conservada. Mas, em lugar onde foi córrego morto, cacimba d’água, viável, para os cavalos. Então alegria. E tinha até uns embrejados, onde só faltava o buriti: palmeira alalã – pelas veredas. E buraco-poço, água que dava prazer em olhar. (ROSA, 1958, p. 479)

Riobaldo usa a travessia do deserto como elemento surpresa na guerra contra o inimigo e assassino de Joca Ramiro, pai de Diadorim. Sem contar que o nome do narrador-protagonista “Riobaldo”, como o título do romance, é, também, espécie de molécula mestra, corpórea e metalingüística, do que se processa no romance: temos o par “Rio”, marca líquida incontestada, e “baldo”, “bardo”, isto é, poeta, o que nos leva à tentacular imagem de um “rio-de-poesia”, rio do indizível. A poesia, para Guimarães Rosa, é a “linguagem do indizível” (ROSA, 1994, p. 55). Imagem de um rio-de-poesia que nos projeta a todas as inquietudes proliferantes de que é capaz essa junção de palavras, consideradas no contexto da literatura rosiana.

Há, indubitavelmente, uma “cosmologia do sonho” na narrativa riobaldiana. Segundo Bachelard, “na cosmologia do sonho, os elementos materiais permanecem como os elementos fundamentais” (BACHELARD, 1998, p. 05). Em muitos momentos do romance *Grande sertão veredas*, esse elemento

fundamental é a água. No filme “Rio de Janeiro, Minas”, a cineasta Marily da Cunha Bezerra encena o encontro de Riobaldo e Diadorim, na travessia do rio De-Janeiro para o rio São Francisco. Utilizando-se de fragmentos do texto rosiano, o narrador cine-marilyano, que não deixa de ser Riobaldo, pergunta-nos: “são memórias, sonhos são?”. Memórias e sonhos confluem na apreensão riobaldiana do mundo. Não podemos esquecer de que Riobaldo é um poeta. Essa relação com o sonho, de certa forma, antecipa características apolíneas, ligadas ao sonho, das quais trataremos na segunda parte deste texto.

Nossa leitura do universo líquido da escritura rosiana, em princípio, amparou-se somente na teoria bachelardiana dos quatro elementos. Nietzsche, poeta-filósofo alemão, do qual nos utilizamos num segundo momento de nossa investigação do texto de Rosa – na tese *A embriaguez como força plástica da escritura*: tramas além do bem e do mal entre João Guimarães Rosa e Nietzsche –, também é sensível à concepção do mundo a partir dos elementos. De maneira especial, analisa a hipótese de Tales, em seu livro *A filosofia na época trágica dos gregos*, observando o caráter da água como matriz de todas as coisas, proposto pelo filósofo de Mileto, e ressaltando-lhe a intuição poética, quando o filósofo grego diz “tudo é água”, a despeito de constituir-se ali um princípio metafísico. Para Nietzsche, trata-se, antes, de um salto poético, além de, ao mesmo tempo, uma crença no homem e na natureza, “na medida em que acredita na água” (NIETZSCHE, 2002, p. 29). Bachelard estudará o texto de Nietzsche em seu livro *O ar e os sonhos*, capítulo V, “Nietzsche e o psiquismo ascensional” (BACHELARD, 2001). No entanto, Bachelard não toma o elemento como um princípio, mas como uma espécie de constância imaginante ou “fidelidade poética” na recorrência íntimo-textual a um dos elementos.

É justamente nos filósofos pré-socráticos que Gaston Bachelard se ampara, para dizer que um elemento, como a água, por exemplo, pode ser aquele que tempera o texto de um autor, se esse elemento construir, no texto, uma rede ecoante dele mesmo. O que Bachelard chama de “ressoador”:

O objeto poético, devidamente dinamizado por um nome cheio de ecos, será, a nosso ver, um bom condutor de psiquismo imaginante. É necessário, para essa condução, chamar o objeto poético pelo nome, por seu velho nome, dando-lhe seu justo nome sonoro, cercado-o com os ressoadores que ele vai fazer falar, como os adjetivos que vão prolongar sua cadência, sua vida temporal. (BACHELARD, 2001, p. 05)

É assim que, num dado texto, o elemento água pode ter como ressoadores o suor, a chuva e, mais distantes, o espelho, a lua e o cavalo, sendo que, no que se refere aos três últimos exemplos, a simbologia da água possui forte incidência na simbologia desses: a água foi nosso primeiro espelho; Gilbert Durand, discípulo de Bachelard, analisando as imagens diurnas, em seu livro *As estruturas*

*antropológicas do imaginário*, afirma que existem significações aquáticas importantes ligadas ao cavalo (DURAND, 2001, p. 82); quanto à lua, basta citar a ligação existente entre esta e os movimentos do mar. Todos os ressoadores acima gravitam em torno da substância água, imanente à consubstanciação do texto rosiano.

Se a metáfora líquida expressa, no texto rosiano, aspectos metafísicos, por outro lado, ela também revela dimensões importantes que garantem a contemporaneidade dessa escritura na perspectiva, por exemplo, da análise realizada pelo sociólogo Zigmunt Bauman, em seu livro *Modernidade líquida*. Esse sociólogo e crítico da pós-modernidade designa *modernidade líquida* o momento histórico atual, ao invés de pós-modernidade, em contraposição à *modernidade sólida*. Compara esta com o *hardware*, e aquela com o *software*. A primeira modernidade afirma-se em razão da apropriação do espaço da pós-modernidade ou *modernidade líquida*; a segunda revela-se na forma específica de sua relação com o tempo. Segundo Bauman, “em certo sentido, os sólidos suprimem o tempo; para os líquidos, ao contrário, o tempo é o que importa” (BAUMAN, 2001, p. 08). Essa relação estabelecida por Bauman, em que o tempo aparece ligado ao líquido, pode ser aproximada às observações do crítico Benedito Nunes que, em síntese extraordinária, convida-nos a pensar o contar riobaldiano, a “matéria vertente” (ROSA, 1958, p. 96), numa relação estreita com o tempo. Riobaldo, quando narra, segundo o crítico, especula sobre o tempo. Diz Benedito Nunes: “Seria a temporalidade relacionada com a temática do romance, e integrante de seu processo narrativo, a instância do questionamento filosófico em *Grande sertão: veredas*” (NUNES, 1983, p. 12). Nesse sentido, Guimarães Rosa incorpora, por intermédio da linguagem, uma crise metafísica, na qual o pensamento mergulha desde o século XIX, e que tem como um de seus arautos o filósofo Friedrich Nietzsche. Apesar desse aspecto de contemporaneidade que identificamos na linguagem rosiana, a relação desta com o tempo se expressa paradoxalmente, na medida em que se identifica tanto com o futuro quanto com o passado, ou melhor, com os “futuros antanhos”. Expressão extremamente adequada do narrador do conto “Nada e nossa condição”: “Pois era assim que era, se; só estamos vivendo é os futuros antanhos” (ROSA, 1969, p. 81). O texto rosiano vive os “futuros antanhos”.

No sertão rosiano, em tensão com a face arcaica do sertão, temos a face de uma *modernidade líquida*, “os futuros”. Percebemo-la na linguagem, enquanto a modernidade sólida, a compreendemos, por exemplo, nas glebas herdadas por Riobaldo. Este, ao encerrar seu périplo problemático, o faz preso à modernidade sólida, isto é, senhor de imensos espaços, suas fazendas, que lhe foram legadas por seu pai Selorico Mendes.

Decerto que outras dimensões do texto rosiano corroboram as metamorfoses e fluências contínuas que o caracterizam, permitindo-lhe atualizar-se sempre. Destaquem-se, por exemplo, o mito, a

estória, o caso, a fábula, zonas da condição humana e da literatura rosiana que permanecem tentacularmente rede-vivas, em vista de sua verve atemporal.

Essa aparência líquida que descortinamos foi sumamente importante para o maturamento de uma imagem de *devir* estreita àquele que a propusera na antiguidade, Heráclito, e que pode ser sumariada como *mudança*. Esse filósofo influenciará decididamente a filosofia nietzschiana, cujo aparato teórico guiou a segunda apreciação crítica do texto rosiano, em que hipotetizamos a presença de uma *metafísica do artista*, para a qual o mundo só se justificaria como fenômeno estético. Segundo Cauquelin, na metafísica do artista, o mundo não é o ponto de partida, mas o de chegada,

que se tornou possível por intermédio da arte. Esse ser, o mundo, não é, pois, distinto daquilo que o artista fez parecer. Como não há nenhuma separação entre Dioniso e Apolo, também não há separação entre aparência e um pretense além. (CAUQUELIN, 2005, p. 49).

Nesse sentido, no lastro das imagens líquidas, chegamos a uma escritura marcada pelo devir e por uma circularidade que, ao fim, remete a ela mesma, conforme o símbolo do infinito que o autor Guimarães Rosa utiliza ao final do romance *Grande sertão: veredas*.

Segundo Nietzsche, Heráclito exclamou:

Só vejo o devir. Não vos deixeis enganar! É a nossa vista curta e não à essência das coisas que se deve o facto de julgardes encontrar terra firme no mar do devir e da evanescência. Usais os nomes das coisas como se tivesse uma duração fixa, mas até o próprio rio, no qual entraís pela segunda vez, já não é o mesmo que era da primeira. (HERÁCLITO *apud* NIETZSCHE, 2002, p. 40)

O texto rosiano, como o nietzschiano, é atavicamente marcado pela visão heraclitiana do mundo, pela qual tudo é e não é. Riobaldo compreende essa lógica paradoxal quando diz: “E a alegria de amor – compadre meu Quelemém, diz. Família. Deveras? É, e não é. O senhor ache e não ache. Tudo é e não é...” (ROSA, 1958, p. 13). Portanto, não existe, como diria Nietzsche, uma *aeternae veritates*.

Em nossa tese, *A embriaguez como força plástica da escritura*: tramas além do bem e do mal entre João Guimarães Rosa e Nietzsche, procuramos refletir, em primeiro plano, sobre a linguagem rosiana, trabalhando-a como escritura, na perspectiva barthesiana: complexa em sua indevassabilidade e ensimesmada numa espécie de recusa à fácil compreensão, quando não obscura e só absorvível pela obliquidade poética. Mostramos, em certa medida, como a característica apolíneo-dionisíaca dessa linguagem subverte as razões metafísicas propaladas pelo escritor em suas entrevistas, levando-a,

em alguns momentos, à refletir a crise metafísica de seu tempo, como, por exemplo, na frase final do romance *Grande sertão: veredas*, em que Riobaldo afirma, “É o que digo, se fôr... Existe é o homem humano. Travessia” (ROSA, 1958, p. 571).

Num texto em que as coisas são e não, quando o interpretamos, o fazemos como o garimpeiro que, em meio a outras preciosidades da terra, acha um veio de ouro e o coloca à vista. Mas o bem mais precioso do filão escritural que trouxemos à tona do oceano rosiano, “a embriaguez como força plástica da escritura”, o marca, terminantemente, a “indecidibilidade”. É partícipe de toda e qualquer interpretação desse texto a perspectiva de uma verdade não totêmica. Segundo Evando Nascimento, a “indecidibilidade” é uma “dificuldade no limite da *aporia* (termo grego que indica a falta de passagem, o embaraço, a incerteza quanto à solução de um problema) em decidir entre caminhos que se bifurcam” (NASCIMENTO, 2004, p. 30). Ao decidirmos por esta ou aquela interpretação do texto rosiano, estamos apenas pondo cabimento a uma perspectiva “entre caminhos que se bifurcam”. No sertão, encontramos tudo, pois o sertão é o mundo. O que Nietzsche entende por *força plástica* é a capacidade que o homem tem, diante da história, de inventar. A *força plástica* (*plastische Kraft*), para o poeta-filósofo-alemão, é aquela que, admitindo uma dimensão a-histórica, estimula

o indivíduo, o povo ou a cultura em questão, quer dizer, esta força que permite a alguém desenvolver-se de maneira original e independente, transformar e assimilar as coisas passadas e estranhas, curar as feridas, reparar as suas perdas, reconstituir por si próprio as formas destruídas. (NIETZSCHE, 2005, p. 73).

É justamente essa uma das questões reiteradas no texto rosiano, como no prefácio “Nós, os temulentos”, quando o herói Chico, cansado do mundo, isto é, da história como cotidiano, deseja convertê-la “em irrealidade”: “De sobra afligia-o a corriqueira problemática cotidiana, a qual tentava sempre que possível, converter em irrealidade” (ROSA, 1967, p. 101). Ou seja, “É na metafísica traduzida na escritura rosiana pela irracionalidade e pela fábula que constatamos a literariedade da metafísica rosiana (SANTIAGO SOBRINHO, 2007, p. 13).

Paulo Rónai, comentando os prefácios de *Tutaméia*, afirma que o *Pref. NTs*

deve ser mais que simples anedota de bêbedo, como se nos depara. Conta a odisséia que para um borracho representa a simples volta a casa. Porém os embates nos objetos que lhe estorvam o caminho envolvem-no em uma sucessão de prosopopéias, fazendo dele, em rivalidade com esse outro temulento que é o poeta, um agente de transfigurações do real. (RONÁI *apud* ROSA, 1976, p. 196)

Benedito Nunes afirma, em seu texto “Literatura e filosofia (*Grande sertão: veredas*)” que Nietzsche sente o

aguçamento da crise metafísica que despontara em Kant: o embaraço de saber se “a filosofia é uma arte ou uma ciência”. Daí por diante com a passagem da linguagem ao primeiro plano da reflexão – passagem que já se efetuará com Nietzsche –, descobre-se o solo metafórico da filosofia, e pode-se então começar a perguntar se ela não é uma certa espécie de literatura; daí por diante, descobre-se a discriminação platônica: repassados na mesma *vontade de verdade*, o discurso verdadeiro, filosófico, pode dissimular tanto quanto o discurso falso, literário, pode revelar. (NUNES *apud* COSTA LIMA, 2002, p. 217)

Sendo assim, pode-se dizer que é pela dissimulação literária que o autor Guimarães Rosa, tomando a “linguagem como primeiro plano da reflexão”, constrói continuamente a verdade; vale dizer, a inventa.

Ao texto revelador de Benedito Nunes, “Matéria vertente”, aproximamos os textos de Nietzsche e de Guimarães Rosa, a partir da dinamicidade e das possibilidades abrangidas no campo ressoador da “embriaguez dionisíaca”, noção fundamental à metafísica do artista.

Pela mediação do universo filosófico, complexo e corrosivo, proposto por Nietzsche, a arte do *faz-de-conta* que se propõe como recurso à verdade no texto rosiano, refletimos sobre a aparência como condição especial da apreensão rosiana de uma “verdade”, não mais teleológica e metafísica, mas em devir. A feição de um *faz-de-conta*, como artifício para apreensão do mundo, pode ser encontrada no conto de *Primeiras histórias*, “Nada e nossa condição”. O protagonista do conto, Man’Antônio, diante da tragédia quotidiana, como, por exemplo, a morte de sua esposa, propõe o *faz de conta*:

Felícia, apenas, a mais jovem, clamou, falando ao pai: — **“Pai, a vida é feita só de traiçoeiros altos-e-baixos? Não haverá, para a gente, algum tempo de felicidade, de verdadeira segurança?”** E, ele, com muito caso, no devagar da resposta, suave a voz: — **“Faz de conta, minha filha... Faz de conta...”**. (ROSA, 1969, p. 82; grifos do autor)

Diríamos que a literatura é o *faz-de-conta* embriagante com que o autor Guimarães Rosa contempla alguma felicidade e (in)segurança no mundo. Quando o narrador afirma que Man’Antônio responde à filha “com muito caso, no devagar da resposta, suave a voz”, não podemos nos furtar de ver aí, metalingüisticamente, os procedimentos relativos à criação artística. O “caso” ou “causo” é história na sua lenta elaboração artística como “resposta”, ou seja, reação ao golpe trágico da história. As

estórias rosianas são, em verdade, seu *faz-de-conta*. Man'Antônio estaria, de certo modo, justificando o mundo como fenômeno estético por intermédio de sua força plástica, assim como faz o herói Chico em sua vontade de irrealidade. Essa parece ser a maneira de proceder da escritura rosiana diante da absurdidade do mundo.

Quanto à embriaguez dionisiaca, o conceito nietzschiano surge no primeiro livro editado pelo jovem poeta-filósofo, a saber, *O nascimento da tragédia*: a “arte está ligada à duplicidade do apolíneo e do dionisiaco, da mesma maneira como a procriação depende da dualidade dos sexos, em que a luta é incessante e onde intervêm periódicas reconciliações” (NIETZSCHE, 1992, p. 27). A arte, então, dá-se no jogo tensional existente entre os impulsos, advindos da natureza: apolíneos, ligados à aparência, ao sonho, e dionisiacos, ligados ao êxtase e à loucura. Em que pese essa tensão importante à obra de arte, o momento que antecede a criação da obra só é possível, segundo Nietzsche, graças a um fator fisiológico: o artista precisa estar embriagado, precisa ser um temulento. É o que ele afirma no aforismo do *Crepúsculo dos ídolos*, “Para uma psicologia do artista”:

A fim de haver arte, para que exista um fazer e um olhar estético, é indispensável uma condição fisiológica: a *embriaguez*. Primeiro, a embriaguez deve intensificar a excitabilidade de toda a máquina: antes, a nenhuma arte se chega. Todos os tipos de embriaguez são para isso idôneos: acima de tudo o enebriamento da excitação sexual, a forma mais antiga e mais originária de embriaguez. De igual modo, a embriaguez que se segue a todos os grandes desejos, a todas as emoções fortes; o enebriamento da festa, da luta, do feito temerário, da vitória, de todo o movimento extremo; a embriaguez da crueldade; a embriaguez da destruição; a embriaguez sob ação de certas influências meteorológicas, por exemplo, a embriaguez primaveril; ou a influência dos narcóticos; por fim, a embriaguez da vontade, a embriaguez de uma vontade acumulada e tumefata – O essencial da embriaguez é o sentimento de intensificação da força e da plenitude. Em virtude de tal sentimento o homem se entrega às coisas, *força-as* a apossarem-se de nós, violenta-as. (NIETZSCHE, 1988, p. 74)

De fato, como já dissemos,

acreditamos que a lógica paradoxal e misturada da escritura rosiana, muitas vezes, contesta, tensionalmente, as declarações do escritor, principalmente aquelas referentes aos aspectos metafísicos que ele tanto valoriza na entrevista concedida a Günter Lorenz. Com Nietzsche, suas afirmações elevam-se mais alto, ultrapassam o relativo e abraçam o todo e, depois, renunciam o que acabam de afirmar. E toda interpretação do texto rosiano corre o risco de ser falha se não se buscar a contradição. É no movimento pendular da afirmação e

da negação que perscrutamos, ou melhor, que nos entendemos com a escritura rosiana. (SANTIAGO SOBRINHO, 2007, p. 50)

Em diálogo com figuras reconhecidas da crítica, como Kathrin Rosenfield, Sônia Viegas e Benedito Nunes, dentre outros, para ficarmos apenas no campo da crítica literária, situamos, no terceiro prefácio de *Tutaméia*, “Nós, os temulentos”, juntamente com o primeiro livro de Nietzsche, *O nascimento da tragédia*, a condição trágica do herói Chico (nome-legenda que nos conclama a presença do rio-mestre do sertão, o São Francisco). Chico, como todo artista, como vimos, para dar conta do cotidiano e do mundo, quer transformá-lo em irrealdade. Nesse prefácio está dimensionado, ou melhor, alegorizado, por intermédio de piadas, o percurso trágico, conforme o traduz Nietzsche. Primeiro, temos o princípio de individuação, espécie de resistência apolínea à condição dionisíaca que, fatalmente, levará o herói trágico, em seu percurso de volta para a casa, ao amisturamento com o Uno, ou seja, à morte. Sua volta para casa já antecipa, em si mesma, a metáfora do fim trágico do percurso do herói, se tomamos a casa, por exemplo, como metáfora para Terra. E como todo herói trágico, ao fim do dia, para deleite do espectador, Chico morre: “E, com isso, lançou; tumbou-se na cama; e desapareceu de si mesmo” (ROSA, 1967, p. 104).

A *temulência* rosiana, teorizada no prefácio em questão, em muitos pontos análoga à *embriaguez dionisíaca* de Nietzsche, é, também, o estado de transe que o artista necessariamente deve assumir, para, então, criar o mundo de aparência que lhe chega pela presença apolínea. São as forças estéticas advindas da natureza, representadas por Apolo e Dioniso, que possibilitam ao artista evadir-se do cotidiano.

Uma escritura que privilegia o corpo, o inconsciente, o mundo como representação imprescindível de uma verdade como *faz-de-conta*, abala a instituição de uma verdade metafísica, teleológica, colocando, assim, a vontade de metafísica do escritor Guimarães Rosa no plano da verdade poética, a verdade que traz em si a sutura do fingimento no alinhavo das palavras que, no caso de Rosa, produz um “discurso-água”, no qual a verdade se despe de seu caráter estático e definitivo.

Como a água que se ajeita aos recipientes, a escritura rosiana se adéqua aos contextos, reinventando-se nas filigranas paradoxais da forma, sugerindo renovadamente moléculas de leituras, como essas que perspectivamente constatamos em dois momentos de nossos estudos. Se, num primeiro momento, o conteúdo nos conduziu, no segundo, foi a forma. Esta, espelhada na *matéria* água, mesclou-se à concepção de *devir*, o qual, por sua vez, consuma-se como travessia na prosa poética rosiana. Com intensa *força plástica*, que também podemos chamar de capacidade de *faz-de-conta* ou capacidade de transformar o mundo em irrealdade, o autor Guimarães Rosa cria sua verdade. Esses recursos pos-

sibilitaram uma leitura ao modo poético-paradoxal rosiano, evidenciando uma tensão que a escritura rosiana, misturadamente, comporta, ou seja: tanto é possível uma travessia metafísica quanto uma que se encerra no âmbito da linguagem, ponto estético de partida e de chegada do mundo outro, mundo da linguagem.

### **Referências Bibliográficas**

- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BAUMAN, Zigmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- CAUQUELIM, Anne. *Teorias da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- LIMA, Luiz Costa. *Teoria da Literatura e suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- NASCIMENTO, Evando. *Derrida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O nascimento da tragédia: ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *A filosofia na época trágica dos gregos*. Lisboa: Edições 70, 2002.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Escritos sobre a história*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2005d.
- NUNES, Benedito. Matéria vertente. In: *Seminário de ficção mineira II, de Guimarães Rosa aos nossos dias*. Belo Horizonte: Conselho Estadual de Cultura de Minas Gerais, 1983.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1958.
- ROSA, João Guimarães. *Primeiras histórias*. 5ª. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.
- ROSA, João Guimarães. *Tutaméia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.
- ROSA, João Guimarães. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- SANTIAGO SOBRINHO, João Batista. *As imagens de água no romance Grande sertão: veredas de João Guimarães Rosa*. 2003, fls. 149. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura). UFMG, Belo Horizonte.

SANTIAGO SOBRINHO, João Batista. *A embriaguez como força plástica da escritura: tramas além do bem e do mal entre João Guimarães Rosa e Nietzsche*. 2007, fls. 207. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira). UFMG, Belo Horizonte.

VIGGIANO, Alan. *Itinerário de Riobaldo tatarana: geografia e toponímia em Grande sertão: veredas*. 4ª. ed. Belo Horizonte: Crisálida, 2007.

Recebido em 30 de novembro de 2007

Aceito em 10 de abril de 2008