

Nietzsche, Walter Benjamin, Guimarães Rosa: uma ideia de história

Nietzsche, Walter Benjamin, Guimarães Rosa: an idea of History

Luiz Roncari

Universidade de São Paulo – São Paulo – São Paulo – Brasil



Resumo: Estudo da obra *Corpo de baile*, de Guimarães Rosa buscando perceber como a dispersão das personagens da primeira estória, seus reagrupamentos nas novelas intermediárias e a reintegração final, formam as ranhuras que amarravam o conjunto. Além de analisar como esses elementos de composição, que sustentam a unidade do livro, têm também um fundo ideológico, ou seja, apresentam uma visão da história e uma concepção da vida e do mundo.

Palavras-chave: Guimarães Rosa; *Corpo de baile*; Nietzsche; Walter Benjamin

Abstract: Study of the *Corpo de baile*, by Guimarães Rosa which aims to understand how the dispersion of the first characters of the story, their regrouping in the intermediate novels and their final reintegration, form the grooves that bind the whole. In addition, we aim to exam how these compositional elements that sustain the unity of the book also have an ideological background, in other words, how it presents a view of history and a conception of life and of the world.

Keywords: Guimarães Rosa; *Corpo de baile*; Nietzsche; Walter Benjamin

Este trabalho é apenas o esboço de algo ainda a ser melhor desenvolvido. O que me levou a ele foi o estudo do livro de Guimarães Rosa, *Corpo de baile*, que obrigou-me a entrar em áreas, como a da filosofia da história, e tratar de autores, como Nietzsche e Walter Benjamin, dos quais, se tenho com eles alguma familiaridade, não domino nem são de minha competência. Tudo começou com a análise de uma de suas novelas, “Buriti”, sobre a qual acabo de concluir um livro: *Buriti do Brasil e da Grécia (patriarcalismo e dionisismo no sertão)*. Sobre *Corpo de baile*, eu já havia escrito que ele realizava a trajetória cíclica de um dia: começava na manhã do menino Miguilim, de “Campo Geral”, no ninho de afetos de uma família semipatriarcal, que se arruinava e se desintegrava; transitava pela novela solar do Piném, “A estória de Lélío e Lina”; e terminava nas noites do sertão, do entardecer de “Dão Lalalão” às noites altas de “Buriti”. Este roteiro dos quatro “romances”, como são classificadas essas estórias pelo autor, está enunciado no segundo índice das duas primeiras edições de *Corpo de baile*, no final do livro. Nele, o autor divide as sete novelas em dois grupos: as referentes às diferentes fases do dia, que ele classifica como “Gerais” e seriam “Os

romances”; e as que estariam fora do ciclo ou do enredo, que ele classifica como “Parábase”, nomeadas como “*Os Contos*”, que compreenderiam: “Uma estória de Amor”, “O Recado do Morro” e “Cara de Bronze”.¹ Na última estória, “Buriti”, o menino Miguilim ressurgue já crescido e homem feito, como o moço Miguel, que vinha para formar uma nova família, agora plantada nas tradições fundamente patriarcais de iô Liodoro, e, com isso, se reintegrar.² Até aí, eu vislumbrava apenas a arquitetura cíclica do livro, de começo, meio e fim, cujo final era de certa forma um recomeço, porém em outras bases, o que lhe dava uma relativa unidade.³ Cada uma das fases do dia tinha também como tônica um diferente sentido: *o olhar*, na novela de Miguilim; *o tato afetivo*, na de Lélío; *o gosto olfativo*, na de Soropita; e *o auditivo*, na sinfonia pastoral carregada de ruídos, na do Buriti Bom. A dispersão das

¹ Na folha de rosto, abaixo do título do livro, vem entre parênteses (SETE NOVELAS), e, no índice de abertura, todas, indistintamente, são classificadas como *Os poemas*.

² Cf. Luiz Roncari, *O Brasil de Rosa*, 1ª reimpressão, São Paulo: Editora UNESP, 2004, p. 151, em especial p. 152, nota 63.

³ Sobre a unidade do livro, v. o ensaio muito preciso de Cláudia Campos Soares, “Considerações sobre *Corpo de baile*”, in *Itinerários Revista de Literatura*, UNESP/Araraquara, n. 25, 2007, p. 39.

personagens da primeira estória, seus reagrupamentos nas novelas intermediárias e a reintegração final de Miguel, formavam as ranhuras que amarravam o conjunto. Porém, foi ao estudar e analisar “Buriti”, que pude perceber como esses elementos de composição, que sustentavam a unidade do livro, tinham também um fundo ideológico, quer dizer, continham uma visão da história e uma concepção da vida e do mundo, o que não era pouco. O que me parece cada vez mais, e é meu atual objeto de estudo e verificação, é que essa novela, na verdade, e isto fica claro principalmente em seu fecho, realiza no plano literário o que Nietzsche tinha muito por *vitalismo*, *dionisismo*, *visão trágica do homem* e *eterno retorno* (conceitos muito discutidos, nem sempre claros, devido principalmente à forma aforística e fabular com que são apresentados). Gostaria de alertar que, ao voltar a eles aqui, não quero entrar nos seus méritos nem nos seus estatutos de verdade, questionados desde o momento em que foram formulados e ainda continuam sendo.⁴ Só pretendo verificar como eles foram literariamente produtivos para o autor, como Guimarães assimilou-os e pôde aproveitar-se deles nessa sua obra, tanto no plano da composição como no do conceito, enquanto concepção da vida e do homem.

A partir das análises das visões fortemente expressivas, plásticas e sonoras, de uma personagem iluminada, do Chefe Zequiél, que chamei de “*paisagens acústicas noturnas*”, pude notar como elas deixavam reconhecer em seu fundo um movimento “dionisíaco” de morte e vida, destruição e ressurreição. Ele é apreendido pela intuição de Zequiél, fundada na sua extraordinária capacidade auditiva, como se fosse a própria música do mundo da natureza e dos fenômenos, o que equivalia a sua essência ou a realização do que seria para ele *a vontade universal*. Isto estaria próximo das ideias de Nietzsche e o seu conceito de trágico, em especial nestas duas passagens de *O Nascimento da Tragédia*:

16/[...] só a partir do espírito da música compreendemos um prazer na destruição do indivíduo. Porque através dos exemplos isolados de tal destruição torna-se claro para nós apenas o eterno fenômeno da arte dionisíaca, que expressa a vontade na sua onipotência, de certo modo por detrás do *principium individuationis*, a vida eterna para além de todo o fenômeno e apesar de toda a destruição. O prazer metafísico perante o trágico é uma tradução da sabedoria dionisíaca, instintiva e inconsciente, para a linguagem imagética: o herói, fenômeno supremo da vontade, é negado para prazer nosso por ser apenas fenômeno e a vida eterna da vontade não ser tangida pela sua destruição. ‘Cremos na vida eterna’, clama assim a tragédia, enquanto a música é a ideia imediata desta vida. Totalmente distinto é o objetivo do artista plástico: aqui, Apolo supera o sofrimento do indivíduo através da luminosa glorificação da *eternidade do fenômeno*, aqui a

beleza vence sobre o sofrimento inerente à vida, a dor é de certo modo subtraída, pela arte da mentira, aos traços da natureza. Na arte dionisíaca e no seu simbolismo trágico, a mesma natureza fala-nos com a sua verdadeira voz, sem disfarce: ‘Sede como eu sou! Sob a incessante mudança dos fenômenos, a mãe primordial eternamente criadora, eternamente impelindo à existência, encontrando eternamente uma satisfação nessa mutação dos fenômenos!’;

e

17/ Também a arte dionisíaca nos quer convencer do eterno prazer existencial: simplesmente, devemos procurar tal prazer não nos fenômenos mas por detrás dos fenômenos. Devemos reconhecer como tudo o que nasce tem de estar pronto para um doloroso declínio, somos obrigados a olhar para dentro dos horrores da existência individual – e contudo não devemos ficar transidos: uma consolação metafísica arrebatava-nos momentaneamente à engrenagem das figuras em mutação. Somos realmente, por curtos instantes, a própria essência primordial e sentimos os seus irrefreáveis avidez e prazer existenciais; a luta, a tortura, a destruição das aparências, surgem-nos agora como necessárias perante o excesso de inúmeras formas de existência que se impulsionam e chocam num ímpeto vital, perante a exuberante fecundidade da vontade universal; somos perpassados pelo furioso espinho destes sofrimentos no mesmo instante em que nos tornamos, por assim dizer, um só com o incomensurável prazer existencial originário e em que pressentimos a indestrutibilidade e eternidade de tal prazer, em êxtase dionisíaco. Apesar do pavor e da compaixão, somos os felizes seres vivos não como indivíduos mas como *a coisa viva*, fundindo-nos como o seu prazer procriador.⁵

A partir de determinado momento da novela, o forte conteúdo erótico-dionisíaco nela presente, parece aproximá-la mais do dionisismo de Nietzsche do que do de Karl Kerényi, pelo modo quase pagão com que o autor passa a reverenciar o culto à vida e naturaliza a morte, como elementos integrantes do ciclo do *eterno retorno*. Kerényi, nos seus estudos sobre o dionisismo, antes mesmo de seu grande livro, *Dioniso*, incorpora esse movimento fundamental da *vontade universal* nietzscheano, explorando a distinção entre os dois termos gregos utilizados para *vida*: *bios*, como a vida individual e a caminho da morte, *biografia*; e *zoé*, a vida da natureza, permanente e indestrutível. Porém, ele não via um antagonismo radical entre o dionisismo e o cristianismo.

⁴ Sobre isso, remeto os leitores ao livro monumental de Domenico Losurdo, *Nietzsche o rebelde aristocrata*, trad. de Jaime A. Clasen, Rio de Janeiro: Editora Revan, 2009.

⁵ Nietzsche, *O Nascimento da Tragédia*, trad. De Helga Hoock Quadrado, Lisboa: Relógio D’Água Editores, 1997, p. 117-119.

Kerényi deve ter sido uma fonte importante de Guimarães Rosa, tanto por isso, como pelo papel decisivo que dava ao erotismo na sua concepção do dionisismo e que tem um peso determinante na novela, o que não fazia Nietzsche nem Erwin Rodhe ou Walter Otto, outras possíveis fontes do autor. O que ressalta agora a maior aproximação de Guimarães de Nietzsche é o modo como este descreve a oposição entre as duas figuras simbólicas, Dioniso e Cristo, num dos fragmentos de seus escritos publicados postumamente, *A vontade de poder*:

Os dois tipos: *Dionisos e o Crucificado*. – Há de verificar-se: o homem religioso típico – se é uma forma de *décadence*? Todos os grande modernos são doentes ou epiléticos –: mas não deixamos então de fora um tipo do homem religioso, o *pagão*? Não é o culto pagão uma forma de agradecimento e de afirmação da vida? Não haveria de ser o seu supremo representante uma apologia e divinização da vida? O Tipo de um espírito bem-aquinhado, arrebatado e transbordante... o tipo de um tipo de que recolhe em si e *redime* as contradições e tudo o que é problemático na existência! – Aqui ponho o *Dionisos* dos gregos: a afirmação religiosa da vida, da vida inteira, não negada ou dividida; – é típico: que o ato sexual desperte profundeza, mistério, veneração./ *Dionisos* contra o ‘*Crucificado*’: aí tendes vós a oposição. *Não* é uma diferença no que toca ao martírio – o martírio tem um outro sentido. A vida mesma, a sua eterna fertilidade e o seu eterno retorno, condiciona o tormento, a destruição, a vontade de aniquilamento... No outro caso, o sofrimento, o ‘*Crucificado* como inocente’, vale como objeção contra esta vida, como fórmula de sua condenação. – Adivinha-se: o problema é o do sentido do sofrimento: se é um sentido cristão ou se é um sentido trágico... No primeiro caso, ele deve ser o caminho para um ser bem-aventurado; no segundo, *o ser vale como bem-aventurado o bastante* para justificar ainda uma imensidão de sofrimento. – O homem trágico afirma o mais acre sofrimento: é forte, pleno, divinizante o bastante para tanto. – O cristão nega até a sorte mais feliz sobre a Terra: é fraco, pobre, deserdado o bastante para sofrer de toda forma na vida... ‘o Deus na cruz’ é uma maldição sobre a vida, um dedo indicador para libertar-se dela; – o *Dionisos* posto em pedaços é uma *promessa* para a vida: saindo da destruição, ele voltará sempre ao lar, renascido.⁶

Também, sem entrar aqui na intrincada discussão sobre o papel e o significado do coro da tragédia grega, as “Mulheres da Cozinha”, tal como são representadas na novela, como uma espécie de “coro de sátiros”, e pelas funções que cumprem, de comentadoras vivazes e agourentas de várias passagens, entre elas as cenas que acompanham as agonias do Chefe Zequiel e o encontro final entre Lalinha e iô Liodoro, e pelo tema que desenvolvem nos comentários, o do movimento implacável da vida e

a busca mágica de sua contenção, parecem corresponder bem a uma das partes, a mais positiva, que Nietzsche atribuía ao coro da tragédia grega, no livro *O Nascimento da Tragédia*:

Da mesma maneira, creio, o grego civilizado sentia-se suprimido perante o coro dos sátiros: e esse é o efeito mais próximo da tragédia dionisíaca, o fato de o Estado e a sociedade, e em geral as clivagens entre um ser humano e outro, darem lugar a um poderosíssimo sentimento de unidade, que tudo reconduz ao coração da natureza. A consolação metafísica – com a qual, como aqui já sugeri, cada tragédia verdadeira se despede de nós –, segundo a qual a vida, no fundamento das coisas e apesar de toda a mutação dos fenômenos, é indestrutivelmente poderosa e plena de prazer, tal consolação surge em carnal nitidez sob a forma de coro de sátiros, *coro de seres naturais que vivem por assim dizer por detrás de toda a civilização, permanecendo inextinguíveis e sempre os mesmos, mau grado toda a mutação das gerações e da história dos povos*.⁷

Após o final *noturno* da novela, carregado de duplicidades, de anúncios de vida e morte, com a efetivação do encontro entre Lalinha e iô Liodoro, o autor introduz um outro final, *diurno*, com a chegada de Miguel ao Buriti Bom, em pleno dia, seccionado pelos asteriscos, mas como se fossem ambos as pontas reunidas do mesmo círculo. Só que agora o sentido de seu movimento é fixado não como o de vida e morte, mas como o de morte e vida, noite e dia, anunciando este o ressurgimento e a esperança. Com isto, ele nos afirma cada vez mais o balanço cíclico do *Eterno Retorno*, de Nietzsche, esse movimento profundo que arrasta atrás de si também a história, como está num outro fragmento de *A vontade de poder*:

Com a palavra ‘*dionisíaco*’ exprime-se: um ímpeto de unidade, um açambarcar de pessoa, cotidiano, sociedade, realidade, como abismo do esquecimento, o transbordar apaixonado e doloroso em estados mais escuros, mais plenos, mais esvoaçantes: um arrebatado dizer sim ao caráter total da vida, como àquilo que é igual em toda mudança, igualmente poderoso, igualmente bem-aventurado; o grande compartilhamento da alegria a grande compaixão panteísta que santificam e abençoam inclusive as mais terríveis e mais problemáticas propriedades da vida a partir de uma eterna vontade de engendramento, de fertilidade, de eternidade: como sentimento de unidade da necessidade do criar e do aniquilar...⁸

⁶ Nietzsche, *A Vontade de Poder*, trad. de Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Francisco Dias Moraes, Rio de Janeiro: Contraponto, 2008, par. 1052, p. 504 e 505.

⁷ Nietzsche, *O nascimento da tragédia*, p. 58, grifo meu.

⁸ Nietzsche, *A vontade de poder*, par. 1050, p. 502.

Numa cena orgiástica, próxima do final da novela, da qual participavam Glorinha e nhô Gualberto Gaspar, iô Liodoro e Lalinha, formando dois casais impossíveis, devido aos francos impedimentos morais e estéticos interpostos entre eles, ficamos próximos daquilo que Nietzsche considerou como a linguagem simbólica da “arte trágica”, no livro *La Vision Dionysiaque du Monde*:

Apolo e Dioniso se fundiram. Já que o elemento dionisíaco se infiltrou na vida apolínea, e que de acréscimo a aparência fixou-se como limite, a arte trágico-dionisíaca não tem mais valor de ‘verdade’. Seus cantos e suas danças não são mais uma embriaguez instintiva da natureza: a massa exaltada do coro dionisíaco não é mais essa multidão popular tomada pela pulsão primaveril. A partir de agora, a verdade é *simbolizada*, ela se serve da aparência, ela pode e deve também na sua finalidade empregar as artes da aparência. Mas uma grande diferença aparece já com relação à arte anterior, naquilo que os meios artísticos da aparência são *em seu conjunto* chamados em socorro, para que as estátuas se coloquem assim em marcha, que as pinturas das ações periféricas [périactes] se desloquem, o mesmo cenário exigindo do olhar que ele seja ora diante de um templo, ora diante de um palácio. Assim, constatamos uma *certa indiferença frente à aparência*, que deve nesse momento abandonar as eternas prerrogativas e as suas exigências soberanas. A aparência não é mais absolutamente percebida como *aparência*, mas como *simbolo*, como signo da verdade. De onde a fusão – escandalosa em si – dos meios da arte. O emblema mais manifesto desse desprezo da aparência, é a máscara. Ao espectador é então ditada a exigência dionisíaca de se representar todas as coisas sob o sortilégio do encantamento, de não ver jamais mais do que o símbolo, de considerar que o mundo inteiro visível da cena e da orquestra é o *império do milagre*. Entretanto, onde está o poder que transporta na tonalidade de uma alma que cresce aos milagres, e pela qual ele vê o encantamento de todas as coisas? Quem possui o poder da aparência e conduz sua força ao plano do símbolo? É a *música*.⁹

O *primeiro final* da novela foi o encontro íntimo noturno de iô Liodoro com Lalinha, um encontro de despedida e morte, pelo menos dos laços de parentesco entre os dois, das suas condições de nora e sogro. Depois dos asteriscos, temos o *segundo final*, agora diurno e radioso. Ele, de certo modo, reproduz os finais gloriosos anunciados pelos cantos dos pássaros que sucediam a cada uma das *paisagens acústicas noturnas* tenebrosas vividas pelo Chefe Zequiel. O retorno de Miguel ao Buriti Bom é na verdade não um final, mas um recomeço carregado de esperanças, como a promessa de formação de uma nova família, agora com fundas raízes na tradição patriarcal de iô Liodoro, e por alguém que saíra do sertão, se ilustrara, e voltava a ele. Ele vinha de *jeep*, como moço da cidade, veterinário; era a chegada do moderno, “esses progressos”,

como dizia nhô Gualberto Gaspar, e não para negar, mas para renovar a tradição. O casamento de Miguel com Glória reintegraria e completaria o destino de um menino que se desgarrara com o desagregamento da frágil família patriarcal do Mutum, que não prosperara, ocorrida logo na primeira estória do livro, *Campo Geral*. E fundaria uma nova família que salvaria o Buriti Bom, tanto de suas ameaças externas, como nhô Gualberto e a Grumixã, como das internas, os destinos dos dois irmãos, amigados com ex-prostitutas, e de Maria Behú (que encarnava o próprio espírito do cristianismo, de negação, de dizer não à vida)¹⁰, solteirona e agora morta, que poderiam levá-lo à extinção. Com isso, inteirava-se a dança interminável do *Corpo de Baile*, essa dança cíclica do eterno retorno, que arrastava consigo a história, com um fim que era um começo, e se fecharia o círculo da primeira epígrafe do livro, de Plotino. Era uma bela imagem simbólica que procurava reunir e não opor a *permanência e a mudança*, e reproduzia o *disegno interno* ordenador da novela: a vivência das várias estórias de amor girando em torno do Buriti-Grande, a árvore axial totêmica. Assim como essa figuração se ajustava inteiramente a sua interpretação

⁹ NIETZSCHE, *La Vision Dionysiaque du Monde*. trad. de Lionel Duvoy, Paris: Éditions Allia, 2007, p. 54 e 55, trad. minha.

¹⁰ Essa referência eu só havia encontrado nas *Memórias de um Senhor de Engenho*, de Júlio Bello, quando ele descreve uma representação da dança, depois de citar uma quadrinha: “*Meu boi morreu/ Que será de mim/ Mando buscar outro (bis)/ Lá no Piauhim*. ‘Matheus’ e ‘Catharina’ como ‘Maria-behus’ lamentam a morte do ‘boi’ aos gritos” (Bello, 1948, p. 225). Depois, Jayme Eduardo Loureiro encontrou este verbete que fala sobre ela no livro de Câmara Cascudo, *Locuções Tradicionais do Brasil*, e muito gentilmente me enviou, a qual incorporei e agradeço, pois parece ser mais condizente com a personagem: “TRISTE COMO MARIA BEÚ – Maria Beú era a ‘Verônica’, desfilaro na procissão dos Passos, Sexta-Feira da Paixão. Acompanhava Jesus Cristo ao Calvário, chorando e cantando, lugubrememente, as *Lamentações* de Jeremias. Cada estrofe termina com a exclamativa *Heu, Heu Domine!* sempre pronunciada *Heú, Heú*, de onde o povo entendeu *Beú, Beú*, denominando a figura. / A Verônica, vestindo negra túnica talar, cabeleira solta, levando nas mãos maceradas a *Santa Efigie*, feições que o Messias imprimira em suor e sangue, a voz lenta, a música dolente, arrastada, sepulcral, o passo trôpego, esmagado pelo sofrimento, sugeria a própria imagem da Tristeza desolada, aflita, inconsolável. Não era possível existir entidade mais soturna e trágica como Maria Beú.” (Cascudo, Essa referência eu só havia encontrado nas *Memórias de um Senhor de Engenho*, de Júlio Bello, quando ele descreve uma representação da dança, depois de citar uma quadrinha: “*Meu boi morreu/ Que será de mim/ Mando buscar outro (bis)/ Lá no Piauhim*. ‘Matheus’ e ‘Catharina’ como ‘Maria-behus’ lamentam a morte do ‘boi’ aos gritos” (Bello, 1948, p. 225). Depois, Jayme Eduardo Loureiro, encontrou este verbete que falava sobre ela no livro de Câmara Cascudo, *Locuções Tradicionais do Brasil*, e muito gentilmente me enviou, a qual incorporei e agradeço, pois parece ser mais condizente com a personagem: “TRISTE COMO MARIA BEÚ – Maria Beú era a ‘Verônica’, desfilaro na procissão dos Passos, Sexta-Feira da Paixão. Acompanhava Jesus Cristo ao Calvário, chorando e cantando, lugubrememente, as *Lamentações* de Jeremias. Cada estrofe termina com a exclamativa *Heu, Heu Domine!* sempre pronunciada *Heú, Heú*, de onde o povo entendeu *Beú, Beú*, denominando a figura. / A Verônica, vestindo negra túnica talar, cabeleira solta, levando nas mãos maceradas a *Santa Efigie*, feições que o Messias imprimira em suor e sangue, a voz lenta, a música dolente, arrastada, sepulcral, o passo trôpego, esmagado pelo sofrimento, sugeria a própria imagem da Tristeza desolada, aflita, inconsolável. Não era possível existir entidade mais soturna e trágica como Maria Beú.” (Luís da Câmara Cascudo, *Locuções Tradicionais do Brasil*. 1ª reimpressão. São Paulo: Global, 2008, p. 109).

atualizada e trabalhada como um dos seus temas centrais, o da relação do *mito* com a *história*, do mito grego do dionisismo com a sua vigência transitória no sertão do Brasil: “Num círculo, o centro é naturalmente imóvel; mas, se a circunferência também o fosse, não seria ela senão um centro imenso.” Por isso, a última palavra dessa estória noturna é “dia”, numa frase formada só pelo complemento, sem sujeito nem verbo: “Diante do dia”. O quê, senão o recomeço?

Domenico Losurdo, numa perspectiva crítica e historicizante, procura apresentar e situar a concepção nietzscheana do *eterno retorno* na filosofia da história europeia. Ele a lê como uma tentativa não exclusiva do filósofo do “radicalismo aristocrático”, como o classifica, de se chegar a uma concepção do que os críticos conservadores da Revolução Francesa tinham por “Ocidente autêntico”, livre dos resquícios míticos e religiosos, “supersticiosos”, do Oriente, ainda que radicassem essa nova concepção ainda no Oriente, entre os arianos:

Mas é Schopenhauer quem envereda com mais decisão por esse caminho. No seu modo de ver, o Ocidente cometeu o grave erro de ser o lugar em que se espalhou a superstição da história e da ‘filosofia da história’, como demonstra em particular a grande fortuna de Hegel, o qual pretende conceber ‘a história universal como um todo determinado segundo um plano’, finalisticamente destinado a conduzir à realização de um maravilhoso destino mundano para a humanidade. Como sabemos, além desse ou daquele filósofo, é a tradição religiosa no seu conjunto, até certo ponto afirmada no Ocidente com o otimismo judeu e o cristianismo judaizado e pelagianizado, que é responsável pela catástrofe revolucionária: se a tenção messiânica prefigura a sucessiva mitologia progressista, o criacionismo prefigura, em perspectiva teológica, as ruinosas experiências de engenharia social realizadas pela revolução. A fuga desse Ocidente é ao mesmo tempo a descoberta do Ocidente autêntico, do lugar de onde partiu o extraordinário acontecimento dos arianos, esse povo não afetado pelas doenças do progressismo e do criacionismo próprias da tradição judeu-cristã. Em conclusão, a Europa é chamada a purificar-se de toda mitologia judaica: isto se torna tão mais necessário, e tão mais fácil, porque se trata de uma mitologia que marcou profundamente a sua história, mas que é sempre a mitologia de ‘um povo estrangeiro, oriental’.¹¹

O que me levou a refletir sobre essa ideia nietzscheana da história – uma reação à filosofia da história hegeliana e à visão positivista –, trabalhada na novela (e no livro) foram dois fragmentos de Walter Benjamin a respeito do assunto, que estão, não nas suas inquietantes “Teses de filosofia da história”, mas no livro, *Passagens*. Construído com o lixo cultural produzido pela civilização burguesa, ele constitui um mosaico fundamental para o conhecimen-

to de sua mentalidade e vida espiritual ali materializadas, e que, de certa forma, realiza o que ele próprio teria por um “*conceito dialético do tempo histórico*”. Como esse mito do eterno retorno tem sido muito usado para a leitura da história do Brasil, em nome da dialética, acho útil ter sempre em vista estes dois comentários de Benjamin sobre ele, com os quais concordo inteiramente:

A essência do acontecimento mítico é o retorno. Nele está inscrita, como figura secreta, a inutilidade gravada na testa de alguns heróis dos infernos (Tântalo, Sísifo ou as Danaides). Retomando o pensamento do eterno retorno no século XIX, Nietzsche assume o papel daquele em quem se consoma de novo a fatalidade mítica. (A eternidade das penas infernais [com o cristianismo] talvez tenha privado a ideia antiga do eterno retorno de sua ponta mais terrível. A eternidade de um ciclo sideral é substituída pela eternidade dos sofrimentos [no caso, no inferno cristão]).

e

A crença no progresso, em sua infinita perfectibilidade – uma tarefa infinita da moral –, e a representação do eterno retorno são complementares. São as antinomias indissolúveis a partir das quais deve ser desenvolvido o *conceito dialético do tempo histórico*. Diante disso, a ideia do eterno retorno aparece como o ‘racionalismo raso’, que a crença no progresso tem a má fama de representar, sendo que esta crença pertence à maneira de pensar mítica tanto quanto a representação do eterno retorno.¹²

Creio que seja a partir daqui, tanto da recusa à crença positivista como da recuperação da concepção mítica da história do *eterno retorno*, mesmo que fundamentada agora na ciência biológica do vitalismo, que surgem algumas perspectivas de estudo: 1) Como o livro de Walter Benjamin, *Passagens*, realiza no plano da narrativa histórica (como uma forma de apreensão e “representação” do tempo) esse “*conceito dialético do tempo histórico*”. 2) Como o aproveitamento literário das formulações nietzscheanas do *eterno retorno* e do *dionisismo*, como faz Guimarães Rosa, para a crítica da visão positivista e historicista dominantes no país na época da escrita de *Corpo de baile*, década de 50, anos do nacional-desenvolvimentismo, e numa obra de ficção, poderia contribuir para a formulação de uma visão mais realista da história do Brasil.

Recebido: 05 de março de 2011
Aprovado: 29 de abril de 2011
Contato: ldaroma@usp.br

¹¹ Domenico Losurdo, idem *ibidem*, p. 967 e 968.

¹² Walter Benjamin, *Passagens*, trad. de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão, Belo Horizonte/São Paulo: Editora UFMG/Imprensa Oficial do Estado, 2006, p. 159, grifo meu.