

Cultura Crítica

revista cultural da apropuc-sp nº7 - 1º semestre de 2008

ISSN 1981-0911

MACHADO 100 ANOS

Ensaaios sobre os escritores
Artigos históricos

Os centenários de Machado e Rosa

A revista Cultura Crítica não poderia deixar de participar da celebração dos 100 anos da morte de Machado de Assis e 100 anos do nascimento de João Guimarães Rosa. Feliz coincidência de morte e nascimento de dois gênios da literatura brasileira.

Machado deixou-nos definitivamente sua imensa obra em 1908, no dia 29 de setembro. Escreveu neste mesmo ano seu último romance – *Memorial de Aires*.

Machado viveu longos anos dedicados aos poemas, contos, crônicas, peças e romances. Com penetrante visão da literatura, exerceu a crítica. Também nessa atividade o escritor fluminense se destacou. Seus escritos reflexivos constituíram um marco na história da crítica no Brasil. Entre seus embates, destaca-se a polêmica com Eça de Queirós, em torno do naturalismo.

Apegado aos conceitos clássicos – principalmente ao do elaborado por Longino –, não pôde compreender as transformações que realizava o realismo de *Primo Basílio*. Mas, pela seriedade de seus propósitos críticos, acabou por ressaltar a importância de Eça de Queirós, com quem se reconciliou mais tarde.

Um outro episódio, que não poderia ter a notoriedade de um enfrentamento com Eça de Queirós, remete a um Machado pensador da literatura. Trata-se da crítica ao jovem escritor Carvalho Junior, que inaugurou a poesia realista no Brasil, distinta da concepção parnasiana. Machado compungiu o poema *Antropofagia*, de Carvalho Junior, com ferozes observações contrárias ao realismo. Como Carvalho Junior morreu com pouco mais de 20 anos, deixou uma pequena amostra do que poderia fazer para emancipar a poesia do romantismo.

Machado de Assis levantou-se contra o realismo de Eça e de Carvalho Junior, mas em favor de seu próprio realismo, marcado pela decomposição de valores da nova classe média e burguesa, que estavam se afirmando como classes sociais.

Em todos os aspectos de seus escritos, Machado esteve envolvido com a crítica. É um dos escritores mais completos – se não o mais completo de todos. Seus primeiros escritos foram publicados no periódico *Marmota Fluminense*, em 1855. Em 1908, completou 53 anos de trabalho como escritor e crítico. A imensa obra de Machado de Assis se deve à extraordinária disciplina intelectual e à perseverante convicção de que estava atuando em defesa da humanidade. Mas, é preciso separar Machado do culto à personalidade, tão em voga na crítica do século XX.

João Guimarães Rosa nasceu em 27 de junho de 1908, portanto, três meses antes da morte de Machado de Assis. Diferentemente de Machado, que, com 16 anos, publicava os primeiros poemas no *Marmota*, Guimarães Rosa é um escritor tardio. Tinha 28 anos quando escreveu o volume de poesia *Magma* (1936), mas se afirmaria um ano depois, com o volume de contos *Sagarana* (1937).

Em *Sagarana*, está toda a genialidade do escritor mineiro. *Grande Sertão: Veredas* (1956) será consequência. Na obra de Machado, há vários Machados, que indicam transformações dentro da evolução, ou evolução por transformações. Os escritos de Guimarães são um contínuo de *Sagarana*.

Faz justiça a avaliação histórica de Wilson Martins de que “Guimarães é daqueles escritores que já nascem clássicos”. O que quer dizer que *Sagarana* emergiu como obra inovadora do conto brasileiro e universal.

Sagarana carrega uma passagem marcante em seu nascimento. Em 1938, Graciliano Ramos compõe o júri do concurso Humberto de Campos, promovido pela Livraria José Olympio. Feito o julgamento, restou a pendência: ou *Sagarana*, de um desconhecido médico que usava o pseudônimo de Viator, ou *Maria Perigosa*, de Luís Jardim. Graciliano Ramos ficou com *Maria Perigosa*.

Em 1946, Graciliano tem em suas mãos a primeira edição de *Sagarana*, reconhece ali o grande escritor, e deseja que Guimarães “se dedique ao romance”. Graciliano termina a sua *Conversa de Bastidores* assim: “Certamente ele fará um romance, romance que não lerei, pois, se for começado agora, estará pronto em 1956, quando os meus ossos começarem a esfarelar-se”.

Em março de 1953, o criador de *Vidas Secas* morre; em maio de 1956, veio à luz *Grande Sertão: Veredas*. Até parece vingança. Guimarães Rosa fez um romance formado por inúmeros contos, ou seja, por inúmeros sagaranas.

Chegamos à Cultura Crítica nº 7, número especial. Esperamos que os ensaios dedicados aos 100 anos de morte e vida de Machado e Rosa cumpram o objetivo de melhorar nossa compreensão desses dois escritores tão distantes e tão próximos, tão opostos e tão iguais. Na última seção desta edição, publicamos escritos sobre Machado de Assis que possuem um valor histórico e que, em certa medida, foram esquecidos pelo grande público. Respectivamente, pela ordem de publicação, os escritos são de José Veríssimo, Souza Bandeira, João Ribeiro, Otto Maria Carpeaux e José Lins do Rego.

AGRADECIMENTOS

Mais uma vez a revista contou com a colaboração de muitas pessoas. A professora Ana Salles Mariano teve participação fundamental na edição da revista, ajudando a organizar a publicação dos textos sobre Guimarães Rosa, além de elaborar um artigo próprio sobre as manifestações que a obra desse escritor gera. A sua colaboração viabilizou a publicação deste número comemorativo. Na sua pessoa, agradecemos a todos.

Erson Martins de Oliveira

A revista *Cultura Crítica* é uma publicação semestral editada pela Apropuc, com tiragem de 2 mil exemplares.

Diretoria da Apropuc

Presidente: Priscilla Cornalbas

Vice-presidente: Sandra Gagliardi Sanchez

1º secretário: Erson Martins de Oliveira

2ª secretária: Maria Beatriz Costa Abramides

1ª tesoureira: Victória Claire Weischtordt

2º tesoureiro: Carlos Alberto Shimote Martins

Suplentes: Hamilton Octavio de Souza e Ivan Rodrigues Martin

Editor Geral

Erson Martins de Oliveira

Conselho Editorial

Carlos Alberto Shimote

Erson Martins de Oliveira

Victória Claire Weischtordt

Equipe da Revista

Editor

Ricardo Melani (MTPS 26.740)

Preparação

Gabriel Kolyniak

Criação de Capa e Ilustrações

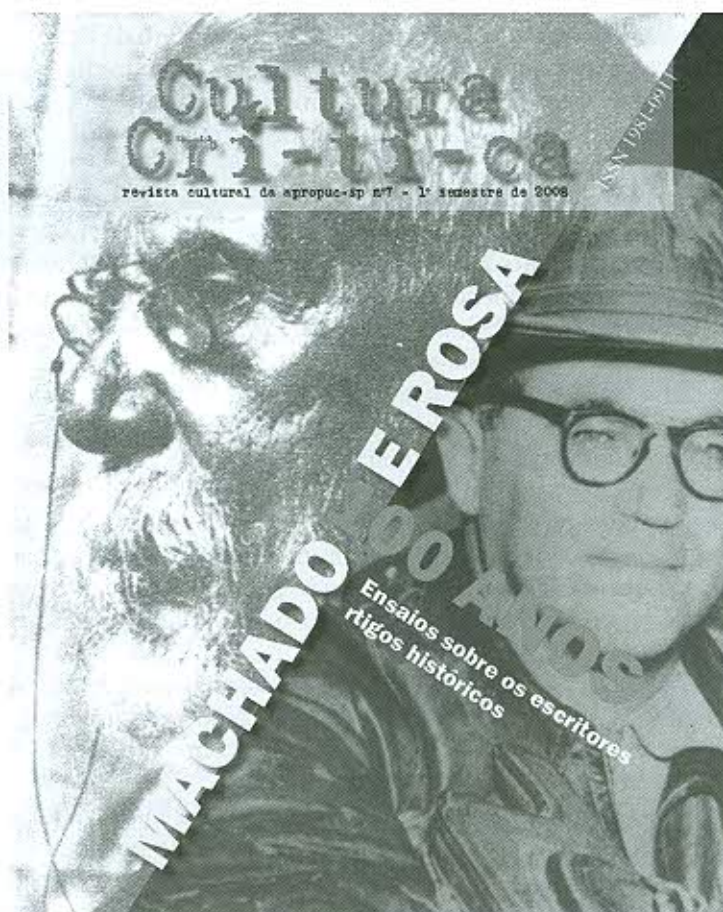
Ricardo Melani

Arte Final

Mauro Teles

Fotos e imagens

Divulgação

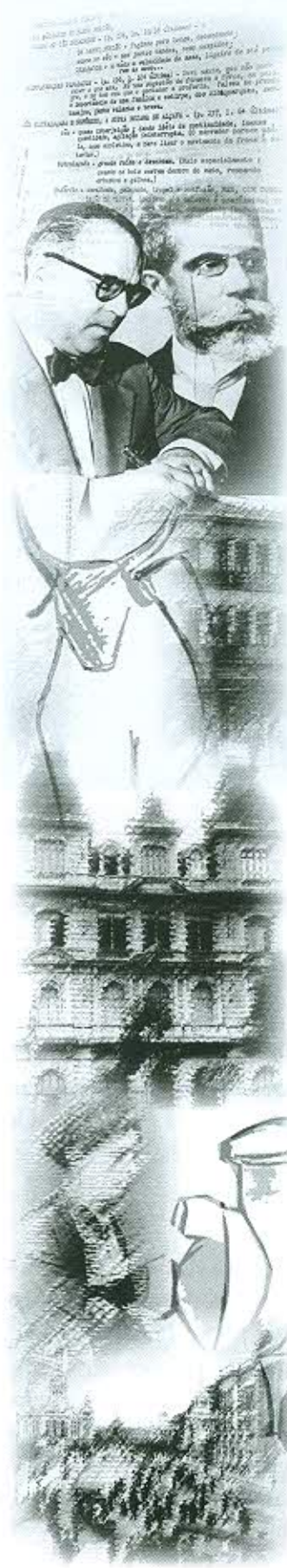


APROPUC-SP - Rua Bartira, 407 - CEP 05009-000 - Perdizes

Fones: 3872-2685 e 3865-4914 apropuc@uol.com.br • www.apropucsp.org.br

Sumário

ENTREVISTA DE MINDLIN	6
ENSAIOS SOBRE ROSA	
Imaginação; lastro utópico no contar rosiano	12
Maria Aparecida Junqueira	
Famigerada qualidade de vida	16
José Everaldo Nogueira Júnior	
João Guimarães Rosa: travessias	24
Luiz Cláudio Vieira de Oliveira	
“Desenredo” e “Reminiscção”, peças da supra-realidade de Tutaméia	28
Antonia Marisa Rodrigues Brandão	
A <i>ars poetica</i> de João Guimarães Rosa	34
Kelcilene Grácia-Rodrigues e Rauer Ribeiro Rodrigues	
Brincando de ser criança	46
Silvia Maria Azevedo	
O desaparecimento prematuro de Guimarães Rosa; enigma ou enredo?	50
Marcelo Marinho	
Remoinhos de um ciclone	55
Ana Salles Mariano (incluindo entrevista de Papaterra e textos de Maria Elisa Pereira de Almeida e José Osvaldo dos Santos)	
ENSAIOS SOBRE ROSA E MACHADO	
Rosa com Machado... ..	66
Kathrin H. Rosenfield	
Os exemplares narradores de Joaquim Maria Machado de Assis e de João Guimarães Rosa	70
Adelaide Caramuru Cezar	
ENSAIOS SOBRE MACHADO	
Memórias Póstumas de Brás Cubas e a multiplicação dos livros: um livro dentro do outro como a fruta dentro da casca	76
Maria Rosa Duarte de Oliveira	
Machado de Assis; o livro romance e os gêneros literários antes e depois da ficção	84
Maria José Palo	
100 anos Machado; Quincas Borba - 117 anos	92
Erson Martins de Oliveira	
A singularidade de Capitu (ou: Capitu e as outras)	100
Eduino José Macedo Orione	
Elogio da vaidade; comentários sobre uma alegoria machadiana	106
Nílvia Pantaleoni	
Reverendo Quincas Borba e Rubião	109
José Luís Jobim	
ARTIGOS HISTÓRICOS SOBRE MACHADO	115



“Guimarães é inigualável”



ENTREVISTA EXCLUSIVA DE DR. JOSÉ MINDLIN PARA CULTURA CRÍTICA

Por Ana Salles e Ricardo Melani

Dr. José Mindlin concedeu entrevista para a revista *Cultura Crítica* em sua biblioteca, a maior biblioteca particular do Brasil, no bairro do Brooklin, na cidade de São Paulo, em 14 de maio de 2008. Na oportunidade, Mindlin pôde mostrar algumas de suas preciosidades, adquiridas ao longo de quase oitenta anos dedicados aos livros e à divulgação da leitura. Entre elas, estão os originais de *Grande Sertão: Veredas* e de *Sagarana*. Com sua paciência, amabilidade, humor e cultura, falou de Guimarães Rosa, a quem conheceu pessoalmente, e da obra roseana.

CC - COMO FOI SEU PRIMEIRO CONTATO COM GUIMARÃES ROSA?

M - Guimarães Rosa era muito amigo de meu irmão arquiteto e de minha cunhada, Vera Bocaiúva Cunha, que era gravadora e pintora. Eles me disseram para procurar Rosa em Paris, em 1946. Era a época da Conferência da Paz, e Rosa estava na delegação brasileira. Nós nos encontramos e fizemos uma ótima camaradagem. Ele era simpático. Foi fácil estabelecer um contato. A conversa foi muito agradável. Para se ter uma idéia

da intimidade que se criou, lembro que ele me perguntou se eu não queria adquirir uma coleção de livros eróticos que ele havia formado, mas que não podia levar para o Brasil, porque tinha duas filhas, e naquela época o preconceito com livros eróticos era forte. O livro erótico na França era chamado de livro da segunda fileira, da fileira de trás da prateleira. Eu disse a ele que estava na mesma situação. Eu também não podia levar a coleção para o Brasil, pois também tinha duas filhas. Posteriormente, minhas filhas reclamaram de minha recusa.

Guimarães era uma pessoa muito alinhada, usava gravatinha borboleta e ternos perfeitos. O que a gente na época chamava de almofadinha.

CC - A PESSOA DE GUIMARÃES INDICAVA O GRANDE AUTOR?

M - Ele não me deu em todas nossas conversas a menor indicação de que fosse escritor. E quando eu voltei para o Brasil, *Sagarana* estava sendo lançado. Achei que não deveria ser coisa boa, pensando no aspecto fútil de Guimarães. Ele tinha uma dupla personalidade, no aspecto pessoal e social, Guimarães tinha uma certa vaidade e futilidade, não tinha nada de intelectual. A outra personalidade era do gênio. Guimarães foi absolutamente genial.

Eu não sei como é possível a tradução de *Corpo de Baile*, do *Grande Sertão* e do próprio *Sagarana*. Embora ele acompanhasse as traduções, as quais são boas, pelo que parece. Mas seria quase inviável que ele escrevesse em outra língua, como o francês ou inglês, porque toda obra dele encarna o sertão, o sertanejo, o cangaceiro e o homem do campo... Mas seria um escritor universal. Com as traduções que estão saindo, ele já entrou na categoria dos grandes. E vai continuar. Aparecer outro Rosa não é impossível, mas não é fácil.

CC - O SENHOR LEVARIA A OBRA DE GUIMARÃES PARA UMA ILHA DESERTA?

M - Costumo dizer que, se eu tivesse de ir para uma ilha deserta, levaria não um, mas três autores. Machado... *Memórias Póstumas de Brás Cubas* é imbatível... Levaria toda a obra de Machado. A obra de Guimarães Rosa... e a obra de Proust... *Em busca do tempo perdido*. Eu acho que é uma glória para nós Guimarães ter existido.

CC - QUAL É A CONTRIBUIÇÃO ORIGINAL DE ROSA?

M - Está no conhecimento da alma brasileira. Os tipos que ele descreve são da essência, do bem e do mal. Por exemplo, a forma como ele descreve os bandidos nos deixa horrorizados. E tem a criatividade... A imaginação. Quando você abre um livro do Guimarães Rosa, entra num mundo novo, diferente dos outros escritores. Ele ainda poderia ter



Mindlin mostra parte do grande acervo de sua biblioteca.

feito muita coisa se não tivesse morrido cedo. Ele era muito meticoloso com seus escritos.

CC - O SENHOR PODE DAR UM EXEMPLO DESSA METICULOSIDADE?

Eu também era amigo do Edoardo Bizzarri, que traduziu para o italiano a obra de Rosa, e que me pediu para que eu falasse com Rosa para que ele permitisse a publicação da correspondência entre eles sobre a tradução. A correspondência entre eles, que acabou por ser publicada, é muito interessante. Eu tenho os originais dessa correspondência. Nela, o Bizzarri faz inúmeras perguntas, e Rosa respondia de maneira meticolosa. O que mostra a preocupação de Rosa sobre a origem das palavras, e em que obras determinadas palavras foram empregadas no curso do tempo. É admirável a meticulosidade de Rosa. É esse Rosa que vai ficar para a história.

CC - ESSE ACOMPANHAMENTO, ESSE CUIDADO QUE ROSA TINHA COM AS TRADUÇÕES, NÃO SÓ A TRADUÇÃO PARA O ITALIANO, MAS TAMBÉM, POR EXEMPLO, PARA O ALEMÃO, QUE FOI UMA TRADUÇÃO MARAVILHOSA, DEU LUZ A SUAS OBRAS TAMBÉM PARA NÓS, LEITORES BRASILEIROS...

M - Sem dúvida.

CC - A PRIMEIRA OBRA QUE O SENHOR LEU DE ROSA FOI "CORPO DE BAILE"? QUAL FOI SUA SURPRESA?

M - Sim, eu li primeiro *Corpo de Baile*, depois *Sagarana*, e logo em seguida *Grande Sertão*. Eu fiquei não só surpreso como convertido. Virei um roseano contumaz e fanático. Eu acho que ele é inigualável.

CC - ALGUMAS PESSOAS DIZEM QUE A OBRA E OS LIVROS DE ROSA SÃO DE DIFÍCIL ACESSO, QUE A LEITURA É COMPLICADA; AO MESMO TEMPO, MUITA GENTE SIMPLES LÊ GUIMARÃES E AMA SEUS ROMANCES. POR QUE ISSO ACONTECE?

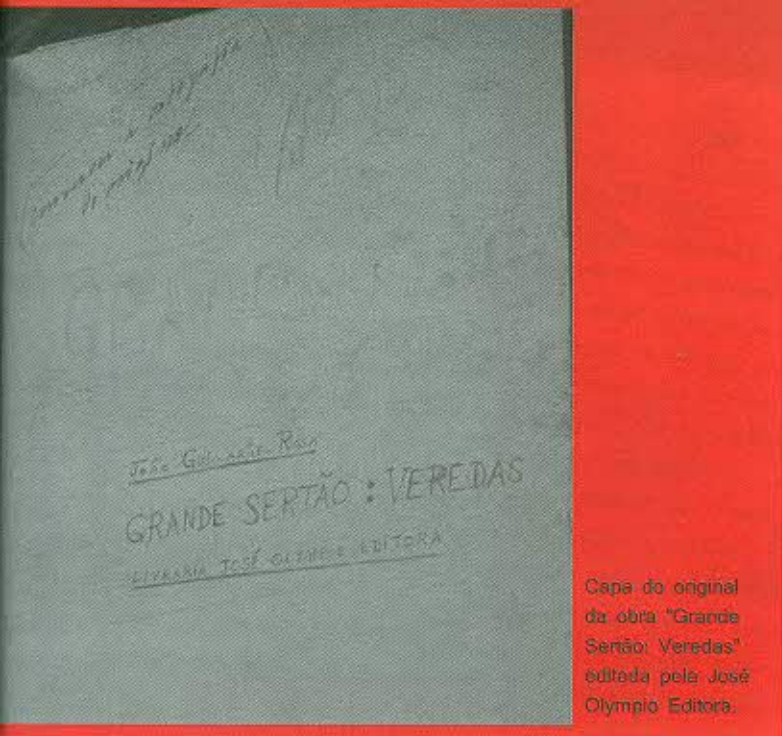
M - Antes de tudo, a obra de Guimarães é uma obra de arte. A pessoa que não entrou no universo do Rosa acha sua leitura difícil. Mas, uma vez dentro desse universo, não há mais problema. Eu tive um problema parecido com a obra de Proust. No início, as leituras eram muito difíceis. Eu estava quase abandonando Proust, quando encontrei Tristão de Ataíde, Alceu de Amoroso Lima. Em conversa, querendo bancar o espirituoso, disse que Proust descrevia o sono tão bem que a gente adormecia. Tristão de Ataíde me disse que eu estava muito enganado. E recomendou que eu lesse as primeiras cinquenta páginas com todo

53 64

eu gostava era ^{de} ~~de~~ ir... Medeiro Vaz limpou a goela. A meio, eu es-
tava negaceando prosápia: duvidoso d'êles consentir; pelo bom atirador
que eu era, o melhor necessitavam de mim, haviam de querer me mandar
escoteiro, dizedor de mensagem? E aí se deu o que se deu — o isto é.
Medeiro Vaz concordou: — "Mas carece de levar um companheiro..." —
êles pospôs. Aí em tanto eu não devia de me calar, deixar alheia a escô-
lha do segundo, que não me competia? Ah, ^{se sentir} ansia: que eu não queria o
que de certo queria, e que podia ^{se sentir} de repente... E a vontade de fim,
que me ^{se sentir} fanger na boca, me ^{se sentir} num avanço: — "Sendo suas ^{se sentir}
ordens, Chefe, o Sesfrêdo vai comigo..." — falei. Nem olhei Diadorim.
Medeiro Vaz aprovou. Me encarou, demais, e despachou, em duríssimo:
— "Vai, ^{se sentir} e no caminho não morre!" A ser que Medeiro Vaz, por êsse
tempo, já ^{se sentir} doença quase acabada — no pêsso do fôlego e no des-
mancho dos traços. Estava amarelo almecagado, se curvava sem querer, e
disiam que no verter água êle gemia. Ah, mas outro igual eu não conhe-
ci. quero ver o homem dêste homem!... Medeiro Vaz — o Rei dos Ge-
rais...
Por que era que eu estava procedendo ^{se sentir} assim? ^{se sentir} Sei? O
senhor ^{se sentir} pondo seu perceber. A gente vive repetido, repetido, e, es-
corregável, num ^{se sentir} minuto, já está empurrado noutro galho. Acertasse eu
com o que depois ^{se sentir} fiquei, sabendo ^{se sentir} para ^{se sentir} lá de tantos ^{se sentir} ^{se sentir} Um está
sempre no escuro, só no último derradeiro é que clareiam a sala. Digo:
o real não está na saída nem na chegada: êle se dispõe para a gente é
no meio da travessia. Mesmo fui muito tólo: Hoje em dia, não me quei-
xo de ^{se sentir} coisa nenhuma. Não tiro sombras dos buracos. Mas, também, não
há jeito de me balzar em remorso. Sim, que só duma coisa. E dessa, ^{se sentir}
mesma, o que tenho é medo. Enquanto se tem medo, eu acho até que o bom
remorso não se pode criar, não é possível. Minha vida não deixa benfei-
torias. Mas me confessei com sete padres, ^{se sentir} sete absolvições. No
meio da noite eu acordo e pelejo para rezar. Posso. Constante eu pu-
der, meu suor não esfria: O senhor me releve tanto dizer.
Mire veja o que a gente é: mal dali a um átimo, eu selando
meu cavalo e arrumando meus ^{se sentir} dôbros, e já me ^{se sentir} entristecia. Diadorim me
espreitava de longe, ^{se sentir} a espécie duma vagueza. No me despedir,
tive precisão de dizer a êle, baixinho: — "Por teu pai vou, amigo,
mano-oh-mano. Vingar Joca Ramiro..." A frequência minha, adulatória.

Os originais da obra "Grande Sertão: Veredas"
fazem parte do acervo da biblioteca da Mindlin.

o esforço que fosse necessário, sem abandonar. Se, depois de ter lido as cinquenta páginas, eu não tivesse penetrado no universo de Proust, deveria ler da mesma maneira mais cinquenta páginas. Se fizesse isso, não largaria Proust mais.



Capa do original da obra "Grande Sertão: Veredas" editada pela José Olympio Editora.

Foi exatamente o que aconteceu. Eu coloco Rosa e Prout nesse plano de dificuldade. São comparáveis. Depois que se adentra em seus universos, tudo fica mais fácil.

CC – ESTAMOS NO ANO DE COMEMORAÇÃO DOS CEM ANOS DE NASCIMENTO DE ROSA E DOS CEM ANOS DA MORTE DE MACHADO, DOIS AUTORES DE ÉPOCAS DIFERENTES. QUAL É A RELAÇÃO QUE SE PODE FAZER ENTRE ESSES DOIS ÍCONES DA LITERATURA BRASILEIRA?

M – Machado de Assis conserva todo o sabor do século XIX. É o Brasil vivo dessa época. Rosa fez uma coisa completamente diferente, no entanto, são obras que se completam. O Brasil só com o Machado não seria suficiente; e só com o Rosa, também não. Eu diria que, para se ter uma idéia do Brasil sertão e do Brasil urbano, é preciso conhecer a obra dos dois. Machado de Assis não foi só romancista e contista, ele escreveu uma série de crônicas. Só elas já fariam de Machado um grande escritor.

CC – ESSAS CRÔNICAS SAÍRAM NOS JORNAIS DA ÉPOCA DE MACHADO, E TIVERAM UMA PENETRAÇÃO EM UM SETOR DA SOCIEDADE. ELAS, DE ALGUMA MANEIRA, RETRATAVAM AS TRANSFORMAÇÕES POLÍTICAS E SOCIAIS QUE A CIDADE DO RIO DE JANEIRO E O PAÍS ESTAVAM PASSANDO.

M – Nelas havia bom humor, sátira política, diferentemente dos livros, nos quais Machado era sempre casmurro, embora um casmurro satírico. Há muitos bons escritores brasileiros, além de Machado e Rosa, mas ninguém chegou a esse plano.

CC – NO BRASIL, ROSA TEM O RECONHECIMENTO QUE MERECE?

M – Hoje, sim. Muitos jovens me procuram para conversar sobre Rosa. Todos esses jovens já entraram no universo desse autor. Ele tem uma popularidade muito grande. Sua obra é bem-divulgada.

CC – NESSA DIVULGAÇÃO DE ROSA, ASSIM COMO NA DIVULGAÇÃO DE QUALQUER ESCRITOR, QUAL É O PAPEL DA ESCOLA E DOS PROFESSORES?

M – O primeiro instrumento de criação do gosto pela leitura é a leitura em casa, com os pais e o com o acesso direto aos livros. Mas, na situação de nossa população, as casas que têm biblioteca são uma minoria. A responsabilidade da introdução à leitura passa para a escola. Hoje, na escola, o grande problema não são os alunos, mas são os professores, que infelizmente viram sua profissão degradada. Muitos professores não lêem, não por desinteresse, mas por impossibilidade. Embora quem goste de ler sempre ache tempo. A gente faz o tempo. Minha própria leitura é feita da soma de pequenos tempos, de acordo com minhas possibilidades.

CC – SUA BIBLIOTECA, ALÉM DE SER GRANDE, GUARDA MUITAS PRECIOSIDADES. ENTRE ELAS, QUAIS SÃO AS DA OBRA DE GUIMARÃES?

M – Posso citar e mostrar algumas. Aqui está a terceira edição de *Sagarana*, mas é a primeira do José Olympio, quando ele passou a ser o editor do Rosa. Este é o exemplar que foi do Rosa, no qual ele preparou a quarta edição. Ele tinha muito capricho, as páginas estão com diversas anotações. Até seu nome ele altera em todas as páginas, trocando o "J." por "João". Naquele momento, Rosa considerava a quarta a edição definitiva. Quando saiu a quarta, Rosa não resistiu e preparou a quinta edição, com novas alterações.

Aqui estão os dois volumes originais do *Corpo de Baile*, e aqui o original do *Grande Sertão*, com muitas alterações. Ele datilografava, e depois fazia as correções. Este é o exemplar que foi enviado à gráfica para impressão.

CC – PARA A CULTURA BRASILEIRA, QUAL É A IMPORTÂNCIA DA PRESERVAÇÃO DESSES ORIGINAIS?

M – Você conhece o processo de criação literária do autor, no caso Guimarães Rosa. Se, por exemplo, Graciliano Ramos usasse computador, *O Mundo Coberto de Penas*, que depois foi batizado de *Vidas Secas*, não seria conhecido. Para a criação literária, a preservação desses originais tem grande importância. ☞



ROSA

ensaios

IMAGINAÇÃO

lastro utópico no contar rosiano

Maria Aparecida Junqueira*

Drijimiro andara - de tangerino, positivo, ajudador de arrieiro - às vastas terras e lugares. Nada encontrava, a não ser o real: coisas que vacilam por utopiedade. (G.Rosa, "Lá, nas Campinas", Tutaméia)

Mas cada conta, segundo as regras da matemática, tem seu resultado. Estas regras não valem para o homem, a não ser que não se creia na sua ressurreição e no infinito. Eu creio firmemente. Por isso também espero uma literatura tão ilógica como a minha, que transforme o cosmo num sertão no qual a única realidade seja o inacreditável. (G.Rosa, entrevista com Lorenz)



A topografia rosiana aponta para um lugar que é "nenhum lugar". Esse não lugar pode ser o sertão, pode ser a campina, pode ser o cosmo, pode ser o real. Em *Grande Sertão: Veredas*, Riobaldo diz também que o "sertão: é dentro da gente" (Rosa, 1976: 235), diz ainda que "o sertão é sem lugar" (Idem: 268), que o "sertão é onde o pensamento da gente se forma mais forte que o poder do lugar" (Idem: 22). Há neste lugar rosiano muita poesia e pouca lógica, há uma sabedoria na poesia que a distingue da lógica. "Lá, nas campinas", há um lugar lembrado com a intensidade da poesia.

Que lugar é esse? Que geografia recorta? Será a da alma, a do coração, a da imaginação? Que utopiedade abarca? Utopiedade é vocábulo rosiano de expressividade particular. De utopia + idade, seu sentido, segundo Martins (2001: 514), compreende: fantasia, quimera, sonho. Enfim, a nós interessa perguntar que gesto utópico Guimarães Rosa tece nesse seu contar, e, ao traçá-lo, como finca suas raízes na utopia.

Antes de seguir, é preciso lembrar que o lugar das uto-

pias é a imaginação humana. Enquanto tal, chama-nos para uma viagem a algum outro lugar. O substantivo "utopia" deriva do grego "topos", que significa "o lugar". É ainda precedido dos prefixos "eu" e "ou", que expressam "boa qualidade" ou a sua negação. De modo ambíguo, portanto, expressa "o lugar que é bom" e "o lugar que não existe". Lugar que, de tão bom, torna-se inalcançável (Paquot, 1996: 8). No senso comum, designa o sonho impossível, a proposta questionável, o projeto irrealizável.

Tomás Morus, jurista inglês, que viveu de 1478 a 1535, escreveu a primeira narrativa utópica. Intitulada *A Utopia*, essa narrativa retratava uma sociedade perfeita, porém de projeto irrealizável. Escrita em 1516, originou-se do relato de viagem de Américo Vespúcio. Morus também a entremeia com idéias

* Professora Dra. do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP.

de *A República*, de Platão. Constituída em dois livros, *A Utopia* trata dos malefícios da concentração de terras e também do trabalho agrícola. Revelando impulsionar a utopia, o desejo encerra a narrativa de Morus: “há nos utopianos uma porção de instituições que desejo ver estabelecidas nos nossos países. Desejo-o mais do que o espero” (Morus, 2000: 160). A utopia também não deve ser entendida, frisa Paquot (1996: 13), como um futuro, mas como um outro lugar, a ser localizado no aqui e agora.

Lugar inventado a partir do conhecido, o presente é pleno de passado. Há utopia em “Lá, nas campinas”, conto de *Tutaméia – terceiras histórias*, de Guimarães Rosa. O personagem Drijimiro não pratica ações, o enredo é curto. O protagonista quase não fala. Quando criança, Drijimiro foi abandonado pelos pais, viera de lugar desconhecido, sua vida fora dura, mas saiu-se bem economicamente. Uma lembrança, entretanto, o perseguia: “Que jeito recobrar aquilo, o que ele pretendia mas que tudo?” (Rosa, 1985: 97). Onde encontrar o outro lugar, o lugar nenhum, e nele edificar o sonho?

Drijimiro, no ato de recordar, penetra na imagem/imaginação de si mesmo. “O fundo da vida” lhe surpreende, a saudade, a infância, um segredo no e do nenhum lugar – “Lá, nas campinas”. O narrador imaginário entranha-se em busca de um “ponto afastado diverso”, mesmo quando no reconhecimento de sua face, entre sensações, sentidos e sentimentos, era difícil apreender o – “Lá, nas campinas (...) durado na imaginação”. Entretanto, a vida impunha desfigurações: “viver é obrigação sempre imediata” (Rosa, 1985: 97).

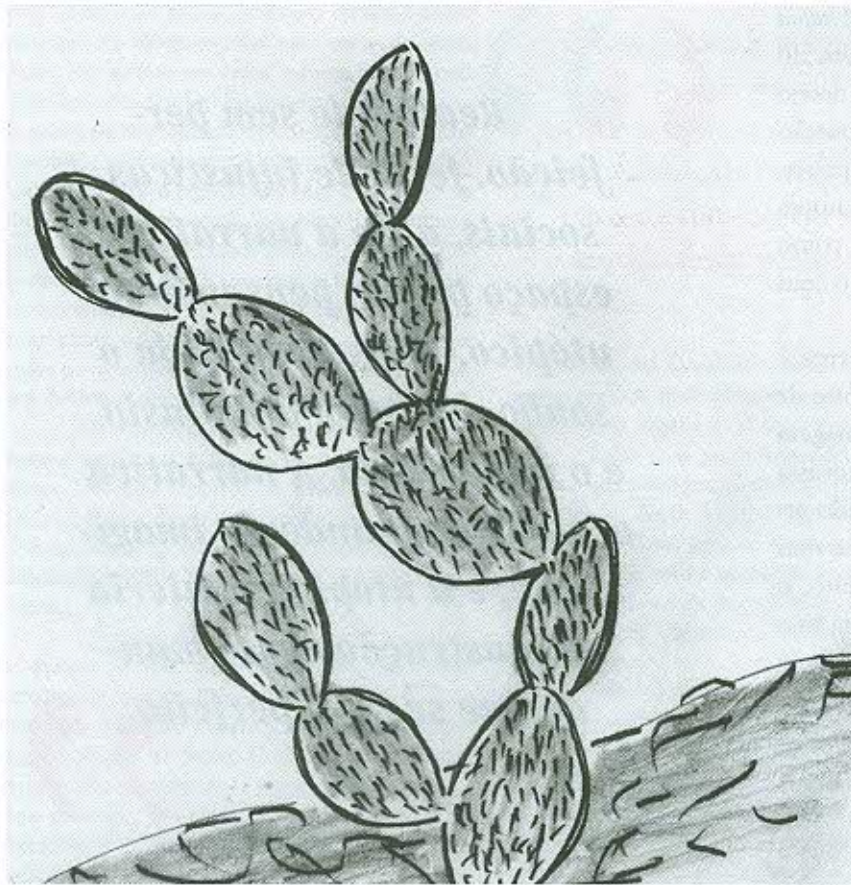
De sua infância, tudo ignorava, mas uma lembrança não lhe saía da cabeça. O que consegue recordar e constitui sua única fala é um lugar, que repete sempre. Lugar cifrado, enigmático, um fragmento de frase, um advérbio de lugar – “Lá, nas campinas”, não lhe sai da memória. Diz o narrador que é “frase única, ficara-lhe, de no nenhum lugar antigamente: - ‘Lá, nas campinas...’ - desinformada, inconsciente, absurda” (Rosa, 1985: 97). Na imaginação, “lá” é imagem utópica, lugar perdido que Drijimiro busca ultrapassar. Ultrapassar até mesmo o imaginário em busca de uma imagem que ressoe nele, uma utopia que lhe permita compreender o mundo, a existência em outras dimensões, apesar de o mundo se repetir: “O mundo se repete mal é porque há um imperceptível avanço” (Idem: 99), diz o narrador. Importa a Drijimiro mirar num ponto da memória o “nó de recordações”. Lá é metáfora de totalidade: “do último íntimo, o mim de fundo (...). Só lugares” (Idem: 97). Para além ou aquém das muitas geografias sem fronteiras, “e estando nem onde nem longe, na infinição” (Idem: 98), expressa a dimensão arquetípica, o advérbio de lugar “lá”, apontando para nenhum lugar, um lugar latente.

Realidade sem perfeição, feita de injustiças sociais, abre a narrativa espaço para o pensamento utópico, no qual se aloja o sonho dourado, a fantasia e o imaginário. A narrativa organiza o mundo da imaginação, e a utopia é matéria de construção desse mundo que se quer perfeito.

“Antes ele buscara, orfandante, por todo canto e parte. - ‘Lá, nas campinas...’ - o que soubesse acaso. Tinha ninguém para lhe responder” (Idem: 98). Passou por diversas famílias. Acabou por esquecê-la: “Esqueceu-a, por fim. Calava reino perturbador; viver é obrigação sempre imediata” (Idem: 97). A recordação retorna no fim da vida, no final do conto.

Realidade sem perfeição, feita de injustiças sociais, abre a narrativa espaço para o pensamento utópico, no qual se aloja o sonho dourado, a fantasia e o imaginário. A narrativa organiza o mundo da imaginação, e a utopia é matéria de construção desse mundo que se quer perfeito. O protagonista pode circular no aqui e agora, em um não-lugar, um lugar sem nome, não mapeado na cartografia do real.

No caso de nosso protagonista, o desejo de reaver a memória de um lugar, posse de um lugar cujas coisas lembradas o restituem a si mesmo, não é a posse de um lugar real, é a saudade de um lugar perdido. Guimarães Rosa enraíza sua narrativa “Lá, nas campinas” no eixo das narrativas utópicas ao mostrar o imaginário materializando-se em linguagem, construindo-se a si mesmo, moldando em forma artística um lugar entrevisto na saudade, no desejo. O desejo é anterior à narrativa. O discurso e o narrar traduzem a força do falar, “falou (...) rebentado” o narrador imaginário para o narrador do conto. E todos ouvimos uma voz:



Está se ouvindo. Escura a voz, imesclada, amolecida; modula-se, porém, vibrando com insólitos harmônicos, no ele falar naquilo. Todo o mundo tem a incerteza do que afirma. Drijimiro, não: o pouco que pode entender-lhe, dos retalhos do verbo (Rosa, 1985: 97).

O narrador, também ouvinte e contador, de posse do coração de Drijimiro, sabe o que lhe vai n'alma. A linguagem tecida em discurso indireto deixa o narrador entrar no imaginário de Drijimiro, e não somente dizer, mas sentir o recordar silenciado na memória:

Nada diria, hermético feito um coco, se o fundo da vida não o surpreendesse, a só saudade atacando, não perdido o siso.

Teve recurso a mim. Contou, que me emocionou - *Lá, nas campinas...* - cada palavra tatala como uma bandeira branca - comunicado o tom - o narrador imaginário (Rosa, 1985: 97).

Se o lugar da recordação não se apreende como posse, a narrativa tenta materializar o sentir:

Vinha-lhe a lembrança - do último íntimo, o mim de

fundo - desmisturado milagre. Só lugares. Largo rasgado um quintal, o chão amarelo de oca, olhos-d'água jorrando de barrancos. A casa, depois de descida, em fojo de árvores. Tudo o orvalho: fáiisca-se, campo a fora, nos pendões dos capins passarinhos penduricam e se embalançam... (Rosa, 1985: 97).

Esse é o primeiro momento de descrição desse não-lugar, narrado pelas vozes de Drijimiro e do narrador. A relação arguta de som sentido - "do último íntimo, o mim de fundo" - traduz o sentimento, o afeto, a saudade de um lugar não palpável, meramente delineado. A narrativa tece a utopia, essa vontade, essa necessidade de imaginar outras formas de espaço e tempo. Drijimiro tem saudade de lugar nenhum, busca sua verdade universal que não se traduz em realidade imediata, mas em verdade imaginária, inventada, que revela o ser e sua experiência histórica.

Se antes pobre, "estava agora bem de vida". Tangia a vida entre dois planos: realidade e imaginação; entre duas mulheres: Divída, sua esposa, "Dona Divída debruçava-se à janela, redondos os peitos, os perfumes instintivos", e Dona Tavica, "jasmim em ramallete, tantas crianças a rodeavam" (Rosa, 1985: 98). Drijimiro, entretanto, "passava, debaixo de chapéu, gementes as botinas". Entre dois planos, não resolve o seu, continua atado à ausência desse não-lugar. Drijimiro prosperava, sabia negociar, mas o que adiantava, se aos seus olhos a vida era sem satisfação? "Esta vida, nunca conseguida", dizia. Preso a lugar entrevisto no imaginário, a personagem, orfandante, faz do nenhum lugar sua busca, no decorrer da vida.

A utopia, diz Ernest Bloch,

se segue à descoberta de si na experiência da criação [...]. A música, a pintura, a arte em geral permitem essa ultrapassagem, que expressa o impossível enfim realizado. Este ir-cada-vez-mais-longo-no-conhecimento-de-si, esta aproximação do amanhã de si mesmo, não depende de uma ação coletiva, e sim enraíza-se no duplo movimento da revolta e da esperança (Bloch apud Paquot, 1999: 21).

É essa descoberta de si mesmo que Drijimiro busca:

Uma campina - plano, nu campo, espaço - podendo ser no distante Rio Verde Pequeno, ou todo o contrário, abaixo do Abacté, e estando nem onde nem longe, na infinição, a serra de atrás da serra [...], e precisava, tornava a partir, apertando-o o nó de recordações. Só achar o sítio além, durado na imaginação (Rosa, 1985: 98).

Apertado pelo nó de recordações, Drijimiro via-se “afortunado falsamente”. Embora “bem de vida”, a alma ruía. Drijimiro aparentando-se “tácito, afadigado”, deixava-se ser visto como “velhaco”, “silencioso mentiroso”, e até ser chamado de “burro”. O tempo deteriorava a alma, o físico, a vida fluía. A morte levava seu chefe Iô Nhô, seu amigo Rixio; envelhecia-o também, assim como suas duas mulheres.

Drijimiro foi perdendo seu dom de imaginar, revelado, também, num segundo momento de descrição do lugar nenhum. São lembranças de idéias do passado que emergem. Drijimiro, “já sem sair do lugar”, relembra sem mostrar o sentimento, cedia ao destino:

Mas achava, já sem sair do lugar, pois onde, pois como, do de nas viagens aprendido, ou o que tinha em si, dia com sobras de aurora. Notava: cada pedrinha de areia um redargüir reluzente, até os vôos dos passarinhos eram atos. O ipê, meigo. O sol-poente cor de cobre - no tempo das queimadas - a lua verde e esverdeadas as estrelas. Ou como se combinam inesquecivelmente os cheiros de goiaba madura e suor fresco de cavalo (Rosa, 1985: 99).

Drijimiro agora já “ousava estar triste”. Surge-lhe a terceira mulher: a Sobrinha do Padre: “parda magra, releixa para segar, feia de sorte. Sós frios olhos, árdua agravada, negra máscara de ossos, gritou, apontou-o, pôde com ele” (Rosa, 1985: 100). Era a morte, e atrás dela segue o padre. Drijimiro foge para o quintal. Aí se dá a terceira descrição do lugar procurado em toda a narrativa e no decorrer da vida:

Mas logo não sorriu, transparentemente, por firmeza e inquebrantado. Falou, o que guardado sempre sem saber lhe ocupara o peito, rebentado: luz, o campo, pássaros, a casa entre bastas folhagens, amarelo o quintal da voçoroca, com miriquilhos borbulhando nos barrancos... Tudo e mais, trabalhado completado, agora, tanto - revalor - como o que raia pela indescricção: a água azul das lavadeiras, lagoas que refletem os picos dos montes, as árvores e os pedidores de esmola (Rosa, 1985: 100).

Cores - azul e amarelo -, claridade, pássaros, água, lagoas, folhagens, tudo completado. Um lugar outro, um não-lugar, porque o lugar possível, o lugar da felicidade e do feliz, lugar utópico, imaginário. A campina e o Sertão. Recupera Drijimiro a memória desse lugar, paraíso possível? Fala de uma forma de sentir, fala de sensibilidades. O narrador que conta e o narrador imaginário reinventam no contar a sensibilidade, fazendo despontar outras formas de pensar e agir. Acolhe Guimarães Rosa, no seu narrar, a diferença da verdade imaginária, que busca em procedimentos de linguagem, inventar um corpus-lugar para o “Lá” consubstanciar-se em imagem latente, possível. Em Drijimiro,

Tudo era esquecimento, menos o coração - “Lá, nas campinas!...” - um morro de todo limite. O sol da manhã sendo o mesmo da tarde (Rosa, 1985: 100).

Drijimiro busca o lugar extraordinário, preconizado pelo imaginário, desenhado pelo coração. “Lá, nas campinas!...” - um morro de todo limite”, a confrontação do ser: razão e coração. No limite, o “lá” aponta para o sensível, o puro “ser-lá”, e na sua impureza mostra “nas campinas!...”, o segredo, “o mim de fundo”, que cada um deseja captar de si, em algum lugar, lugar nenhum da recordação. Diante do desejo, como apreender o discurso?

Então, ao narrador foge o fio. Toda estória pode resumir-se nisto: - Era uma vez uma vez, e nessa vez um homem. Súbito, sem sofrer, diz, afirma: - “Lá...” Mas não acho as palavras (Rosa, 1985: 100).

Mera função dêitica, o lugar nenhum é reduzido, simplesmente a “lá”, essência máxima, na qual sujeito e lugar se encontram, identificação possível, materializada entre a redução de “Lá, nas campinas!...” e a epígrafe do conto: “...nessas tão minhas lembranças eu mesmo desapareci.” Suspendem o discurso, o narrador imaginário e o narrador do conto, no imaginário, apenas a imagem utópica de um lugar originário: “Lá, nas campinas...”

Referências bibliográficas

- MARTINS, Nilce Sant' Anna. O Léxico de Guimarães Rosa. São Paulo: EDUSP, 2001.
MORUS, Tomás. A Utopia. Lisboa: Guimarães Editores, 2000.
PAQUOT, Thierry. A utopia: ensaio acerca do ideal. Rio de Janeiro: Difel, 1999.
ROSA, J. Guimarães. “Lá, nas campinas” In: _____ Tutameia: terceiras estórias. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
ROSA, J. Guimarães. Grande sertão: veredas. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

Famigerada qualidade de vida

José Everaldo Nogueira Júnior*

Há um século, nascia um conterrâneo que, num curto espaço de tempo, revolucionou a literatura brasileira em diversos sentidos. Médico, cônsul e diplomata, Guimarães Rosa – doravante GR – passou por diversas experiências profissionais que, sem dúvida alguma, ampliaram seu modo de ver o mundo e de representá-lo. Mais que isso: de interferir nele. No grande, no pequeno. Tal riqueza de percepção só nos é transmitida pelo conhecimento que temos de sua obra como escritor, a qual somente veio a ser devidamente reconhecida no ano de 1956, principalmente com a publicação de *Grande Sertão: Veredas*. O reconhecimento de sua obra resultou no ingresso na Academia Brasileira de Letras, honra que vivenciou três dias antes de morrer.

Imortalizado em sua produção literária, GR é estudado nas escolas de Ensino Médio por todo o país; é objeto de avaliação em exames vestibulares; é figura idolatrada nos cursos de Letras nas universidades. Há não muito tempo, sua obra foi representada na televisão, numa minissérie dirigida por Valter Avancini e produzida pela Rede Globo de Televisão, que, com atuações marcantes, sobretudo, de Toni Ramos e Bruna Lombardi, trouxe ao conhecimento do grande público o *Grande Sertão: Veredas*. Não só a televisão, mas também o cinema recentemente abordou a obra de GR: se, há muito mais tempo, pudemos conhecer a versão cinematográfica de Roberto Santos para “A hora e a vez de Augusto Matraga” – o último conto de Sagarana, mais recentemente, vimos a versão de “A terceira margem do rio”, dirigida por Nelson Pereira dos Santos e, por fim, “Outras histórias”, versão de *Primeiras Histórias*, dirigida por Pedro Bial. No ano passado, a documentarista Sandra Kogut levou às telas do cinema “Mutum”, baseado em “Campo Geral”.

Vê-se que a obra de GR é mesmo lida e relida ao longo do tempo; interpretada e reinterpretada nos mais diversos suportes textuais. Riquíssimo material para a compreensão do processo literário como um todo, instrumento para a reflexão sobre o uso criativo da língua portuguesa, desafio para todos o que se entregam à árdua tarefa de traduzi-lo, o trabalho de GR também é essencial para as reflexões sobre o ensino de língua



portuguesa. É o que pretendemos fazer aqui, tomando como base apenas um dos contos do autor. Embora GR seja um modelo indiscutível no que tange à questão da originalidade e do estilo, raramente seus textos figuram no rol de exemplos das gramáticas normativas. Logo, deduzimos que seus textos servem bem às aulas de literatura, e muito pouco às aulas de análise e reflexão sobre a língua.

Amplamente conhecido pelos leitores de GR e publicado entre outros vinte que compõem o livro *Primeiras Estórias*, de 1962, tomaremos aqui o conto “Famigerado” como base para fazermos nossas considerações acerca das contribuições do autor e do modo como seus textos podem auxiliar também no ensino de Língua Portuguesa. Evidentemente, dado o limite de espaço, focaremos neste artigo apenas um dos aspectos de ensino da língua portuguesa: sua modalidade oral. Esse é o nosso objetivo.

GR tem sido estudado, como dissemos acima, em diversos níveis de formação. Muitos são os textos produzidos sobre a obra deste grande ícone da literatura brasileira, lido e conhecido em diversos países. Em sua maioria, os estudos têm

* Prof. Dr. em Língua Portuguesa, vinculado ao Departamento de Português da PUC-SP.

se voltado para os aspectos literários, no sentido de localizar GR na estética modernista de cunho regionalista e de, nela, detectar marcas lingüísticas que revelam essa filiação do autor. Outros estudos voltam-se majoritariamente para o campo propriamente lingüístico, no sentido de se estudarem os processos de criação lexical, sintática e semântica de GR.

Sem dúvida alguma, todos são absolutamente importantes para deslindar os muitos corredores que compõem o imenso espaço criado por GR. Em nosso caso, tentaremos traçar um percurso que não fugirá muito do que se tem feito, mas que procurará associar a obra deste autor ao ensino de Língua Portuguesa. Para tanto, valere-mo-nos aqui basicamente de duas áreas importantes, que temos procurado associar, em busca de frutos capazes de melhorar a qualidade de vida dos alunos que educamos: por um lado, trataremos da Historiografia Lingüística; por outro, da Educação Lingüística.

Em primeiro lugar, faremos uma breve exposição do que se entende hoje por Historiografia Lingüística, seus princípios teóricos e metodológicos. Posteriormente, trataremos da Educação Lingüística e seus postulados. Fundamentado o terreno onde pisaremos, nele teceremos as contribuições para a reflexão sobre GR.

Sabemos que, ao longo do século XX e início do XXI, a ciência avançou significativamente, graças ao advento de novas tecnologias, que propiciaram a releitura de muitos conceitos e práticas já há muito estabelecidos. Dentre as muitas áreas do saber, a Lingüística foi uma das que mais cresceram, sobretudo nas subáreas, a saber: teoria da enunciação, pragmática, análise do discurso, análise da conversação, sociolingüística – apenas para citar as mais evidenciadas.

O crescimento da Lingüística deu-se de tal modo que ela pôde se fortalecer internamente, superando o modelo estruturalista saussureano, e também crescer para longe de suas fronteiras, admitindo e propiciando o diálogo com outras disciplinas – fato que revela a tendência para o estabelecimento de grandes alianças em busca do saber. Assim, há associações como psicolingüística, sociolingüística, etnolingüística – uma verdadeira união de disciplinas que contribuem para o enriquecimento teórico e metodológico de todas as envolvidas no processo.

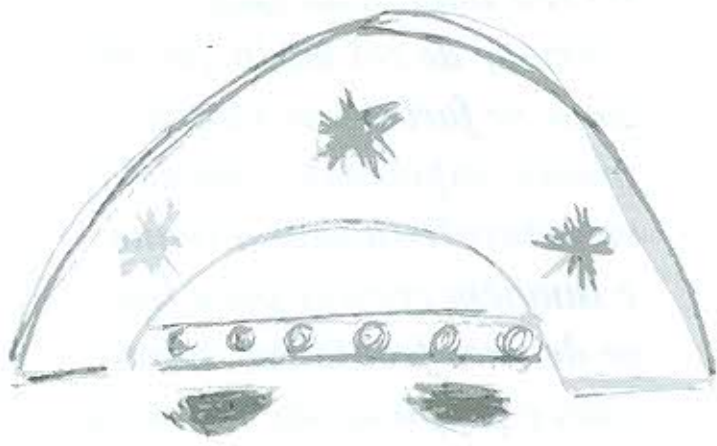
Seguindo o que já havia sido defendido por Thomas Khun (1962) acerca dos paradigmas e do modo como as ciências se constituem, criando o novo sem eliminar por completo o velho, novos estudos que associavam a História e a Lingüística fizeram surgir a Historiografia Lingüística (doravante, HL). Ela nasce, portanto, como um campo de estudo interdisciplinar que toma como objeto a língua.

O crescimento da Lingüística deu-se de tal modo que ela pôde se fortalecer internamente, superando o modelo estruturalista saussureano, e também crescer para longe de suas fronteiras, admitindo e propiciando o diálogo com outras disciplinas – fato que revela a tendência para o estabelecimento de grandes alianças em busca do saber.

Com efeito, dada a complexidade que envolve esse objeto, a abordagem por meio da HL é diversificada. Assim, há grupos de pesquisa que estudam as teorias lingüísticas e seu desenvolvimento, influência recebida por cada autor e suas relações com o contexto em que se desenvolveram as idéias de determinado período. Outros grupos procuram pesquisar os estudos que se fizeram sobre a linguagem, do ponto de vista gramatical, de modo a reconstituir as reflexões realizadas no campo da história e descrição das regularidades lingüísticas. Por fim, há outros que se debruçam sobre documentos escritos – de natureza diversa – a fim de entender como, pela materialização lingüística, nas suas relações com o contexto, propiciam a compreensão do homem e de sua história¹.

Neste artigo, como já dissemos, nossa intenção volta-se para essa última, com um dado a mais: focalização da HL no ensino de Língua Portuguesa. Para tanto, vamos nos valer dos princípios teóricos e metodológicos que este campo de estudo interdisciplinar faculta. A partir deles, observaremos o texto de GR, a fim de verificar como a linguagem utilizada e todo o contexto de sua realização podem ser, e muito, bem utilizados para o ensino de Língua Portuguesa, a despeito do que se ouve dizer comumente a respeito da pouca probabilidade de uso desse autor como modelo para aprendizagem da língua.

É preciso deixar muito claro que essa visão negativa acerca da linguagem de GR deve-se a uma outra visão, bem reducionista, do que se entende por língua. Para a HL, no molde em que a abordamos, segundo Koerner (1996), a língua é entendida não como código, apenas; não somente como



conjunto de regras que põem um sistema em funcionamento tendo em vista o estabelecimento da comunicação entre as pessoas. Antes, a língua é entendida como prática social (cf. Hanks, 2008), como uma forma de interação pela qual as pessoas, em situações concretas, agem umas sobre as outras. Nesse sentido, ela não é vista fechada em si mesma, mas como parte integrante dos comportamentos sociais gerais, responsáveis pelo (in)sucesso que as pessoas têm em sua interação.

Na interação por meio da linguagem, há de se considerar sempre uma prática social que, dada a estabilidade das relações nela mantidas, faz surgir uma série de discursos que se tornam inerentes a ela. O surgimento dessa série de discursos caracteriza a outra dimensão da linguagem, que é a do discurso, isto é, ela é uma prática discursiva. Como tal, a linguagem materializa-se em textos concretos, em gêneros textuais observáveis em sua regularidade funcional, composicional, lingüística, de circulação e consumo (Bakhtin, 1992).

A HL, essa área recente dos estudos da linguagem que tem se voltado para a abordagem de problemas de ordem lingüística, histórica e literária, dentre outras, sugere, do ponto de vista metodológico, alguns passos investigativos, a saber: seleção, organização, interpretação e reconstrução dos documentos analisados. Guiada por três princípios metodológicos, a HL vem apresentando resultados interessantes nos campos acima referidos.

São três os princípios norteadores da prática historiográfica: o da contextualização, o da imanência e o da adequação. Dito de forma bem sucinta, esses princípios têm o objetivo de orientar o historiógrafo a lidar com o documento de forma mais precisa e menos suscetível a falhas de atribuição de influência, de interpretação inadequada etc. O primeiro princípio é o da contextualização, que implica fazer o levantamen-

to do clima de opinião, do espírito da época, ou da atmosfera intelectual do momento estudado, bem como de seu contexto social, cultural e político. Por sua vez, o segundo princípio é o da imanência, pelo qual o historiógrafo da língua deve entender o corpus em perspectiva histórica, crítica e filológica, nos limites do próprio texto e do contexto histórico em que está inserido. Por fim, o terceiro princípio é o da adequação, que – como decorrência dos dois anteriores – permite ao historiógrafo aventurar-se a aproximar o vocabulário técnico em estudo e o vocabulário atual – especialmente quando se tratar de palavras remissivas a conceitos que evoluíram com o tempo. Esse último princípio, além de permitir que o historiógrafo torne seu estudo mais acessível ao cientista comum, possibilita, sobretudo, que não se cometam distorções de idéias dos autores pesquisados.

A observação desses princípios – separados, assim, apenas por uma questão metodológica, uma vez que estão envolvidos no mesmo processo – requer do historiógrafo uma competência que extrapola os limites do nível lingüístico e histórico. Requer, pois, um conhecimento quase enciclopédico e uma prática lúcida – para desvencilhar do texto seu contexto e sua relação com o momento atual – e conciliadora, isto é, capaz de rearranjar o quadro analisado em uma nova perspectiva, não só descrevendo o objeto, mas também explicando-o e interpretando-o.

Tais princípios têm sido abordados por nós nos últimos congressos, como uma possibilidade de serem aplicados ao ensino de língua portuguesa. Eles, nesta feita, são então associados à prática da Educação Lingüística, uma educação para a cidadania, para melhoria da qualidade de vida dos cidadãos, por meio do domínio dos recursos de que a língua dispõe.

A Educação Lingüística – doravante, EL –, de acordo com Palma, Turazza e Nogueira Junior (2008), é entendida como processo de aprendizagem que visa a tornar o indivíduo capaz de utilizar a língua materna, conscientemente, nas diferentes situações comunicativas presentes na vida em sociedade, como forma de possibilitar seu desenvolvimento integral, garantindo-lhe a cidadania plena. O objetivo é focalizar, de forma harmoniosa, saberes pedagógicos e saberes lingüísticos, envolvidos nesse processo educativo, garantindo a diferença entre o saber científico, o saber a ensinar e o saber ensinado. A EL configura-se como uma nova área de pesquisa em relação ao ensino da língua materna.

Um dos motes da EL tem sido a afirmação de Evnildo Bechara (1985), segundo a qual o objetivo maior do ensino de língua portuguesa deve ser tornar o cidadão um poliglota em sua própria língua. Isso implica que o cidadão deva dominar, não só a estrutura e o funcionamento da

“Famigerado” é um conto em que GR destaca a importância do bom uso e da interpretação da linguagem. Destaca ainda a relação entre duas pessoas de reconhecido poder social: um jagunço e um médico. O resultado da interação verbal entre ambos pode resultar na morte de uma terceira pessoa...

língua nos mais diversos gêneros textuais, mas também que domine as competências básicas do falar, ouvir, escrever e ler nas inúmeras e variadas situações em que se encontrar num processo de interação.

É a essa última que queremos nos ater, sobretudo, na competência relacionada à manifestação linguística oral, pela qual o cidadão deve se valer de uma série de habilidades que lhe tragam sucesso em sua interação ao falar e ao ouvir, habilidades essas que se juntam a outras, como a fina percepção de gestos, olhares e fisionomias que servem como ferramentas para contribuir na produção de sentido daquilo que se diz.

Sabe-se que a obra de GR está situada num momento histórico do Brasil bastante significativo. Há fatos importantes, dentre os quais podemos destacar a vigência do governo de JK e o desenvolvimentismo por ele proposto. Do ponto de vista da tecnologia, havia a instalação da indústria automobilística. Na literatura, a Poesia Concretista, com Haroldo e Augusto de Campos, Décio Pignatari e outros, abria novas possibilidades de experimentação de linguagem e de produção de sentido. Da perspectiva musical, a inovação estava por conta da Bossa Nova e do Samba, áreas em que se destacam João Gilberto, Vinícius de Moraes, Carlos Lyra – dentre tantos outros. Já no teatro, não há como deixar de citar os teatros Arena e Oficina, que com sua irreverência traziam novos ares para a dramaturgia brasileira. Por fim, em relação à prática esportiva, vale frisar as conquistas de Copa do Mundo pelo selecionado brasileiro, tanto em 1958 quanto em 1962.

Como podemos notar, trata-se de um período de grandes novidades, de grandes inovações nos mais diversos campos da sociedade brasileira. Não há a menor sombra de dúvida de

que a obra de GR vem compor este quadro de renovação: sua originalidade no trato da linguagem, bem como nas técnicas narrativas, inaugura um novo modo de expressão literária. Ao manejar sábia e produtivamente a palavra, ao reconstruir a sintaxe, ao sobrelevar o regionalismo e o sertão de modo tão paradoxalmente particular e universalizante, GR se espraia naquele espírito que pairava sobre sua época.

Conforme dissemos, a obra de GR é riquíssima em situações de interação social por meio da linguagem tanto em modalidade escrita quanto na oral. Vamos nos ater a esta última, pois na obra de GR, sobretudo no conto que analisaremos, estão presentes situações que requerem mais formalidade ou menos – e, portanto, mais policiamento no uso de registros linguísticos, ou menos –; situações em que interagem pessoas das mais diversas idades; situações de absoluta tensão e de relaxamento.

“Famigerado” é um conto em que GR destaca a importância do bom uso e da interpretação da linguagem. Destaca ainda a relação entre duas pessoas de reconhecido poder social: um jagunço e um médico. O resultado da interação verbal entre ambos pode resultar na morte de uma terceira pessoa – também alguém que representa poder: um moço do Governo, que utilizou um termo não compreendido pelo jagunço. Como este último não sabia se o termo o ofendia ou o elogiava, antes de tomar qualquer providência em relação ao moço, dirigiu-se ao médico (narrador) a fim de perguntar-lhe o sentido da palavra “famigerado”.

Antes mesmo que se travasse o diálogo entre o médico e o jagunço, muitos elementos foram movidos por um e por outro em prol da produção de sentido que se dará ao texto oral produzido por ambos – do primeiro em relação ao segundo, desde o início do conto; já deste para aquele, ao longo de todo o conto. Independentemente da localização da formação da imagem mútua (ethos) no conto, note-se quão importante para a interação social por meio da linguagem oral é a percepção do outro não só naquilo que ele é como pessoa, mas também naquilo que ele representa socialmente. Na verdade, em cada interação estabelecida, o jogo se dá não entre duas pessoas, dois indivíduos ensimesmados, mas entre dois representantes de uma posição social. Esse aspecto da produção da linguagem é um tanto explicitado na obra de GR. No conto “Famigerado”, podemos ver, por exemplo, a imagem que o médico faz do jagunço antes mesmo que comecem a conversar.

As seguintes expressões denunciam o modo como o médico vê o jagunço:

Parou-me à porta um tropel. [...] Um grupo de cavaleiros. Isto é, vendo melhor: um cavaleiro rente, frente à

minha porta, equiparado, exato. [...] O cavaleiro esse - o oh-homem-oh - com cara de nenhum amigo. Sei o que é influência de fisionomia. Saíra e viera, aquele homem, para morrer em guerra. Saudou-me seco, curto pesadamente. Seu cavalo era alto, um alazão; bem arreado, ferrado, suado. E concebi grande dúvida.

[...] Aquele homem, para proceder da forma, só podia ser um brabo sertanejo, jagunço até na escuma do bofe. Senti que não me ficava útil dar cara amena, mostras de temeroso.

[...] Sei desse tipo valentão que nada alardeia, sem farroma. Mas avessado, estranhão, perverso brusco, podendo desfechar com algo, de repente, por um és-não-és.

Expressões que denunciam o modo como o jagunço vê o médico:

- Eu vim perguntar a vosmecê uma opinião sua explicada...
- Saiba vosmecê que saí ind'hoje da Serra, que vim, sem parar, essas seis léguas, expresso direto pra mor de lhe perguntar a pergunta, pelo claro...
- Lá, e por estes meios de caminho, tem nenhum ninguém ciente...
- Vosmecê mal não veja em minha grossaria no não entender...
- Pois... e o que é que é, em fala de pobre, linguagem de dia-de-semana?

Não é difícil notar que tanto o médico quanto o jagunço têm, um do outro, uma imagem positiva. Ambos se colocam em posição inferior, em função daquilo que eles representam socialmente. São duas representações sociais poderosas, fortes: um, pela possibilidade de resolver qualquer coisa por meio da força; outro, por dominar um conhecimento, dentre outras coisas, da linguagem - que, naquele caso específico, era uma questão de vida ou morte.

O grande respeito do jagunço pelo médico está explícito, em primeiro lugar, pela expressão de tratamento utilizada em quase todos os enunciados que dirigiu ao médico: vosmecê. Vale lembrar que, naquela época, essa forma de tratamento denunciava formalidade, distanciamento, consideração, prestígio. É essa a representação que o jagunço faz do médico. Note-se, por exemplo, que quando Damázio fala com seus sequazes, não usa a forma vosmecê, mas sim você:

Vocês podem ir, compadres. Vocês escutaram bem a boa descrição...

O prestígio atribuído ao médico ainda se vê no fato de Damázio ter cavalgado seis léguas (aproximadamente 40

...ser competente lingüisticamente não significa somente dominar as regras de combinação de elementos mórficos, de termos sintáticos ou de algo dessa natureza; não significa somente memorizar e reverberar a classificação de cada um desses elementos ou termos. Ser competente lingüisticamente é saber adequar a linguagem ao contexto, à situação de produção em que os falantes estão envolvidos.

quilômetros) apenas para fazer ao médico a pergunta que o incomodava. Fez isso porque, conforme ele mesmo revela, no lugar de onde veio e nos lugares por onde passou não há ninguém ciente. Cumpre ainda observar que o referido prestígio implica um "autoposicionamento" do jagunço em situação inferior. Disso decorre seu pedido para que o médico não veja mal o fato de ele não entender certas coisas; decorre também a maneira como ele caracteriza sua própria linguagem: de pobre, de dia-de-semana.

Por sua vez, a imagem que o médico tem de Damázio é algo que lhe infunde medo; um medo criado, na verdade, em razão das muitas histórias ouvidas sobre aquele "feroz de estórias de léguas, com dezenas de carregadas mortes, homem perigosíssimo"; um medo que se resume bem em expressões como: "Com um pingão no i, ele me dissolvía. [...] O medo me miava." Ou ainda, em: "Tivesse aceitado de entrar ou um café, calmava-me."

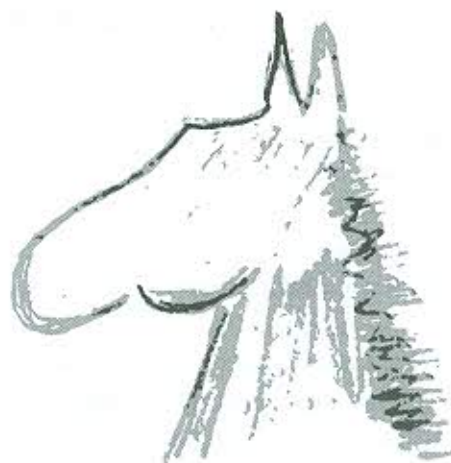
Diante de toda aquela ferocidade, daquela fisionomia, daquela cara de nenhum amigo; diante daquela saudação seca e pesada; diante daquele "valentão", daquele "perverso brusco" que "pode desfechar com algo, de repente, por um és-não-és", toda a sabedoria desenvolvida, acumulada e reconhecida do médico nada valia. Por essa razão, ele também se colocava

numa posição socialmente inferior à do “bravo sertanejo”. Disso decorre a escolha de cada palavra por ele utilizada em todos os enunciados dirigidos a Damázio. Mais que isso: é justamente pela conjugação de todas essas facetas componentes da imagem do jagunço que o médico toma a decisão de dizer qual o sentido mais apropriado para a palavra “famigerado”.

Todos sabemos que “famigerado” pode assumir, dependendo do contexto, um sentido positivo, tal como o médico o faz, como também pode assumir um sentido negativo, como muito provavelmente quis dar o “moço do governo”. Assim, essa palavra pode significar – de acordo com Houaiss (2001) – “tristemente afamado, assaltante, canalha”. Com efeito, apesar de o médico afirmar que são neutras expressões como “famigerado”, ele faz o jagunço entender esse sentido positivo, mas na verdade, omite o sentido, porque se o fizesse, poderia redundar na morte do “moço do governo”. Poderia também resultar em sua própria morte, se se confirmasse sua suspeita de alguém que pudesse, “por intriga” ou “invencionice”, ter-lhe atribuído palavra de ofensa àquele homem. Embora o médico tenha oferecido, em primeiro lugar, a palavra “inóxico”, que significa inócuo, mas também é sinônimo de “infesto”, “pernicioso”, “prejudicial”, posteriormente destaca apenas que “famigerado” significa: “importante, que merece louvor, respeito”. Isso revela uma clara competência lingüística que leva o falante a adaptar sua linguagem ao contexto da interação em que está inserido.

Nesse detalhe, vemos o modo como GR ilustra o fato de que as imagens que temos das pessoas com quem falamos, levando em consideração a posição social que representam no momento da interação, determinam a escolha das palavras com que compomos nossos enunciados, bem como o sentido que pretendemos atribuir a elas. Por essa razão, ensinar isso nas escolas, como conteúdo das aulas de Português (prioritariamente) é parte de uma educação lingüística que certamente redundará na melhoria da qualidade de vida das pessoas, que passarão a ter em sua expressão lingüística uma ferramenta para obtenção de sucesso em sua interação social.

É esta uma das grandes lições que GR oferece em sua obra, sobretudo pelo trabalho eficaz com a linguagem: precisamos saber que a linguagem é uma ferramenta de usos múltiplos, tão múltiplos quanto são as situações em que nos inserimos. Assim, ser competente lingüisticamente não significa somente dominar as regras de combinação de elementos mórficos, de termos sintáticos ou de algo dessa natureza; não significa somente memorizar e reverberar a classificação de cada um desses elementos ou termos. Ser competente lingüisticamente é saber adequar a linguagem ao contexto, à situação de produção em que os falantes estão envolvidos.



Claro está que essa competência lingüística não se manifesta isoladamente. Com ela, há um conjunto de elementos que contribuem para a construção do sentido do que se diz e do que se faz durante uma interação por meio de linguagem verbal. Por intermédio de palavras e ações, devidamente modalizadas, as pessoas trabalham tanto para manter a boa imagem de si quanto para atacar a imagem do outro – o que, em Análise da Conversação ou do discurso oral, chama-se “proteção da face/ataque à face” ou de “estratégias de polidez”. Atitudes do médico revelam isso. Dentre elas:

- Convidar Damázio a entrar.
- Perguntar (como médico) se Damázio estava doente.
- Oferecer café e água a Damázio.
- Chamar Damázio de “senhor”.
- Responder a pergunta de Damázio.
- Desejar assemelhar-se a Damázio.

Todas essas são atitudes pelas quais o médico procura preservar sua face diante de Damázio, a fim de manter uma imagem positiva e confiável. De igual modo, também o jagunço demonstra atitudes e palavras pelas quais procura preservar sua face. Dentre elas:

- Saudar o médico.
- Manter o costume de não aceitar desmontar e entrar na casa do médico.
- Responder às perguntas iniciais do médico.
- Falar mais devagar para demonstrar calma.
- Apresentar-se ao médico.
- Pedir (e não mandar) que o médico lhe esclareça o sentido de “famigerado”.
- Colocar o médico como alguém superior em conhecimento a todos os que já pôde conhecer.

Acalmar o médico em relação aos três homens (seus sequazes).

Reconhecer-se, nesse quesito, inferior ao médico.

Aceitar água oferecida pelo médico.

Afirmar que, noutra oportunidade, aceitaria entrar na casa do médico.

Agradecer o médico.

Querer apertar a mão do médico.

A análise de estratégias de proteção da face, por meio de gestos de polidez, pode levar-nos a compreender o quanto elas são determinantes de boa parte do sucesso de nossas interações verbais. Elas predispõem os interlocutores ao diálogo. Elas contribuem para a produção e compreensão do sentido. Elas devem, portanto, ser objeto de ensino nas aulas de Português, para que os alunos se tornem, cada vez mais, cidadãos polidos e proficientes nesse quesito da linguagem. Trata-se de uma competência que se estende do lingüístico ao não-lingüístico, ao conjunto de sinais que se unem à cadeia sonora falada, com a finalidade de enriquecer o que se diz. O trabalho com o desenvolvimento de tal proficiência certamente resultará na melhoria da qualidade de vida daqueles que assim forem educados.

Disso decorre que o ensino de língua é muito mais do que ensino de gramática. É ensino da própria dinâmica das interações sociais mediadas pela linguagem. Nesse sentido, é interessante observar, também pelo comportamento do médico, como a percepção de sinais não lingüísticos determina uma atitude de observação da própria maneira de produzir sentidos, algo como uma metacognição que propicia ao falante a possibilidade de fazer suas escolhas da maneira mais adequada possível. É de se notar, por exemplo, como no momento em que as imagens do jagunço vão se formando na mente do médico e juntando-se ao que ele já havia ouvido sobre aquele bravo sertanejo, o médico exerce controle sobre sua cognição:

Sei o que é influência de fisionomia. Saíra e viera, aquele homem, para morrer em guerra. Saudou-me seco, curto pesadamente. Seu cavalo era alto, um alazão; bem arreado, ferrado, suado. E concebi grande dúvida.

“Famigerado”? Habitei preâmbulos;

e sobre suas emoções:

Senti que não me ficava útil dar cara amena, mostras de temeroso.

Claro está que todos falamos e pensamos sobre o que

falamos. Poucos, porém, têm a clareza de que também é preciso fazer este exercício metacognitivo que vemos o médico-narrador fazer: pensar o próprio pensamento, pensar o antes da saída da palavra; conceber dúvidas e habitar preâmbulos. Ao colocar tais palavras na boca do narrador, GR abre a possibilidade de pôr diante de nós o processo de formação do nosso próprio pensar. Isso, sem dúvida, precisa ser objeto de ensino nas aulas de Português.

É evidente que essa consciência do processo de interação por meio da linguagem, que leva o falante a dominar a situação, fará com que ele possa elaborar melhor o conteúdo e a disposição dos elementos que constituem sua fala. Isso ganha muita força, na medida em que se sabe que, diferentemente da construção do texto escrito, a do texto oral exige dos falantes um planejamento de fala quase simultâneo à sua própria realização.

Esse controle que o falante exerce sobre sua produção lingüística, como já procuramos indicar, incide sobre o próprio processo de percepção de si mesmo, do entorno que envolve a situação de interação e, sobretudo, do outro. Não só naquilo que o outro, o interlocutor, representa socialmente, mas também nos seus gestos, entonações, pausas, correções, fisionomia etc., enfim, nesses sinais paralingüísticos, todo o controle do falante deve incidir.

A esse respeito, note-se como, em “Famigerado”, os sentidos se constroem também com o auxílio da percepção dos sinais paralingüísticos:

Sua voz se espaçava, querendo-se calma; a fala de gente de mais longe, talvez franciscano.

Desfranziu-se, porém, quase sorriu.

Com arranco, calou-se. Como arrependido de ter começado assim, de evidente.

Levantou-se as feições. Se é que se riu: aquela crueldade de dentes. Encarar não me encarava, só se fito à meia esquelha. Latejava-lhe um orgulho indeciso.

Carregara a celha. Causava outra inquietude, sua farrusca, a catadura de canibal.

Eu tinha de entender as mínimas entonações, seguir seus propósitos e silêncios.

Mas, o gesto que se seguiu, imperava-se de toda a rudeza primitiva, de sua presença dilatada.

Desnecessário se faz observar que estar atento não só à disposição linear das palavras que compõem o enunciado do jagunço, mas a todos os detalhes que compõem a sua fala, propiciou ao médico criar uma imagem adequada daquele com quem ele falava. Tal observação, conscientemente realizada, leva a interpretações que ampliam o sentido daquilo que foi simplesmente dito. O espaçamento da voz foi inter-

pretado como um desejo de expressar calma; o sotaque revelou-se tratar de alguém de mais longe; o calar-se de imediato representou arrependimento; o gesto que seguiu à pergunta principal do jagunço revelou sua rudeza primitiva e sua grandeza naquela situação.

De fato, assim como o médico estava consciente de que “tinha de entender as mínimas entonações, seguir seus propósitos e silêncios”, também os falantes – agora em situação real, em nossos dias e sempre – devem compreender que o sentido das coisas que falamos e ouvimos não está circunscrito apenas ao enunciado linearmente disposto pelo nosso interlocutor, mas expande-se para todo o entorno da situação de interação, sobretudo, para os sinais paralingüísticos dos quais o interlocutor se vale.

O estudo desses sinais paralingüísticos destacados por GR em “Famigerado”, bem como dos demais que compõem os diálogos por nós vivenciados – e diversificados de cultura para cultura –, deve fazer parte dos conteúdos das aulas de Português. Trata-se de um ponto importantíssimo na produção e compreensão de sentidos veiculados durante uma conversa. Tomar consciência disso é, sem dúvida, munir-se de ferramentas que tornarão os falantes mais eficazes e eficientes em sua interação por meio da linguagem – fato que, certamente, também contribuirá para a melhoria da qualidade de vida das pessoas.

Partindo já para “os finalmentes” deste artigo, é preciso dizer que “co-memorar” 100 anos de GR é uma atitude que requer de todos nós uma readequação de nosso próprio modo

de ver, de abordar, de utilizar seus textos, como tentamos mostrar aqui. Mais do que instrumento para pensar a literatura e a língua, os escritos de GR revelam vastíssima possibilidade de refletir sobre o ensino da língua portuguesa.

Neste artigo, de modo muito simples, tomamos o conto “Famigerado” para fazer dele uma abordagem com base na HL e na EL. Pela primeira, vimos o contexto de produção da obra de GR, a análise do próprio conto sob o olhar da educação, e, por fim, atentamos para a necessidade de se ter em conta a obra de GR como ferramenta para o ensino da língua. Por sua vez, da perspectiva da EL, tentamos mostrar como a abordagem de certos elementos do conto pode não só atuar para o aprimoramento da fruição estética e da reflexão sobre a língua, mas também para a melhoria da qualidade de vida dos cidadãos.

Se aqui focamos a questão da conversação, da oralidade, enfim, dos aspectos relevantes numa interação social mediada pela linguagem em modalidade oral, fica exposta a necessidade de se refletir também sobre a modalidade escrita, sobre a questão estética, sobre o ponto de vista social, transcendental e imanente da obra de GR.

Certamente, haverá outros tantos anos para nos debruçarmos sobre a obra de GR, que inovou a linguagem e a estética literária de sua época, e que continua oferecendo-se a nós como prisma ao qual direcionamos nossos múltiplos olhares. Em “fala de pobre, linguagem de em dia-de-semana”, tentamos contribuir com esta comemoração do centenário de GR. ☪

Nota

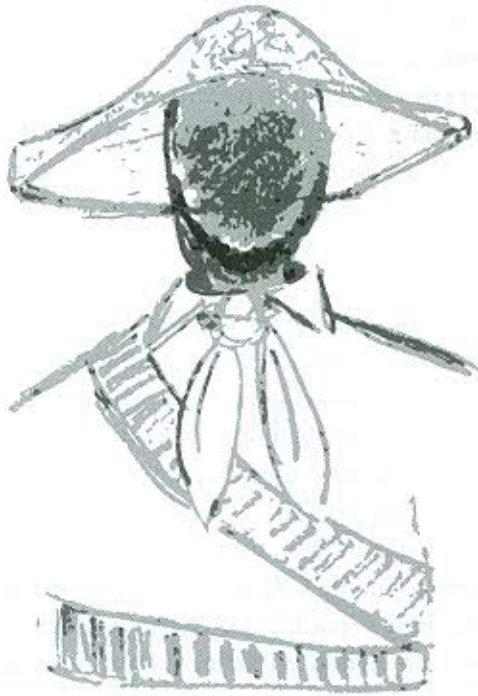
1 Há, na PUC-SP, grupos de pesquisa que se dedicam a esses ramos da Historiografia.

Referências bibliográficas

- BAKHTIN, M. “Os gêneros do discurso”. In: *Estética da criação verbal*, São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- PALMA, D.V.; TURAZZA, J.S.; NOGUEIRA JÚNIOR, J.E. “Educação lingüística e desafios na formação de professores.” In: BASTOS, Neusa Barbosa. *Lusofonia - memória e diversidade cultural*. São Paulo: Educ, 2008.
- KOERNER, Konrad. *Questões que persistem em Historiografia da Lingüística*. Revista da Anpoll, vol 2. São Paulo: Humanitas, 1996.
- KUHN, T S. *The Structure of Scientific Revolutions*. University of Chicago Press. Chicago, 1962.
- PALMA, TURAZZA e NOGUEIRA JUNIOR (2008).
- ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. – 40ª impressão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

João Guimarães Rosa: travessias

Luiz Claudio Vieira de Oliveira*



Em 2008, comemoramos o centenário de nascimento de João Guimarães Rosa, como no ano de 2006 celebramos o aniversário de publicação de três obras de Guimarães Rosa: *Sagarana*, de 1946, *Corpo de Baile* e *Grande Sertão: Veredas*, de 1956. São obras importantes, que viraram a literatura brasileira de cabeça para baixo, despertando paixões e críticas radicais. Juntamente com *Magma*, publicado postumamente apenas em 1997, apesar de ter sido o primeiro livro de Rosa, os demais títulos compõem a travessia do autor rumo ao aprimoramento estético e à construção de uma poética. Muito da qualidade literária de Guimarães Rosa provém de sua consciência no uso das palavras, na busca pelo “ileso gume do vocábulo”, que o faz recusar o lugar-comum, as idéias feitas, os hábitos irrefletidos.

Magma é a primeira experiência literária de Rosa. Ali estão, de forma embrionária, temas e propostas que desenvolverá mais tarde, a partir de *Sagarana*. Trechos inteiros de poe-

mas, personagens, situações e descrições serão aproveitadas em outros textos. Apesar de, em seu conjunto, *Magma* revelar o grande escritor e sua habilidade no trato com as palavras, é um livro ruim. Rosa percebeu isso, e jamais o publicou.

Sagarana é o amadurecimento do autor, a manifestação de seu domínio do instrumento lingüístico e de uma técnica literária sofisticada. No concurso da Livraria José Olympio, de que Rosa participou, a leitura atenta de Graciliano Ramos já percebera os altos e baixos dos contos, como revela na crônica “Conversa de bastidores”: “Montanhoso, subia muito, descia – e os pontos elevados eram magníficos, os vales me desapontavam.” Mais tarde, no contato com a edição depurada dos contos de *Sagarana*, altera-se o julgamento de Graciliano: “Vejo agora, relendo *Sagarana*, que o volume de quinhentas páginas emagreceu bastante e muita consistência ganhou em longa e paciente depuração.” E acrescenta, de forma premonitória: “Certamente ele fará um romance, romance que não lerei, pois, se for começado agora, estará pronto em 1956, quando os meus ossos começarem a esfarelar-se.”

Corpo de Baile e *Grande sertão: veredas* foram publicados no mesmo ano, o que constituiu uma temeridade editorial. Se *Corpo de Baile*, de certo modo, deu continuidade ao mesmo tipo de narrativa de *Sagarana*, também apresentou algumas diferenças. Uma delas foram as epígrafes. Enquanto o primeiro livro de contos dá preferência a cantigas populares, quadrinhas e modinhas da roça, cantigas de roda, *Corpo de Baile* mistura epígrafes de diferentes origens: de Plotino e Ruysbroeck e de cantigas da roça.

As epígrafes em Rosa têm uma dupla função: esclarecer e antecipar o texto que antecedem e, ao mesmo tempo, criar um enigma para o leitor: decifra-me ou te devoro. Por isso mesmo, a leitura de Rosa é um permanente desafio, manifestando-se em múltiplas direções, como um caminho que se abraça em múltiplas veredas, com idas e vindas, em volutas e espirais, sem nunca cessar.

Grande Sertão: Veredas confirma o veredicto de Graciliano: “A arte de Rosa é terrivelmente difícil. Esse antimodernis-

* Mestre em Literatura Brasileira (UFMG); Doutor em Literatura Comparada (UFMG); Professor Adjunto IV, aposentado, de Teoria da Literatura e Semiótica da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais; Professor Adjunto I, de Métodos e técnicas de pesquisa e de Análise do Discurso, do Curso de Mestrado em Administração da Universidade Fumec, de Belo Horizonte.

ta repele o improviso. Com imenso esforço, escolhe palavras simples e nos dá impressão de vida numa nesga de catíngua, num gesto de caboclo, numa conversa cheia de provérbios matutos. O seu diálogo é rebuscadamente natural..." Com essas palavras, tem-se a caracterização do estilo rosiano: trabalhado, natural, simples, rebuscado. Ali, não há improviso. A dificuldade de sua arte não está na leitura, mas na sua própria construção, em que nada é deixado ao acaso. A arte de Rosa nos encanta porque ele conseguiu dar vida, a impressão de vida, ao sertão.

Mas, o que é *Grande Sertão: Veredas*? O que é este livro que provocou críticas ferozes, como as de Roberto Simões, Silveira Bueno, Adonias Filho e Ferreira Gullar e, por outro lado, reações de admiração incondicional como as de Rubem Braga, Antonio Candido e Cavalcanti Proença, entre outros? Os primeiros estudos sobre o romance identificaram suas características mais evidentes, como as origens ibéricas do mito da *donzella guerrera*, isto é, a jovem donzela que se veste de homem e vai para a guerra, tal qual Diadorim; as narrativas medievais que sobreviveram no imaginário brasileiro, como a história de Roberto do Diabo; a permanência, em nosso interior, de uma ética medieval, que transforma Riobaldo num cavaleiro andante.

Esse tipo de análise possibilitou uma outra abordagem, a sociológica, que vê na estrutura romanesca a supervivência da estrutura social, política e econômica de uma região bem marcada do interior mineiro e brasileiro: o sertão. Teve o mérito de indicar que o romance de Rosa estava embasado nessa região, mas não com intuitos documentais. *Grande Sertão: Veredas* não é um documento: é um texto literário e ficcional, através do qual se consegue ler uma sociedade característica.

Paralelamente, fez-se uma análise lingüística do romance, num trabalho de mineração que intentava descobrir as grupiaras onde Rosa havia garimpado palavras e expressões inusitadas. Numa nota de pé-de-página da famosa entrevista com Rosa, Günter Lorenz explicita que o romancista falava português, espanhol, francês, inglês, alemão e italiano, e possuía conhecimentos suficientes para ler em latim, grego clássico e moderno, chinês, japonês, sueco, dinamarquês, servo-croata, russo, húngaro, persa, malaio, hindu e árabe. A crítica foi levada a buscar as evidências desse conhecimento lingüístico e, mais que isso, a estudar como se deu o trabalho de aclimação de palavras estrangeiras ao português do sertão das Gerais. Osvaldino Marques publicou um profundo ensaio sobre o tema.

Esse trabalho investigativo foi complementado pela análise de poetas como Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Pedro Xisto, que viram o outro lado das palavras. Não

mais a etimologia, a erudição, a versatilidade das fontes, mas "o quem das coisas", "a palavra nunca vista ou jamais ouvida", "o canto e plumagem das palavras": a poesia. Esses autores tiveram o mérito de apontar que o trabalho de Rosa estava além da mera aparência das palavras: era mais sutil, mais profundo, mais visceral. Em outras palavras: ia além do significado, ia ao significante, ao jogo de palavras, à sonoridade, à ambigüidade, à sugestão, ao esvaziamento dos sentidos fossilizados dos vocábulos e ao preenchimento de cada um com novas possibilidades semânticas.

A vereda esotérica também foi trilhada pela crítica. Em *Grande Sertão: Veredas* há símbolos em profusão: cabala, alquimia, zodiacais, astrologia, tarô, tao, zen-budismo. O romance está repleto de símbolos gráficos, a começar pelas orelhas do volume, em que há um mapa do sertão, supostamente representativo da área em que se passa o romance. São cruzeiros, triângulos, círculos, hexagramas e pentagramas, signos planetários e astrológicos, que têm a função de orientar/desorientar o leitor, como o haviam feito as epígrafes de *Corpo de Baile*.

Faz parte da poética rosiana esse jogo de informar e desinformar o leitor, confundindo-o quanto à "verdade" das informações dadas. Isso, inclusive, é um dos atrativos para o leitor, levado a tentar, como se disse, o deciframento dos enigmas criados pelo autor. *Grande Sertão: Veredas* começa por um símbolo gráfico, o travessão, signo paradoxal da oralidade e da escrita, e termina pela lemniscata, o símbolo do infinito, nada mais que um laço, indicando o encerramento e a abertura do romance, logo após as frases: "Existe é homem humano. Travessia." Aproveitando a vasta simbologia do romance, há autores que analisaram as vertentes filosóficas e religiosas presentes na obra: Benedito Nunes, Heloísa Vilhena de Araújo e Paulo César Carneiro Lopes. Outros autores, como Consuelo Albergaria, Ana Maria de Almeida, Lauro Belchior Mendes, Francis Utêza e Antônio Roberval Miketen, trilharam essa vereda alquímica e semiótica.

Grande Sertão: Veredas foi um livro que chocou pela novidade. Ainda hoje espanta pela fecundidade com que se abre a novas leituras. Em épocas de estudos culturais, as novas tendências críticas passam a buscar no romance os sinais de sua integração à realidade política brasileira, como uma outra vertente da análise feita por Euclides da Cunha em *Os Sertões*. Assim, dão ao romance rosiano uma dimensão política de resgate das origens e de construção da nacionalidade que, parece-nos, ele não teve nem procurou ter. Nessa linha, estão as análises de Heloísa Starling e Willi Bolle, por exemplo.

Grande sertão: Veredas tem uma estrutura simples sob uma aparente complexidade. Trata-se da narrativa de um fazendeiro, ex-jagunço, que conta a um interlocutor oculto sua

Guimarães Rosa, juntamente com Machado de Assis, João Cabral e Drummond, participa do grupo de escritores com maior consciência metalingüística na literatura brasileira, que trabalharam artesanalmente a língua e a narrativa.

vida. Esse interlocutor, douto e forasteiro, participa ativamente da narrativa: faz perguntas, evidenciadas pelas respostas dadas, e anota a narrativa de Riobaldo. Isso o torna um co-autor ou co-responsável pela narrativa. Riobaldo se apresenta como um velho jagunço aposentado, quase barranqueiro, o que é uma estratégia que disfarça sua posição de fazendeiro e de chefe jagunço vitorioso, detentor do poder no sertão.

Sua narrativa parece oscilar, confundindo-se, ao misturar nomes, situações e lembranças. Apesar disso, nada fica fora do lugar, uma vez que sua consciência pensante organiza a narrativa, tecendo os fatos de acordo com uma lógica interna: seus próprios interesses como personagem e narrador da própria história. Quando Riobaldo começa a contar, tudo já aconteceu, e ele, como narrador, tem ciência de tudo, revelando o que quer, quando quer. Como narrador único, dono da fala – e não se pode esquecer que dominar a fala é uma forma de poder –, Riobaldo conta sua versão da história, a que lhe interessa recordar e contar.

Assim, Diadorim é associado à palavra “neblina”, palavra ambígua que o caracteriza como alguém encoberto, dúbio, misterioso. Diadorim, sabe-se durante a narrativa, é o jagunço por quem Riobaldo é apaixonado. Uma paixão proibida, um amor irrealizável, pois ambos são homens e, na ética sertaneja, sua união é impensável. Esse amor homossexual aproxima e afasta, ao mesmo tempo, os dois personagens. Por outro lado, Diadorim é filho de Joca Ramiro, grande chefe jagunço, e herdeiro natural do poder no sertão.

Riobaldo é oriundo das camadas mais baixas do sertão: pobre, pedidor de esmolas em beira de rio. Aos poucos, toma consciência de seus desejos, de sua habilidade com as palavras e sua perícia com as armas. É um grande atirador, é o Tatarana.

Riobaldo percebe que é diferente dos demais jagunços: pensa, reflete, deseja o poder. Apesar de seu amor por Diadorim, este se converte em seu oponente: por ser um homem e por ser o herdeiro de Joca Ramiro.

Na batalha final, Diadorim morre. Riobaldo, bom atirador, mesmo estando em posição favorável para atirar, no andar superior de um sobrado, não atira. Seja qual for o motivo que alegue, não atira, e deixa que Diadorim morra. Nesse momento, vem a revelação que Riobaldo já sabia durante toda a narrativa, mas que só revela agora, no instante em que conta: Diadorim é uma mulher. Poderia ter sido sua mulher. É aí que surge o motivo da narrativa, a necessidade de fazê-la para compreender o que aconteceu, porque aconteceu, e qual a parcela de culpa que Riobaldo tem por ter deixado que Diadorim morresse.

Riobaldo não narra apenas para seu interlocutor: narra para si mesmo, para entender o que houve. É um autoconhecimento. Mas, ao mesmo tempo, Riobaldo não aceita a verdade e, por isso, busca desculpas, culpados. O destino ou o demônio teriam sido responsáveis por tudo. Nesse sentido, a narrativa de Riobaldo pode ser comparada ao inquérito conduzido por Édipo, que imagina serem todos culpados, menos ele mesmo. Só reconhece a culpa frente às evidências irrefutáveis. Mas a narrativa romanesca não termina com uma certeza. Ao contrário, acaba de forma aberta, ambígua, ampla: “Existe é homem humano. Travessia.” O laço final, como dissemos, acentua essa imprecisão.

A profundidade do romance e de seu protagonista consiste nesse jogo argumentativo, nessa construção de uma verdade que convença o próprio narrador, o seu interlocutor, e nos convença, a nós, leitores. Tal construção é a própria construção narrativa, com todas suas estratégias, suas negações, seus avanços e recuos, suas meias-verdades, suas revelações parciais, suas reflexões sobre Deus e o demo, sobre o homem e sua oscilação entre esses dois pólos. Teria havido um pacto demoníaco? Teria havido uma desmedida, uma *hybris*, tal como na tragédia clássica? Teria havido uma armadilha do destino, que dobra a vontade do homem, fazendo-o sempre atingir um ponto mais abaixo, como na travessia de um rio? Teria havido um castigo divino, uma culpa trazida de vidas anteriores, e que estaria sendo paga nesta vida?

Por isso Riobaldo está especulando idéia e não tem respostas. Aliás, tem. E é a resposta que mais lhe agrada e a que mais agrada a nós, leitores, que nos identificamos com o narrador. Riobaldo, como nós, é uma vítima desse destino. Agiu sem saber o porquê, guiado por uma força maior que ele (possivelmente demoníaca), inconscientemente, tendo até desmaiado na hora do confronto final.

Para Rosa, nada é definitivo, tudo é muito provisório, incluindo as narrativas. Essas são apenas versões, que podem mudar a cada momento em que um novo narrador toma a palavra, ou em que o mesmo narrador conta sua visão/versão dos fatos.

Essa imagem de vítima é a que cultiva durante toda a narrativa, sem que seja questionada por ninguém. Afinal, ele é o dono da palavra, e a usa para sacramentar sua verdade. Mas, fica claro o seu remorso e a tentativa de encontrar uma resposta que o tranquilize e o libere do sentimento de culpa: “Compadre meu Quelemém sempre diz que eu posso aquietar meu temer de consciência, que sendo bem-assistido, terríveis bons-espíritos me protegem.” Por isso, a busca de todas as religiões: “Muita religião, seu moço! Eu cá, não perco ocasião de religião. Aproveito de todas. Bebo água de todo rio... Uma só, para mim é pouca, talvez não me chegue.”

Poderíamos dizer que a maior parte da crítica que se dedica ao estudo de *Grande Sertão: Veredas* ocupa-se com a estrutura narrativa. E o faz porque a preocupação de Guimarães Rosa com a narrativa está presente desde *Magna*, concretizando-se em vários contos de *Sagarana*, como “O burrinho pedrês”, “São Marcos”, “Conversa de bois” e “A hora e vez de Augusto Matraga”, para citar apenas aqueles em que é mais ostensiva. Sua poética, como a de João Cabral de Melo Neto e a de Carlos Drummond de Andrade, tem uma intenção metalingüística muito clara. Nela se inclui a reflexão sobre “o gume dos vocábulos” e sobre o modo como a narrativa se constrói.

Para Rosa, nada é definitivo, tudo é muito provisório, incluindo as narrativas. Essas são apenas versões, que podem mudar a cada momento em que um novo narrador toma a palavra, ou em que o mesmo narrador conta sua visão/versão dos fatos. *Corpo de Baile* demonstra o experimentalismo narrativo de Rosa. “O recado do morro” retrata o desdobramento de uma história, que é contada e recontada sete vezes; “Dão-lalalão” mostra como a novela é ouvida no rádio e, em seguida, retransmitida por vários narradores, até “para o lado de lá do São Francisco se afundava, até em sertões.” “Uma estória de amor” apresenta dois contadores, Joana Xaviel e o velho Camilo, que têm maneiras diversas de contar suas estórias.

“Cara-de-bronze” é o conto em que Guimarães Rosa se permitiu as maiores liberdades, a começar pela representação de um forasteiro curioso, um duplo do próprio Rosa, que pergunta tudo aos vaqueiros. É o Moimeichêgo, vários “eus” reunidos numa só palavra: Moi, me, ich, ego. Nesse conto, há o recurso ao pé-de-página para a citação de Dante, do Cântico dos Cânticos, de Salomão, de Platão, e para a enumeração de nomes de flores, plantas e aves. De repente, no meio do conto, há um roteiro cinematográfico, com sua didascália e seus planos de tomada para as câmeras. Mas, principalmente, há a temática da busca da palavra, da expressão, da forma diferente de ver o mundo e a vida, da permanente transformação do real. É o que o fazendeiro, o Cara-de-bronze, quer. Não a verdade definitiva, radical: queria “as engraçadas bobéias”, “o que acontece miudim, momenteiro”, “a brotação das coisas”, “uma idéia como o vento”, o “não-entender, não-entender, até se virar menino”, enfim, queria “o quem das coisas”.

Esse processo experimental presente nesses livros irá se concretizar em *Grande Sertão: Veredas*. Aí a narrativa terá sua reflexão metalingüística, sua teoria e sua prática. A todo momento, Riobaldo questiona e se questiona sobre o narrar: “O que eu falei foi exato? Foi. Mas teria sido? Agora, acho que nem não.” Nessa fala do narrador, colocam-se algumas questões interessantes: primeiro, a relação entre a palavra e o referente que ela designa – o que falou foi exato; segundo, a capacidade da fala (da palavra) de criar uma nova realidade, um novo referente – a dúvida sobre a relação entre a palavra e o referente: “Mas teria sido?” Em terceiro lugar, a constatação de que a narrativa de Riobaldo é também uma versão, uma procura do “quem das coisas”.

Guimarães Rosa, juntamente com Machado de Assis, João Cabral e Drummond, participa do grupo de escritores com maior consciência metalingüística na literatura brasileira, que trabalharam artesanalmente a língua e a narrativa. Desde suas primeiras experiências como escritor, construiu a sua poética, que teve um processo evolutivo: da palavra à narrativa, e daí novamente à palavra, desta vez integrada à narrativa. O processo, que culminou em *Grande Sertão: Veredas*, teve sua continuidade em *Primeiras estórias* e, depois, em *Tutaméia*, onde Rosa voltou a cultivar, de forma contida, minuciosa, o que já havia feito de modo grandioso e espraçado nos contos de *Corpo de Baile* e em *Grande Sertão: Veredas*. É como se, depois do épico, se voltasse para a simplicidade do hai-kai e para a perplexidade fecunda do koan.

Para nossa tristeza, Rosa ficou encantado antes de terminar sua obra. No entanto, deixou para nós esse grande sertão de textos que nos enlevam e nos cativam, onde sempre poderemos trilhar novas veredas. Travessias. ☪

“DESENREDO” E “REMINISÇÃO”

peças da supra-realidade de *Tutaméia*, de João Guimarães Rosa

Antonia Marisa Rodrigues Brandão*

TUTAMÉIA

O livro de contos *Tutaméia, Terceiras Estórias*, de João Guimarães Rosa, foi publicado em 1967, dez anos após a publicação de *Corpo de Baile* e de *Grande Sertão: Veredas*, ambos de 1956, janeiro e maio, respectivamente.

Vera Novis, em *Tutaméia: Engenho e Arte* (1989), observa que, à época de sua publicação, a antologia de quarenta contos e quatro prefácios não despertou o interesse da crítica, que considerou a obra, depois da produção de *Grande Sertão*, como “[...] involução, regressão (os minicontos de *Tutaméia*, que põem em xeque a qualidade da quantidade enfatizando o mínimo, o quase-nada)” (Novis, 1989: 22).

Novis ainda observa que a extensão dos contos de *Tutaméia* é atribuída, com frequência, ao espaço reduzido que a revista *Pulso* concedia à publicação das estórias, informação reforçada por Rónai, que escreve em “As estórias de *Tutaméia*”: “*Tutaméia*, de Guimarães Rosa, contém quarenta ‘estórias’ curtas, de três a cinco páginas, extensão imposta pela revista em que a maioria (ou todas) foram publicadas” (Rónai, in Rosa, 2001: 21).

O “quase-nada”, que corresponde a um dos significados da palavra “*tutaméia*”, é adequado em relação à extensão das estórias; porém, irônico e, por isso mesmo, ambíguo, em relação ao intrincado jogo textual construído pelos minicontos-poemas, que desafiam o leitor à parceria de uma intrincada experiência lúdico-experimental, que pode conduzi-lo ao diálogo com outros textos, à ampliação de significados, à descoberta de um universo primitivo, no qual a relação do homem com o mundo é regida mais pelos padrões analógicos e intuitivos que pelos lógicos e racionais.

É ainda Rónai quem amplia nossa compreensão sobre as estórias, esclarecendo-nos sobre sua concisão e sobre o desafio que sua leitura representa.

Por menores que sejam, esses contos não se aproximam da crônica; são antes episódios cheios de carga explosiva, retratos que fazem adivinhar os dramas



que moldaram as feições dos modelos, romances em potencial comprimidos ao máximo (Rónai, in Rosa, 2001: 21).

O estranhamento ocasionado pela leitura desses episódios fragmentários, “cheios de carga explosiva”, deve instigar o leitor a uma relação particular com o texto, relação para cuja efetivação concorre o próprio Rosa, por meio dos prefácios, que vão esclarecendo o leitor, ao longo do livro, a respeito

*Profa. Ms. em Literatura e Crítica Literária.

de sua poética, do uso de neologismos, do humor, da experimentação com a linguagem, e, principalmente, alertando-o a respeito da necessidade de uma aguçada sensibilidade para a supra-realidade, que pode ser percebida por “mágicos novos sistemas de pensamento”, os quais encontram espaço numa realidade e dimensão especiais.

Em “Aletria e hermenêutica”, o primeiro dos prefácios e o que realmente precede as estórias, o autor avisa o leitor que as estórias não são “história”, e que, às vezes, assemelham-se à anedota, a qual, uma vez decifrada, perde a serventia; não perde a utilidade, porém, o caminho percorrido para seu entendimento, o exercício da decifração, a necessidade da indução aguçada, tão útil “nos tratos da poesia e da transcendência”. O autor explica que “gracejo” está contido na palavra “graça”, que também contém o sentido de “dom sobrenatural” e de “atrativo”. Encaminha o leitor à compreensão da importância do humor e da comicidade em arte, explicando parte de sua poética.

E que, na prática de arte, comicidade e humorismo atuem como catalizadores ou sensibilizantes ao alegórico espiritual e ao não-prosaico, é verdade que se confere de modo grande. Risada e meia? Acerte-se nisso em Chaplin e em Cervantes (Rosa, 2001: 29).

A disposição do leitor para a leitura das estórias de *Tutaméia* deverá estar marcada, então, pela intuição, em primeiro lugar, que permita uma comunicação especial com o texto, pelo raciocínio indutivo, pela extrema atenção à densidade das palavras, já que os contos, por sua concisão, assemelham-se a poemas, para a percepção do “não-dito”, pois, como declara o escritor: “O livro pode valer pelo muito que nele não deveu caber” (Rosa, 2001: 40).

A leitura sugerida por Rosa, nos prefácios de *Tutaméia*, segundo Bosi (1995: 433), é a leitura que Dante chamava de “anagógica”, ou supra-sensível, a que possibilita ao leitor a percepção do pensamento mítico, alógico.

Procuramos observar, na análise dos contos “Desenredo” e “Reminiscção”, não só o movimento de mostrar e de ocultar, pois Rosa alerta sobre a importância do texto escondido, para o “não-dito”, como também procuramos aguçar nossa intuição para a percepção da supra-realidade, para caminharmos na direção que o autor nos indica.

[...] e o não-senso, crê-se, reflete por um triz a coerência do mistério geral, que nos envolve e cria. A vida também é para ser lida. Não literalmente, mas em seu supra-senso. E a gente, por enquanto, só a lê por tortas linhas (Rosa, 2001: 30).

A disposição do leitor para a leitura das estórias de Tutaméia deverá estar marcada, então, pela intuição... que permita uma comunicação especial com o texto, pelo raciocínio indutivo, pela extrema atenção à densidade das palavras, já que os contos, por sua concisão, assemelham-se a poemas, para a percepção do “não-dito”, pois, como declara o escritor: “O livro pode valer pelo muito que nele não deveu caber.”

“DESENREDO”: O AMOR E O TRÁGICO NA INVERSÃO FABULAR

É o plano humano, presente na literatura, que orienta nossa análise de “Desenredo”, que abordará o tema do Amor, ameaçado pelo trágico. O Amor, segundo Benedito Nunes, ocupa, na obra de Guimarães Rosa, uma posição privilegiada. Sexo e erotismo são, segundo nossa leitura, as manifestações do Amor em “Desenredo”.

Para melhor compreensão da linha de pesquisa observada em nosso trabalho, resumiremos o enredo do conto, pretendendo ressaltar a personagem masculina e a saída criativa que encontrou para seu drama.

Jó Joaquim, poeta e homem, como descreve o narrador, reverte a má sorte de ter sido traído duas vezes, como amante e como marido, reconstruindo a imagem de sua amada “Galatéia”, primeiramente para si próprio, depois para os vizinhos, finalmente para ela própria, que vai reencontrá-lo com uma nova identidade: pura, sem mácula, pronta para com ele viver a experiência da felicidade.

Invertendo as conseqüências do trágico que conferira



sofrimento a sua existência, “Jó Joaquim, genial, operava o passado”, e, assim, acabou por construir uma nova realidade para a sua vida, ação que vamos questionar, indagando sobre o que a impulsionou, como essa ação configura-se na escritura e qual é sua possível consequência.

Três tópicos, relacionados a essas indagações, direcionaram nossa linha de pesquisa, sendo o primeiro deles o erotismo, abordado como energia impulsionadora da ação do protagonista; em seguida, em relação à questão do como a ação configura-se na escritura, tecemos observações sobre o procedimento paródico na construção da narrativa, da abertura para o diálogo com outros textos, como também sobre a presença da oralidade na narrativa; por último, refletimos sobre qual é a possível consequência da ação do protagonista, abordando a ambigüidade, a indeterminação e o relativismo que caracterizam Jó Joaquim, herói somente de sua própria história, ambigüidade que nos permite vislumbrar a latência do elemento trágico na felicidade construída, e pensar em Jó Joaquim como protagonista de uma tragédia moderna.

A leitura de *A Chama Dupla, Amor e Erotismo*, de Octavio Paz, muito contribuiu para ampliarmos nossa percepção a respeito da força do erotismo, e nessa leitura encontramos embasamento para nossa percepção da latência do elemento trágico na felicidade construída de Jó Joaquim.

“Era infinitamente maior e Jó Joaquim pegou o amor.”,

conta-nos o narrador, no sentido de o protagonista ter sido “pego”, “fisgado” pela forte atração física nele despertada por “Livíria, Rivíria ou Irlívia, a que, nesta observação, a Jó Joaquim apareceu”. Paixão na base da atração física, necessidade sensorial, “sentimento estranho”, como explica Paz, “que é simultaneamente uma atração fatal e uma escolha livre”. Sexo, erotismo e amor, esclarece Paz, são manifestações de vida, sendo o erotismo e o amor derivados da fonte primordial, que é o sexo.

Erotismo é a energia que alimenta Jó Joaquim na espera do objeto amado, período em que “Entregou-se a remir, redimir a mulher, à conta inteira”, por meio de um discurso encantatório, que acabou por convencer até a ele próprio. “Todos já acreditavam. Jó Joaquim primeiro que todos”. O resultado da reconstrução da mulher amada por meio do discurso encantatório é a cristalização, também ela uma manifestação da sexualidade, como pondera Paz, e tão bem descreve Flaubert, em *Do Amor* (1999), como uma resposta do ser apaixonado ao objeto amado, o qual apreende como livre de imperfeições.

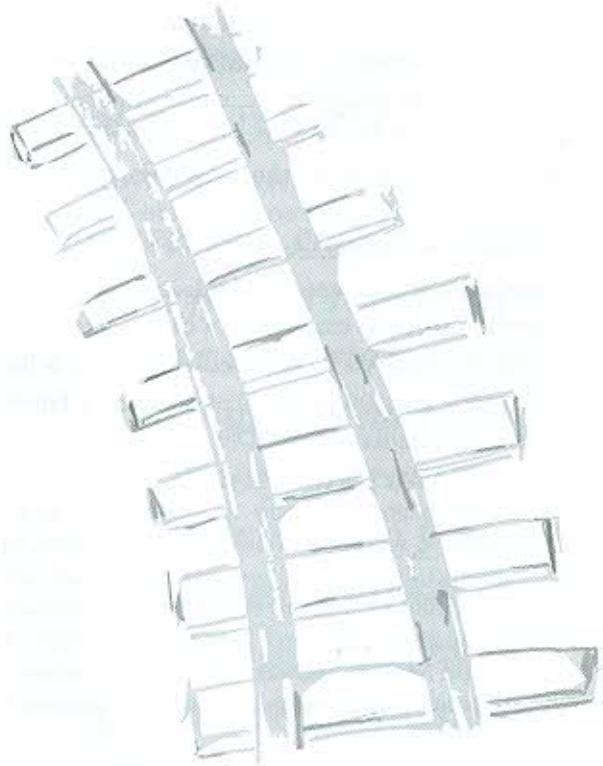
Nunca tivera ela amantes! Não um. Não dois. Disse-se e dizia isso Jó Joaquim. Reportava a lenda a embustes, falsas lérias escabrosas. Cumpria-lhe descaluniá-la, obrigava-se por tudo.

Ao decidir-se por reconstruir a figura da amada, Jó Joaquim instaura, na narrativa, uma duplicidade, isto é, uma linha paralela que se movimenta das ações condenáveis da amante e, depois, esposa, para a construção de uma reputação honrada da mulher, traços de um passado sem testemunhas, construído pelo poder encantatório das palavras.

Com a intenção de reverter a sorte, num misto de perdão e ardil, o protagonista des-enreda uma possível tragédia clichê, a de um assassinato por vingança que ele não cometeu, e essa duplicidade remete-nos ao procedimento paródico: primeiro pela inversão do movimento da narrativa; depois, pela abertura para o diálogo com textos do passado que a paródia oferece. “Desenredo” remete-nos à parábola “Perdão da Adúltera”, ao Mito de Pigmalião, ao Mito de Adão e Eva, ao diálogo Fedro, ao Mito do Andrógino, à tragédia *Otelo: o Mouro de Veneza*.

Jó e Joaquim, poeta e homem, é figura ambígua, misto de personagem plana e redonda, que não nos permite afirmar se, ao reconstruir o passado da amada, não estaria pensando apenas em seu próprio prazer. Não seria ele uma personagem narcisista, como Otelo, que se encantou com o próprio discurso? Não teria J.J. cometido uma transgressão ética, ao atribuir à amada qualidades que esta nunca tivera?

Recorremos a Paul Ricoeur, em seu ensaio “Sobre o



Trágico”, para compreendermos nossa própria intuição em relação à ameaça latente do trágico à felicidade do protagonista e de sua amante, por ele purificada por meio da mentira.

Ricoeur expõe dois métodos pelos quais a “categoria” do trágico pode ser reconhecida em toda tragédia, sendo o de Henri Gouhier o que nos interessa, pois caracteriza-se pela flexibilidade perante a diversidade do objeto, não se atendo apenas ao trágico grego. Para o filósofo e amante do teatro que é Gouhier, o trágico pode aparecer em obras muito diversas, “enquanto o homem estiver em estado de reconhecer as transcendências, quer elas sejam de ordem sociológica - o peso da instituição, o destino do grupo - ou de ordem psicológica - a marcha inexorável de uma paixão, de um caráter, pesando com a sua obscura densidade sobre o andamento de uma liberdade angustiada” (Ricoeur, 1996: 123).

Compartilhamos a atitude de Gouhier em sua abrangência em relação ao trágico, por considerarmos que existe, na atitude de Jó Joaquim, uma insuspeitada semente passional plantada por “uma liberdade angustiada”, para usar palavras de Ricoeur, um ressentimento escondido, supra-realidade, para parafrasear Rosa, perceptível para o leitor que, alertado pelo autor, em “Aletria e Hermenêutica”, procura, na comicidade

e humorismo do conto, o alegórico, o não prosaico, o texto escondido que, no caso, contém, a nosso ver, o germe do passional e do trágico.

“REMINISÇÃO”: UM PROCESSO DE ASCESE DO PROTAGONISTA

Nossa reflexão sobre o conto “Reminiscção” também tem como tema o Amor, ameaçado pelo trágico, como em “Desenredo”; todavia, enquanto em “Desenredo” apreendemos o trágico como uma ameaça latente, em nossa análise de “Reminiscção” procuramos demonstrar que essa ameaça é só aparente, decorrente da leitura literal que o povo de Cunhãberá fazia da relação dos protagonistas da estória: Romão e Drá.

Tendo sempre em mente a sugestão do autor, para que atentemos para a supra-realidade da aparência, procuramos penetrar nos meandros do texto, em busca da descoberta de textos escondidos que pudessem embasar a hipótese que formulamos: em “Reminiscção”, a tragicidade experimentada pela personagem masculina, provocada pela personagem feminina, determina um processo de ascese do protagonista, e nega-lhe o efeito da tragicidade.

A estória de Romão e de sua mulher, Drá, segundo o narrador, a todos surpreendia, por ser uma união de contrários: ele, por todos estimado, compreensivo e amoroso, “meão, condicionado, normalote, pudesse achar negócio melhor”; ela, “a figura do feio fora-da-lei”, e não apenas desprovida de beleza, era “Medonha e má; não enganava pela cara”.

Essa relação ainda mais a todos surpreendeu quando, mesmo depois de traído, Romão, sabendo-a abandonada, pediu que Ia Ó, a que fora madrinha de tão ímpar união, intermediasse o retorno daquela que era, visivelmente, um mal na vida do “bom sapateiro”.

Por que Romão, espontaneamente, inclinava-se para o sofrimento?

A morte de Romão, no final da estória, poderia acabar por configurar uma situação trágica, não fosse o fato de o narrador nos permitir prever um processo de ascese, experimentado espontaneamente pelo protagonista, o que anula a aparente tragicidade de sua experiência amorosa. Romão “estava bom sapateiro”, “na Rua-dos-Altos”, conta o narrador, indiciando um estado de passagem; “estava”, e não “era” bom sapateiro; na “Rua-dos-Altos”, espaço que indica direção para cima, para uma esfera superior.

Estaria a personagem masculina vivendo um processo de ascese?

A enunciação irônica, que indicia as possíveis causas

da ação de Romão, permite-nos afirmar que ele não vivencia o “trágico”; antes, compreende a tragicidade presente na vida de Drá, a quem a sorte castigara com uma aparência que a fazia sentir-se sempre excluída, exclusão que ela própria reforçava com sua agressividade, aparentemente gratuita.

Na verdade, “Ela não perdoava a Deus”, como adianta o narrador.

A ação de Romão é impulsionada por qual tipo de amor?

Essas são algumas das questões que nos instigaram à procura de uma relação de causalidade não presente no texto, relação essa que nos levou a questionar, em primeiro lugar, sobre uma relação de tempos diferentes, isto é, sobre a influência de um tempo de outrora, nas ações da personagem masculina em relação à feminina, no tempo da enunciação; depois, questionamos também os nomes próprios presentes na narrativa, instigados pela leitura de “Hipotrérico”, prefácio que precede o conto e que nos esclarece sobre neologismos; ainda, procuramos entender o discurso irônico do narrador na construção da narrativa e na relação que ele estabelece entre o texto, o narrador e o leitor. Por fim, procuramos entender a generosidade e compreensão de Romão, características que nos autorizam a concluir que sua experiência amorosa foi marcada pela ação intencional de revelar o Bem àquela que não conseguia praticá-lo, a quem ele considerava como a Nhemaria, quando os outros a viam apenas como a “Drá, dita também a Pintaxa”.

A reflexão sobre os nomes próprios, tão peculiares e reveladores em “Reminiscção”, ampliou nosso entendimento sobre as personagens, sobre o espaço e o tempo da narrativa. Ana Maria Machado, em *Recado do Nome*, escreve sobre os nomes próprios em Guimarães Rosa.

Muito mais do que simplesmente descritivos ou alegóricos, eles são evocativos, carregados de significados que vão permanentemente mudando, como se modifica muitas vezes o significante do Nome à medida que a narrativa se desenrola (Machado, 1991: 27).

Entendemos, então, que Romão, sendo a inversão de “o amor”, não evoca tragicidade, mas, sim, é aquele que tem a capacidade de enxergar em Drá, que lembra “dragão”, a “Nhemaria”, vocábulo que contém Maria, a Virgem. Cunhãberá, o espaço da narrativa, é palavra de formação híbrida, segundo Melânia Silva de Aguiar, em seu ensaio “As portas da visão em dois contos de *Tutaméia*”: cunhã, do tupi-guarani, significa “mulher”, e berá, do hebraico, “bará”, quer dizer “criação, ato de fazer algo do nada”. A autora entende que Romão, com seu amor, é responsável pela criação de uma nova mulher.

Quanto ao título do conto, “Reminiscção” é palavra que contém “missão”, precedida do prefixo “re”, que remete à idéia de repetição; portanto, podemos pensar na repetição de uma “missão”, de uma incumbência, como também podemos estabelecer uma associação com “remissão”, ou seja, misericórdia, perdão; ainda, por analogia sonora, é possível que cheguemos até “reminiscência” e, por contigüidade, até a Teoria das Reminiscências e a das Idéias, de Platão.

O que todos entendiam como tragicidade era, para Romão, o caminho do Amor em direção a uma outra dimensão, acima do Mundo Sensível, de onde ele emprestou a luz que permitiu que todos, por um instante, pudessem ver Nhemaria, a que era desconhecida da própria Drá.

Romão por derradeiro se soergueu, olhou e viu e sorriu, o sorriso mais verossímil. Os outros, otusos, imaginânimes, com olhos emprestados viam também, pedacinho de instante: o esboçado, vislumbração ou transparência, o aflat! Da Drá, num estalar de clareza, nela se assumia toda a luminosidade, alva, belíssima, futuramente... o rosto de Nhemaria (Rosa, 2001: 129).


Esse é o momento de revelação que pode ser considerado epifânico, pois não só é um flash de luz reveladora, como também luz que configura o nascimento de Drá, que vai viver uma nova história, iniciar talvez a própria ascese, que só pode ser estabelecida com o sofrimento espontâneo de Romão, que “Mentiu que morreu. Deu tudo por tudo”.

Em decorrência da maneira como entendemos o possível significado dos nomes próprios em “Reminiscção”, ampliamos nossa percepção em relação aos outros tópicos que estabelecemos como objeto de pesquisa; assim, concluímos, com base no *Dicionário de Símbolos*, de Chevalier, em *O Léxico de Guimarães Rosa*, de Nilce Sant’Anna Martins, e em Benedito Nunes, em *O Tempo na Narrativa*, que Io Évo e Ia Ó, os padriños da união de Romão e Drá, representam o Tempo.

Ao apreendermos o significado de “Reminiscção” como evocativo de uma missão a ser cumprida por Romão, que representa o Amor, procuramos estudar os princípios do amor platônico, e consideramos também a Teoria das Reminiscências e a das Idéias, já mencionadas. Se Romão encarava sua relação com Drá como uma “missão” de “remissão”, remissão das faltas dela, ou dele próprio, seu comportamento era, então, direcionado por uma relação de causalidade não evidente na enunciação, o que nos levou até Piglia e ao estudo da estrutura do conto. Amparamo-nos em Beth Brait e em Maria de Lourdes Ferraz para a obtenção de conhecimento que nos esclarecesse sobre o discurso irônico do narrador, e sobre o papel do leitor.

Pela leitura de “Hipotrérico”, que também é um neologismo, entendemos que Rosa é um criador de palavras e de significados, e que, por isso mesmo, devemos procurar apreender suas narrativas como uma unidade, cujo significado resulta, também, dos nomes próprios que identificam personagens e espaços.

Lembramos, para finalizar, que tanto em “Desenredo”, como em “Reminiscção”, as categorias tempo e espaço

não estão marcadas por limites definidos, não se detendo o autor em caracterizá-los, situando as narrativas num contexto mítico, concentrando-se nas ações das personagens, as quais também assentam-se sobre lembranças de um narrador que as reconta e presentifica, mas não lhes retira a aura de um tempo primevo em que as estórias carregavam o encantamento da oralidade, magia que as palavras eram capazes de exercer sobre a audiência. 

Referências bibliográficas

- AGUIAR, Melânia Silva de. As portas da visão em dois contos de Tutaméia. In: DUARTE, Lélia Parreira, ALVES, Maria Theresa Abelha (Org.). Outras Margens : estudos da obra de Guimarães Rosa. Belo Horizonte: Autêntica / PUCMINAS, 2001.
- BOSI, Alfredo. História Concisa da Literatura Brasileira. 32. ed. São Paulo: Cultrix, 1995.
- BRAIT, Beth. Ironia em Perspectiva Polifônica. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.
- CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. Dicionário de Símbolos. 9. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.
- FERRAZ, Maria de Lourdes A. A Ironia Romântica. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987. Estudos Gerais, Série Universitária.
- MACHADO, Ana Maria. Recado do Nome. Leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- MARTINS, Nilce Sant’Anna. O Léxico de Guimarães Rosa. Assistente: Evair Dias; Revisão Geral: Diva Gomes. São Paulo: EDUSP, 2001.
- NOVIS, Vera. Tutaméia : Engenharia e Arte. São Paulo: Perspectiva, EDUSP, 1989. Col. Debates.
- NUNES, Benedito. O Amor na Obra de Guimarães Rosa. Fortuna Crítica, in João Guimarães Rosa: Ficção Completa em dois volumes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, v. 1.
- _____. O Tempo na Narrativa. São Paulo: Ática, 1988.
- PAZ, Octavio. A Chama Dupla: Amor e Erotismo. Trad. José Bento. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995.
- PIGLIA, Ricardo. Formas Breves. Trad. José Marques M. de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- PLATÃO. Diálogos : Mênon, Banquete, Fedro. Trad. Jorge Paleikat. Rio de Janeiro, São Paulo: Ediouro. Col. Clássicos de Bolso.
- RICOEUR, Paul. Nas Fronteiras da Filosofia. Trad. Nicolas Nyimi Campanário. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- RÓNAL, Paulo. As estórias de Tutaméia. In: ROSA, João Guimarães. Tutaméia, Terceiras Estórias. 8. ed. - Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- ROSA, João Guimarães. Tutaméia, Terceiras Estórias. 8. ed. - Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- STENDHAL. Do Amor. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

A *ars poetica* de João Guimarães Rosa

Kelcilene Grácia-Rodrigues*
Rauer Ribeiro Rodrigues**

É, sem dúvida, dos aspectos mítico, primordial e metafórico que provêm boa parte do arrebatamento de críticos e leitores com a obra de João Guimarães Rosa. A esse universo – em que, originários da unidade telúrica sertão-sertanejo, o mágico, o irracional e o poético apresentam-se em indissolúvel analogia com a língua –, somam-se os efeitos de sentido obtidos pelo inusitado uso de potencialidades inauditas do vernáculo, na inventividade neológica e na elaboração semântica muito própria. A poiesis do ficcionista faz-se da revitalização contínua do material lingüístico com que trabalha, pois, como Rosa (1991: 89) afirma na entrevista célebre que concedeu a Günter Lorenz, “o melhor dos conteúdos de nada vale se a língua não lhe faz justiça”. A linguagem, eis o milagre rosiano, revela-se, então, elemento criador e ordenador do mundo.

O objetivo deste artigo é, tendo como pano de fundo a estética que emana de cartas de Rosa a tradutores de suas obras, apresentar algumas das leituras exemplares da fortuna crítica rosiana, em especial as que explicitam a *ars poetica* que emerge dos prefácios de *Tutaméia* (1967) e do conto “São Marcos”, da coletânea *Sagarana* (1946).

ROSA, EM CARTAS, FALA DE SUAS INTENÇÕES AUTORAIS¹

Em carta a Curt Meyer-Clason, tradutor para o alemão de *Grande Sertão: Veredas*, Guimarães Rosa fala de sua própria obra com as seguintes palavras:

Todos os meus livros são simples tentativas de rodear e devassar um pouquinho o mistério cósmico, essa coisa movente, impossível, perturbante, rebelde a qualquer lógica, que é a chamada “realidade”, que é a gente mesmo, o mundo, a vida. Antes o obscuro que o óbvio, que o frouxo. Toda lógica contém inevitável dose de mistificação. Toda mistificação contém boa dose de inevitável verdade. Precisamos também do obscuro (Rosa, 2003a: 238).

Já em carta que escreveu a Harriet de Onís, a propósito da tradução que ela fizera, para o inglês, de “A hora e vez de



Augusto Matraga”, narrativa de *Sagarana*, Rosa enfatiza que,

... tendo escrito os contos como quem escrevesse poesia, fiquei exigindo deles [de tradutores anteriores de suas narrativas para o inglês], mesmo inconscientemente, que os traduzissem como se se tratasse de poemas. Houve, porém, realmente, várias deficiências, no todo: incorrespondências, omissões de detalhes, erros na seriação dos fenômenos, perda de dinamismo, infidelidades semânticas, inexatidões, traição aos ritmos e contra o tom geral – que no meu texto quer ser intencionalmente novo e anti-lugar-comum (Verlangieri, 1993: 60, carta de 22 fev 1959).

Rosa é ainda mais específico, em outra passagem, quanto às intenções que o animam:

...em meus livros, eu faço, ou procuro fazer isso, permanentemente, contantemente, com o português: chocar, “estranhar” o leitor, não deixar que ele repouse na bengala dos lugares-comuns, das expressões domesticadas e acostumadas; obrigá-lo a sentir a frase meio exótica, uma “novidade” nas palavras, na sintaxe. Pode parecer crazy (sic) [loucura] de minha parte, mas quero que o leitor tenha de enfrentar um pouco o texto, como a um animal bravo e vivo. O que eu gos-

* Professora de Literatura na UFMS; doutora em Estudos Literários pela UNESP.

** Professor de Literatura na UFMS; doutor em Estudos Literários pela UNESP.

taria era de falar tanto ao inconsciente quanto à mente consciente do leitor. (Verlangieri, 1993: 100, carta de 2 mai 1959, grifos no original, colchetes nossos).

Temos, pois, delineada uma poética, que se estrutura sobre os seguintes princípios:

1. Negação ao uso de qualquer expressão que lembre, mesmo que remotamente, o lugar-comum.
2. Opção por linguagem que seja marcadamente poética devido às opções discursivas que faz.
3. Busca do novo como forma de expressão de maneira obstinada e permanente.
4. Intenção de causar estranhamento no leitor, de forma a mantê-lo sempre como que em “choque”.
5. Busca da “novidade” na linguagem, tanto “nas palavras”, ou seja, no léxico, quanto “na sintaxe”.
6. Busca falar tanto ao consciente, ou seja, ao racional do leitor, quanto ao inconsciente, isto é, às motivações mais profundas, íntimas e patêmicas do destinatário.

Guimarães Rosa estabeleceu as primeiras marcas desse seu projeto no conto “São Marcos”, de *Sagarana*, com o aforismo “as palavras têm canto e plumagem” e a valorização do “íleso gume do vocábulo [...] jamais usado”, capaz de revelar o “sentido prisco” (Rosa, 1976: 238) da palavra, ou seja, a significação original, primitiva, primeira, mais remota e pristina de cada sema. Esse projeto prossegue nas obras seguintes de Rosa, até que em seu último livro publicado em vida, *Tutaméia*, nos prefácios distribuídos entre os contos, o escritor leva suas intenções à maior radicalidade, na defesa da inventividade semântica, sintática e, em especial, neológica, vocabular.

Tal esforço de busca lexical para apresentar o novo, o recém-nascido, de recuperar a palavra em sua fonte, para que ela se exhiba em todo o seu canto e plumagem, é acompanhado de outro esforço, o de construir um discurso narrativo que busque o poético. Sendo os contos antes “poemas” que narrativas, apresentam uma construção textual que mostra o inusitado e que surpreende o leitor, pela sintaxe e por evitar qualquer tipo de construção frásica convencional, que lembre lugares-comuns ou esteja ossificada pela estrutura repetida *ad nauseam* no falar cotidiano ou no cânone da língua literária.

Para Rosa, o uso da linguagem poética e o combate ao lugar-comum estão associados:

Sei que o absoluto horror ao lugar-comum, à frase feita, ao geral e amorfamente usado, querem-se como características do “Sagarana”. A Sra. [Harriet de Onís, tradutora de Rosa para o inglês] terá notado que, no livro todo, raríssimas serão as fórmulas usuais. A meu ver, o texto literário precisa de ter gosto, sabor próprio

Ao descongelar a linguagem cotidiana e a língua literária por meio de inovações sem pausa, Rosa impõe ao leitor uma nova postura para apreender a linguagem e o mundo, um novo “horizonte de expectativa”, para utilizarmos um termo da estética da recepção.

- como na boa poesia. O leitor deve receber sempre uma pequena sensação de surpresa - isto é, de vida. Assim penso que nunca se deverá procurar, para a tradução, expressões já cunhadas, batidas e cediças, do inglês. Acho, também, que as palavras devem fornecer mais do que o que significam. As palavras devem funcionar também por sua forma gráfica, sugestiva, e sua sonoridade, contribuindo para criar uma espécie de “música subjacente”. Daí, o recurso às rimas, às assonâncias, e, principalmente, às aliteraões. Formas curtas, rápidas, enérgicas. Força, principalmente (Verlangieri, 1993: 218, carta de 11 fev 1964).

O objetivo desse esforço empreendido por Rosa na construção da trama textual faz com que suas narrativas falem simultaneamente ao consciente e ao inconsciente do leitor, exijam do destinatário o esforço racional, de decifração, de entendimento, e ao mesmo tempo, com sua “música subjacente”, façam a emoção soar no mais íntimo de seu ser. Ao descongelar a linguagem cotidiana e a língua literária por meio de inovações sem pausa, Rosa impõe ao leitor uma nova postura para apreender a linguagem e o mundo, um novo “horizonte de expectativa”, para utilizarmos um termo da estética da recepção (Jauss, 2002: 73, e Stierle, 2002: 122-131).

A partir de aspectos da fortuna crítica da obra roseana, passemos ao estudo dos prefácios de *Tutaméia* e à análise do conto “São Marcos”, para assim detalhar a *ars poetica* de Guimarães Rosa.

É poética calcada em erudição e estudo, em leitura detida de autores os mais diversos, mas que somente se constitui pela inflexão da voz popular amalgamada em interesse subversivo – da linguagem e da realidade mimetizada.

LEITURAS DE TUTAMÉIA

Entre outros críticos que se expressam sobre os prefácios de Tutaméia – por exemplo, Paulo Rónai (1985), Benedito Nunes (1969), Lenira Covizzi (1978), Vera Novis (1989) e Irene Simões ([19-] –), Eduardo Coutinho (1991: 230) afirma que os quatro prefácios da coletânea constituem “um verdadeiro ensaio de poética”. Explica que Rosa, no primeiro prefácio, define a narrativa ficcional como fruto de uma criação que tem sua própria lógica (Coutinho, 1991: 230). No segundo, Rosa defende o direito do escritor de criar palavras (Coutinho, 1991: 231-232). No terceiro, o escritor mineiro explana a relação entre a obra ficcional e a visão de mundo do autor (Coutinho, 1991: 232-233). O último prefácio é uma súplica dos prefácios anteriores (Coutinho, 1991: 233-234). Como diz Irene Simões, os prefácios representam

o avesso da linguagem (‘Aletria e Hermenêutica’), a invenção da palavra (‘Hipotrérico’), a dupla realidade (‘Nós, os Temulentos’), o mundo representado (‘Sobre a Escova e a Dúvida’). Essas quatro facetas multifazem-se em outras e fundem-se em torno de um único tema: o questionamento da linguagem, do homem e do mundo (Simões, [19-]: 25).

Em “Aletria e hermenêutica”, primeiro prefácio de Tutaméia, Rosa define, “nos tratos da poesia e da transcendência”, como o autor deve construir “a estória [que] não quer ser história. (...), quer-se um pouco parecida à anedota” (Rosa, 1967: 3). Assim, a “estória”, segundo Rosa (1967: 4), “reflete por um triz a coerência do mistério geral, que nos envolve e cria. A vida também é para ser lida. Não literalmente, mas em seu supra-senso. E a gente, por enquanto, só a lê por tortas linhas”. O “não-senso”, que é “supra-senso” na construção das “tortas linhas” da “estória” configurada “nos tratos da poesia”, consti-

tui uma estética em que “o ‘brincar’ com a palavra transforma-se em pesquisa consciente de uma nova realidade. Através da palavra, cria-se um mundo novo, mágico, seja pela deformação do som, pela renovação do vocábulo ou pela criação de um novo termo” (Simões, [19-]: 27). Ou, como manifesta Rónai, “a expressão verbal acena a realidades inconcebíveis pelo intelecto” (Rónai, 1985: 217).

Para Rosa, portanto, o poético está na reinvenção da linguagem, linguagem esta que, por sua vez, reinventa o real. Assim, a transfiguração da realidade deve ser permeada por inovação vocabular. Romper regras e normas é a própria ontologia do escritor. No prefácio intitulado “Hipotrérico”, no qual Rosa defende “a expressividade da língua” (Rosa, 1967: 65) efetivada pelo escritor no processo de gerar novos vocábulos, uma vez que “o vêzo de criar novas palavras invade muitas vezes o criador, como imperial mania” (Rosa, 1967: 66). Esse “vêzo” já está presente no “ser agreste ou inculto (...), e ainda melhor se analfabeto fôr” (Rosa, 1967: 65). O escritor prefere os não-escolarizados, “seres sem congruência, pedestres ainda na lógica e nus de normas” (Rosa, 1967: 66).

Portanto, o escritor tem nos neologismos, na criação sintática que corrompe o estabelecido, na inspiração popular e na transfiguração da fala do homem rude alguns dos esteios de sua arte. É poética calcada em erudição e estudo, em leitura detida de autores os mais diversos, mas que somente se constitui pela inflexão da voz popular amalgamada em interesse subversivo – da linguagem e da realidade mimetizada. Ao criar seu universo literário, volta-se para o mundo pequeno de sua infância: a paisagem e os seres de caatinga do sertão mineiro.

Segundo Eduardo Coutinho (1991: 232-233), o terceiro prefácio de *Tutaméia* – “Nós, os temulentos” – é mais do que uma simples anedota de bêbado, pois é a partir da visão desta personagem que os “problemas da vida cotidiana” (Coutinho, 1991: 232) são convertidos “em fantasia” (Coutinho, 1991: 232). Mostra, assim, que tudo “que é tradicionalmente considerado como real revela-se pura aparência, e a fantasia – aqui representada pela embriaguez – é o que confere lucidez ao homem” (Coutinho, 1991: 232). Para Rónai (1985: 218), esse prefácio – que narra a história do retorno de um bêbado para casa – “deve ser mais que simples anedota de bêbado”. O temulento tromba com “objetos que estorvam o caminho”, o que o coloca “em uma sucessão de prosopopéias [...] com outro temulento que é o poeta, um agente de transfiguração do real”. Ou seja, a poeticidade das “coisas” do mundo não está na realidade factual. Para melhor se observar a “face oculta dos objetos” (Coutinho, 1991: 232) que se deseja reproduzir artisticamente, é preciso transfigurar o real, mesmo que seja pelo olhar de um bêbado.

Em Sagarana... o conto “São Marcos” apresenta discurso metalingüístico... é a primeira teorização de Rosa sobre a linguagem e a primeira configuração da poética rosiana. A narrativa enfatiza a palavra como força capaz de alterar o destino humano...

Nos prefácios de *Tutaméia*, portanto, a poética do estilo desenvolvida metalingüisticamente por Guimarães Rosa defende que a obra literária se faça por incessante reinvenção da palavra, pelo exercício de ver a realidade às avessas e pela criatividade transgressora do escritor.

LEITURAS DE “SÃO MARCOS”

Em Sagarana, de 1946, livro de estréia de Guimarães Rosa, o conto “São Marcos” apresenta discurso metalingüístico. Segundo Coutinho (1991: 228), é a primeira teorização de Rosa sobre a linguagem e a primeira configuração da poética rosiana. A narrativa enfatiza a palavra como força capaz de alterar o destino humano, e traça “um tipo de proposta de arte, mais especificamente poética” (Garbuglio, 1977: 192). Para Irene Gilberto Simões, “a inclusão de ‘causos’, a incorporação de elementos orais e, principalmente, a reflexão do autor sobre a palavra mágica nos levam a pensar que o conto poderia representar uma espécie de ‘prefácio’ ao texto Sagarana” (Simões, [19-]: 43). Simões afirma ainda que Rosa, nessa narrativa, “se desdobra em crítico e chama a atenção para o vocábulo novo” (Simões, [19-]: 43).

O narrador-protagonista de “São Marcos” relata um acontecimento que lhe ocorrera quando morava em Calango-Frito, vilarejo onde moravam pessoas crédulas e praticantes de poderes sobrenaturais. Descrente de forças mágicas, João – também nomeado José – caçoava de Nhá Tolentina, Nhá Rita Preta e Aurísio Manquitola, que acreditavam e contavam casos de mandingas; caçoava principalmente do feiticeiro de Calango-Frito, João Mangolô, o “orixá-pai de todos os metapsíquicos por-perto” (Rosa, 1976: 225). Embebecido pela beleza dos bichos e das plantas, João/José muitas vezes excursionava, aos domingos, pelo mato das Três Águas, pas-

sava em frente da tapera do mandingueiro João Mangolô, de quem zombava: “- Você deve conhecer os mandamentos do negro... Não sabe? ‘Primeiro: todo negro é cachacheiro...’ [...] ‘Segundo: todo negro é vagabundo.’ [...] ‘Terceiro: todo negro é feiticeiro...’” (Rosa, 1976: 229).

Certo dia, na mata, João/José é surpreendido por súbita cegueira. Em um átimo, a percepção visual do protagonista é extinta, e a apreensão do real é transposta para o olfato, o tato e, sobretudo, a audição. Assim, João/José capta o espaço não mais pela percepção visual, e sim por meio dos sons emitidos pelos seres da floresta. Nesse instante, lembra-se da narrativa sobre o poder da oração de São Marcos. Momentos antes de adentrar a mata, Aurísio Manquitola relatara a força dessa reza brava. No impulso, começa a proferir a prece. A oração – a força das palavras da oração de São Marcos – desvela a João/José a causa da cegueira e o faz correr, instintivamente, mesmo às cegas, para a casa de Mangolô. Após luta corporal com o feiticeiro, recobra a visão.

O conto intercala histórias encaixadas que mostram a força da palavra capaz de desfazer feitiços e alterar situações:

1. O “caso-exemplo” (Rosa, 1976: 225) da lavadeira – relatado por Sa Nhá Rita Preta a João/José – que, por ter insultado Cesária, tem como recompensa uma terrível dor no pé, curada apenas quando enviou, por meio de um mensageiro, o pedido de perdão.

2. As frases proferidas por Nhá Rita Preta, centradas em um verbo performativo que se repete, ao remendar, no próprio corpo do patrão, um rasgo da roupa, servem para salvar João/José de malefícios: “Coso a roupa e não coso o corpo, coso um molambo que está rôto...” (Rosa, 1976: 227).

3. A força da palavra é perceptível, também, quando Aurísio Manquitola previne o narrador-protagonista sobre o poder que a oração de São Marcos exerce no indivíduo:

- Pára, creio-em-deus-padre! Isso é reza brava, e o senhor não sabe com o que é que está bulindo!... É melhor esquecer as palavras... Não benze pólvora com tição de fogo! Não brinca de fazer cócega debaixo de saia de mulher séria!...

[...]

- Não fala, seu môço!... Só por a gente saber de cor, ela já dá muita desordem (Rosa, 1976: 232, grifos do autor).

4. Para mostrar a João/José a modificação que a reza produz no homem, Manquitola relata dois fatos. O primeiro, ocorrido com um compadre seu, Silivério, ao pernoitar, no mesmo quarto, com Gestal da Gaita, que “sabia a tal e rezava quando queria” (Rosa, 1976: 232), e um dia, “rosnando conversar em língua estranha”, foi capaz de subir pela parede “de pé

em-pé!” (Rosa, 1976: 233); o segundo, o caso de Tião Tranjão - ele, ao pronunciar a oração de São Marcos, ensinada por Gestal da Gaita, escapa da cadeia e se vinga da infidelidade da amásia:

[...] Ele deve de ter rezado a reza à meia-noite, da feição que o diabo pede, o senhor não acha? Pois, do contrário, me conte: quem foi que deu fuga ao prêso, das grades, e carregou o cujo de volta para casa - quatro léguas -, que, de-madrugadinha, estava êle chegando lá, e depois na casa do outro, e entrando guerreiro e fazendo o pau desdar, na mulher, no carapina, nos trastes, nas panelas, em tudo quando há...?! (Rosa, 1976: 235-236).

O exemplo maior da influência da palavra concentra-se no episódio do próprio João/José que, cego pelo feitiço de Mangolô, profere a reza brava, consegue sair da floresta e, após lutar com o madingueiro, livra-se do feitiço e recupera a visão:

Dá desordem... Dá desordem... E, pronto, sem pensar, entrei a bramir a reza-brava de São Marcos. Minha voz mudou de som, lembro-me, ao proferir as palavras, as blasfêmias, que eu sabia de cor. Subiu-me uma vontade louca de derrubar, de esmagar, destruir... E então foi só a doideira e a zoeira, unidas a um pavor crescente. Corri.

[...]

Mas, num momento, cessou o mato. [...]

Grunhos de porcos. Os porcos de João Mangolô. João Mangolô!

- Apanha diabo! - esmurrei o ar, com formidável intenção.

Porque a ameaça vinha da casa do Mangolô. Minha fúria me empurrava para a casa do Mangolô. Eu queria, precisava de exterminar o João Mangolô!...

Pulei, sem que tivesse necessidade de ver o caminho. Dei, esbarrei no portal. Entrei. [...] E ouvi logo o feitiço [...]

Fui em cima da voz. Êle correu. Rolamos juntos, para o fundo da choupana. Mas, quando eu já o ia esganando, clareou tudo, de chôfre. Luz! Luz tão forte, que cabeceei, e afrouxei a pegada (Rosa, 1976: 253-254, grifos do autor).

Entremeio à história de feitiço que cega João/José, encontramos as diversas histórias encaixadas já expostas². Existe, porém, a “base de uma sub-estória, ainda incompleta” (Rosa, 1976: 236), que tem o caráter de indicar de modo mais explícito a proposta meta-discursiva. Trata-se do duelo poético entre



o narrador-protagonista e um poeta desconhecido, nomeado “Quem-será”, através de versos escritos nos caules dos bambus. Segundo Roncari,

[a] sub-estória ou o desafio nada mais é do que a discussão do tema que mais interessa ao autor [Rosa], o da perspectiva a ser assumida pela literatura. Entretanto, ele aparece encoberto por outros mais superficiais, como o dos poderes do feitiço e da reza ou da posseção e conversão (Roncari, 2004: 122, grifo do autor).

Nesse entrecruzar de narrativas, “São Marcos” possibilita vislumbrar as proposições de Guimarães Rosa sobre a importância da palavra na arte literária. A força da palavra “na magia e na poesia” (Leonel, 2000: 194) consubstancia-se no “universo diegético e no do discurso” (Leonel, 1995: 204). Segundo Leonel (2000: 195), o poder da palavra na magia manifesta-se na diegese por meio da “história principal e nos encaixes que relatam fatos sobrenaturais advindos da recitação da reza”; na poesia, revela-se no embate poético entre João/José e “Quem-Será”, e no “conteúdo do discurso dissertativo do narrador”, que faz ponderações sobre a palavra em estado de poesia.

A reflexão teórica de Guimarães Rosa sobre a linguagem é formulada, em “São Marcos”, no episódio em que o narrador-protagonista perambula pela mata e observa “as moitas de assa-peixe e do unha-de-boi” e os bambus, “rumorejantes aos vãos do vento” (Rosa, 1976: 236). João/José encontra escrito nos colmos lisos e amarelados dos bambus uma quadra. Inspirado pela ação do poeta-antagonista, que lhe incita uma disputa, decide grafar um “rol de reis leoninos”:

E eu, que vinha vivendo o visto mas vivendo estrêlas,
e tinha um lápis na algibeira, escrevi também, logo
abaixo:

Sargon
Assarhaddon
Assurbanipal
Teglattphalasar, Salmanassar
Nabonid, Nabopalassar, Nabucodonosor
Belsazar
Sanekherib.

E era para mim um poema êsse rol de reis leoninos,
agora despojados da vontade sanhuda e só representa-
dos na poesia. Não pelos cilindros de ouro e pedras,
postos sôbre as reais comas ríçadas, nem pelas alarga-
das barbas, entremeadas de fios de ouro. Só, só por
causa dos nomes (Rosa, 1976: 238, grifos do autor).

A inserção inusitada dos nomes de reis assírios e caldeus causa estranhamento e perturba o leitor, pois parece, no primeiro momento, uma enumeração de palavras, um amontoado caótico e desordenado que não tem sentido, não tem valor e não significa “nada”. Logo após, o poeta-narrador explica que os reis babilônios, caracterizados historicamente como feroces e sanguinários (“leoninos”), são, no poema que escreveu, desprovidos de sua fúria original, do desejo de vingança que os animava (“vontade sanhuda”) e dos ornatos que simbolizavam soberania e poder (“cilindros de pedra e ouro”), para serem representados na poesia tão-somente pelos nomes.

A historicidade dos reis é, portanto, desqualificada, “des-realizada” pelo poeta-narrador. Assim, ele tira os reis da história, tira-lhes da situação cultural, tira-lhes as marcas civilizatórias e os retrata como nome – “só por causa dos nomes” (Rosa, 1976: 238). Esse homem, nu, flagrado na gênese, é, então, nomeado. Essa nomeação, que retorna ao princípio, à origem, a um momento em que a palavra está despida de qualquer referencialidade, é o momento recuperado pela poesia.

Para Garbuglio (1980), um dos grandes objetivos de toda a obra de Guimarães Rosa, e não somente em “São Marcos”, é “pôr a palavra em situação, sacudir o pó que cobre a superfície, obrigando a vê-la mais dentro, mais no miolo. Isto significa também eliminar o peso da temporalidade, desobstruir os caminhos e facilitar a religação com aquele espaço, com a pureza perdida” (Garbuglio, 1980: 169).

As inscrições nos bambus, feitas por João/José em “São Marcos”, exibem uma concepção de poesia que revela o poder da camada fônica de um vocábulo, portador, também, de um feixe de significações. As palavras – magicamente lapidadas pelo artesão da linguagem, o poeta – podem propagar uma vibração sonora capaz de: a) criar uma idéia do objeto descrito, ainda que não se saiba o sentido; b) produzir outro(s)

...um dos grandes objetivos de toda a obra de Guimarães Rosa... é ‘pôr a palavra em situação, sacudir o pó que cobre a superfície, obrigando a vê-la mais dentro, mais no miolo... eliminar o peso da temporalidade, desobstruir os caminhos e facilitar a religação com aquele espaço, com a pureza perdida’.

significado(s) além daqueles enraizados no sistema da língua. Percebe-se que o plano do significante sobressai-se ao plano do significado.

A preferência de Guimarães Rosa pela expressividade do elemento sonoro e o efeito produzido pela repetição de palavras é perceptível, entre muitos exemplos de “São Marcos”, no seguinte trecho: “Canso-me. Vou. Pé por pé, pé por si... Pêporpê, pêporsi... Pepp or pepp, epp or see... Pepe orpêpe, heppe Orcy...” (Rosa, 1976: 252). Com a reprodução dos vocábulos “pé por pé, pé por si”, unidos, agregados, recria-se um termo cuja expressão lembra a língua inglesa, “Pepp or pepp, epp or see... Pepe orpêpe, heppe Orcy...”, que pode conter o anagrama português (pepp = pé por pé, e assim por diante). A expressão inglesa sugere, ainda, o sentido do “pé para ver”, “ver com o pé” ou “com vigor ver com o pé”. Já a expressão “heppe Orcy” significaria “a par de si”, ou, desdobrado, “a par de seu pé”. O conjunto de sugestões que aglutina um significado a um significante ou, embora pareça esdrúxulo, um significante a um significado reconstruído, perfaz um signo que se renova com multiplicação de significados que convergem para o sentido principal da história, em que o narrador-protagonista está cego e, desesperado, tateando, busca sair da floresta. E ele só pode “ver” com os pés.

Irene Simões afirma que, em Rosa, “[a]s combinações dos vocábulos” e “o desenho que tece no interior do texto o campo sonoro representam a magia da palavra, a magia da escritura que o autor persegue desde o primeiro momento de sua criação literária”, magia “que, aos poucos, vai-se tornando cada vez mais espessa[,] à medida que se concentra o trabalho criador” (Simões, [19-]: 46).

Guimarães Rosa defende, ao tecer comentários em torno do poder da palavra, que a atitude dos escritores no trabalho com a linguagem é a de encontrar formas de romper com a estagnação da língua, libertando-a dos clichês e das convenções, para restituir o valor estético da palavra.

“São Marcos” registra, no nível do discurso, a postura de Guimarães Rosa diante da palavra – sua criação, sua manipulação, seu sentido:

Sim, que, à parte do sentido prisco, valia o ileso gume do vocábulo pouco visto e menos ainda ouvido, raramente usado, melhor fôra se jamais usado. [...]
E não é sem assim que as palavras têm canto e plumagem. E que o capiauzinho analfabeto Matutino Solferino Roberto da Silva existe, e, quando chega na bitácula, impõe: - “Me dá dez tões de biscoito de talxóts!” - porque deseja mercadoria fina e pensa que “caixote” pelo jeitão plebeu deve ser terno deturpado. E que a gíria pede sempre roupa nova e escôva. E que o meu parceiro Josué Cornetas conseguiu ampliar um tanto os limites mentais de um sujeito só bi-dimensional, por meio de ensinar-lhe êstes nomes: intimismo, paralaxe, palimpsesto, sinclinal, palingenesia, prosopopese, amnemosínia, subliminal. E que a população do Calango-Frito não se edifica com os sermões do novel pároco Padre Geraldo (“Ara, todo o mundo entende...”) e clama saudades das lengas arengas do defunto Padre Jerônimo, “que tinham muito mais latim”... E que a frase “Sub lege libertas!”, proferida em comício de cidade grande, pôde abafar um motim potente, iminente. E que o menino Francisquinho levou susto e chorou, um dia, com medo da toada “patranha” - que êle repetia, alto, quinze ou doze vêzes, por brincadeira bôba, e, pois, se desusara por êsse uso e voltara a ser selvagem. E que o comando “Abra-te Sésamo etc.” fazia com que se escancarasse a porta da gruta-cofre... E que, como ia contando, escrevi no bambú (Rosa, 1976: 238-239, grifos do autor).

Pela voz do narrador-protagonista, Guimarães Rosa defende, ao tecer comentários em torno do poder da palavra, que a atitude dos escritores no trabalho com a linguagem é a de encontrar formas de romper com a estagnação da língua, libertando-a dos clichês e das convenções, para restituir o valor estético da palavra. Assim, o escritor deve buscar o “sentido prisco” e o “ileso gume” dos vocábulos; isto é, o significado primevo das palavras, o étimo intacto, sem desgaste pelo uso. Cabe ao poeta resgatar palavras antigas e pouco conhecidas, uma vez que o vocábulo “pouco visto e menos ainda ouvido, raramente usado, melhor fora se jamais usado” carrega sua força original.

A faina do escritor também é perscrutar as potencialidades latentes da língua, por isso ele se permite criar, recriar e transformar os vocábulos, dando-lhes novos sentidos, e por esse processo recuperar “a porção perdida de sua potência e significado” (Daniel, 1968: 21). Para além da ampliação do sentido do vocábulo, explorar o “ileso gume” das palavras significa depurá-las das acepções que lhes foram enraizadas pela cultura, pois só assim se capta “aquilo que se encontra oculto atrás da aparência exterior”, a “essência do que significam” (Coutinho, 1991: 228). A passagem revela que, para Rosa, “as palavras têm canto e plumagem” (Rosa, 1976: 238), têm forma e conteúdo, têm som e grafismo, e que devem ser utilizadas na amplitude de todas as suas virtualidades – tanto as do significante, quanto as do significado.

Ao narrar a opção de Matutino Solferino Roberto da Silva – homem do campo, com nenhuma instrução e pouco convívio social – em pronunciar “talxóts”, variante de “caixote”, o discurso do narrador deixa entrever, ainda, que valoriza o referente, independentemente da grafia e do significante que lhe dê o som na língua. A condição de um indivíduo na sociedade é medida pelo repertório verbal que ele exhibe, sobretudo se contiver vocábulos desconhecidos e incompreensíveis, pois ao que tudo indica prevalece o significante sobre o significado, para, o que parece paradoxal, enfatizar o referente. Tal concepção é homologada, na diegese, quando o narrador cita a história de Josué Cornetas, que alarga o conhecimento de “um sujeito só bi-dimensional” apenas ao lhe ensinar palavras cultas: “intimismo, paralaxe, palimpsesto, sinclinal, palingenesia, prosopopese, amnemosínia, subliminal” (Rosa, 1976: 239). Segundo Roncari,

o que a maior parte deles tinha em comum era uma referência a algo que estava oculto, no fundo, por trás, esquecido, subterrâneo. O aprendizado dos conceitos deu-lhe outra dimensão ao espírito, a terceira, a da profundidade, como se acrescentasse às duas margens

“... a realidade precisa ser transcendida, vencida, por um artifício da palavra, que provém desta mesma realidade. Por extensão, nomear a realidade permite transcendê-la.”

visíveis do rio uma terceira, invisível, porém mais verdadeira (Roncari, 2004: 126).

Ou seja, para Guimarães Rosa a poética, ao que parece, deve ir além dos dualismos opositivos e fazer síntese renovadora em forma de poesia – o que, aliás, verifica-se, por exemplo, nas narrativas “Cara-de-Bronze” e “O recado do Morro”, de *Corpo de Baile* (1956).

Rosa, pelo que expressa em “São Marcos”, atribui valor expressivo e conotativo às palavras raras, ressoantes e sem significado aparente. Tais vocábulos, segundo o escritor, produzem tanto mais efeito no leitor quando mais sua substância sonora parece prevalecer sobre o significado que elas contêm. O sentido da palavra constituído pela sonoridade expressiva que carrega manifesta, no seu cerne, uma “força mágica de evocação ou sugestão” que transmite “no espírito humano um efeito restritivo ou libertador” (Daniel, 1968: 20-21). O protagonista de “São Marcos” já antecipa esse elemento central da *ars poetica* de Rosa.

Em certo momento, Rosa expõe, pela voz do narrador, que os habitantes de Calango-Frito não se edificavam “com os sermões do novel pároco Padre Geraldo”, pois suas palavras eram entendidas por “todo o mundo”. O povo queria o aspecto ininteligível e enigmático da palavra, por isso sentia “saudades das lengas arengas do defundo Padre Jerônimo, ‘que tinha muito mais latim’”. O vocábulo simples, compreensível, que não se impõe por efeito sonoro, não tem prestígio entre iletrados. Segundo Nilce Sant’Anna Martins (2001: 480), nessa passagem, metalingüísticamente, Rosa “salienta

que também os analfabetos têm consciência do valor expressivo da linguagem”.

Os relatos seguintes mostram a concepção do narrador quanto ao poder da motivação sonora da palavra: 1) a locução “Sub lege libertas!”³ é capaz de finalizar um motim; 2) o vocábulo “patranha” amedronta Francisquinho apenas pelo som, pois, “com suas consoantes oclusivas surdas e a vibrante /r/, o significante sugere pancada, algo violento, portanto, assustador para o menino” (Martins, 2001: 375); 3) a ordem “abra-te Sésamo” é incorporada como um provérbio mágico cujo poder de expressão faz o homem que a pronuncia obter o objeto que deseja – comando que, no conto, no entender de Maria Carolina Nogueira, tem o “seu caráter sobrenatural, que age sobre o mundo natural” (Nogueira, 2002: 127), acentuado pelo narrador.

Em “São Marcos”, cuja intriga decorre da cegueira de João/José, provocada pelo feitiço de João Mangolô, a palavra se torna o elemento desencadeante da ação final e decisiva. Segundo Coutinho (1991: 228), para João/José reaver a visão, foi preciso que apreendesse o significado da reza brava de São Marcos, já que não acreditava em poderes sobrenaturais. No momento em que o narrador-protagonista penetrou na essência das palavras da oração, ele foi “capaz de enxergar além do aparente”, e “as palavras revelaram-lhe a causa de sua cegueira e a maneira de encontrar a cura.”

Para Sperber (1982), é a palavra que introduz João/José no mundo da feitiçaria e da poesia. Tanto nessa quanto naquela

a realidade precisa ser transcendida, vencida, por um artifício da palavra, que provém desta mesma realidade. Por extensão, nomear a realidade permite transcendê-la. [...] Nas narrativas de Sagarana cada palavra e mesmo os lemas decorrem da ação e a ela revertem, tendo efeitos imediatos ou a mais longo prazo (a reza brava salva de fato, no conto) (Sperber, 1982: 31).

A palavra, para ter poder sobre quem a pronuncia ou adquirir o estatuto do poético, precisa ser colocada no lugar certo, e deve ser trabalhada em diversas nuances. Por exemplo, a oração de São Marcos, que proporciona uma força sobrenatural, precisa ser proferida segundo uma fórmula verbal, em que não se permite trocar a disposição das palavras, se não a força mágica se perde. Na poesia, o vocábulo, para mostrar força e poder, precisa ser manipulado, deve-se resgatar a sua origem, impõe-se libertá-lo do senso comum, desgastado.

Se a palavra, para adquirir o estatuto do poético, tem de ter “canto e plumagem”⁴ e “roupa nova e escova”, a experimentação com a linguagem, apresentada pelo narrador de

“São Marcos”, põe em prática a teoria anunciada. É a união entre forma e conteúdo, presente na própria linguagem da narrativa (cf. Coutinho, 1991: 228), é a superação da dicotomia teórica na força do poético. Assim, o olhar de João/José mapeia os componentes da floresta, tanto os de grande porte (árvores, coqueiros, lagoa, vegetação, aves, bichos) quanto o “povinho miúdo” (Rosa, 1976: 246), as formigas, o louva-a-deus, as abelhas, as aranhas e, até, uma “mudinha de Cambuí” (Rosa, 1976: 228).

Em “São Marcos”, Rosa pratica os “princípios defendidos”, “transformando palavra em arte” (Leonel, 2000: 195-196). Assim, o narrador-protagonista passa a descrever, minuciosamente, a natureza, mostrando-a bela, mas enfatizando que aquele deslumbramento somente é vivenciado por aqueles aptos a ver o mundo com olhos de arte. A narrativa apresenta diversas imagens visuais:

Os bambús! Belos, como um mar suspenso, ondulado e parado. Lindos até nas fôlhas lanceoladas, nas espiquetas peludas, nas oblongas glumas... (Rosa, 1976: 236)

[...]

Mas, as imbaúbas! [...] Depuradas, esguias, femininas [...] as fôlhas são estrêlas verdes, mãos verdes espalmadas [...] (Rosa, 1976: 241).

Quando a visão de João/José lhe é tirada, são as outras percepções sensoriais que se sobressaem e indicam a direção. As imagens visuais anteriormente captadas por João/José são agora apreendidas por outros sentidos: olfato, tato e audição. Pelo olfato:

[...] É a colher-de-vaqueiro: êste aroma, êstes ramos densos, esta casca enverrugada de resinas - sei, como se estivesse vendo vista a sua profusão de flôres rosadas. Vamos. Cheiro de musgo. Cheiro de húmus. Cheiro de água podre [...].

[...] O alhúm! O odor maciço, doce-ardido, do paud’alho! Reconheço o tronco. Deve haver uma aroeira nova, aqui ao lado. Está. Acerto com as fôlhas: esmagadas nos dedos, cheiram a manga. É ela, a arocira [...] (Rosa, 1976: 252).

Pelo tato: “Bem, até há pouco, estava uma pedra sôlta ali. Tacteio. Ei-la. Bato com a mão, à procura do tronco da minha coraleira. Sim: a ponta da lagoa fica mesmo à minha frente” (Rosa, 1976: 248). E, com intensidade, pela audição, em diversas passagens. Eis um exemplo:

[...] Ouvindo. Passara tôda a minha atenção para os ouvidos. E então descobri que me era possível distinguir o guincho do paturi do coicho do ariri, e até dissociar as corridas das preás dos pulos das cotias, tôdas brincando nas fôlhas sêcas.

[...]

Tão claro e inteiro me falava o mundo, que, por um momento, pensei em poder sair dali, orientando-me pela escuta. [...] Jamais tivera eu notícia de tanto silvo e chilro, e o mato cochichava, cheio de palavras polacas e de mil bichinhos tocando viola no ôco do pau. (Rosa, 1976: 249-250).

Dentre todos os sentidos, é a percepção visual a mais utilizada pelo narrador-protagonista para captar os detalhes do espaço que o circunda, porque para ele só aquilo que pode ser visto tem sabor: “Experimento um cigarro - não presta, não tem gosto, porque não posso ver a fumaça” (Rosa, 1976: 248). Ao recobrar a visão, eufórico - “E como era bom ver!” -, percebe várias cores em diversas gradações: “Na baixada, mato e campo eram concolores. No alto da colina, onde a luz andava à roda, debaixo do angelim verde, de vagens verdes, um boi branco, de cauda branca. E, ao longe, nas prateleiras dos morros cavalgavam-se três qualidades de azul” (Rosa, 1976: 255).

O olhar, “mediador entre o ser e a realidade” (Nogueira, 2002: 109), analisa, examina, compara, sente e nomeia as coisas do mundo natural: “Porque não é a êsmo que se vem fazer uma visita [...] cada lugar tem indicação e nome, conforme o tempo que faz e o estado de alma do crente” (Rosa, 1976: 242). Aquilo que é visto por João/José é magicamente transformado em Verbo - “utilizando termos distantes do lugar-comum, no exercício do prazer estético” (Nogueira, 2002: 109) - com intenções específicas: o “sentido prisco” e o “ileso gume”.

Segundo Garbuglio (1977), Guimarães Rosa, no conto “São Marcos”, explora as propriedades misteriosas das palavras e “coloca o problema da inovação poética, como fundamento da criação literária” (Garbuglio, 1977: 194), sendo possível estabelecer uma relação entre a narrativa e a proposta de arte que ela traduz, a partir de duas histórias entrelaçadas no enredo do conto: a cegueira de João/José e a disputa poética travada entre o narrador-protagonista e “Quem-Será”. Para Garbuglio, a repentina cegueira de João/José constitui um modo de Guimarães Rosa “jogar com os dados ocultos ou não percebidos da realidade” (Garbuglio, 1977: 193). A transferência do contato com a realidade para o campo auditivo, ocasionado pela ausência da visão, é que possibilita ao narrador-protagonista “compor as várias feições do mundo” (Garbuglio, 1977: 194), isto é, descortinar a face oculta da realidade. A percepção visual mostra ao narrador-poeta somente uma faceta dessa realidade.

de, que “aparece, pois, mutilada pela composição, uma vez que o narrador a apreende apenas nos elementos externos de sua manifestação, ou por desconhecimento ou pela incapacidade humana de perceber o que está além da aparência das coisas” (Garbuglio, 1977: 193).

A visão equivale, no dizer de Garbuglio, ao automatismo das convenções, que limita o homem a enxergar só o aparente. Já a audição, o tato e o olfato, que rompem com as estruturas lógicas, corresponderiam à construção de uma outra realidade, a faixa invisível dos componentes que é investigada profundamente.

O instrumento que dá existência à realidade oculta é a palavra. Na oração de São Marcos, por exemplo, a potencialidade da ação (ato/fato potencial) está contida na palavra. Na poesia, a palavra “em estado de dicionário” (Garbuglio, 1977: 195) é, também, potencialmente mágica e poética, quando manipulada “pelo demiurgo que a anima” (Garbuglio, 1977: 193). Magia e poesia se equivalem como potência contida nas palavras. Essa igualdade mútua, segundo Garbuglio, transparece na história da disputa poética entre “Quem-Será” e João/José, que manifesta, também, uma nova proposta de poesia, para além dos liames da poética tradicional.

Para Garbuglio, os versos escritos por “Quem-Será” mostram um tipo de poesia em que prevalece a rima e a mé-

trica; uma poesia que exprime “uma rede de componentes lógicos visando a um significado explícito” (Garbuglio, 1977: 195). Inversamente, a de João/José conserva em seus versos uma poesia solta, sem a ligação exata a um significado determinado, predominando o “poder de sugestão que as palavras guardam, intacto, para oferecer abertura mais ampla” (Garbuglio, 1977: 195).

O “rol de reis leoninos” mostra a força da palavra para sugerir um universo: “os vocábulos têm neles mesmos a camada poética que se apreende pelos sons e pela forma externa” (Garbuglio, 1977: 196). É a partir dos poemas construídos por “Quem-Será” e João/José, e grafados nos colmos dos bambus que se entrevê, segundo Garbuglio (1977: 196), as diferenças entre a poética tradicional e uma poética “nova e singular”.

Guimarães Rosa, claro está, é adepto das proposições inovadoras do protagonista de “São Marcos”. Transcrevemos, nos quadros abaixo, os dois projetos estéticos.

No dizer de Maria Célia Leonel (1995), na diegese “a magia vale o significante como som sagrado, raramente pronunciado, e, por isso, capaz de sortilégios. No universo do discurso, som e grafia estranhos ou ineditamente arranjados asseveram o valor estético da palavra” (Leonel, 1995: 204).

Desvestir os vários sentidos que as palavras apresentam é resgatar seu poder de origem e restituir a elas o valor perdido,

“Quem-Será”	João/José
Poética tradicional, nos limites das convenções	Poética nova e singular
Preocupada em significar	Preocupada em sugerir
A palavra é meio para certo fim	A palavra é meio e fim em si mesma, isto é, elemento significante e significado a um só tempo
Articula uma idéia tradicional de poesia, que utiliza a palavra pela sua força semântica	Evidencia o poder virtual da palavra, cujo poder mágico alarga seu valor e suas impressões
	Fonte: Garbuglio, 1977: 196.

OUTRAS CARACTERÍSTICAS DE UMA POÉTICA NOVA, “SÃO MARCOS”, SAGARANA (1946)
Crítica à linguagem estereotipada
A palavra tem poder de sugerir idéias, é signo de poder-fazer
Recupera a origem da palavra
Recusa o estilo grandiloquente
Valoriza o repertório verbal e a linguagem do povo
Faz renovação lexical
O significante prevalece sobre o significado
A sonoridade da palavra tem poder motivacional

isto é, o “sentido prisco” e o “ileso gume”. No dizer de Bosi (1995), em Guimarães Rosa

a palavra é sempre um feixe de significações: mas ela o é em um grau eminente de intensidade se comparada aos códigos convencionais de prosa. Além do referente semântico, o signo estético é portador de sons e formas que desvendam, fenomenicamente, as relações íntimas entre o significante e o significado (Bosi, 1995: 430).

Em “São Marcos”, o ficcionista faz, portanto, uma reflexão metalingüística sobre a natureza da linguagem poética e defende que, para a palavra readquirir a poesia que contém em seu âmago – “cada palavra é, segundo sua essência, um poema” (Rosa, 1991: 89) –, é preciso limpá-la das impurezas do uso comum, do clichê, do desgaste e do acúmulo de acepções que adquire com o tempo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

De maneira velada, também na narrativa “O recado do morro” (*Corpo de Baile*, 1956), Guimarães Rosa delinea o estatuto da poesia por meio de uma linguagem metapoética disseminada esparsamente nos muitos caminhos percorridos pelas personagens. É a palavra que constrói as veredas do conhecimento. Para o narrador, o conhecimento deve ser adquirido no curso do caminho da existência humana. Passa pela conquista de diversas condições: segurança (família e terra), moderação conjugada à força guerreira, proteção divina, senso de orientação, amor, autoridade e espiritualidade.

A maneira de conquistar esses conhecimentos é encoberta, na narrativa, por um sistema de ecos, de reprises e de retomadas isotópicas e cronotópicas, recursos literários ali desenvolvidos em estrutura circular. Símile a um símbolo de eterno retorno, a trajetória da viagem da comitiva que ouve o

recado do morro segue uma sucessão de estágios simbólicos, retomados e reiterados não só pelo fato de a volta trilhar o mesmo percurso palmilhado na ida, mas também pelos muitos outros paralelismos que permeiam a narrativa – e que formam o constructo da história narrada.

Vimos que a reflexão metapoética esteve presente desde o primeiro livro de Guimarães Rosa. A reflexão delineada em “São Marcos” constituiu um projeto que foi referendado em suas obras posteriores. Ou seja, a partir do discurso de João/José, poeta-narrador, é possível extrair a primeira ars poética do ficcionista mineiro. Nesse conto, Rosa evidencia seus “princípios poéticos [...] de modo explícito” (Leonel, 2000: 196) e apresenta “um narrador protagonista com extremada sensibilidade plástica e auditiva no que se refere ao universo da natureza e que é, ao mesmo tempo, poeta e teorizador da linguagem poética” (Leonel, 2000: 198).

Em “São Marcos”, todos os sentidos despertados na fuga cega da mata apreendem a realidade. Mas é o poder da palavra que muda o destino de João/José e o cura da cegueira. Entrar de posse da palavra significa, portanto, estar livre da cegueira, ao mesmo tempo em que ver significa entrar de posse da palavra. Desse modo, dialeticamente, a cegueira do protagonista descortina-lhe um novo mundo, revelado pelas demais percepções sensoriais, e a cura da cegueira se dá pelo verbo. A palavra detém o poder do conhecimento mágico, poético e real do mundo.

Essa é a *ars poetica* exposta metalingüisticamente em “São Marcos”, e é nesses termos que ela é renovada nos prefácios de *Tutaméia*: em Guimarães Rosa, o que expõe o cerne do humano e constrói a poesia são a renovação lexical, por meio do “sentido prisco” dos vocábulos, e a revitalização contínua do material lingüístico, pela inventividade semântica e sintática. Ao reordenar o mundo com a criação de uma língua própria, Rosa processa o milagre de uma criação estética sem paralelo, em percurso indiciado no primeiro livro e confirmado, posteriormente, em todas suas obras e reflexões. ☞

Notas

1 Também valiosas são as cartas a Bizzarri (Rosa, 2003b), das quais no entanto não nos valem.

2 Tiekō Yamaguchi Miyazaki (1979: 63-106), no artigo “A antecipação e a sua significação simbólica em ‘São Marcos’, de G. Rosa”, evidencia a importância das histórias encaixadas como prognósticas do desenlace da história principal.

3 “Liberdade debaixo da lei” (Rónai, 1980: 167).

4 Segundo Susi Frankl Sperber (1982: 31), “o ‘canto e a plumagem das palavras’, no entender de Guimarães Rosa, mudou de academicista e intelectualizada para uma linguagem antiacadêmica e antiintelectual. Com certeza há, nesta nova consciência de linguagem, nitida contribuição do modernismo.”

Referências bibliográficas

- BOSI, Alfredo. História concisa da literatura brasileira. 33. ed. São Paulo: Cultrix, 1995. 528 p.
- COUTINHO, Eduardo F. Guimarães Rosa e o processo de revitalização da linguagem. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). Guimarães Rosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 202-234.
- COVIZZI, Lenira. O insólito em Guimarães Rosa e Borges. São Paulo: Ática, 1978. 156 p.
- DANIEL, Mary Lou. João Guimarães Rosa: travessia literária. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968. 186 p.
- GARBUGLIO, José Carlos. Guimarães Rosa: a gênese de uma obra. Revista Iberoamericana, Pittsburg, v. XLIII, n. 98-99, p. 183-197, jan./jun 1977.
- _____. Guimarães Rosa, o pactário da língua. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, São Paulo, n. 22, p. 167-180, 1980.
- JAUSS, Hans Robert. A estética da recepção: colocações gerais. In: _____. A literatura e o leitor; textos de estética da recepção. Sel. coord. trad. Luiz Costa Lima. 2. ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: Paz e terra, 2002. p. 67-84.
- LEONEL, Maria Célia. A palavra em Guimarães Rosa. Revista de Letras, São Paulo, v. 35, p. 201-210, 1995.
- _____. Guimarães Rosa: Magma e gênese da obra. São Paulo: Editora UNESP, 2000. 284 p.
- MARTINS, Nilce Sant'Anna. O léxico de Guimarães Rosa. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2001. 536 p.
- MIYAZAKI, Tiekô Yamaguchi. A antecipação e a sua significação simbólica em "São Marcos", de G. Rosa. In: D'ONOFRIO, Salvatore et al. Conto brasileiro: quatro leituras. Petrópolis: Vozes, 1979. p. 61-106.
- NOGUEIRA, Maria Carolina de Godoy. A construção literária da magia em Guimarães Rosa. 2002. 254 p. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho".
- NOVIS, Vera. Tutaméia: engenho e arte. São Paulo: Perspectiva, 1989. 138 p.
- NUNES, Benedito. Tutaméia. In: _____. O dorso do tigre. São Paulo: Perspectiva, 1969, p. 203-210.
- RÓNAL, Paulo. Não perca o seu latim. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. 263 p.
- _____. Os prefácios de Tutaméia. In: ROSA, João Guimarães. Tutaméia. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 215-225.
- RONCARI, Luiz. O Brasil de Rosa. São Paulo: Editora UNESP, 2004. 348 p.
- ROSA, João Guimarães. Tutaméia. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967. 193 p.
- _____. São Marcos. In: _____. Sagarana. 18. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976. p. 224-255.
- _____. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). Guimarães Rosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 62-97. (Coleção Fortuna Crítica, 6). Entrevista concedida a Günter Lorenz.
- _____. João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason. ed. org. not. Maria Aparecida Faria Marcondes Bussolotti; trad. Erlon José Paschoal. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Academia Brasileira de Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2003a. 447 p.
- _____. João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003b. 207 p.
- SIMÕES, Irene Gilberto. Guimarães Rosa: as paragens mágicas. São Paulo: Perspectiva, [19-]. 193 p.
- SPERBER, Suzi Frankl. Guimarães Rosa: signo e sentimento. São Paulo: Ática, 1982. 152 p.
- STIERLE, Karlheinz. Que significa a recepção dos textos ficcionais. In: JAUSS, Hans Robert. A literatura e o leitor; textos de estética da recepção. Sel. coord. trad. Luiz Costa Lima. 2. ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: Paz e terra, 2002. p. 119-171.
- VERLANGIERI, Iná Valéria Rodrigues. J. Guimarães Rosa - Correspondência inédita com a tradutora norte-americana Harriet de Onís. 1993. 357 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho".

Brincando de ser criança

Sílvia Maria Azevedo*

O poeta (...) ou é natureza ou a busca-
rá. No primeiro caso, constitui-se o poeta in-
gênuo; no segundo, o poeta sentimental.

Friedrich Schiller

Para compreender a poesia precisamos ser
capazes de envergar a alma da criança como se
fosse uma capa mágica, e admitir a superiori-
dade da sabedoria infantil sobre a do adulto.

John Huizinga

Viajar em companhia dos que partem, ver novas paisagens pelos olhos dos outros e sentir o mundo pelo relato dos amigos são variações do que já se disse acerca do cartão-postal: "convite à viagem" (Schapochnik, 1993: 424). Para tanto, a conjunção entre texto e imagem funciona para aliciar aquele que fica a compartilhar da viagem, sem arrear pé de casa. Como foi o caso de Mário de Andrade, que não saiu do Brasil, a não ser quando parou em Iquitos, durante a viagem do *Turista Aprendiz*, em 1927 (Moraes apud Andrade, 1993: XIV-XV).

O interesse pelas ilustrações é ainda o que leva os colecionadores a guardarem os cartões-postais, e nisso, Mário, novamente invocado, é exceção à regra. Sempre tão cuidadoso em reunir as cartas que recebia e enviava, o escritor tratou com certa displicência os 246 postais que lhe foram mandados pelos amigos que visitavam a Europa, sobretudo Paris, entre 1920 e 1940. Nessa atitude do autor de *Paulicéia Desvairada*, identifica-se, talvez, o mesmo desprezo de museus e livros (ao menos, naquela época) pelos cartões-postais, esses "pequenos nadas", na feliz expressão de Gilberto Freyre (1978: 148).

Se o lado turístico do postal está ligado às imagens de paisagens, monumentos e figuras humanas que propaga, a "alegria das cores vistosas e festivas do cartão" impede que o exíguo espaço da mensagem acolha "palavras de desalento" (Freyre, 1978: 161). Tal como acontece em *Ooó do Vovô: cor-*



Capa do livro
*Ooó do Vovô:
correspondência
de João
Guimarães
Rosa, vovô
Joãozinho, com
Vera e Beatriz
Helena Tess.*

respondência de João Guimarães Rosa, vovô Joãozinho, com Vera e Beatriz Helena Tess, publicada em 2003. A obra reúne bilhetes, desenhos e cartões-postais que Rosa enviou para as netas, entre setembro de 1966 a novembro de 1967, convidando-as a passar uma temporada no Rio de Janeiro. De imediato, o que mais chama a atenção na obra, como acontece nos livros infantis, é a beleza das imagens, o colorido dos cartões, a simplicidade dos desenhos. É uma obra que encanta sobretudo o olhar. Sem ser posto de lado, não foi esse, no entanto, o aspecto que surpreendeu os leitores adultos do livro, e sim a descoberta de que há um lado doce de Guimarães Rosa que poucos conheciam, a contrastar com aquele do autor de *Grande Sertão: Veredas*, como diriam Antonio Candido e José Mindlin, na lembrança dos anos de convivência com o escritor:

Por um feliz acaso, nós dois tínhamos conhecimento e contato pessoal com Guimarães Rosa, mas mesmo para nós foi uma grande surpresa deparar com esse aspecto carinhoso e brincalhão, que este livro revela. Que ele era brincalhão, com grande senso de humor, nós já sabíamos, mas brincar com crianças pequenas é coisa bem diferente. A comunicação que estabeleceu com Vera Tess e com sua irmã, Beatriz, ambas netas adotadas e não biológicas, crianças de tão poucos anos, revela uma sensibilidade excepcional, muito diversa da que caracteriza sua obra literária (...) (Candido e Mindlin apud Rosa, 2003: 13).

* Professora da UNESP/Assis.

Ao mesmo tempo, há de se notar o tom singelo da linguagem do prefácio, aquele mesmo da correspondência de Guimarães Rosa com as netas, a impregnar também o texto de Vera Tess - "Meu avô Joãozinho" -, as lembranças da neta preferida, pelo olhar da mulher adulta: o encontro dos avós em Hamburgo, em 1939; a vinda para o Brasil, em 1942; a escolha da cidade do Rio de Janeiro, onde passam a morar; a morte do avô, em 19 de setembro de 1967, quando a então pequena Vera voltava da missa com a avó Aracy, num final de tarde de domingo; o título do livro:

Demorei a falar (por pura preguiça, diziam), limitava-me a apontar para os objetos que eu queria pegar, chamando-os "ooó". Daí meu avô carinhosamente chamar-me de "ooó de vovô" (Rosa, 2003: 11).

O título acaba por ser o único trecho da obra (embora tenha lugar de destaque) onde se ouve a voz da criança. As demais vezes que ali se pronunciam, todas de adultos, a começar pela de Vera que, no lugar de falar, manifesta-se por meio de um texto. Ainda a respeito do título, é possível pensar que ali se resgata, ou antes, perpetua-se a voz da criança que não podia responder aos cartões-postais do avô (como é da condição dos postais, que não esperam resposta). Ooó do vovô (o título e a obra), portanto, foi a maneira de a criança do passado permanecer criança para sempre, perenidade que se estende também à correspondência privada que, transformada em livro, ganha domínio público.

Se até aos amigos mais chegados causou surpresa a descoberta do lado criança de Guimarães Rosa, essa criança já se manifestava nas peças que o "gigante brincalhão" (Dantas, 1975: 34) gostava de pregar nos outros. É ainda Paulo Dantas que conta: a primeira vez que o visitou no Itamarati, Rosa inventou para Brás, o velho porteiro, que aquele homem de terno de brim e óculos de professor era um jagunço que havia matado para mais de trinta pessoas. Outra vez, ainda no Itamarati, Paulo encontra Guimarães deitado no sofá, vestido de preto, os braços cruzados, fingindo-se de morto. Mais surpreendente, talvez, é a revelação de que Guimarães Rosa vivia o ato de criação como experiência emocional (daí o gosto pelas modas de viola) - "Só acredito no escritor que sabe chorar" (Dantas, 1975: 27) - e mediúnica, como quando escreveu *Grande Sertão: Veredas*, diz ele que em sete meses: "Os caboclos 'baixaram' em mim... Só escrevo altamente inspirado, como que 'tomado', em transe" (Dantas, 1975: 28). O amigo Paulo conta também que, à medida que o escritor ganha fama e reconhecimento, o adulto Guimarães Rosa vai dando lugar à "vaidosa Criança Divina" (1975: 38).

As revelações acerca das experiências de possessão de Guimarães Rosa, assim como as brincadeiras do "meninão", como dizia Cavalcanti de Proença, prestam-se a ser lidas como expressões do que Schiller chamou de poesia ingênua, conceito que abarca tanto o ato de criação artística quanto a leitura da história da humanidade. O artista ingênuo é o que soluciona os problemas mais complexos de sua arte com a mesma naturalidade com que vive. A obra que produz parece não guardar qualquer sombra do esforço que demandou no processo de execução. "O efeito que causa é, por isso, comparável à impressão que se tem diante de algo gerado pela natureza, não pelo engenho do homem" (Suzuki, 1991: 17). Mais do que à razão, a mão do artista obedece ao instinto (ou aos "caboclos", como disse Rosa). Passado, no entanto, o momento de criação (ou de possessão), o artista é incapaz de relatar os caminhos que percorreu para chegar à obra que produziu.

Por sua vez, a concepção de artista ingênuo de Schiller decorre da interpretação quanto ao movimento da história do homem, que o filósofo alemão divide em dois momentos: estado de natureza e estado de cultura. No estado de natureza, razão e sensibilidade andavam em perfeita harmonia, como ainda acontecia na arte grega, ao mesmo tempo, racional e imaginativa. No estado de cultura, o homem cinde-se a si mesmo e, com o propósito de desenvolver ao máximo suas potencialidades, separa a atividade intelectual da estética. Como decorrência desse antagonismo, "as manifestações 'ingênuas' nas obras antigas, nas crianças e homens de 'intenção infantil', constituem os únicos fenômenos em que ainda se conserva intacta a união das forças sensíveis e espirituais" (Suzuki, 1991: 19).

Guimarães Rosa, não é difícil perceber, é esse homem "de intenção infantil", que tanto brinca com os amigos, como manda cartões-postais para as netas. Mais do que na outra situação, talvez, é ao escrever postais que Rosa brinca de ser criança. A começar pela linguagem, que procura imitar a das pequenas, mesmo que, às vezes, seja obrigado a falar como adulto:

Nenen querida! Vovô atí, titia atí, Nenen vem atí?/ Súsí atí. E praia/ Neném atí?/ Atí bôbo não. Atí bom, casa Vovô, casa Nenen. Casa 2./ Beijinho bom./ Vovô (da Nenen) (Rosa, 2003: 16).

Depois, são os desenhos, assumidamente ingênuos, a enfeitar as bordas dos cartões, o lúdico tomando conta do espaço em branco, de tal forma que o endereço do destinatário quase desaparece, escondido em meio aos arabescos. Finalmente, as imagens dos cartões-postais, belas fotografias, algumas

...ao escrever cartões-postais, o escritor assumia as vozes das netas, falava na língua delas, chegando mesmo a criar uma espécie de dicionário com a grafia da fala da criança...

não fazendo parte do mundo infantil, como aquela da praia de Copacabana, cheia de gente, num dia ensolarado (imagem sedutora para crianças que moravam em São Paulo).

O contraste entre imagem fotográfica e desenho “infantil”, ou ainda, entre imagem e mensagem, é aspecto diferenciador dos postais do escritor mineiro, muito embora a alegria da palavra, também neles, seja o elo de ligação entre fotografia e mensagem, como é de praxe acontecer nos cartões-postais. Também a procedência dos cartões de Rosa – vestígios de suas andanças pelo mundo – não coincide com o lugar de onde eram expedidos: vindos do Panamá, Alemanha, México, França ou de São Paulo, quase sempre são enviados do Rio de Janeiro. Curiosamente, são de Zurique os cartões-postais com motivos infantis (histórias de gatos em situações humanas), aqueles onde se efetiva a união mais feliz de imagem e palavra (dizer que podem ter sido comprados e guardados...).

Uma vez que os postais de Guimarães Rosa eram remetidos do lugar onde o escritor morava, não de onde provinham as estampas, a situação típica do cartão-postal – “viajar na companhia dos que partem” –, não se aplica, inteiramente, àqueles. O que leva a supor que “vovô Joãozinho” escolheu-os como forma de se comunicar com as netas porque os postais destinam-se, antes de tudo, aos olhos; também porque as destinatárias não sabiam ler, nem escrever, a imagem encarregando-se de “estabelecer uma comunicação entre ausentes e assim restituir uma distância” (Shapochnik, 1998: 424). Depois, porque o postal é sinônimo de “comunicação ou expressão afetiva” (Freyre, 1978: 146), que até pode prescindir da palavra. Caso da “correspondência” de Vera Lúcia com o avô: desenhos “abstratos” (“inspiração” do adulto?) em folhas de papel timbrado da Secretaria de Estado das Relações Exteriores, “decifrados” por Guimarães Rosa, como também a identidade da autora da “obra”, depois guardados, lembrança da passagem da criança pelo Rio de Janeiro.

Outros guardados (de novo, uma suposição) são também as cartinhas, os pequenos bilhetes em pedaços de pa-

pel, elaborados, quem sabe, nos intervalos de trabalho do Guimarães Rosa diplomata ou do Guimarães Rosa criador e (co)tradutor, manifestação de saudade na forma de desenhos e histórias, situação em que mão e pensamento pareciam seguir soltos, guiados pela emoção e pela memória.

Enfim, ao escrever cartões-postais, o escritor assumia as vozes das netas, falava na língua delas, chegando mesmo a criar uma espécie de dicionário com a grafia da fala da criança, de um lado, e o seu significado, no outro. Antes de falar para elas, “vovô Joãozinho” fazia o que somente anos mais tarde Vera e Beatriz fariam: escrevia por elas. Deve-se lembrar também que os cartões, não sendo lidos por aquelas a quem se destinavam, requeriam um intérprete (os pais ou um outro adulto). Menos do que a leitura, eles pediam a recriação (uma quase dramatização) em voz alta, na “língua” em que eram concebidos. Destinavam-se, por isso, desde o princípio, à oralidade, não propriamente à leitura.

A intermediação do adulto, também na forma da edição (isto é, transformação) dos postais em livro, introduz a dimensão sentimental schilleriana no universo dessa correspondência infantil, ao mesmo tempo, elemento de tensão entre os modos de criar da poesia ingênua e da sentimental. Schiller diferencia uma da outra, nos seguintes termos: “Chamei a poesia ingênua de um favor da natureza para lembrar que a reflexão não tem participação alguma nela” (1991: 89). Enquanto, para o poeta ingênuo, a reflexão é mera virtualidade, para o sentimental, é a instância em que se fundamenta a própria emoção, pois

[o poeta sentimental] reflete sobre a impressão que os objetos lhe causam e tão-somente nessa reflexão funda-se a comoção a que ele próprio é transportado e nos transporta (Schiller, 1991: 64).

O que significa dizer que o poeta sentimental “não apenas reflete, mas também convida o leitor a percorrer o mesmo fio de raciocínio em relação ao objeto” (Suzuki, 1991: 27). Esse leitor, ou antes, leitores, no caso de *Ooó do Vovô*, são as pessoas que, em primeira mão, “leram” os cartões para as netas de Guimarães Rosa, também aquelas que, anos mais tarde, prepararam a edição do livro, todas (a começar pelo escritor) atuando como poetas ingênuos, ou melhor, fingindo-se de poetas ingênuos. Nos vários níveis dos protocolos da edição do livro, todos falam com o coração: nos textos do prefácio, da apresentação e do posfácio, nas fotografias, na montagem dos postais, no destaque a alguns cartões, a ocupar página inteira, no tipo de papel. Tudo concorre para o leitor viver a experiência estética, no encantamento dos olhos e do tato. De modo a esquecer o quanto existe de engenho e arte - ou de atividade


reflexiva, para falar nos termos de Schiller -, por trás de todo esse trabalho. Obra de poeta sentimental, no caso, de vários poetas sentimentais.

Os poetas sentimentais que se ocuparam dos textos, por exemplo, em princípio atuaram em atendimento ao protocolo da edição, que visa a oferecer informações ao leitor quanto ao itinerário de publicação dos cartões-postais de Guimarães Rosa. Por trás desse propósito, no entanto, é possível identificar um outro, que torna explícito aquele aspecto dos postais, de certa forma oculto: eles nunca de fato limitaram-se ao círculo da intimidade. É da natureza do cartão-postal a exibição pública, o espetáculo mal dissimulado. O cartão-postal, ao contrário da carta, não requer envelope, garantia de privacidade. No postal, o que se escreve atrás é compartilhado por pessoas, como o carteiro, que intermediam sua chegada até o destinatário. No meio do caminho, outros leitores tornam-se um pouco destinatários daquela correspondência. Como a platéia que, em primeira mão, assistiu à projeção dos postais de Guimarães Rosa no telão do teatro da PUC Minas, em 24 de agosto de 1998, no I Seminário Internacional Guimarães Rosa.

Se os postais desvendam a sensibilidade ingênua de Rosa, aparentemente a contrastar, como se disse, com a disposição sentimental do escritor, importa esclarecer que, para Schiller, “o sentimental não é o oposto do ingênuo, mas é, ele mesmo o ingênuo” (Suzuki, 1991: 32). Quando não é mais possível ao poeta ser natureza, porque já experimentou em si mesmo os efeitos da cultura, ele buscará então a “natureza perdida” (Schiller, 1991). Nesse sentido, é curioso pensar que os cartões-postais correspondem a uma fase da carreira de Guimarães Rosa (a última, na verdade) em que ele, “esgotado”, vivia tratando de sua correspondência com tradutores estrangeiros. É o momento em que não mais escrevia “peças gigantescas

como seus livros enormes de 1956”, mas adotara “a síntese das *Terceiras Estórias*, admiráveis e perfeitas como pequenas jóias, mas sem aquela comoção ou força de *Grande Sertão: Veredas* ou *Corpo de Baile*” (Dantas, 1975: 45).

Assim, simultaneamente à correspondência com os tradutores, Curt Meyer-Classon (Rosa, 2003) e, por intermédio da qual Rosa participava do processo de exegese da própria obra - nessa outra experiência de poeta sentimental -, a correspondência com as netas permitiu ao escritor sair em busca do ingênuo, da “natureza perdida”. Para tanto, a personagem “vovô Joãozinho”, que Guimarães inventa para se comunicar com a neta Vera Tess, funciona como recurso ficcional por meio do qual assume ser criança, fingimento também assumido por Manoel de Barros, já no título da obra, *Exercícios de ser criança* (1999).

Ambos poetas, Barros e Rosa aprenderam com a lição de Schiller: “O ser natureza do poeta ingênuo representa um dever ser para os poetas sentimentais” (Suzuki, 1991: 37). Quanto mais o poeta moderno encontra-se impossibilitado de ser ingênuo, tal como foram os antigos gregos, tal como são as crianças, tanto mais deve se esforçar - no ato da experiência reflexiva - por fazer da natureza ingênua um Ideal de beleza a ser buscado. Essa, a função, talvez, dos postais, bilhetinhos, rabiscos e desenhos de Guimarães Rosa, laboratório de criação poética, espaço de vivência do lúdico. Se, quando o escritor se põe a escrever cartões para as netas, não podia ir além do que já tinha ido, aspirar ao infinito, sem jamais alcançá-lo, segundo Schiller, é a força que impulsiona o poeta moderno. Também por aí a correspondência de João Guimarães Rosa se presta à leitura, espetáculo do poeta sentimental que, na tentativa de superar a si mesmo, alimenta-se do ingênuo, para continuar criando. Busca infinita de novas veredas. 

Referências bibliográficas

- ANDRADE, Mário de. “Tudo está tão bom, tão gostoso...”. Postais a Mário de Andrade. Organizado por Marco Antonio de Moraes. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1993.
- BARROS, Manoel de. *Exercícios de ser criança*. Bordados de Antônia Zulma Diniz, Angela, Marilu, Martha e Sávila Dummont sobre desenhos de Demóstenes. Rio de Janeiro: Salamandra, 1999.
- DANTAS, Paulo. Sagarana emotiva: cartas de J. Guimarães Rosa [a] Paulo Dantas. Introdução de Dora Ferreira da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- FREYRE, Gilberto. “Informação, comunicação e cartão-postal”. In: Alhos & bugalhos: ensaios sobre temas contraditórios de Joyce à cachaça; de José Lins do Rego ao cartão-postal. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978, p.146-161.
- SCHAPOCHNIK, Nelson. “Cartões-postais, álbuns de família e ícones da intimidade”. In: História da vida privada no Brasil. República: da Belle Époque à Era do Rádio (Volume 3). Coleção dirigida por Fernando A. Novais; volume organizado por Nicolau Sevcenko. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p.423-512.
- SCHILLER, Friedrich. Poesia ingênua e sentimental. Estudo e tradução: Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- ROSA, João Guimarães. Correspondência com o seu tradutor alemão Curt Meyer-Classon (1958-1967). Edição, organização e notas: Maria Aparecida Faria Marcondes Bussolotti. Tradução: Erlon José Paschoal. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Academia Brasileira de Letras; Belo Horizonte, MG: Ed. da UFMG, 2003.
- ROSA, João Guimarães. Ooó do Vovô: correspondência de João Guimarães Rosa, vovô Joãozinho, com Vera e Beatriz Helena Tess: de setembro de 1966 a novembro de 1967. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Belo Horizonte: Editora da PUC/Minas; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2003.

O desaparecimento prematuro de Guimarães Rosa

ENIGMA OU ENREDO?

Marcelo Marinho*



BIOGRAFIA E FICÇÃO: A INVENÇÃO DO SUJEITO

... às vezes quase acredito que eu mesmo, João, sou um conto contado por mim mesmo. É tão imperativo...

Rosa, em entrevista a Günter Lorenz

Diversos eventos e publicações celebraram, em junho de 2008, o centenário do nascimento do mais genial romancista brasileiro. Nessa ordem de celebrações, é preciso igualmente lembrar que Guimarães Rosa, no dia 27 de junho de 1968, faltou a um importante compromisso para com seus ardentes admiradores: festejar seus doravante inalcançáveis 60 anos de idade. A partir de então, a ausência do médico romancista e poliglota será uma presença constante em todos os eventos dedicados à interpretação e à exaltação de uma das obras poéticas mais complexas e mais representativas da cultura nacional.

Ainda no vigor de seus 59 anos intensamente vividos, ao anoitecer de um domingo de novembro de 1967, Rosa surpreendeu mais uma vez sua família, seu círculo de amigos e a multidão de leitores de sua obra, pouco após o dobre dos sinos, anunciando a Hora do Ângelo. "As pessoas não morrem, elas ficam encantadas", dissera o romancista apenas três dias antes, em concorrida cerimônia na Academia Brasileira de Letras. E naquele ocaso - acaso? - de um 19 de novembro, Rosa ficou

* Professor da Universidade Católica Dom Bosco.

para sempre encantado – tornou-se um mito, talvez o maior e mais duradouro dos mitos da cultura brasileira.

A breve existência do romancista-embaixador foi excepcionalmente extensa em realizações pessoais e literárias, demonstrando uma rara e quase sobre-humana capacidade de inventar e conduzir o próprio destino. Não por acaso, o romancista termina por declarar sua impressão de ser um conto escrito por si próprio. Assim é que, para discorrer sobre as articulações entre ficção e biografia em Guimarães Rosa, serão ora registrados, em curta sùmula biobibliográfica, alguns de seus feitos excepcionais, nos quais o leitor observará várias ocorrências marcadas pelo enigma do fado ou pelo mistério da poesia.

Ao término do percurso, o leitor poderá talvez se deparar com uma das personas mais finamente concebidas pelo bardo de Cordisburgo: o autor-esfinge de si mesmo. Essa esfinge corresponde àquele “autor tal como ele se inventou por intermédio de sua obra, e não tal como ele teria existido anteriormente a ela”, segundo as luminosas palavras do crítico Jean Starobinski (in Spitzer, 1970: 26). Em lances e ardis de enxadrista prestidigitador, Guimarães Rosa reordena permanentemente bispos, cavalos e jagunços no tabuleiro em que joga partidas simultâneas com milhões de leitores espalhados pelo mundo. O jogo onírico, é claro, resulta sempre em xeque-mate sobre o afoito adversário, ofuscado pela busca de movimentos diretos e previsíveis. As técnicas empregadas por Rosa são multidimensionais, seu texto revela-se um palimpsesto, uma obra em várias camadas sobrepostas. Ao recombinar frases, palavras e letras sobre casas pretas e brancas, o romancista reinventa novos desdobramentos de si próprio, novos sujeitos que resultam de permanentes rearticulações entre biografia e ficção: um verdadeiro e plurissignificante “conto de si mesmo”.

SÙMULA BIO-BIBLIOGRÁFICA: CRONOLOGIA DE UM DESENREDO ANUNCIADO

Os eventos e acontecimentos elencados foram coligidos sobretudo nos livros de autoria de Eduardo Coutinho, Vicente Guimarães e Vilma Guimarães Rosa, além da coletânea de documentos e depoimentos intitulada *Em Memória de Guimarães Rosa*, publicada por José Olympio sete meses após o acontecimento que pasmou os admiradores do genial romancista.

1908: No dia 27 de junho, em Cordisburgo, pequeno vilarejo de Minas Gerais, nasce o futuro diplomata-romancista, uma pessoa marcada por forte religiosidade e misticismo.

1918: O menino prodígio, que já conhece a língua francesa e holandesa, inicia seus estudos em uma escola de Belo Horizonte, Minas Gerais. Em seus momentos de lazer, escreve

As técnicas empregadas por Rosa são multidimensionais, seu texto revela-se um palimpsesto, uma obra em várias camadas sobrepostas. Ao recombinar frases, palavras e letras sobre casas pretas e brancas, o romancista reinventa novos desdobramentos de si próprio...

inúmeras cartas em forma de logogrifos e charadas.

1925: Aos 16 anos, ingressa na Faculdade de Medicina. Durante esse período de estudos universitários, o jovem estudante conquista diversos prêmios com seus contos, entre os quais se destaca “Chronos Kai Anagke”, a misteriosa história de um enxadrista que conclui um pacto com o demônio para receber... um prêmio – o tema do pacto será retomado em *Grande Sertão: Veredas*, romance que, por sua vez, receberá... diversos prêmios.

1930: Conclusão do curso de Medicina. Nesse ano, Getúlio Vargas comanda a célebre Revolução que muda radicalmente o destino nacional e marca o espírito de uma geração de brasileiros.

1933: Ingressa, como Oficial-Médico, na Polícia Militar de Minas Gerais. Aprende o russo e o japonês. Em companhia de Geraldo França de Lima, Rosa sonha com as cerimônias de gala da prestigiosa Academia Brasileira de Letras, à época, um prestigioso reduto de intelectuais.

1934: Brilhante sucesso no concorrido concurso de ingresso à carreira diplomática. O leque de conhecimentos de Rosa é vasto: do Direito à Geografia, da Filosofia à Botânica.

1936: Participa e recebe o primeiro lugar no concurso de poesia da ABL.

1937: Com *Sagarana*, participa e recebe o segundo lugar em concurso literário nacional.

1938: Posto de cônsul-adjunto em Hamburgo, Alema-

1956: Publicação de *Corpo de Baile e Grande Sertão: Veredas*. São 1.400 páginas impecáveis publicadas em um único ano. O romancista declara que concluiu sua obra prima em três dias e duas noites, em estado de possessão, sem dormir.

na. Com sua futura esposa, Aracy, Rosa ajuda a salvar dezenas de judeus do extermínio nazista.

1942: Posto de Secretário de Embaixada em Bogotá, Colômbia.

1946: Chefe de Gabinete do Ministro, no Rio de Janeiro, antiga capital federal. Publicação de *Sagarana*, coletânea de contos que recebe o Prêmio Felipe de Oliveira. Consagração literária. O escritor afirma ter escrito certos contos em estado de transe hipnótico, mediúnico - semeia-se o enigma.

1947: Em carta a seu tio Vicente Guimarães, Rosa anuncia o início de uma "guerra literária".

1948: Conselheiro de Embaixada em Paris.

1951: Chefe de Gabinete de João Neves da Fontoura, ministro de Getúlio Vargas.

1954: Getúlio Vargas executa a corajosa decisão de escolher o momento para sua travessia final: "Serenamente dou o primeiro passo no caminho da eternidade e saio da vida para entrar na História."

1956: Publicação de *Corpo de Baile e Grande Sertão: Veredas*. São 1.400 páginas impecáveis publicadas em um único ano. O romancista declara que concluiu sua obra prima em três dias e duas noites, em estado de possessão, sem dormir. O romance recebe três grandes prêmios. Estranhamente, Rosa declara que essa é sua "autobiografia irracional", enquanto Riobaldo fala de "almanaque grosso, de logogrifos e charadas", e menciona, sem razão aparente, a erva medicinal "dona joana", que provoca infarto se consumida acima de pequena dose. O romance narra a história do pacto faustiano concluído pelo

bardo Riobaldo, um pacto cujo objeto é a vitória sobre Hermógenes (epônimo de Saussure, segundo G. Genette), cujo preço é a perda de Diadorim (Deodorina, o "presente de Deus" ou a alma), cujo prêmio é Otacília ("moça da carinha redonda", a efigie cunhada sobre a moeda). Os jagunços que combatem ao lado de Riobaldo têm por nome Drumão (Carlos), Dos Anjos (Augusto), Selorico (Odorico) Mendes... A guerra trava-se no universo da literatura e da linguagem.

1957: Rosa candidata-se à Academia, mas é preterido na eleição.

1958: É nomeado Embaixador por seu amigo e conterrâneo Juscelino Kubitschek.

1961: Recebe o Prêmio Machado de Assis, pelo conjunto de sua obra. Publicação de poemas sob os pseudônimos anagramáticos de Soares Guimarães, Sá Araújo Segrim e Meuriss Aragão. Sob forma de logogrifos, o conjunto de seus personagens traz nomes que sugerem desdobramentos ficcionais do próprio autor: Moimeichego (moi-me-ich-ego), Rosendo, Dona Rosalina, Orósio, João Porém...

1963: Rosa candidata-se novamente à Academia, e visita acadêmicos, em campanha eleitoral, firmemente decidido a obter vitória. Antonio Callado pergunta-lhe a razão para tanto empenho. Resultado do esforço: Rosa é eleito à unanimidade. Misteriosamente, começa a adiar, *sine die*, a cerimônia de posse. Quando procura explicar suas razões, nota-se "um terror pueril em seus olhos", segundo Augusto Meyer. O enigma se desdobra: a Otto Lara Resende, o médico e embaixador mineiro afirma que o prêmio Nobel, se lhe fosse atribuído, poderia matá-lo. As declarações, semeadas com critério e parcimônia, induzem a supor que Guimarães, tal como seu personagem Riobaldo (Rosa-io-bardo), poderia eventualmente ter concluído algum pacto faustiano - como aquele que ocorre em seu conto "Chronos Kai Anagke", de 1929.

1964: Ainda reticente no que tange à posse na tão almejada Academia. Publicação de suas obras em diversos idiomas, e avanço da tradução do conjunto da obra para o alemão, por Curt Meyer-Clason, com quem o romancista troca intensa correspondência, pois deseja fazer dessa versão uma matriz para futuras traduções em outros idiomas.

1965: De maneira incompreensível a todos, Rosa, ainda aterrorizado pela Academia, evita a cerimônia de posse. A alguns, declara sofrer de males cardíacos; a outros, afirma estar com excesso de trabalho na divisão de fronteiras do Itamaraty (como se Rio Branco já não houvesse deixado quase tudo preparado, desde a virada do século XIX...).

1966: Meyer-Clason anuncia o fim próximo da tradução do conjunto da obra, espaçando-se a correspondência entre ambos. O romancista fixa, por fim, a data da cerimônia de

Rosa entrega sua alma, e está dora em diante “encantado” – fez-se mito, o maior dos mitos da literatura brasileira. Mas fez-se também mistério – indecifrável e imponderável mistério.

posse. Estranhamente, o dia escolhido é uma quinta-feira, 16 de novembro de 1967 – no fim do ano seguinte. Também o dia da semana escolhido parece incongruente, sobretudo pelo número de meses que faltam para a cerimônia.

1967: Publicação de *Tutaméia* (“tudo meu”), uma forma de guia de leitura para o conjunto da obra, segundo Assis Brasil. Emir Monegal, em viagem com o romancista, observa que esses meses de 1967 são vividos como derradeiros, um pouco como se Rosa soubesse, de antemão, que não mais passaria pelos lugares visitados. Rosa declara, nas mais diversas ocasiões, que poderia suportar a cerimônia de posse, mas que temia a chegada do dia seguinte. À mancheia, Rosa semeia a ambigüidade e cultiva o enigma.

Terça-feira, 14 de novembro de 1967: Austera preparação e ensaio exaustivo de todas as etapas da cerimônia. Em forte estado de comoção, o romancista traz frias as mãos, mantém-se em silêncio, e faz repetidas vezes o sinal da cruz. Ele relembra a Geraldo França de Lima os devaneios de 1933 a respeito das pompas da posse na Academia.

Quarta-feira, 15 de novembro de 1967: O romancista afirma ter medo de falhar, de chorar, de sofrer uma parada cardíaca durante a cerimônia: “A Academia é demais para mim.” A Academia é demais para um embaixador que pratica vinte e um idiomas, tem sua obra traduzida em dezenas de países, e executou todas as etapas que planejou para sua vida?

Quinta-feira, 16 de novembro de 1967: Dia da cerimônia adiada durante quatro anos.

Pela manhã, emagrecido, em suas roupas doravante largas demais, ele diz a Afonso Arinos que “a normalidade nada

mais é que animalidade”. Ao entardecer, ele se recusa a comer, receia vestir seu fardão bordado de louros, treme, chora, e reza: “não chegarei ao fim deste ano.” As fotos do evento mostram que o fardão, pronto há quatro anos, está agora largo demais. Rosa solicita ao médico Geraldo França de Lima que fique o mais próximo possível, pois teme por sua vida. Em seu discurso, fala com frequência sobre a morte, e menciona várias vezes o nome de Getúlio Vargas, autor da célebre frase “serenamente dou o primeiro passo no caminho da eternidade e saio da vida para entrar na História”. Rosa discursa a respeito dessa “substância amorfa e escolhedora – o tempo”: “Esta horária vida não nos deixa encerrar parágrafos, quanto mais terminar capítulos”. Afonso Arinos observa que Guimarães “chora em seu foro interior”. Por fim, Rosa afirma que “as pessoas não morrem, elas ficam encantadas”. Contudo, para alívio dos presentes, falham as previsões tão alardeadas pelo romancista: nada lhe acontece para além da consagração literária oficial, para além da conquista do prêmio tão almejado.

Domingo, 19 de novembro de 1967: Terceiro dia após a cerimônia de consagração literária. Pela manhã, ao telefone, Pedro Calmon nota uma voz alterada, melancólica: Rosa parece sofrer e, “em convocação à posteridade”, convida Calmon à leitura do discurso que seria publicado somente alguns meses mais tarde. Em alemão, língua de Fausto, redige uma dedicatória em dicionário oferecido à sua esposa, Aracy, e afirma que a vida é apenas passagem. Contrariamente a seus hábitos, não comparece à missa dominical, à Hora do Ângelo. Em seu escritório de trabalho, duas horas mais tarde, “com os olhos desmesuradamente abertos, tentou falar, mas não podia mais fazê-lo”, segundo relata Afonso Arinos. Em meio a seus livros, Rosa entrega sua alma, e está dora em diante “encantado” – fez-se mito, o maior dos mitos da literatura brasileira. Mas fez-se também mistério – indecifrável e imponderável mistério.

O DESENREDO DA TRAMA: XEQUE-MATE?

Encurralado entre casas pretas e brancas, bispos, cavalos e jagunços, à beira de xeque iminente, o leitor destas linhas estará com certeza se perguntando: de que forma misteriosa morreu Guimarães Rosa? Qual é a relação desse desenredo com a “autobiografia irracional” que seria *Grande Sertão: Veredas*? Aliás, o que vem a ser uma “autobiografia irracional”? Por que razão Rosa faleceu exatamente num domingo, à hora da missa excepcionalmente evitada, precisamente em meio a seus livros escritos em “estado de possessão”? Por que isso se deu exatamente três dias após uma cerimônia durante quatro longos anos adiada? Haveria algum significado cabalístico no três (número sagrado) e no quatro (no tarô, o imperador),

cuja soma resulta em sete? Haveria algum significado oculto nos algarismos que formam as datas fatais (16/11/1967 ou 19/11/1967)? Qual é a relação entre a alegada mediunidade roseana da escrita, a inspiração criativa e o pacto concluído por Riobaldo (Rosa-cu-poeta)? Como poderia Rosa saber antecipadamente que seu falecimento resultaria de uma precisa falência cardíaca? Qual é a função da menção feita por Riobaldo à “dona joana”, planta medicinal contendo terpenóides, substância volátil passível de induzir um infarto? Como poderia Rosa prever que o recebimento do prêmio – a consagração literária – resultaria forçosamente na entrega da alma? Qual é a razão para atribuir tanta importância à Academia Brasileira de Letras? Qual é o significado dos três exemplares de Fausto conservados na estante do escritório pessoal de Rosa? Teria Rosa concluído algum pacto para, de forma sobre-humana, realizar tão resolutamente seus projetos pessoais e literários?

Avançemos pelo tabuleiro, enfrentando a primeira e mais óbvia peça inicial: o laudo médico para o falecimento, como bem sabe o leitor, foi infarto. Previamente anunciado pelo médico-romancista, qualquer destoante laudo seria supérfluo. Também nesse sentido, como seria possível suspeitar de qualquer outra causa para o falecimento de um autor e embaixador consagrado, no ápice de sua carreira literária e diplomática? Quem ousaria sugerir qualquer exame póstumo? Conheceria aquele médico alguma substância indetectável por análises químicas, no ano de 1967? Rosa parece dispor seus bispos e cavalos de maneira a conduzir todos os participantes e espectadores do jogo em uma mesma direção – a mais tortuosa e enganosa possível. Levando-se em

conta os fatos aqui elencados e a noção de “autobiografia irracional”, qual seria, possivelmente, a causa para a morte do romancista?

Morte natural, pelo avançado da idade – 59 anos? Morte por infarto, provocado pela emoção da posse na ABL? Morte sobrenatural, pagamento de um pacto? Morte somatizada, por crença profunda na realização de um eventual pacto? Morte autodeterminada, por execução de roteiro previamente elaborado? Auto-sugestão? Pura coincidência? Simples conhecimento antecipado da data e da causa do próprio falecimento? Questão irrelevante para se ler *Grande Sertão: Veredas*? A resposta, caro leitor, Rosa levou consigo para o reino do encantamento. “A gente morre é para provar que viveu”, desconversa o mineiro.


Conclua-se que a vida de Guimarães Rosa ficaria em nada mais interessante se desentranhássemos a chave para seu grande enigma. De forma absolutamente genial e inédita na história da literatura mundial, Rosa elaborou e seguiu um fino roteiro que jamais será completamente decifrado. Eis o sentido para “autobiografia irracional”: contar para vivê-la, no viés oposto ao da fórmula adotada por García Márquez. Para interpretar os fatos biográficos dessa existência marcada por realizações quase sobrehumanas, as possibilidades de leitura são múltiplas e corrediças. Rosa fez de si mesmo e de sua própria vida uma voraz esfinge que, por impossibilidade de decifração, devora os passantes e os leitores ávidos por solução para os mistérios do fado e os enigmas da poesia – em suma, para a grande charada da existência humana. A ponto de Drummond exclamar: “Ficamos sem saber o que era João, e se João existiu de se pegar.” ☞

Referências bibliográficas

- COUTINHO, Eduardo de Faria (org.). Guimarães Rosa. Coleção Fortuna Crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, 579 p.
- GUIMARÃES, Vicente. Joãozinho. Infância de João Guimarães Rosa. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1972, 175 p.
- MARINHO, Marcelo. Grande Sertão: Veredas: lectures critiques e approche stylistique. Contribution à l'étude de la Poétique de l'énigme. Villeneuve D'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2001, 640 p.
- MARINHO, Marcelo. GRND SRT: vertigens de um enigma. Campo Grande: UCDB/Letra Livre, 2001, 230 p.
- MARINHO, Marcelo. João Guimarães Rosa. Paris: L'Harmattan, 2003, 158 p.
- ROSA, João Guimarães. Grande Sertão: Veredas. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1993, 540 p.
- ROSA, Vilma Guimarães. Relembraimentos: João Guimarães Rosa, meu pai. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1983, 457 p.
- SPITZER, Leo. Études de style. Prefácio de Jean Starobinski. Paris: Gallimard-Tel, 1970, 533 p.
- VV.AA. Em memória de Guimarães Rosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968, 255 p.

Remoinhos de um ciclone

Ana Salles Mariano*



Em conto publicado em “O Cruzeiro” e ainda inédito em livro, Guimarães Rosa usa a expressão “remoinhos de um ciclone” para descrever a sensação de uma personagem. Tomo de empréstimo sua palavra para descrever o fenômeno causado por suas obras. Remoinhos que movimentam a Literatura e seus conceitos, inter-

ferem na Língua Portuguesa, mudam modos de ver e pensar, e interferem até nas profissões. Quem imaginava ser possível um guia turístico-literário? E uma bordadeira que produz bordados-leituras? E quem “havera” de imaginar um grupo de jovens mineiros voando pelo Brasil como contadores de histórias? E uma performer recriando nas praças de pequenas cidades mineiras, sob as copas das árvores, o “circo miúdo”? E um músico traduzindo os textos em imagens sonoras? Pois são estes intérpretes – e outros tantos – que vieram comemorar os 100 anos de Guimarães Rosa na arena do TUCA, teatro da PUC-SP. A obra de Guimarães em outras leituras. Criações da criação: remoinhos.

Esses desbravadores do sertão rosiano aproximam-nos da obra, pondo em cena o que ela tem de familiar, de simples, de conversa, de oralidade, para, ao mesmo tempo, extasiar, surpreender, causar estranhamentos: *folha a folha, um fosforem*.

Como professores de Literatura, interessados em estimular nos alunos o prazer do texto, optamos por convidá-los para a comemoração, ressaltando o caráter formador de todas estas experiências. E sob esta ótica, apresentamos aqui algumas delas.

O INTÉRPRETE DE GUIMARÃES – PAPATERRA LIMONGE, QUASE UM PERSONAGEM

A linguagem densa e elaborada de Guimarães constrói a personagem narrador, e a voz de Papaterra Limonge presentifica, recia com toda emoção as desgraças e as graças de Matraga. É ver ali o Matraga, em sua voz consubstanciado. E o que deixa a todos estarecidos é a prodigiosa memória de um homem de mais de 80 anos, que parece ter impressa em sua mente cada frase do texto. Nenhuma palavra deixada de lado, nenhuma construção desfeita. Tudo muito do jeito que tem de ser. Quem ouve, se emociona. Somos conduzidos para dentro da história. E também ficamos curiosos pela história de Papaterra.

Francisco Papaterra Limonge Neto nasceu e viveu em São Paulo, mas há 17 anos mora em Itamonte (MG). Tem 87 anos. Foi promotor público, juiz do Tribunal de Alçada Criminal e desembargador. Hoje, está aposentado. Ficou viúvo, e casou-se pela segunda vez. Do primeiro casamento, teve seis filhos (cinco homens e uma mulher), que o acompanham algumas vezes na apresentação das histórias, mas todos eles de livro na mão – só o pai, com os olhos cheios de lembranças, fala o texto de memória. Ele nos conta como tudo começou, em entrevista especialmente feita para esta publicação.

Não se pode deixar de enfatizar como é exemplar seu depoimento. O interesse pela leitura supera a dificuldade visual. Descobre a “máquina de ler”, amplia sua memória para reler, e traz, ao público que o ouve, vontade de ler mais. Muitos jovens comentaram que, após ouvir Papaterra, foram aos textos. Para re-ouvir, lendo. Para reler, ouvindo a própria voz.

A apresentação de “A Terceira Margem do Rio” é a que ele mais gosta de fazer. Texto de síntese, construído no detalhe, requer atenção especial às gradações, às trocas de fonemas, às antíteses. E nada disso escapa à leitura interpretativa de Papaterra, como uma audição atenta pode captar. E, atenção, ele consegue de modo exemplar. É um *fosforem*.

Sua interpretação mostrou caminhos. Veredas.

Veredas que se abriram também com o trabalho do Grupo Miguilim de contadores de Histórias de Cordisburgo – embaixadores de Guimarães Rosa.

* Mestre em Comunicação e Semiótica; Professora de Criação Literária do Departamento de Arte da PUC-SP; Superintendente do Teatro TUCA.

O GRUPO MIGUILIM

Maria Elisa Pereira de Almeida nos conta que, desde sua fundação, em 1996, o Grupo Miguilim de contadores de estórias de Cordisburgo tem como objetivo maior proporcionar a jovens adolescentes de Cordisburgo a oportunidade de passar por essa fase do desenvolvimento humano de maneira saudável e feliz. - "Contar Guimarães Rosa é uma desculpa" -, costumava seriamente brincar Calina Guimarães, a criadora do grupo.

Elisa esteve no TUCA juntamente com Dôra Guimarães. Ambas coordenam atualmente os Miguilins. Trouxeram também um dos jovens contadores - Tiago Goulart. Suas apresentações foram acompanhadas por muitos estudantes, professores da universidade e até mesmo por crianças de escolas primárias.

Os Miguilins, por meio de exercícios de leitura, preparação e narração dos textos de Guimarães Rosa, desenvolvem o conhecimento e o prazer do texto literário, e levam a outros tantos a experiência. Hoje, referência nacional, são chamados a participar de eventos em vários lugares. Muitas escolas de São Paulo já tiveram a oportunidade de trazer estes jovens, alguns ainda muito novos, que contam com expressiva naturalidade os contos rosianos. No TUCA, tivemos o prazer de ouvir também Dora e Elisa, contadoras excepcionais, formadoras de tantos outros contadores, capazes de nos fazer mergulhar nas narrativas e acompanhar com interesse cada personagem, recuperando a magia da transmissão oral e a função primordial do relato.

Este trabalho com a obra de Guimarães Rosa, além de propiciar a oportunidade dos jovens de conhecer os textos e aprender a interpretá-los, também os profissionaliza como monitores do Museu de Cordisburgo. Estes detalhes estão no texto de apresentação escrito por M. Elisa para esta revista. E, mais uma vez, é a obra de Guimarães em remoinhos.

BRASINHA, O EMBAIXADOR DO SERTÃO

Outra presença incrível em nossa Arena foi a de José Oswaldo dos Santos, diretor cultural da Associação dos Amigos do Museu Casa Guimarães Rosa em Cordisburgo. Comerciante na cidade, foi ler *Sagarana* porque soube que o Juca Bananeira, seu amigo e dono do boteco em frente a sua loja, era personagem da história. Um caso puxa outro, um lugar, um vaqueiro, Brasinha foi se embrenhando nos textos e em sua relação com a região. Hoje, pouco fica atrás do balcão, e, quando perguntam por ele para sua esposa, ela diz: "Ele está rosiando por aí."

Brasinha desempenha um importante papel na comunidade rosiana como guia turístico-literário. Sempre com seu chapéu para se proteger do sol e um livro no bernal, ele con-

duz as pessoas para a leitura dos textos nos lugares descritos. Essa busca da referencialidade, no entanto, não impede que ele reconheça no texto outros significados. Brasinha trouxe-nos muito mais do que um depoimento. Sua análise, suas convicções e a certeza de que há muitas leituras possíveis. Deu ao texto que enviou para a revista o título muito pertinente: "O real dentro do imaginário do Rosa."

O SERTÃO NA CANÇÃO.

COMO E POR QUE CANTAR GUIMARÃES ROSA

Jean e Joana Garfunkel apresentaram-se para um público curioso em ver como a tradução em outra linguagem havia se dado. O que seria uma sinopse cantada de um texto literário? Emocionaram, ou como disseram os estudantes, - arrasaram.

Transcrevo a história do grupo apresentada por Jean:

Neste meu ofício de cancionista, com canções gravadas por Zizi Possi, Elis Regina, Maria Rita e Pena Branca e Xavantinho (só para citar alguns nomes), sempre estive muito consciente da importância da oralidade no jeito de pensar brasileiro. Quando reli *Grande Sertão: Veredas*, pela terceira vez, o fiz em voz alta, e me dei conta da musicalidade e da força inventiva da prosa poética do autor. Dizem os estudiosos do assunto que Guimarães Rosa batucava com um lápis na mesa enquanto falava a frase recém escrita, para aferir sua cadência rítmica e sonora. Essa história me foi contada em Cordisburgo, cidade natal de Rosa, onde tenho ido há uns cinco anos durante as comemorações da Semana Roseana, que acontecem no mês de julho. Lá conheci os MIGUILINS, grupo de adolescentes contadores de história que contam Guimarães no cenário perfeito e com o sotaque certo, como só seus conterrâneos saberiam fazer.

Minha antiga paixão foi crescendo, virou um latifúndio: "Diadorim tomou conta de mim." Chamei meu parceiro e irmão Paulo Garfunkel, e começamos a fazer o que faz todo compositor apaixonado: canções. Letras e músicas inspiradas em momentos pontuais da trama de *Grande Sertão: Veredas*, formando uma sinopse cantada do romance e descobrindo uma vereda musical, que, quem sabe, venha a encurtar a distância entre o leitor e a obra.

Outra vez, a vereda, o caminho encurtado, a aproximação, o maravilhamento, a magia exercida pela obra no artista que a interpreta, a traduz para outra linguagem, pretendendo passar para seu público o caminho descoberto.

O CIRCO MIÚDO

Em 2005 e 2006, a artista circense e performer Fabíola Salles foi para Cordisburgo, e iniciou uma pesquisa, resgatando

a memória dos habitantes daquela cidade. O que buscava, depois de descobrir o circo miúdo citado por Guimarães, era lembrar histórias sobre os circos. Constatou, então, que o circo criado por Guimarães em seus contos era o mesmo descrito pela população local, talvez porque, desde os anos de 1960, os circos já quase não passam pela região. A pesquisa possibilitou a criação de um pequeno espetáculo que pretendia recuperar a magia e estimular a criatividade pelo imaginário popular. As apresentações foram viabilizadas pela Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo através do PAC - Programa de Ação Cultural, em 2006. Transcrevo palavras de Fabíola:

O circo brasileiro é tão rico e diverso como nossa música, nossa dança, toda nossa cultura. Resgatar as imagens do circo Miúdo é ressaltar a diversidade cultural brasileira e registrar historicamente um dos traços de nossa identidade cultural. Criar um número miúdo pode ser contrário à proporção de um picadeiro, mas um pequeno picadeiro pode caber até mesmo numa mala plena de magia.

O Circo Miúdo, citado por Guimarães, era um circo mambembe de variedades: tinha palhaço, bailarina, mágico e, na memória dos mais velhos, é o circo mais lembrado e querido da região. O projeto desenvolvido criou uma série de espetáculos e oficinas realizados em Minas Gerais e São Paulo, levando a proposta de resgate da cultura popular do sertão mineiro e do “fazer circo” como estímulo à criatividade.

O trabalho da artista recria o ambiente onde o circo tinha mais vida na memória das pessoas: a simplicidade do quintal. Era sob a árvore nos quintais que as crianças brincavam de circo depois que este ia embora, e era ali que a imaginação das crianças se desdobrava em tantas possibilidades e sonhos, mantendo vivas as imagens arquetípicas do circo. O espetáculo é pequenino, e acontece numa área de lazer, em praça pública ou mesmo num quintal, embaixo de uma árvore, de noite, no escuro. Varais de roupa (como aqueles encontrados nos quintais do interior) estruturam o pano-de-roda da tenda. Na porta, um pipoqueiro e um realejo (que nos papeizinhos de “sorte” traz frases de Guimarães), lá dentro, bancos para o público sentar. Todos bem acomodados? O “maior” espetáculo da Terra vai começar. De uma mala saem os adereços, e a artista vai se transformando: o palhaço, a bailarina, o mágico, o equilibrista... e revela os instrumentos de sua arte: malabares, pernas de pau, bolas e, como um balanço, a lira.

No encontro do TUCA, Fabíola optou por apresentar, em sessão de comunicação, sua análise a partir do trabalho

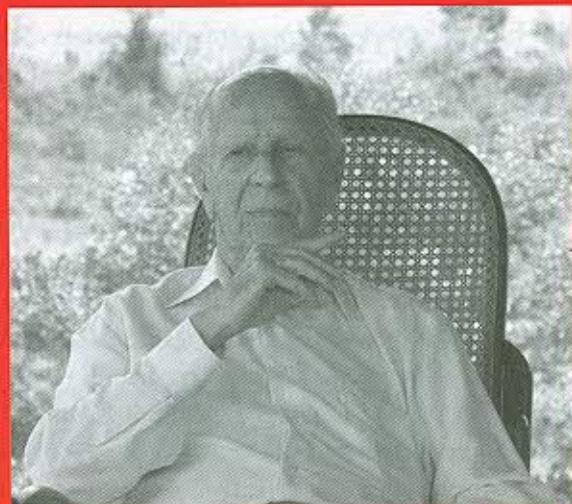
realizado. Em suas considerações, enfatizou como a obra de Guimarães levou-a à “palavra imaginada” pelas possibilidades de conexões intuitivas que desperta.

Outros trabalhos que procuram essas conexões vieram para o TUCA, como as peças do Grupo Teia de Aranha, mulheres que formaram um grupo para ler Guimarães Rosa e, a partir da interpretação, criar riscos e bordar. A primeira experiência foi motivada por uma apresentação do Grupo Miguilins em Portugal. Era preciso fazer um cenário. E elas criaram um maravilhoso painel. Também a pesquisa Meninos Quietos, que faz um levantamento dos brinquedos citados na obra e analisa os comportamentos da infância sugeridos pelas descrições. Selma Maria, artista plástica, montou uma instalação que ambientava os brinquedos em carroça de mão. A pesquisa Memória Viva do Sertão, de Beth Ziani, criativamente montada em pedaços de chita colorida e que podiam ser seguidos pelos depoimentos gravados, trazia personagens possíveis, um misto de ficção e realidade. E até as rosas de papel, distribuídas aos participantes do encontro, por Rosa Haruco Tane, traziam, enroladas em seu caule, frases de Guimarães.

As iniciativas aqui arroladas não dão conta da enorme variedade de produções a partir da obra de Guimarães. São apenas algumas, que pudemos conhecer e presenciar na relação com o público. Fenômeno curioso de apropriação indireta do texto. A busca do livro se dá como decorrência, estimulada por um contato sensível. Caminho inverso ao que a escola costuma criar, ao exigir a “leitura de obrigação” e de confirmação de teorias, o que faz com que nossos jovens não consigam ir para o texto sem “pré-conceitos”, e vejam, por isso, apenas as características já apontadas, as questões já anunciadas.

É comum avaliar a leitura semântica, a que busca o significado primeiro, referencial, e que leva ao contar da história como uma leitura “ingênua”, não crítica, da mesma forma que poderíamos apontar algumas das propostas apresentadas, não como interpretação, mas como *uso do texto* – para citar Umberto Eco. No entanto, os textos em que a função estética é evidente não se deixam reduzir. Não trazem apenas mais uma história. Nem é possível contá-la sem considerar as construções de linguagem, as figuras criadas. É a própria obra de Guimarães que impede o reducionismo e se revela a cada leitura.

Os textos a seguir trazem na íntegra a entrevista do Dr. Papaterra Limonge, o depoimento de Brásinha e o histórico dos Miguilins, escrito por M. Elisa, que, consideramos, deveriam ser lidos na íntegra. ©



Entrevista de Papaterra, por Ana Salles

1. Como foi sua ligação inicial com a obra de Guimarães Rosa?

Foi por meio de fitas cassete gravadas pela Fundação Dorina Nowill para Cegos, por volta de 1990. Essa época, eu já tinha problemas de visão que me impediam a leitura, então eu ouvi o *Grande Sertão: Veredas*; mais tarde, descobri uma máquina que me permitia a leitura, então pude ler com ela o livro. A princípio, senti muita dificuldade, mas depois me embrenhei por aqueles sertões e veredas, e não saí mais de lá, me entusiasmei tanto com aquele universo que li várias vezes. Eu chegava a “ver” as cenas e as personagens, tão boa era sua descrição por Guimarães. Se eu fosse desenhista, saberia fazer um retrato falado de Joca Ramiro, Medeiro Vaz, Zé Bebelo, Alaripe... Só não saberia visualizar Diadorim tal qual foi descrito na obra. É que, para mim, desde o início do romance, Diadorim já me parecia mulher, e mulher bonita que apenas se vestia de homem... e só Riobaldo não percebeu.

2. O que o atraiu em Guimarães? A linguagem do sertanejo? As histórias?

As duas coisas. Em cada página escrita, há um mundo recheado de palavras e expressões extraordinárias e enredos que ele soube criar e escrever muito bem, tanto que cada leitura que faço do *Grande Sertão* é nova para mim. A obra, por mais lida que esteja, ainda me surpreende.

3. Sua naturalidade ao contar nos impressionou muito. A obra de Guimarães ficou mais acessível. A que deve este fato?

Talvez por sentir a obra. Como disse anteriormente, eu “vejo” as cenas e as personagens, sinto cheiro de jagunço,

e quando estou dizendo os textos, parece que participo dos acontecimentos, sou também um personagem no meio deles.

4. Há mudanças interpretativas nas várias vezes que conta um mesmo texto?

Há, e isso depende de vários fatores. Um deles é como estou me sentindo na hora em que digo; o outro é o tipo de platéia que me assiste. Por exemplo, um dia, em Cordisburgo, alguns familiares de João Guimarães Rosa estavam na platéia, e talvez por isso muitos disseram que foi minha interpretação mais feliz. O mesmo posso dizer da minha apresentação no TUCA, por ocasião do centenário de Rosa, que eu particularmente gostei muito, eu atribuo isso ao fato de estar participando de um evento numa instituição que meu pai ajudou a fundar, isso me alegrou, ainda mais com a participação de meus filhos.

5. Como a interpretação se relaciona com a memória?

À medida que os textos estão bem decorados, a interpretação flui mais naturalmente.

6. Ouvindo-o como Matranga, sentimos a presença do personagem. Como se dá essa relação emotiva com o personagem? Augusto Matranga o emociona?

Sim! É uma história muito humana: um homem mau que passa por momentos difíceis, se regenera, e acaba dando a própria vida para evitar a prática de uma injustiça. “A Hora e Vez de Augusto Matranga” é uma lição de vida!

7. O senhor continua decorando textos da obra rosiana?

Continuo. Atualmente, estou memorizando o conto “Sorôco, sua mãe, sua filha”, conto este que incluo na lista dos melhores do autor. Prossigo nestas leituras porque é minha distração, além de ser um belo exercício para a cabeça.

8. Qual dos textos o senhor mais gosta de falar? Há algum personagem que o senhor mais gosta de interpretar?

A “Terceira Margem do Rio”, do livro *Primeiras Estórias*. Eu gosto desse conto, primeiro porque a linguagem dele é sublime, belíssima, dos contos é a obra prima; e depois, porque sempre quando digo, identifico nele pessoas que parecem querer fugir do mundo, da realidade, como as que se envolvem com drogas, bebidas...

E quanto ao personagem, eu gosto de interpretar o Riobaldo, do *Grande Sertão: Veredas*, porque ele já está velho, de “range rede” (como eu na minha cadeira de balanço), e em poucas linhas aponta suas contradições: “eu poderia ser padre, sacerdote ou chefe de jagunço, para outras coisas não fui parido”. ☺

Contadores de estórias do Grupo Miguilim EMBAIXADORES DE GUIMARÃES ROSA

Maria Elisa Pereira de Almeida*

A CRIAÇÃO DO GRUPO

No ano de 1993, a Dra. Calina Guimarães, médica na cidade mineira de Juiz de Fora e prima primeira do escritor João Guimarães Rosa, aposenta-se e retorna para sua cidade natal - Cordisburgo. Com a firme intenção de realizar algum trabalho pelos adolescentes dessa cidade, e imbuída do impulso maior de divulgar a grandiosa obra do primo também aos seus próprios conterrâneos, Calina segue atrás de amigos influentes que possam auxiliar a agilizar o processo de reabertura do Museu Casa Guimarães Rosa, mantido pelo Governo do Estado de Minas Gerais e praticamente desativado naquele momento.

Em 1994, é fundada a Associação dos Amigos do Museu Casa Guimarães Rosa para realizar projetos culturais e estimular a conservação e ampliação do Museu.

Em junho de 1995, após ter passado por um período de reformas, o Museu Casa Guimarães Rosa é reaberto com a presença de algumas autoridades da área cultural mineira. Estava assim entregue à população um acervo de cerca de 200 peças que registram a vida do escritor, além de 1.200 documentos, recortes de jornais, correspondências, fotografias e originais.

Entretanto, inquieta, buscando ainda alguma coisa a mais para completar o projeto de reabertura do Museu, envolvendo os adolescentes cordisburgueses, prossegue a Dra. Calina Guimarães com a convicção de que é preciso chamar a atenção não apenas para a casa e seus objetos, fotos, móveis ou para a vendinha restaurada, mas, sobretudo, para a obra do escritor.

Ainda em 1995, Calina é convidada pelo Grupo Tudo Era Uma Vez de contadores de histórias de Belo Horizonte a assistir a um de seus espetáculos, intitulado "Contos de Amor", onde são narrados contos envolvendo essa temática, de seis autores da literatura brasileira, entre eles, um de Gui-

marães Rosa. Sensibilizada com a audição das histórias, convencida da possibilidade concreta da transposição de contos literários para o universo da oralidade, a Dra. Calina convida as integrantes do Grupo Tudo Era Uma Vez para ministrarem oficinas de formação de contadores de histórias para alunos cordisburgueses. A idéia amadurece, e após uma segunda Oficina, já direcionada para adolescentes, Calina cria o Grupo Miguilim de contadores de estórias de Cordisburgo para atuar diretamente no Museu.

Prosseguindo o trabalho iniciado nas Oficinas, ela se dedica integralmente ao acompanhamento intensivo dos contadores de estórias na seleção e leitura oral dos textos, ensinando-os, pouco a pouco, a compreender e falar com expressão os trechos de Guimarães Rosa escolhidos para serem narrados. Calina ministra também periodicamente aulas de boas maneiras aos alunos do grupo Miguilim: como proceder ao receber os visitantes do Museu, e como acompanhar a visita que culminará na narração de um trecho da obra. Ao mesmo tempo em que os ensina a apresentar cada cômodo e cada objeto do Museu Casa Guimarães Rosa ao turista-visitante, Calina conta casos do primo e ensina a importância de sua obra no contexto da literatura brasileira e mundial. O bom desempenho escolar é um critério básico para a manutenção dos adolescentes no grupo.

É estabelecida uma grade de horários de estágios no Museu e os integrantes do grupo passam a se exercitar de duas a três vezes por semana no trabalho de guias especializados que encerram a visita convidando o turista a ouvir um trecho da obra de Guimarães Rosa.

O GRUPO MIGUILIM E SEUS OBJETIVOS

Desde sua fundação, em 1996, e durante todo o tempo em que acompanhou integralmente sua formação, Calina sempre insistiu em deixar claro que o Grupo Miguilim de contadores de estórias de Cordisburgo tem como objetivo maior proporcionar a jovens adolescentes de Cordisburgo a oportunidade de passar por essa delicada fase do desenvolvimento humano de maneira saudável e feliz. "Contar Guimarães Rosa é uma desculpa" - ela costumava seriamente brincar.

* Contadora de histórias do grupo Tudo Era Uma Vez de Belo Horizonte; Coordenadora do grupo Miguilim de Cordisburgo (MG), juntamente com Dôra Guimarães, e do Grupo de contadores de histórias do Morro da Garça; Formação em Psicologia com especialização em Filosofia (UFMG).

Mas podemos dizer que, aliados a esse objetivo maior, o Grupo Miguilim foi criado para proporcionar aos jovens adolescentes de Cordisburgo:

- a descoberta e o conhecimento da obra de Guimarães Rosa por meio de exercícios de leitura, preparação e narração de seus textos;
- o desenvolvimento do hábito e do gosto pela leitura;
- a expansão de seus horizontes culturais, na medida em que têm contato com turistas/visitantes do Museu provenientes de várias cidades do Brasil, muitas vezes conhecedores e admiradores de Guimarães Rosa;
- a valorização do que é seu, promovendo o desenvolvimento da auto-estima e de valores de cidadania.

A FORMAÇÃO ATUAL DO GRUPO

A partir do ano de 2000, por motivos de saúde, a Dra. Calina, não podendo mais se dedicar integralmente à formação do Grupo Miguilim, convida Dôra Guimarães, sua sobrinha, contadora de histórias integrante do Grupo Tudo Era Uma Vez de Belo Horizonte, para auxiliá-la mais de perto no trabalho de formação e acompanhamento do grupo.

Nessa época, o Grupo Miguilim estava na terceira geração, contando com 22 jovens miguilins. O trabalho, a essa altura, envolvia, além da formação propriamente dita dos meninos, a que já nos referimos, também o preparo de sessões de narração de histórias especiais para as “Semanas Roseanas”, evento cultural anual centrado na obra de Rosa e sediado em Cordisburgo, em uma das semanas do mês de julho, próximo à data de seu aniversário. Também foi a Dra. Calina uma das maiores responsáveis pelo incremento das Semanas Roseanas, ao convidar estudiosos e amantes do autor de diversas partes do país - especialmente paulistas ligados ao IEB - Instituto de Estudos Brasileiros/USP, onde se encontra o Arquivo Guimarães Rosa - para ministrarem palestras ou comporem mesas redondas nesses eventos.

A partir de 2005, Elisa Almeida, também integrante do Grupo Tudo Era Uma Vez de Belo Horizonte, passa a trabalhar mais de perto na formação dos contadores de histórias de Guimarães Rosa, atuando regularmente, junto com Dôra Guimarães, na coordenação e formação do Grupo Miguilim. Vale dizer que esse trabalho, no presente momento, conta com o apoio da Associação dos Amigos do Museu Casa Guimarães Rosa, que cobre os custos básicos de transporte, hospedagem e alimentação das coordenadoras.

O grupo Miguilim encontra-se na sexta geração. Atu-

almente, sua formação é estruturada da seguinte maneira:

1 - Formação de um grupo (inicial) de crianças de 10 a 12 anos que comporão a turma dos iniciantes, a partir de indicações e convites feitos por professores que atuam nas duas escolas primárias da cidade. A pedagoga Lúcia Goulart, também atuante na área de educação na cidade, coordena essa etapa, reunindo então esse grupo de indicados e interessados, e realizando com eles uma espécie de pré-seleção - reuniões onde são feitos trabalhos iniciais de leitura e interpretação de textos e também é contada a própria história do Grupo Miguilim.

2 - Esse grupo pré-selecionado (em média, 20 crianças) freqüenta, agora sob a coordenação das integrantes do Grupo Tudo Era Uma Vez, a Oficina Conta Contos, módulo de Introdução, com carga horária de 16 horas/aula. Os alunos são iniciados na arte de contar histórias, aprendendo a contar pequenos contos de tradição oral, nesse primeiro momento. A Oficina se encerra com uma pequena apresentação desse grupo para seus familiares e integrantes veteranos.

3 - A partir de então, eles passam a se encontrar quinzenalmente com as coordenadoras do Grupo Miguilim, e iniciam gradualmente o contato com o texto de Guimarães Rosa, aprendendo a narrar trechos mais simples do autor e também a autobiografia infantil do escritor. Essa etapa pode se estender por um período de um a dois anos.

4 - Numa etapa seguinte, os contadores iniciam seu período de estágio no Museu Casa Guimarães Rosa, apenas acompanhando o contador de histórias Miguilim experiente, que já atua como guia de turistas e narra trechos da obra. O integrante iniciante acompanha as visitas nesse momento, ouvindo o seu colega Miguilim, apreendendo cada detalhe de sua atuação como guia especializado.

5 - Cada um dos novos integrantes é avaliado globalmente em sua atuação e comportamento no Museu junto aos colegas e aos visitantes, em sua habilidade para narrar trechos da obra de Guimarães Rosa e em sua responsabilidade no cumprimento de horários de reuniões e do estágio. As avaliações são feitas em conjunto pelas coordenadoras Dôra Guimarães e Elisa Almeida e pela coordenação local, exercida por Fábio Barbosa, ex-integrante do Grupo Miguilim, funcionário do Museu e integrante do Grupo Caminhos do Sertão.

6 - Realiza-se no próprio Museu, em cerimônia aberta ao público e com convites especiais para os pais e padrinhos, a entrega das camisetas aos novos integrantes do Grupo Miguilim, que, a partir daí, tornam-se membros efetivos

do Grupo e passam a cumprir horários no Museu como guias. Eles continuarão a frequentar as reuniões quinzenais do grupo com as coordenadoras, agora não mais como iniciantes. Participarão das apresentações oficiais das Semanas Roseanas, e poderão ser escalados para contarem histórias fora da cidade a partir de convites recebidos pelo Grupo.

Vale dizer que, eventualmente, quando o Grupo recebe algum apoio que possibilita convidar algum outro professor especializado, são realizadas aulas complementares com professores de voz - preparação vocal - e de teatro - preparação corporal.

A EXPERIÊNCIA DE SER MIGUILIM

A partir de 1998, o Grupo passou a ser convidado para contar histórias de Guimarães Rosa também fora do Museu CGR: em universidades paulistas, em casas de cultura e escolas de várias cidades - algumas vezes abrindo grandes eventos de natureza educacional ou artística.

Narrar textos de Guimarães Rosa abre, para o grupo Miguilim, uma janela para o mundo.

O contato destes jovens com a obra de Guimarães Rosa desperta neles o interesse para a leitura não só dos livros desse autor, como de outros em geral. Seus integrantes tornam-se capazes de apreciar um bom texto literário e de lê-lo com expressividade e emoção.

É de fundamental importância, no Projeto Grupo Miguilim de contadores de histórias de Cordisburgo, o fato de os jovens disporem de um espaço em seu dia-a-dia - o Museu Casa Guimarães Rosa - onde exercitam, sem pausa, o trabalho de guias especializados. Aos poucos, desenvolvem-se no trato de receber, guiar pessoas e contar histórias. Aqueles que se destacam são os primeiros convidados a viajar com o grupo, e assim se exercitam também com platéias maiores.

O contato com turistas e pessoas admiradoras ou estudiosas da obra roseana, as viagens, o desafio de enfrentar um público, tudo isso enriquece suas experiências, aumenta sua auto-estima e o estimula a ler mais e preparar novos textos, promovendo, de maneira mais ampla, sua cidadania.

As experiências multiplicam-se nos encontros das Semanas Roseanas. São ocasiões em que o Museu é muito visitado e nas quais acontecem apresentações especiais do Grupo Miguilim em outros espaços da cidade. Encerrando os encontros anuais, acontece a "Caminhada Eco-Literária", que reconstitui roteiros descritos nas narrativas de Guimarães Rosa, concebida e organizada por José Osvaldo dos Santos - o "Brasinha", sertanejo nato, grande conhecedor

e amante da obra roseana. Atraindo um número cada vez maior de pessoas de todo país, essas caminhadas contam com a participação decisiva de contadores de histórias, ex-Miguilins, que integram o Grupo Caminhos do Sertão, que tem como objetivo buscar "o real" dentro da obra de Guimarães Rosa.

O crescente público que visita o Museu Casa Guimarães Rosa e as Semanas Roseanas para ouvir os contadores de histórias e o aumento das apresentações do grupo em outras cidades demonstram o interesse cada vez maior pela leitura e pela obra do escritor, e apontam resultados de um trabalho intenso, realizado por esse grupo há mais de 10 anos, em direção à divulgação e ao estímulo à leitura da obra roseana.

Dentro da própria cidade de Cordisburgo, o Grupo Miguilim tornou-se referência, despertando o interesse de outras crianças e adolescentes a ingressarem no grupo. Hoje, vários deles conseguem continuar os estudos após o segundo grau, ingressando em universidades públicas.

Vale dizer que o Projeto Miguilim é uma referência nacional e começa a multiplicar-se em cidades próximas a Cordisburgo e que fazem parte do Circuito Turístico-Literário Guimarães Rosa, como Morro da Garça, Andrequicé, entre outras.

Este projeto é a prova viva de que meninos e meninas, vivendo em uma cidadezinha, a princípio sem grandes perspectivas, não só têm potencial para compreender, gostar e vivenciar a visão profunda de Brasil retratada na obra de Guimarães Rosa, como também divulgar e estimular outros jovens à leitura em geral. Contando de cor sua obra, não só em Cordisburgo, como também em outras cidades - em escolas, universidades, teatros, casas de cultura - levam, Brasil a fora, o sertão roseano, divulgando sua literatura, e atuando mesmo como verdadeiros embaixadores de Guimarães Rosa. ☺

Contatos:

grupomiguilim@yahoo.com.br

grupo.caminhosdosertao@yahoo.com.br

contato@tudoeraumavez.com.br

www.tudoeraumavez.com.br

www.cordisburgo.mg.gov.br

O real dentro do imaginário do Rosa

José Osvaldo dos Santos (Brasinha)*



Fui ler Guimarães Rosa pela primeira vez aos vinte e poucos anos, motivado por pessoas que diziam que o Juca Bananeira era personagem do livro *Sagarana*. O Juca tinha um botequim em frente à minha loja, aqui em Cordisburgo. Esse boteco existe até hoje, no mesmo lugar. Fui procurar o Juca, e ele me contou que, quando menino, morava ao lado da casa onde nasceu o escritor, e por ser mais velho um pouco do que ele, os pais do Rosa pediam ao Juca para brincar, contar histórias e cantar modinhas para Guimarães Rosa, até quando ele completou dez anos e foi embora para Belo Horizonte para estudar.

* Diretor Cultural da Associação dos Amigos do Museu Casa Guimarães Rosa, Cordisburgo, MG.

O Juca me contou que ele fazia parte do conto “O burrinho pedrês”, do livro *Sagarana*. Curioso para saber o que o Rosa contava do Juca, fui ler a história, e nela logo encontrei um dos vaqueiros que tocam uma boiada de uma fazenda situada em um lugar chamado Lages até Cordisburgo, com o nome de Juca Bananeira. Fui logo percebendo que o Guimarães lembrou do Juca na infância e o transformou em personagem do conto.

Conforme lia *Sagarana*, identificava pessoas, lugares e casos acontecidos aqui em Cordisburgo. Por conhecer tudo na região, comecei a achar o real dentro dessa literatura, o que foi se transformando numa coisa mágica. Demorei a ler *Sagarana*, pois toda vez que achava o real dentro das histórias, eu saía a indagar as pessoas sobre lugares e fatos acontecidos. Eu ficava muito impressionado em ouvir as pessoas daqui de Cordisburgo contarem os casos, pois parecia que elas tinham lido Guimarães, tamanha a semelhança com a obra. Depois da leitura de *Sagarana*, li os outros livros, sendo *Grande Sertão: Veredas* o último.

Então, fui sertão adentro conhecer mais esse mundo com que, com a magia da palavra, o Rosa já começava a me impressionar. Tomei amizade com os vaqueiros que viajaram com uma boiada em 1952, da Sirga, lugar na beira do rio São Francisco, até a fazenda São Francisco, em Aracaí, tendo como acompanhante Guimarães Rosa. O escritor anotou tudo que aconteceu na viagem em caderneta. Essas anotações foram importantíssimas para sua obra.

Esses homens do sertão me contaram o outro lado da viagem, coisas que o Guimarães não anotou. Eles diziam que foi pena eles também não possuírem uma caderneta para anotar o que o João Rosa (era assim que o chamavam) dizia.

Descobri que uma estrela iluminou Guimarães para que ele encontrasse sertanejos do mundo como Manuelzão, um vaqueiro filósofo, Zito, um vaqueiro poeta, que escreveu em versos toda a viagem, Bindoia, um vaqueiro cantador, Tião, um vaqueiro de idéias reservadas, e o menino Nicanor, garoto curioso que queria aprender a tocar boiada.

Ao lidar com esses vaqueiros, eu entendi que o escritor, com sua arte e magia, colocou em sua literatura em canto e poesia as palavras que saíam dos sertanejos.

O Zito, em uma de nossas conversas, me falava o seguinte “Brasinha, que encanto tem esse João Rosa, que as pessoas de todos os lugares ficam procurando as coisas aqui no sertão?”

Para as pessoas, essa simplicidade do sertanejo é o que engrandece a maneira da gente fazer a travessia da vida.

Acabei por conhecer todos os lugares que o Guimarães citou em seus livros, colocando neles seu imaginário poético sempre misturado com o real. Como ele escreveu: “A vida da gente é muito misturada”.

Passados alguns anos, em 1995 foi criado o Grupo de Contadores de Estórias Miguilim de Cordisburgo, pela prima do escritor, Calina Guimarães. Meu filho, o Guilherme, então com 13 anos, entrou para o grupo dos meninos que narravam trechos de textos da obra de Guimarães Rosa. Como pai, me senti na obrigação de ajudar a Calina na coordenação desse grupo. Motivado por esse projeto maravilhoso, que hoje envolve vários jovens da cidade, mergulhei na obra maravilhosa de nosso conterrâneo, que faz uma leitura da alma do homem por meio do sertanejo. Esse sertanejo, que apesar de brigar, matar, tocaiar, é ainda um homem que pensa com o coração, e Cordisburgo quer dizer: Cidade do Coração.

Em toda a literatura do Rosa, o amor aflora com uma intensidade maravilhosa. Em meu entender, nunca teremos uma definição exata do que é o amor. A cada dia, a gente tem uma qualidade de amor, amor às pessoas, amor às coisas, amor à natureza, amor aos bichos; mas eu tenho certeza que *Grande Sertão: Veredas* é um romance que chega muito perto da definição exata do que é o amor. *Grande Sertão: Veredas*, o título do livro, em minha leitura, faz a gente imaginar o grande sertão como um lugar que mais parece um deserto, um lugar de sacrifícios e penitências; mas depois dos dois pontos vêm as veredas, que são os oásis desse deserto, dando um descanso nesse sofrimento. Dentro desse livro, a gente vai encon-

Em toda a literatura do Rosa, o amor aflora com uma intensidade maravilhosa. No meu entender, nunca teremos uma definição exata do que é o amor. A cada dia, a gente tem uma qualidade de amor, amor às pessoas, amor às coisas, amor à natureza, amor aos bichos; mas eu tenho certeza que Grande Sertão: Veredas é um romance que chega muito perto da definição exata do que é o amor.

trar o questionamento entre o bem e o mal, Deus e o diabo, céu e inferno, um relato de uma travessia de vida do jagunço Riobaldo que retrata a travessia de todos nós, humanos.

Comecei a observar, como um bom sertanejo morador de Cordisburgo, que essa mistura de realidade e ficção está falando de nós. Quando me perguntam se o povo daqui lê Guimarães Rosa, eu respondo: “Eles não precisam ler, já são a obra, parecem sair de dentro dos livros.” Esse sertão que inspirou Guimarães Rosa tornou-se do tamanho do mundo. Aqui, parece que o tempo é outro, demora a passar, temos tempo para tentar explicar para as pessoas esta “confusão em demasiado sossego”, esses contrastes que apontam para o profano e o sagrado, para o imaginário e o real, para o amor e o desamor, para a alegria e a tristeza.

O Rosa simplesmente colocou em tudo isso uma poesia e musicalidade fantásticas, que só ele soube fazer. Quando o questionavam sobre sua obra, ele dizia: “Vá a Cordisburgo, você vai entender tudo”. E realmente, quando as pessoas chegam aqui, começam a entender a magia que tem o lugar. Hoje, o povo de Cordisburgo se sente envaidecido ao saber que, daqui, partiu para o mundo o sertão que está dentro da gente. O carinho do Guimarães

Em sua entrevista com Lorenz, Guimarães fala que “literatura tem de ser vida”, e essa literatura toma vida exatamente em Cordisburgo, terra natal do escritor, na forma dos contadores de estórias, e em nós, povo cordisburguense, que nos sentimos orgulhosos de sermos parte dessa literatura, que a partir do sertão leva um ensinamento sagrado para a alma da humanidade.

por este “só quase lugar, mas tão de repente bonito” continua sendo mágico.

Quando ouvimos os jovens contadores de estórias Miguilim narrarem textos na casa onde o escritor nasceu, é como se os anjos do Guimarães fossem chegando naquele lugar, e eu tenho certeza, ele está muito feliz com o que está acontecendo em Cordisburgo.

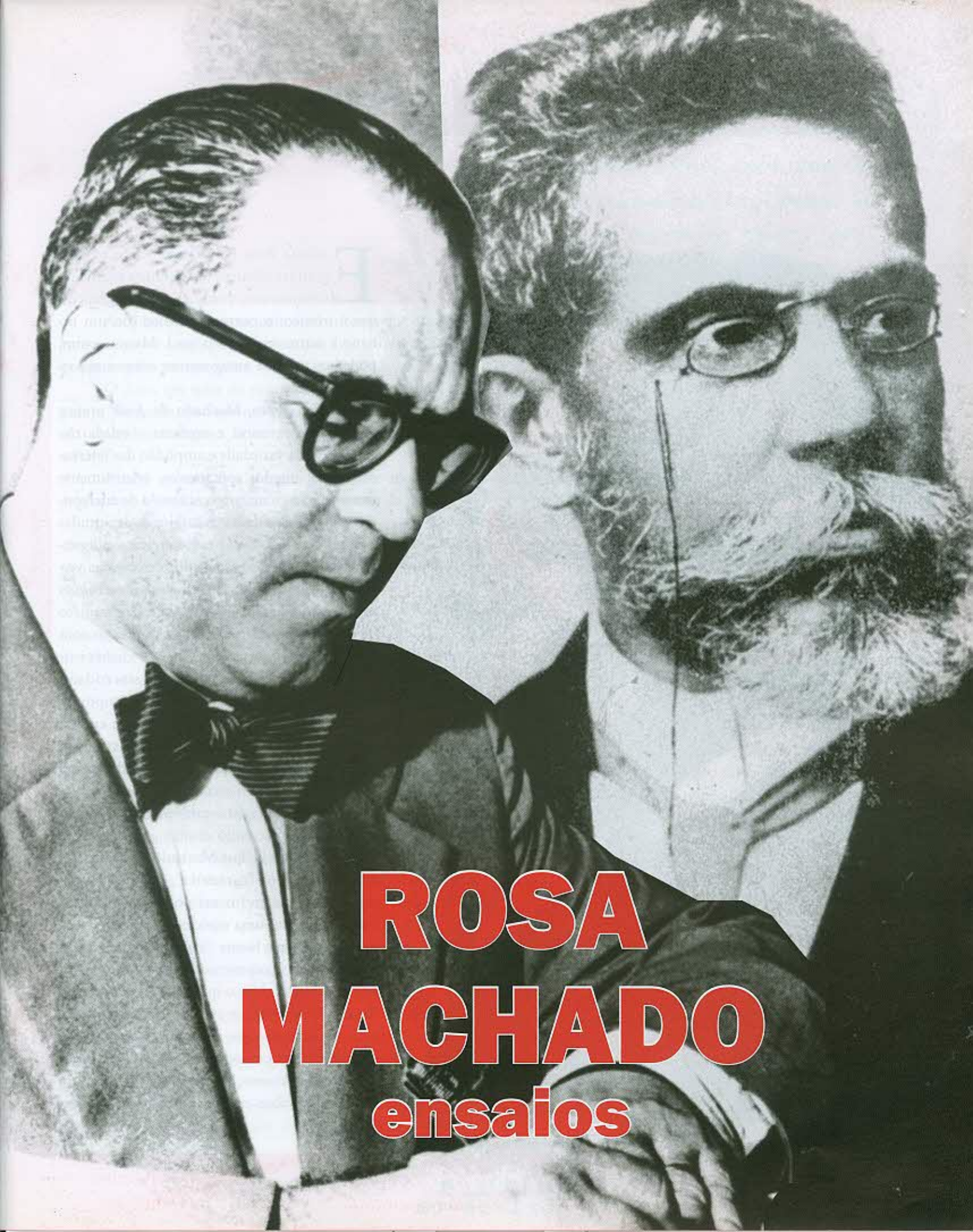
Mais feliz ainda ficou Rosa quando saímos de sua casa e, junto com um grupo de contadores de estórias, começamos a lançar a idéia de que eles narrassem textos da obra nos lugares geográficos reais onde o escritor coloca as suas estórias. Partindo daí, criamos o grupo Caminhos do Sertão. Convidamos um violeiro, que começou a musicar os versos contidos na obra roseana, durante caminhadas em Cordisburgo e seus arredores, às quais demos o nome de caminhadas eco-literárias. Durante essas caminhadas, os contadores vão fazendo paradas, onde narram estórias embaladas pela música do violeiro. Durante o percurso, um narrador explica o conto que a caminhada retrata. E com esse evento, que tem atraído centenas de pessoas, a gente percebeu que todos começaram a entender melhor essa literatura por estarem no lugar real e ouvindo a musicalidade que tem a oralidade do povo sertanejo. O Guimarães pedia aos leitores que lessem seus livros em voz alta. Portanto, quando nos deparamos com o símbolo do infinito em seus livros, a gente tem certeza de que as estórias não acabam, não têm fim, são contadas a toda hora, vão se emendando, dando à nossa alma o descanso para essa travessia que todos têm a fazer.

Dessa obra literária, saiu também a idéia de criar um grupo de melhor idade chamado Estrelas do Sertão, que são mulheres que ouvem os jovens contarem textos do Rosa e pegam agulha e linha, começam a bordar coisas maravilhosas, inspiradas nas estórias roseanas. É um projeto chamado Guimarães na Ponta da Agulha.

Para mim, tudo se emenda na terra do Rosa, os Miguilins, as caminhadas, as bordadeiras, que representam o real que está dentro dessa ficção.

Em sua entrevista com Lorenz, Guimarães fala que “literatura tem de ser vida”, e essa literatura toma vida exatamente em Cordisburgo, terra natal do escritor, na forma dos contadores de estórias, e em nós, povo cordisburguense, que nos sentimos orgulhosos de sermos parte dessa literatura, que a partir do sertão leva um ensinamento sagrado para a alma da humanidade.

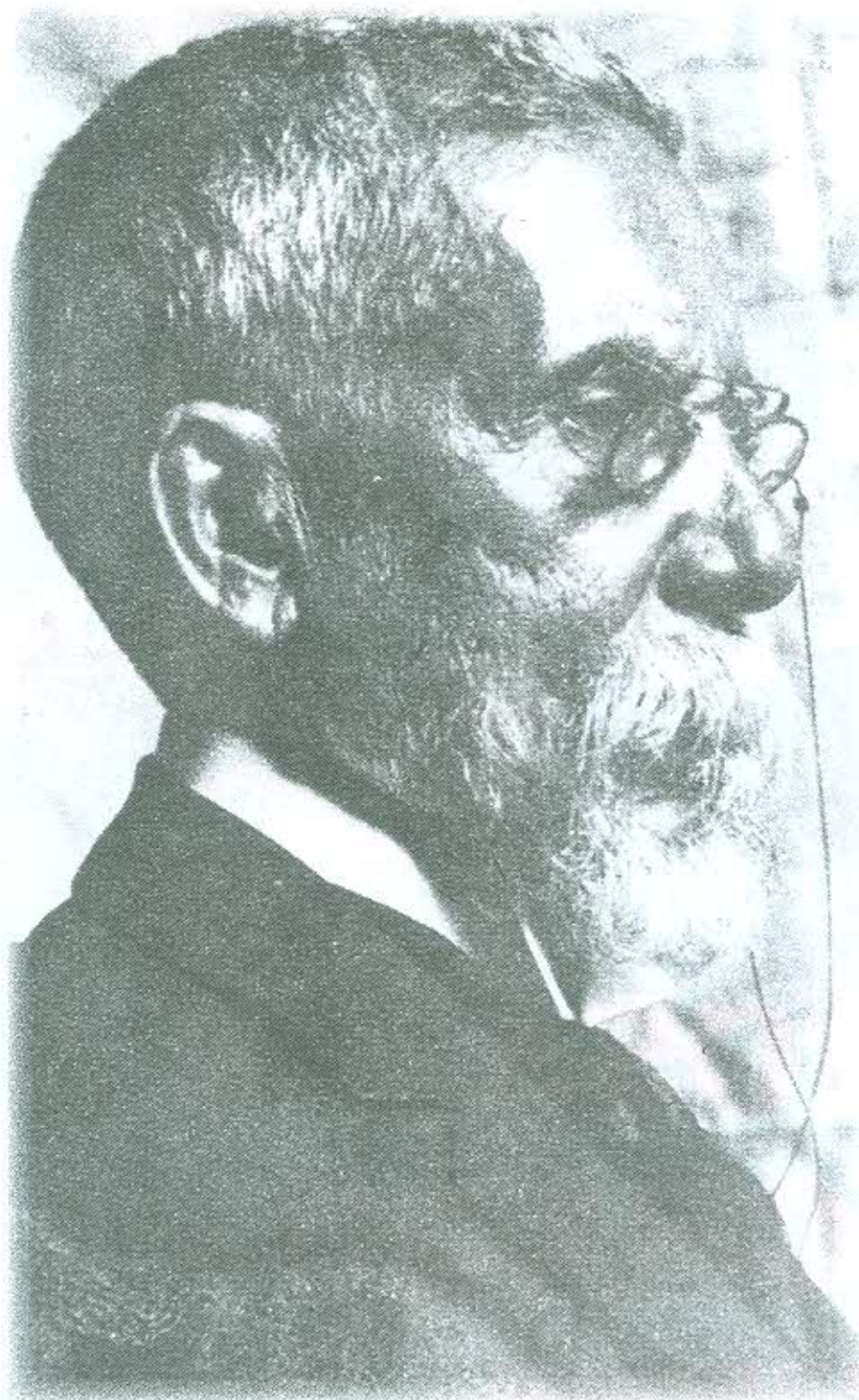
No dizer do escritor, “Deus é paciência, o contrário é o diabo”. ☺



**ROSA
MACHADO**
ensaios

ROSA COM MACHADO...

Kathrin H. Rosenfield*



Embora Rosa e Machado sejam os dois grandes clássicos da literatura brasileira, costumamos vê-los como antagônicos: um é irônico, o outro metafísico (ou um urbano e outro regionalista etc.). Mesmo assim, podemos ver esse antagonismo como uma reciprocidade...

Com efeito, Machado de Assis pratica uma ironia agressiva e explícita – velada tão somente pela variedade e amplidão das referências. Seus enredos romanescos, relativamente frouxos, não escondem o acúmulo de estereótipos e clichês, verdadeiros catálogos de atitudes e frases do dia-a-dia. O estilo errático e digressivo do romance de Machado oferece uma versão brasileira do famoso *Dictionnaire des idées reçues*, no qual Flaubert enfileira o sem número de lugares comuns proferidos e impressos com meticolosa seriedade a cada dia. Os clichês e os tiques, as camadas sobrepostas de sinceridade, hipocrisia, integridade e sordidez compoem a coreografia do universo patriarcal e cordial do Brasil, formam a trama machadiana para enredos com pouca ação. Atrás das digressões humorísticas, é fácil reconstituir a sobriedade do manual, cujo registro sardônico é dissolvido pela diversão do estilo errático, caprichoso e volúvel¹. O fato de que Machado desdramatiza a “história” e os “caracteres”, que podem parecer, assim, relativamente pobres e desinteressantes, constitui uma espécie de “nivelamento” que ressalta, na forma “volúvel” e irônica, a mobilidade e a superioridade do ponto de vista do narrador². Mas o que brilha, em primeiro lugar, são os gestos e as poses, as frases feitas e as gesticulações que intensificam a sensação dos personagens espremidos por suas máscaras, fardas ou por seus papéis sociais. Uma aura hirta paira sobre esses panoramas da preten-

* Profa. Dra. em Filosofia; professora associada vinculada ao Departamento de Filosofia e Letras da UFRGS.

são e da inépcia, da frieza calculista e da avidez: essa aura já anuncia o olhar analítico e moderno que aparecerá nos títulos das vanguardas – pensemos no Cemitério de fardas e librês de Duchamp... Quase não há mais ação, nem relato – apenas gestos – no retrato machadiano do Segundo Império, onde invariavelmente triunfam medalhões e oportunistas e no qual não parece haver espaço para a bondade ou o senso de honra, nem para a retidão das almas íntegras, delicadas ou simplesmente diferentes.

A farta crítica das últimas décadas aguçou nossa percepção destes gélidos primores da arte realista que o prestidigitador aloja em metáforas palatáveis para a sociedade que ele assim retrata e dissecar em suas tessituras mais duras, dúbias e vergonhosas. O gênio de Machado está em sua lúcida e original adaptação das técnicas dos romancistas europeus: dourada pelo brilho de um estilo saltitante que soterra o leitor sob avalanches de primorosas malícias, as aterradoras “imagos” social e individual vêm como um brinde envenenado – com efeito *retard*. Explorando o perspectivismo que ilumina, de modo disruptivo, as facetas aparentemente incongruentes da personalidade, Machado desestabilizou precocemente a definição psicológica da personagem ficcional, evidenciando sua dispersão em múltiplos fingimentos e engodos, poses e máscaras. Estas são, em grande parte, definidas “de fora”³. De modo fluido e mutante, o indivíduo se molda tanto sob os gestos implícitos da família (paternalista ou clânica), quanto constrangido ou seduzido pelos imperativos (ditos ou não ditos) de uma sociedade na qual se perfilam oportunidades de ascensão que suspendem o indivíduo entre a audácia e a humilhação. No delírio de Brás Cubas, a visão desabusada e fatalista de Machado iguala essa ordem social com a mítica Natureza mardrasta, tirando partido de todos os pessimismos literários da história da literatura: da visão pesarosa com a qual os antigos destacam a indiferença das forças cósmicas e divinas, à picante lucidez dos moralistas franceses e ingleses e ao “pessimismo cósmico” de Schopenhauer e Leopardi, nada falta em termos de desilusão.

O estilo irônico das narrativas machadianas é hoje reconhecido como forma estética (Schwarz, 1985: 105; Souza, 2007: 30-39) que remete a um fundamento histórico revelador. Ele dá acesso à “planta baixa” dos determinismos políticos, sociais e econômicos, imaginários e familiares dessa sociedade. Graças ao uso sistemático e convergente de diversas táticas irônicas, Machado inaugurou precocemente uma espécie de análise espectral dos mecanismos tácitos de sua sociedade. Desvendou o funcionamento de seus hábitos paternalistas e clientelistas, cartoriais e cordiais (coesão clânica, favor, cooperação, obséquio servil).

O estilo irônico das narrativas machadianas é hoje reconhecido como forma estética... que remete a um fundamento histórico revelador. Ele dá acesso à “planta baixa” dos determinismos políticos, sociais e econômicos, imaginários e familiares dessa sociedade.

Guimarães Rosa estava plenamente consciente das técnicas arditas da ironia e de seus efeitos corrosivos⁴. Tudo indica que ele se preocupou conscientemente com o resgate de uma dimensão ingênua e “séria”, autêntica e metafísica que a ironia radical de Machado põe em xeque. Há uma série de signos desta consciência estética. Por exemplo, a reescritura do conto emblemático de Machado “O Espelho”, que trata da radical alienação do eu autêntico na segunda natureza social, ao passo que o conto roseano termina numa iluminação, no reencontro consigo mesmo e com a alegria. Outro sinal é o fato de que ele desistiu rapidamente do primeiro projeto de uma “modernização” formal da poesia popular. Rejeitando seu próprio *Magma* modernista, ele retorna corajosamente para um regionalismo que já parecia ultrapassado e declinante. É a via de Simões Lopes Neto que ele trilha, deixando de lado a poesia e o foco urbano de Machado. Ironicamente, entretanto, Rosa convoca o viajante cosmopolita como refém de suas narrativas: leitor-confessor ideal com formação vasta a quem ele dirige seu romance (e suas histórias, também).

Em outras palavras, diferentemente do leitor machadiano, cooptado com o engodo de risíveis divertimentos, o leitor de Rosa é convocado para assumir um certo lugar e uma certa postura séria.

Acredito que o projeto de Rosa era criar um alicerce afetivo e estético. O primeiro passo era transformar a afetividade transbordante (a famosa cordialidade que Sérgio Buarque de Holanda e Gilberto Freire descrevem como instável, oscilante, volúvel) em sentimentos culturalmente plasmados. Para criar um foco emocional e espiritual, era necessário criar figuras plausíveis da seriedade, da sinceridade – transformando a ironia cortante-e-velada em humor amável. Isso também significava diminuir o peso de gestos ligados à cordialidade: diminuir

Rosa escreve meio século depois de Canudos. Ele tem 25 anos de idade quando é publicado Casa Grande e Senzala, em 1933. Todo seu percurso literário começa, portanto, quando o mito esperançoso cristalizado em torno do sertanejo de Euclides já se dissolveu sob o impacto de novas visões etnológicas e sociológicas, que descrevem de modo bem diverso as relações entre raça e cultura, etnia e miscigenação.

a deliberada volubilidade (ironia e sarcasmo como redoma ou defesa onde a culpa e a vergonha não nos atingem); diminuir a malandragem (do valor que a burla das regras tem na cultura brasileira - e, por coincidência, também na austríaca). Em suma: tratava-se de cerzir os buracos da deliberada volubilidade e da superficialidade afetiva que vemos, por exemplo, pela ironia de Machado.

Mesmo assim, Rosa retoma a tradição regionalista, girando em torno do vaqueiro, para deixá-la ir, para fazer o trabalho de luto. Em *Ave Palavra*, no capítulo "Pé-Duro, Chapéu-de-Couro", o autor ergue um monumento aos criadores e aos protagonistas dessa tradição. Este monumento, no entanto, aparece também como um epitáfio - que resume e encerra a história de um mito que já se desfaz em folclore frouxo. Vejamos as grandes linhas desta história do vaqueiro:

Assim a apanhou Alencar - a figura afirmativa do boieiro sertanejo - passando-a na arte como avatar romântico, daí tomado, bem ou mal, por outros, à

maneira regional ou realista, mas indesejado da sugestão sã de epopéia, porquanto sua presença - esportiva, equestre, viril, virtualmente marcial - influi nesse tom maior romancéavel, aqui como nos países de perto [...] o herói que a supera, a violência da natureza circundante.

Todavia, foi Euclides quem tirou à luz o vaqueiro, em primeiro plano e como o essencial do quadro - não mais mero paisagístico, mas ecológico - onde ele exerce a sua existência e pelas próprias dimensões funcionais sobressai. Em *Os Sertões*, o mestiço limpo adestrado na guarda dos bovinos assomou, inteiro, e ocupou em relevo o centro do livro, [...] ensinando-nos o vaqueiro, sua estampa intensa, seu código e currículo, sua humanidade, sua história rude.

Daí, porém, se encerrava o círculo.

De então tinha de ser como se os últimos vaqueiros reais houvessem morrido no assalto final a Canudos. Sabiam-se, mas distanciados, no espaço menos que no tempo, que nem mitificados, diluídos.

O que ressurtira, flôo de repuxo, propondo-se voto pragmático, revirou no liso de lago literário.

Densas, contudo, respiravam no sertão as suas pessoas dramáticas, dominando e sofrendo as paragens em que sua estirpe se diferenciou (Rosa, 1985: 131 s)

Três fases desenham-se nesse resumo. A primeira, de Alencar, representa a descoberta do vaqueiro sertanejo. A segunda, de Euclides, lhe imprime vida e realidade. O vigor e o impacto do relato euclidiano fazem do vaqueiro um núcleo imaginário determinante para a reflexão sobre a identidade brasileira. Mas, essa fase é de pouca duração, perdendo-se rapidamente no "liso de lago literário", isto é, na esterilidade meramente ficcional de figuras poéticas que não surtem mais nenhuma adesão viva.

Assim, Rosa encerra sua história do vaqueiro com a cética menção ao ideal étnico (o sertanejo como "rocha viva de uma raça") criado por Euclides:

Não sabemos, num nosso país que ainda constrói sua gente de tantos diversos sangues, se ele será, o sertanejo, a "rocha viva de uma raça", o "cerne de uma nacionalidade" (Rosa, 1985: 150).

Apesar desse ceticismo, sobrevive na obra roseana o apreço autêntico, a simpatia euclidiana que insufla vida às personagens que o imaginário coletivo já começou a relegar à mistificação sentimental, senão ao esquecimento. "Densas, contudo, respiravam no sertão as suas pessoas dramáticas", e

essa densidade, Rosa a capta em sua obra entrelaçando as reminiscências euclidianas com os reflexos de outros olhares.

Rosa escreve meio século depois de Canudos. Ele tem 25 anos de idade quando é publicado *Casa Grande e Senzala*, em 1933. Todo seu percurso literário começa, portanto, quando o mito esperançoso cristalizado em torno do sertanejo de Euclides já se dissolveu sob o impacto de novas visões etnológicas e sociológicas, que descrevem de modo bem diverso as relações entre raça e cultura, etnia e miscigenação. Em “Burrinho pedrês”, sentimos ainda a elaboração em fábula (transposição para o reino animal) da comparação euclidiana do gaúcho e do sertanejo com sua paradoxal inversão dos valores. Progressivamente, entretanto, Guimarães Rosa parece absorver uma série de perspectivas abertas pela obra de Gilberto Freire. Antes de entrar na análise pormenorizada, escutemos apenas algumas das observações em homenagem a este autor admirado:

Gilberto Freyre. Homem de espírito e ciência, sistematizador, descobridor. Grande crítico; e artista. Sabe ver, achar, pensar, inventar e por a reviver, remexer. Experimentar, interpretar, alumiar, influir, irradiar, criar. Mestre. Mas, seu estilo – macio e falador, à vontade e imediato, exato e espaçoso, limpo e coloidal, personalíssimo e público, embebido de tudo e tão eficazmente embebedor, – já, por si, daria para obrigar a nossa admiração (Rosa apud Rónai, 1975).

Quem guardou no ouvido os ecos de *Grande Sertão: Veredas* sabe da importância que Rosa atribui à capacidade de transformar recordações “alinhavadas”, planas e estéreis em experiências vivas. Narrar o passado como paradoxo que nos intriga e interroga é o desafio do narrador Riobaldo, e o próprio segredo do romance *Grande Sertão: Veredas*.

Contar é muito, muito dificultoso. Não pelos anos que se já passaram. Mas pela astúcia que têm certas coisas passadas – de fazer balancê, de se remexerem dos lugares. O que eu falei foi exato? (GSV, 142, grifos nossos).

O que mais se remexeu do lugar, parece-me agora com a distância do conhecimento um pouco mais sedimentado da cultura brasileira, são as convicções míticas envolvendo o sertanejo, o mulato e a miscigenação no imaginário brasileiro. A inquietude de Riobaldo, seu narrador, autor e leitor, não diz respeito somente aos pobres meninos do destino dentro do romance. Riobaldo parece ruminar também sobre o destino dos “sertanejos urbanos” (obrigatoriamente cosmopolitas) da segunda metade do século XX. No momento em que Rosa nos convida para uma forma de luto ainda romântico, já não existem mais as condições para a contemplação estética (romântica ou moderna) que se dava o tempo de contemplar suas obras e de plasmar a própria identidade nesta contemplação. Talvez, Freire tenha sido o último ensaísta-artista a se dar o luxo deste tipo de auto-retrato mítico (e narcísico, senão narcisista)

“Pôr a reviver, remexer” é a tarefa de Riobaldo-narrador. Não é um elogio qualquer que Rosa atribui à arte do ensaio de Freire, elogiando-o como “artista” no sentido forte e pleno da palavra. *Grande Sertão: Veredas* está repleto de figuras amáveis, porém ambíguas, confusas e desastradas em suas campanhas políticas (como Zé Bebelo ou Medeiro Vaz). Seria totalmente descabido se olhássemos para estes personagens híbridos como refrações longínquas dos troços de certas figuras da vida real? Com cumplicidade e ironia, compreensão e distanciamento crítico, Rosa parece ter intuído uma ampla gama de erros induzidos pelo emaranhado de modelos desencontrados que enredaram a alma brasileira nas veredas sinuosas da política – misturando miragens pessoais e idéias universais, afetos subjetivos e aspirações públicas. ☞

Notas

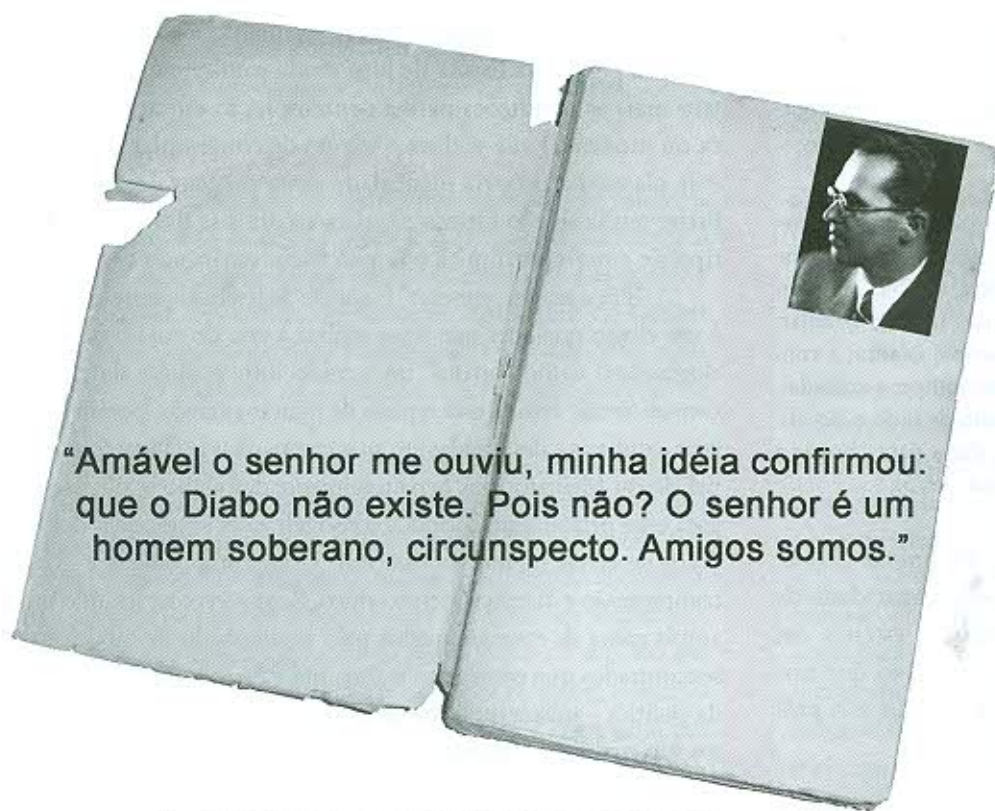
- 1 Ronaldes de Melo e Souza (2007: 18-25) oferece uma bela análise da fortuna crítica sobre este assunto.
- 2 R. Schwarz resalta três vantagens deste estilo: prestígio da novidade, ampliação da presença em sempre novas formas de ser, inferiorização do leitor (Schwarz, “Uma prosa e suas implicações” in: *Língua e literatura*, no. 14. São Paulo, 1985, pp. 105-6)
- 3 Observa-se, na obra de Machado, a recorrência do motivo das “duas almas” ou “dois eus” – um interior, o outro, exterior (Cf. “O Espelho” etc.).
- 4 R. Musil, por exemplo, considerava como um desafio a suspensão e a modulação do sarcasmo gélido de Maupassant e a recuperação de alguma simpatia – mesmo com as figuras vilipendiadas (Musil, 1978: 1312-3).

Referências bibliográficas

- RÓNAI, Paulo (Ed.). Gilberto Freyre: seleta para jovens. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.
ROSA, João Guimarães. Sagarana. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951.
ROSA, João Guimarães. Ave Palavra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
SCHWARTZ, Roberto. “Uma prosa e suas implicações”. in: *Língua e literatura*, no. 14. São Paulo, 1985, pp. 105-6
SOUZA, Ronaldes de Melo e. O Romance tragi-cômico de Machado de Assis. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2007.
MUSIL, Robert. Kleine Prosa. Rowohlt, 1978.

Os exemplares narradores de Joaquim Maria Machado de Assis e de João Guimarães Rosa

Adelaide Caramuru Cezar*



fazem presentes duas fortes figuras femininas: Capitu e Diadorim. Representam, no entanto, figuras antagônicas da cultura brasileira, sendo ambas representativas de nossa dinâmica social, conforme se pretende neste artigo demonstrar.

Dom Casmurro, como Machado de Assis, é homem da cidade. Trata-se de personagem do Segundo Império. Diferentemente de seu criador, teve sua origem na classe dominante fluminense, e por toda sua vida se manteve entre os favorecidos pela sorte, tendo crescido e vivido, como Machado, na cidade do Rio de Janeiro. Riobaldo, por sua vez, tal qual João Guimarães Rosa, é homem do sertão mineiro. Lá viveu sua idade adulta, na primeira metade do século XX. Filho bastardo, o sertanejo foi, durante grande parte de sua vida, jagunço. Apenas depois da morte de Diadorim tornou-se homem de posses, uma vez que herdou duas fazendas de seu pai e casou-se com rica herdeira, também

Eu, leitor amigo, aceito a teoria do meu velho Marcolini, não só pela verossimilhança, que é muita vez toda a verdade, mas porque a minha vida se casa bem à definição (Assis, 1959: 34).

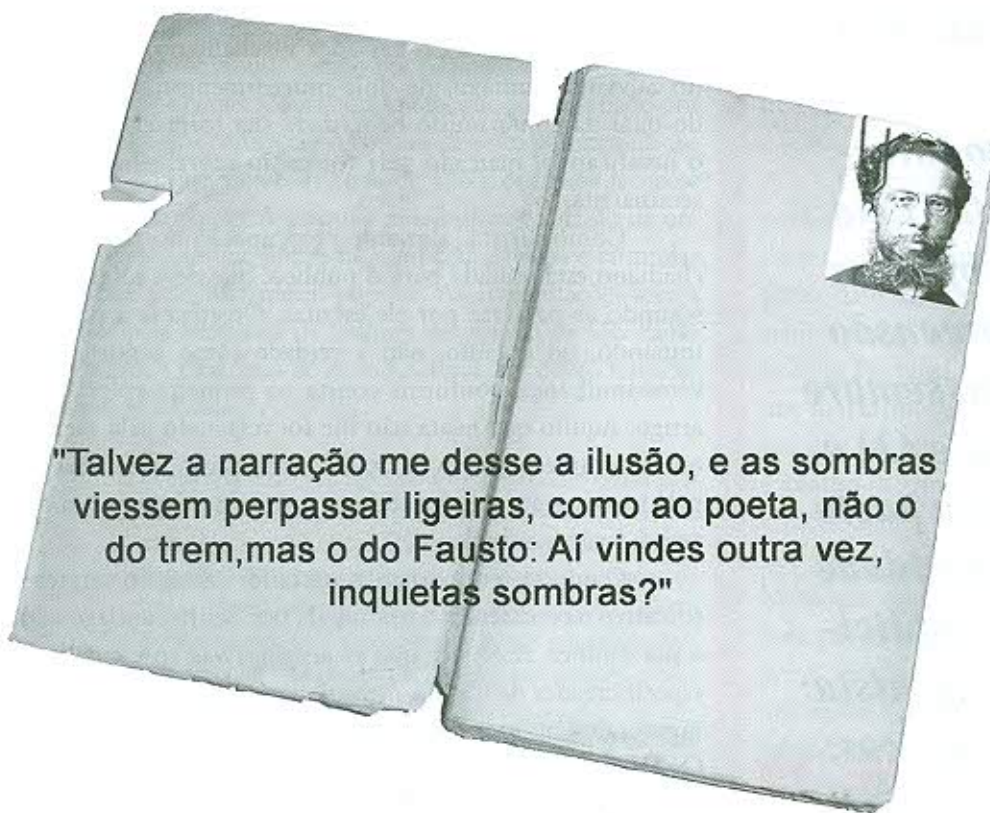
Ah, não é por falar: mas, desde do começo, me achavam sofismado de ladino (Rosa, 2001: 30).

Joaquim Maria Machado de Assis (1839-1908) e João Guimarães Rosa (1908-1967), além da presença significativa do ano de 1908 na vida de cada um, têm em comum a criação de dois exemplares narradores: Dom Casmurro e Riobaldo. Ambos foram por seus autores criados como sujeitos envelhecidos que se põem a rememorar o passado no qual se

sertaneja: Otacília. Os dois envelhecidos narradores pertencem, pois, a mundos e a séculos diferentes, e como tais, possuem especificidades comportamentais, marcando cada um em seu respectivo espaço e tempo exemplaridades de entes pertencentes à estrutura social brasileira.

Dom Casmurro rememora para, cautelosamente, injuriar, e desta forma, acalmar sua própria consciência, tal qual afirma no final do segundo capítulo do romance: "Talvez a narração me desse a ilusão, e as sombras viessem perpassar ligeiras, como ao poeta, não o do trem, mas o do Fausto: Aí vindes outra vez, inquietas sombras?..." (Assis, 1959: 10). Riobaldo rememora para compreender seu estar no mundo

* Professora de Literatura Brasileira na Universidade Estadual de Londrina.



"Talvez a narração me desse a ilusão, e as sombras viessem perpassar ligeiras, como ao poeta, não o do trem, mas o do Fausto: Aí vindes outra vez, inquietas sombras?"

e a problemática do destino que colocou Diadorim em sua vida e, por meio de sua presença, deu-lhe rumos não previstos, conforme afirma no episódio de seu primeiro encontro com o então por ele denominado Menino: "Por que foi que eu conheci aquele Menino? O senhor não conheceu, compadre meu Quelemém não conheceu, milhões de milhares de pessoas não conheceram" (Rosa, 2001: 126). Riobaldo também rememora porque precisa justificar a si mesmo e ao outro, no caso, seu interlocutor, a razão de escolhas empreendidas. Tal qual Édipo, Riobaldo parece a todo tempo estar a afirmar a seu interlocutor: "Foi Apolo! Foi sim, meu amigo! Foi Apolo o autor de meus males, / De meus males terríveis; foi ele! / Mas fui eu quem vazou os meus olhos, / Mais ninguém. Fui eu mesmo, o infeliz!" (Sófocles, 1998: 88). *Mythos e logos* estão no romance de João Guimarães Rosa constantemente lado a lado, tal qual na afirmação de Édipo.

Filho único de viúva economicamente bem situada, Bento Santiago, o futuro casmurro narrador a caracterizar-se como "homem calado e metido consigo" (Assis, 1959: 6), teve sempre suas vontades efetivadas. Acostumado a ser cercado de atenções, jamais pôde imaginar que sua companheira, oriunda de classe social inferior, pudesse vir a ter idéias próprias, cuidando de expressá-las devidamente. No momento em que se torna proprietário, o mando sobe-lhe à cabeça, e, contra-

riado pela independência de Capitu e imaginando uma possível traição, seguro de seu poder, determina não apenas o destino dela, enviando-a a Europa, como também o do filho, Ezequiel, que crê ser a comprovação da traição de sua mulher com Escobar. Uma vez cometidas tais atrocidades com esposa e filho, o envelhecido casmurro narrador precisa acalmar sua consciência. Para tanto, quer minuciosamente relatar a seu leitor, parceiro de classe social, sua história de vida, na qual, conforme afirma, cantou "um duo terníssimo, depois um trio, depois um quatuor..." (Assis, 1959: 34). Dom Casmurro escreve seu livro porque quer aplacar sua culpa, e, para tanto, precisa fazer crer que Capitu foi verdadeiramente culpada, contando com sua especificidade narrativa e com a ingenuidade e até mesmo cumplicidade do leitor, seu parceiro social.

Filho natural de Bigri e Selorico Mendes, tendo passado a infância junto à mãe praticamente miserável, a adolescência como filho bastardo de fazendeiro que lhe faz crer ser seu padrinho, a idade adulta como jagunço defendendo interesses que lhe são estranhos, Riobaldo, o futuro narrador caracterizado por suas preocupações existenciais, diferentemente de Bento Santiago, teve de gradativamente construir seu próprio espaço sócio-econômico, de forma a permitir-lhe, na velhice, estar de "range-rede" a refletir, durante três dias, juntamente com seu interlocutor urbano, sobre suas experiências de vida. Acostumado a muitas lutas e aos valores do mundo dos jagunços, Riobaldo não se perdoa o fato de não ter reconhecido a feminilidade de Diadorim, aquela que, tida como homem, mostrou-lhe com carinho o mundo, seja aquele da jagunçagem, seja aquele do amor. A narração de Riobaldo visa à remissão desta culpa e, para isso, solicita a participação ativa de seu interlocutor, que, conforme está sempre a ressaltar, é senhor de conhecimento diferente do seu: o conhecimento lógico-racional próprio do universo urbano. Riobaldo, homem do sertão, precisa do outro, seu interlocutor, para deixar mais clara sua história de vida, que por ele só pode ser vista pelas lentes míticas que caracterizam a visão do homem interiorano. Riobaldo, homem também iniciado nas letras, precisa ainda justificar a si mesmo escolhas empreendidas. Para tanto, quer contar com a competência judicativa do interlocutor que, ao final do romance,

O passado, reconstruído oralmente por Riobaldo e futuramente retomado pelo interlocutor urbano, que faz dele escritura, tem dois objetivos distintos: (1) a compreensão de sua história de vida, sempre marcada pelo destino, e (2) a auto-justificação de seu pacto com o diabo. Essa duplicidade de objetivos marca a duplicidade do narrador-protagonista: jagunço com valores míticos; letrado com valores racionais.

pelo que diz o narrador, parece aliviar a tensão do sertanejo: “Amável o senhor me ouviu, minha idéia confirmou: que o Diabo não existe. Pois não? O senhor é um homem soberano, circunspecto. Amigos somos” (Rosa, 2001: 624).

Silviano Santiago, em “Retórica da Verossimilhança”, ateu-se à maneira como o envelhecido narrador de Dom Casmurro reconstrói seu passado de maneira a persuadir o leitor da culpabilidade de Capitu e, concomitantemente, tornar sua consciência mais leve. O apriorismo é apontado como característica primeira do romance. O narrador casmurro objetiva demonstrar que os atos de Capitu mulher podem ser julgados pelo comportamento de Capitu menina; como se lê no romance, “uma estava dentro da outra, como a fruta dentro da casca” (Assis, 1959: 441). Dada a presença de tal objetivo, o narrador, segundo Silviano Santiago, dedica dois terços de seu romance à adolescência do casal, e apenas um terço à maturidade. Visava-se descrever “a fruta dentro da casca”, esquecendo-se, no entanto, de que o narrador sexagenário, suburbano, calado, metido consigo, não está dentro do apresentado menino dócil e angelical, sempre a acatar passivamente as determinações de sua mãe. O apriorismo do romance diz, pois, respeito apenas a Capitu, a quem o casmurro narrador julga, enquanto quer, pela estruturação de seu relato, conduzir o leitor à situação de parceria com seu julgamento: culpada.

Para demonstração da tese da verdade da natureza, “a fruta dentro da casca”, o narrador machadiano vale-se, segundo Silviano Santiago, de dois procedimentos: o persuasivo, do qual dá conta muito bem, dada sua formação jurídica, e o justificativo, marcado pela formação moral-religiosa de ex-seminarista.

Como jurista, a grande preocupação do narrador machadiano está voltada para o público, que deve julgar Capitu segundo as palavras por ele escritas. Objetiva-se a persuasão, tomando, no entanto, não a verdade como suporte, mas a verossimilhança, conforme consta na primeira epígrafe deste artigo. Aquilo que relata não lhe foi resgatado pela memória, que constantemente revela ao leitor ser muito fraca, mas antes pela imaginação que, segundo suas próprias palavras, o caracteriza desde menino.

Como ex-seminarista, o narrador carrega o caráter justificativo da condenação impingida por Bento Santiago adulto a sua mulher. Acontece que as justificativas apresentadas nas especificidades de Capitu menina para os possíveis comportamentos de Capitu mulher nunca são assumidas pelo narrador. O que é dito de Capitu provém do discurso de José Dias e de tia Justina, dois agregados. A partir das colocações deles, tidas pelo narrador como prováveis, é construído o texto dirigido ao leitor. Assim sendo, a maldade do olhar é apresentada como característica do outro, não de sua mãe ou de seu tio, seus iguais, não do dócil adolescente que foi o narrador, mas de personagens tidas como inferiores na estrutura social: os agregados. Por meio desse procedimento, o casmurro narrador defende Bento Santiago adulto, que acusou sua mulher de adultério, sem comprometê-lo com o veredicto de Capitu.

Diferentemente do urbano narrador criado por Machado de Assis, Riobaldo não usa a escrita para reviver o vivido. Seria incoerente se dela fizesse uso, pois, enquanto o primeiro era advogado e ex-seminarista, pertencente à classe dominante, o narrador criado por João Guimarães Rosa frequentou por pouco tempo a escola primária de mestre Lucas, no Currallinho: “Soletrei, anos e meio, meante cartilha, memória e palmatória. Tive Mestre Lucas, no Currallinho, decorei gramática, as operações, regra-de-três, até geografia e estudo pátrio. Em folhas grandes de papel, com capricho desenhei bonitos mapas” (Rosa, 2001: 30).

O passado, reconstruído oralmente por Riobaldo e futuramente retomado pelo interlocutor urbano, que faz dele escritura, tem dois objetivos distintos: (1) a compreensão de sua história de vida, sempre marcada pelo destino, e (2) a auto-justificação de seu pacto com o diabo. Essa duplicidade de objetivos marca a duplicidade do narrador-protagonista: jagunço com valores míticos; letrado com valores racionais.

Dom Casmurro e Riobaldo... são figuras ficcionais que estão como que a enredar seus leitores na tentativa de imporem seus valores. Em sua presença, cumprem a tarefa de desvendamento. Conduzem à visão de dois exemplares representantes da sociedade brasileira na qual (1) a classe dominante não tem limites no relacionamento com o outro, o mais pobre, tal qual o casmurro narrador de Machado de Assis em seu relacionamento com Capitu; (2) o processo de ascensão social não prima pelo comportamento ético, sendo um exercício destemido da lei do vale tudo, tal qual a conduta do aqui enfocado narrador rosiano.

Riobaldo, jagunço sertanejo, pauta sua vida pela visão mítica da existência, acreditando em destino, em oráculo, em pacto com o diabo no qual comparecem “porca com ninhada de pintos”, “galinha puxando barrigada de leitões”, no qual há “cheiro de breu queimado”, “assinatura com sangue”... Em contrapartida, Riobaldo, letrado sertanejo, homem que ascendeu à posição de mando, tornando-se poderoso fazendeiro, efetivou escolha, o pacto com o diabo, movido por ambição desmedida. Normalmente pacato e obediente, Riobaldo, quando nas Veredas Mortas, parece chamar por um daimôn, um gênio do mal, a fim de que este lhe modifique a personalidade, sempre apresentada como passiva e cordial.

Quando decide pelo pacto, Riobaldo, conforme relata o envelhecido narrador, sabe, e gradativamente mais vai sabendo

da fragilidade de ser jagunço. Já se deu conta de que poderia ter sido traído por Zé Bebelo na Fazenda dos Tucanos. Mais adiante, percebe que, por um acaso, poderia ser reduzido a escravo de qualquer Seo Habão. Infeliz, está sempre a pensar, “e, que é que eu era? Um raso jagunço, cachorrando por este sertão” (Rosa, 2001: 420). Em oposição, busca pela especificidade de Hermógenes. Como que invejoso da inteireza deste chefe, define-o como “arrenegado, senhoraço, destemido. Ruim, mas inteirado, legítimo, para toda certeza, a maldade pura” (Rosa, 2001: 425). Oscilando ainda entre fazer e não fazer o pacto, depara-se com Seo Habão, e com clareza dá-se conta de que “fazendeiro-mór é sujeito da terra definitivo, mas (que) jagunço não passa de ser homem muito provisório” (Rosa, 2001: 425). Dentre as duas alternativas possíveis, fazer ou não fazer o pacto, apenas a primeira lhe permite a saída de seu universo comezinho, que tanto o incomoda e faz dele um ser tão desprotegido, tão à mercê do acaso.


Riobaldo é um narrador bastante sagaz. É com inteligência que apresenta a seu interlocutor os prós e os contras à iniciativa do pacto com o diabo. Faz-se de sonso ao falar de “porca com ninhada de pintos”, “galinha puxando barrigada de leitões”, no qual há “cheiro de breu queimado”, “assinatura com sangue”... Em verdade, revela-se, nas quatro páginas dedicadas ao pacto e nas que lhe são subsequentes, um ser cuja essência reside na ambição desmedida de ultrapassagem dos limites humanos, transmutando-se, desta forma, em ente que, objetivando realizações além das possibilidades, recorre, sem medo da morte ou da danação, a ações descabidas. Querendo mostrar-se como “muito pobre coitado”, em verdade, Riobaldo, ao pactuar com o diabo, revela seu vínculo com a tradição ocidental, com Goethe e Thomas Mann, cujos Faustos, conforme apontou Roberto Schwarz em “Grande Sertão e Dr. Faustus”, são

o espírito da negação, interior ao homem, diabo encarnado que não precisa de convocação para comparecer, que permite a Mefistófeles dizer de Fausto: “inda que ao diabo não se tivesse entregue, seu caminho seria a perdição”; que faz Riobaldo dizer: “que quando um tem noção de resolver a vender a alma sua, que é porque ela já estava vendida, sem se saber”; que faz o demônio de Thomas Mann dizer: “Nós apenas partejamos, trazemos à luz o que já existia” (Schwarz, 1965: 32).

Joaquim Maria Machado de Assis morreu no dia 29 de setembro de 1908, na cidade do Rio de Janeiro. João Guimarães Rosa nasceu no dia 27 de junho de 1908, na cidade mineira denominada Cordisburgo: cidade do coração.

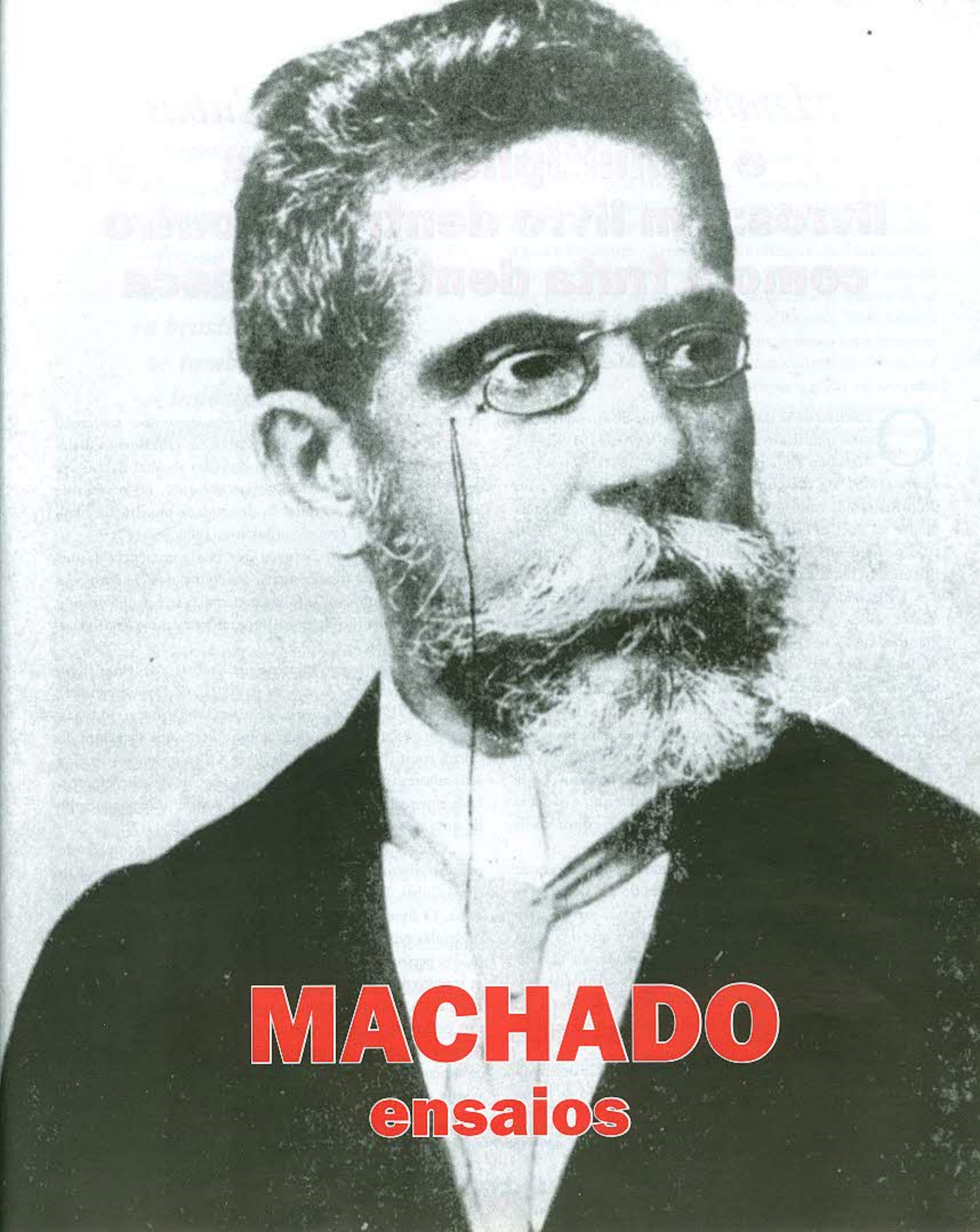
Dom Casmurro e Riobaldo são narradores por eles criados. Primam pelo caráter suspeito que os envolve. São figuras ficcionais que estão como que a enredar seus leitores na tentativa de imporem seus valores. Em sua presença, cumprem a tarefa de desvendamento. Conduzem à visão de dois exemplares representantes da sociedade brasileira na qual (1) a classe dominante não tem limites no relacionamento com o outro, o mais pobre, tal qual o casmurro narrador de Machado de Assis em seu relacionamento com Capitu; (2) o processo de ascensão social não prima pelo comportamento ético, sendo um exercício destemido da lei do vale tudo, tal

qual a conduta do aqui enfocado narrador rosiano. Resta ao leitor o regozijo diante da culpa criada por Machado de Assis e por Rosa para seus narradores-personagens, necessitando do outro para aplacá-la. Havendo a culpa, haverá a correção dos rumos?

Pode-se, pois, concluir que Dom Casmurro e Riobaldo são figuras marcantes da história social brasileira. Cada um de seus autores, ao criar tais narradores-protagonistas, mostrou-se, conforme preconizou Machado de Assis em “Instinto de Nacionalidade”, “homem do seu tempo e do seu país” (Assis, 1997: 804). 

Referências bibliográficas

- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. Notícia da atual literatura brasileira. Instinto de Nacionalidade. In: _____. *Obra Completa*. v. III. Rio de Janeiro: Aguilar, 1997.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Jackson, 1959.
- ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- SANTIAGO, Silvano. Retórica da Verossimilhança. In: _____. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- SCHWARZ, Roberto. *A sereia e o desconfiado*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- SÓFOCLES. Édipo-rei. In: _____. *A trilogia tebana*. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.



MACHADO
ensaios

Memórias Póstumas de Brás Cubas **e a multiplicação dos livros: um livro dentro do outro como a fruta dentro da casca**

Maria Rosa Duarte de Oliveira*

O objetivo deste trabalho é o enfoque de duas das obras mais significativas de Machado de Assis (1839-1908), *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) e *Dom Casmurro* (1899), na sua concepção de tempo e memória à luz do princípio de realismo, um dos fundamentos do gênero romance na poética histórica de Mikhail Bakhtin (1895-1975), cujo pensamento tem renovado a reflexão sobre o fenômeno literário no seu diálogo com a história e a cultura.

Machado de Assis é um clássico da literatura brasileira que se coloca como referência obrigatória ao se pensar sobre questões como tempo e memória. Tal como Proust, Machado fez da memória não apenas o objeto de sua reflexão e de seus parceiros autorais - Brás Cubas, Bento-casmurro e Aires -, mas também o próprio princípio estruturador dos livros, que, como condensações vivas do tempo, materializam-se nas "edições humanas": "Deixa lá dizer Pascal que o homem é um caníção pensante. Não; é uma errata pensante, isso sim. Cada estação da vida é uma edição, que corrige a anterior, e que será corrigida também, até a edição definitiva, que o editor dá de graça aos vermes" (MPBC, cap. XXVII).

Mais do que uma metáfora expressiva e uma figura de estilo, é exatamente isso que a consciência do ato de escrever e ler um texto romanesco instaura. O livro é o espaço para a sincronia e visibilidade de múltiplos tempos que o cruzam em diferentes direções e níveis de profundidade; eis aí a categoria indissolúvel do espaço-tempo, que Bakhtin chamou de cronotopo, nome tomado de empréstimo da teoria da relatividade de Einstein para se referir à quarta dimensão do espaço - o tempo.

O gênero romance é, em seu estágio de maior desenvolvimento, já no século XIX, esse espaço privilegiado de repre-

sentação do plurilinguismo social, condensando-o na tensão entre diversas consciências linguísticas em cruzamento dialógico e polifônico. Tal é o enciclopedismo ao qual Bakhtin se refere em sua concepção do gênero romance, no sentido de síntese híbrida e intencional da diversidade plurilingue e cultural de seu tempo histórico (Bakhtin, 1988: 162-163).

É em *Memórias Póstumas* que essa consciência da memória da História (dos homens, dos livros, dos gêneros, bem como de seus autores e leitores) materializa-se e ganha visibilidade no discurso do defunto-autor, atingindo seu grau máximo de condensação.

No percurso evolutivo de sua história, *Memórias Póstumas* expande-se para *Quincas Borba* (1891), *D. Casmurro* (1899), *Esau e Jacó* (1904) e *Memorial de Aires* (1908), instaurando, assim, um percurso memorialista entre livros que saem um do outro, como "a fruta dentro da casca". É assim que os livros e seus autores acabam sendo, cada um deles, novas edições, revistas e emendadas, da anterior, tal qual ocorre no espaço-tempo de uma vida humana.

Essa consciência da mutação do tempo no espaço do próprio discurso do livro é comum a esses autores-ficcionais (Brás Cubas, Dom Casmurro e Aires), duplos de Machado de Assis. O livro se instaura como um espaço atravessado por múltiplas representações ou imagens do discurso de outrem (o das personagens, o dos leitores, o dos outros livros que aí se inscrevem por meio de citações e alusões etc.) no discurso bivocal do autor (o ficcional e o real), ele também apenas mais um ponto de vista, relativo e em mutação constante, para a "leitura de errata" de cada edição do livro. A constante é a consciência de que, a cada mudança de imagem de si, corresponde uma outra imagem de linguagem e uma outra cons-

* Professora Titular em Teoria Literária e Literatura Brasileira do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP.



ciência lingüística, tal qual o defunto-autor Brás Cubas faz notar ao crítico literário desatento: “O que eu quero dizer não é que agora esteja mais velho do que quando comecei o livro. A morte não envelhece. Quero dizer, sim, que em cada fase da narração da minha vida experimento a sensação correspondente”(MPBC, cap. CXXXVIII).

Essa é a (auto)consciência do tempo histórico, o grande cronotopo do romance realista de formação, que, segundo Bakhtin, chega ao seu ápice no século XIX, tendo na sua linhagem desde Rabelais e Goethe, até Stendhal, Balzac, Flaubert e Dostoiévski; este último constituindo-se como paradigma para o estudo bakhtiniano do romance realista elevado à sua maior potência.

Trata-se do romance como representação condensada “da imagem global do mundo e da vida pelo ângulo de uma época considerada em sua integridade” (Bakhtin, 1992: 263), isto é, na fronteira entre presente, passado e futuro. É aí que reside o conceito bakhtiniano de história como “grande temporalidade” (Bakhtin, 1992: 364), responsável pelo deslocamento de uma obra literária, ou de uma vida, desde determinado espaço-tempo presente, até sua formação no passado e sua projeção no futuro. Esse sentido de historicidade acaba aproximando Bakhtin das mais recentes teorias da física sobre o tempo em sua irreversibilidade, criação e tendência para o

futuro¹.

O diagrama da história como grande temporalidade é a matriz que subjaz a *Memórias Póstumas*, bem como a seus parceiros *Quincas Borba*, *Dom Casmurro*, *Esaú e Jacó* e *Memorial de Aires*, inscritos numa verdadeira rede interativa acionada pela memória, simultaneamente regressiva e progressiva, regulada por um princípio de ordem e de caos, condensando em si a diversidade de dimensões do espaço-tempo, o que lhes garante o crescimento, a tendência para o futuro e a evolução infinita (Prigogine, 1988).

Memórias Póstumas inaugura esse realismo, contraditoriamente, por um ponto de vista fantástico: a daquele “autor suposto”² que, depois de morto, transforma-se em autor de um livro que nasce da campã de um defunto-autor, o qual percebe a realidade histórica por meio de uma perspectiva que lhe dá uma visão privilegiada (do alto)³ e condensada do todo: a história universal em sua marcha para trás (o ponto zero do universo) e para frente (o final dos tempos), de sorte a penetrar, agudamente, em todos os planos da realidade, dos visíveis aos invisíveis:

Isto dizendo, arrebatou-me ao alto de uma montanha. Inclinei os olhos a uma das vertentes, e contemplei durante um tempo largo, ao longe, através de um



nevoeiro, uma cousa única. Imagina, tu, leitor, uma redução dos séculos, e um desfilar de todos eles, as raças todas, todas as paixões, o tumulto dos impérios, a guerra dos apetites e dos ódios, a destruição recíproca dos seres e das cousas. Tal era o espetáculo, acerbo e curioso espetáculo. A história do homem e da Terra tinha assim uma intensidade que lhe não podiam dar nem a imaginação nem a ciência, porque a ciência é mais lenta e a imaginação mais vaga, enquanto que o que eu ali via era a condensação viva de todos os tempos (MPBC, cap. VII).

MEMÓRIAS PÓSTUMAS SOB O PRINCÍPIO REALISTA DE FORMAÇÃO

A epopéia, desde as origens, é um espaço ficcional que se propõe a ser cruzado pela história, embora o gênero, tradicionalmente, tenha congelado o tempo ao centrar-se na recuperação do passado glorioso. É por meio da reinserção do epos no romance realista de formação que é possível dinamizá-lo, à luz do olhar romanesco contemporâneo com sua capacidade de ver a inserção do tempo histórico no espaço: “A grande épica (a grande epopéia) que abrange também o romance, deve proporcionar uma imagem de conjunto do mundo e da vida, deve refletir o mundo e a vida por inteiro” (Bakhtin, 1992: 263).

Esse é o sentido que a epopéia assume sob a dominante realista do romance de formação, como podemos observar em *Memórias Póstumas*, no sentido de traçar um mapa randômico

da memória dos livros e de seus autores e leitores, de forma a refratar, na imagem das “edições humanas”, o todo da realidade em sua metamorfose histórica.

Paradoxalmente, nas *Memórias*, é o olhar subtrativo, crítico e corretor da morte (“olhar de errata”) que põe um “sinal de menos”, de esvaziamento, lacuna e roedura, nos espaços de certeza e de preenchimento do corpo do escrito, do lido e do vivido. A morte esvazia, também, o ponto de vista de um autor individualizado e comprometido com a revisão da trajetória de sua vida, tal qual aconteceria na autobiografia, da mesma forma que reduz, desloca e substitui a imagem do autor-defunto pela do defunto-autor. Com ela, o cronotopo da biografia, particularmente do encômio, com seu discurso glorificador das memórias póstumas do biografado, fica, também, esvaziado e comprometido. Um exemplo disso ocorre no capítulo I - “Óbito do autor” -, quando o defunto-autor subverte, pela inversão paródica, o discurso laudatório sobre a sua campa:

Fui levado ao cemitério por onze amigos! Onze amigos! Verdade é que não houve cartas nem anúncios. Acresce que chovia - peneirava - uma chuvinha miúda, triste e constante (...) que levou um daqueles fiéis de última hora a intercalar esta engenhosa idéia do discurso que proferiu à beira de minha cova: - Vós, que o conhecestes, meus senhores, vós podeis dizer comigo que a natureza parece estar chorando a perda irreparável de um dos mais belos caracteres que tem honrado a humanidade (...) tudo isso é um sublime louvor ao nosso ilustre finado (MPBC, cap. I).

Com efeito, a morte é um cronotopo estratégico para o deslocamento espaço-temporal em diferentes planos de visão da autoconsciência e do espaço privado, em detrimento da imagem pública e exterior, condensada no olhar da opinião, magistralmente representado pela palavra do pai de Brás Cubas no capítulo XXVIII do livro: “Teme a obscuridade, Brás; olha que os homens valem por diferentes modos, e que o mais seguro é valer pela opinião dos outros homens.”

Não que a imagem pública deixe de ser um bem a ser conquistado pelo defunto-autor; são exemplos disso: o emplasto Brás Cubas, o nome vinculado genealogicamente ao fundador de Santos (Brás Cubas), o poder dos cargos públicos e, até mesmo, o livro *Memórias Póstumas* como legado público de uma vida para a posteridade, por meio da reprodução técnica das edições. No entanto, a morte acrescentaria um “sinal de menos” a todos esses atributos da tradição do gênero autobiográfico e do encômio, transformando a glória em fracasso e o “alto” nos “baixos” do verme dessacralizador⁵.

No lugar da visão restrita ao espaço-tempo determina-

Essa habilidade de ver no espaço a sua dimensão interior de tempo e vice-versa é a tônica dos autores, narradores e personagens machadianos, que têm, nessa imagem do olhar, um “nó” de concentração, cruzamento e expansão das redes de conexões intra-intertextuais...

do por uma vida particular, como ocorre na biografia e na autobiografia, a morte do autor traz consigo, paradoxalmente, um “sinal de mais”: a despersonalização, o distanciamento de um observador fora da vida, a ampliação da visão do defunto-autor, capaz de ver o macro e o microcosmo com a precisão de mediadores técnicos corretores da visão de míope que seu duplo biográfico – Machado de Assis – lhe legou.⁶

As marcas dessa visualidade, seja por meio do olhar, seja por meio de suas extensões técnicas (o livro impresso e a imagem dos tipos gráficos; a fotografia em “grande angular” e “fechamento” numa imagem determinada; os planos gerais e os primeiros planos da câmera cinematográfica), disseminam-se por toda a narrativa, mas é no capítulo VII do *Delírio* que se materializam com maior evidência no ritmo delirante de um discurso onde convivem o grande (o hipopótamo, Pandora) e o ínfimo (o verme Brás Cubas, o gato Sultão); o alto (a montanha de onde vê a história condensada da humanidade) e o baixo (a terra, o seu quarto); a abertura a formas indefinidas e ilimitadas e o fechamento em formas definidas de espaço-tempo:

Redobrei de atenção; fitei a vista; ia enfim ver o último, - o último! mas então já a rapidez da marcha era tal, que escapava a toda a compreensão; ao pé dela o relâmpago seria um século. Talvez por isso entraram os objetos a trocarem-se; uns cresceram, outro minguaram, outros perderam-se no ambiente; um nevoeiro cobriu tudo, - menos o hipopótamo que ali me trouxera, e que aliás começou a diminuir, a diminuir,

a diminuir, até ficar do tamanho de um gato. Era efetivamente um gato. Encarei-o bem; era o meu gato Sultão, que brincava à porta da alcova, com uma bola de papel... (MPBC, cap. VII)

Vem daí que o olhar assumia uma importância ímpar para o princípio de realismo, que fundamenta o gênero, por implicar observação ao invés de idealização da realidade. Mais ainda: o olhar cronotópico autêntico, isto é, aquele capaz de perceber os deslocamentos e transformações operados pelo tempo histórico, é também aquele capaz de dar visibilidade e concretude a esse tempo graças à concentração em determinados espaços, alvos de observação e análise.

Essa habilidade de ver no espaço sua dimensão interior de tempo e vice-versa é a tônica dos autores, narradores e personagens machadianos, que têm, nessa imagem do olhar, um “nó” de concentração, cruzamento e expansão das redes de conexões intra-intertextuais, capaz de permitir o acesso à grande maioria (senão a todos) dos romances e contos do autor.

Em *Memórias Póstumas*, o olhar se introduz na narrativa pela imagem do verme, que deixa seu traçado de roedura por entre os espaçamentos irregulares e truncados das linhas da dedicatória-lápide. No “verme” esconde-se o “ver-me”, apontando para o paralelo entre roer e ver-ler. Esse é o método de composição do livro: roer (como se lê) e ler (como se rói). Método pré-antropofágico de mastigação e leitura que retorna, avança, salta, recorta, cola, inverte, substitui e desloca a matéria lida para outro tempo-espaço: o da releitura e o da reescritura. No verme se condensa a imagem do leitor, que é, na verdade, o grande ator dessas *Memórias Póstumas*.

Com efeito, é por meio desse livro, cujo nascedouro é a morte (a lápide-dedicatória; o fim que é começo), que se ensina ao leitor a “arte de ler” por etapas progressivas que vão desde seguir de perto as orientações que o defunto-autor lhe dá (cap. XXVII: “Virgília? Mas então era a mesma senhora que alguns anos depois?... A mesma era justamente a senhora que em 1869 devia assistir aos meus últimos dias.”), até efetuar operações mais complexas de encaixes e deslocamentos (cap. CXX: “Convém intercalar este capítulo entre a primeira oração e a segunda do capítulo CXXIX.”), substituições (cap. XVI: “Cuido haver dito no cap. XIV, que Marcela morria de amores pelo Xavier. Não morria, vivia.”), supressões (cap. CVIII: “e tudo isso dava uma combinação assaz complexa e vaga, uma coisa que não podereis entender, como eu não entendi. Suponhamos que não disse nada.”) e acréscimos (cap. LXXXVIII: “Se o leitor ainda se lembra do capítulo XXIII observará que é agora a segunda vez que comparo a vida a um enxurro, só que desta vez

acrescento-lhe um adjetivo: perpétuo.”), numa verdadeira pedagogia de leitura (Oliveira, 2003: 45).

SIMULACROS NA CASA DA MEMÓRIA

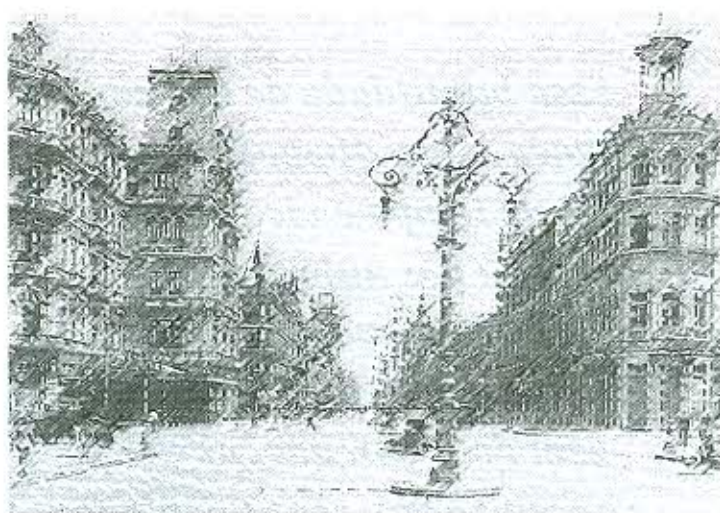
Dom Casmurro - livro e autor - poderia ser condensado na imagem do olhar oblíquo como espaço-tempo responsável pela criação de visões dúplices - entre o real e o virtual:

Um dos erros da Providência foi deixar ao homem unicamente os braços e os dentes como armas de ataque, e as pernas como armas de fuga ou de defesa. Os olhos bastavam ao primeiro efeito. Um mover deles faria parar ou cair um inimigo ou um rival, exerceriam vingança pronta, com este acréscimo que, para desnortear a justiça, os mesmos olhos matadores seriam piedosos, e correriam a chorar a vítima (DC, cap. LXXI).

Na obliquidade materializa-se a marca da refração ou (dis)simulação, isto é, da criação de duplos, simulacros que “valem por”, substituem a realidade como signos que são por ela determinados, mas que guardam uma distância em relação àquilo que representam. Cruzar um espaço transversalmente implica atravessá-lo por dentro, deslocando-se, com rapidez e economia de meios, para posições espaciais fronteiriças, que estão aqui e lá ao mesmo tempo, o que proporciona um alcance maior de visão; vale dizer, também, um sentido mais profundo de realismo.

Em *Dom Casmurro*, a obliquidade e a (dis)simulação têm seu maior grau de condensação nas imagens do olhar de “cigana oblíqua e dissimulada” de Capitu, bem como no seu discurso bifronte e enviesado. É nesse discurso e nesse olhar que se concentra todo o material de aprendizado - seja para Bento personagem e autor, seja para o leitor - sobre a arte de representar e inventar simulacros “cozidos a ponto precário com a agulha da imaginação”. Esse é o caso do cap. XLIV - “O Primeiro Filho” -, no qual mais se evidencia a capacidade simulativa e hipotética do raciocínio de Capitu:

- Se você tivesse de escolher entre mim e sua mãe, a quem é que escolhia?
- Eu escolhia... mas para que escolher? Mamãe não é capaz de me perguntar isso.
- Pois, sim, mas eu pergunto. Suponha que você está no seminário e recebe a notícia de que eu vou morrer...
- Não diga isso!
- Ou que me mato de saudades, se você não vier logo, e sua mãe não quiser que você venha, diga-me, você



vem?

- Venho.

- Contra a ordem de sua mãe?

- Contra a ordem de mamãe.

- Você deixa seminário, deixa sua mãe, deixa tudo, para me ver morrer?

- Não fale em morrer, Capitu!

Capitu teve um risinho descorado e incrédulo, e com a taquara escreveu uma palavra no chão; Inclinei-me e li: mentiroso (DC, cap. XLVI).

Esse aprendizado da arte ficcional manifesta-se, também, na correlação do livro com a ópera, alegoria que esconderevela um conceito analógico sobre a vida, os livros e seus autores e leitores, a exemplo de outras “teorias” criadas por seu antecessor Brás Cubas.

Na visão alegórica da ópera, à semelhança da cena do delírio em *Memórias Póstumas*, se lê-vê a história da origem (Gênesis às avessas, já que Deus ou Pandora são, ao mesmo tempo, pai-mãe e inimigos) dos homens e dos livros, em especial aquele que o casmurro escreve e (re)lê, e que já não é o mesmo livro que lemos, na medida em que passaremos, também, a criar simulações de simulações, emendando, à semelhança do “olhar de errata” do defunto-autor, as lacunas e omissões de D. Casmurro - livro e autor - com nossa própria memória e imaginação.

Se para Brás Cubas o livro era a condensação das “edições humanas”, para o casmurro o livro é, à semelhança da casa do Engenho Novo que busca simular a de Matacavalos, uma espécie de “casa de simulacros” condensada na alegoria da ópera. O livro cria a imagem de uma representação dramático-confessional que encena um novo Otelo⁷, não para repeti-lo, mas para emendá-lo numa “reforma dramática”, que inverte o sentido da tragédia de Shakespeare ao reencená-la pelo fim:

Nem eu, nem tu, nem ela, nem qualquer outra pessoa desta história poderia responder mais, tão certo é que o destino, como todos os dramaturgos, não anuncia as peripécias nem o desfecho. (...)

Nesse gênero há porventura alguma coisa a reformar, e eu proporia, como ensaio, que as peças começassem pelo fim. Otelo mataria a si e a Desdêmona no primeiro ato, os três seguintes seriam dados à ação lenta e decrescente de ciúme, e o último ficaria só com as cenas iniciais da ameaça dos turcos, as explicações de Otelo e Desdêmona, e o bom conselho do fino Iago: 'Metete dinheiro na bolsa'. Desta maneira, o espectador acharia no teatro a charada habitual (...) porque os últimos atos explicariam o desfecho do primeiro (DC, cap. LXXII).

Essa simulação é, na verdade, um modo enviesado, oblíquo e dissimulado de o casmurro inverter o andamento do libreto de ópera, apropriando-se da autoria e da função de dramaturgo (Deus na "teoria da ópera") de sua própria história, de sorte a trazer para o plano da realidade, passível de inteligibilidade para a razão humana, qualquer categoria vinculada ao inexplicável.

Ao apropriar-se da autoria do libreto, o casmurro, como bom realista que é, reencena a ópera pelo final, tal qual seu parceiro Brás Cubas. Com isso, põe a descoberto o destino inexplicável e oculto, de modo que o leitor, com o desfecho em mãos (o estado presente do autor - a casmurrice), possa investigar as causas e não mais ficar à mercê da vontade do autor.

Quanto à narração memorialista e autobiográfica, esta só se inicia, realmente, no capítulo III por uma "denúncia" que, abruptamente, inaugura uma investigação sobre a razão maior do livro *Dom Casmurro*, bem como da vida passada do autor - o amor por Capitu -, ponto de maior força dramática da narração, que surge de forma a surpreender todos aqueles envolvidos com o livro: Bentinho-personagem, autor-casmurro e leitor. Essa súbita abertura do espaço mais íntimo e privado do autor pelo olhar furtivo de outrem - o da personagem José Dias - aponta para uma modificação significativa no cronotopo da imagem pública da tradição do gênero autobiográfico, pois "toda uma série de categorias de autoconscientização e de elaboração de uma vida biográfica - êxito, felicidade, mérito - começam a perder seu significado público e nacional e passam para um plano privado e pessoal" (Bakhtin, 1988: 261).

No entanto, a dimensão pública desta narrativa do casmurro não se perde de vista, à medida que a confissão e exposição de sua intimidade necessitam do olhar, do testemunho e da cumplicidade do leitor que, como ele - o autor casmurro -, possa ver-se sob outro ponto de vista e aprender com a mu-

...a dimensão pública desta narrativa do casmurro não se perde de vista, à medida que a confissão e exposição de sua intimidade necessitam do olhar, do testemunho e da cumplicidade do leitor...

tação de sua imagem, por meio da historicidade inscrita no romance realista de formação, que aqui, também, cruza o autobiográfico e confessional, colocando-os sob sua dominante:

Mas a minha timidez me fechou essa porta certa; recei não achar palavras com que dizer ao confessor o meu segredo. Como o homem muda! Hoje chego a publicá-lo (DC, cap. LXVIII).

Acaso haverá em mim um homem novo, um que aparecia agora, desde que impressões novas e fortes o descobriam? Nesse caso era um homem apenas encoberto (DC, cap. CXL).

Por isso, o autor-casmurro luta para, tal qual numa peça de inquérito jurídico, conseguir a adesão e a credibilidade públicas para sua versão da história, embora não deixe, também, de revelar-se, dialogicamente, como autor de um livro omissivo, cujas lacunas e incompletudes da memória não deixarão que a certeza se instale. Espiar e auscultar o privado por meio de "provas, conjecturas de inquérito, processo criminal, confissão, cartas, diário íntimo etc." (Bakhtin, 1988: 244-245) é o que a narração do casmurro fará, principalmente em relação a Capitu, o outro oculto e desconhecido, ao qual só poderá ter acesso de forma refratada, oblíqua e (dis)simulada, graças a pequenas aberturas: seus diálogos como "provas indiretas" da possível autoria da traição:

Quando levantei a cabeça dei com a figura de Capitu diante de mim. Eis aí outro lance, que parecerá de teatro, e é tão natural como o primeiro (...)

- Não há que explicar, disse eu.

- Há tudo; não entendo as tuas lágrimas nem as de Ezequiel. Que houve entre vocês?

- Não ouviu o que lhe disse?

- O que? perguntou ela como se ouvira mal.

- Que não é meu filho. (...)

- Só se pode explicar tal injúria pela convicção sincera; entretanto, você que era tão cioso dos menores gestos, nunca revelou a menor sombra de desconfiança.

Que é que lhe deu tal idéia? (...)

Ande; Bentinho, fale! fale! Despeça-me daqui, mas diga tudo primeiro.

- Há coisas que não se dizem.

- Que não se dizem só metade; mas já que disse metade, diga tudo. (...)

- Não, Bentinho, ou conte o resto, para que eu me defenda, se você acha que tenho defesa, ou peça-lhe desde já a nossa separação: não posso mais! (...)

- Pois até os defuntos! Nem os mortos escapam aos seus ciúmes! (...)

- Sei a razão disto; é a casualidade da semelhança...

A vontade de Deus explicará tudo... Ri-se?

É natural; apesar do seminário, não acredita em Deus; eu creio... Mas não falemos nisto; não nos fica bem dizer mais nada (DC, cap. CXXXVIII).

A contra-argumentação da acusação, porém, não tarda, e é a prova “realista” da evidência fotográfica do capítulo CXL, que nos diz que: “Desta vez a confusão dela fez-se confissão pura (...) De boca, porém, não confessou nada”. No entanto, o peso da argumentação de Capitu permanece, abrindo outra possibilidade interpretativa, aliás, bastante reiterada durante a narração do *Casmurro*: as coincidências reduplicadoras entre a fotografia e o original (veja-se o caso da “esquisita semelhança” entre o retrato da mãe de Sancha e Capitu no capítulo LXXXIII) e os jogos imitativos do próprio Ezequiel no capítulo CXII.

São simulações que apontam para um jogo especular incessante capaz de criar simulações dentro de outras numa disseminação de duplos, que contamina todo o tecido narrativo, à semelhança de uma estrutura em abismo:

- O mesmo nome Dom Casmurro pode nomear dois seres diferentes: o livro e seu autor;

- o autor-casmurro (dis)simula um outro: a personagem Bentinho;

- a casa do Engenho Novo (dis)simula uma outra: a de Matacavalos;

- o livro que pretende recuperar a verdade sobre o passado (dis)simula uma peça dramático-confessional construtora de outras versões da sua história;

- Ezequiel - filho é também um outro Escobar;

- Bentinho é também um outro Otelo;

- Capitu é também uma outra Desdêmona.

Entre o real e o virtual, Dom Casmurro se instala no limiar, polemizando com o tempo-espaco das certezas e abrindo-se para o universo da incerteza e do inacabamento da história e do romance de formação realista que a representa por condensação, vale dizer, por simulacros reduplicadores. Essa é a “grande temporalidade” de que

fala Bakhtin e que leva uma obra como *Dom Casmurro* a não se reduzir apenas à contemporaneidade que a gerou, nem ao espaço-tempo individual da autobiografia, mas a inserir-se no passado (desde a sua preparação em *Memórias Póstumas*) e projetar-se no futuro (*Memorial de Aires* é um desses frutos), incorporando o sentido maior de tempo histórico aberto a transformações contínuas.

E BEM, E O RESTO?

O percurso memorialista entre *Memórias Póstumas* e *Dom Casmurro* acabou revelando a adequação do título, ou seja, romances que saem um do outro como “a fruta dentro da casca”, materializando o sentido de tempo histórico como “grande temporalidade”, cujas conseqüências vão determinar, também, a revisão da periodização literária que se convencionou chamar de Realismo, vinculada ao contexto cientificista do século XIX.

O paradigma da história do realismo acabaria, na linha da “grande temporalidade” bakhtiniana, atravessando as fronteiras do século XIX para trás e para frente, abarcando desde Ménipo, Luciano, Boccaccio, Rabelais e Cervantes, até os contemporâneos de épocas as mais distintas.

O que os une é o trilhar da senda da literatura como observação e condensação pluridimensional do todo da realidade, em seu deslocamento entre duas ou mais épocas.

O princípio de realismo como conduta poética, ao se confrontar com as obras de um autor como Machado de Assis, em especial *Memórias Póstumas* e *Dom Casmurro*, passa a percebê-las sob o ângulo de sua metamorfose e duração evolutiva na “grande temporalidade” da história, na medida em que seu passado e seu futuro migram para outras obras machadianas (sejam romances, contos ou crônicas), bem como para outros textos do universo da cultura, criando novas conexões imprevistas a partir do crescimento da complexidade correlacional com novos espaços-tempo de leitores e de leitoras.

Essa capacidade de memória em expansão entre os romances, contos e crônicas de Machado de Assis ofereceria uma visão de sua obra como um sistema interativo, fundamento para uma nova teoria de texto, autoria e leitura, cujo germe foi nossa intenção lançar neste ensaio.

Se iniciamos falando sobre tempo e memória, as verdadeiras personagens do par memorialista das *Memórias Póstumas* e de *Dom Casmurro*, romances de e sobre o tempo, terminaremos, aqui, retomando a questão, porém, de um outro ponto de vista, oblíquo e refratado, entre Goethe e Machado e entre Bakhtin e o nosso próprio discurso crítico:

Para (Machado) Goethe as coisas estavam no tempo e em poder do tempo (...) é todavia um poder produtivo e criador. Todas as coisas, desde o conceito abstrato até o fragmento mineral – até o cascalho na margem de um rio – são marcadas com a chancela do tempo, são impregnadas de um tempo que lhes dá forma e sentido. Por isso, tudo tem intensidade no universo de (Machado) Goethe, onde não há lugares amorfos, imóveis, estratificados, não há um pano de fundo imutável, um cenário que não participem da ação e da evolução (...) Tudo, neste universo, é espaço-temporal, tudo é cronotopo autêntico (Bakhtin, 1992: 262-263).

Esse é o romance realista como uma nova ágora pluri-lingue, espaço público, cada vez mais amplificado pela reprodutibilidade técnica e digital das edições, atravessado pelo confronto entre consciências linguísticas no limiar. E é justamente essa inserção na “grande temporalidade” da história que faz da literatura o espaço privilegiado para a construção do conhecimento incerto e inacabado de toda época que se convencionou chamar de moderna ou pós-moderna: aquela que aceita o desafio de viver nos interstícios da oficialidade. ☞

Notas

- 1 Ilya Prigogine (1917 -), Nobel de Química em 1977, tem se dedicado à pesquisa dos fenômenos irreversíveis nos quais o papel do tempo é fundamental, implicando um conceito de mundo com tendência irreversível para o futuro e para a invenção de padrões de complexidade imprevisíveis.
- 2 O crítico literário português Abel Barros Baptista chama de autor suposto a essa ficção autoral: “o autor suposto não é simplesmente um narrador (...) mas transporta a figura do autor para o interior da ficção sem o retirar totalmente do exterior da ficção” (1991: 140-141).
- 3 Esse ponto de vista do alto, que desafia os princípios da razão, é comum na tradição luciânica da sátira menipéia com a qual Machado de Assis e o seu Brás Cubas dialogam, comungando, ambos, do mesmo “princípio de realismo” (Rego, 1989: 63-65).
- 4 Haroldo de Campos vê esse sinal de menos como uma das qualidades da “pobreza” da linguagem machadiana fundada sobre a eclipse, as lacunas e a condensação, que são responsáveis pela “baixa temperatura vocabular e alta temperatura informacional estética” (1983: 182).
- 5 Sobre essa duplicidade do gênero autobiográfico, os estudiosos têm estado de acordo. No entanto, poucos têm definido, na linhagem aberta por Bakhtin, essa ambivalência da matriz autobiográfica com tanta propriedade quanto Pozuelo Yvancos em *Poética de la Ficción*: “Toda autobiografia tem um caráter bifronte: por um lado, é um ato de consciência que inventa e constrói uma identidade, um “eu”. Porém, por outro lado, é um ato de comunicação e justificação do “eu” frente aos outros (os leitores e o público) (...) Porque esse “eu” autobiográfico somente existe na nova forma pública que é o livro publicado, a escritura que se faz pública e que inventa um “eu”, mas o apresenta como verdadeiro aos outros, propõe aos seus receptores um pacto de autenticidade” (s/d: 211).
- 6 É muito significativo perceber a consciência que Machado de Assis tinha dos meios técnicos de sua época concentrados em torno do sentido da visão, ou em suas “extensões”, como diria McLuhan. Desde a imprensa (em suas modalidades de jornal, folhetim e livro) e a consciência da letra e do espaço-página como figuras tipográficas (a dedicatória ao verme é um exemplo disso), até as lentes do microscópio, do telescópio, da câmera de fotografia e de cinema, que deixam suas marcas no discurso memorialista do defunto-autor, é possível ver-ler esses aparatos mediadores e amplificadores do olhar de um analista do infinitamente grande e do infinitamente pequeno.
- 7 Na extensa fortuna crítica machadiana, destacam-se os estudos de Caldwell (1960) e Rego (1989), ambos preocupados em demonstrar a reescritura cômico-satírica da epopeia em *Memórias Póstumas* e a da tragédia em *Dom Casmurro*. Enquanto Caldwell vê no épico-cômico machadiano um vínculo com Cervantes, Rego o interpreta à luz da tradição luciânica, à qual Machado de Assis se filia pela paródia do modelo épico por excelência: a *Odisseia* de Homero.
- 8 É no capítulo IX de *Dom Casmurro* que a teoria sobre a correlação vida-ópera, de autoria de Marcolini, um velho tenor italiano, é exposta e aceita pelo casmurro, numa reduplicação da relação Quincas Borba – Brás Cubas e a teoria do Humanitismo.

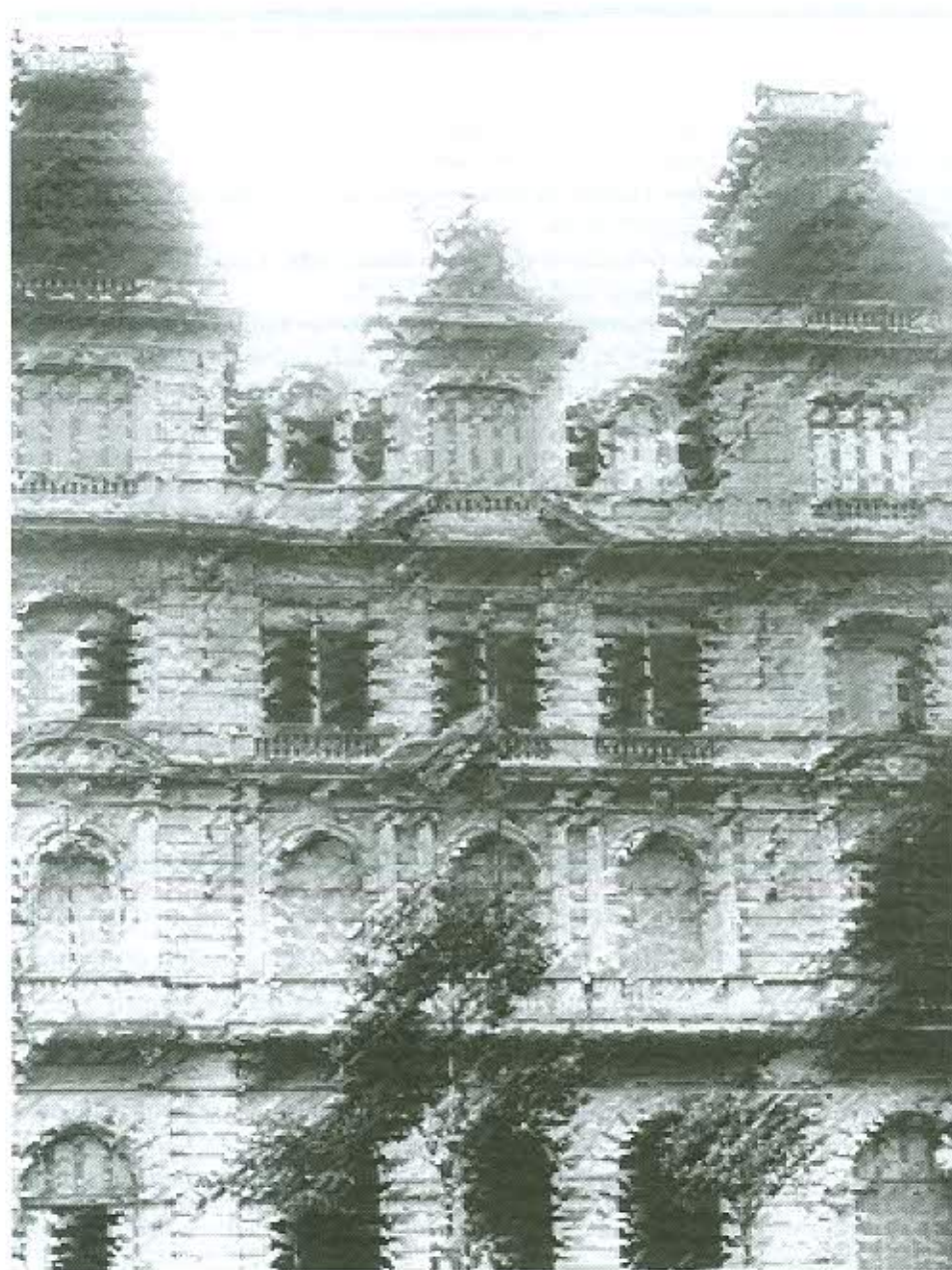
Referências bibliográficas

- ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1914.
- _____. *Obra Completa*. Vol. I. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- _____. *Questões de Literatura e de Estética*. São Paulo: Hucitec, 1988.
- BAPTISTA, Abel Barros. *Em Nome do Apelo do Nome - Duas interrogações sobre Machado de Assis*. Lisboa: Litoral Edições, 1991.
- CALDWELL, Helen. *O Otelô Brasileiro de Machado de Assis - Um estudo de Dom Casmurro*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- CAMPOS, Haroldo de. “Tempo de pobreza, estilo pobre, poesia menos.” In: Schwartz, Roberto (org). *Os Pobres na Literatura Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte de. “Memórias Póstumas entre o ver e o verme: uma poética da leitura.” In: MARIANO, Ana Salles e OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte de (orgs). *Recortes machadianos*. São Paulo: Educ-Fapesp, 2003.
- PRIGOGINE, Ilya. *O Nascimento do Tempo*. Lisboa: Edições 70, 1988.
- REGO, Enylton de Sá. *O Calundu e a Panacéia - Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.
- YVANCOS, José Maria Pozuelo. *Poética de la Ficción*. Madrid: Editorial Síntesis, s/d.

MACHADO DE ASSIS

O livro romance e os gêneros literários antes e depois da ficção

Maria José Palo*



No entrever do Romantismo e do Realismo brasileiro, o centro do ideário estético-crítico de Machado de Assis passa a incorporar modelos e leis de uma nova poética, de modo a reconstituir sua norma literária. Ao adotar, de um lado, o naturalismo, de outro, as regras, métodos e processos de uma arte, como fazer ficção, o escritor Machado faz da realidade o seu estofado de imaginação e trabalho inventivo. Nesse projeto histórico dos gêneros, o poeta, o romancista, o cronista Machado de Assis inaugura uma trajetória literária nacional, com o objetivo de construir o diálogo entre homem e mundo em uma linguagem de metamorfoses estruturadas por novas dimensões temporais.

Nesse mesmo ideário, no mais alto grau científico de uma visão crítica, Machado coloca em crise os gêneros romance, crônica e autobiografia, os quais recebem a pragmática de descentralização, ao constituírem um sistema em rede, no qual, por consequência, o livro romance faz-se o único veículo e legado autobiográfico entre o aleatório e o necessário, entendido como ser histórico sem exemplaridade qualquer.

Evidenciar o livro e suas funções aplicadas à pluralidade e diversidade genérica da obra machadiana, com nomeações de autores supostos dadas a suas personagens autobiográficas, leva-nos a compreender melhor a interação entre leitor e narrador como uma relação inusitada e moderna com

* Professora Doutora Associada do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP.

o romance brasileiro. São resultados que vão além do revelar pelo leitor; eles nos remetem, em dupla mão, ao reconhecimento da singularidade ficcional tanto do autor da obra, quanto do autor real. Todavia, esta interferência temporal redimensionada pela complexa produção machadiana inaugura um novo limiar de responsabilidade, não só transferida ao livro, mas também ao leitor, em meio às transgressões da escritura. Isso porque a escritura, com prioridade, entra em conexão com os fundamentos universais, ao pontuar o gênero romance no Brasil com o escritor Machado de Assis – antes e depois da ficção.

Situar o escritor Machado de Assis nos entremeios da ficção nacional remete, preliminarmente, a uma difícil tarefa crítica seguida por uma delicada e sutil leitura estética, ante o engenho e a forte consciência construtiva do romancista, tanto observados no modo de evoluir de suas composições romanescas, como no modo de transmitir os cânones de nossa tradição literária. Sabemos que, pela erudição, a arte narrativa machadiana sempre deu continuidade tanto às obras clássicas lidas por Machado, composições influenciadoras do passado clássico português e greco-latino, como àquelas dos romancistas ingleses e franceses, filósofos humanistas, além de suas leituras prediletas, como a Bíblia, *Hamlet* e *Dom Quixote*, de Cervantes. A partir dessa herança literária, qualificar a consciência artesanal de Machado de Assis seria redundante nesta proposta de leitura, face à notória qualidade artística e técnica de sua composição ficcional fundada no cruzamento histórico-crítico.

Resta-nos, aqui, sondar a presença dessa controvertida tensão entre a ficção machadiana e a realidade para nela flagrar um novo diálogo conceitual e pragmático, feito de transgressões estruturais em dúplice autoria: a ficcional e a suposta. A percepção desse estranhamento dialógico advém da adoção de uma modalidade de discurso plurilingüe invadido pela lei da descontinuidade e pela equivalência trabalhadas entre o presente e o passado. Trata-se de uma modalidade de discurso que priorizamos para problematizar, em grau de importância composicional, os processos, métodos e procedimentos em uso ficcional com efeitos estéticos identificadores das balizas da ficção machadiana, antes e depois.

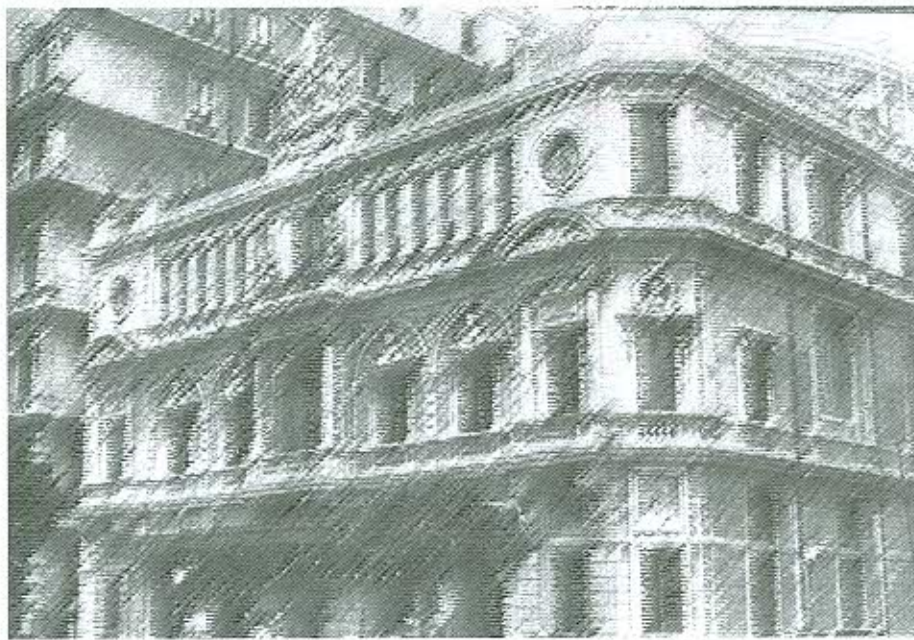
Estudiosos de Machado de Assis, em geral, têm um interesse maior pelo aspecto ficcional da sua obra, que, além de constituir um espaço de reflexão e de análise do discurso, antecipa a presença de um sistema construído de contos e romances. Trata-se de um sistema de articulações feitas em uma rede ficcional, que denuncia uma prática de modos arquitetônicos da arte de uma ficção desarticulada das dicotomias clássicas conhecidas. Pretendemos, portanto, descrever as tendências

Estudiosos de Machado de Assis, em geral, têm um interesse maior pelo aspecto ficcional da sua obra, que, além de constituir um espaço de reflexão e de análise do discurso, antecipa a presença de um sistema construído de contos e romances.

estruturais, já freqüentes, tanto na literatura quanto na arte, como uma trama de relações de indecifrável complexidade, preexistente à multiplicidade de um mundo representado pelo gênero híbrido da ficção machadiana, do final do século XIX para o XX.

São estes gêneros literários em transição, resultantes da importância dada pelo escritor ao suporte livro e à linguagem, a partir de sua longa experiência como contista, que Machado transfere, para o romance, em um hibridismo de formas e materiais de cada um dos elementos constitutivos da ficção remanescente, a romântica. Observa-se, no romance, uma operação analítica e inconclusa, quase sempre inadequada, que atinge a migração dos gêneros em trânsito permanente, cujo movimento resulta na separação do livro do texto, na medida em que ambos se inter-relacionam por meio de processos mestiços do discurso do narrador. Descrevemos uma mestiçagem genérica gerada pela superposição de procedimentos tão diversificados que, por consequência, impedem seu reconhecimento significativo a um leitor tradicional.

Através da observação dos índices de miscigenação e hibridismo de técnicas em uso na escritura de Machado de Assis, definimos nossa hipótese de reflexão, entre o antes e o depois de sua ficção integrada à literatura brasileira, como índices de um espaço contextualizado na realidade nacional. Retomamos, neste entremeio, o passado do livro em sua ruptura com o manuscrito da tradição fabular, sem, todavia, negá-lo, mais contradizê-lo. Sua difícil arte de tudo absorver e aproveitar dos estilos e gêneros Romantismo, Naturalismo, Parna-



sianismo, Simbolismo – orienta-nos para a revelação de uma nova estética, tendo como centro a obra-prima *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (publicado em 1880, na Revista Brasileira e, em 1881, publicado em livro). Entendemos que, se de um lado, a realidade romântica imprime ao livro o caráter de uma fábula trágica, atribuindo às suas personagens as marcas psicológicas interiores e exteriores reveladoras da natureza humana, de outro lado, o experimentalismo dominante no realismo abre ao livro novos caminhos e finalidades pré-modernistas, ao subordiná-lo a um projeto de exploração de métodos, processos e procedimentos, entre o gênero e o material ficcional, adotando os dados de observação científica como seus guias.

A arte de observar, própria à ciência, passa a dominar a visão ficcionista do escritor pela transformação da matéria estética da mestiçagem cultural e social registrada pela memória, com o que o livro também romperá, esteticamente, ao se converter em metáfora de si mesmo. Entretanto, convém lembrar que qualquer intervenção na linearidade temporal do livro é um ato análogo ao tempo das mudanças que ocorriam na sociedade do Rio de Janeiro, no final do Império. Por conseguinte, o processo de composição machadiano já se mostra comprometido com a definição de seus próprios limites ficcionais, em busca de meios para veicular a nova fábula social brasileira, intenção que ele transfere para o livro na condição privilegiada de escrita e leitura.

Notamos que o contista e o romancista já preparavam o cronista Machado de Assis, quando ele se volta para o urbano, em busca de imagens de um novo homem, funções e estruturas dinamizadas entre o habitat e o trabalho, entre estilos e máscaras sociais expressivas para a nossa História do

Brasil. Nesse ambiente de tensões, é relevante a presença da mulher no conto e no romance social (Helena, Iaiá, Capitu, Virgília e tantas mais personagens femininas). A mulher passa a prover o simbolismo da formação urbana em trajetória de vida – o namoro, o noivado, o casamento, heranças, o erotismo, a vida e a morte, o drama passional – ao deixar o individual para aderir ao social. Novas ordenações emergem do gênero romance, dadas pelas relações de proximidade a uma sociedade agregada em cada lar, falando a mesma linguagem e participando, sob a hierarquia da idade, dos mesmos trabalhos: “quem olha o rosto de seus vizinhos enxerga a própria imagem” (Munford, 1998: 25). Em proximidade e intimidade, este é o modo e o momento nos quais cada membro social passa a permanecer no nível dos olhos

do outro, prendendo-se sua história e sujeito à hierarquia e autoridade determinadas por aquela sociedade.

Doravante, o escritor Machado de Assis, em ousada proposta criativa, passa a cultivar o poder da linguagem sobre o discurso social instituído, como aparece no seu ensaio “Instinto de Nacionalidade”, propondo novos direitos de cidadania. Suas personagens ficcionais ambíguas configuram a brasilidade do homem do século XIX, refletindo, na interioridade, um sentimento burguês crítico e decadente. Registrar esse sentimento no discurso, como um cronista, não como um romancista, possibilitou ao escritor Machado datar, à semelhança de um historiador, o diálogo humano com o mundo, em cronotopos temporais ambíguos gerados pelo emprego de novas técnicas narrativas. Por consequência, a psicologia interior romântica passa a substituir a realidade exterior, na intriga em suspensão rítmica similar à da urbanidade, manipulando o discurso relato em primeira pessoa, como narrador e personagem, em autobiografias, diários, advertências, intromissões, e conseqüentes desfigurações do livro. Neles, a continuidade lógica é trocada pela descontinuidade do tempo do narrar, no vaguear arritmico de uma ressaca capitolina, em figuração estrutural no romance *Dom Casmurro* (1899).

Manifesta-se uma crise dos gêneros – romance, crônica e autobiografia –, que subordinados ao processo dos raciocínios lógicos, então em rede de subsistemas literários, descentralizam as funções do narrador e modalizam as tensões da intriga. Autor e herói se incluem, intercambiam lugares e tempos, coincidem, espacialmente, com cronotopos biográficos. Nos romances *Memorial de Aires* (1908) e *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), observamos a presença do Eu dentro de

...o escritor Machado de Assis, em ousada proposta criativa, passa a cultuar o poder da linguagem sobre o discurso social instituído, como aparece no seu ensaio “Instinto de Nacionalidade”, propondo novos direitos de cidadania.

uma coletividade, solidário com o mundo dos Outros. Na ficção biográfica, o autor é o outro possível que penetra a sua consciência (meu eu para mim), em convivência com o Outro de modo espontâneo e feliz: “A autoridade do outro sobre mim conduz a narrativa de minha própria vida, compartilho com os outros, e essa vida é pensada, estruturada, organizada no plano de uma possível consciência que o outro terá dela percebida e estruturada como a possível narrativa que o outro poderia fazer dela dirigida a outros” (Bakhtin, 1992).

Inscrever na memória dos outros a vida do narrador, dos descendentes, da família ou dos próximos, são valores que passam a presidir à organização da vida e da recordação. Isso significa dar ao Outro a condição de ser o autor da vida do narrador, ao ganhar autoridade sobre ele. Herói e narrador passam a ser interativos. A narrativa memorialista de Machado passa a contar a narrativa do Outro - a História das Leituras -, vivendo os mesmos valores, da família, da nação, da humanidade. O narrador é um anexo da narrativa em deslocamentos, e a narrativa, um relato citado, que recolhe os fragmentos da vida assegurada pela duplicidade eu-mim, por meio do valor do outro - à margem do narrador. Fazer-se herói no Outro, já que em mim nega-se o Eu; os valores da alteridade recebem, no final, a validação e a forma desorganizada e mutante da heroicidade romanesca. No livro, por sua vez, desaparecem a intenção do narrador e o trabalho individual de manipulação da fábula. Fica, por fim, o confronto entre fala e escritura num mesmo espaço representacional.

Embora esses valores biográficos aparentem ser individualistas, sustentam-se mais na alteridade e na autoridade, dos quais o Eu herda a glória de realizar o desejo do amanhã com

os outros, no futuro histórico e temporal. Esse é um modo de desfazer o tempo cronológico e linear e de integrar-se no espaço da heroicidade histórica. Desaparece, por conseguinte, o sentido do presente biográfico; emerge a análise introspectiva, o relato vivificador da história.

A miscigenação dos gêneros na produção machadiana corrobora sobremaneira a transposição da heroicidade do Eu para o centro dos valores históricos e culturais (Outros), que esquece a felicidade perene desejada pelo sujeito, para valorizar a duração das sensações que nos unem às pessoas, às coisas amadas, pelo prazer das conexões contextuais, agora em sistêmicas inter-relações discursivas complexas. Trata-se do discurso de Outrem, que se torna tema do discurso narrativo, ao qual é forçado a se integrar. Enunciação com seu próprio tema, fora do contexto.

Voltando-nos à obra *Memorial de Aires*, para nós, um metagênero da crônica, o Narrador não age. Vive o cotidiano como um observador que sobrevive de coincidências de tempos, de cronotopos, à semelhança de um narrador e herói biográfico nacional. A partir desse deslocamento espacial do gênero, a vida do narrador descentrado renasce no contexto vário do folhetim-diário, na conversação e nas falas citadas das personagens sobre a cotidianidade. E compromete-se, ainda mais, a partir do estilo e da comunicação, com o público leitor em formação de gosto crítico; solidariza-se com ele. Essa evocação de si mesmo faz-se narrativa e recordação, então sob a ênfase dada pela estética, discutindo, com intensidade dramática, a relação entre o Eu e o Outro.

Machado de Assis, autor, herói e artista em três dimensões da unidade de criação, não se prende ao ato criador, o que abala sua segurança e necessidade. São os valores do herói, seus sentimentos e recordações em vida estética, sua prioridade. Nessa, o ato biográfico é unilateral, porém, com duas consciências; em vez de Eu e Outro, há dois Outros. Autor e herói são os outros; e pertencem ao mesmo mundo de valores; há apenas dois outros. A atividade criadora, por efeito, situa-se na alteridade em solidariedade com o herói, sem, contudo, acabá-lo. Há, portanto, duas consciências, mas não duas ordens de valores. Desse modo, a atividade criadora regida pela alteridade passa a prender-se à existência e à necessidade: “A criação do autor não se prende ao ato, mas à existência, o que a deixa na insegurança e na necessidade” (Bakhtin, 1992: 178). São, sem dúvida, essas as bases de um realismo necessárias para uma ficção criadora que, pela indeterminação, torna-se aberta às similitudes da condensação dos valores reais e da necessidade.

A narrativa autobiográfica machadiana moderna, gerada pelo princípio da indeterminação, a nosso ver, mostra-se

incompleta, pois a biografia repercute fora de suas próprias fronteiras. Agora, ela é dada ao leitor, que a preenche como um livro, ao ocupar o lugar do autor, do narrador, à moda da metáfora borgiana da memória alheia, na qual a cadeia de seqüências e lembranças substitui a memória pessoal. Assim o comenta Piglia, em *O Último Capítulo de Borges*: “Não há memória própria nem lembrança verdadeira, todo passado é incerto e impessoal” (Piglia, 2004: 45). Ao perder a ingenuidade romântica de herói, o narrador anexo torna-se o artista, o artesão, o fazedor; sua vida não é acabada pela morte, ao ultrapassar as fronteiras do objeto criado e recebido dos outros e remetido para os outros. A memória está voltada para fora, a identidade é manipulada e demarcada, entre o herói e o autor, e desvinculada dos valores biográficos, porém, vinculada ao discurso biográfico, e entregue, por fim, à percepção do leitor.

A biografia é o seu material formal e artístico: “Tal percepção compensa a lacunosidade das posições do autor e pode levar à exotopia completa, introduzindo na obra elementos que lhe são transcendentais e lhe asseguram o acabamento” (Bakhtin, 1992: 180). Doravante, a obra dependerá do veículo e, principalmente, da relação entre espaço e livro, sinalizada antes dele próprio. Uma vez escondida e alienada a narrativa de sua origem, o livro se reescreve nos limites de uma arquitetura em outro projeto ficcional.

Baptista (1998: 27) apresenta-nos uma instigante reflexão sobre a correlação de disputa entre o romance e o livro, por meio da apropriação da experiência impessoal e singular, ao fazê-lo mais “livro que outro livro”. Para ele, a escrita romanesca herda o livro, confronta-se com o livro, mas, no limite, não se destina ao livro. Retirado de sua vulgaridade, o romance perde a condição de suporte material, para ganhar uma outra recíproca e outra natureza: “O romance depende essencialmente do livro - o romance dele passa a depender” (Benjamin, 1985). Falamos de livro sem delimitações, quando transportado para a escrita, leitura, autor, leitor, comunicação, diálogo, mensagem ou intenções. Para Benjamin,

o indício mais remoto de um processo, em cujo término se situa o declínio da narrativa, é o advento do romance no início da Era Moderna. O que separa o romance da narrativa (e do gênero épico, em sentido mais estrito) é sua dependência essencial do livro (Benjamin, 1985: 59).

Distancia-se o narrador, definitivamente, da cultura oral: “O narrador colhe o que narra na experiência, própria ou relatada” (Benjamin, 1985: 60). Essa matéria, ele a transforma

“Antes, a ficção machadiana, já nos romances, revelava-se moderna pela mestiçagem dos gêneros, como se visasse à atualização do livro e do autor ficcional, em mão dupla, na passagem do manuscrito ao livro.”

em experiência daqueles que ouvem sua história, e, conseqüentemente, isola-se.

Machado de Assis, o cronista, na escolha de certa forma narrativa épica, definiu a crônica memorialista como contingente dos modos pelos quais pode-se narrar à maneira de um narrador da História. Em sua ambigüidade estrutural, a crônica trouxe o passado em interpretação, pelo múltiplo fazer técnico do relato. E o livro, por sua vez, deve oferecer ao romance a existência de um leitor intérprete que luta contra o tempo, no afã de significar as lembranças do passado no presente de seu relato autobiográfico.

Por conseguinte, o romance, a crônica e a autobiografia na obra machadiana recebem, na modernidade, uma pragmática temporal de descentralização pelo veículo livro - antes e depois da ficção -, não mais sucessivo e temporal como um meio de transporte, um veículo de informações, mas como um ser único e exemplar. Em derivação, leitor e narrador inauguram uma relação inusitada com o autor, para cumprir a função estética de uma leitura autobiográfica. Como exemplo de vida, o leitor deseja encontrar no romance o autor que apresenta um livro em uma nova organização, no espaço da comunicação ambígua da crônica autobiográfica, o livro errático.

Nos prólogos de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Iaiá Garcia*, *A Mão e a Luva*, *Helena*, *Memorial de Aires*, *Quincas Borba*, *Esau e Jacó*, Machado de Assis deixa entrever sua preocupação com as edições, o público leitor, seu agrado pelo livro, pela intriga de amores fracassados, marcas explicitadas

nas advertências remetidas do escritor ao leitor, aquele que vai refletir as edições errantes de seus romances, novelas e crônicas à mercê de suas advertências preliminares. São lembranças particulares em imagens que retornam à memória do leitor, a requisitarem os sonhos do próprio ficcionista, como se fossem o próprio narrador.

Antes, a ficção machadiana, já nos romances, revelava-se moderna pela mesquagem dos gêneros, como se visasse à atualização do livro e do autor ficcional, em mão dupla, na passagem do manuscrito ao livro. Depois, na reafirmação de um autor ficcional, um narrador anexo ao discurso, a exemplo de personagens como Quincas Borba, Brás Cubas e Conselheiro Aires.

Bem a propósito, Baptista (1998: 353) faz o confronto dos prólogos e sua finalidade de unir o autor Machado de Assis ao autor ficcional, com a condição da passagem irreversível do livro ao manuscrito, agora impedido por suas edições cruzadas, em tempo e lugar. Assinatura e contra-assinatura do livro interiorizam-se no texto, entre ser o livro confuso ou o livro omissivo. Nesse último, o leitor tem a chance de complementar o que está fora dele.

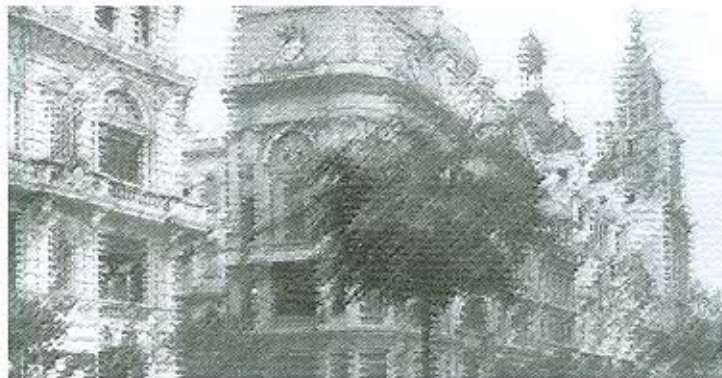
Todavia, estando fora dele, no texto, o livro multiplica-se em muitos livros omissivos, impedindo qualquer outro modo de ordenar o livro confuso. O livro vivo encerra em si um livro morto. Não mais o livro toma o lugar compatível com a resposta perdida: nada mais responde, porém, sobrevive, ou, no viver intransitivo do verme de Brás Cubas: “- Sim, verme, tu vives. Não receies perder esse andrajo que é teu orgulho; provarás ainda, por algumas horas, o pão da dor e o vinho da miséria. Vives: agora mesmo que ensandeceste, vives; e se tua consciência reouver um instante de sagacidade, tu dirás que queres viver” (*Memórias Póstumas de Brás Cubas*, p. 521).

Machado de Assis é o autor da ficção, faz ficção de suas autorias e as destina ao reconhecimento do leitor como seu editor: “Quem me leu *Esau e Jacó* talvez reconheça estas palavras do prefácio”. Na errata pensante, como efeito editorial, o narrador interliga os romances entre si, entre suas duas funções pedagógicas: a função real de escritor e a função ficcional, prendendo entre elas, o leitor e o livro. “Mas o livro é enfadonho, cheira a sepulcro, traz certa contração cadavérica;



vício grave, e aliás ínfimo, porque o maior defeito deste livro és tu, leitor” (*Memórias Póstumas de Brás Cubas*: 583). O caráter de produção modelar que é imposto ao livro é o de um aparelho organizador da obra como um todo; ele deve orientar outros produtores em sua produção, tornar o livro cada vez mais capaz de transformar em colaboradores os leitores ou espectadores.

Nas advertências de abertura aos romances, editor, autor e leitor passam a disputar uma mesma autoria em desvios do gênero ficcional, mascarando-se, ora em diário, ora em novela, ora em autobiografia, em manuscritos desfigurados pela feição, que “com pachorra e habilidade”, geram formas livres de narrativas, outros modelos de narratividade, novos gêneros, num duplo fim: da diversão e da cultura. Propõem livros em paradigmas, em conjuntos de escritos destinados a essas transformações e ensinamentos. Dessa intenção decorrerá a pressa de sua edição (“Vai como estava”), para que Machado possa entrar na ficção de sua errata pensante, entre o autor verdadeiro e o autor suposto, “pedra angular da ficção do livro” (Baptista, 1998: 362). Sem se confundir com o narrador, o autor suposto consiste nisso para o teórico: “O autor do livro afirma a sua condição de autor ao estipular que o único autor do livro é outro.”



O modo de Machado remeter suas diversas ficções ao leitor mostra-se sob uma dupla assinatura: cada autor tem seu livro. Ao assinar a ficção como autor suposto, Machado de Assis entrega o livro ao leitor que, por consequência, assume o papel de ficcionista isento de legitimação da leitura. O romancista já vive no enredo, sem seu próprio controle; a escrita interfere na relação autor-livro. O produtor romancista aplica o instrumental da leitura e aprende com ele.

O grande efeito do romance moderno de Machado de Assis é, sobretudo, a possibilidade de o autor suposto tornar-se autônomo e consistente, de modo a não se esgotar na própria obra. “A repetição do autor suposto é a crise da suposição do autor” (Baptista, 1998: 364). Em razão inversa, entendemos que essa resultante tem constituído um problema para a crítica machadiana mais preocupada em dialogar com o verdadeiro Machado de Assis, quando ignora o papel do autor suposto, ante a finalidade de apenas definir sua leitura, senão confundir-se, lembrando-nos do exemplo da crítica moderna, mais voltada para enfatizar a falsa infidelidade de Capitu a Bentinho, em *Dom Casmurro*, e menos interessada em entregar-se à leitura estética do autobiografismo.

Deduzimos, a partir da fala de Baptista sobre a crise do autor suposto, que o nome de Machado de Assis é reiterado a cada assinatura ficcional, de múltiplas maneiras, por muitos leitores, mantendo-se omissos no interior da ficção, porém, sempre dependendo de sua contra-assinatura. O autor constrói uma rede de assinaturas ficcionais que, a cada vez que se efetua, incorpora-lhe novos modelos sob a própria criação autoral, como um poeta, romancista, cronista, autobiógrafo, permeada pela intervenção da visão de crítico-editor. Machado faz do livro seu maior e único legado, múltiplo e histórico, sem exemplaridade. As fisionomias do livro passam a ser dadas pela diversidade dos autores ficcionais que ele próprio gerou em sua errata pensante ou “errata em rede”.

O autor constrói uma rede de assinaturas ficcionais que, a cada vez que se efetua, incorpora-lhe novos modelos sob a própria criação autoral, como um poeta, romancista, cronista, autobiógrafo, permeada pela intervenção da visão de crítico-editor. Machado faz do livro seu maior e único legado, múltiplo e histórico...


No ensaio de Gledson sobre *Dom Casmurro*, é reforçada a presença de um leitor cuidadoso e perspicaz, desejado por Machado:

Não devemos esquecer que, nos romances, contos e crônicas, Machado adquiriu um conhecimento íntimo e instintivo das reações dos seus leitores (e das variações de pessoa para pessoa): ele sabe como manter viva a atenção, sabe mudar de assunto “antes que o livro pegue em si... e vá espairar a outra parte”. O resultado é um livro que agrada e, de um modo que não é fácil de descrever, comove; todavia, dele, o prazer e a emoção não são excluídos; fazem ainda parte do projeto de escritura machadiana. É impossível evitar a conclusão de que ele sabia que assim aconteceria e que o “leitor das minhas entranhas” cometera erros. Trata-se, é claro, de um risco relativo — há uma verdade a ser descoberta pelo leitor cuidadoso e perspicaz (Gledson apud Baptista, 1998: 392).

Será esse o perfil moderno de um leitor do livro machadiano, depois da ficção, atento e consciente dos disfarces de seu processo de narrar, ao partilhar as estratégias previstas por suas hipóteses científicas, as quais o colocam em causa lógica: o crítico expõe-se e se engrandece, tanto quanto o romancista,

ante o leitor de seu livro. O livro torna-se um produto do aparelho cultural. O confronto com o social e outros instrumentos culturais já é coisa sua, por razões históricas, embora não explicáveis, como comenta Walter Benjamin.

Portanto, Machado de Assis, o romancista brasileiro, sem pretender demarcar fronteiras genéricas, abre a ficção nacional e não a fecha. Não há mais um depois da ficção. Sua ficção sustenta e continua o diálogo com o livro, na mediação externa de cada leitura feita. Esse diálogo converte-se em

experiência do leitor sagaz, que a entende como substituto de uma reversível conversa com o autor real, sem resposta e sem assinatura única, entre muitas *signaturas*, porém, tão originais quanto a sua inacabada obra de ficção – o romance. Sua obra apenas responde em seu próprio nome, por si e por seus livros. Ao mesmo tempo em que contraria a concepção de realismo da literatura brasileira, cumpre, neste, seu destino único: participar da fundação dos gêneros e do novo livro do romance moderno. 

Notas

- 1 Afirma o mesmo autor: “Na maior parte, o tempo dissolveu a estrutura material da aldeia na paisagem: somente seus cacos e conchas podem reclamar permanência; mas a estrutura social permaneceu rija e durável, pois é baseada em preceitos, ditados, histórias de famílias, exemplos heróicos, injunções morais, conservados como tesouros e passados sem deformação dos velhos para os jovens” (Munford, 1998: 25).
- 2 Afirma o mesmo autor: “A memória é submetida a um processo estético, a memória do futuro é sempre de ordem moral” (Bakhtin, 1992: 167-68).
- 3 “A cultura de massa (ou melhor, seria dizer a política de massa) foi vista com toda a clareza por Borges como uma máquina de produzir lembranças falsas e experiências impessoais. Todos sentem a mesma coisa, e o que sentem e recordam não é o que viveram” (Piglia, 2004: 45).
- 4 “Poderíamos responder à teoria do ‘roman pur’ dizendo que o romance é semelhante ao mar. Sua única pureza está no sal. Qual é o sal desse livro? Acontece com o sal épico o mesmo que com o sal químico: ele torna mais duráveis as coisas às quais se mescla. E a durabilidade é um critério da literatura épica, num sentido inteiramente distinto da durabilidade que caracteriza os demais gêneros literários” (Benjamin, 1985: 59-60).
- 5 “A advertência enquadra o diário do conselheiro Aires, instaura o romance como ficção de um diário de lembranças e incidentes, escrito pelo conselheiro Aires, retoma e lança a ficção de autor iniciada em Esaú e Jacó, apresentando um segundo livro de um mesmo autor” (Baptista, 1998: 353).
- 6 “Um escritor que não ensina outros escritores não ensina ninguém” (Benjamin, 1985: 132).
- 7 “O objetivo dessa ordem de coisas é manifesto: o leitor se envolve na trama sem compreender de todo o que está ocorrendo, ou aonde está sendo conduzido, de modo que, quando começa a perceber, já perdeu a capacidade para julgar como observador principal” (Gledson, 1991: 26).
- 8 “Relações sociais são, como sabemos, condicionadas por relações de produção. E quando a crítica materialista abordava uma obra, costumava então perguntar como esta obra se coloca ante as relações sociais de produção de época. Esta é uma pergunta importante. Mas também uma pergunta muito difícil. Sua resposta nem sempre está a salvo de mal-entendidos” (Benjamin, 1985: 189).

Referências bibliográficas

- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética. A Teoria do Romance*. São Paulo: Hucitec, 1988.
- _____. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BAPTISTA, Abel Barros. *Autobiografias. Solicitação do Livro na Ficção e na Ficção de Machado de Assis*. Lisboa: Relógio D'Água, 1998.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas. Magia, Técnica, Arte e Política*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *Os Pensadores. Textos Escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- GLEDSOON, John. *Machado de Assis. Impostura e Realismo*. Tradução de Fernando Py. São Paulo: Companhia Das Letras, 1991.
- KOTHE, Flávio R. (org.) e FERNANDES, Florestan (coord.). *Walter Benjamin. Sociologia*. São Paulo: Ática, 1985.
- MUNFORD, Lewis. *A Cidade na História da cidade. Suas origens, transformações e perspectivas*. Tradução de Neil R. da Silva. 4 edição. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- PIGLIA, Ricardo. *Formas Breves*. São Paulo: Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia Das Letras, 2004.
- POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. (Organização e apresentação brasileira: Augusto de Campos). Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1990.
- STAM, Robert. *Bakhtin. Da Teoria Literária à Cultura de Massa*. Tradução de Heloísa Jahn. São Paulo: Ática, 1992.

100 anos Machado

Quincas Borba – 117 anos

Erson Martins de Oliveira*

Há 117 anos aparecia *Quincas Borba*, publicado em 1891. Mas, seu nascimento começou há 122 anos. Em junho de 1886, Machado de Assis deu a esse romance os primeiros sinais de vida, ocupando páginas da revista *A Estação*, na forma de folhetim. Em 29 de setembro de 1908, morre o arquiteto de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, romance editado em 1881, que marca a passagem de Machado de Assis para a fase realista e que abre caminho para *Quincas Borba*.

Em 4 de outubro de 1908, portanto poucos dias depois da morte do escritor, o crítico Araripe Júnior publica no *Jornal do Comércio* do Rio de Janeiro um artigo que revela uma curiosa passagem sobre *Quincas Borba*. Relata que encontrou, na Livraria Garnier, Machado de Assis, que lhe perguntou - “Até quando pretende você dar-me pancada?”

Araripe Júnior sentiu o peso da inquirição. E se indaga: “O que seria? O meu bom amigo sorria amargamente. Convenci-me, pois, de que, nos artigos, alguma coisa escapara, inconscientemente, que o magoou, razão por que deixei inédito o último artigo, que seria oportuno publicar agora.”

O crítico decide rever o artigo de 16 de janeiro de 1892, no qual afirma que “as mulheres do autor de *Quincas Borba* são, em regra, incolores, sem expressão”. A explicação dessa caracterização, no entanto, Araripe Júnior encontrou na psicologia do escritor, para quem “o motivo dessa fraqueza acha-se no talento de quem as imaginou”. Machado de Assis, por ser um “asceta dos livros” e viver “retraído ao gabinete”, não poderia pintar a personagem feminina como Shakespeare, Bocaccio, Byron e Dumas pai.

Araripe era um destacado crítico da época, não poderia evidentemente se ater a esse tipo de explicação; e procura então fundamentar literariamente sua afirmação, mas nenhuma das alusões crítico-literárias se sobrepôs à observa-



O crítico Araripe Júnior acreditava que Machado de Assis, por causa de suas limitações, não poderia pintar a personagem feminina como Shakespeare, Bocaccio, Byron e Dumas pai.

* Prof. Dr. do Departamento de Artes da PUC-SP.

ção de ordem pessoal. Dias antes, em 12 de janeiro de 1892, no mesmo jornal, Araripe tinha feito considerações na mesma linha do condimento pessoal. Afirma:

Machado de Assis continuou sua vida com a pertinácia de que são capazes os Narcisos literários. Apaixonado do próprio espírito, procurando em toda a parte o reflexo de si mesmo, nos livros, nas bibliotecas, nos museus, nas coleções, nos jornais, nos teatros, nos salões, nas reuniões de amigos, na Rua do Ouvidor; ruminando a originalidade de suas obras, entre a preocupação do aplauso popular e o horror à vulgaridade; flagelado continuamente pela obsessão do novo e pela imposição dos clássicos, Machado de Assis fortaleceu-se na idéia e aprimorou-se na forma, mas hoje, como ontem, como em 1870, posso afirmá-lo, não mudou uma linha do seu primitivo eixo (Júnior, 1963, v. 2: 292).

Na explicação das personagens, Araripe Júnior não dá tréguas: “Não há, nessa linha, nem observação, nem psicologia, embora o autor se proponha estudar caracteres e fazer retratos d’après nature” (Júnior, 1963, v. 2: 293).

Está claro que a pergunta de Machado de Assis – “Até quando pretende você dar-me pancada?” – vai além das avaliações de Araripe Júnior sobre as personagens femininas. No artigo de 4 de outubro de 1908, o crítico procura retirar o tom pessoal de seus ataques.

O episódio nos deixa a imagem do quanto a literatura de Machado de Assis foi envolta por uma atmosfera de hostilidade e de incompreensão pela crítica de seu tempo.

Encontramos visão semelhante em Sílvio Romero. Em 1882, no ensaio Sobre Machado de Assis e Luís Delfino, Sílvio Romero esparge biles:

O SR. MACHADO DE ASSIS passa atualmente pelo mestre incomparável do romance nacional. É para o Brasil o que Zola é para a França. Diante de um talento, de um estilista, de um crítico sincero, de um romancista de força, de um homem, avistar um metuculoso, um lamuriento, um burilador de frases banais, um homenzinho sem crenças... é uma irrisão. (...) O autor de *Iaiá Garcia*, frívolo de inofensivo como é, é tanto mais para ser combatido, quanto pela dubiedade de seu caráter político e literário e nada pode ajudar a geração que se levanta e a quem se insinua por amigo. Não tendo, por circunstância da juventude, uma educação científica indispensável a quem quer ocupar-se hoje com certas questões, e aparecendo no mundo literário há cerca de vinte e cinco anos, o Sr. Machado de Assis é um desses tipos de transição, criaturas infelizes, pouco ajudadas pela natureza, entes problemáticos, que não representam, que não

Na história de vida do criador de Quincas Borba, o extraordinário não está no fato de não ter “uma educação científica indispensável”, mas sim no fato de ter usado a inteligência, a disciplina de estudo autodidata e o apoio de pessoas que reconheceram seus esforços para romper a “circunstância da juventude”, que era de pobreza.

podem representar um papel mais ou menos saliente no desenvolvimento intelectual de um povo (Romero, 1980: 143).

Sílvio Romero – o mais bem formado e conceituado crítico e historiador da literatura brasileira do século XIX – não só desqualifica sem assombro a obra machadiana como ataca com prepotência elitista o operário que escapou das engrenagens da sociedade de classe e alçou-se à condição de fértil escritor. Na história de vida do criador de *Quincas Borba*, o extraordinário não está no fato de não ter “uma educação científica indispensável”, mas sim no fato de ter usado a inteligência, a disciplina de estudo autodidata e o apoio de pessoas que reconheceram seus esforços para romper a “circunstância da juventude”, que era de pobreza. Primeiro, operário tipógrafo; depois, revisor; e, finalmente, alto funcionário público, cargo que indiscutivelmente tolheu politicamente Machado de Assis, acusado de virar as costas ao movimento abolicionista e republicano. Como revisor, adquiriu conhecimentos práticos da língua; como escritor, alcançou altitude clássica.

Mas, na importante obra inaugural da *História da Literatura Brasileira*, no 5º volume, no capítulo “Machado de Assis”, que já traz a data da morte do escritor, Sílvio Romero mantém inteiramente suas opiniões de 1882. Faz o seguinte balanço crítico-historiográfico: “Machado de Assis não conseguiu criar um verdadeiro e completo tipo vivo, real, ao gosto e com a maestria dos grandes gênios inventivos das letras”. Ou então, categoricamente:

O Machado de Assis dos últimos anos era fundamentalmente o mesmo eclético de trinta ou quarenta anos atrás: meio clássico, meio romântico, meio realista, uma espécie de juste-milieu literários, um homem de meias-tintas, de meias palavras, de meias idéias, de meios sistemas, agravado apenas pelo meio humorístico, que não lhe ia bem, porque não ficava a caráter num ânimo tão calmo, tão sereno, tão sensato, tão equilibrado, como era o autor de *Tu Só, Tu, Puro Amor*.

Com Sílvio Romero, ficou assentada como defeito a indecisão de Machado de Assis entre o romantismo e o realismo, homem de temperamento fechado, pessimista, moralista, de estilo limitado e indeciso. As virtudes encontradas por Sílvio Romero são: criou verdadeiros tipos sociais e psicológicos; observou os costumes; esmerou a correção e a propriedade dos termos; algumas páginas de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Quincas Borba* mostram talento criador.

Sílvio Romero elogia o fato de a literatura machadiana estar povoada de “vários tipos brasileiros, genuinamente brasileiros”. E por ter criado “verdadeiros tipos sociais e psicológicos, que são nossos em carne e osso, e essas são as criações fundamentais de uma literatura”. Sem dúvida, o crítico tocou em um dos pontos centrais da obra de Machado de Assis. O que não é aceitável, no entanto, é a referência que faz a Machado de Assis quanto a ser mulato. “Ele é um dos nossos, um genuíno representante da sub-raça brasileira cruzada” (Romero, 1980: 1502). A qualificação determinista de sub-raça expressa uma visão racista, marcante no século XIX.

Em sua *História da Literatura Brasileira*, Luciana Stegagno Picchio refere-se a esse tipo de prejuízo. “A crítica, desde a de gosto psicanalítico até a de intenção sociológica, ocupou-se e preocupou-se bastante com a cor da pele de Machado de Assis, a ela atribuindo psicossomaticamente todos os males que afligiram o homem, da gagueira à epilepsia...”. Assinala com exemplos de outros importantes intelectuais que se referiram ao autor em termos raciais: José Veríssimo (“mulato, foi na realidade, um grego de tempos de ouro”) e Joaquim Nabuco (“Machado para mim era um branco, e creio que como tal ele se julgava”), que aliás foi seu amigo (Picchio, 1997: 276).

Relatamos, em grandes linhas, o julgamento reprovativo de dois dos mais eminentes críticos contemporâneos de Machado de Assis. Fizemos questão de mostrar os absurdos dos ataques pessoais e qualificações raciais.

O século XX, ao contrário, foi de descoberta da obra machadiana, tendo à frente José Veríssimo, logo em seus primórdios. Passou a ser o escritor mais estudado. Não é caso de comentar a valorização da crítica. É preciso apenas constatar

A crítica, desde a de gosto psicanalítico até a de intenção sociológica, ocupou-se e preocupou-se bastante com a cor da pele de Machado de Assis, a ela atribuindo psicossomaticamente todos os males que afligiram o homem, da gagueira à epilepsia...

algumas referências díspares sobre *Quincas Borba*, tema de nosso ensaio.

Lúcia Miguel-Pereira considera *Quincas Borba* inferior a *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Isso se deve, segundo a biógrafa de Machado, a que houve interrupção no seu trabalho de redação, publicado em forma de folhetim, de 1886 a 1891. Outras considerações são irrelevantes, por serem hipóteses, como a de não ter sido escrito em primeira pessoa ou ter faltado ao escritor inspiração.

Afrânio Coutinho tem avaliação distinta: “*Quincas Borba* (...) é muito mais rico de vida e substância humana que o romance anterior. A atitude sarcástica e falsa do *Brás Cubas* cede lugar a uma severa dramaticidade, que suporta a medida do trágico” (Coutinho, 1997: 162).

O crítico ressalta o trabalho artesanal, meditado e planejado do romance. *Quincas Borba* é exemplar, nesse sentido. Cita um estudo, de Antônio José Chediak, apresentado em 1959, no qual se demonstra que Machado de Assis não tinha nada de espontâneo e que se valia de conhecimentos estéticos. Nessa ordem de valor literário, Afrânio Coutinho destaca *Quincas Borba* como uma obra arquitetada. “A composição de *Quincas Borba* obedeceu a um grande esforço, submetendo-o a sucessivos planejamentos e replanejamentos, cortes e transposições, seleções e reajustes, reduções e eliminações, do que resultou uma obra inteiramente nova, como se pode verificar comparando a primeira versão publicada em *A Estação*, entre 1886 e 1891, e a definitiva em volume: até a ordem da narrativa na entrada é diferente” (Coutinho apud Assis, *Obra Completa*: 44).

Temístocles Linhares equaciona a importância de *Quincas Borba* formando tríade com *Memórias e Dom Casmurro*. Critica a “pretensa inferioridade do segundo romance sobre o primeiro, como querem alguns críticos, absorvidos num jogo de preferência bastante discutível, a verdade que ressalta é que *Quincas Borba* sobrevive à glória de *Memórias Póstumas* e ao êxito de *Dom Casmurro*, não se inferiorizando absolutamente a qualquer um dos dois” (Linhares, 1987: 392).

CONSIDERAÇÕES SOBRE QUINCAS BORBA

Quincas Borba surge como personagem no romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Ocupa o lugar de um pensador estoíco, que chegou a uma “receita moral”, que “retifica o espírito humano, suprime a dor, assegura a felicidade, e enche de imensa glória nosso país”. Denominou-a de “Humanitas, principio das cousas”. Quincas Borba explica a Brás Cubas que, se há alguma coisa que supere a “amargura da vida”, essa coisa é a descoberta, em si próprio, de alcançar “a verdade e a felicidade”.

O encontro de Brás Cubas com Quincas Borba estabelece um contraponto no enredo. Ocorre no momento em que Brás Cubas já tinha vivido os maiores reveses na vida: morte da mãe, fracasso da candidatura para a Câmara de Deputados, morte do pai, disputa familiar pela herança, perda de Virgília para Lobo Neves.

O acaso tornou-o mais rico com o achado de “cinco contos” em um embrulho. O acaso também lhe pôs no caminho a filosofia metafísica de Quincas Borba. Virgília estava casada, mas lhe pertencia, seria amante. Novamente a perderia. Mais uma sucessão de fracassos: torna-se deputado numa Câmara que de nada servia, acabou perdendo-a; a conselho de Quincas Borba, funda um jornal baseado no Humanitismo, cheio de promessas liberais, seis meses depois estava velho e morria; nova tentativa de casamento, morre Nhá-lolo, acometida de febre amarela.

O romance caminha para o fim com as mortes de D. Plácida, Lobo Neves e Marcela. No encontro com Quincas Borba e primeiro contato com sua filosofia, Brás Cubas teve um lampejo de consciência de que seu passado fora “roto, abjeto, mendigo e gatuno”.

De família abastada, educação materna moralizadora e inspiração aristocrática arquitetada pelo pai, Brás Cubas percorreu um caminho de queda sobre queda, até terminar seus dias na mais plena solidão. Os desastres, desgraças e ruínas de uma vida estão atados às demais personagens, que se expõem e revelam toda miséria humana.

Esse relato se desenvolve na forma de memória de um



morto, que, por já não estar entre os vivos, pode observar à distância o meio social burguês e pequeno burguês que se animava sob o Segundo Império. É nesse mesmo meio que um alienado – Quincas Borba – edifica a teoria alienante do “princípio das coisas”, a partir do qual se justificam as guerras, a fome, a eliminação dos adversários e toda sorte de flagelo.

O destino inevitável dos homens é eternamente lutarem uns contra os outros, vencerem os fortes, submeterem-se os fracos. A esta lei ahistórica, aconselha o filósofo, Brás Cubas deve se acomodar e tirar proveito próprio. Quincas Borba dispõe a alegoria da guerra dos cachorros pelo osso a Rubião, para que Humanitas seja colocada ao seu alcance.

No penúltimo capítulo, Quincas Borba partira para Minas e voltara ao Rio de Janeiro, quatro meses depois, com a demência agravada, conta que havia destruído os volumosos manuscritos para poder aperfeiçoar seu Humanitas. “Morreu pouco tempo depois, em minha casa, jurando e repetindo sempre que a dor era uma ilusão, e que Pangloss, o caluniado Pangloss, não era tão tolo como o supôs Voltaire” – assim termina o penúltimo capítulo.

O romance *Quincas Borba* inicia com um retrospecto aos quatro meses de presença do filósofo em Barbacena (Minas Gerais), a sua volta ao Rio e morte. “Este Quincas Borba, se acaso me fizeste o favor de ler *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, é aquele mesmo naufrago da existência, que ali aparece, mendigo, herdeiro inopinado, e inventor de uma filosofia.”

Nomeia seu cachorro de “Quincas Borba”, seguindo o princípio de que Humanitas está em todas as coisas. Explica a Rubião, seu futuro herdeiro, que pretendia, após a morte,

sobreviver no nome do cachorro. Disserta sobre sua filosofia por meio da alegoria da guerra pelas batatas, como o fez para Brás Cubas com a guerra pelo osso. “Ao vencido, ódio ou paixão; ao vencedor as batatas.”

Registra um testamento, deixa Rubião rico, com a condição testamentária de cuidar bem do cachorro Quincas Borba. O morto esperava que Rubião se tornasse herdeiro também do Humanitas, mas de fato não acreditava em sua inteligência. O novo rico identificou-se com a parábola das batatas: abandonaria a pacata e provinciana Barbacena pela urbanidade da Corte. Rubião desenvolve o sentimento de proprietário. De reles professor, a capitalista.

Essa base material determinará o curso dos acontecimentos de uma personagem proveniente da pequena burguesia. Via de regra, os comentários críticos sobre Quincas Borba - e também sobre Brás Cubas - apenas assinalam o enriquecimento como um fato entre outros, não lhe dando o devido relevo. Referem-se ao realismo psicológico, à análise machadiana da miséria humana e à crítica de valores morais. No entanto, principalmente neste segundo romance da fase realista do escritor fluminense, o plano psicológico se insere no plano das relações materiais, das riquezas e dos jogos mercantis.

O encontro casual com Palha e Sofia, na estação de Vassouras, marca o destino material e psicológico de Rubião, provinciano, incauto, ingênuo e tolo. Conhecem-se comentando o progresso da estrada de ferro, a situação da agricultura, o problema da escravidão e a política do governo. “Sofia escutava apenas; movia tão-somente os olhos, que sabia bonitos, fitando-os ora no marido, ora no interlocutor.”

A herança universal de Rubião embeveceu Palha; os encantos de Sofia embeveceram Rubião.

De posse da casa de Botafogo, Rubião já é um homem mudado. Sua consciência e vontade encarnam a situação de homem rico, que será servido por criados brancos estrangeiros; que terá bajuladores ao seu redor; que preencherá o tempo ao bel-prazer; que fará da ociosidade o modo de vida.

O casto homem tortura sua mente com o “pecado” de estar atraído pela mulher de seu amigo. Mas seu amigo usa os encantos da mulher para prender o homem rico a seus negócios, que eram parcos. E a mulher maneja seus encantos para ajudar o marido.

Os episódios vão se encadeando de forma que as contradições entre os interesses materiais e os sentimentos terminem quase sempre em crises morais, remorsos e arrependimentos. As torturas psicológicas acabam invariavelmente em hipocrisia. Pela extensão, tais manifestações ganham projeção social.

Rubião, com toda ingenuidade, não escapa ao uso da riqueza para se manter próximo de Sofia, embora não

fizesse cálculo algum e não tivesse sequer uma ponta de consciência de que seu desprendimento com o dinheiro facultava-lhe comprar o almejado. Comprar não só o convívio com Sofia e a esperança de tê-la, como também o acesso à quixotesca glória aristocrática.

Rubião trava conhecimento com o venal e fracassado advogado Camacho, que o atrai para pôr dinheiro no jornalco Atalaia. Deixa-se extorquir, cego pela busca de um lugar que o tirasse do anonimato, que o personificasse e que lhe atribuísse deferência na seleta pléiade da Corte.

A mais refinada ingenuidade está em acreditar que um pequeno burguês, dono de uma pródiga herança, pudesse alcançar os píncaros da aristocracia do Segundo Império. E a mais grosseira ingenuidade está em defender até o último momento as boas intenções dos Palha.

O drama de ciúme desencadeado pelo garboso Carlos Maria, que acabou se submetendo a um casamento arranjado com a roceira Maria Benedita, burilada pela prima Sofia para ser cidadina e prendada por dotes aristocráticos femininos, é apenas um condimento na teia das relações alienantes que tecem e em que se enredam as personagens.

A trama romântica de paixão, rejeição, ciúme e sofrimento não vale por si mesma, embora domine a fábula romanesca. Serve de meio para as contradições materiais se manifestarem e se mostrarem como pano de fundo das contradições no âmbito da psicologia social. Certamente, não há relação e determinação mecânicas.

Carlos Maria lançou-se a seduzir Sofia por necessidade egocêntrica; Sofia foi atraída pelo esbelto rapaz por necessidade de amor, e mostrou-se disposta a cometer adultério por desejo. Assim, deixou transparecer que ajudava seu marido a saquear Rubião também por interesse próprio, e que o casamento já não passava de uma comunhão de interesses. Palha servia-se dos encantos de Sofia para suas transações comerciais; e Sofia valia-se das transações de Palha para adentrar a mais alta roda da sociedade burguesa e aristocrática. Carlos Maria aceita o casamento arranjado por sua prima, D. Fernanda, mulher do deputado Teófilo, cuja vida se resumia a trabalhar por um posto de Ministro. Sem decisão própria, Carlos Maria cai na obscuridade da vida familiar. E Rubião sente-se aliviado, dissipando as conjecturas sobre um caso clandestino entre Sofia e Carlos Maria.

A impertinente figura do major Siqueira, um funcionário público, faz parte do círculo de amizade de Palha até o momento em que este enriquece e seus negócios comerciais prosperam, enquanto o major cai no limbo, ao passar para a reserva. Já não é convidado para as festas, e torna-se indesejável. Existência plebéia não combina com vida burguesa,

A trama romântica de paixão, rejeição, ciúme e sofrimento não vale por si mesma, embora domine a fábula romanesca. Serve de meio para as contradições materiais se manifestarem e se mostrarem como pano de fundo das contradições no âmbito da psicologia social. Certamente, não há relação e determinação mecânicas.

paraíso que é alcançado graças ao tino comercial e aos cálculos, que incluíram a beleza atrativa de sua mulher e os desejos compulsivos de Rubião.

Siqueira carregava um peso – a filha Tonica, solteirina; e uma missão, arranjar um casamento. O novo rico de Barbacena despontou como cobiça, mas a perfeita transação para o major esbarrou no obstáculo Sofia, que manobra os movimentos de Rubião com maestria. Essa estória ficará para trás, com a ascensão econômico-social de Palha e a decadência de Rubião. Tonica arranjará um marido, funcionário público pobre, viúvo, com dois filhos, um deles tuberculoso. O pretendente morre, e Tonica segue seu destino de mulher rejeitada e solitária. Completa-se o quadro de penúria e desolação da família Siqueira.

Rubião tinha um capital, mas não era capitalista. Esbanjou com futilidades, parasitismos, presentes, contribuições, assistencialismos etc. Calçou os negócios de Palha, que se tornou administrador dos bens do amigo. Financiou o Atalaia, do embusteiro Camacho. Uma das poucas, senão a única causa justa em que gastou foi com a doença e o enterro de Freitas. Esse é o quadro revelador da esfera parasitária da

sociedade de classe, na segunda metade do século XIX, observada por Machado de Assis.

O provinciano de Barbacena abandonou seu lugar de origem para conquistar a capital do Império, tornou-se uma peça das forças sociais capitalistas, foi espoliado e levado à loucura. Quincas Borba canino seguiu a trajetória da decadência final de seu segundo dono.

Rubião, perturbado, aspirava fazer de Sofia uma imperatriz, e transformou-se em Napoleão III. “Já o tempo não passava por ele como por um vadio sem idéias. Rubião, à falta delas, tinha agora imaginação” – assim vê o narrador o momento de ruptura mental da personagem principal.

Enquanto a mente doentia de Rubião delirava sobre a nobreza de Sofia, esta, com a mente sadia, galgava o posto de mulher aburguesada, que, agora, triunfante podia corrigir a estatura do marido, ainda atado ao passado de poucas posses e, por isso, acostumado a não se mostrar superior. “Você esteve hoje insuportável; parecia um criado” – censurava Sofia.

Já era tempo de descartar a amizade de Rubião. “Rosas, quando recentes, importam-se pouco ou nada com a cólera dos outros; mas, se definham, tudo lhes serve para vexar a alma humana.” Bela representação do narrador – do artista Machado de Assis – para “um triste homem sem encantos, (...), e talvez generoso, mas repugnante, não?”

Já haviam tirado de Rubião o que lhes encantava, sobrava o homem repugnante. Mas, para sobreviver a tudo, o herdeiro de Quincas Borba torna-se Napoleão III, que declara o amor mais profundo a Sofia, que é tomada do mais profundo espanto. Rubião não se veste de Napoleão I, do qual também tem um busto, mas de Napoleão III, uma caricatura histórica. Chega-se, assim, ao ápice da tragédia social do meio pequeno burguês e burguês.

Foi necessário que D. Fernanda, que mal conhecia Rubião, interpelasse se não era o caso de submetê-lo a um tratamento. É nesse momento que a falsidade e a mesquinhez de Sofia escala o ponto mais elevado da “miséria humana” (qualificativo usado abstratamente pela crítica), não da miséria humana em geral, como se fosse uma qualidade intrínseca, mas da miséria do pequeno burguês que enriquece às custas de Rubião, e que, depois de explorada e esgotada, renega a fonte em que bebera.

Teófilo pergunta a Sofia o que Rubião fazia. Resposta: “Nada, nem agora nem antes. Era rico – mas gastador. Conhecemo-lo quando veio de Minas, e fomos, por assim dizer, o seu guia no Rio de Janeiro, aonde não voltara desde longos anos. Bom homem. Sempre com luxo, lembra-se? Mas não há riqueza inesgotável, quando se entra pelo capital; foi o que ele fez. Hoje creio que tenha pouco...” A relação de Rubião com

a riqueza não despertou ambições de mais riqueza. Serviu-lhe para mudar materialmente sua vida, passando a ser servido, bajulado e assediado pelos novos amigos, que descobriram a solidão e superficialidade do anfitrião como meios para bons dividendos. Os aproveitadores, frente a um Rubião empobrecido e desvairado, terminam por acusá-lo de não ter agido como capitalista ou avaro pequeno burguês.

A idéia de D. Fernanda de que se poderia nomear um curador para usar o que restava da riqueza de Rubião para tratá-lo convenientemente despertou a ira em Palha, que indaga a Sofia que interesse teria afinal D. Fernanda. Palha achava uma amolação ter de recolher e gerir “algum resto de dinheiro que ainda houvesse”. Que o fizesse, então, Teófilo. Sofia aconselha Palha a não ser menos generoso do que D. Fernanda, que com ele não conviveu. Era de bom tom mostrar, aos olhos dos conhecidos, a generosidade. A sugestão de D. Fernanda e de seu marido deputado causava transtorno, mas no final das contas poderia ser útil, um gesto em favor de Rubião ajudaria a acobertar qualquer suspeita do quanto o utilizaram para chegar aonde chegaram.

Machado de Assis, assim, desenha e pinta máscaras sociais para suas personagens e as remove com apurado bisturi, expondo as cavidades do rosto. Aqui está em essência o segredo de seu leve estilo de narrar e de seu refinado modo de refletir na linguagem a paisagem dos valores sociais imperantes e da correspondente psicologia social dominante.

Silvio Romero considera o maior mérito de Machado de Assis o de ter adentrado no plano psicológico das personagens. Na esteira do crítico sergipano, floresceu a visão de um Machado de Assis puramente subjetivo, criador do romance psicológico e representante do realismo psicológico, em que as relações sociais não passam de pano de fundo secundário. Sobram explicações de ordem biográfica para o fenômeno psíquico-literário, como o de um Machado de Assis ressentido, angustiado e recalcado. Daí se envereda pelo pessimismo e apego do escritor a Pascal e Schopenhauer.

O crítico Silveira Bueno é quem melhor expressa a visão “psicologizante” sobre a obra machadiana.

No romance inaugurou Machado de Assis o gênero, que depois dele não teve continuadores, do romance psicológico, onde o temperamento das personagens é tudo e nada a natureza, o ambiente em que elas se movem e vivem. Foi um produto do caráter introspectivo do autor, o lado digno de aplausos de uma enfermidade que só piedade e revolta nos poderia causar, a epilepsia. Nenhum dos seus romances lhe entrou pelos olhos, mas lhe vieram todos do seu interior, da sua imaginação que sabia combinar e concertar lem-

branças da vida. Queremos dizer que nenhum dos seus romances foi fruto de observação, objetivamente passado no ambiente social do Rio de Janeiro, mas foram combinações, arquiteturas, construções que se levantaram do interior do artista, obras compostas de mil passagens e recordações que lhe haviam ficado no fundo da memória. Por isto mesmo são todos quase iguais, ou pelo menos, com passagens que se repetem, variadas apenas as circunstâncias (Bueno, 1968: 138).

Afrânio Coutinho, comparando *Quincas Borba* com *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, explica que a “motivação psicológica da ação das personagens é muito mais fina e sutil. Sofia, por exemplo, tem uma complexidade maior que Virgília, as suas ações emergem de um fundo irracional que ilustra melhor a precariedade e a incerteza do ser humano, do que o jogo simplista das causas evidentes que move as personagens do primeiro romance”.

A comparação é verificável até a constatação da ação das personagens de *Quincas Borba* ser mais fina e sutil, mas não o é quanto à comprovação baseada no fundo irracional das ações. Não há nenhum fundo irracional e nada de irracional nos atos de Sofia e de qualquer outra personagem de *Quincas Borba*. Há claras determinações causais, de ordem econômico-social. Ocorre que esse tipo de crítica faz do Machado de Assis um escritor dicotômico e metafísico: predomina o estético em detrimento do social. O que quer dizer predominância da forma em detrimento do conteúdo. Com isso, esvazia-se todo sentido crítico-social dos seus romances; e perde-se o real valor das leis artísticas, que Machado de Assis tão bem dominava e conhecia.

A decisão de Virgília de preterir Brás Cubas e casar-se com Lobo Neves por interesse foi um ato rápido e inesperado, “com um ímpeto cesariano”, como expõe o narrador, reconhecendo uma virada brusca na vida de Brás Cubas e Virgília. Lobo Neves tinha costas largas que garantiam sua candidatura contra a de Brás Cubas. Derrotou assim o rival do mesmo partido, e com isso arrebatou Virgília, que via no casamento a possibilidade de alcançar o título de baronesa. Há esquematismo nessa decisão, ajustado à forma da memória. Mas, o fundamental é que Virgília não tem uma interferência socialmente ativa nos acontecimentos, como tem Sofia. Nisso consiste o equívoco de atribuir a suas ações um fundo irracional.

Justamente o contrário, as ações dessa magnífica personagem, que veio de baixa camada social, fez-se dama burguesa, saiu do anonimato feminino imposto pelo patriarcalismo e se sobrepôs ao marido, têm a ver com o meio social pequeno burguês e a ascensão para a classe de cima, burguesa. Mais uma comprovação: Sofia manipula os sentimentos de Rubião em função de interesses bem definidos, traçados pelo marido,

mas também tem seus sentimentos manipulados por Carlos Maria, que, no caso, não é motivado por razões materiais, mas sim psicológicas.

Sofia não trai o marido com Rubião, embora Palha a tenha empurrado para a consecução. Não se jogou nos braços de Rubião porque não gostou dele, mas também porque não foi necessário. Podia obter o que queria apenas com a sedução. Estava disposta, no entanto, a trair Palha com um narciso, e muito sofreu por não ter conseguido. O que evidenciou que Sofia não aceitou servir de instrumento aos desígnios do marido apenas por interesse, mas também porque estava propensa à traição. O casamento, para Sofia, estava falido. Os laços não eram de amor.

Notamos que o plano narrativo de *Quincas Borba* é constituído de duas grandes seqüências. A primeira, em que o novo rico constrói laços em uma nova realidade, e a segunda, em que o novo rico já pobre vive a ruptura dos laços construídos e enlouquece. Os capítulos curtos vão compondo seqüências de construção e desconstrução dos laços sociais.

A abertura do romance compõe-se de uma seqüência que transforma Rubião de pobre em rico e que o leva a se deslocar de espaço sócio-geográfico, com a particularidade de que os primeiros capítulos focam o presente da vida de Rubião, e os demais servem de retrospectiva. O final se compõe do retorno ao ponto de partida, Rubião retrocede à condição anterior de pobre, mas completamente despersonalizado. Rubião buscou um novo ser, e para isso, despersonalizou-se do pobre professor, porém não se transformou em um novo ser como homem rico, assim não pôde se personalizar, e perde o equilíbrio mental. O plano psicológico da despersonalização que levou à alienação mental se assenta no plano das relações socioeconômicas que se interpenetram.

Na dialética dos planos, encontramos a construção rigorosa do romance e a dimensão de seu sentido geral e dos sentidos particulares enredados nos conflitos. Quaisquer outras personagens se manifestarão nesse movimento narrativo. Sem alongar a exposição, com o enriquecimento, Palha e Sofia vão rompendo os laços constitutivos de seu meio social original. Sofia encontra sua personalização, ascendendo no meio social pequeno burguês por meio dos negócios do marido. Rubião, para tornar-se um novo homem, teria de ascender economicamente, multiplicando o capital. Não bastou ter o dinheiro da herança (parasitário) e adentrar a um novo meio, precisava incorporar-se às regras e valores desse meio. Não o fez, o meio social o destruiu.

Observamos que os valores sociais imersos no enredo de *Quincas Borba* não resultam de uma metafísica machadiana moralizante. Machado de Assis passou o bisturi em muitas relações, como a ordem geral do casamento e do amor na sociedade burguesa, que saía do escravismo e transitava para a forma mais acabada do capitalismo. *Quincas Borba* é de uma atualidade gritante, provavelmente mais do que a de seu tempo.

Nesse sentido, *Quincas Borba* expressa uma observação mais clara e profunda do escritor do que a refletida em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. As personagens do romance *Quincas Borba* compartilham, conformam, encarnam e expressam as contradições do meio social em suas ações e psicologias. Tomadas dentro dessa arquitetura, perdem relevo os juízos ou prejuízos assentes de que a obra de Machado de Assis é prenhe de pessimismo frente à vida, à dor, ao lado mau da natureza humana, e outras abstrações do gênero. ☪

Referências bibliográficas

- BANDEIRA, Souza. Páginas Literárias. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1917.
- BUENO, Silveira. História da Literatura Luso-Brasileira. São Paulo: Saraiva, 1968.
- BROCA, Brito. A Vida Literária no Brasil - 1900. Ministério da Educação e Cultura.
- COUTINHO, Afrânio. Literatura no Brasil- Era Realista Era de Transição. Global Editora, São Paulo, 1997.
- JÚNIOR, Araripe. Obra Crítica. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1963.
- LINHARES, Temístocles. História Crítica do Romance Brasileiro. São Paulo: Edusp, 1987.
- MAGALHÃES, R. Júnior. Ao Redor de Machado de Assis. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958.
- _____. Machado de Assis Desconhecido. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1955.
- MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. Machado de Assis. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1939.
- PICCHIO, Luciana Stegagno. História da Literatura Brasileira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- PUJOL, Alfredo. Machado de Assis. Rio de Janeiro: José Olympio, 1934.
- ROMERO, Silvío. História da Literatura Brasileira. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1980.
- _____. Estudos de Literatura Contemporânea. Sergipe: Editora Universidade Federal de Sergipe, 2002.
- SODRÉ, Nelson Werneck. História da Literatura Brasileira. Rio de Janeiro: José Olympio, 1940.
- VERISSIMO, José. Estudos da Literatura. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1907.
- _____. Letras e Literatos. Rio de Janeiro: José Olympio, 1936.

A SINGULARIDADE DE CAPITU (ou: Capitu e as outras)

Eduino José de Macedo Orione*



Poucos, com certeza, irão discordar da afirmação de que o romance do século XIX ocupa-se fundamentalmente da mulher. Basta reparar no uso recorrente de nomes femininos nos títulos de inúmeras obras do período: *Madame Bovary*, *Anna Karênina*, *Tess*, *Iracema*, *Helena*, *Inocência...* e por aí vai. Contudo, o que ainda gera polêmica entre os estudiosos de literatura é o tratamento dado, pelos ficcionistas desse período, à figura feminina; ou seja: ainda é muito profícua a discussão acerca das formas de representação da mulher no romance oitocentista. Convém, portanto, rever um pouco as formas pelas quais, do Romantismo ao Realismo, as personagens femininas foram construídas. Mais particularmente, o que me interessa mostrar é o papel extremamente singular que a figura de Capitu exerce nessa enorme galeria de mulheres dos romances românticos e realistas. Para chegar a isso, irei, inicialmente, contextualizar, por meio da menção a várias outras figuras femininas, o universo literário no qual Capitu se situa de forma muito peculiar.

É inegável que a mulher sempre foi representada de forma idealizada em toda a tradição da literatura ocidental. Contudo, essa representação ideal não se constituiu de uma única maneira, mas seguiu duas vertentes: a idealização erótica, por um lado, e a idealização romântico-espiritual, por outro. Não é difícil reconhecer nesses dois procedimentos a presença dos maiores arquétipos femininos criados pelo Ocidente: as imagens de Eva e de Maria. A primeira encarna a mulher eroticamente idealizada; a segunda serve de alicerce para a idealização espiritual da mulher. Temos, assim, duas imagens femininas diametralmente opostas: a mulher pecadora, sensual, devassa, cujo corpo acende no homem desejos fortemente sexuais; e a mulher santificada, amada espiritualmente, idolatrada em

* Doutor em Literatura Portuguesa pela USP; professor do Curso de Especialização em Literatura da PUC-SP.

O que os escritores da época fizeram questão de mostrar é que o casamento era a destinação natural das mulheres, e o quanto isso podia ser extremamente opressor, pois a mulher não era dona de sua própria vida, mas dependente de um homem (o pai ou o marido).

função de sua alma, e que desperta no homem uma atração vivida no plano ascético da união amorosa sublimada. Tais imagens compõem aquilo que reconhecidamente podemos chamar de representação feminina tradicional. Essas figuras chegaram inclusive a concentrar-se em tipos físicos específicos: a mulher angelical era tradicionalmente loira, de pele clara e olhos azuis; a mulher demoníaca era morena (cabelos e olhos negros). Esses estereótipos vigoraram pelo menos até a metade do século XX, quando o cinema americano (na figura de Marilyn Monroe) subverteu esse modelo, fazendo a mulher branca e loira (tipo angelical) tornar-se símbolo de extrema sensualidade. Ora, é justamente desse dualismo tradicional (mulher anjo versus mulher demônio) que irá partir a ficção do século XIX. Porém, isso se dará no sentido de subvertê-lo, pois a literatura oitocentista dará lugar a uma nova forma de representação da mulher, e, de estereótipos muito rígidos (Eva e Maria), fará surgirem personagens que tendem a subverter essa dicotomia. Dessas personagens, a mais singular é Capitu, pois ela talvez seja o modelo mais bem acabado de uma nova representação feminina.

Também parece ser um lugar comum da crítica literária a constatação de que o grande tema do romance do século XIX é o amor e suas implicações sociais; ou seja, o tema do casamento. Mais de um estudioso já defendeu a tese de que tanto o Romantismo quanto o Realismo giram em torno da união conjugal, variando apenas a localização ficcional desse evento e o tratamento dado a ele. Assim, as narrativas românti-

cas apresentam o casamento geralmente no final das histórias, selando a união definitiva, o enlace conjugal do casal num *happy ending* com a garantia de felicidade eterna. Por outro lado, as narrativas realistas costumam iniciar-se com o casamento, e partir dele. As histórias do Realismo apresentam, desde as páginas iniciais, casais casados; e o desenrolar do enredo nada mais é do que a sucessão dos eventos responsáveis pela dissolução do ideal romântico de felicidade pelo casamento, visto que as narrativas realistas costumam terminar com a dissolução da união conjugal. Em suma: os romances românticos são histórias de amor; e os realistas, histórias de desamor. Conseqüentemente, as protagonistas das narrativas românticas são, em geral, mulheres solteiras; as personagens realistas costumam ser mulheres casadas. Apesar de óbvia, essa constatação não deixa de trazer algumas revelações importantes, sobretudo se levarmos em conta o forte caráter de denúncia da situação social da mulher na época (denúncia que preparou a revolução feminina contemporânea, mas que foi um tanto despercebida pelos sociólogos). O que os escritores da época fizeram questão de mostrar é que o casamento era a destinação natural das mulheres, e o quanto isso podia ser extremamente opressor, pois a mulher não era dona de sua própria vida, mas dependente de um homem (o pai ou o marido).

Entretanto, o que ainda deixa intrigados os estudiosos da ficção do século XIX é a grande inovação na representação feminina levada a cabo nas obras do período. Para não ir tão longe, serão mencionadas apenas a revolução que foi criada, na literatura brasileira, por meio das personagens alencarianas e machadianas. Se lembrarmos apenas de algumas das mulheres de Alencar, tais como Lúcia (de *Lucíola*), Aurélia (de *Senhora*) e Berta (de *Til*), já teremos exemplos suficientes para entender um pouco a inovação que algumas obras românticas fizeram na tradição literária. Podemos partir do seguinte ponto: em várias narrativas românticas é possível encontrar um personagem masculino afetivamente dividido entre duas mulheres (como Simão Botelho, que em *Amor de perdição*, ama Teresa, mas também se liga afetivamente a Mariana). Em várias narrativas realistas, encontramos o oposto: uma protagonista feminina se divide sexualmente entre dois homens (Virgília, nas *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, entrega-se ao marido e ao amante). Há, no modelo romântico, um herói cuja consciência é cindida em duas figuras femininas (que simbolicamente não deixam de encarnar os arquétipos de Eva e Maria, e ainda simbolizar a dicotomia entre primitivo e civilizado, que também pauta a constituição do homem romântico). Disso tudo, o que convém reter é que essas duas mulheres, entre as quais o protagonista se vê dividido (pois elas encarnam apelos distintos, porém igualmente poderosos), podem se fundir em

uma única mulher, e dar origem à duplicidade e à ambigüidade das heroínas românticas, que encontram nas personagens de Alencar seu perfeito exemplo.

É lugar comum entre os estudiosos do Romantismo a constatação da impressionante ambigüidade das mulheres alencarianas, dentre as quais estão Lúcia, Aurélia e Berta. Tal duplicidade pode ser definida de maneira muito precisa, pois o que faz com que essas personagens sejam extremamente dúplices, ou seja, o que as faz provocar sentimentos dúbios nos homens que por elas se apaixonam, é o fato de elas serem, quase que ao mesmo tempo, figuras angelicais e demoníacas, puras e fatais. Quer dizer: uma mesma personagem pode, em momentos distintos do relato, ora assumir uma feição de anjo (encarnar o arquétipo de Maria), ora uma feição demoníaca (incorporar Eva). No caso de Lúcia, essa dicotomia se dá pela própria dinâmica do enredo, cuja trama central é justamente a passagem de um modelo a outro. Lúcia é uma prostituta que atrai eroticamente Paulo; porém, após envolver-se com ele, ela vai se purificando até o ponto de assumir, no final, uma feição absolutamente angélica. Essa modificação da personagem equivale a uma volta a sua verdadeira identidade: a narrativa revela que Lúcia na realidade se chama Ana, e que se prostituiu ainda menina para ajudar a família pobre e doente, e por isso adotou outro nome. Em *Lucíola*, há, como se vê, uma Eva que volta a ser Maria. Lúcia, como Lúcifer, é um anjo decaído que se tornou demônio; todavia, diferentemente dele, ela volta a ser anjo, resgatada que foi pelo amor de Paulo.

Já em *Senhora*, não é difícil perceber que Aurélia encarna, quase ao mesmo tempo, as imagens de santa e de demônio, pois ela assume esses papéis de forma reversível ao longo do livro. Com isso, fica claro que existe, nas obras de Alencar, uma subversão da tradição, pois ao invés de termos aqui a oposição Eva ou Maria, encontramos, numa mesma personagem, uma coincidência, porque Aurélia é Eva e Maria; assim como Lúcia surge como Eva (no presente), mas volta a ser Maria (tal qual no passado). Contudo, é na figura de Berta (protagonista do romance *Til*) que encontramos o ponto alto dessa inovação alencariana, dado que essa personagem nasce da tentativa de quebrar o modelo tradicional de representação da mulher, que era o de reproduzir um dos dois arquétipos (anjo ou demônio). Berta, que não por acaso se chama também Inhá e Til (a alternância dos nomes simboliza a alteração de feições e de personalidade da protagonista), mostra sua face inovadora especialmente no belíssimo capítulo “Letargo”, no qual a menina consegue fazer com que uma cascavel adormeça em seus braços. A riqueza simbólica dessa passagem reside no fato de ela parodiar as formas femininas tradicionais,

...a novidade machadiana reside em mostrar que o que leva uma mulher ao adultério não é simplesmente uma fuga decorrente de um vazio existencial socialmente explicável, mas sim razões mais complexas ligadas à sexualidade e à afetividade femininas (as quais levarão à pergunta freudiana: “o que quer uma mulher?”).

justamente no aspecto pictórico com que essas imagens se reproduziram ao longo dos séculos, pois Eva quase sempre foi representada nua e próxima da serpente (encarnação do demônio), e Maria foi figurada coberta por um longo manto branco, pisando na serpente e destruindo o Mal. Ora, acontece que Alencar fez com que Berta não se aproximasse de Eva nem de Maria, pois a menina consegue fazer com que a serpente adormeça em seus braços.

Em suma: Berta não segue sequer o modelo alencariano que aparece em Aurélia e em Lúcia (as quais são Eva e Maria). Ela marca uma inovação no próprio universo ficcional do autor, pois desfaz o modelo tradicional (Eva ou Maria), dando lugar a uma ambigüidade maior: Berta não é nem Eva nem Maria (ela parodia, ao mesmo tempo, ambas as imagens). E não por acaso, o próprio desfecho do romance *Til* reforça essa inovação, pois Berta acaba escolhendo ficar sozinha e não se casar, o que mostra uma mulher que segue as próprias escolhas e faz o próprio destino (diferentemente do que ocorreria com Besita, a mãe de Berta). Em face disso, podemos constatar que, já no Romantismo, a figura feminina é resultado de uma subversão da tradição, subversão essa que se constrói pela geração de personagens cuja marca são as ambigüidades e as dualidades de caráter, que as fazem reequacionar a tradicional dicotomia entre a mulher anjo e a mulher demônio (ambas idealizadas). Mas essa inovação se radicaliza mesmo é no Realismo, especialmente em Machado de Assis.

No Realismo, como já mencionei, o que caracteriza for-

temente as protagonistas dos romances é o fato de elas serem mulheres casadas. No caso das mulheres machadianas, com destaque para Virgília, Sofia e Capitu, o que verificamos é que, para elas, tanto a dicotomia tradicional (Eva ou Maria) como o padrão alencariano (Eva e Maria) não funcionam, pois suas personagens possuem forte complexidade psicológica, a qual as distancia de qualquer estereótipo. Assim sendo, verificamos que a inovação operada por Machado vai além daquela produzida por Alencar, mas também daquela construída pelo Realismo europeu. Isso se verifica quando comparamos quão distante Machado está da forma como o Realismo (sobretudo o de origem francesa) mostra a vida e o comportamento das mulheres casadas, pois romances dessa linhagem revelam-se tímidos se comparados com a ruptura que o autor de *Dom Casmurro* provocou na representação da mulher, ao realçar a impressionante complexidade do desejo feminino. O Realismo português, por exemplo, parece muito filiado àquilo que os críticos chamaram de “bovarismo”, e que podemos entender como a explicação de que o adultério feminino decorre de uma alienação sócio-educacional da mulher na sociedade burguesa. Ora, a novidade machadiana reside em mostrar que o que leva uma mulher ao adultério não é simplesmente uma fuga decorrente de um vazio existencial socialmente explicável, mas sim razões mais complexas ligadas à sexualidade e à afetividade femininas (as quais levarão à pergunta freudiana: “o que quer uma mulher?”). Nesse sentido, uma personagem como Luísa (*O primo Basílio*) é, no fundo, uma mulher romântica colocada num contexto realista, e revela-se muito simples quando comparada às figuras machadianas. Basta verificar que tanto Virgília quanto Sofia e Capitu são mulheres que, real ou supostamente, traíram seus maridos, assim como Luísa. Todavia, o que temos nos romances de Machado é um novo equacionamento dramático do próprio enredo realista, que costuma ter como tema central a traição cometida por mulheres casadas. Isso porque verificamos que, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Quincas Borba* e *Dom Casmurro*, há diferenças imensas de equacionamento ficcional desse drama comum (o adultério feminino), as quais irão culminar no insolúvel problema da traição de Capitu. Senão, vejamos.

Em *Memórias Póstumas*, o envolvimento adúltero de Virgília com Brás Cubas é explícito: eles efetivamente mantêm um caso amoroso, estando ela casada com Lobo Neves. Contudo, o que leva Virgília a entregar-se a Brás não tem nada a ver com uma possível alienação de origem sócio-educacional. Vale dizer: a lógica do bovarismo não funciona aqui (ela inexistente em Machado). Virgília é amante de Brás Cubas simplesmente porque deseja ter vivências erótico-amorosas com ele. Ela não revela nenhum tipo de culpa em relação ao marido, com quem

...isso faz com que o esquema realista venha abaixo, pois a própria noção de adultério é relativizada por Machado, dado que as causas da traição feminina estão longe de serem explicadas por determinações sociais, mas têm origem na complexidade do desejo feminino...

vive muito bem, e é segura do amor dele por ela. Já em *Quincas Borba*, a questão da traição feminina se complexifica bastante, pois Sofia não trai o marido, não se entrega sexualmente a outros homens. Porém, o assédio de Rubião (a que ela não corresponde) é algo que não deixa de lisonjeá-la e de fazer-lhe bem à vaidade (ela nunca o dispensa, e gosta de causar ciúmes ao marido). Por outro lado, o envolvimento de Sofia com Carlos Maria só não culmina num adultério da parte dela porque ele a dispensa depois de tê-la seduzido – o que a deixa extremamente transtornada (leia-se o genial capítulo 105, no qual ela tenta “engolir” esse abandono). Sintetizando: ainda que Sofia não tenha efetivamente traído o marido, isso só não ocorreu em função de o homem por quem ela estava apaixonada não lhe corresponder. Por isso, o romance parece sugerir a pergunta: o que é “trair”? Sofia não traiu o marido, porém a sua atração por Carlos Maria é evidente. Ora, é claro que isso faz com que o esquema realista venha abaixo, pois a própria noção de adultério é relativizada por Machado, dado que as causas da traição feminina estão longe de serem explicadas por determinações sociais, mas têm origem na complexidade do desejo feminino (Sofia vive muito bem com o marido; por que o trairia?). Desnecessário dizer que tal subversão do próprio esquema realista não seria possível sem uma completa desmontagem do modelo tradicional de representação feminina, bem como da equação romântica. A inovação machadiana é radical, visto que ela rejeita não só a tradição, mas também o Romantismo e ainda o Realismo ortodoxo, e atinge seu ponto



alto na figura de Capitu e na impressionante ambigüidade do adultério em *Dom Casmurro*.

Aquilo que faz com que Capitu seja a personagem mais intrigante da literatura brasileira parece ser mesmo o inegável mistério que encerra seu suposto adultério. Nesse sentido, esta personagem só pode ser entendida no contexto da ficção realista. Capitu não é uma personagem romântica, ainda que nossa tradição escolar tenha feito dela uma figura muito mais alencariana que machadiana. Muitos tentaram fazer dela uma vítima inocente de um Bentinho-Otelo cego pelo ciúme – o que evidentemente é distorcer os fatos do romance. Contudo, ainda que a personagem precise ser vista no conjunto da galeria das protagonistas realistas (mulheres que traem seus maridos), a particularidade da traição de Capitu está em que ela nos é relatada por Bentinho, o que a torna um enigma, pois o que temos no romance é uma visão extremamente parcial dos fatos (a do marido que se diz traído). Além disso, no livro existem apenas indícios e sugestões, nunca cenas explícitas de traição. Mas, a singularidade de Capitu reside mesmo na incrível densidade psicológica com que ela foi caracterizada por Machado de Assis, pois, em muitas situações do livro, é impossível sabermos realmente o que ela pensa e sente. Todavia, devemos ponderar o seguinte. No romance, contamos apenas com o relato, muitas vezes, pouco crível, de Bentinho. A fala dele é eivada de ressentimento e de preconceitos sociais, e pretende mostrar-nos o retrato que ele quer criar de Capitu. Porém, não podemos pensar que o que aparece em *Dom Casmurro* não seja

a Capitu “ela mesma”. Capitu só é Capitu porque foi pintada como tal por Bentinho; não temos como escapar disso!

O que estou tentando dizer é que a complexidade psicológica dessa personagem feminina, da qual decorre a ambigüidade de suas atitudes, faz com que não saibamos, muitas vezes, o que ela deseja, pensa ou sente, ainda que Bentinho sempre direcione nossa percepção, de alguma forma, no sentido de mostrá-la como capaz de traí-lo. Daí surge a célebre afirmação: a Capitu mulher já existia na Capitu menina. É por isso que, diferentemente do código dominante nas narrativas realistas, *Dom Casmurro* não começa com o casamento. Ao contrário: cem dos cento e quarenta e oito capítulos do livro não mostram Bentinho e Capitu casados, mas registram os eventos que marcaram a adolescência deles e as peripécias que enfrentaram para tentar impedir que o menino fosse para o seminário. Temos, portanto, a princípio, uma equação mais próxima do modelo romântico; mas, a dissolução do casamento não deixa subsistir o menor traço de romantismo no livro. Em suma: o que merece destaque é que Capitu é uma personagem que não se mostra, cujos pensamentos são mantidos por ela dentro de si. Não podemos afirmar que ela pensa ou sente isso ou aquilo. A novidade da figura de Capitu (que faz dela, talvez, a primeira personagem moderna de nossa literatura) reside na constatação de que ela é uma mulher que simplesmente não se mostra: seu comportamento, suas atitudes e suas falas (ou seja, a exterioridade da personagem) quase sempre não nos permitem entrever sua interioridade. É por isso que ela é uma figura de muita profundidade. E está fadada ao fracasso qualquer tentativa de desnudar o interior de Capitu, o que talvez seria a forma mais conclusiva de sabermos se, afinal, ela traiu ou não Bentinho. O problema do adultério feminino no realismo machadiano mostra assim sua chave: ao contrário dos romances que se pautam pelo “bovarismo”, nos livros de nosso maior romancista, a questão da traição das mulheres tem muito mais a ver com a complexa interioridade feminina (desejos, anseios e sonhos inescrutáveis), do que propriamente com causas sociais exteriores. É por isso que se diz que Machado vai ao fundo da alma feminina, para tentar devassar o que essa interioridade, obscura ao homem, contém. E surge a linda pergunta: o que quer uma mulher?

Para justificar essas afirmações, teria de analisar as muitas passagens do livro em que a duplicidade de Capitu aparece com clareza. No entanto, vou ater-me exclusivamente à belíssima seqüência dos capítulos 43 a 47, que reproduz o momento em que os dois adolescentes têm de encarar a ida definitiva de Bentinho para o seminário. É necessário reler o trecho para

se dar conta do “clima” da cena. Capitu está desolada com o veredicto; e permanece ao lado de Bentinho, após ele ter-lhe dado a notícia, olhando para dentro de si mesma, refletindo (o que é uma marca indelével de seu temperamento). De repente, ela fita o olhar no companheiro e lhe pergunta se ele tem medo. Ele não a entende e a interpela; ela continua perguntando se ele tem medo. Ele permanece em dúvida, e ela diz que quer saber se ele tem medo de apanhar, de ser preso, de brigar, de andar, de trabalhar... Bentinho não entende uma palavra sequer. E, realmente, o mistério está instalado: o que será que Capitu deseja saber? Bentinho chega a comentar com o leitor que, se ela tivesse dito para eles fugirem, ele entenderia; mas, formulada como foi, a pergunta é irrespondível. Em seguida, ela, percebendo que ele não entendeu o que ela quis dizer, ou seja, ele não percebeu que ela deu uma “indireta” para ele, desiste do assunto. Na seqüência dos capítulos, a questão é posta de lado, e eles passam a trocar “picuinhas” de criança, quase brigam, mas acabam se entendendo. No final da passagem, já no capítulo 47, Bentinho pergunta de novo a Capitu o que ela quis dizer quando lhe perguntou se ele tinha medo, e acrescenta: se foi por causa do seminário. Ela responde prontamente que sim, que era esse o motivo de seus temores. Facilmente percebe-se que ela mentiu, como o narrador em seguida comenta com o leitor. Em suma: não sabemos o que realmente Capitu quis dizer quando dirigiu a enigmática pergunta ao menino. Aquilo que ela pensou permanece recluso dentro dela, e podemos apenas fazer suposições a respeito.

Penso que as enigmáticas palavras de Capitu devem ser compreendidas em relação ao contexto dramático em que aparecem. Lembremo-nos de que o casal tentou de tudo para fazer com que Bentinho não fosse para o seminário. Essas tentativas eram arquitetadas por ela, e foram desfeitas pelo comportamento infantil do menino, que se acovarda diante da mãe. Não nos esqueçamos também de que Capitu, no início do livro, é muito mais amadurecida e esperta do que Bentinho menino, e não podemos tampouco nos esquecer da célebre passagem do capítulo 13 em que ela xinga a sogra de forma muito agressiva quando Bentinho lhe conta que está destinado a ser padre. Quer dizer: Capitu, desde cedo, vê em Bentinho um futuro marido, e parece realmente dispos-

ta, desde menina, a garantir essa união. Claro que estamos diante da versão que ele, adulto, cria dos fatos; a menina que temos é aquela que ele quer nos mostrar. Mas, repito: Capitu só é Capitu porque foi retratada como tal por Bentinho; ela é a personagem que é porque foi assim representada por ele. E repito: nisso reside a novidade de Machado, que faz dessa personagem uma mulher misteriosa porque mostrada como tal pelo homem que se descobriu traído por ela. Em função disso, creio que Capitu, nessa que, para mim, é a cena mais bela do romance, parece ter sugerido a Bentinho algo que implacavelmente garantiria a eles o casamento e impediria a ida para o seminário. Parece que ela, ao dar-lhe essa “indireta”, quis sugerir-lhe uma entrega sexual – o que seria um escândalo nas famílias, e obrigaria o menino rico a casar-se com a menina pobre. Como estamos num romance realista, esta hipótese parece-me muito plausível. Porém, vale reforçar: isso que acabei de apontar é apenas uma hipótese, pois é impossível saber, ao fim e ao cabo, o que Capitu realmente quis dizer a Bentinho quando lhe dirigiu essa enigmática pergunta: você tem medo? O que ela pensou, nesse e em muitos outros momentos do livro, permanece com ela. Capitu, muito mais que seu suposto adultério, é um enigma.

Concluindo: o que diferencia Capitu das outras personagens femininas do século XIX são as decorrências ficcionais de ela ser uma criação da mente de Bentinho. Só existe a Capitu de Bentinho, e foi essa instância ficcional que permitiu a Machado realçar o mistério da interioridade feminina (povoada por sonhos e desejos inalcançáveis pelo homem), bem como mostrar que a traição feminina tem motivações outras que a masculina. Sobretudo, creio que a inovação de Machado, face à tradição literária ocidental (e passando pelos códigos romântico e realista ortodoxo), reside em mostrar (por meio do retrato de Capitu pintado por Bentinho) que, para o homem, a mulher pode ser Eva ou Maria (formas de enquadrá-la em padrões e de entender o ser feminino, apagando suas particularidades), mas que, na verdade, ela não é uma coisa nem outra. Nesse sentido, talvez a personagem que antecedeu, pelo menos em alguns aspectos, a figura de Capitu, foi Berta, pois, como apontei, a protagonista de Til mostrou que a mulher não é nem Eva nem Maria. A mulher é o Outro. ☪

ELOGIO DA VAIDADE

comentários sobre uma alegoria machadiana

Nílvia Terezinha da Silva Pantaleoni*

Assim, pois, sigo aquele conhecido provérbio que diz: Não tens quem te elogie? Elogia-te a ti mesmo. Não posso deixar, neste momento, de manifestar um grande desprezo, não sei se pela ingratidão ou pelo fingimento dos mortais. É certo que nutrem por mim uma veneração muito grande e apreciam bastante as minhas boas ações; mas parece incrível, desde que o mundo é mundo, nunca houve um só homem que, manifestando o reconhecimento, fizesse o elogio da Loucura.
Erasmus de Roterdam (1508)

A leitora, o leitor, na arrumação dos papéis de sua escrivaninha, já deve ter notado que sempre se começa com empenho e seriedade a tarefa de organizar tudo, de colocar ordem na casa, desculpem-me, nas gavetas. No entanto, parece próprio do escrevente nunca levar a cabo a tarefa, pois, no final, sobram papéis que não cabem nas categorias previstas. A paciência se esgota, o tempo se acaba e lá vão eles para uma caixa ou para uma pasta com a promessa sem convicção de que logo serão reavaliados e catalogados. Por enquanto, são uma miscelânea. Existem diferentes espécies de miscelânea: a minha, por exemplo, encaixa-se na seguinte acepção do Houaiss: “conjunto confuso de coisas diferentes; mistura, mixórdia”; já a outra, “reunião de textos literários variados de um autor ou de autores diversos numa mesma obra”, refere-se a uma das partes do terceiro volume das Obras Completas de Machado de Assis, edição da Aguilar, do Rio de Janeiro, no ano de 1962.

No início de *Miscelânea*, em nota de rodapé, J. Galante



Retrato de Erasmus de Roterdam escrevendo, obra de Hans Holbein (1523).

* Profa. Dra. do Departamento de Português da PUC-SP.

...Machado destila fino veneno, discorrendo sobre os fanqueiros literários, os parasitas, o empregado público aposentado e o folhetinista – planta europeia de difícil aclimação nos trópicos (ele próprio, escritor de folhetins)...

de Sousa, responsável pelo texto e organizador, adverte que a seção abrange “alguns trabalhos importantes de Machado de Assis, os quais não são facilmente classificáveis nas categorias recorrentes. Por esse ou aquele aspecto, ora misturando qualidades de vários gêneros, ora diferenciando-se das características tradicionalmente atribuídas a outros, esses trabalhos não se ajustam às definições comuns dos gêneros literários: artigos, ou crônicas, artigos, narrativas em verso, cartas abertas etc.”

Pois bem, foi na miscelânea de trabalhos considerados de classificação difícil que encontrei o *Elogio da Vaidade*. Este não conheço, pensei, exultante por ter encontrado algo diferente para tratar da obra tão importante de tão importante literato, como se dizia no início do século passado (vinte, não dezenove, como pode pensar o desavisado leitor que, tendo passado toda sua vida no século vinte, vai terminá-la, um dia, no vinte e um).

Lido e computado o texto, tendo a mania de contar e recontar, não me furto à tarefa, e apresento o resultado: A Vaidade se promove por meio de introdução de linha e meia, seguida por seis partes, separadas por algarismos romanos, perfazendo cento e noventa e seis linhas, divididas por dezesseis parágrafos. Promoção negada pelos organizadores da obra machadiana, ao dispô-la bem no fim do terceiro volume das obras completas. A Vaidade, afinal, precisa ser advertida de que seu lugar é bem lá atrás. Depois dela, só o Epistolário, que

quase ninguém lê. Mas, afinal, do que é composta a *Miscelânea* que acolhe o *Elogio da Vaidade*?

Folheio o livro em papel bíblia que comprei à prestação do vendedor da José Aguilar, na década de setenta, quando comecei a lecionar literatura. Passados mais de trinta anos, volto, leitora aparentemente mais perspicaz, meu olhar para estas páginas, e as descrevo, para desespero da Vaidade, que ignora por enquanto. Dela me ocuparei no final!

À medida que leio, encontro preciosidades: “O Jornal e o Livro”, o primeiro texto, é dedicado a Manuel Antônio de Almeida; nas “Aquarelas”, Machado destila fino veneno, discorrendo sobre os fanqueiros literários, os parasitas, o empregado público aposentado e o folhetinista – planta europeia de difícil aclimação nos trópicos (ele próprio, escritor de folhetins); “Imortais” apresenta duas lendas europeias: o caçador de Harz e o marinheiro batavo; “Reforma pelo Jornal”, órgão democrático de divulgação da palavra pelo qual Machado nutria admiração e tinha esperança de que levaria as inteligências proletárias, as classes ínfimas a sobrepujarem as superiores, pois “a primeira propriedade do jornal é a reprodução amiadada, é o derramamento fácil em todos os membros do corpo social”; depois de assunto sério, é a vez de “A Queda que as Mulheres têm pelos Tolos”. É de enfurecer qualquer leitora a proposição de sua tese de adesão inicial: “Desde a mais remota antiguidade, sempre as mulheres tiveram a sua queda para os tolos”, no entanto, os argumentos que o autor vai acumulando a respeito da falta de atrativos dos “homens de espírito” são hilariantes, e a leitora já no final concorda com o argumentador, de quem recebe sempre tantos lisonjeios.

E ele prossegue, nos textos seguintes, elogiando amigos, enfurecendo-se com os críticos de suas peças teatrais, que, diga-se de passagem, nunca obtiveram sucesso. Dois textos chamam a atenção por revelarem um Machado conhecedor profundo do cristianismo e que se revolta – qual Jesus na cena bíblica que trata dos vendilhões do Templo – do arremedo de religião praticado em seu tempo. Foi uma delícia, por fim, a leitura do apólogo das Botas e do concurso literário promovido por um mestre-escola que propõe como tema para seus alunos “Um Cão de Lata ao Rabo”.

Chega, afinal, a vez do “Elogio da Vaidade”, e que ninguém pense que lhe falem qualidades literárias, pelo contrário. Originalmente publicado no dia 28 de maio de 1878, no jornal “O Cruzeiro”, o mesmo em que Machado publicou semanalmente Iaiá Garcia, editado no mesmo ano, deve ter causado frisson nos leitores. O que se sabe é que sua colaboração nesse jornal continua até 1 de setembro. Entra, a 27 de dezembro, em licença, e segue, doente, para Friburgo, onde fica até março de 1879. Dois anos depois, publica *Memórias*

Póstumas de Brás Cubas. Mas isso é sobejamente conhecido, e só me atrevo a ir até a famosa dedicatória pelo simples fato de, no fundo de uma arca vazia, encontrar-se a Vaidade entre dois vermes: “Tu que não possuis nada, perscruta bem as dobras da tua estamemha, os recessos da tua velha arca; lá me acharás entre dois vermes famintos...”

Como classificar o “Elogio da Vaidade”? Comentei com um amigo, de muitas leituras. Logo ele lembrou-se da existência do elogio, de que mesmo? É verdade, Erasmo de Rotterdam, século XVI, *Elogio da Loucura!*

Agradeço ao amigo por ter encontrado um filão precioso para tratar do assunto que já está me espezinhando, pois a vaidade, não a de Machado, mas a minha própria, não queria ser humilhada pela minha inoperância para tratar do tema a que me propusera. Pressinto o triunfo da Vaidade, irmã da Modéstia que se dirige ao auditório universal, depois que a recatada irmã termina seu discurso. É verdade, trata-se de retórica. Pois, o Elogio da Vaidade é uma alegoria que apresenta duas irmãs em cena, no papel de oradoras com a incumbência de persuadir todos os homens e mulheres, absolutamente todos, de que uma delas, apenas uma, habita em seus corações e suas mentes. Ethos, pathos, logos e todos os sofistas, socorri-me! Preciso colocar a Vaidade em seu devido lugar, ou seja, entre os vícios, e fazer brilhar a virtuosa Modéstia.

Recorro, primeiramente, à Loucura, e descubro que ela, bem antes da Vaidade, há exatos quinhentos anos, já se dirigira ao auditório universal, manipulando-o impiedosamente. Logo no início de seu discurso, justifica seus trajés: “Se, agora, fazeis questão de saber por que motivo me agrada aparecer diante de vós com uma roupa tão extravagante, eu vo-lo direi em seguida, se tiverdes a gentileza de me prestar atenção...”. Achei! Grito exultante, pois quem convive com a Loucura passa a agir de modo extravagante, a Vaidade também se apresenta com vestimentas vistosas! Mirem só: “Que eu sou a Vaidade, classificada entre os vícios por alguns retóricos de profissão; mas na realidade, a primeira das virtudes. Não olheis para este gorro de guizos, nem para estes punhos carregados de bracele-

tes, nem para estas cores variegadas com que me adorno...”.

Isso significa que seu autor andou lendo o *Elogio da Loucura* e... Cala-te boca! O que vais dizer? Cuidado, irás te arrependar. Passado o momento de insanidade, começo a ler desesperadamente tudo o que a Loucura diz e, respiro aliviada. Enganei-me, só algumas coincidências, e a responsável, com certeza, é a Intertextualidade, que não sabia que seria chamada aqui. De uma coisa, tenho convicção, Machado lera Erasmo, e a constatação fazia com que eu o admirasse mais, pois o suplantara. A Vaidade é superior à Loucura!

Refeita do susto, admirando a Vaidade, e muito mais quem lhe deu voz, despeço-me com suas palavras finais. Mas, antes, não resisto em compartilhar um desabafo: vou pôr fogo na caixa da miscelânea, aquela do início de minhas considerações. Lá não existe nada, sem falsa modéstia que se equipare à *Miscelânea* recolhida das publicações do filho de um operário mestiço de negro e português que (pasmem!) teve em seu atestado de óbito os seguintes dizeres: “Certifico que do livro de registro de óbitos sob número cinquenta e dois consta a folha 63, o registro de óbito de Joaquim Maria Machado de Assis: idade 69 anos, viúvo, natural desta capital, funcionário público, cor branca, falecido de arterio-clerose, às 3 e 20 horas da manhã do dia 29 de setembro de 1908”.

Modéstia e Vaidade são duas entidades distintas, opostas, e, no entanto, são inseparáveis. Na verdade, irmãs xipófagas, ligadas tão fortemente que uma não sobrevive sem a outra. Mas, o que importa agora é, no Elogio, o triunfo final da Vaidade, ao suplantar, diante de todos, a Modéstia: “O quê? Credes que não é assim? E que ao cabo da pregação, deixo um auditório de relapsos? Céus! Dar-se-á caso que a minha rival vos arrebatasse outra vez? Todos o dirão ao ver a cara com que me escuta este cavalheiro; ao ver o desdém do leque daquela matrona. Uma levanta os ombros; outro ri de escárnio. Vejo aí um rapaz a fazer-me figas; outro abana tristemente a cabeça; e todas, todas as pálpebras parecem baixar, movidas por um sentimento único. Percebo, percebo! Tendes a volúpia suprema da vaidade, que é a vaidade da modéstia.” Genial! ☺

Reverendo Quincas Borba e Rubião

José Luís Jobim*



O romance *Quincas Borba*, de Machado de Assis, foi primeiramente publicado no periódico *A estação*, entre 1886 e 1891, e a ação da narrativa se passa entre 1867 e 1871. A versão final em livro foi publicada em 1891, e operou um corte de muitas passagens que tornariam claras ou explícitas as intenções das personagens e de suas ações, transformando a versão final em um texto mais ambíguo e aberto a muitas possibilidades interpretativas. Na sua fase madura, Machado decididamente optou pela sutileza e pela sugestão, em vez da explicitação naturalista.

O título do romance pode levar o leitor a supor que o conteúdo seja uma narrativa sobre o personagem Quincas Borba, quando, na verdade, o foco está em Rubião. O nome Quincas Borba refere-se tanto ao cachorro herdado por Rubião, como parte do espólio do “filósofo” Quincas Borba, quanto ao personagem de um romance anterior de Machado.

No tempo de Machado de Assis, não era novidade a presença de uma personagem que já tivesse aparecido em romance anterior. Balzac já havia adotado o procedimento em sua *Comédie Humaine*, e Machado foi leitor de Balzac¹. Assim, o narrador evidencia ao leitor a referência ao personagem Quincas Borba, que já tinha aparecido em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*:

Este *Quincas Borba*, se acaso me fizeste o favor de ler as *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, é aquele mesmo naufrago da existência, que ali aparece, mendigo, herdeiro inopinado, e inventor de uma filosofia. Aqui o tens agora em Barbacena. Logo que chegou, enamorou-se de uma viúva, senhora de condição mediana e parcos meios de vida; mas, tão acanhada, que os suspiros do namorado ficavam sem eco. Chamava-se Maria da Piedade. Um irmão dela, que é o presente Rubião, fez todo o possível para casá-los (Cap. IV).

A partir da segunda edição do livro (1896), o próprio Machado de Assis escreve prólogos que reiteram a recorrência. No prólogo à segunda edição, ele não só afirma a ligação com o romance anterior, como faz uma avaliação sobre esta:

Já na primeira edição se disse (Cap. IV) que o título do livro é o nome de um personagem que aparece nas *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Se lestes os dois livros, sabeis que é o único vínculo entre eles, salvo a forma, e ainda assim a forma difere no sentido de ser aqui mais compacta a narração.

No prólogo da terceira edição, de 1899, Machado comenta a expectativa de que ele venha a fazer mais um romance, em que a personagem Sofia seja protagonista:

Um amigo e confrade ilustre tem teimado comigo

* Professor Titular da Literatura na Universidade do Estado do Rio de Janeiro; Professor Associado na Universidade Federal Fluminense; Pesquisador do Cnpq.



para que dê a este livro o seguimento de outro. “Com as *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, donde este proveio, fará você uma trilogia, e a Sofia de *Quincas Borba* ocupará exclusivamente a terceira parte.” Algum tempo cuidei que podia ser, mas relendo agora estas páginas concluo que não. A Sofia está aqui toda. Continuá-la seria repeti-la, e acaso repetir o mesmo seria um pecado. Creio que foi assim que me tacharam este e alguns outros dos livros que vim compondo pelo tempo fora no silêncio da minha vida.

O “amigo” a que se refere Machado é o crítico José Veríssimo, que, já em 1892, ao fazer a crítica deste romance, chamara a atenção para a ambigüidade do título, com a dupla referência ao “filósofo” Quincas Borba e a seu cachorro². José Veríssimo lembra também que o “filósofo” não tinha em boa conta a Rubião, a quem legou o cão, classificando-o como “asno”. No entanto, é importante também chamar a atenção sobre o que representa o personagem Quincas Borba e seu pensamento, já que a crítica do final do século XX em diante tem ressaltado o papel deste personagem como encarnação das idéias cientificistas que circulavam no Brasil à época de Machado³. Já se chamou a atenção sobre a relação entre este “filósofo” e o pensamento de Augusto Comte ou Charles Darwin e seus epígonos. Alfredo Bosi assinalou que o humor machadiano “parodia as doutrinas do século, positivismo e evolucionismo, e as traz na boca de um mendigo aluado [Quincas Borba]” (Bosi, 2006: 29-30), que aparece primeiro no romance anterior, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Quincas Borba é primeiramente apresentado como colega de escola de Brás Cubas, que é narrador e personagem principal da estória. Quincas era um menino “gracioso, inventivo e travesso”, mimado pela mãe, que andava sempre “com um vistoso pajem atrás”, marca de seu pertencimento à classe dominante. Nas brincadeiras, ele só gostava de fazer papel de membro desta classe⁴.

Passam-se os anos, e Brás Cubas reencontra Quincas Borba, agora “um homem de trinta e oito a quarenta anos,

alto, magro e pálido”, com roupas velhas, largas e rotas. Brás Cubas “não podia acabar de crer que essa figura esquelética, essa barba pintada de branco, esse maltrapilho avelhentado, que toda essa ruína fosse o Quincas Borba. Mas era” (Cap. LX).

Quincas Borba justifica-se, dizendo que teve uma vida de misérias, de atribulações e de lutas, e termina rememorando o passado comum entre ambos: “Lembra-se das nossas festas, em que eu figurava de rei? Que trambolhão! Acabo mendigo...” (Cap. LX).

Brás Cubas lhe diz que vá procurá-lo para arranjar emprego, mas Borba descarta a possibilidade de trabalhar, e pede dinheiro para comer. Depois que Brás Cubas lhe dá o dinheiro, ao despedir-se, o mendigo furta-lhe o relógio. Tempos depois, Quincas Borba lhe escreve, dizendo que ficara rico (“ele herdara alguns pares de contos de réis de um velho tio de Barbacena”), devolvendo-lhe o relógio, e falando-lhe de “um novo sistema de filosofia”: “Chamo-lhe Humanitismo, de Humanitas, princípio das coisas. Minha primeira idéia revelava uma grande ênfatuação; era chamar-lhe borbismo, de Borba; denominação vaidosa, além de rude e molesta”. (Cap. XCI) O caráter individualista e narcísico desta filosofia é retomado pelo mesmo personagem, no romance *Quincas Borba*, em que diz, no capítulo VI: “...o Humanitismo é o remate das coisas; e eu, que o formulei, sou o maior homem do mundo.”

O “filósofo”, então, cujas idéias foram reunidas em “quatro volumes manuscritos, de cem páginas cada um, com letra miúda e citações latinas” (Cap. CXVII), expõe seu pensamento, uma mistura das idéias cientificistas da época, articuladas de forma a gerar efeitos humorísticos no leitor.

Supostamente, o sistema explica tudo. Quando morre a noiva de Brás Cubas, em uma epidemia de febre amarela, por exemplo, o “filósofo” explica que “epidemias eram úteis à espécie, embora desastrosas para uma certa porção de indivíduos; (...) por mais horrendo que fosse o espetáculo, havia uma vantagem de muito peso: a sobrevivência do maior número” (Cap. CXXVI). As guerras também teriam esta “vantagem”, e, de todo modo, trata-se de uma “filosofia” que é centrada no

Quincas Borba é um personagem interessante, não só como encarnação de idéias cientificistas do oitocentos (que, colocadas na boca do “filósofo” aludado, passam a ter outro sentido), mas também porque passa de um extremo a outro do espectro social...

próprio homem, e que acredita que a terra foi “inventada unicamente para seu recreio, como as estrelas, as brisas, as tâmaras e o ruibarbo” (Cap. CXVII).

Uma vez que o homem se compenetra bem de que ele é o próprio Humanitas, não tem mais do que remontar o pensamento à substância original para obstar qualquer sensação dolorosa. A evolução, porém, é tão profunda, que mal se lhe podem assinar alguns milhares de anos (Cap. CXVII).

Conceber leis universais ou esquemas deterministas mecânicos que supostamente explicariam a vida ou as relações sociais não era incomum no século XIX. A teoria darwiniana da “sobrevivência dos mais aptos” (*survival of the fittest*) foi um dos produtos daquele século, e, ainda que não fosse exatamente este o desejo de seu autor, serviu mesmo para justificar a instalação e os efeitos do capitalismo de então. Tratava-se de uma racionalização para as desigualdades: os “mais aptos” inevitavelmente teriam melhores recompensas do sistema, ignorando-se as enormes diferenças entre membros da mesma sociedade, devidas a circunstâncias de classe, acesso a educação e saúde etc., que de fato constituíam os fundamentos da suposta “aptidão” maior de uns em relação a outros. A verbalização do sistema “filosófico” de Quincas Borba destaca as pretensas qualidades de seu darwinismo caricato. Se Humanitas é o próprio homem, e a sobrevivência do homem mais forte é sempre justificável, então até a guerra pode ser entendida como uma “necessidade”:

– (...) Supõe tu um campo de batatas e duas tribos famintas. As batatas apenas chegam para alimentar uma das tribos, que assim adquire forças para transpor a montanha e ir à outra vertente, onde há batatas em abundância; mas, se as duas tribos dividirem em paz as batatas do campo, não chegam a nutrir-se suficientemente e morrem de inanição. A paz, nesse caso, é a destruição; a guerra é a conservação. Uma das tribos extermina a outra e recolhe os despojos. Daí a alegria da vitória, os hinos, aclamações, recompensas públicas e todos os demais efeitos das ações bélicas. Se a guerra não fosse isso, tais demonstrações não chegariam a dar-se, pelo motivo real de que o homem só comemora e ama o que lhe é aprazível ou vantajoso, e pelo motivo racional de que nenhuma pessoa canoniza uma ação que virtualmente a destrói. Ao vencido, ódio ou compaixão; ao vencedor, as batatas (Cap. VI).

A passagem é uma referência explícita a Darwin, autor que Machado cita em seus contos, crônicas e na crítica, cujos livros constavam dos que restaram de sua biblioteca⁵. No terceiro capítulo de *The Origin of Species*, Darwin afirma que a luta pela existência inevitavelmente deriva da elevada taxa de reprodução dos seres orgânicos, e que “Cada ser (...) deve ser submetido à destruição durante algum período de sua vida”, para evitar que o crescimento ilimitado da população se torne tão grande que nenhum país possa suportar.

Portanto, como mais indivíduos são produzidos do que podem possivelmente sobreviver, deve haver em cada caso uma luta pela existência, seja de um indivíduo com outro da mesma espécie, seja com indivíduos de espécie distinta, ou com as condições físicas da vida (Darwin, 1979: 51).

Darwin seguia aí Thomas Malthus (1766-1834), que acreditava que as populações humanas crescem em progressão geométrica, enquanto os meios de subsistência crescem em progressão aritmética. Isto significaria que, se não houvesse a “destruição” de parte deste contingente populacional (pelas guerras ou pela miséria, por exemplo), o resultado poderia ser o desaparecimento da espécie humana, pela impossibilidade de sustentar meios para a sobrevivência de todos:

É a doutrina de Malthus aplicada com variada força a todos os reinos animais e vegetais; porque neste caso não pode haver aumento artificial de comida, nem nenhuma restrição prudente de casamento. Embora algumas espécies possam estar agora crescendo mais ou menos rapidamente em número, todas não podem fazê-lo, porque o mundo não poderia suportá-las. (Darwin, 1979: 51)

Quincas Borba é um personagem interessante, não só como encarnação de idéias cientificistas do oitocentos (que, colocadas na boca do “filósofo” aluado, passam a ter outro sentido), mas também porque passa de um extremo a outro do espectro social – de menino abastado a adulto mendigo, e depois a milionário –, mantendo uma certa atitude comum às classes privilegiadas no Brasil, mas que nele talvez passe mais despercebida, ou talvez seja desculpada como efeito de uma demência que se desenvolve. No entanto, considerar-se “o maior homem do mundo” por ter formulado um sistema que é um apanhado de idéias alheias – idéias que justificam de certo modo uma concepção determinista, que vem junto (e algumas vezes em contradição) com as racionalizações de liberdade irrestrita para o sujeito – é uma marca do narcisismo e do autocentramento voluntarioso que já estavam presentes no personagem central do romance anterior, Brás Cubas, os quais são vistos por Roberto Schwarz como traços de classe manifestados naquele personagem (Schwarz, 1990: 40). Com efeito, se tudo o que se faz é consequência de Humanitas (mas Humanitas é o homem...), então ao mesmo tempo justifica-se qualquer ação, e remete-se esta justificativa a Humanitas...

Acrescente-se que Quincas Borba pode ser visto como caricatura da camada dominante na sociedade brasileira do oitocentos, a qual, nas palavras de Roberto Schwarz, consumia acelerada e sumariamente posturas, idéias, convicções, maneiras literárias, abandonando-as por outras quando conviesse⁶. No entanto, como ele é “aluado”, acredita que estas idéias são absolutamente suas, e se aferra a elas de um modo como não faria alguém que não o fosse.

Já Rubião, logo no primeiro capítulo, avalia sua passagem de professor a capitalista, como herdeiro de Quincas Borba:

Cotejava o passado com o presente. Que era, há um ano? Professor. Que é agora? Capitalista. Olha para si, para as chinelas (umas chinelas de Túnis, que lhe deu recente amigo, Cristiano Palha), para a casa, para o jardim, para a enseada, para os morros e para o céu; e tudo, desde as chinelas até o céu, tudo entra na mesma sensação de propriedade (Cap. I).

De uma cidade do interior (Barbacena) à capital (Rio de Janeiro), de professor de província a capitalista na corte, em um relance. Tudo isso gera uma situação em que Rubião se sente ao mesmo tempo deslocado e ávido por adquirir os sinais exteriores de sua nova posição social. Cristiano Palha é hábil em convencê-lo de que pode supri-lo com estes sinais, e Sofia, esposa de Palha, é tanto uma parceira do marido no convencimento como também um objeto de desejo que, por

isso, consegue melhor manipular Rubião a fazer o que interessa aos Palha.

É pelas mãos do casal que ele acredita que vai adquirir pelo menos o verniz superficial para a convivência com a classe abastada do Rio de Janeiro, abrindo mão de suas preferências e hábitos anteriores. Em seu novo lar na capital, embora estivesse acostumado “aos seus crioulos de Minas” e não quisesse “línguas estrangeiras em casa”, aceitou que Cristiano Palha lhe impusesse um criado espanhol e um cozinheiro francês (Cap. III), já que eram símbolos a serem ostentados de pertencimento àquela classe.


O próprio delírio de Rubião vai além de uma simples encarnação progressiva da figura histórica de Napoleão III, com a convocação de um barbeiro francês a fim de “deitar abaixo as barbas de Rubião, para lhe deixar somente a pêra e os bigodes de Napoleão III” (Cap. CXLVI). Ao imaginar-se como o imperador francês, Rubião torna claro um desejo de poder, configurado no imperador, e acrescido do prestígio e status então vigentes da cultura francesa no Brasil. Se, como assinala Gilberto Pinheiro Passos, alçar-se à condição de imperador dos franceses é trazer à cena a paródia da necessidade nacional de integração ao mundo ocidental “civilizado”, situação que o Brasil – sobretudo após a independência – perseguiu com denodo⁷, Rubião encenar-se como Napoleão III também significa incorporar o perfil de grande amante daquele estadista. Assim, em momento de manifestação expressa de seu estado patológico, ao invadir a carruagem de Sofia, Rubião – que de fato nunca conseguiu consumir sua paixão por ela – projeta-se como se ambos estivessem vivendo uma “insaciável paixão”, que, devido às contingências de serem casados, precisaria de maior discrição⁸, situação que se refere a Napoleão III, inclusive quando afirma que vai fazer de Palha embaixador, senador ou duque, como se tivesse poder de fazer isto para agradar a Sofia⁹.

Já que falamos de Napoleão III, é importante assinalar que, embora ele tenha sido o primeiro presidente republicano eleito na França, não é com este lado de sua vida que Rubião escolhe identificar-se, mas com a posterior condição de Imperador dos franceses, conseguida após um golpe de estado em 1851. Como sabemos, Napoleão III foi capturado na batalha de Sedan contra as forças da Prússia, em 1870, e foi deposto logo depois, fato que certamente era do conhecimento do público leitor à época da publicação do romance, entre 1886 e 1891.

Gilberto Pinheiro Passos lembra que o romance foi publicado mais de quinze anos após a derrocada do império de Napoleão III, originalmente em uma revista, A estação, cujo título se referia à publicação francesa La Saison, podendo-se,

assim, supor que o público de então já sentisse, desde o início, o tom de ópera bufa presente nos delírios do provinciano: “Ser o derrotado de Sedan, talvez marca fundamental de ascensão e queda” (Passos, 2000: 87).

De todo modo, ao analisarmos estes dois personagens “aluados” de Machado de Assis, podemos perceber que são

elaborados para criticar, ao mesmo tempo, a sociedade da época e suas práticas, inclusive a de incorporar acriticamente as idéias da moda, sem refletir mais densamente sobre os problemas que existiam nos próprios fundamentos do que se incorporava. Pelo humor e pela ironia, Machado acaba desenvolvendo esta reflexão. 

Notas

1 Machado cita explicitamente Balzac em seus contos, crônicas e crítica.

2 Na versão em folhetim, logo no capítulo I, o narrador já afirmava que “... o nome era comum ao cachorro e ao dono.” Machado de Assis. *Quincas Borba*; apêndice. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro/Comissão Machado de Assis, 1970. p. 10.

3 John Gledson diz que, com o Humanitismo, “Machado está atacando os grandes sistemas otimistas, como os de Hegel ou Comte, que postulam a crença em alguma forma de progresso inevitável, e, juntamente com eles, a crença ingênua na bondade da existência. Machado tem um predecessor óbvio em Voltaire: realmente, *Quincas Borba* defende várias vezes o absurdo Pangloss, dizendo que ele ‘não era tão tolo como o pintou Voltaire’”. (Gledson, 1991: 146). Ronaldo de Melo e Souza acrescenta novas facetas ao diálogo de Machado de Assis com as idéias filosóficas da época em *O romance tragicômico de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2006. Cf. especialmente o capítulo 6 (“O drama tragicômico de *Quincas Borba*”).

4 Cf. Machado de Assis. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Capítulo XIII: “Era um gosto ver o *Quincas Borba* fazer de imperador nas festas do Espírito Santo. De resto, nos nossos jogos pueris, ele escolhia sempre um papel de rei, ministro, general, uma supremacia, qualquer que fosse. Tinha garbo o traquinas, e gravidade, certa magnificência nas atitudes, nos meneios.”

5 Cf. José Luís Jobim, org. *A biblioteca de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Topbooks/Academia Brasileira de Letras, 2001. p. 67. Lá constavam três volumes traduções francesas de Darwin: *La descendance de l’homme et la sélection sexuelle* par Ch. Darwin. Traduit de L’anglais par J. M. Moulinié. Tome premier et Tome second. Deuxième édition sur la dernière édition anglaise. Préface par Carl Vogt. Paris: C. Reinwald, 1873. ; *L’origine des espèces au moyen de la sélection naturelle ou la lutte pour l’existence dans la nature* par Ch. Darwin. Traduit sur la sixième édition anglaise par Ed. Barbier. Paris: C. Reinwald, 1876.

6 Roberto Schwarz. *Um mestre na periferia do capitalismo - Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, 1990. p. 40.

7 Gilberto Pinheiro Passos. *O Napoleão de Botafogo - presença francesa em Quincas Borba de Machado de Assis*. São Paulo: Annablume, 2000. p. 80-81. Passos, em outro momento, faz a indagação: “(...) dadas as condições afrancesadas do Rio de Janeiro, no século XIX, não constituiria Rubião uma espécie de símbolo paródico da comunidade que, em seus delírios europeizantes, se julgava em Paris, buscando proscrever os trópicos?” (Gilberto Pinheiro Passos. *A marca social de um delírio*. In: Márcia Moura Coelho & Marcos Fleury de Oliveira. *Machado de Assis no espelho - o bruxo do Cosme Velho*. São Paulo: Alameda, 2004. p. 101-109. p. 107.)

8 “- Não te espantes, continuou ele; não nos vamos separar; não, não te falo de separação. Não me digas que morrerias; sei que havias de chorar muitas lágrimas. Eu não, - que não vim ao mundo para chorar, - mas nem por isso a minha dor seria menor; ao contrário, as dores guardadas no coração doem mais que as outras. Lágrimas são boas porque a pessoa desabafa. Querida amiga, falo-te assim, porque é preciso termos cautela; a nossa insaciável paixão pode esquecer esta necessidade. Temos facilitado muito, Sofia; como nascemos um para o outro, parece-nos que estamos casados, e facilitamos.” (Cap. CLIII) Ivo Barbieri chama a atenção para a presença do bovarismo “em vários momentos do livro e na cena do coupé, em que, vítima do desvario de Rubião, Sofia é forçada a percorrer as ruas da cidade ao lado do indesejado pretendente, episódio onde Machado parodia situação análoga no romance de Flaubert.” Ivo Barbieri, org. *Ler e reescrever Quincas Borba*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2003. p. 10-11.

9 Idem.

Referências bibliográficas

ASSIS, Machado de Assis. *Quincas Borba*; apêndice. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro/Comissão Machado de Assis, 1970.

BARBIERI, Ivo (Org.). *Ler e reescrever Quincas Borba*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2003.

BOSI, Alfredo. *Brás Cubas em três versões; estudos machadianos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

DARWIN, Charles. *Selected Texts*. 2. ed. New York/London: W. W. Norton & Company, 1979.

GLEDSON, John. *Machado de Assis - impostura e realismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

MELO E SOUZA, Ronaldo de. *O romance tragicômico de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2006.

PASSOS, Gilberto Pinheiro. *O Napoleão de Botafogo - presença francesa em Quincas Borba de Machado de Assis*. São Paulo: Annablume, 2000.

_____. *A marca social de um delírio*. In: Márcia Moura Coelho & Marcos Fleury de Oliveira. *Machado de Assis no espelho - o bruxo do Cosme Velho*. São Paulo: Alameda, 2004. p. 101-109.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo - Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

QUEDA
QUE
AS MULHERES
TÊM PARA OS TOLOS

TRADUÇÃO DO SNR.

Machado de Assis.



RIO DE JANEIRO

TYPOGRAPHIA DE F. DE PA...

64—PRAÇA DA CONSTITUIÇÃO—64

1861.

Artigos históricos
sobre

MACHADO

José Veríssimo

Estudos de Literatura Brasileira – H. Garmier,
Livreiro Editora Rio de Janeiro, 1907.

VIII MACHADO DE ASSIS'

Sem encarecimento ou condescendência admite-se geralmente no Brasil que o Sr. Machado de Assis (Joaquim Maria) é hoje o mais eminente representante da nossa literatura, e quando a Academia Brasileira espontaneamente o instituiu seu presidente perpétuo, deixando de renovar a sua eleição, não fez senão ratificar esta opinião.

Funda-se ela em razões todas procedentes. Nascido no Rio de Janeiro em 1839, foi-lhe dado assistir a todos os acontecimentos que concorreram para acabar de constituir, na segunda metade do século XIX, a literatura brasileira, senão como uma arte inteiramente independente, ao menos como uma literatura nacional bastante caracterizada por alguns sinais que lhe são próprios. E para esse resultado ele contribuiu com a obra original, mais uma, mais homogênea e mais harmoniosa da língua portuguesa na América. E demais uma obra em relação à nossa economia literária, feita com uma seqüência e uma consciência verdadeiramente extraordinárias na nossa vida espiritual. O Sr. Machado de Assis é essencialmente um poeta, quero dizer um criador de vida, uma autor de ficção. Dos seus dezessete ou dezoito livros apenas algumas páginas não serão de novelas, mas de crônicas, de crítica e de memórias.

E o que não são novelas, histórias, romances, em suma, ficção ou versos, e nos seus, ainda o conto tem uma parte grande, é teatro, que é também ficção. Ao contrário dos escritores brasileiros, todos eles dispersos e incoerentes, versáteis sem fecundidade nem profundidade, o Sr. Machado de Assis cedo elegeu a sua parte, acentuou a sua atividade e a limitou de modo a poder fazer a obra superior e distinta que legitimamente o sagrou chefe da literatura brasileira contemporânea.

E numa terra cujo estado social ainda não permite a profissão das letras, o Sr. Machado de Assis soube ser principalmente e antes de mais nada, e com tão rara dignidade como talento, que lhe conquistou, com o apreço e respeito dos seus concidadãos, um homem de letras o mais completo que tenhamos tido. Primeiro operário, pois seus começos foram humildes, e

jornalista, depois e ainda hoje funcionário público exemplar, autodidata, porque de condição modesta nunca lhe bastaram os meios de se fazer uma cultura escolar, ele encarreirou pelas letras por uma vocação decidida, que, por bem seu e nosso, nunca o deixou desviar-se delas, sequer por momentâneo abandono.

Amadas ardente e ciosamente, embora sempre com a esquisita delicadeza de sentimentos e de trato, que lhe tornaram impossíveis quaisquer manifestações ruidosas, elas lhe foram sempre as companheiras queridas e as preocupações únicas. Não que outras absolutamente não tivesse, ou que encerrado na torre de marfim da poesia ficasse alheio ao seu tempo e meio. Não, para o Sr. Machado de Assis também o mundo real existe; somente, tudo na sua existência, principalmente espiritual, acabava por se reportar as suas letras bem-amadas. Sem vislumbre desse cabotinismo, que é a mancha feíssima da vida literária do nosso tempo, o Sr. Machado de Assis é um fervoroso devoto da sacrosanta literatura, como lhe chamava Flaubert. Entretanto, a sociedade só foi para ele um assunto ou uma fornecedora de assuntos a sua imaginação criadora. O seu pessimismo inato, quase estou em dizer o seu pirronismo fundamental, que em plena madureza o estudo de Schopenhauer devia sistematizar, exerceu-se e justificou-se na observação de uma sociedade cujas ridiculezas deviam profundamente afrontar o seu congenial aticismo, e das quais ele foi, sem o parecer, o mais cruel pintor, o mais impiedoso satírico.

Porque a sátira é a íntima feição do gênio e da obra do Sr. Machado Assis. Como porém não é propositada, intencional, mas derivada naturalmente da sua concepção da vida, amarga como a de um pessimista de condição e temperamento, mas retida na sua expansão, por um meticuloso escrúpulo de discrição e medida, sai-lhe a sua sátira mitigada, ainda disfarçada na intenção e na fórmula, recôndita, se bem aparente aos que o leiam com a atenção que merece. Além da cópia, da regularidade, da seqüência, do desenvolvimento coerente e normal, qualidades que, conquanto extrínsecas, não são menos essenciais num trabalho literário, que aponta a ser uma obra, possui a do Sr. Machado de Assis virtudes de imaginação, de composição, de linguagem e de estilo que a

levantam e distinguem na nossa literatura, dando-lhe nela sem contestação o primeiro lugar. Foi certamente ele o primeiro entre os nossos poetas a ter preocupações artísticas, o nosso primeiro artista literário, cioso da forma e trabalhando-a com amor, ainda em antes que o parnasianismo, que então apenas balbuciava em França, houvesse feito da pontilhosa perfeição do verso e rima um dogma estético. Essa mesma preocupação da forma perfeita não só por qualidades de correção e de beleza plástica ou prosódica, mas também por virtudes de expressão, o que tudo junto constituiu a excelência do estilo literário, foi também ele quem a inaugurou, com inteiro sucesso, na nossa literatura. Com um justo e peregrino sentimento de bom gosto e de medida, não foi nunca nem um servil imitador do estilo propriamente português, nem macaqueador dos clássicos, nem um revoltoso contra as suas tradições e a boa disciplina da língua vernácula. A influência literária de Antonio de Castilho e a pessoal de Castilho José, cujo comércio, quando este último árcaico da prosa portuguesa por aqui estanciou, não foi sem fruto para o Sr. Machado de Assis, podemos atribuir o gosto que só ele então mostrou pelo estudo da nossa língua, não como um sáfaro gramático, mas como um artista.

Pobre, não podendo adquirir os poucos vulgares livros clássicos portugueses, o Sr. Machado de Assis – a ele próprio devo esta confiança – fez-se assinante do Gabinete português de leitura, donde podia levar os livros, por empréstimo. Leu-os todos, assimilou-lhes a lição vernácula, única também que eles dão; mas com esquisito bom gosto e justo sentimento das causas literárias, nunca transplantou anacronicamente para a sua língua, como com menos senso fizeram os Castilhos e Camillos, as fórmulas e fórmulas obsoletas dos quinhentistas. E depois de Garrett, que foi um dos seus mestres mais prezados, e é ainda hoje uma das suas admirações, e de Herculano, ninguém escreveu um português mais castiço nem mais elegante.

Sob este aspecto ele não é só o principal escritor brasileiro vivo, mas português também. E não carecesse a sua por tantos respeitos formosa e admirável língua de certas qualidades de energia, de colorido, de eloqüência, de brilho, eu não duvidaria colocá-lo entre os grandes escritores de reputação universal, um Gautier, um Flaubert, um Renan, um Anatole France, um D'Annunzio e, com manifesta superioridade sobre este, um Eça de Queiroz. Outra distinção do Sr. Machado de Assis é ser também em ordem de data, e depois na preexcelência com que foi, o primeiro psicólogo da nossa novela, e mais, até certo ponto, um moralista. Desprezando o preconceito do romance e da crítica nacional que pretendia fosse o pitoresco brasileiro a fonte única, o só tema de nossa inspiração, o autor de *Yayá Garcia, de Ressurreição*, de

Braz Cubas e de tantos deliciosos contos e histórias, que são talvez as jóias mais puras de nossa ficção, representou em cenas e tipos que ficaram como criações, feições diversas e múltiplas da nossa gente, principalmente da nossa sociedade mais civilizada, menos matuta, mas não menos brasileira que esta. E a representou com um talento de síntese e de generosidade que eleva a sua obra à categoria das grandes obras gerais e humanas. Daquela sociedade que é a sociedade brasileira policiada, culta, cidadã e portanto o nosso coeficiente exato como nação civilizada, e não simplesmente como povo exótico e pitoresco, deu ele literalmente a definição mais exata e bela que possuímos.

Os romancistas são a seu modo historiadores e sociólogos e não sei se não serão os melhores. Dos dois aspectos do Brasil, o matuto e colonial e o moderno e civilizado, dão definições diversas mas não diferentes na essência, os seus romancistas, desde Teixeira e Souza até o Sr. Graça Aranha.

Daquelas feições são pintores geralmente exatos, se bem que nem sempre intérpretes fidedignos, José de Alencar, Macedo, Manuel de Almeida, Bernardo Guimarães, Frankin Távora, Taunay, Inglês de Souza, Coelho Netto, Affonso Arinos. Da segunda ainda alguns destes, como os dois primeiros e o penúltimo, e mais Aluzio de Azevedo, Raul Pompéia, Domicio da Gama, D. Julia Lopes e excelentemente o Sr. Machado de Assis. Sem o parecer, foi ele quem deu da alma brasileira a notação mais exata e mais profunda. A transformação que se opera na sociedade de que esses escritores foram os romancistas, tem no Sr. Graça Aranha o seu magistral pintor e intérprete. A essa obra de representação do Sr. Machado de Assis, por tantos respeitos admirável e até superior, falta infelizmente, a meu ver, o dom de simpatia e de piedade. Não esqueçamos, porém, para lhe desculpar a falta, que essa obra é de inspiração pessimista e de intenção satírica.

Tendo atravessado no longo período de uma vida já próxima dos 70 anos, numa terra cujos melhores engenhos literários morreram antes dos quarenta, várias correntes espirituais, desde a maior de todas, o Romantismo, aqui no seu apogeu quando ele estreou, o Sr. Machado de Assis, raro traço de originalidade, se não deixou arrastar por nenhuma delas, ou se quer seguiu alguma, se não enquanto condizia com o seu temperamento.

Certo, o Romantismo influi nele, muito ao de leve porém, e sem de modo algum absorvê-lo.

Com lírico, a porção propriamente emotiva da sua poesia deveria talvez principalmente de Lamartine, com cuja alma religiosa e sentimental a sua não me parece ter, entretanto, nenhuma afinidade.

Mas esse primeiro romantismo, que foi também o de Garrett e de Gonçalves Dias, devia ceder o passo ao naturalismo das *Americanas* e, prin-

O que separa a sua poesia é, com a pureza da forma, que nela é insigne, a sobriedade da expressão, que lhe dá alguma coisa de clássico, no melhor sentido deste qualificativo.

principalmente, das *Occidentales*, onde o seu temperamento poético, mais reflexivo, mais compreensivo que emotivo, acharia a sua manifestação natural.

Todavia, o puro lírico deixou entre os poemas que publicou, alguns de rara e verdadeira beleza como *Elegia*, *Versos a Corinna*, *Uma Ode de Anacreonte*, *Última jornada*, e outros. O que separa a sua poesia é, com a pureza da forma, que nela é insigne, a sobriedade da expressão, que lhe dá alguma coisa de clássico, no melhor sentido deste qualificativo.

É decididamente um poeta, apenas não é um poeta exuberante, de comoções fáceis e indiscretas e manifestações eloqüentes, como são por via de regra os nossos. Estas faltas de as supre por uma sensualidade refinada, que é um dos privilégios da grande arte. O Sr. Machado de Assis fez também teatro, muito fino, muito literário, um teatro de poeta psicólogo e moralista, cuja elegância de conceito e de expressão não poderia convir a cena.

Suas peças são principalmente provérbios e sainetes: *Os Deuses de Casaca*, *Tu, só tu, puro amor*, *Não consultes médico* são nesse gênero as suas obras-primas, as quais podemos juntar esse encantador poema lírico, já citado, *Uma Ode de Anacreonte*. Mas se a sua obra de mais esforço, e neste sentido mais forte, é o romance, a sua obra verdadeiramente distinta e superior é o conto.

Dessas histórias, como gosta de chamá-las, tem ele modelos acabados pela originalidade e imprevisão na invenção, simples sem rebusca, mas nunca banal, pela perfeição rara da composição, pela propriedade superior da expressão, sempre vernácula e jamais antiquada, sóbria sem secura, elegante sem preciosidade, formosa sem atavios ou enfeites, casando-se admiravelmente com um pensamento próprio, irônico, ondeante, feito de uma observação arguta e desiludida da vida. E humorismo, que não é nem a graça de Camillo, ou a de muito melhor quilate, de Garrett, nem o espírito de Eça. *Várias histórias*, dos seus seis ou sete livros de contos, é o que eu recomendaria a quem quisesse conhecer melhor o grande escritor brasileiro do que por este imperfeitíssimo esboço.

Também fez crítica, o Sr. Machado de Assis, mas a sua crítica, quase só se exerceu particularmente, em prefácios de poetas novos que procuravam a sua consagração de mestre. Tem, portanto, o pecado original de todas as apresentações e por isso mesmo não passou da apreciação simpática e elogiosa das obras recomendadas. Provam que não lhe faltavam disposições, nem cabedais para mais, as suas excelentes vistas sobre Molière, Antonio José e outras páginas esparsas. A reunião de seus prefácios seria uma deliciosa coleção de crítica inteligente, amena e amigavelmente irônica.

São estes, sem atenção as datas do seu aparecimento, os principais Livros do Sr. Machado de Assis: *Yayá Garcia*, *Helena*, *Resurreição*, *A Mão e a Luva*, *Memórias póstumas de Braz Cubas*, *Quincas Borda*, *D. Casimiro*, *Esaú e Jacob*, *Histórias sem data*, *Papéis avulsos*, *Histórias da Meia Noite*, *Contos fluminenses*, *Várias histórias*, *Páginas recolhidas*, *Poesias completas*. ☪

1. Este ensaio foi escrito a pedido de uma revista portuguesa, O Mundo Elegante, onde primeiro saiu. Esse destino explica o seu tom geral de informação a um público de quem o Sr. Machado de Assis não é tão conhecido como o é dos seus patrios.

Souza Bandeira

Página Literárias - Livraria Francisco Alves
Rio de Janeiro, 1917.

MACHADO DE ASSIS

Diante do grande morto que será acompanhado hoje a sepultura pelos olhares piedosos de todos os que prezam a arte e o gosto, não cabem frases, nem lugares comuns, de que era tão inimigo.

A sua vida foi simples e serena como a de um justo. Evolveu-se circunscrita ao exercício das funções públicas de onde tirava a subsistência, dedicada exclusivamente ao ideais superiores

da arte, e correu longo anos paralela a da suave companheira dos seus dias, cujo desaparecimento o veio lançar no maior desanimo. Não há que respigar os lances dramáticos que avolumam as biografias, e os belos gestos que fixam a atitude dos homens notáveis perante o reconhecimento convencional da posteridade.

Preso a cidade onde nasceu, onde viveu, e de onde nunca se ausentou para longas excursões, pois ele próprio dizia que Barbacena tinha sido a sua última Thule, a sua vida, como a de Kant, será

o tormento dos biógrafos futuros, principalmente depois que, desaparecida a geração que com ele conviveu, vierem os cientistas da arte a procurar, nos traços da sua passagem pela vida terrestre, os elementos para apreciação da sua obra.

E quanto ao exame da sua influência sobre o meio literário da época em que viveu, a análise dos elementos determinantes da sua função na vida artística do país, está ainda longe o momento em que, bem conhecidas as correntes intelectuais das três gerações que atravessou, se possa ter o recuo necessário para deslindar a sua verdadeira influência no meio a que pertenceu.

O que, porém, está ao alcance de quantos com ele de perto privaram, ou de longe admiraram e amaram a sua obra, é o encanto inolvidável da sua pessoa, o caráter indelevelmente individual da sua arte, o aticismo do seu temperamento, superior às paixões humanas e às efêmeras escolas literárias, em que se dividiu a atividade intelectual dos homens do seu tempo.

A sua linguagem, da mais lídima vernaculidade, mas sem os artificios de um purismo pedantesco, faz dele o grande clássico da nossa época, que passará às gerações futuras como o escritor que aliou o espírito verdadeiro da língua às necessidades oriundas dos dois extremos cujo exagero orça pelo ridículo: a vulgaridade nas expressões que nivela a linguagem literária às grosseiras do plebeísmo, ou o túrgido gongorismo dos escritores que, à cata de maior elevação no seu dizer, enchem os seus escritos de frases feitas, de vocábulos tirados aos dicionários, ou de redundâncias enfáticas, em que se diluem os pensamentos mais elevados.

O estilo de Machado de Assis, clássico no mais exigente rigor da expressão, profundamente saturado do versar constante dos mestres da língua, que praticava com amor, nem de longe se ressentia de tais defeitos, e apesar do apuro geométrico da forma, era, no entanto, perfeitamente compreensível por qualquer pessoa cujo conhecimento se não elevasse da linguagem vulgar. Esse apuro, só o podem conseguir os grandes mestres, e em todas as épocas de todas as nações, não se contam por centenas os escritores nesse caso. Sem dúvida alguma, o nosso grande morto é um deles.

A sua arte, elevada e espiritual, refletia, na banalidade do nosso meio, a feitura superior de um espírito grego, traduzindo a perfeita eurytmia da sua produção. O gosto e a medida do seu espírito manifestavam-se em qualquer dos seus escritos. É assim que pôde acompanhar de perto, e por mais de quarenta anos, a nossa vida espiritual, sem que se deixasse dominar pelo transbordamento ditirâmico que constitui a essência da nossa atividade literária.

Percorreu todas as fases da nossa vida intelectual, e quem lhe ler os versos, contos ou romances, comparando-os com os diversos mo-

Reunir sobre a vida uns profundos conceitos, filhos de uma finíssima e penetrante observação, olhar a sociedade sob o prisma irisado de uma ironia a um tempo piedosa e acre, e traduzir tudo isso na linguagem mais casta, mais elegante, mais sóbria, que jamais empregou escritor da sua língua, na sua época, tal foi o papel do chefe incontestado da nossa literatura, cuja morte todos pranteamos.

mentos da nossa evolução literária, há de notar na sua vasta obra os traços da sua comunhão com as diferentes modalidades do pensamento nacional. Com efeito, encontram-se-lhe vestígios do indianismo, do romantismo que perturbou a imaginação dos poetas de 1850 a 1860, da musa guerreira inspiradora dos cantores da guerra do Paraguai, dos apuros do parnasianismo. Quem, porém, poderá dizer que Machado de Assis foi indianista, condoreiro ou parnasiano?

É que, atravessando todas as correntes literárias, nunca abdicou a bela liberdade do seu espírito, e por isso soube conservar-se sempre no meio da diversidade de influências literárias que sofreu.

Não fez escola, nem exerceu proselitismo. Foi, porém, o resultado magnífico de uma afirmação do próprio esforço. Conseguiu levantar a sua individualidade acima do seu meio, e mais ainda, erguê-la bem alto até a mais remota posteridade, enquanto entre a gente da língua portuguesa houver quem aprecie a manifestação artística do falar. Em outra preocupação de ordem geral além da literatura, elevou-se, por seu único esforço, de um simples e obscuro tipógrafo até a maior culminância na literatura nacional.

A fina ironia do seu espírito, o doce ceticismo que se esparzia por todos os seus escritos, verdadeiros prodígios de meia tinta, nunca atingidos por escritor algum de Portugal ou do Brasil, faziam dele um tipo único na literatura da nossa língua, para o qual, se procurarmos termos de comparação, só os poderemos achar em outras literaturas, na suave filosofia de Renan, no fino

sorriso de Anatole France, na precisão psicológica de Stendhal, no pungente humor de Sterne, na lágrima que ri de João Paulo Richter, na irreverência calculada de Heine. O seu estilo, tantas vezes comparado ao sorriso sibilino da Gioconda, era cheio de subentendidos e reticências, que permitiam ao leitor o esquisito prazer intelectual de colaborar com o autor nas conclusões por este procuradas.

Nos seus romances havia pouca preocupação do meio físico onde se agitavam as personagens. Raramente se permitia uma descrição. Nenhuma paisagem se destaca dos seus escritos como uma dessas páginas que levam um escritor para posteridade.

Os seus estudos iam direto às almas e aos estados de espírito, mas sem a preocupação fútil do romance psicológico, banalizado pela última e lamentável fase de Bouget. Reunir sobre a vida uns profundos conceitos, filhos de uma finíssima e penetrante observação, olhar a sociedade sob o prisma irisado de uma ironia a um tempo piedosa e acre, e traduzir tudo isso na linguagem mais casta, mais elegante, mais sóbria, que jamais empregou escritor da sua língua, na sua época, tal foi o papel do chefe incontestado da nossa literatura, cuja morte todos pranteamos.

Este continuo sorrir, discreto e bondoso, sempre temperado pelo mais completo sentimento de medida, manifestou-se em todas as suas obras, desde as da mocidade, até a culminância dos seus grandes livros, como *Braz Cubas*, *Quincas Borba*, *Dom Casmurro*, e *Esau e Jacob*. Nesses romances imorredouros, como nos seus contos, gênero em que nenhum autor, dos nossos, se lhe pode comparar, deixou admiráveis estudos da vida nacional durante mais de quarenta anos, através de todas as vicissitudes da nossa história. Debalde procurar-se-á nele o preconceito de um ponto de vista político ou social, o prurido de fazer crítica, ou a preocupação de reformar os costumes. A sua arte, bela e superior, pairava acima dessas preocupações subalternas, e correspondia pura e simplesmente a um alto ideal estético, podendo-se dizer, como disse Vasari de Miguel Ângelo, que escrevia "per mostrare maggiormente l'arte sua essere grandissima".

Há três anos, porém, o sorriso foi-se-lhe abrindo num rito melancólico. A desvelada companhia da sua vida, oriunda de uma família de artistas e poetas, que tanto lhe compreendia o sentir e o pensar, deixou deserto o ninho delicioso da mais perfeita felicidade conjugal.

E o velho poeta, coração essencialmente afetivo, minado pela moléstia cruel que lhe corroia o organismo, pôde melancolicamente meditar, no seu poético retiro do Cosme Velho, sobre a triste, mas consoladora, verdade dos seus belos versos:

Amar e ser amado é, neste mundo,
A tarefa melhor da nossa espécie.
Tão cheia de outras que não valem nada.

Tudo o que havia de afetuoso e meigo nos arcanos do seu coração, objetivou no seu último livro, *Memorial de Ayres*, de feitio tão diferente dos outros, talvez uma retratação de tanta ironia espalhada nos anteriores, mas em

João Ribeiro

Crítica Clássicos e Românticos Brasileiros
Edição da Academia Brasileira de Letras, 1952.

I MACHADO DE ASSIS E ALFREDO PUJOL

Pela primeira vez, entre nós, um grande nome como o de Machado de Assis¹ oferece o tema de todo um Curso literário.

As lições admiráveis de Alfredo Pujol, tão amorosa e diligentemente estudadas na obra variada e vasta do nosso grande prosador, fazem-nos reviver toda aquela vida consagrada a uma vocação literária absoluta e incoercível.

Pobre, sem recursos, sem família e sem amigos ou protetores, Machado de Assis, quase só, e sem acotovelar a multidão, abriu o seu caminho de glórias até alcançar o primeiro posto...

Não era o triunfo que o fascinava.

- *Ao vencedor, as batatas*, diz ele melancolicamente na filosofia de Quincas Borba.

A verdade, porém, é que os despojos colhidos foram muito melhores, mau grado o seu ceticismo das vitórias.

A sua é luminosa e esplendida como a eternidade.

Na mistura das nossas raças, pois que ele era um mestiço, parece que marca um grau sutil e tão raro que semelha um produto exótico. Algumas gotas, talvez, de sangue helênico, coadas de milênios, vieram casualmente depositar-se nele, como num vaso de eleição.

Foi o mais completo, e, sobretudo, o mais perfeito dos nossos artistas.

É difícil extrai-lo dos nossos antecedentes naturais. Filho dos trópicos, aborrecia o excesso e a opulência da paisagem. O seu cenário simplista era como o dos desertos polares.

Detestava o gongorismo, os arabescos que são como lianas de outra floresta que fecham o ambiente.

Queria ver os homens, estes sim; mas sem os reflexos de empréstimo, na claridade lunar mais favorável ao exame. E todos os homens apareciam

tudo o caso uma manifestação, ao grande público, do Machado de Assis que só era conhecido e amado por um número limitado de amigos íntimos e discípulos fiéis.

Chegou para ele a época da glorificação nacional. A Academia Brasileira, a que dedicou as últimas energias da sua alma, na pessoa de Ruy Barbosa, um dos mais altos representantes da mentalidade brasileira, dir-lhe-á, a beira do

“O homem devia ser muito menos. Para ele, o homem era mau, pérfido, mentiroso e canalha, exceto os que não são de todo tais. Devíamos aceitar um canalhismo razoável como expressão autêntica da humanidade.”

a Machado de Assis, desfalcados dos exageros da opinião comum.

Nós outros temos da sociedade uma visão violenta, defeituosa e, por assim dizer, retórica e aumentada. Machado de Assis despia todos esses tropos e achava no fundo a mentira de todas as veemências.

O homem devia ser muito menos.

Para ele, o homem era mau, pérfido, mentiroso e canalha, exceto os que não são de todo tais.

Devíamos aceitar um canalhismo razoável como expressão autêntica da humanidade.

Ou, talvez, não estamos bem no nosso tempo.

Ele podia dizer como aquele: *O mundo anda todo atrasado dois séculos.*

Há uma reforma gregoriana a fazer.

Machado de Assis, mostra-o a verdade desse Curso literário, é certamente o maior dos nossos contemporâneos; nenhuma mais apurada e receptiva das coisas que nos cercam. Ele é o raro intérprete dessa sociedade instável, apenas esboçada e já fugitiva na incessante formação do seu quase impossível e absurdo equilíbrio.

túmulo, o último adeus. O Governo, pondo-se a frente do sentimento nacional, decretou-lhe homenagens extraordinárias. E a mocidade das escolas, cheia de ardente e piedoso entusiasmo, mostrará como sabe prestar a memória do grande brasileiro, que, caso único no nosso meio, pelo só prestígio da sua arte, conquistou um lugar saliente entre os grandes vultos da nossa pátria. ☞

Esta arte de furta-cor, de ondulações inquietas, devia ser essencialmente americana. Numa só hora vivemos séculos e resumimos civilizações vagarosas. O próprio Machado é um exemplo genial da temperatura alta e cristalizadora do nosso mundo. Foi de todas as escolas, de todos os grupos, de todos os matizes, romântico, realista. Foi português com Garrett ou Castilho, inglês com Dickens ou Sterne, francês com Merimée e com o alemão parisiense Henrique Heine.

Como Verdi, que teve quatro ou cinco maneiras de sua Arte, ele também as teve, na eterna mocidade do seu gênio.

Contudo, há uma coerência profunda na sua vária psicologia, sempre a mesma, através de tão singulares metamorfoses.

O que o distingue em tudo isso, apesar da sua delicadeza aparente e da sua elegância e gentileza pessoal, é o profundo escárnio pela sociedade. Todas as suas guerras são as de um *cunctator*. Contemporiza com a maldade.

A sua insensibilidade pela dor humana é absoluta; o seu egoísmo é sem limites.

O interesse de Machado de Assis pelas naturezas fracas, espontâneas e imbeles, é inteiramente falso. Nunca o teve.

No sentido da caridade ele é um anti-cristão.

O que ele quase aconselha ou pelos menos admira nos pobres ou nos infelizes é a perfídia ou as pequenas canalhices da desforra.

A pequenez da alma é o característico de quase todos os seus heróis.

Tinha Machado a aversão da política, de todas as ações grandiosas; não se interessou jamais por nenhuma das nossas grandes causas, foi dura e rigidamente indiferente a nossas grandes agitações, como as da guerra, da abolição e da República, que foram do seu e do nosso tempo.

O entusiasmo era para ele mais repugnante que o crime.

Ele podia assinar esta sentença de Becque:

“Honra aos homens de bem! Pois que estes ao menos não são tão canalhas como os outros”.

Esta, a sua feição e o seu feitio. Cético até a medula dos ossos, sabia comportar-se admiravelmente como um gênio, que ele o era, em todas as coisas.

São intimamente dele as duras frases que recolho do estudo de Pujol.

"Suporta-se com paciência a cólica do próximo."

E como ele era homem de só deixar a alma subir até os dentes, sem deixá-la sair de todo, eu creio que bem podia corrigir: "Suporta-se com alegria..."

Eu disse que ele sabia comportar-se e tinha a arte das conveniências e das meias palavras.

"A estima que passa de chapéu na cabeça não diz nada à alma; mas a indiferença que corteja deixa-lhe uma deleitosa impressão."

Como é profundamente imoral!

Convivi alguns anos com Machado de Assis, e fui um dos seus amigos, no sentido em que consentia que qualquer o fosse: sem dedicações, sem outra intimidade maior que a dos comentários.

Creio que para ele os amigos não passavam de necessidades de diálogo. É alguma coisa melhor que falar sozinho.

É verdade, e Alfredo Pujol fez ressaltar esse aspecto, que Machado de Assis não queria glorificações, detestava os elogios e sobretudo o incenso a queima-roupa. Os homens derramados, como ele dizia, eram-lhe insuportáveis.

O seu egoísmo não era uma apropriação, nada queria para si e nada tirava do seu ambiente próximo. Em compensação, nada queria perder da sua inteira personalidade. Era como um vidro, desses que acharam no fundo das pirâmides, frágil, mas capaz de atravessar séculos egípcios, sem oxidação, intacto, sem nada conceder e nada aproveitar. Fraco e intacto como o vidro.

Eu, como os outros da sua companhia, sempre senti uma admiração ilimitada por esse homem extraordinário que, na frase de Guilherme Ferrero, que o conheceu, parecia um grego, tantas eram as suas fugidas, tamanha a esquiiva vivacidade das suas inconstâncias de alma.

Era a imagem de Henrique Heine.

De Heine disse uma vez Ludwig Boerne que era como um ratinho que havia cavado galerias subterrâneas inumeráveis; acochado num ponto, espiava por outro. Era impossível apanhá-lo.

- Só se a crítica fosse um gato, dizia Boerne. Mas o sr. Heine é muito mais rato do que pudera ser gato a mais acelerada crítica.

Não sei que imagem se possa aplicar com mais adequada justeza a Machado de Assis.

Essa inconstância e rapidez de movimentos dava à sua arte uma intensidade assombrosa.

Tomemos um só exemplo: o de como ele era voluptuosamente imoral, sem o parecer. A sua arte de não fixar as imagens, deixava entrever abismos de concupiscência muito mais profundos que todas as descrições realistas do seu tempo.

A sua ferina delicadeza no mal, o seu come-

Não há na literatura da nossa língua páginas mais profundamente imorais e perigosas que as de alguns contos de Machado de Assis. Uns braços ou Missa do Galo, talvez não tenham equivalentes em literatura alguma, pelos sorvedouros que cavam de subentendidos.

dimento ao propinar os mais terríveis venenos da luxúria, excede infinitamente a arte grosseira ou brutal dos naturalistas da literatura.

Eça de Queiroz é um panfletário de gênio, e um romancista despejado (derramado, como o diria Machado de Assis) que apresenta as estampas da volúpia, nas suas cruezas inúteis, mas suficientes para ajuntar uma feira de basbaques e viciosos.

Machado de Assis, porém, dispõe de química formidável, espiritualiza a sensualidade, dando-lhe um volume infinito. Não há na literatura da nossa língua páginas mais profundamente imorais e perigosas que as de alguns contos de Machado de Assis. *Uns braços* ou *Missa do Galo*, talvez não tenham equivalentes em literatura alguma, pelos sorvedouros que cavam de subentendidos.

Glissez, n'appuyez pas, era a frase que gostava de repetir. E ninguém a compreendeu nem a aplicou melhor.

São essas as impressões que me deixa o livro magistral de Alfredo Pujol, que dentro em breve será um dos meus confrades na Academia pela unanimidade dos nossos votos. Homem culto, grande orador, grande escritor, admirável psicólogo, era bem o espírito proporcionado à tarefa de glorificação a Machado de Assis, ao maior de todos os nossos intelectuais.

Alfredo Pujol estuda-o sob todos os aspectos na poesia, no conto, no romance e nas crônicas literárias.

Os contos da segunda fase: *Papéis avulsos*, *Histórias sem data*, *Várias histórias* e *Páginas Recolhidas*, e os seus romances a partir das *Memórias póstumas de Braz Cubas*, representam a culminância do gênio.

Foram todas essas obras primas contemporâneas de seus cabelos brancos.

E, pois que é difícil dizer quando terminou a sua juventude, sirva aquele nota cronológica de advertência a alguns jovens quarentões de hoje, tão

impetuosos e incontinentes em sua casa ao elogio.

Veríssimo e Mario de Alencar também muito contribuíram para fixar o valor do grande mestre. A eles me associo, agora, e desde muito, nessa admiração, sem restrições, pelo gênio da nossa raça.

(Imparcial, 27-8-1917)

I

PROCESSO JORNALÍSTICO

O nosso ilustrado colega de imprensa, o dr. Pinto da Rocha, inaugurou um estilo acadêmico, inteiramente inédito.

Apresentou-se à Academia por uma circular. Enfim, eleições são eleições, e a circular é uma praxe admirável.

Todos os candidatos deviam assim apresentar-se, por essa cabala impessoal e honesta.

- Ai está o que eu sou e o que eu fiz. Votem em mim, se acham que mereço.

Só há um perigo (eleições são eleições), e é que apareçam os consuetudinários do processo; a ata falsa, a duplicata e o voto de defunto.

Manes de Machado! a que reduziram, ou antes, a que complicaram, a simplicidade antiga dos estilos acadêmicos!

Se fora vivo o nosso Machado, com seu fino humor de Swift, afastaria o cálix abominável.

- Uma cir-cir-circular! é demais! diria ele.

Mas o dr. Pinto da Rocha tem carradas de razão.

O próprio Machado de Assis contava-me uma história que aproveita a este caso. Num certo momento da sua vida, ele foi o redator único de uma gazeta; não tinha tempo de enchê-la, nem se quer de traduzir coisas francesas ou inglesas. Acudiu-lhe um estratagemas: adquiriu todas as folhas portuguesas que podia haver à mão, e delas recortava todos os artigos úteis e inúteis, fazia cabeçalhos novos e punha-os numa cesta ao pé de si.

Lá para as tantas da noite, vinha o paginador:

- Seu Machado! faltam seis colunas!

O nosso Machado espalmava a mão sobre a cesta e agarrava numa pitada monstruosa um lote de papéis...

Aqui estão as seis colunas.

Mais tarde, voltava o paginador, desconchado:

-Falta ainda coluna e meia!

E o Machado, de novo, já agora numa pitada menor, salvava a situação.

Assim se fazia a gazeta.

Ora, quem sabe se o Pinto da Rocha, que é político militante e de longas eras, não aproveitou alguma circular velha, lhe mudou o cabeçalho e não a meteu agora pelas ventas da Academia?

Que pitada, sr. Pinto!

(Imparcial, 4-8-1916)

III A PSICOLOGIA MÓRBIDA NOS ROMANCES DE MACHADO DE ASSIS

O sr. dr. Luís Ribeiro do Vale escreveu, a propósito de seu doutoramento, uma dissertação de especial valia para a literatura nacional pela escolha do assunto - *Psicologia mórbida nos romances de Machado de Assis*.

Cresem e avultam, cada vez mais, na consideração dos posterios, a imagem, a vida e obra de Machado de Assis.

A todos os instantes, aparece uma contribuição nova, um aspecto singular ou inédito, fragmentos da admiração por aquele espírito, o mais delicado e sutil do nosso tempo.

A *Psicologia mórbida*, de Ribeiro do Vale, é uma larga apreciação, talvez mais superficial que profunda em todo o caso, porém, muito curiosa e de indiscutível mérito intencional para um estreado.

Sobejam-lhe qualidades essenciais para transformar esse longo ensaio num livro mais primoroso e completo. A tentativa é brilhante e esconde em seus refulgos a profunda simpatia, que é condição indispensável e cimento seguro ao edifício que quiséramos ver erguido pelas mesmas mãos que abriram esse pórtico.

O livro de maior tomo e valor nessa espécie, têm-lo nas admiráveis leituras de Alfredo Pujol, obra em que o crítico foge à civa de crítico, e dissimula, em vão, a própria personalidade, clara e poderosa.

Mas, ainda que sejam raros os trabalhos à feição de A. Pujol, que abrange toda a obra do genial escritor e nã-la ilumina nos seus mais encobertos recantos, não é para somenos apreço a contribuição de Ribeiro do Vale, que ajuda a compreender os personagens de Machado de Assis, ou, pelo menos, sugere o interesse e estímulo de os estudar no teatro da vida e da sociedade em que se moveram.

Muitas das pessoas do drama, naquela obra literária, vivem, reproduzem-se e talvez apareçam agora; que é do instinto dos grandes observadores antecipar o futuro dos germes equivocados e indecisos do presente.

A "psicologia mórbida" estuda-a R. do Vale principalmente em Rubião, *Braz Cubas*, o doutor Feliz, Luís Garcia e Simão Bacamarte e em outros poucos. A galeria de "doidos" e "meios doidos" é inumerável na obra de Machado de Assis. A simpatia do romancista pelos anormais ainda é mais profunda que a de Sterne e de Dickens, com quem tanto se parece. Valia a pena que os sábios, doutores e psiquiatras, embora mais materialistas e menos inteligentes e inferiores, na capacidade de observação, aos grandes romancistas, trouxessem alguma luz a tão desconhecidos mistérios.

Uma das desforras mais curiosas da estéril e presumida ciência dos sábios é a que dá por loucos todos os homens de gênio, e atribui à meia estupidez as excelências da normalidade.

“...sob aquela aparente indiferença lhe pulsava o coração compassivo e terno, que ele apenas fez timbre em não querer revelar. Nada obstante, a sua piedade pela dor humana, que teve tanto cuidado em embuçar nas ironias que derramou pela sua obra, nela se trai de quando em quando...”

Não há dúvida que o meio termo, isto é, a mediocridade, deve ser normal, “In médio virtus”, agora “in médio iudicium”.

Podemos escolher, entre a idiotez e o gênio, um lugar razoável. Reservamos a admiração e a lástima para os extremos da cadêcia.

IV PÁGINAS ESCOLHIDAS DE MACHADO DE ASSIS

Alberto de Oliveira, o grade poeta, e Jorge Jobim (também poeta de mérito não vulgar) compuseram as *Páginas escolhidas de Machado Assis*, agora editadas, em formosa e nítida edição, pela Casa Garnier.

Um excelente prefácio, escrito por Jorge Jobim, exalta os méritos do querido mestre da geração atual, do inimitável romancista. Assim conclui por estas palavras verdadeiras acerca da contida e moderada discrição do prosador, falando da sua tão discutida indiferença:

Alguns gestos de misericórdia, se os tivesse, não saíam fora das leis da eurtímia.

Mas, sob aquela aparente indiferença lhe pulsava o coração compassivo e terno, que ele apenas fez timbre em não querer revelar. Nada obstante, a sua piedade pela dor humana, que teve tanto cuidado em embuçar nas ironias que derramou pela sua obra, nela se trai de quando em quando, tal como uma flor que o jardineiro ciosamente escondesse entre os tufos da folhagem, temeroso de que alguém fosse magoá-la, mas cujo perfume esvaído e melancólico a denunciase...

Machado de Assis foi um grande, um profundo e nobre escritor.

A escolha dos trechos é sempre bem feita e caracteriza todas as faces do talento de Machado de Assis, no conto e no romance, na poesia ou na prosa ocasional dos comentários de folhetinista.

Falta, porém, a este volume uma bibliografia. E ninguém poderia fazê-la melhor que Alberto de Oliveira, que é também notável bibliógrafo e bibliômano de entranhado amor dos livros.

Dar-nos-ia, em breves páginas, a cronologia, a crítica e a notícia das edições do nosso grande romancista, com aquela escrupulosa exatidão que se havia de confiadamente esperar das suas informações, sempre seguras e completas.

Julgamos que será provisória esta lacuna.

Em qualquer caso, as *Páginas escolhidas de Machado de Assis*, que parecem abrir a série de uma coleção nova e interessante, não só honram o bom gosto dos seus coletores, mas ainda ajudam a vulgarizar a obra do genial escritor, que é já um dos grandes clássicos da nossa literatura.

V A PAISAGEM

Por que era Machado de Assis insensível à paisagem?

Lede a sua obra. Em toda ela vereis esse desdém pelas perspectivas dos campos, das montanhas ou das florestas.

O nosso grande romancista adentrava-se, e vivia emparedado e incomunicável com o sol e com o ar livre.

José de Alencar, ao contrário, era dotado da mais esquisita sensibilidade pelo ambiente; nada, nem o menor matriz, lhe escapa na paisagem brasileira.

Quando dele se passa a Machado de Assis, parece-nos ter dado um salto no abismo.

A paisagem é quase uma criação moderna da literatura. Os antigos viam, mas não olhavam; não se demoravam na contemplação da natureza. Alguns traços bastavam; um lampejo, apenas, como o da luz magnesiana, dava-lhes o essencial da natureza ambiente. Não se detinham a falar do sol, das árvores, nem da lua. A faia ou o loureiro lembrava-lhes a deleitosa sombra, e a lua sugeria-lhes o silêncio amigo - *peramica silentia lunae...*

Nada mais.

Os homens do renascimento começaram a abusar do espetáculo, pois que eram filhos da grande época das viagens e dos sonhos exóticos de outras partidas do mundo.

E seguramente um dos defeitos e fraquezas da nossa literatura contemporânea é o abuso do sol, das nuvens, da palmeira ou do sabiá, da exuberância, em fim, da paisagem. A alma extravasa para as coisas, e tarde ou nunca volta a si mesma.

Que lhe falta a essa peregrina eterna?
Falta-lhe, certamente, o amor.

Um dos grandes escritores anormais do nosso tempo, Marcel Proust, alude a essa incapacidade, que só se explica pela abundância do amor.

O ceticismo moderno possui o sentimento poético da natureza, porque nele é escasso o egoísmo do amor. "L'amour (diz ele) qui nous fait découvrir tant de vérités psychologiques profondes nous ferme au sentiment poétique de la nature."

E confirma com os formosos versos da Condessa de Noailles, quando ela aconselha às almas, ainda inocentes e meigas, que olhem para os campos, se deleitam com a cantiga dos pássaros e com as tonalidades as luz, porque logo cedo virá o amor, e então

L'on ne voit que son coeur...

O amor absorve e concentra, egoisticamente aniquila todas as vibrações ambientais.

É certamente coisa arriscada aceitar ponderações tão rígidas e quase axiomáticas, ainda quando as abonem autoridades de tamanho peso.

A verdade é que a paisagem entusiasma as almas vazias, e, por assim dizer, disponíveis. Quando as empolga um sentimento profundo, o mundo exterior desmaia e apaga-se.

Antonita e reclusa, a exaurir-se em si própria, pouco lhe resta para a contemplação, fora do seu extasi.

Se isso é verdade, estou que é a melhor explicação que se pode dar da incapacidade de Machado de Assis para a natureza que o cercava e devia entrar, por um pouco ao menos, no ambiente dos seus personagens.

Em toda sua obra falta esse sentimento da natureza. Quase nunca se refere ao cenário esplêndido dos trópicos. Prefere aludir a um incêndio, antes que ao sol; ouve o burburinho da cidade, mas não ouve e ainda menos escuta o chilrear dos passarinhos.

Nesse escritor admirável, que é, certamente, o maior do nosso tempo, embalde buscamos alguma coisa que o situe na sua própria terra maravilhosa.

Nunca se lembrou de viajar e nem mesmo por dever, por polidez ou prosaísmo, atravessou a baía de Guanabara.

O seu envelope noturno fechava-o no seu claustro.

(Jornal do Brasil, 13-8-925)

VI AS ESTÁTUAS

A triste mania das estátuas!

É talvez o mais desconsolado epigrama que se pode impor à memória de um homem.

Só há uma excusa para a estátua: é quando

Em toda sua obra falta esse sentimento da natureza. Quase nunca se refere ao cenário esplêndido dos trópicos. Prefere aludir a um incêndio, antes que ao sol; ouve o burburinho da cidade, mas não ouve e ainda menos escuta o chilrear dos passarinhos. Nesse escritor admirável, que é, certamente, o maior do nosso tempo, embalde buscamos alguma coisa que o situe na sua própria terra maravilhosa.

serve para matar o apetite de um escultor faminto ou desocupado.

Para que mais?

Freqüentemente, é um ultraje ao sentimento de modéstia e pobreza daqueles que sempre fugiram do tumulto das ruas e das turbas.

Se se tratasse de perpetuar e comemorar o silêncio com um tiro de canhão, o paradoxo não seria maior nem mais disparado.

Entretanto (talvez por falta de idéias) não temos outro simbolismo para os vãos efeitos de imortalidade.

De vez em quando, corre uma subscrição: herma para fuão, poeta notável.

É preciso dinheiro, espécie de cevada que se propina, no provérbio, ao asno morto... Que honra tamanha!

Sei da história de um poeta boêmio do Norte que foi roubado de uns escassos haveres que tinha em casa. E levou a queixa ao delegado de polícia.

- Vou abrir inquérito, disse este.

- Abrir o quê? é preciso abrir mas é uma subscrição. Estou sem vintém!

E não se falou mais em inquérito.

Os mortos, pois que não falam, carecem dessa ingênua franqueza.

Cabem perfeitamente nesta ocasião as palavras de Henrique Heine:

O pobre Lafontaine ganhou agora na sua cidade natal um monumento do custo de quarenta mil francos. Muito bem! ao pobre diabo, que muitas vezes não tinha pão alvo, dão-lhe agora um enorme bloco de mármore branco.

Eis aí a eterna ironia das coisas.

A menos que a estátua seja um arrependimento ou um remorso da sociedade, não lhe vejo nenhum sentido moral.

Que a tenham os heróis da guerra ou da polícia, os patriotas, os banqueiros e os estadistas em cada canto de rua, nas praças ou nos jardins.

Mas, ao pobre poeta, ao sonhador e filósofo, que a vida esmagou, espremeu e reduziu a pó, antes da pulverização do túmulo, a estátua é quase uma afronta do destino.

Fala-se, por exemplo, de uma herma a Lima Barreto. Conheci-o pobre, paupérrimo, desamparado, vicioso, mais do vício da pobreza que de outra desordem moral ou física. Por isso mesmo foi um escritor imperfeito, descuidado, negligente, incapaz de concertar o seu próprio gênio.

Na vida que viveu, se era viver aquele vegetar na aridez, além da ternura de uma irmã, nada obteve da sociedade a quem serviu, e que o repelia quase como se fora um flagelo.

Tudo conspirou para que ele resvasse pela terra declive das decadências da vida.

Mão alguma poderosa amparou-o no seu mofino desmoronamento.

O triste definiu e desapareceu. E agora, do silêncio amigo da terra ou do livro, querem desenterrá-lo, para o expor à irrisão curiosa e sarcástica da praça pública - onde chorou lágrimas amargas de desesperação.

À sua vingança foi a ironia incruenta e inofensiva. Por que perturbá-la?

Machado de Assis também anda nas subscrições populares (ele tão pouco popular) para uma estátua condigna que, entretanto, me parece inteiramente indigna.

Ao contrário de Lima Barreto, era e foi Machado de Assis o tipo completo do gentleman, o mais acabado espécime da doçura e da polidez humana.

Era o mais piedoso, o mais amável e probo de todos os egoístas. Amou intensamente; mas o amor nada possui de desinteressado.

Se não odiava, também não suportava a multidão, nem o povo e ainda menos a plebe. Ninguém queria ser mais anônimo do que ele o queria ser. A morte não achou muito que reduzir para o reduzir a nada.

Quando este grande brasileiro desapareceu da vida, o Barão do Rio Branco ordenou funerais esplêndidos, proporcionados ao seu gênio.

A multidão, porém, desatinava com essa pompa. À porta do Garnier, onde aparecem presumivelmente pessoas que sabem ler, uma delas perguntou:

- Mas quem é este Assis tão rico? Será o Assis das loterias?

Estou certo que, se pudesse reviver um momento, o romancista gaguejaria a resposta:

- P... p... parece que é Assis da sorte grande. (Jornal do Brasil, 22-8-1925)

VII
O CONSELHO MACHADO DE ASSIS
Rio, 18 de Outubro

Quando, há pouco, se comemorou, num dia de saudades, a figura de Machado de Assis, lembrei-me de um dito de Raul Pompéia, que nunca mais esqueci, no tumulto numeroso de tantas coisas passadas.

E não pude esquecê-lo, porque as palavras de Raul Pompéia afinavam admiravelmente com o meu sentimento pessoal.

Dizia Raul:

Eu não sei que tratamento hei de dar a Machado de Assis, quando nos encontrarmos. Chamar-lhe Machado, seria uma familiaridade que nem por sombras ousaria cometer. "Seu" Machado, seria uma fórmula de respeito, mas de tão pífia vulgaridade que me embaraçaria. "Doutor" Machado, seria um insulto à sua vaidade, sutil e delicada, porque ele valia muito mais que os doutores e certamente receberia mal essa mentira inferior e desagradável. Convinha que o Imperador lhe desse o título de conselho, como deu a Rui Barbosa.

Senti a justeza da observação de Raul Pompéia, e foi talvez essa convicção que o fez mais tarde conjecturar que nos primeiros dias da República se percebia ser Machado de Assis um monarquista.

Nesta parte, não prestei grande crédito à opinião de Raul, sempre exaltado e nervoso, nas mesmas ocasiões em que os seus nervos teriam pouco que fazer.

Nunca percebi o monarquismo, patente ou larvado, do grande espírito.

Raul não compreendia que um homem de inteligência deixasse de ser republicano, ou fingisse desinteressar-se da revolução democrática.

Não prestei crédito ainda, porque, de observação própria, me convenci de que Machado sempre foi impassível do turbilhão de correntes sociais ou políticas, que agitavam o Brasil. Essa atitude glacial desesperava-nos. Houve a abolição e Machado nem foi abolicionista nem escravocrata. Houve a República e nada nos parecia mais agressivo que a sua incrível imparcialidade.

Para certas naturezas, não há direito à neutralidade. Ser neutro é um começo de desu-

manidade, nos grande momentos. É quase sempre uma deserção.

Raul Pompéia sentia assim. Machado de Assis, porém, sentia de outro modo, e a sua única manifestação era a da ausência.

Cá em baixo ferviam as paixões, e subia à tona a espumarada suja das indignidades, comprimidas pela polícia da ordem estabelecida.

Era natural que ele odiasse tudo que era multitudinário. Ele, porém, nem sequer odiava coisa alguma. Parecia, como na hipótese de Renan, habitar uma estrela ou um planeta extrasolar, fora do calor e da gravitação que todos nós sentíamos.

Isso aumentava a admiração, mas punha um leve matiz de desconfiança em todos nós. A sensibilidade do grande escritor radiava para dentro; para o mundo não existia sequer.

Essa imagem, com que pretendo justificar ou dar uma prova da sua sensibilidade problemática, confesso que a tirei de uma conversa que com ele tive. ☞

1. Veja também sobre Machado de Assis: Coisas que passaram, in *Cartas Devolvidas*, pág. 187; As Pessoas do Conto, in *Colméia*, pág. 147.

Otto Maria Carpeaux

Livros na Mesa - Estudos Críticos
Livraria São José - Rio de Janeiro, 1960.

EM TORNO DE UM MONUMENTO

A propósito do cinquentenário da morte de Machado de Assis surgiu ou ressurgiu a proposta de erigir no Rio de Janeiro um monumento ao maior escritor brasileiro. Não é má essa idéia. Mas, em geral, a utilidade das estátuas em praça pública é reduzida. Poucos transeuntes lhes prestam atenção. Tanto mais se ocupam com os monumentos a chuva, que gosta de comer o nariz dos grandes homens de pedra, e os pássaros que os homenageiam de outra maneira, menos limpa.

Melhor do que em pedra sobrevivem os grandes escritores através das sucessivas interpretações que sempre lhes mantêm viva a obra. Para os brasileiros, Machado é aquilo que Dante para os italianos, Cervantes para os espanhóis, Shakespeare para os ingleses, Goethe para os alemães: um assunto inesgotável. Todos os imagináveis métodos e processos de interpretação já foram tentados; inclusive a análise sociológica conforme a dialética marxista. A um grande intelectual de convicções marxistas, o sr. Astrojildo Pereira, devemos notável ensaio que, interpretando a Obra de Machado como expressão-documento da época do Segundo Reinado, chega a iluminar de maneira original essa expressão, a própria Obra.

“ Para os brasileiros,
Machado é aquilo que
Dante para os italia-
nos, Cervantes para os
espanhóis, Shakespeare
para os ingleses, Goethe
para os alemães: um
assunto inesgotável.”

Por caminho diferente de interpretação dialética envereda o sr. Octávio Brandão, autor da conhecida e valiosa obra "Canais e Lagoas". Não é este o único motivo do respeito que o autor nos inspira. O sr. Octávio Brandão é, por causa das suas convicções políticas, um perseguido. Mesmo os que lhe rejeitam o credo, não podem, em boa consciência, aprovar a perseguição nem, muito menos, simpatizar com os que a perpetram. Todos esses fatos mandam à crítica proceder com a maior boa vontade. Antes de tudo, tem o sr. Octávio

Brandão o direito a uma exposição das suas idéias e sugestões, depositadas nesse seu livro *O nihilista Machado de Assis*.

Sem sacrificar à idolatria, que já chegou a transformar Machado de Assis em intocável herói nacional, o sr. Octávio Brandão pretende proceder ao que chama de Análise Crítica Ideológica. Não silencia aquilo que lhe parece "lados positivos reais" de Machado: a descrença religiosa, o liberalismo na mocidade, o estilo sem falsa eloquência, certos elementos de realismo. Mas isto só em poucas páginas do seu livro: 5, bem contadas. As restantes 201 páginas são francamente condenatórias. Machado teria sacrificado suas poucas qualidades ao "objetivismo burguês" apolítico. Pois foi mesmo um "médico-burguês", um burocrata bem pago; suas oscilações e contradições são as da sua classe, da burguesia brasileira. Começou como romântico. Depois, julga o sr. Brandão, "Machado deveria ter continuado e desenvolvido o romantismo heróico de Castro Alves" (p. 26). Mas revelou-se para surpresa do sr. Brandão, que Machado de Assis não foi Castro Alves. De modo que só lhe resta verificar: "O caminho desse escritor (Machado) foi totalmente falso" (p. 30). Tornou-se pessimista. "Não cumpriu o dever do escritor": isto é, em vez de escrever poesias à maneira de Castro Alves, Machado de Assis escreveu os romances de Machado de Assis.

A opinião do sr. Octávio Brandão sobre esses romances diverge muito daquela de outros críticos e leitores. "É um trabalho penoso, dura corvêia, ler livros semelhantes" (p. 31). Leu, penosamente, chegando ao resultado seguinte: "Os

livros de Machado são enfadonhos” (p. 41). Em cada um dos cinco grandes romances encontrou só uma frase ou uma linha aproveitável. É pouco. Não lhe parecem melhores os contos, as poesias, as críticas. E conclui: “Tudo isso é profundamente deplorável, sob todos os pontos de vista” (p. 69).

Machado - continua o sr. Brandão - é muito inferior aos grandes realistas da literatura universal. É um escritor apolítico, sem interesse pelos grandes problemas da sua época. Sua obra não tem substância nacional; não é genuinamente brasileira. Não se refletem nela a beleza da Natureza brasileira nem o trabalho do homem brasileiro nem as virtudes da mulher brasileira. É um retrógrado. É um niilista.

As últimas páginas do livro do sr. Octávio Brandão são dedicadas a uma crítica da crítica machadista. Mas já está na hora para proceder a uma crítica dessa sua crítica da crítica.

A crítica do sr. Octávio Brandão é ou pretende ser marxista. E o marxismo é como se sabe e como o antimarxista Benedetto Croce sempre admitiu, um valoroso cânone de interpretação. Se o marxismo fosse doutrina intrinsecamente hostil à literatura, o próprio Marx não teria sido leitor infatigável de Esquilo e Shakespeare, Scott e Balzac. Quanto a este último, seu romancista preferido, não se escandalizou, parece, com um fato observado por E. Buttke (“Balzac als Dichter des modernen Kapitalismus”, Berlim, 1932): na obra de Balzac, épico do capitalismo moderno, está ausente o proletariado moderno. Enquanto isso, o sr. Octávio Brandão censura a ausência do trabalhador brasileiro na obra de Machado de Assis. Haveria, porventura, uma ligeira diferença entre o marxismo de Marx e o marxismo do sr. Brandão?

Marx verifica, na “Contribuição à Crítica da Economia Política” (edição do Instituto Marx-Engels-Lenin, p. 248) que “certos períodos do mais alto desenvolvimento da arte não estão em relação direta com o desenvolvimento geral da sociedade e com a base material de sua organização”. Quem afirma, ao contrário, que o desenvolvimento da arte sempre está em relação direta com o desenvolvimento da sociedade e da sua base material, é adepto de um determinismo econômico, ao qual os teóricos alemães do socialismo costumam dar o nome de “marxismo vulgar”, isto é, um marxismo de divulgação para os menos cultos, que não têm capacidade de compreender distinções científicas. A distinção necessária foi feita pelo grande crítico marxista Georg Lukacs, em suas obras *A evolução do drama moderno* e *Teoria do romance*: a forma das obras literárias de uma época é determinada pela situação social; mas essa situação social não se reflete fatalmente no chamado “conteúdo”, que não passa, como se sabe, da face exterior da forma. Lukacs exemplifica sua tese: a forma principal da literatura de uma época burguesa é o romance;

Marx verifica, na “Contribuição à Crítica da Economia Política” ... que “certos períodos do mais alto desenvolvimento da arte não estão em relação direta com o desenvolvimento geral da sociedade e com a base material de sua organização”.

por isso Balzac é romancista; mas quanto àquele “conteúdo”, o mesmo Balzac não toma nota do proletariado industrial; e tem idéias políticas altamente reacionárias, hostis inclusive à burguesia. O que não parece ter perturbado o prazer que Marx encontrou na leitura das obras do romancista.

Agora, Machado de Assis. Sendo contemporâneo de uma época burguesa, escreveu romances. Mas o sr. Octávio Brandão não encontra prazer na leitura desses romances, porque “os tipos fabricados por Machado de Assis não trabalhavam” (p. 32). Será que Machado precisava “fabricar” tipos assim? Realmente, os homens do seu ambiente não trabalhavam: porque burgueses só era o ambiente literário do escritor em seu gabinete de leitura e trabalho; mas a sociedade da época em que se formou e em que faz passar seus romances, não era burguesa; era pré-burguesa, uma sociedade escravocrata. Contra essa sociedade escravocrata revoltou-se, liricamente, Castro Alves; e o sr. Octávio Brandão teria desejado tanto (p. 26) que Machado lhe continuasse o romantismo heróico. Mas por que o romantismo heróico do poeta era tão lírico? O sr. Heitor Ferreira Lima (“Castro Alves e sua época”, São Paulo, 1942) já demonstrou que o abolicionismo pretendia abolir o trabalho servil para introduzir no país o trabalho livre, assalariado, sem o qual não há burguesia nem capitalismo. Aquele heroísmo foi realmente “lírico”; mas Machado foi mais realista.

É esse realismo machadiano com o qual o sr. Octávio Brandão não está de acordo. Diz: “O escritor-burguês reduziu a sociedade a um balcão onde todas as virtudes eram e são pagas em moeda, louvor, consideração” (p. 24). Mas não seria este o traço característico da sociedade escravagista que é o fundo dos romances de Machado? Deseja o sr. Brandão que Machado embelezasse essa sociedade com virtudes que não teve?

A verdade é que o sr. Brandão não se esforça para explicar a obra de Machado pela sociedade em que viveu; esforça-se para responsabilizar o escritor pela sociedade. E não só o escritor. Chega a investir furiosamente - só esse termo diz exatamente o que ele faz - contra os personagens

de Machado. Suas análises dos romances machadianos estão cheias de insultos contra Braz Cubas, Rubião, Capitu e todos os outros. Se o sr. Octávio Brandão chegar, um dia, a escrever um livro sobre Shakespeare, leremos as diatribes mais violentas contra o assassino Macbeth, o intelectual degenerado Hamlet, o velho idiota Lear, o traidor Iago, o capitalista Shylock, o fascista Coriolano; e Shakespeare, que “fabricava tipos” assim que ainda por cima não trabalham, estaria julgado. Pois o sr. Octávio Brandão não sabe distinguir entre a ficção e a realidade. Acredita firmemente que os personagens de Machado vivem na realidade; e vive; ele próprio, num mundo de ficção.

É claro que esse mundo de ficção do sr. Octávio Brandão é muito diferente do mundo de ficção de Machado de Assis: pelo conteúdo e pelo estilo. Deplora que as mulheres, nos romances machadianos, são pouco respeitáveis; mas acha que na mulher “vibra a melodia do universo”. Deplora a indiferença de Machado com respeito à Pátria; pois acha que “a Pátria é a terra encantada e inebriante, saturada do perfume da imortalidade”. Deplora que Machado não amava a Natureza; e acha que “a Natureza brasileira tem a beleza das paisagens magníficas, das matas luxuriantes, das flores pletóricas”, etc., etc. e - “tem a beleza da imensa utilidade social”. Realmente. Só podemos concluir, com as palavras do sr. Octávio Brandão, na página 69 do seu livro: “Tudo isso é profundamente deplorável, sob todos os pontos de vista”.

Eis o lado positivo do estilo do sr. Brandão. O lado negativo revela-se nos adjetivos e verbos que empregou para caracterizar o escritor Machado de Assis: “Foi de mal a pior”. - “Afundou no pântano pessimista e niilista.” - “O mais chato psicologismo burguês.” - “O mais ordinário idealismo filosófico.” - “Historietas grotescas.” - “Literatura de necrofilia.” - “Escritor decadente.” - “Grosseiro” (p.37). - “Várias extravagâncias.” - “Tentativas irrisórias.” “Comodista.” - “Oportunista.” - “Envenenava as fontes da vida.” - “Falta de verdadeira cultura.” - “Cometeu erros grosseiros.” - “Tipo doentio.” - “Egoísta.” - “*Dom Casmurro*” é um livro monstruoso.” - E o psicólogo introspectivo é uma “insignificante pessoinha.”

O monumento de Machado de Assis ainda não está aqui. Mas aquela chuva de adjetivos já lhe comeu o nariz de pedra; e o sr. Octávio Brandão já fez o que em torno dos monumentos costumam fazer os pássaros.

TRADIÇÃO E REVOLUÇÃO

A livraria São José é quase o último “sebo” do Rio de Janeiro e é uma casa editora que publica obras em parte muito modernas, digamos avançadas. É uma casa “sui generis” na qual o sr. Carlos Ribeiro conseguiu reunir o respeito à tradição enraizada e o gosto da renovação permanente.

Os termos não são inequívocos. A Tradição pode ser terra firme e pode ser rotina sufocante. A Renovação pode ser destruidora e pode ser reconstrutora. Como sairemos do impasse das definições contraditórias? A frase de Ortega y Gasset – sobre a história como luta entre os paralíticos e os epiléticos – é mais espirituosa que exata. A solução só pode ser a dialética para a qual a língua alemã, perigosamente ambígua como sempre, forneceu a Hegel o termo “aufheben”: esse verbo significa em alemão, “abolir” e, ao mesmo tempo, “conservar”. Na síntese dialética, as teses e antíteses são “aufgehoben”, isto é, superadas, mas não abandonadas. A editora dialética do sr. Carlos Ribeiro não podia deixar de incluir entre os seus autores o dialético sr. Astrojildo Pereira, que agora reuniu em volume todos os seus estudos sobre esse ficcionista muito dialético que se chamava Machado de Assis.

O “Machado de Assis” do sr. Astrojildo Pereira reúne ensaios e outros artigos, menores, que já conhecíamos quase todos, mas que, com o tempo, ficaram inacessíveis, dispersos em livros esgotados e em revistas e jornais. É um prazer relê-los. É um proveito permanente possuí-los reunidos. Justamente porque o sr. Astrojildo Pereira é amigo pessoal de quem escreve estas linhas, não pretendo elogiá-lo de maneira efusiva em letras de fôrma: de elogios não precisa esse escritor brasileiro, um dos mais cultos e mais inteligentes de nossa época; e a efusão seria inconveniente, tratando-se de homem tão sereno (embora a serenidade quase clássica do seu estilo mal chegue a esconder a paixão das suas convicções, sempre respeitáveis). Em suma: eis um verdadeiro escritor e um verdadeiro homem. Não seria preciso dizer mais, se o livro não oferecesse, também, oportunidade para discutir e precisar alguns problemas atuais de crítica literária.

Assim como a casa editora que acaba de publicar o presente livro, o sr. Astrojildo Pereira é tradicionalista e revolucionário ao mesmo tempo. Tradicionalista: porque em sua crítica se observa a preocupação pela significação moral e pela interpretação da importância social das obras estudadas. Revolucionário: porque a norma dessas preocupações e interpretações é a crítica marxista da sociedade e das suas expressões superestruturais. A bibliografia marxista sobre o marxismo e seus problemas é, naturalmente, muito grande. Mas é, parece, muito maior a bibliografia de tendência anti-marxista. Ao marxismo já foi, inúmeras vezes, definitivamente refutado, sem se esgotar, porém, a necessidade de refutá-lo sempre de novo. O caso lembra aquele verso de Corneille: “Lês morts que vous tuez, se portent assez bien”.

Nem todo o marxismo, mas certos princípios básicos do marxismo foram aceitos e aplicados por sociólogos tão visceralmente anti-marxistas como Max Weber e Karl Mannheim; nem

todos, mas certos daqueles princípios também se encontram na doutrina de sociólogos católicos como Werner Jostock e Goetz Briefs. No terreno que aqui nos ocupa, o da crítica literária, ninguém tem o direito de desprezar a lição de marxistas como Walter Benjamim e Bernard Groethuysen. A palavra definitiva já parece ter dito Benedetto Croce, rejeitando o método marxista como fonte de soluções dogmáticas e aceitando-o como cânone interpretativo dos fenômenos históricos. O verdadeiro e mais perigoso inimigo desse método é o dogmatismo dos próprios marxistas. É o dogmatismo que conseguiu expulsar para o limbo da heresia o marxista Georg Lukács (sobre o caso dele, veja o ensaio de Peter Demetz na revista “Mercur”, XII/6, Junho de 1958). No Brasil, no setor da crítica machadiana, aquele dogmatismo produziu o livro do sr. Octávio Brandão, trabalho infeliz sobre o qual já foi dito o que foi necessário dizer. Mas a aplicação correta dos critérios de interpretação sociológica à obra de Machado de Assis é muito anterior: é o ensaio “Romancista do Segundo Reinado”, que saiu primeira na “Revista do Brasil” (fase de Otávio Tarquínio de Sousa), depois mais duas vezes em livros hoje esgotados, e constitui agora o núcleo do livro do sr. Astrojildo Pereira.

Esse ensaio, uma das obras principais da crítica machadiana, é característico do seu autor: é tradicionalista e revolucionário ao mesmo tempo. É uma análise da sociedade do Segundo Reinado, vista através da obra de Machado de Assis, análise inspirada por tanta compreensão íntima que se falaria, quase, em saudosismo, se não se sentisse também em cada linha a caducidade daquela estrutura social e a fatalidade do seu ocaso e a vontade de acabar com todas as estruturas sociais decadentes. A obra de Machado é considerada como documento da época da qual saiu; mas a análise da época também é instrumento de interpretação da própria obra. Dir-se-ia: método de reflexo duplo, satisfazendo às exigências do historiador social e, ao mesmo tempo, fornecendo contribuição indispensável para a interpretação propriamente literária.

É um método que também pode ser aplicado por não-marxistas; e já o foi. Basta lembrar o trabalho de W. H. Bruford sobre “A Rússia de Tchekov” e o trabalho de Hugo Bieber sobre o romance alemão burguês do século XIX. Falta-nos uma análise, no mesmo sentido, do romance nordestino. São, aliás, inegáveis as dificuldades que o método apresenta. Só um analista de muita experiência e da necessária sensibilidade evitará o perigo de confundir a verdade histórica e a verdade da ficção. Uma tentativa metodológica, nesse sentido, já foi feita por Robert Angell, em: “A Critical Review of the Development of the Personal Document Method in Sociology” (Social Science Research Council, New York, Bulletin 53, 1945). O pesquisador tem de guardar seus passos.

Em um dos ensaios do presente volume o sr. Astrojildo Pereira parece ter dado um passo para além dos limites metodologicamente estabelecidos: no ensaio “Pensamento dialético e materialista”. Não considero errada a tese defendida nesse estudo: a de que Machado de Assis teria sido materialista. Pois também já aventurei essa hipótese (e o sr. Astrojildo Pereira me honrou, na pág. 160 do seu livro, citando-me a respeito). É, no entanto uma tese que poucos admitem. Não compreendo, aliás, porque essa hipótese provoca tanta celeuma, já que todos admitem a falta de fé religiosa do grande escritor. É verdade que a sra. Lúcia Miguel Pereira nos transmite, de fonte fidedigna, uma conversa em que Machado de Assis se defendeu, com certa indignação, contra a denúncia de ser materialista. Mas essa indignação é compreensível: Machado não quis ser tido por aquilo que seu ambiente e sua época pensavam que fossem materialismo. Se ele foi materialista, então no sentido em que o foram os filósofos pré-socráticos; materialismo assim como está exposto no livro de Friedrich Albert Lange, que Machado parece ter conhecido; e no sentido em que Leopardi foi materialista. Evidentemente, essa filosofia não tem nada que ver com o materialismo dialético de Marx, que o escritor ignorava. O sr. Astrojildo Pereira admite isso com franqueza. Mas para demonstrar o que não é possível demonstrar, quer encontrar um materialismo por assim dizer instintivo na metafórica de Machado e os traços característicos do pensamento dialético no conto “O Espelho”; mas o que é dialético em Machado, não é seu pensamento e, sim, seu modo de ser ficcionista.

Esse método de interpretação crítica é bem conhecido: pretende-se encontrar na obra literária certas coisas que não existem nela manifestamente e das quais o próprio autor talvez não tivesse conhecimento consciente. É o método de interpretação “simbólica”, que já foi tão incisivamente criticado por W. R. Keast e E. Olson (no volume “Critics and Criticism, Ancient and Modern”, edit. Por R. S. Crane, Chicago, 1952). Se o crítico “simbolista” pretende encontrar seus “símbolos” dentro da própria obra, confere a certas partes dela importância maior que a outras, “menos significativas”, isto é, faz crítica de julgamento sem poder provar seus julgamentos; mas se pretende demonstrar a significação dos “símbolos”, alegando provas exteriores (cartas ou diários do autor etc.), cai na heresia do método biográfico. No recente livro “The Business of Criticism” (Oxford, 1959), Helen Gardner diz bem que “to many modern critics past literature is a mystery to be deciphered by what have virtually become laboratory technique” e protesta contra “the central image, the all-embracing symbol” etc. Essa mania de querer saber mais de uma obra do que sabia o próprio autor baseia-se em fundamentos filosóficos fracos e duvidosos. É uma generalização ilegítima de conceitos psicanalíticos, cuja divulgação e popularidade não são garantias de segurança. É certo que

a posteridade lê, numa grande obra literária, mais coisas e outras coisas que os contemporâneos e o próprio autor; mas não é o autor a quem temos o direito de atribuí-los. É o Tempo (em sentido ativo do termo) que acrescenta sempre às obras dos autores muito estudados e muito interpretados: Dante, na Itália; Cervantes, na Espanha; Shakespeare, na Inglaterra; Goethe, na Alemanha. Autores em cujo espelho se reconhece ou acredita reconhecer-se a respectiva nacionalidade. No Brasil desempenha a mesma função a Obra de Machado de Assis.

Assim, não temos perdido de vista o que importa: o texto de Machado. O próprio sr. Astrojildo Pereira nos leva a um texto machadiano dos menos estudados: o poema herói-cômico "O Almada", cujo enredo é um episódio da história do Rio de Janeiro.

Machado de Assis e o Rio de Janeiro: eis um tema que foi nos últimos tempos melhor estudado (lembro os trabalhos do sr. Brito Broca), mas ainda oferece muitas possibilidades. Um conhecedor do assunto poderia desenhar um mapa do Rio da época de Machado, acompanhando nas praças, ruas e casas os destinos dos personagens. "O Almada" refere-se, porém, a uma época muito anterior: a um episódio revolucionário dos tempos coloniais. E o sr. Astrojildo Pereira nos revela, novamente, de que maneira profunda a obra e a mentalidade machadianas estão enraizadas no solo carioca. A forma do poema é, porém, a epopéia herói-cômica, gênero hoje extinto, que foi, durante séculos, veículo de manifestações satíricas e oposicionistas. Escrevendo "O Almada", Machado trata o Rio colonial de tempos passados e o Rio semicolonial da sua época de maneira dialética: o velho Rio de Janeiro está nesses versos "aufgehoben": "superado-abolido" e "conservado". O estudo poderia chamar-se: "O Rio de Janeiro e Machado de Assis". Mas também poderia chamar-se: "O Rio de Janeiro e Astrojildo Pereira". Nesse estudo, a aparência desprezível, revela o sr. Astrojildo Pereira a raiz de suas convicções de humanista e da sua serenidade humana: alcançou o equilíbrio perfeito de Tradição e Revolução.

MACHADO E OUTROS CARIOCAS

Gratidão merecem os poucos editores que se lembram de reunir em volume os mais valiosos artigos publicados na imprensa brasileira. Cabem nessa categoria os inúmeros trabalhos esparsos do sr. Brito Broca, pesquisador incansável do nosso passado literário, estudioso probo e escritor por vocação. O sinal mais seguro dessa vocação é, aliás, o fato de que ele, até há pouco, não foi devidamente apreciado. Mas o "caminho da glória" no Brasil, "that is another story".

A maior parte dos estudos desse seu volume "Machado de Assis e a política e Outros Estudos" é dedicado ao problema das relações entre Machado de Assis e a política. Durante muito tempo, afir-

mou-se que Machado teria sido homem insensível às grandes causas que em seu tempo sacudiram o país. Só poucos críticos, entre eles os sr. Raimundo Magalhães Jr., o têm defendido contra essa acusação de indiferença. Mas, para dizer a verdade, este e aqueles não me parecem ter plena razão. Machado pode ter sido isto e aquilo ao mesmo tempo. O interesse pela vida pública e seus problemas não é sinônimo de partidarismo. "Defender causas", permanente e ainda por cima ardorosamente, é profissão do advogado, dever do polemista e direito da juventude e de quem nunca passou a amadurecer. Machado de Assis não defendeu causas; pelo menos deixou de fazê-lo depois de ter amadurecido como escritor. Desde então, limitou-se a focalizar os reflexos da política no comportamento humano. Em *Esau e Jacó*, romance essencialmente político, chegou a criar um símbolo daquela velha frase do seu tempo, de que "nada é mais parecido com um liberal do que um conservador, e vice-versa"; pois no centro desse romance essencialmente político está a moça que não consegue decidir-se entre dois irmãos que a amam: um, monarquista; o outro, republicano. O criador do confeiteiro Custódio não se iludiu quanto aos motivos das suas criaturas. Teria adivinhado as necessidades de expansão do trabalho livre numa sociedade já aburguesada atrás dos êxtases líricos dos abolicionistas? Numa crônica escrita depois do bombardeamento do Rio de Janeiro pela Marinha revoltada, descreveu a indignação e o desespero dos passageiros de um bonde, lamentando a perda de vidas e de propriedades; só um passageiro ficou sereno e outro chegou a sorrir - aquele era tabelião especializado em testamentos, e este era vidreiro.

Os estudos do sr. Brito Broca reúnem toda a documentação necessária para reexaminar o problema "Machado de Assis e a Política". Outro trabalho incluindo no volume é de interesse especial, fascinante: olhando da janela do seu escritório para a rua no centro da cidade, Brito Broca recordou-se dos ficcionistas brasileiros que colocaram no fundo das suas obras o Rio de Janeiro. São relativamente muitos. Macedo e José de Alencar foram os primeiros. Depois, Machado de Assis: as residências e os itinerários dos seus personagens, inscritos num mapa no Rio de 1850 - que assunto! Depois, vieram Aluísio Azevedo e Coelho Netto; Lima Barreto; Gastão Cruls; e Marques Rebelo. É uma boa lista. Recordação capaz de comover o carioca adotivo que escreve estas linhas. No entanto, talvez não fiquemos satisfeitos. Será tudo? Será que ainda não foi escrito o romance definitivo do Rio de Janeiro, especialmente o do Rio de nossos dias?

Como está com outras grandes cidades? Esse grande assunto da literatura comparada ainda não foi, ao que eu saiba, estudado. Nem sequer posso esboçá-lo aqui. Passo a juntar umas notas desconexas e incompletas assim como me ocorrem os nomes, as obras.

Nenhuma cidade foi, a esse respeito, mais afortunada que Paris: de Manon Lescaut, que vivia na Rue du Bac nos dias de frivolidade aristocrática da Regência, até os "Hommes de bonne volonté", de Jules Romains, cuja boa vontade acabou em 7 de outubro de 1933, vésperas de desastre, nenhum aspecto da paisagem urbana ficou sem seu romancista. Não são apenas Balzac, Maupassant e Zola, os mais completos, e, depois, a sombra da cidade atrás das recordações sonhadas de Proust. Tampouco esqueçamos os "bas-fonds" líricamente transfigurados nos *Misérables* de Hugo, e os bairros burgueses de Roger Martin du Gard, os hospitais, redações e "ateliers" dos Goncourts, as igrejas em "Em route" de Huysmans, os tristes "boulevards" exteriores de Charles-Louis Philippe e a mais triste "banlieue" de Eugène Dabit. Juntaram-se aos franceses os estrangeiros: os círculos esnobísticos dos "Ambassadors", de Henry James e a pensão barata "Villa des Roses", do flamengo Elsschot, e os exilados da "Casa em Passy", do russo Saitzev, e a miséria de "Down and Out in Paris and London", de Orwell. Mas, neste último livro, já temos atravessado a Mancha. A massa humana, o labirinto caótico das ruas e o nevoeiro de Londres estão presentes em Dickens, sobretudo em "Bleak House", assim como em "Mrs. Dalloway", de Virginia Woolf; mas talvez em parte nenhuma se respire a atmosfera da Londres victoriana como num volume qualquer dos subliterários contos policiais de Conan Doyle.


E assim poderíamos continuar: procurar o turbilhão e a desolação de New York, através de *Manhattan Transfer* de Dos Passos; o passado da cidade, nos romances de Edith Wharton, e o momento presente em *Barbary Shore*, de Norman Mailer. Os imundos bairros proletários de Amsterdam, no *Jordaan*, de Querido, e as casas fechadas de uma burguesia decadente, à beira dos canais sombrios que atravessam a cidade, nos romances trágicos de Van Schendel. A Lisboa de Eça de Queiroz. A Madri burguesa de Perez Galdós e a Madri proletária de Baroja e de Camilo José Cela. A Roma de 1880, de Matilde Serão-Scarfoglio, e a Roma de hoje, de Alberto Moravia. A Nápoles de Giuseppe Marotta e a de Carlo Bernari, enfrentando o desastre: um dos romances de Bernari chama-se *Prólogo alle Tenebre*. E esse título sinistro começa, paradoxalmente, a iluminar a desordem caótica das recordações de leitura e das transformações a que já tivemos o triste privilégio de assistir.

A cidade de Berlim encontrou três vezes romancistas à altura; por volta de 1820, quando E. T. A. Hoffmann povoou de espectros as casas da velha capital fredericiana; por volta de 1880, quando Fontane descreveu com tristeza e ironia o ocaso material e moral da aristocracia e burocracia prussianas na capital industrializada; e por volta de 1930, quando Doebelin, em *Berlin Alexanderplatz*, fixou o momento de caótica transição social, antes da catástrofe. São três fases signifi-

cativas. Mas o problema novelístico da Grande Cidade só foi complementada resolvido num caso excepcional como num experimento organizado por um grande físico: Petersburgo, a cidade-fantasma, construída no meio de pântanos pela vontade autocrática de Pedro o Grande, a cidade artificial – eis o problema dos grandes romancistas russos. A Petersburgo de Gogol é uma aglomeração de ruas fantasmas cheias de monstros e bruxas e nas quais, “ao anoitecer, o diabo acende as luzes”, enquanto o escritor “treme de medo”, anunciando aos berros o fim da monarquia ortodoxa. A Petersburgo de Dostoiévski: o verão sufocante em que Rakolnikov cometeu o crime, prefigurando o atentado de 1881 pelo qual, pela primeira vez morreu assassinado pelos revolucionários um czar. A “Petersburgo” de Biely, em 1913, já não passa de alucinação geométrica: as linhas, cruzando-se, formam esquinas e atrás de cada esquina espera o revolucionário com a bomba na mão que acabará com a cidade-fantasma dos czars. E a capital acabou.

Nem todas as fases de evolução de uma grande cidade se prestam à exploração pelo romancista. Mas só, parece, as fases finais de uma profunda transição social. Em Balzac acaba a velha burguesia das indústrias de luxo em suas casas altas nas ruas ainda medievais, antes de Haussmann abrir as grandes avenidas, em Zola acaba a Paris da ditadura cesariana e da opereta *offenbachiana* do Segundo Império; em Proust acaba a Paris da era Dreyfus; Dabit e Romains escreveram o epílogo. E observa-se que tem sobre o romance a prioridade cronológica, dir-se-ia profética, a poesia. Paris já vive, completa, nas baladas e lais de Villon. Antes de Zola e Daudet fixarem a Paris de Manet, Pissaro, Degas e Toulouse-Lautrec, escreveu Baudelaire os “*Tableaux parisiens*”. Londres, já não capital do mundo, ainda espera o romance ao qual preludiu S. T. Eliot, com exagerado pessimismo apocalíptico, no “*Love Song of Alfred Prufrock: London Bridge is falling down falling down*”. E o Rio de Janeiro?

Brito Broca mostra-nos o Rio do ocaso do Império nos romances de Machado de Assis. Depois, nos primeiros anos deste século, a cidade ainda semi-colonial que acabou pelas picaretas do prefeito Pereira Passos, inspirou a Lima Barreto a melancolia de quem olhava do Passeio Público para a Guanabara. “*Satureime* daquela melancolia tangível que é o sentimento primordial da minha cidade. Vivo nela e ela vive em mim.” Panorama que já não existe. Ainda não temos, ainda não podemos ter o romance do Rio de Janeiro de hoje que “*muda, num golpe*”. Mas já temos os versos de Carlos Drummond de Andrade:

...Ainda não é a morte, é a sombra sobre os edifícios fatigados, pausa entre duas corridas. Desfalece o comércio de atacados, vão repousar os engenheiros, os funcionários, os pedreiros. Mas continuam vigilantes os motoristas, os garçons, mil outras profissões noturnas. A cidade muda de mão, num golpe. 

José Lins do Rego

Dias Idos e Vividos

Editora Nova Fronteira – Rio de Janeiro, 1981.


O PROVINCIANO MACHADO DE ASSIS

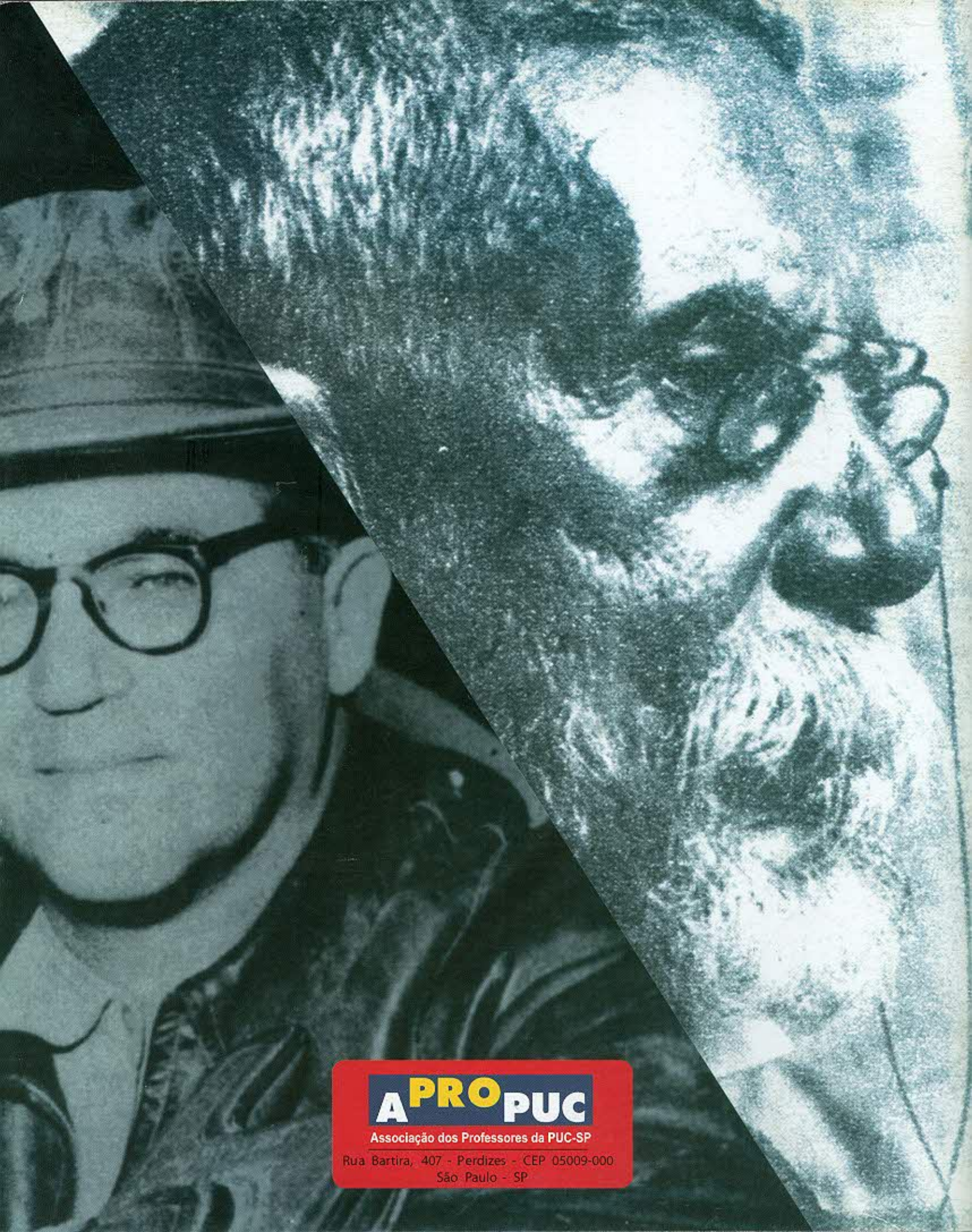
Para limitar os poderes do crítico Álvaro Lins, dizia Afonso Arinos de Melo Franco que era ele um provinciano. E para melhor fixar o provincianismo do crítico alegava que nunca andara este pelo mundo, a procura de polir o espírito no contato com os seus museus, com as galerias de arte, os centros de cultura. Para sempre ficaria o crítico um provinciano desde que não tomasse coragem para as viagens de estudos e não se fizesse íntimo das civilizações de Europa. Como poderia um homem falar de um romance, de um poema, de um ensaio se ele não tivesse pisado o chão na França, olhando as ruínas de Atenas, corrido as cidades velhas da Bélgica, respirado os ares clássicos de Roma, sofrido o *fog* de Londres, mergulhado no romantismo alemão? Como poderia o crítico falar se não fora a Weimar abrigar-se à sombra de Goethe ou à Provença ouvir os ventos cortantes do Mistral? O crítico que fugisse de todos estes contatos reveladores estaria condenado aos limites de sua província, não teria assim autoridade para julgar, para falar com sabedoria. E, então, o valor de um Sainte-Beuve, de um Croce, de um Brandes passaria a se medir pelos rótulos de hotel pregados às suas valises. Um Taine seria melhor desde que mais viajado fosse ele. Não acredito muito neste critério do meu amigo Afonso Arinos. Porque tomando a literatura brasileira para exemplo de sua teoria sobre a cultura chegaríamos a absur-

dos. E a própria província de Minas Gerais, terra tão cara aos Arianos, por mais longe do mar, dos caminhos da Europa, teria que ser menos culta que o Pará, tão próximo das Universidades de Londres e de Paris. Mas vamos falar de gente, de autores. O maior romancista da América, o nosso caro Machado de Assis, nascido no morro e criado dentro dos muros de uma cidade e que nunca deixou a província fluminense, seria um bárbaro. E, no entanto, se houve no Brasil espírito mais lúcido, natureza mais dotada de civilização não seria em maior grau que em Machado.

Machado de Assis, que nunca viajou, que nunca viu céus e terras que não fossem de sua província, era culto como um inglês, como um francês, um italiano. É que nascera ele com a civilização no sangue. Era sábio sem auxílio de *baedekers*. E foi como ninguém o provinciano de sua província. Leiam-se os seus livros, e o homem Machado de Assis não nos decepciona pelas ausências de suas viagens. O que ele viu na alma humana, o que ele descobriu na natureza das criaturas, é que foi a grande viagem de sua vida. Caminhara ele por estradas e mares que não constam nas rotas de turismo. Para Arinos, Machado de Assis teria sido melhor se tivesse atravessado o Atlântico, e mergulhado no mundo velho. Porque só assim poderia o mestre ser mestre de verdade, perder a sua casca grossa de provinciano. Ora, Machado de Assis falar de Dante, de Goethe, de Cézanne, de Mozart, sem se ter chegado para perto do mundo

que gerou estes gênios!... Arinos receitaria viagens para Machado, para Pompéia, para Castro Alves, para Varela, para Mario de Andrade. Todos teriam sido maiores se não tivessem ficado na província, se tivessem cruzado mares, visto a Acrópole, passeado em gôndola, visto as pedras de Pompéia. E para o meu caro Arinos a literatura brasileira morreria por falta de um bom sistema de turismo. Machado com dois anos em França, três anos de Alemanha, quatro de Inglaterra, ter-nos-ia dado um outro *D. Casimiro*, muito maior, muito mais civilizado. E Euclides da Cunha, que teria feito Euclides com uma boa temporada em Veneza, em Genebra, em Berlim? Teria feito coisa melhor que o *Os Sertões*? Sem dúvida que Euclides iria mais longe. Arinos, com as viagens, distribuídas conforme os temperamentos, conforme as tendências de cada um, mudaria a face da nossa literatura. Criaria um Machado de Assis mais clássico, um Euclides de mais maneiras.

Teríamos romancistas, poetas, ensaístas que soubessem falar do mármore de Carrara, de pintores holandeses; mas romancistas, poetas e ensaístas bem cacetes. Prefiro-os como foram, homens de suas províncias, homens sem valises carimbadas pelos grandes hotéis, mas homens de suas próprias vidas. Viajar é muito bom, mas não viajar não é morrer. Uma vez Oliveira Lima, que era homem de muitas viagens, dizia que se fôssemos tomar o valor dos homens pelas viagens teríamos que chegar a conclusão de considerá-los os grumetes como homens finos e um Sócrates, que nunca saiu de sua cidade, um botocudo. Por isto não acredito que deva um crítico silenciar a vida inteira porque não se fez em terra dos mestres. Não. Continuo a gostar muito mais de Machado de Assis, que nunca deixou a sua província, do que do Sr. Cláudio de Sousa, que já andou o mundo inteiro. E prefiro muito bem. 



A PRO PUC

Associação dos Professores da PUC-SP

Rua Bartira, 407 - Perdizes - CEP 05009-000
São Paulo - SP