

Lauro Belschior Mendes

A Expressão Brasileira:
Narrações Exemplares

Cadernos de Pesquisa; V. 34

A EXPRESSÃO BRASILEIRA: NARRAÇÕES EXEMPLARES

LAURO BELCHIOR MENDES

**TEXTO INTEGRAL DO SEMINÁRIO
APRESENTADO EM CONCURSO PARA
PROVIMENTO DO CARGO DE
PROFESSOR TITULAR EM 26 DE JUNHO
DE 1996.**

Cadeno de Pesquisa	Belo Horizonte	NAPq/FALE/UFMG	Nº34	Novembro	1996
--------------------	----------------	----------------	------	----------	------

NÚCLEO DE ASSESSORAMENTO À PESQUISA DA FALE/UFMG

Directora da Faculdade de Letras
Profa. Rosângela Borges Lima
Vice-Directora
Profa. Prosolina Alves Marra
Coordenador do NAPq/FALE
Prof. Luiz Carlos de Assis Rocha

Projeto Gráfico da Capa
Sônia Márcia Correa
Claudio Rezende

Editoração Eletrônica
Dicimes Donato Serafini de Sousa

ENDEREÇO PARA CORRESPONDÊNCIA

Núcleo de Assessoramento à Pesquisa
Faculdade de Letras da UFMG
Av. Antônio Carlos, 6627 - Sala 3025
CEP.31270-901 - Belo Horizonte - Minas Gerais - BRASIL

1996

*Como não se voltar então para a poesia?
Ela tem — como a vida — a desculpa de
não provar nada.*

Cioran. 1949

*Mas você já viu criador
que não procure dar à sua criatura,
todos os elementos com que
ela possa vencer a vida sozinha?*

Mário de Andrade. 1944.

SUMÁRIO

I - Introdução	7
II - Machado de Assis Dom Casmurro - da morte do amor	25
III - Mário de Andrade Amar, verbo intransitivo duas mesas: da impossibilidade do amor	49
IV - Guimarães Rosa Grande sertão: veredas das imagens visuais do amor e da morte	65
A - Desenhos textuais	66
B - Iluminuras e vinhetas	76
V - Conclusão	93
VI - Referências bibliográficas	95
VII - NOTAS	101

*Agradeço a
Jair Alves Corgozinho Filho,
que me acompanhou em cada palavra.*

*Para
Ludmila*

I - Introdução:

Este é um trabalho de Literatura Brasileira e é fruto principalmente de uma longa convivência com parte dos seus textos, por injunções da profissão e do gosto pessoal. A primeira parte do título deste seminário é uma apropriação e adaptação do título do livro de Lezama Lima **A expressão americana**. Não é minha intenção desenvolver o assunto a partir das idéias do autor cubano. Não porque não concorde com elas, o que não deixa de ser verdade em relação a algumas, mas principalmente porque sua abordagem se prende no geral à América Hispânica. Não se aplica, portanto, à especificidade da Literatura Brasileira. Lezama Lima estará presente na minha escrita, ao lado de tantos outros autores, como mestres indicadores dos caminhos percorridos nesta reflexão que desejo fazer sobre nossa literatura. Algumas vezes certas idéias aparecerão acompanhadas das respectivas indicações de paternidade; outras, estarão de tal forma entranhadas na minha palavra que devo me responsabilizar totalmente pela maneira em que elas estarão talvez transformadas ou deformadas.

No capítulo Nascimento da expressão crioula, Lezama Lima elabora a seguinte metáfora:

No banquete literário, o americano vem cumprir a função daquele que realiza a prova maior. Depois das bandejas que trazem os assados, as frutas sorridentes e o costelame auroral do crustáceo, vem a perinha postreira, como podia ter sido o

confeito ou o creme para repassar com o azeite ou o bolinho, que serve de intermediário entre o fogo e o estufado. O ocidental, treinado na gota do alambique, acrescenta a moagem do café, trazido pela magia das culturas orientais, que oferece o deleite de algumas overtureas à turca realizadas por Mozart, ou 'a referência que já fizemos a algumas cantatas alegres em que se entretinha o majestoso divertimento bachiano. Era essa essência, uma espécie de ponto a mais na doçura do creme, um luxo ocidental que ampliava com essa gota oriental as variantes metafísicas do gosto. Mas a essa perfeição do banquete que leva a assimilação à cultura, corresponderia ao americano o primor inapelável, o rotundo ponto final da folha do tabaco. O americano trazia a esse refinamento do banquete ocidental o outro refinamento da natureza. Um terminar com um sabor de natureza, que recordava a primeira etapa anterior às transmutações do fogo. Com a natureza, que brinda um fumo, que traz o louvor e a oferta essencial da evaporação.¹

Como se pode ver em **A expressão americana**, a fonte de inspiração é, inicialmente, o banquete platônico metaforizado pela cultura ocidental, mas visto em processo de transformação, pela força da cultura americana, em função de *exigências da nova paisagem*,² impostas à nova escrita. Lezama Lima chama a atenção para o caráter que se tornou já um tanto híbrido do banquete ocidental, quando se incorporou a ele a incomparável xícara de café, ao final do festim, como contributo da cultura oriental. Após a degustação do café, Lezama se lembra de algumas rachaduras do bloco (*as overtureas*), representadas de uma parte pelo *divertimento* erótico-místico-musical de Bach; de outra, por Mozart, creio que pela sua luta incansável na busca de reconhecimento do valor estético de sua música, e, conseqüentemente, de respeito pelo seu produtor, enquanto profissional. Nos grandes banquetes do tempo de Mozart, o artista deveria fazer o fundo musical, integrava apenas parte do grupo de elementos perfeitamente dispensáveis, como os pasteleiros, cozinheiros, criados, os quais tinham mais ou menos o mesmo *status* na hierarquia da corte.³ Com Mozart começa a afirmação do artista burguês diante de uma nova ordem econômica que surge. A esse banquete em transformação, rumo à sua

expressão burguesa na Europa, o cubano acrescenta na América o requinte do tabaco puro — o prazer e a sensualidade de seu aroma, na novidade do contexto em que se completa o ritual, como perfeição e assimilação. Está pronta a metáfora do banquete americano. A esse respeito, afirma Irleamar Chiampi:

(...) Lezama constrói uma fábula “intertextual” que compreendia o devir americano como uma era imaginária que soma e transforma fragmentos de outros imaginários. Mas este devir, produzido pelo diálogo entre os textos americanos e os de outras culturas, é apenas o trabalho do crítico de registrar as semelhanças e as diferenças.⁴

Nova paisagem, soma e transformação de fragmentos de múltiplas semelhanças e diferenças imaginárias. Tomo a metáfora do banquete literário concebida por Lezama Lima, como ponto de partida da abordagem que pretendo desenvolver de algumas narrações brasileiras. Na escrita/fala dos narradores pretendo examinar intenções autorais, como realizações da *prova maior*; segundo as diversas formas em que se apresentam: meios plurais de ampliar também o luxo do novo banquete com a sua realização única — exemplar, carregada de semelhanças, mas sobretudo marcada pelas nossas diferenças. Tal participação se fará na repetição da herança e na incorporação de outros requintes, desconhecidos na composição, na ordem, nos temperos, no imaginário do velho banquete.

Pretendo analisar alguns dos processos de escrita incorporados à narração de **Dom Casmurro**, **Amar, verbo intransitivo** e **Grande sertão: veredas**. É certo que os autores — Machado de Assis, Mário de Andrade e Guimarães Rosa — estão aqui por serem quem são, enquanto *somadores e transformadores*. Devo dizer, então, que a reunião de seus nomes se deve à sua participação no banquete, ou seja, a modificação que eles trazem e o diálogo que travam com outras literaturas, com outras artes, entre si e entre nós, seus leitores.

Temos o hábito de pensar na Civilização Ocidental como um bloco único, rígido, inteiriço, que pode ser traduzido pelas idéias de equilíbrio, harmonia e racionalidade, e, mais recentemente, pelas idéias de dinheiro e desenvolvimento tecnológico. Esse pensamento se revela, entretanto, um equívoco, porque reflete apenas um lado da questão. Ao longo de sua história, o desenvolvimento de nossa civilização não foi retilíneo. Ela sempre teve os seus contestadores, alguns mais, outros menos, como se pode ver nos estudos de Bakhtin sobre o romance grego antigo e o romance de cavalaria, bem como nos textos de autores como Apuleio, Petrônio, Rabelais, para citar apenas alguns⁵. Acrescentemos a essa irregularidade da superfície ocidental, historicamente considerada, a contribuição da picaresca espanhola, expressa nas palavras de Alonso Zamora Vicente, o que vem seguramente enriquecer o banquete anterior ao nosso, na medida em que destrói a idéia de unicidade daquele:

A partir del *Lazarillo*, las novelas picarescas adoptan una forma consagrada. (...) Las cosas y los acaeceres no tienen concatenación alguna, son puros azares, como la vida, lo menos sujeto a una ley previa. Esto condiciona también la estructura del libro, que, naturalmente, no tiene tampoco esquemas preconcebidos. Muchos capítulos podrían quizá ser suprimidos sin que la economía total sufriera⁶.

Ou ainda, mais categoricamente:

Más importancia tiene, entre las continuaciones, la Segunda parte del *Lazarillo* de Tormes, sacada de las Crónicas de Toledo, publicada en París, 1620, por Juan de Luna, intérprete y profesor de español en capital de Francia. Parece que animó a Luna a publicar su *Lazarillo* el hacer un texto que pudiera servir de libro de trabajo a sus discípulos. Para ello, publicó, modernizándolo, el *Lazarillo* anónimo, y le añadió a continuación el propio. El alcance de la invención de Luna es muy claro: la sátira social se agría un poco más, adquiere ya tonos violentos, tal como corresponde a la fecha de su publicación, posterior al Guzmán y a la Pícaro Justina. La

sátira es particularmente violenta contra al clero y la Inquisición, lo que habría hecho imposible la aparición de este Lazarillo en España. (...) El realismo de Luna, ajeno a todo escrúpulo moralizador, llega en ocasiones a la crudeza⁷.

A picaresca espanhola constitui um componente a mais do banquete ocidental, que atesta a aspereza do que se mostrou sempre como resultado de polidura impecável. Para se pensar nas especificidades do banquete, veja-se a obra *O processo civilizador*, de Norbert Elias, traduzida no Brasil em 1990 (1º volume) e 1993 (2º volume). Elias não vê o processo civilizador ocidental como algo que conduz a uma finalidade em perspectiva do progresso⁸, e sim como um processo em que hábitos e costumes se modificam (e não *evoluem*, como poderia sugerir a idéia de progresso). Suas observações são particularmente interessantes, quando abordam o século XVI, que nos interessa tanto: elas demonstram claramente que, afinal de contas, a civilização transplantada para a América não era assim tão perfeita e bem intencionada *quanto a mentalidade colonialista nos tentou fazer crer, durante estes quase quinhentos anos de vida civilizada*.⁹ A visão de Norbert Elias metaforiza a ausência de um sentido orientador positivo para o processo de civilização:

Por outro lado, também é possível que tenhamos tão pouca capacidade de suportar as catástrofes da história que aniquilaram a vida e o sentido, e de diminuir o sofrimento que os seres humanos causam uns aos outros, justamente por não nos dispormos a abrir mão das fantasias com que tradicionalmente enfeitamos nossa existência. Na verdade, somos impelidos pelo curso da história humana como passageiros de um trem desgovernado, em disparada cada vez mais rápida, sem condutor e sem o menor controle por parte dos ocupantes. Ninguém sabe aonde a viagem nos levará ou quando virá a próxima colisão, nem tampouco o que pode ser feito para colocar o trem sob controle.¹⁰

O banquete, como um todo, não possui, pois, uma finalidade em que

possamos nos firmar: é inquietante a interpretação do curso da história da humanidade pela imagem do trem sem condutor. A história tem contudo seus momentos de lucidez. Ao ser transplantado para as terras brasileiras não foi interrompido o processo de modificação do banquete, nem foram anuladas as suas contradições. Modificações e contradições aqui perdem o pé de suas similares européias, que continuavam seu rumo sem rumo. Ou talvez seja melhor dizer de outra forma: são as modificações e contradições européias que perdem o pé em relação às transformações brasileiras, que mesmo lentas — a ferro, fogo e desejo de existir — se fizeram. Voltando ao contexto americano e nele incluindo a contribuição brasileira, Irleamar Chiampi compara as cenas:

São diversas as inovações que a fábula lezamiana traz para dar-nos um melhor conhecimento do fato americano. Desde já, a sua imagem é a contrafacção daquele Ariel diáfano e etéreo, no qual Rodó identificou a América (Latina), como o é também daquele novo hispano-americano que Octavio Paz imaginou patético, dilacerado e solitário como produto da violação fundacional do México. Lezama pinta o seu americano como uma espécie de Caliban, irreverente, corrosivo, rebelde e devorador (e nisto, mais próximo ao antropófago em que Oswald de Andrade metaforizou o modo de ser brasileiro). Nesse Caliban demoníaco de Lezama prevalecem, apesar das tempestades da história, o desejo do conhecimento ígneo e da liberdade absoluta.¹¹

Somos portadores das memórias do fogo e dos nascimentos de universos plurais. Ao nos referirmos à Civilização Ocidental é imprescindível não perder de vista o fato de ela nos ter sido transmitida fundamentalmente por portugueses, já com larga experiência de miscigenações raciais e culturais. Não fugindo à regra, a colonização portuguesa, como qualquer outra colonização levada a cabo pelos países europeus, se caracterizou por uma cadeia de violências.

Tais violências refletem o processo civilizador ocidental e salientam a necessidade de nos libertar das suas injunções: deixar o campo livre para o nosso Caliban demoníaco. Ao sentar à mesa do banquete ocidental, o artista brasileiro teve que fazê-lo certo de seus laços com a tradição dos ancestrais ocidentais, autóctones e africanos, mas certamente com a indignação necessária para escolher o seu prato preferido, com temperos escolhidos pelo seu paladar afeito a outras especiarias. Repetindo o pensamento de Mário de Andrade exposto em **O banquete**: O contraste do conformismo das classes dominantes e do não conformismo implicado na arte, por definição, que já estava em Mozart, como vimos, pois é fenômeno universal. Junto à aceitação meio resignada da tradição, o escritor brasileiro foi libertando as forças criadoras, modificando, refazendo, reinventando o banquete — com sua experiência, sua razão e suas paixões. (Não podemos entretanto nos restringir às imagens atuais do banquete americano ou do brasileiro. A marcha da civilização continuou completando seu banquete ocidental e são espetaculares as marcas de sua presença na contemporaneidade do mundo.)

Haroldo de Campos se lembra de Segismundo Spina que considerou Gregório de Matoso primeiro prelo e o primeiro jornal que circulou na Colônia.¹² Tais palavras se justificam porque a colonização portuguesa nos negou — ao contrário do que fizeram os espanhóis na América Hispânica, juntamente com a fundação de belas cidades com traçados preestabelecidos, a criação e funcionamento de universidades — também a implantação das tipografias. A esse respeito, vejamos as palavras de Sérgio Buarque de Hollanda:

Igualmente surpreendente é o contraste entre as Américas Espanhola e Portuguesa no que respeita à introdução de outro importante instrumento de cultura: a imprensa. Sabe-se que, já em 1535, se imprimiam livros na Cidade do México e que quatro anos mais tarde se instalava ali a oficina de Giovanni Paoli ou Juan Pablos, agente do impressor alemão João Gronberger, de Sevilha. Da Nova Espanha a arte tipo-

gráfica é levada, ainda em fins do século XVI, para Lima, datando de 1584 a autorização para se estabelecer oficina impressora na capital peruana.

Em todas as principais cidades da América Espanhola existiam estabelecimentos gráficos por volta de 1747, o ano em que aparece no Rio de Janeiro, para logo depois ser fechada, por ordem real, a oficina de Antônio Isidoro da Fonseca. A carta régia de 5 de julho do referido ano, mandando seqüestrar e devolver ao Reino, por conta e risco dos donos, as "letras de imprensa" alega não ser conveniente que no Estado do Brasil "se imprimão papeis no tempo presente, nem ser utilidade aos impressores trabalharem no seu ofício aonde as despesas são maiores que no Reino, do qual bem podem hir impressos os livros e os papeis no mesmo tempo em que d'elles devem hir as licenças da Inquirição e do meu Conselho Ultramarino, sem as quaes se não podem imprimir nem correrem as obras ..."¹³

Assim o Brasil, nascido já sob o signo dos efeitos da revolução representada pela invenção da imprensa, se viu privado dos seus benefícios¹⁴, durante longos anos de sua História e foi, de certa maneira, obrigado a criar ou repetir a *tradição do manuscrito*, conforme a expressão de Antônio Houaiss.¹⁵

Um significativo estudo da vida intelectual do Brasil-Colônia encontra-se na obra de Eduardo Frieiro *O diabo na livraria do Cônego*. Trata-se de uma excelente análise da biblioteca do Cônego Luis Vieira da Silva, inconfidente mineiro condenado ao degredo e à prisão perpétua em 1792. Estudando os *Autos de Devassa*, Frieiro teve condições de arrolar todos os livros de propriedade do Cônego: dicionários de várias línguas e de vários assuntos, obras místicas, obras filosóficas, obras literárias, clássicos portugueses e franceses. Comparando as condições de circulação de obras censuradas nas Américas, Frieiro afirma:

De nossa parte, não cremos que na América portuguesa as cousas se passassem de maneira muito diversa. E a nossa

convicção se firma no testemunho das livrarias do Cônego Luís Vieira da Silva, dos Drs. Cláudio Manuel da Costa, Inácio José de Alvarenga Peixoto e do Coronel José de Resende Costa, que atestavam um índice de ilustração muito adiantado para o meio em que viviam. Não é pois arriscado afirmar que os intelectuais de Vila Rica leram tudo o que quiseram ler. Do Cônego Luís Vieira, a julgar pelos livros que possuía, pode-se dizer que foi um mineiro que respirou a plenos pulmões os melhores ares do espírito do tempo.

Figure-se isto: um letrado pobre, como era o nosso Cônego — a pobreza era geral — tinha em casa, nos sertões das Minas Gerais, duzentas e setenta obras, com cerca de oitocentos volumes. Essas centenas de volumes representavam uma biblioteca magnífica para a época e o lugar. Para qualquer lugar naquela época, acrescente-se logo, pois deve-se levar em conta que no tempo de Luís Vieira da Silva as livrarias particulares, mesmo na Europa, não eram consideráveis. A de Kant, por exemplo, não passa de trezentas obras. Um século antes, a de Spinoza tinha apenas cento e sessenta.¹⁶

A biblioteca do Cônego nos faz pensar num universo de leituras privilegiado — todo ele formado obviamente por livros estrangeiros. Era ele um leitor em dia com o que se passava na Europa e rebelde às proibições régias. O diabo comparece à sua biblioteca através do enciclopedismo, do racionalismo e do naturalismo das obras de Voltaire e Rousseau.

Frieiro observa que na relação dos livros do Cônego feita pelos *Autos de Devassa* não há um só livro do Brasil ou sobre o Brasil.¹⁷ A vida intelectual no Brasil do século XVIII e princípios do XIX, pode-se concluir, depende totalmente do que vem da Europa. Aqui não existe imprensa, nega-se autorização para abertura e funcionamento de tipografias: as pouquíssimas obras escritas por brasileiros são publicadas na Europa. A penúria existente irá iniciar o seu lento processo de transformação a partir do século XIX, quando, finalmente, vai começar a publicação de livros no Brasil, com a sua conseqüente, mas insuficiente popularização, já em torno da segunda metade do século. O problema do livro brasileiro, contudo, continuará.

O primeiro jornal fundado no Brasil foi *A Gazeta do Rio de Janeiro*, em 1808, que se transformou em *Diário do Governo*, depois da Independência.¹⁸ Tínhamos sido até então categoricamente excluídos, enquanto povo em formação, de uma intervenção efetiva no banquete, que se realizava naqueles tempos sob o impacto das marcas *revolucionárias* do jornal e do livro impresso. Mais da metade de nossa existência enquanto país foi vivida portanto sob o medo, seja lá do que for, que poderia ser causado pelo livro, com a proibição de sua produção e pesada legislação sobre a sua importação e circulação. De tudo isso, resultou, antes da instalação das tipografias e da imprensa, a permanência de compensatórios e idealizados processos medievais de produção de livros absolutamente artesanais, durante praticamente todo o período colonial, ou seja, um retorno à velha e necessária *tradição do manuscrito*, a que já me referi. Esses livros eram resultados de inúmeras mãos e sua autoria nem sempre ficou documentada. Cito alguns exemplos desses livros artesanais, retirados do ensaio *Ralação texto-imagem no barroco mineiro*, de Cristina Ávila: **Compromisso da Irmandade do Senhor dos Passos**, Capela N. S. do Bom Despacho do Córrego (1721); **Compromisso do Santíssimo Sacramento** da Igreja de Nossa Senhora do Pilar de Congonhas (1725); **Compromisso de Nossa Senhora das Mercês**, da Irmandade dos Pretos Crioulos da Vila de São José (1768).¹⁹

A vulgarização do livro, seguindo os processos de produção de jornal, só vai acontecer em torno de 1837, conforme afirma Marlyse Meyer, ao se referir à pesquisa efetuada para a elaboração de *Folhetim- uma história*:

Diga-se de passagem que esta investigação mostrou que a ficção nacional já se vinha manifestando pela imprensa em data anterior àquela considerada como ponto de partida, 1839. Um periódico como o *Gabinete de Leitura* (1837-1838, saindo aos domingos) publicava contos e novelas, anônimos e assinados, sendo vários pelo indefectível Pereira da Silva.²⁰

Segundo José Veríssimo, em finais do século XIX, já se produzem livros no Brasil, o que não vem modificar muito a situação anterior a 1808, ou aquela referida na citação anterior:

E a dar livros de graça digo, porque ainda a pequena minoria que não desestima de todo a leitura e que em geral pertence às classes pobres, não pode com os exorbitantes preços dos livros brasileiros. Ainda outra circunstância há que torna pouco vendáveis esses livros: é a sua péssima impressão, o seu mau papel e pior encadernação.

Nas produções da indústria moderna o público exige, além da solidez, a elegância, o bom gosto, a arte da confecção; o livro, que, como volume, é, não há negar, um produto industrial como um ferro de engomar, não se pode furtar a essa lei. O livro brasileiro está inteiramente fora dela (...).²¹

Quando pensamos na Literatura Brasileira, não podemos nos esquecer das condições de dependência quanto à produção de livros em que ela apareceu. Assim, voltando à citação de Lezama Lima, a primeira observação a ser feita é que já nascemos como participantes *indesejados* do antigo banquete, oferecido pela Cultura Ocidental, na medida em que queríamos pensá-lo e compreendê-lo, para antropofagicamente ultrapassá-lo, mas tínhamos um mundo de impedimentos para produzi-lo. É inegável que a nossa participação em tal banquete nem sempre foi feita agressivamente. O desenvolvimento de uma consciência crítica mais afiada iria, entretanto, conduzir alguns a uma visão destituída de encantamentos e ilusões. É o que se pode ler nessas palavras decisivas inscritas em **Serafim Ponte Grande**, de Oswald de Andrade a respeito de uma das personagens do livro, que atinge diretamente uma das faces do banquete: *Dona Branca Clara é uma vítima da cristianização do Direito Romano também conhecida pelo mote de Civilização Ocidental*.²²

Por outro lado, é necessário lembrar que nem todos os europeus aqui aportados eram fiéis seguidores dos ritos de sua civilização de origem e pouco se interessaram pela manutenção das regras do banquete.

te: as contradições, as rachaduras nos blocos, as asperezas nas superfícies e as imperfeições de objetos também imigravam nas caravelas. É o que se vê na seguinte passagem de Araripe Júnior, ao observar o fenômeno que ele chama de *obnubilação*:

Portugueses, franceses, espanhóis, apenas saltavam no Brasil e internavam-se, perdendo de vistas suas pinças e caravelas, esqueciam as origens respectivas. Dominados pela rudez do meio, entontecidos pela natureza tropical, abraçados com a terra, todos eles se transformavam quase em selvagens; e se um núcleo forte de colonos, renovado para continuas viagens, não os sustinha na luta, raro era que não acabassem pintando o corpo de jenipapo e urucu e adotando idéias, costumes e até as brutalidades (sic) dos indígenas. Os exemplos históricos surgem em penca: Hans Staden, Soares Moreno, Pai Pina (Amanayara), Anhangüera, e os trugimões ou línguas que deram tanto que fazer a Villegaignon. O mesmo jesuíta Anchieta não escapou a esta influência; a sua vida entre os selvagens e o seu prestígio contra os sacerdotes índios atestam que este padre, se não por imposição do meio ao menos por arte refinada, se fez legítimo pajé.²³

Há um certo exagero, que se explica talvez pelo demasiado apego ao pensamento característico do final do século XIX, nas palavras de Araripe Júnior, que chega a dizer que *aos padres pareceu preferível ficarem a cômodo, engordando nos claustros e tocando viola, a se arriscarem nos invios sertões (...)*²⁴. Palavras injustas e redutoras em relação a Anchieta e em relação ao papel de mediador desempenhado por Vieira nos dois banquetes a que dedicou toda a sua vida. Vieira é um homem de seu tempo, um homem de Portugal e do Brasil, e suas várias viagens para a Europa atestam o compromisso de seu pensamento, que se preocupa com reis, rainhas, papa e bispos das metrópoles européias, tanto quanto com colonizadores, índios, negros e mestiços *das Índias Ocidentais*. Um homem ubíquo, portanto: um pé na Europa, outro no Brasil, um olho nas grandes questões políticas do mundo europeu de seu tempo, outro olho nas questões mais bru-

tais da colônia, uma metade do coração entregue às grandes meditações sobre o amor divino, a outra metade dedicada à arte, ao gosto de escrever.²⁵ Um homem que soube perfeitamente se dividir entre seus dois públicos, deixando em seus *Sermões*, marcas evidentes de preocupação com a recepção de seus escritos. Muito longe, portanto, do modelo tão redutor citado por Araripe Júnior. Ele é o perfeito “senhor barroco”, de que fala Lezama Lima, ao se dividir entre o Velho e o Novo Mundo. O seu fervor cristão manterá o seu compromisso humanitário com a situação espiritual de índios, negros e mestiços do Brasil-Colônia. A sua vasta formação intelectual humanística o fará um homem moderno, com preocupações específicas, quanto ao lugar que Portugal deverá ocupar na economia política do mundo de seu tempo. O seu banquete é sem dúvida o europeu, mas de uma certa forma ele prepara as condições para a existência do banquete brasileiro. Insubstituível iguaria na nossa mesa, Vieira é uma figura emblemática, enquanto artista dedicado à sua obra.

Cristianismo, Direito Romano, Civilização Ocidental. Nosso olhar se volta para as antigas civilizações mediterrânicas, onde se encontra parte de nossas heranças culturais: monoteísmo judaico, cristão e islâmico²⁶, pensamento grego²⁷, milagre romano²⁸. O nascimento cultural do Brasil se dá como um elo ultramarino a mais na longa cadeia mediterrânica. O processo brasileiro retoma o já existente cruzamento de culturas, mistura de povos, da velha cultura mediterrânica.

A idéia não é original e nos remete novamente a José Veríssimo, que se referia negativamente à nossa formação como a inserção de um país novo nos vícios das sociedades ocidentais decadentes.²⁹ A pergunta que gostaria de poder responder seria exatamente esta: de que forma se dá a participação da Literatura Brasileira no complexo quadro da cultura ocidental? Este trabalho é uma tentativa de responder a tal questão, que, metaforicamente, pode ser desdobrada em várias outras: Qual é o nosso *rotundo ponto final da folha do tabaco* nesse

banquete que herdamos e estamos transformando? Qual é o *nosso contributo brasileiro*? Que será acrescentado por nós no festim já existente e de que maneira interferimos e ainda poderemos interferir na sua prática? Quais são as dificuldades que nos surgem, ao desejarmos nos colocar criticamente diante do contexto ocidental, representado pela sua história, pela sua filosofia, pela sua ciência, pela sua arte, pela sua literatura, pela sua *mentalidade*? Evidentemente vários estudiosos já responderam a questão inicial, desdobrada em tantas outras. Creio, porém, que a maioria das respostas tem se concentrado em explicações históricas, cuja importância capital jamais seria negada por mim. As marcas autorais a que me referi no princípio pressupõem as relações entre texto e contexto histórico, entre intenções de escrita e sua realização, sem as quais uma literatura não tem como existir.

Os textos que escolhi já indiciam, de uma certa forma, os problemas que tenho pela frente, uma vez que os autores que os escreveram vão se colocar todos eles de maneira nada eufórica, embora com diferentes matizes, no embaralhado contexto da Civilização Ocidental. De acordo com um silogismo de Cioran, *a preocupação com a expressão é própria dos que não podem adormecer em uma fé*.³⁰ É, pois, como participante ativo e infiel aos cânones basilares dessa civilização tão diversa, que se debate para manter sua existência — ainda que à custa do hermetismo e da esquizofrenia³¹ — que me coloco, enquanto intérprete de textos literários brasileiros, com a visível desconfiança de que ela me fez herdeiro.

O capítulo de Lezama Lima fala de *expressão crioula*, o que me toca muito de perto, se me ateno ao sentido que a palavra *criollo* tem em espanhol. Creio que pode ser levada ao contexto brasileiro, como já o fazia Silvio Romero, por exemplo, quando afirmava:

A literatura brasileira, como todas as literaturas do mundo, deve ser a expressão positiva do estado emocional e intelec-

tual, das idéias e dos sentimentos de um povo. Ora, nosso povo não é o índio, não é o negro, não é o português; é antes a soma de todas estas parcelas tiradas ao cadinho do Novo Mundo.³²

O que me interessa nessa passagem de Silvio Romero é exatamente a concepção de um certo *crioulismo*, característico do povo brasileiro. É claro que, em se tratando desse autor, não podemos nos esquecer de certas afirmativas constrangedoras, ao falar da *americanização* do nosso pensamento como um *vício*³³ ou ao endossar as teorias racistas de seu tempo, que se encontram disseminadas pela sua obra. Apesar desses graves problemas, penso que Silvio está certo, quando diz, a respeito da poesia produzida no Brasil:

É uma questão de instinto dos povos essa do nacionalismo literário. Isto vem espontaneamente; as nações têm todas uma força particular que as define e individualiza. Todos sabem qual é ela no inglês, no alemão, no francês... Também teremos, se o não temos ainda, o nosso espírito próprio.³⁴

Se falo portanto de *expressão brasileira*, estou tratando de uma questão que tem estado nos corações e mentes de muitos intelectuais brasileiros já há algum tempo, ao reivindicar o caráter de *nacional* para a literatura escrita no Brasil, espelhando o que se fazia na Europa, em relação às várias literaturas nacionais. No nosso caso específico, sempre se reivindicou o caráter de *nacionalidade* para a identificação da Literatura Brasileira, num quadro geral de *espírito próprio* da literatura. Sem dúvida, é mais ou menos a mesma coisa que se encontra em Machado de Assis, no seu ensaio sempre citado O instinto de nacionalidade, que será tomado desde então (1873) como modelo, por todos quantos tenham escrito sobre a formação da literatura brasileira, ou seja, a lenta construção de uma consciência crítica concomitante com a formação de um sentimento nativista ou nacionalista, conforme a época.

À primeira vista, o título que dei a meu seminário pode fazer parecer

que estou seguindo as mesmas trilhas dos autores que adotaram os citados critérios como definidores do caráter da Literatura Brasileira. Não posso negar meu respeito por tais idéias e o imenso papel que elas representaram para a minha geração, no que diz respeito à compreensão histórica da Literatura Brasileira. Penso, entretanto, que tais idéias não esgotam todo o assunto e que outras considerações — as que pretendo fazer aqui — poderão ser acrescentadas às primeiras e possibilitar uma compreensão maior da questão.

Estou falando de *expressão brasileira* num sentido que não tem como se instalar nos estreitos limites de uma certa concepção vulgar de historicismo ou de nacionalismo. Conforme procurarei mostrar nos textos que escolhi, ela vai se caracterizar por uma certa concepção de *texto* enquanto objeto estético materializado no livro. O processo de escrita desses textos nos reaproxima de uma certa forma da *tradição do manuscrito*.

O extremo cuidado dos autores com a arte poética se faz presente na escrita, como atestam os inúmeros trabalhos que hoje integram a bibliografia crítica existente sobre eles. Os livros são também concebidos, desejados, enquanto objetos estéticos. **Dom Casmurro, Amar, verbo intransitivo e Grande sertão: veredas:** estes romances foram escritos, de algum modo, tendo por modelo aqueles livros antigos, decorados por desenhos, vinhetas, iluminuras, letras capitulares. Neles, o romance não é apenas um romance: é um objeto de arte, onde o autor inscreve, nas suas opções pessoais plurais, toda uma concepção de poética. Romance como objeto, como escultura de um determinada concepção de contar uma história: páginas imaginadas também para a inscrição das significações autorais, enquanto legítimos participantes da feição brasileira do banquete ocidental. O desejo dos autores escolhidos era preencher as páginas em branco, como uma tela nua aguarda receber os influxos da criação do pintor ou a imensa mesa vazia, onde se vai servir o banquete. Ou como o papel

pautado à espera da caligrafia musical que se determina na partitura, com estabelecimentos de armaduras, utilização ou não de compassos, marcação de andamentos e imposição de ornamentos, com marcas de respiração e silêncios inusitados. Estou me referindo a signos visuais impressos na escrita do texto: desenhos propriamente ditos (A assinatura de Virgília em **Memórias Póstumas de Brás Cubas**, no capítulo CXLII, por exemplo, que aparece em várias edições), ilustrações, sugestões de desenhos imaginários, desenhos com fonemas, com a escrita de palavras, com citações de outras vozes, desenhos de frases, que comparecem todos na voz narradora principal, através de cuidadosa *manipulação lingüística*.³⁵ O livro é aqui um objeto artístico perfeitamente acabado, em sua dupla natureza de objeto para se ler e para se contemplar.

Nos textos escolhidos, dois fatos imediatamente chamam a nossa atenção: a representação da feição brasileira tomada aqui pela Civilização Ocidental e as estratégias escolhidas pela voz autoral. O primeiro fato já foi estudado por mim em meus estudos sobre a Antropofagia oswaldiana e deixo assim de referir-me diretamente a eles neste seminário, que está impregnado de remissões, claras ou subentendidas. O segundo fato merece uma atenção mais pormenorizada. Estou falando de **Dom Casmurro**, **Amar, verbo intransitivo** e **Grande sertão: veredas**, como meus exemplos. As obras escolhidas mostram autores profundamente preocupados com a dimensão estética da escrita, trabalhada em quase todos os níveis, dirigida pela perspicácia, pela exigência, pela criatividade e pela inventividade na relação dos narradores com a matéria narrada. Nos autores, Machado, Mário e Guimarães Rosa, a preocupação com a materialidade do livro segue num crescendo, passando, é óbvio, pela *contribuição milionária* das técnicas de composição e impressão. Nos textos, as narrações são feitas por um narrador, porta-voz de um pseudo-narrador-personagem (ou não) e portador das intenções autorais. De acordo com o pensamento de Genette, ao empregarmos as expressões *narrador de*

primeira pessoa e narrador de terceira pessoa, deveríamos fazê-lo sempre usando *aspas de protesto*, pois o autor é sempre uma *primeira pessoa*³⁶. No caso concreto, por exemplo, de **Grande sertão: veredas**, Riobaldo é, numa primeira instância, o narrador do texto, o contador da história previamente imaginada. Essa história é trabalhada pelo segundo narrador, que possui conhecimentos e intenções que estilizam e ultrapassam os parcos recursos expressivos do primeiro e os limites de uma escrita puramente mimética em relação ao narrado. Esse narrador, como os outros, atualiza obviamente as intenções autorais, que desejam imprimir suas marcas no processo de formação de um segmento artístico de nosso país, a nossa literatura — marcas de sua presença no banquete, na História da Literatura Brasileira. As várias linguagens se exibem como um reflexo de ambições autorais no processo de uma escrita de nossa literatura que se coloca, ao mesmo tempo, lado a lado com as grandes realizações da Literatura Ocidental e exige a participação do leitor para a montagem dos seus vários e possíveis sentidos.³⁷ Continuadoras de uma tradição que se pode estudar a partir de Machado de Assis, essas escritas pressupõem uma leitura crítica das grandes obras daquela literatura. Tal leitura é renovada com o diálogo específico com textos produzidos, diferentes na sua realização, mas acordes nas finalidades que pretendem atingir.

II - MACHADO DE ASSIS DOM CASMURRO — DA MORTE DO AMOR

*Our doubts are traitors,
And make us lose the good we oft might win,
By fearing to attempt.*

Shakespeare, citado por Machado de Assis
na Advertência da 1ª edição de **Ressurreição**, em 1872.

Através de Machado de Assis, a Civilização Ocidental encontrou, no Brasil, o seu mais legítimo crítico. Não pretendo, porém, fixar-me na sua maneira de ver a civilização, fato de que tem se ocupado parte da crítica, nas mais diferentes épocas em que tem sido escrita. Quero fixar-me na maneira amorosa, sensual, com que Machado se relaciona com os objetos-livros que produziu. Atenho-me aos romances, naquilo que se pode concluir sobre a busca de acabamento estético e a tentativa de transformar o produto material em algo tão perfeito quanto o texto escrito. É a partir de Machado que fica consagrada uma das marcas da expressão brasileira, a criação de uma nova vertente literária, que poderá ser comprovada em outros autores, com a formação de uma tradição. Na Advertência a uma nova edição de **Helena**, em 1905, Machado afirma que *cada obra pertence ao seu tempo*, pensamento que vai nortear minha leitura dos autores escolhidos, como objetos de análise neste texto.

Numa crônica de 1895, publicada em *A semana*, Machado fala da má qualidade de impressão dos livros brasileiros:

Que pouco se leia nesta terra é o que muita gente afirma, há longos anos; é o que acaba de dizer *um bibliômano* na **Revista Brasileira**. Este, porém, confirmando a observação, dá como uma das causas do desamor à leitura o ruim aspecto dos livros, a forma desigual das edições, o mau gosto, em suma. Creio que assim seja, contanto que essa causa entre com outras de igual forma.³⁸

Como se pode ver, está aí mais uma vez marcada a ruim qualidade material do livro brasileiro de então. Através de prólogos e advertências que acrescentou às novas edições de seus livros, Machado de Assis teve sempre a preocupação de fazer, cuidadosamente, revisões de erros porventura existentes nas edições anteriores. Mas sempre utilizou o seu direito de corte daquilo que não lhe parecia bem. A *Advertência* escrita para a 2ª edição em livro de *A mão e a luva* (já então nas mãos da Livraria Garnier, em 1907)³⁹ é reveladora dessa preocupação em extirpar o texto de suas imperfeições:

Advertência de 1907

Os trinta e tantos anos decorridos do aparecimento desta novela à reimpressão que ora se faz parece que explicam as diferenças de composição e de maneira do autor. Se este não lhe daria agora a mesma feição, é certo que lhe deu outrora, e, ao cabo, tudo pode servir a definir a mesma pessoa. Não existia há muito no mercado. O autor aceitou o conselho de confiar a reimpressão ao editor dos outros livros seus. Não lhe alterou nada; apenas emendou erros tipográficos, fez correções de ortografia, e eliminou cerca de quinze linhas. Vai como saiu em 1874.⁴⁰

A mão autoral e o desejo amoroso de perfeição interferem na composição da nova edição do texto escrito na mocidade, que se encontrava esgotado. A segunda edição foi feita em Paris, provavelmente, tendo também por objetivo uma melhor apresentação do livro. Quando es-

creveu a Advertência de 1874, para o mesmo *A mão e a luva*, Machado se desculpou ante seu leitor pelas imperfeições inerentes à condição do texto, originário de folhetim:

Advertência de 1874

Esta novela, sujeita às urgências da publicação diária, saiu das mãos do autor capítulo a capítulo, sendo natural que a narração e o estilo padecessem com esse método de composição, um pouco fora dos hábitos do autor. Se a escrevera em outras condições, dera-lhe desenvolvimento maior, e algum colorido mais aos caracteres, que aí ficam esboçados. (...)”

Na Advertência da primeira edição em livro, Machado se desculpa junto ao público por causa de algumas deficiências próprias do texto, causadas pela sua publicação parcelada em *O Globo*, *fora dos hábitos do autor*. Em 1874, Machado se mostra mais preocupado com possíveis defeitos estruturais da narrativa. Em 1907, sua atenção se volta para o acabamento exterior do objeto, atribuindo as falhas estruturais à inexperiência do escritor. A sofrível qualidade das impressões realizadas no Brasil, de uma certa forma, podia comprometer o valor estético da obra, numa apresentação cheia de falhas. A partir, portanto, de *A mão e a luva* as preocupações com a estética da escrita, *os hábitos do autor*, irão sempre aumentando e Machado investirá cada vez mais no acabamento final de seus livros, buscando que sua composição seja realizada por uma boa editora, no caso, a Garnier, estabelecida em Paris, 6, rue des Saints-Pères, conforme os vários estudos citados.

Entre *Ressurreição* e *Dom Casmurro*, todos os demais romances foram primeiramente publicados parceladamente em jornais ou revistas. A partir de *Dom Casmurro*, todos os outros livros serão publicados já diretamente pela Garnier na primeira edição. *Helena* já fora publicado pela Garnier em 1876, após a publicação em folhetim

(a primeira edição de **Ressurreição** não passou pela experiência do folhetim e foi igualmente publicada pela Garnier). O mesmo não se deu com **Iaiá Garcia**: após a publicação em folhetim, teve uma 1ª edição em volume feita pela Tipographia do Cruzeiro, em 1878 e uma 2ª edição feita pela Garnier em 1898.

Um exemplo bem característico do que acabo de afirmar é o que diz respeito a **Memórias póstumas de Brás Cubas**. Como se sabe, esse romance teve quatro edições durante a vida de Machado de Assis. A primeira é a versão que foi publicada na *Revista Brasileira*, de 15 de março a 15 de dezembro de 1880. A segunda é de 1881, publicada no Rio de Janeiro, pela *Tipographia Nacional*. Essa edição é, portanto, a primeira em livro. Segundo Antônio Houaiss é *uma segunda redação pública -- embora sem alterações ou modificações substanciais*.⁴² Há retoques na redação e muitos cortes. A terceira edição (1896) e a quarta (1899) foram feitas em Paris, também pela Garnier. Para a terceira edição, Machado escreveu um Prólogo, que foi, como se sabe, publicado apenas na quarta. Veja-se o primeiro parágrafo do Prólogo, onde o escritor explica:

A primeira edição destas **Memórias póstumas de Brás Cubas** foi feita aos pedaços na Revista Brasileira, pelos anos de 1880. Postas mais tarde em livro, corriji o texto em vários lugares. Agora que tive de o rever para a terceira edição, emendei ainda alguma coisa e suprimi duas ou três dúzias de linhas. Assim composta, sai novamente à luz esta obra que alguma benevolência parece ter encontrado no público.⁴³

Algumas observações devem ser feitas de imediato. As palavras de Machado relativas às primeiras edições deixam entrever um certo menosprezo para o gênero da publicação primeira, o folhetim. A transformação do folhetim em livro exigiu a correção em *vários lugares*. No caso de **A mão e a luva**, Machado ironiza *as urgências da publicação diária*, além de afirmar que a narração e o estilo *padeceram* através da composição em que apareceram. No caso de **Brás Cubas**,

a narração foi feita *aos pedaços*. Esse tipo de publicação, o folhetim, evidentemente, não poderia agradar totalmente ao artista Machado de Assis, preocupado com a integridade estética de sua obra. Há muitas modificações, segundo Antônio Houaiss⁴⁴, na terceira edição de **Memórias póstumas de Brás Cubas**, primeira da Garnier, em termos qualitativos. Machado não se deixou dominar pelas dúvidas, afastou o medo do desconhecido e recompôs o seu texto. Essas modificações são definitivas, se repetem na quarta, última edição em vida do autor. Como havia passado mais de quinze anos da primeira edição, o autor pôde rever o seu texto, com a maturidade do escritor, que se tornava cada vez mais exigente com sua escrita. Por isso, Houaiss fala de uma *nova composição*⁴⁵, tal o número de parágrafos retocados, que exprimem as exigências perfeccionistas do autor. As diferenças da terceira para a quarta edição são mínimas, *confirmando a asserção de que o ânimo autoral definitivo já estava atingido* na terceira edição. E conclui Antônio Houaiss: *A crítica interna confirma, no caso do romance em apreço, a exatidão do critério de se haver, por motivos de história externa, escolhido a última edição em vida do autor (...) como a do texto de base.*⁴⁶

A história das publicações de **Memórias póstumas de Brás Cubas** revela assim um autor cada vez mais preocupado com sua maturidade artística no que tange à escrita do texto, sua dinâmica narrativa interna; mas revela ao mesmo tempo um autor cada vez mais exigente com os aspectos da produção do objeto-livro, que passa a ser tão precioso quanto o texto que encerra dentro de si. A prova disso é que, a partir da publicação de **Quincas Borba**, 1ª edição em volume pela Garnier, em 1891, toda a obra de Machado, durante sua vida, passará a ser publicada por aquela casa editora. O caso de **Dom Casmurro** é exemplar, em minha opinião.

O que nele chama primeiramente a atenção é o fato de o texto do romance ser diretamente publicado em livro e não passar pela experiência do sucesso ou reconhecimento popular através da publicação

em pedaços. Segundo Eugênio Gomes, Machado dedicou praticamente toda a década de noventa à redação de **Dom Casmurro**⁴⁷, o que confirma as suas exigências com a escrita. Em 1896, a 15 de novembro, publicou em **República** o conto Um agregado, que constitui uma redação primitiva dos capítulos III, IV e V do que viria a ser **Dom Casmurro**. Do conto ao romance, entre outros, Machado de Assis fez um corte de uma passagem sobre Capitu, que poderia comprometer toda a obra, caso fosse conservada. Refiro-me a uma fala de José Dias: — *Pode ser minha senhora, mas não falei senão depois de muito examinar. V. Ex. e o digno coronel estão de boa fé. Conheço o pai da pequena; é um velhaco. A filha não é menos velhaca, apesar de desmiolada. Enfim, cumpro um dever amargo, um dever amaríssimo.* (Um agregado, grifo meu).⁴⁸ Compare-se com a mesma passagem em **Dom Casmurro**: — *Pode ser, minha senhora. Oxalá tenham razão; mas creia que não falei senão depois de muito examinar ...*⁴⁹

O conto, escrito em 1896, reaparece diluído na versão final do romance, de 1899, enviada à Garnier em Paris. Nesse fato, vejo um duplo aspecto: primeiramente mostra o autor em sua plena maturidade artística, já totalmente consciente de suas qualidades de escritor, que acredita suficientemente em sua obra, sem necessidade de passar pela aprovação do público, através de publicações mais precárias. Noutras palavras: o texto está pronto, para o seu autor. Em segundo lugar, vejo o aspecto que tanto me interessa, ou seja, o desejo de ver o objeto-livro produzido materialmente da melhor maneira possível. A esses dois aspectos, acrescento um terceiro, obra do acaso: o fato de o livro ter sido lido no Brasil apenas em 1900. Como se vê em trabalho de Celso Cunha, a redação final do romance terminou em 1899 e Machado enviou-o imediatamente à Garnier para a publicação. O editor, entretanto, teve tanto trabalho no final de 1899 que acabou atrasando um pouco a remessa da edição do livro para o Brasil, conforme declara em carta dirigida a Machado: *Votre roman a été*

*terminé le 5 Xbre mais à la fin de l'année, les brocheurs et relieurs étaient tellement débordés qu'il m'a été impossible de faire donner à Dom Casmurro un tour de faveur. Je le regrette et veuillez m'excuser.*⁵⁰

Com o atraso da impressão do livro, a Literatura Brasileira só vai receber a sua grande obra em 1900. Duplo simbolismo: Machado inicia a fase decisiva de sua carreira de escritor brasileiro; o público do século XX brasileiro recebe sua definitiva obra-prima no momento inaugural do século. E mais: antes da edição chegar ao Brasil (2000 exemplares), já havia uma tal procura pelo livro que Machado encomendou a seus editores uma segunda edição, composta ainda em abril de 1900. É igualmente importante lembrar que já naquele tempo havia interesse pela tradução de seus livros para o alemão conforme se pode ver nesta carta, datada de 10/06/99, de Machado a Alfredo Ellis:

Exmo. Sr. Dr. Alfredo Ellis. — Acabo de escrever para Paris ao Sr. H. Garnier, pedindo-lhe que diretamente dê autorização à senhora de quem V. Ex.^a me fala no seu bilhete, para a tradução dos meus livros em alemão. A razão disto é, conforme já disse a V. Ex.^a, haver eu transferido àquele editor a propriedade de todos eles, até agora publicados. — Logo que receba a resposta (se ele não puser objeção, o que não espero) farei entrega dela a V. Ex.^a, para que sirva dar-lhe o conveniente destino. — Machado de Assis.⁵¹

Volto-me à inscrição de Shakespeare na Advertência da primeira edição de **Ressurreição**. Conforme se sabe, Machado de Assis não teve por hábito o uso de epígrafes em seus romances, embora todos eles estejam plenos de citações. Apenas **Esaú e Jacó** e **Memorial de Aires** contêm epígrafes. Os versos de Shakespeare citados na Advertência de **Ressurreição** tomam assim a dimensão de refletir um projeto estético iniciado com aquele romance e que vai encontrar o seu ponto máximo de realização em **Dom Casmurro**: *minha idéia ao escrever este livro foi pôr em ação aquele pensamento de Shakespeare*⁵², pensamento que fala de ousadia, de coragem, de afirmação das próprias convicções, de leituras do dramaturgo inglês. Palavras que falam da força subterrânea de Shakespeare em sua obra, o que em **Dom Cas-**

murro aparecerá com toda evidência nas referências a peças como *Otelo* e *Macbeth* e no desenvolvimento da metáfora *pérfida como a onda*, que, segundo Eugênio Gomes, deu origem à metáfora dos *olhos de ressaca* de Capitu.⁵³

Todos contam seu Machado, também vou contar o meu. Numa crônica de 1894, Machado compara a vida a um banquete:

(...) A vida, por exemplo, comparada a um banquete é uma idéia felicíssima. Cada um de nós tem ali o seu lugar; uns retiram-se logo depois da sopa, outros do *coup du milieu*, não raros vão até à sobremesa. Tem havido casos em que o conviva se deixa estar comido, bebido, e sentado. (...) Felizes esses. Não que o banquete seja sempre uma delícia. Há sopas execráveis, peixes podres e não poucas vezes esturro. Mas, uma vez que a gente se deixou ir para a mesa, melhor é ir farto dela, para não levar saudades. Não se sente a marcha; vai-se pelos pés dos outros.⁵⁴

Estas são palavras de circunstância, trata-se da primeira crônica de 1894 para *A Semana*, publicada a 1º de fevereiro e Machado está aparentemente apenas falando do ano que findou e daquele que se inicia. No fundo, reflexões mais amargas sobre o tempo que passa e os maus pratos que a vida nos obriga a digerir. Há uma certa sinceridade na expressão machadiana (sinceridade que ele soube aproveitar na composição de alguns de seus protagonistas e que tanta confusão iria causar entre leitores menos avisados; a voz dos narradores se impregna do tom de Machado, mas o canto é outro). Gosto também da passagem citada porque ela pode ser lida através do significado de uma segunda metáfora, em que *vida* pode ser substituída por *literatura*. Assim, as palavras de Lezama Lima, que deram início a estas reflexões, encontram as de Machado e até mesmo as de Machado encontram as que Oswald de Andrade iria desenvolver mais tarde para o banquete antropofágico brasileiro: *Tem casos em que o conviva se deixa estar comido, bebido, e sentado*. A frase machadiana reflete o estado de passividade que tanto iria irritar Oswald de Andrade,

ao falar de baixa antropofagia em contraposição à antropofagia carnal, esta sim ativa e devoradora.⁵⁵ O desejo de Machado nos leva à antropofagia carnal, ao banquete literário brasileiro e redimensiona o imenso papel crítico que o autor viria desempenhar na história de nossa literatura.

Ao aparecer, em 1900, segundo Brito Broca, **Dom Casmurro** não provocou *uma grande mobilização da crítica*.⁵⁶ Considero, entretanto, *Um irmão de Brás Cubas*, artigo escrito por José Verissimo no calor da primeira leitura do livro — tão logo apareceu no Brasil — um excelente trabalho, apesar de algumas limitações típicas da época em que foi escrito e que viriam impregnar boa parte da crítica por muitos anos. Vejamos a instigante e significativa passagem de Verissimo, que servirá como ponto de partida para as reflexões sobre **Dom Casmurro** que pretendo fazer:

Quem fala em **Dom Casmurro** é outro homem, já do nosso tempo e das nossas idéias, que se formou em São Paulo e não em Coimbra, e, conquanto pelo espírito, pelo temperamento, apesar de sua casmurrice ulterior, e pela concepção da vida, parecido com o outro, muito diferente dele pelas formas e modos com que sentia e se exprimia. Porque na vida, como na arte, que a representa, define ou idealiza, são as formas e modos de sentir e exprimir o que sentimos, mais que o mesmo sentir, que produzem as variedades e diferenças da existência em todos os seus múltiplos aspectos. E Dom Casmurro, sentindo talvez como Brás Cubas, exprime o seu sentimento de outra maneira, que basta para renová-lo e distingui-lo. Brás Cubas, em suma, não dispensa Dom Casmurro, antes de alguma sorte é completado por ele. Mas, e aqui venho ao fim do meu reparo, se a crítica tem o direito de formular um desejo, eu quisera que, mesmo sem inteirar a trilogia que alguns esperam de **Brás Cubas e Quincas Borba**, o escritor consumasse a evolução, que porventura neste último se renunciava, **para um modo mais piedoso, se não mais humano, de conceber a vida**, e nos desse, como com aqueles dois admiráveis livros, uma obra inteiramente nova. Sabe o Sr. Machado de Assis que tais pedidos se não fazem senão aos opulentos.⁵⁷ (grifo meu)

Estas palavras de José Veríssimo têm a maior importância para quem considera as obras e os autores como pertencentes a seu tempo, mas num mesmo movimento apontam para as significações futuras, para outras leituras, originárias daquelas leituras que puderam conhecer a obra logo após a primeira publicação. O comentário que pretendo fazer sobre **Dom Casmurro** parte assim desses pensamentos expostos no ensaio de Veríssimo, embora, como procurarei mostrar, esteja sempre um pouco, ou bastante, às vezes, em desacordo com eles.

O estudo começa aproximando **Dom Casmurro** de **Memórias póstumas de Brás Cubas**. Para o crítico, Bento Santiago e Brás Cubas são *irmãos gêmeos*. A minha primeira discordância está em que, embora Brás Cubas seja um homem do primeiro império e Bento um homem do segundo, a proximidade entre os dois textos não se resume à aparente manutenção do discurso de *primeiras pessoas marcadas pela morte do amor*. Certamente quem fala nos dois romances é um narrador, mas um outro narrador, que se esconde em Brás Cubas ou Bento Santiago; esse narrador jamais é inteiramente a personagem e reclama para si um outro estatuto no corpo do texto, uma outra voz que o invade e aponta para fora dele. Segundo Benedito Nunes, a *razão cética* de Machado de Assis *se projeta na forma (...) na posição do narrador e na composição temática dos enredos*.⁵⁸ Veja-se, por exemplo, a solução encontrada por Roberto Schwarz para o caso de Brás Cubas, quando fala de um narrador por detrás de outro narrador.⁵⁹ Já em **Brás Cubas**, Machado estabelece um jogo de aparências, que faz parecer a personagem como única narradora da obra. Apenas na aparência: porque na verdade, há como que um comentário ou análise desse outro narrador, que estou chamando de segundo, que sempre desvenda a mesquinhez e o pequeno horizonte intelectual da personagem: o segundo narrador comanda a montagem do livro como um todo, como o maestro de uma grande orquestra ao executar uma grande obra. Brás Cubas e Bento Santiago têm muito em comum, embora José Veríssimo estivesse falando de outra coisa e de outro lugar.

Eugênio Gomes se refere ao *aparato erudito e histórico de que Bentinho lança mão*: As Escrituras Sagradas, a mitologia grega, imperadores e guerreiros da antigüidade romana, Platão, Demóstenes, Luciano de Samosata, Catão de Utica e Plutarco, Santo Agostinho, Dante, Ariosto, Erasmo, João de Barros, Montaigne, Camões, Shakespeare, Robespierre, Napoleão, Goethe e Victor Hugo.⁶⁰ A mesma observação será feita posteriormente por Roberto Schwarz a respeito de Brás Cubas, que exhibe idêntica *falsa* erudição.⁶¹ Ora, Bentinho, como Brás Cubas, não revela em nenhum momento da narrativa que tivesse pendores para o estudo da Filosofia, da Teologia, da Mitologia ou da Literatura. O segundo narrador, sim, se vale de todo esse conhecimento para colocar em relevo o que se passa (ou passou) com o primeiro: para mostrá-lo pequeno, egoísta, insignificante, como os vermes que apenas roem os livros, mas, sobretudo, vaidoso e pretensioso, com a famosa *paixão do arruído*. Na obra machadiana não apenas a personagem central é pequena: toda a humanidade do seu minúsculo círculo de relações o é, todo o seu conjunto de participantes.

Em seu conhecido estudo **Machado de Assis - impostura e realismo**, John Gledson fala do narrador de **Dom Casmurro** como um *narrador enganoso*.⁶² O machadiano inglês apresenta as seguintes razões para a criação do narrador com essa característica, já presente em outras obras do autor:

A maior parte das discordâncias de **Dom Casmurro** provém do debate acerca das relações entre narrador e autor. Meu ponto de vista talvez seja radical, mas creio que o romance exige tal radicalismo. É característico do uso que Machado faz do narrador em primeira pessoa, seja ele Brás Cubas, o Conselheiro Aires, ou o padre de *Casa velha*, que Machado está, de fato, bem distante deles: o fato de todos serem, em graus diversos, convincentes e simpáticos como personagens é parte essencial desse distanciamento — foram *intencionalmente* concebidos para agradar ao leitor, aliciá-lo no sentido de aceitar o ponto de vista do narrador.

(...) Brás Cubas, Bento e Aires possuem todos uma espécie de sofisticação, um conhecimento dos caminhos do mundo, que pode facilmente passar por sabedoria.⁶³

A voz que fala em **Dom Casmurro** não é exclusivamente a da personagem, conforme pensava José Veríssimo. Tampouco é a voz, pura e simples, do autor, Machado de Assis, como poder-se-ia talvez subentender das palavras de John Gledson. Quando falo de um segundo narrador, penso nele também enquanto criação do autor, enquanto *montador e personagem*, também ficção; mas porta-voz, sem dúvida, das intenções autorais, que se diluem ou se ocultam na fala da personagem, demasiado explícita ou exposta à exuberância das afirmações e também visível no fino trabalho de corte e montagem para a apresentação final do texto.

A fala presente em **Dom Casmurro** é uma fala muito mais moderna do que aquela que se pode ler em **Memórias póstumas de Brás Cubas**, mais presa ao universo cultural do século XIX. São inúmeras as passagens de **Dom Casmurro** que se referem ao tempo da enunciação (*o século está a expirar*, p. 190), que acabam remetendo ao final do século, à modernização da cidade do Rio de Janeiro, das pessoas e dos costumes. Não interessa se todos as personagens pertencem ao século XIX: suas vidas são como epitáfios. Nesse sentido, **Dom Casmurro** pode ser lido também num duplo movimento de leitura: como uma alegoria da morte do amor, pela amargura que se reflete em toda a escrita e que vai coincidir com o pensamento de vários filósofos pessimistas, que estarão presentes no universo ideológico de Machado; num segundo momento, pode ser lido como alegoria da modernidade do fim do século passado, pela sua escrita marcada, comprometida com os modos, com as práticas culturais e com a contemporaneidade dos meios de produção, característicos da virada do século.

A crônica de Machado que compara a vida a um banquete, citada

ainda há pouco, é bastante pessimista, sobretudo pelas palavras que encerram a passagem: *Não se sente a marcha; vai-se pelos pés dos outros*; revelam com nitidez, mais que nos escritos de caráter ficcional, a posição filosófica de Machado diante da vida. Para esclarecer essa posição, busco dois silogismos de Cioran (apresentados na mesma seção, Vitalidade do amor, um seguido ao outro, no livro *Silogismos da amargura*), que sintetizam, na minha maneira de compreendê-los, milhares de palavras que já foram escritas sobre a infelicidade de Bento Santiago:

Na busca do tormento, na obstinação de sofrer, só o ciumento pode competir com o mártir. No entanto, canoniza-se um e ridiculariza-se o outro.

*

Por que o “coche fúnebre do Matrimônio” (*The Marriage Hearse*)? Por que não o coche fúnebre do amor? Como é lamentável a restrição de Blake!⁶⁴

O primeiro silogismo citado é terrível pela inserção da platéia que assiste ativamente aos nossos fracassos, a eles se sobrepondo com o seu aplauso ou o seu escárnio: nele está incluída a tragédia de todos os nossos Otelos e de todos os Édipos. O segundo é uma conclusão do primeiro, porque o *coche fúnebre do amor* e não apenas do matrimônio recobre todo o passado, onde as alegrias da infância e da mocidade são lidas como um cortejo de morte. Morte do amor e não simplesmente morte do casamento. A amargura da personagem se funde à base filosófica do autor, intermediada pelo segundo narrador. Creio que seja essa crueza de sentimentos e ausência total de esperança de redenção para o ser humano que levaram José Veríssimo a reclamar do romance, na expectativa de que ele fosse mais *piedoso* e mais *humano*, menos cruel que *Quincas Borba* e *Memórias póstumas de Brás Cubas*. O coche fúnebre do amor impedirá sempre que as duas pontas da vida sejam atadas.

Na crítica de 1900, José Veríssimo observa também que Dom Casmurro é diferente de Brás Cubas *pelas formas e modos com que sentia e se exprimia*. Levando-se em conta a ressalva que já fiz, creio que **Dom Casmurro** impressionou também pela novidade da sua escrita e concepção, as formas e modos, a que talvez José Veríssimo estivesse se referindo. Já tive a oportunidade de abordar a importância material do livro para Machado de Assis, a sua preocupação com o aspecto visual do objeto-livro, enquanto trabalho também de outras mãos que não apenas as suas.

As preocupações com a elaboração do texto aparecem em **Dom Casmurro** da primeira à última página. Há toda uma reflexão metalingüística que se faz nessas remissões a aspectos do livro, como título, remissão de um capítulo a outro, referências a metáforas, a palavras, enfim, questões que se referem diretamente à escrita de um romance, assunto que por si só não constitui novidade na Literatura Brasileira, mas que poderia constituir, pela sua riqueza, matéria para um outro trabalho.

As referências ao leitor no corpo do texto também não se apresentam como nenhuma novidade. A inovação aparece em algumas formas inusitadas de referir-se ao leitor, frutos do escárnio do segundo narrador, que encarna literariamente o papel de fazer com que o leitor se veja refletido nas palavras que lê. Vejam-se estes exemplos: *leitor precoce* (p. 116), *piloto de má sorte* (p. 138), *na tua cabeça perversa* (p. 141), *leitora castíssima* (p. 150), *leitor das minhas entranhas* (p. 157), *dona leitora* (p. 158), *leitores obtusos* (p. 216),⁶⁵ entre outras. Dessas que citei, gostaria de chamar a atenção particularmente para duas delas. Primeiramente para o *piloto de má sorte*, leitor cuja participação é necessária para que a tragédia narrada se consuma. Em segundo lugar quero colocar em relevo o *leitor de minhas entranhas*, que reflete, sem dúvida, o processo doloroso dessa escrita que fala da morte do amor.

Revelando o seu alto grau de elaboração, os anos dedicados à sua escrita, o livro trará algumas novidades para a Literatura Brasileira da época, com a apresentação de um corpo textual que vem marcado por outras formas que não aquelas simplesmente encarregadas de contar a história, através de meios absolutamente tradicionais. Além do impacto causado pelas continuas reflexões metalingüísticas — que pressupõem uma pausa e uma interrupção das seqüências meramente romanescas — e desses inesperados convites à participação do leitor em ambos os níveis, o texto de **Dom Casmurro** vai se caracterizar pelo uso de várias inscrições e de fotografias, tanto no seu sentido próprio como no sentido de *instantâneos* de pessoas ou lugares, fixados pelo autor do texto (sem falar, é lógico, das explícitas ilustrações dos tetos das duas casas, as estações e os medalhões de César, Augusto, Nero, Massinissa, e a grinalda de flores *miúdas e grandes* pássaros das paredes, que o narrador identifica como *gosto do tempo*). Vejamos primeiramente as inscrições, que são de vária natureza e vão ilustrar a página do livro com o desenho do seu significado. A primeira delas se refere a duas palavras inscritas por Capitu no muro e que aparecem no texto como se fora verdadeiramente uma inscrição, em caixa alta, que desejam exprimir a crença no amor:

BENTO
CAPITOLINA
(p. 86)

A segunda se refere à transcrição dos versos do pregão cantado pelo negro vendedor de cocadas, esquecidos por Capitu, em desobediência ao juramento feito no passado:

Chora, menina, chora,
Chora, porque não tem
Vintém, (p. 93)

A propósito desses versos, veja-se uma outra passagem do texto, que de uma certa forma sintetiza tudo o que venho falando sobre o pro-

cesso de escrita de **Dom Casmurro**, em que a imagem visual se casa com as demais preocupações do autor:

Justamente, quando contei o pregão das cocadas, fiquei tão curtido de saudades que me lembrou fazê-lo escrever por um amigo, mestre de música, e **grudá-lo às pernas do capítulo**. Se depois jarretei o capítulo, foi porque outro músico, a quem mostrei, me confessou ingenuamente não achar no **trecho escrito** nada que lhe acordasse saudades. **Para que não aconteça o mesmo aos outros profissionais que por ventura me lerem, melhor é poupar ao editor do livro o trabalho e a despesa da gravura.** (p. 153, grifo meu)

São citadas palavras de Montaigne em francês, passagens da Bíblia, a inscrição no túmulo de D. Glória (*Uma santa.*) e a inscrição do túmulo de Ezequiel (*Tu eras perfeito nos teus caminhos*, que Bento Santiago irá completar, ironicamente, com as demais palavras da Bíblia, *desde o dia da tua criação*). Em outras palavras: a existência de Ezequiel pressupõe a inexistência do amor de Bento e Capitolina, o definitivo rabisco feito *com o prego* (p. 86) sobre os nomes de Bento e Capitolina, apagados para sempre. Todos esses elementos vão funcionar como ornatos do texto em dupla função, correspondendo àquele desejo do belo livro pelo seu acabamento exterior, mas também pela artística exploração das possibilidades das palavras inscritas na folha de papel.

Toda a crítica machadiana sempre se reporta aos inúmeros retratos psicológicos presentes em seus textos. **Dom Casmurro** exibe um autêntico álbum de retratos. Nesses retratos vão predominar as preocupações com o olhar. Retratos e olhares são temas constantes em toda a novelística do século XIX, conforme declara Eugênio Gomes.⁶⁶ O olhar em Machado é um recurso que define os mais diversos personagens: em José Dias os olhos *fulguraram* (p. 155), Tio Cosme tinha *olhos dorminhocos* (p. 74), Prima Justina, *olhos curiosos* (p. 90), Capitu, em criança, *olhos claros e graves* (p. 85), *de cigana, obliquia e dissimulada* (p. 102), Padre Cabral, diante do convite para jantar,

não tinha *olhos apostólicos* (p. 120), Escobar tinha *olhos claros, um pouco fugitivos* (p. 149), *Ezequiel o jeito dos olhos de Escobar* (p. 221), além de serem *ternos e agradecidos* (p. 257). Sem falar do olhar todo poderoso de Bento Santiago que vê a todos, e a todos estatui o seu julgamento, para de uma certa forma julgar a si mesmo e a humanidade. O recurso à utilização de fotografias se faz presente na fixação de instantâneos, que retratam cenas de rua: a passagem do Imperador (p. 106), o passeio do *dandy a cavalo* diante da janela de Capitu (p. 172), o contraste entre o cadáver de Manduca e a exuberância da vida que continua (p. 185), entre tantos outros.

Segundo o **Petit Robert 1**,⁶⁷ pode-se falar em fotografia mais ou menos da forma que a entendemos hoje a partir de 1858. Eugênio Gomes se ocupa dos retratos nos seguintes capítulos de **Dom Casmurro**: em O retrato, capítulo LXXXIII, o assunto é a semelhança de Capitu com o retrato da mulher de Gurgel; O debuxo e o colorido, capítulo CXXXII, fala da crescente semelhança de Ezequiel com Escobar; em A fotografia, capítulo CXXXIX, o centro é a fotografia de Escobar, para a qual Capitu e Bento Santiago lançam ao mesmo tempo o olhar, numa das passagens mais dramáticas do texto.⁶⁸ Toda essa galeria de retratos e de olhares vai funcionar como um dos eixos centrais sobre o qual repousa a construção de **Dom Casmurro**.

No campo das ilustrações há duas passagens do texto que apresentam um caráter excepcional, uma referindo-se a dois retratos pintados e outra a uma fotografia já propriamente dita. Assim, na oposição entre os retratos e a fotografia, pode-se ler também a oposição entre dois universos diferentes, duas concepções absolutamente diversas, que vão falar da morte e da morte do amor, e mesmo da impossibilidade da existência do amor, pelo menos nos termos em que o desejou o protagonista do livro. Os retratos a que me refiro representam os pais de Bento Santiago por ocasião do casamento:

Tenho ali na parede o retrato dela, ao lado do marido, tais quais na outra casa. A pintura escureceu muito, mas ainda dá idéia de ambos. Não me lembra nada dele, a não ser vagamente que era alto e usava cabeleira grande; o retrato mostra uns olhos redondos, que me acompanhavam para todos os lados, efeito da pintura que me assombrava em pequeno. O pescoço sai de uma gravata preta de muitas voltas, a cara é toda rapada, salvo um trechozinho pegado às orelhas. O de minha mãe mostra que era linda. Contava então vinte anos, e tinha uma flor entre os dedos. No painel parece oferecer a flor ao marido. O que se lê na cara de ambos é que, se a felicidade conjugal pode ser comparada à sorte grande, eles a tiraram no bilhete comprado de sociedade. (p. 76)

Como se pode facilmente compreender pela descrição do retrato, trata-se de uma imagem perfeita, um *gros plan* do amor conjugal: fazem as duas pinturas *um composto da mais perfeita união*. Na descrição domina, todavia, a imagem da mãe, que oferece a sua *flor* ao marido, na aurora de seus vinte anos. É a imagem do amor antigo, que fixa a fidelidade do casal, num momento de grande realização de vida, através do amor, segundo a retórica romântica. Pequenos detalhes serão acrescentados a esse retrato ao longo do texto. É o caso desta passagem, em que D. Glória confessa que as jóias do passado eram *jóias de viúva*:

A pérola de César acendia os olhos de Capitu. Foi nessa ocasião que ela perguntou a minha mãe porque é que já não usava as jóias do retrato; referia-se ao que estava na sala, com o de meu pai; tinha um grande colar, um diadema e brincos. (p. 112)

Outra passagem que pode perfeitamente ser relacionada com a antiguidade e a austeridade de D. Glória, encontra-se nestas palavras em que Bento Santiago analisa as atitudes da mãe:

Minha mãe exprimia bem a fidelidade aos velhos hábitos, velhas maneiras, velhas idéias, velhas modas. Tinha o seu museu de reliquias, pentes desusados, um trecho de mantilha, umas moedas de cobres datadas de 1824 e 1825, e, para que tudo fosse antigo, a si mesma se queria fazer velha; mas já deixei dito que, neste ponto, não alcançava tudo o que queria. (p. 187)

D. Glória representa portanto valores antigos, mais ou menos relacionados com o tempo em que nasceu, 1815. Ela é a encarnação de um mundo passado, em processo de mudanças, que ela não consegue acompanhar. Paradoxalmente, este é o mundo do desejo de Bento Santiago. Seu ideal de casamento está configurado na pintura da felicidade dos pais e na fidelidade viva de D. Glória, que praticamente a tudo renuncia, após a morte do marido. A mãe modelo, *uma santa*, exposta no túmulo ao olhar alheio, pela determinação do filho. A essa mulher antiga, contrapõe-se a figura de Capitu. São vários os retratos elaborados pelo narrador, descrevendo a sua fulgurante beleza e suas ansiedades. O melhor deles aparece na lua de mel, quando esta se cansa da semana na Tijuca, aflita para exhibir-se como *casada* à sociedade do Rio de Janeiro:

A alegria com que pôs o seu chapéu de casada, e o ar de casada com que me deu a mão para entrar e sair do carro, e o braço para andar na rua, tudo me mostrou que a causa da impaciência de Capitu eram os sinais exteriores do novo estado. Não lhe bastava ser casada entre quatro paredes e algumas árvores; precisava do resto do mundo também. E quando eu me vi embaixo, pisando as ruas com ela, parando, olhando, falando, senti a mesma cousa. Inventava passeios para que me vissem, me confirmassem e me invejassem. Na rua, muitos voltavam a cabeça, outros paravam, alguns perguntavam: "Quem são?" e um sabido explicava: "Este é o doutor Santiago, que casou há dias com aquela moça, Dona Capitolina, depois de uma longa paixão de crianças; moram na Glória, as famílias residem em Matacavalos." (p. 207-8)

D. Glória se contenta com o pequeno universo da casa; Capitu e Bento Santiago têm necessidade do olhar exterior do mundo. A oposição entre os dois *retratos* do passado e o do presente é eloquente: os primeiros caracterizam a tranqüilidade do casal idealizado, a postura tradicional dos que se crêem amorosos; o segundo mostra o contato com o exterior, a necessidade do *resto do mundo* para quem se exhibe e depende do reconhecimento dos outros. Paradoxalmente é o retrato

dos pais que se impõe a Bento Santiago como modelo, uma vez configurada, para ele, a morte do amor já anunciada na inscrição apagada sobre o muro. É pois com o olhar de homem conservador e limitado à visão do casamento tal qual vivido pelos pais que ele vai relatar a sua história e condenar a sua mulher.

A outra ilustração excepcional que o texto nos oferece é constituída pela fotografia de Escobar, que Bento guarda em seu gabinete. Mas antes da fotografia, veja-se o retrato, composto como o das outras personagens:

Os olhos de Escobar, claros como já disse, eram dulcíssimo; assim os definiu José Dias, depois que ele saiu, e mantenho esta palavra, apesar dos quarenta anos que traz em cima de si. Nisto não houve exageração do agregado. A cara rapada mostrava uma pele alva e lisa. A testa é que era um pouco baixa, vindo a risca do cabelo quase em cima da sobrancelha esquerda; mas tinha sempre a altura necessária para não afrontar as outras feições, nem diminuir a graça delas. Realmente era interessante de rosto, a boca fina e chocarreira, o nariz curvo e delgado. Tinha o sestro de sacudir o ombro direito, de quando em quando, e veio a perdê-lo, desde que um de nós lho notou um dia no seminário; primeiro exemplo que vi de que um homem pode corrigir-se muito bem dos defeitos miúdos. (p. 170)

Como se pode ver, está aí a visão do colega de seminário, onde mais uma vez predominam os olhos e o esforço de Bento Santiago por fornecer uma descrição do colega isenta de ressentimentos, um dos seus subterfúgios para convencer seus leitores da objetividade de sua análise do passado. Dessa maneira, Escobar seria apenas um retrato a mais no álbum de retratos figurados no texto. Tal objetividade fica, entretanto, inteiramente comprometida pela afirmativa de que um homem pode curar-se dos *seus defeitos miúdos*: a expressão sugere que não foram as pequenas falhas de caráter que causaram a ruína amorosa, senão as grandes, como a traição à amizade e ao amor.

A primeira vez que se faz referência à fotografia de Escobar é quando Bento chega da casa de Escobar, logo após o conhecimento do plano de viajarem os dois casais à Europa. Bento se sente *desleal* por ter interpretado as atitudes de Sancha como um convite a uma relação amorosa, ao ver a fotografia do amigo (p. 230). A descrição do retrato de Escobar vem ser completada logo após esse fato, quando então se mostra a fotografia inteira, acrescida da inscrição da dedicatória:

Uma só vez olhei para o retrato de Escobar. Era uma bela fotografia tirada um ano antes. Estava de pé, sobrecasaca abotoada, a mão esquerda no dorso de uma cadeira, a direita metida no peito, o olhar ao longe para a esquerda do espectador. Tinha garbo e naturalidade. A moldura que lhe mandei pôr não encobria a dedicatória, escrita embaixo, não nas costas do cartão: "Ao meu querido Bentinho o seu querido Escobar 20-4-70."
(p. 232)

Tal descrição da fotografia de Escobar se dá momentos antes de Bento relatar a morte do amigo. Entretanto, a partir daí ela não existirá apenas como uma lembrança do morto, a ser destruída pelo tempo. Ao contrário, a fotografia irá sendo sempre se tornando cada vez mais viva, confirmada pelo desenvolvimento de Ezequiel e pela contínua fusão dos dois homens em um só retrato. São vários os retratos de Ezequiel, mas ele estará sempre sendo referido, como se fosse uma reprodução do retrato de Escobar, uma réplica, uma nova edição, um retorno ao nem sempre *felicitissimo* banquete da vida, embora seja uma solução espetacular no banquete literário brasileiro: as *inquietae sombras* de Goethe, lembradas no Capítulo II, voltarão sempre e sempre terão um lugar à mesa, no banquete universal.

A transformação de Ezequiel em Escobar é o assunto da fala narradora principal em vários capítulos, desde a infância do menino. No capítulo O debuxo e o colorido, Ezequiel é comparado a uma carta, cujo conteúdo somente o lento arrastar do tempo pode trazer à superfície das significações. Ao contemplar Ezequiel, a antiga fotografia de Escobar vai cada vez mais se ampliando:

Escobar vinha assim surgindo da sepultura, do seminário e do Flamengo para se sentar comigo à mesa, receber-me na escada, beijar-me de manhã, ou pedir-me a bênção à noite. Todas essas ações eram repulsivas; eu tolerava-as e praticava-as, para me não descobrir a mim mesmo e ao mundo. Mas o que pudesse dissimular ao mundo, não podia fazê-lo a mim, que vivia mais perto de mim que ninguém. (p. 241-2)

Estas palavras marcam profundamente o comprometimento de Bento Santiago com os velhos padrões de comportamento da família mas, ao mesmo tempo, marcam também a sua inserção dentro dos limites da moral burguesa. A solução que encontrará para o casamento fracassado será não assumir aparentemente a separação do casal (a pintura da harmonia dos pais), mas sim enviar Capitu e Ezequiel (a destruição da harmonia) para a Europa. A reprodução da fotografia estará completa, quando Ezequiel retorna, já adulto, e vai encontrar-se com Bento:

Não me mexi; era nem mais nem menos o meu antigo e jovem companheiro do seminário São José, um pouco mais baixo, menos cheio de corpo e, salvo as cores, que eram vivas, **o mesmo rosto do meu amigo**. Trajava à moderna, naturalmente, e as maneiras eram diferentes, mas **o aspecto geral reproduzia a pessoa morta. Era o próprio, o exato, o verdadeiro Escobar**. Era o meu comborço; era o filho de seu pai. Vestia de luto pela mãe; eu também estava de preto. (p. 255, grifo meu)

O velho negativo de Escobar se transforma no corpo vivo de Ezequiel: eis o drama de Bento Santiago, que não pode, como gostaria de fazê-lo em nome da sociedade a que pertence, apagar os traços do pai no corpo do filho. O modelo vence através da vida que continua indiferente aos sofrimentos que os homens criam uns para os outros.

Falei em alegoria da morte do amor. Para terminar esta breve reflexão sobre **Dom Casmurro**, gostaria mais uma vez de lembrar o pensamento de Cioran, que me faz aproximar Bento Santiago de Machado de Assis. Diante do grande absurdo da vida (o sofrimento do pri-

meiro, o ceticismo do segundo), Machado toma a história de Bento como uma metáfora do grande vazio representado pela vida, na sua absoluta ausência de uma significação concreta que pudesse assegurar uma ancoragem em alguma crença. A solução encontrada por Machado de Assis foi transformar em arte as suas angústias existenciais, aliás muito mais profundas que as de Bento Santiago, mas participantes de um mesmo destino. Escrever, para Machado de Assis, foi a sua forma de participar desse grande banquete, que ele próprio comparou com a vida, como vimos. Vamos às palavras de Cioran, que me conduzem às entrelinhas do discurso machadiano e à significações ocultas dos gestos dos homens, indiferentes à cólica do próximo:

Desde que Schopenhauer teve a idéia disparatada de introduzir a sexualidade na metafísica, e Freud a de substituir o equívoco picante por uma pseudociência de nossos transtornos, é admissível que qualquer um nos fale da "significação" de suas proezas, de sua timidez e de seus êxitos. Assim começam todas as confidências e acabam todas as conversas. Dentro em pouco nossas relações com os outros se reduzem ao registro de seus orgasmos efetivos ou inventados... E o destino de nossa raça, devastada pela introspecção e pela anemia: reproduzir-se através da palavra, ostentar suas noites, exagerar seus desfalecimentos e seus triunfos.⁶⁹

the first of these is the fact that the
the second is the fact that the

the third is the fact that the
the fourth is the fact that the
the fifth is the fact that the
the sixth is the fact that the
the seventh is the fact that the
the eighth is the fact that the
the ninth is the fact that the
the tenth is the fact that the

the eleventh is the fact that the
the twelfth is the fact that the
the thirteenth is the fact that the
the fourteenth is the fact that the
the fifteenth is the fact that the
the sixteenth is the fact that the
the seventeenth is the fact that the
the eighteenth is the fact that the

the nineteenth is the fact that the
the twentieth is the fact that the
the twenty-first is the fact that the
the twenty-second is the fact that the
the twenty-third is the fact that the
the twenty-fourth is the fact that the
the twenty-fifth is the fact that the
the twenty-sixth is the fact that the

the twenty-seventh is the fact that the
the twenty-eighth is the fact that the
the twenty-ninth is the fact that the
the thirtieth is the fact that the
the thirty-first is the fact that the
the thirty-second is the fact that the
the thirty-third is the fact that the
the thirty-fourth is the fact that the

the thirty-fifth is the fact that the
the thirty-sixth is the fact that the
the thirty-seventh is the fact that the
the thirty-eighth is the fact that the
the thirty-ninth is the fact that the
the fortieth is the fact that the
the forty-first is the fact that the
the forty-second is the fact that the
the forty-third is the fact that the
the forty-fourth is the fact that the
the forty-fifth is the fact that the
the forty-sixth is the fact that the
the forty-seventh is the fact that the
the forty-eighth is the fact that the
the forty-ninth is the fact that the
the fiftieth is the fact that the

the fifty-first is the fact that the
the fifty-second is the fact that the
the fifty-third is the fact that the
the fifty-fourth is the fact that the
the fifty-fifth is the fact that the
the fifty-sixth is the fact that the
the fifty-seventh is the fact that the
the fifty-eighth is the fact that the
the fifty-ninth is the fact that the
the sixtieth is the fact that the

the sixty-first is the fact that the
the sixty-second is the fact that the
the sixty-third is the fact that the
the sixty-fourth is the fact that the
the sixty-fifth is the fact that the
the sixty-sixth is the fact that the
the sixty-seventh is the fact that the
the sixty-eighth is the fact that the
the sixty-ninth is the fact that the
the seventieth is the fact that the

III - MÁRIO DE ANDRADE
AMAR, VERBO INTRANSITIVO — DUAS MESAS:
DA IMPOSSIBILIDADE DO AMOR

*E com efeito dona Frutidor,
 a cozinheira barbadiana que
 só saía à rua de chapéu e
 falava cinco línguas,
 temperara um vatapá maior
 que a Capela Sistina.*

Mário de Andrade. 1944.

Na última página da primeira edição de **Macunaíma**, encontram-se as seguintes palavras, escritas em caixa-alta:

ESTA EDIÇÃO DE OITOCENTOS EXEMPLARES DE
MACUNAÍMA SE TERMINOU AOS VINTE E SEIS DE
 JULHO DE MIL NOVECENTOS E VINTE E OITO, NAS
 OFICINAS GRAFICAS DE EUGENIO CUPOLO, LADEI-
 RA DE SANTA IFIGENIA VINTE E UM, EM SÃO PAU-
 LO.⁷⁰

Nessa espécie de colofão, Mário de Andrade faz a indicação de uma série de elementos da maior importância: o ano de publicação de **Macunaíma**, o número de exemplares da tiragem, a data, a não indi-

cação de uma casa editora, apesar de colocar o endereço da tipografia onde o livro foi produzido. Até 1944, o conhecimento de **Macunaíma** só poderia ser obtido através da leitura de um desses oitocentos exemplares. Um deles foi ofertado por Mário de Andrade a Murilo Rubião, no qual o autor escreveu esta dedicatória: *Ao Murilo Rubião, deste seu amigo, Mário de Andrade. São Paulo, XII, 1944.*⁷¹ Nesse mesmo ano iria surgir a 2ª edição, com o texto definitivo de **Macunaíma** (última edição em vida do autor), onde se podem observar pequenas substituições de palavras e correções de erros de imprensa. Mas na definição do texto iriam predominar sobretudo os cortes: quatro parágrafos do Capítulo III, a supressão de um longo trecho do primitivo Capítulo XI — As três normalistas — que se fundiu com o seguinte — A velha Ceuici; também o Capítulo IX — Carta p'rás Icamíabas — sofreu algumas alterações.⁷²

Esses fatos aqui lembrados mostram que a situação dos livros no Brasil não mudou muito do século XIX até praticamente a metade deste século. Primeiramente chama a atenção a tiragem tão pequena de **Macunaíma**, circunscrita a meros oitocentos volumes, à espera de uma segunda edição que viria somente após dezesseis anos. Quando pensamos nessa situação podemos imaginar a quantidade de leitores que o livro teve nesses seus primeiros anos. Silviano Santiago afirma que os leitores dos nossos modernistas eram pouquíssimos e se reduziam, na verdade, aos seus próprios pares.⁷³ Outro fato é constituído pelo aspecto pouco profissional da impressão do livro, tendo sido esta feita às expensas do autor (como tinha acontecido com *Amar, verbo intransitivo*). Mas sem dúvida nenhuma o fato mais importante da segunda edição é a exigência crítica de Mário de Andrade, expressa nos grandes cortes que impôs à narrativa. A terceira edição só veio à luz em 1955. A partir daí e, sobretudo após o trabalho de Cavalcanti Proença — **Roteiro de Macunaíma** — o livro passaria por várias edições: a que tenho em mãos é a 6ª, de 1970. Na década de 70, vários estudos críticos seriam consagrados ao livro, sendo prin-

cialmente dignos de atenção o **Morfologia do Macunaíma**, de Haroldo de Campos e **O tupi e o alaúde**, de Gila de Mello e Sousa, que certamente atuaram de forma definitiva na minha maneira de ler e amar **Macunaíma** e os outros livros de Mário. A esses estudos viriam em seguida os trabalhos de Telê Porto Ancona Lopez, Raul Antelo, Eneida Maria de Souza, entre outros, que compõem hoje a vastíssima bibliografia existente sobre o livro.

A sorte de **Amar, verbo intransitivo** seria um pouco diferente. Publicado em 1927, teve a segunda edição em 1944 (edição *refundida*, segundo Telê Porto Ancona Lopez, a que infelizmente não tive acesso até agora) em que a Livraria Martins Editora esqueceu-se de marcar a numeração, considerando essa como se fosse a primeira.⁷⁴ Foi essa segunda edição que Mário de Andrade ofereceu à Henriqueta Lisboa, tendo feito a seguinte dedicatória: *A Henriqueta Lisboa, com o maior carinho amigo/ do Mário/ São Paulo, Ano Bom de 1945*. A segunda edição da Martins foi realizada em 1955 e a terceira em 1972. Como se pode ver pelas datas, a crônica das publicações de **Amar, verbo intransitivo** revela uma dificuldade maior de divulgação e também uma absorção crítica mais lenta do que a de **Macunaíma**. Além disso, são poucos os trabalhos críticos sobre o primeiro romance, aliás, *idílio*. O mais completo deles é a análise de Telê Porto Ancona Lopez, intitulada *Uma difícil conjugação*, escrita em 1981.⁷⁵ Para se ter uma idéia da bibliografia crítica sobre o livro, à parte alguns artigos de jornal, como o de Manuel Bandeira (23/3/27)⁷⁶, de Rodrigo de M. F. de Andrade (9/5/27)⁷⁷, entre outros, a autora cita o trabalho de Maria Luíza Ramos — *O latente manifesto* — que se coloca, juntamente com o seu, como uma leitura mais ambiciosa da obra de que estamos tratando.⁷⁸ Recentemente encontrei na Revista ARCA, primeiro número, publicada pela Editora Paraula em 1993, um artigo de Simone Pereira Schmidt, intitulado *A ambigüidade de Fräulein em Amar, verbo intransitivo*, capítulo da dissertação de mestrado da autora.⁷⁹ As condições em que este seminário está sendo escrito não

me permitem fazer uma pesquisa mais apurada sobre os possíveis trabalhos críticos de maior fôlego surgidos sobre **Amar, verbo intransitivo**, depois do de Maria Luíza Ramos (1979) e de Telê Porto Ancona Lopez (1981).

O trabalho de Maria Luíza Ramos aborda a questão do expressionismo alemão presente no texto, mas abandona a reflexão propriamente literária ao dar ao seu ensaio uma interpretação claramente psicanalítica, como o próprio título o indica. Já o de Telê Porto Ancona Lopez trata de questões relativas à historicidade do texto, as relações com as idéias do expressionismo, o aproveitamento crítico do idílio à Bernadin de Saint-Pierre; relaciona o narrador do texto com o *rapsodo* de **Macunaíma**⁸⁰ e reflete sobre a *escrita brasileira* posta em prática por Mário de Andrade em **Amar, verbo intransitivo**. Após citar trecho de uma carta do autor a Manuel Bandeira, em que aquele afirma que o livro é *uma mistura incrível*, a ensaísta afirma:

Como se vê, para o ficcionista que busca a psiquê brasileira, a base é a língua falada, o que não coloca apenas a idéia de arte ligada à vida, como a idéia de som, de texto atento para a sonoridade (a ação ideomotora da leitura e os vínculos de Mário com a música). No posfácio inédito afirma que a língua utilizada “veio escutar uma melodia nova” e no idílio o Narrador avisa: “Estou *falando* brasileiro.”⁸¹

Aqui estão reunidas várias reflexões que vêm complementar a abordagem que estou fazendo da expressão brasileira: uma escrita que traduz uma pluralidade de horizontes e intenções, no caso, a ligação íntima entre escrito e sonoridade, que aponta para a audição de uma *melodia nova* para a *psiquê brasileira*.

Os escritos de Mário de Andrade estão repletos de reflexões sobre a arte de um modo geral e sobre a arte brasileira em particular. O Prefácio Interessantíssimo escrito para **Paulicéa desvairada** (1922) já revelava essa preocupação, quando afirmava que não era *futurista*, que escrevia *brasileiro*, que não poderia se *libertar de uma só vez das*

*teorias-avós, que não quis fazer primitivismo vesgo e cita Wagner: Entre o artista plástico e o músico está o poeta, que se avizinha do artista plástico com sua produção consciente, enquanto atinge as possibilidades do músico no fundo obscuro do inconsciente.*⁸² Os poemas de **Paulicéa desvairada** se encarregarão de ilustrar metalingüisticamente essas afirmações. Mas é nesse livro que Mário tenta criar uma teoria poética pelo aproveitamento da teoria musical. A excepcionalidade de Mário fará dele um artista que se abre, portanto, para quase todas as possibilidades de realização da arte: a literatura, a música, as artes plásticas.

Amar, verbo intransitivo foi escrito entre 1923 e 1926. Entre as duas datas, Mário publicou um dos seus manifestos poéticos mais significativos, que retoma e expande as reflexões já expostas no Prefácio Interessantíssimo. Refiro-me a **A escrava que não é Isaura**, que tem o seguinte subtítulo esclarecedor: Discurso sobre algumas tendências da poesia modernista. Nesse texto, Mário fala de uma *história*, quase uma *parábola* : trata-se da criação de Eva, escrava do Ararat, cujo corpo nu iria sendo coberto e recoberto pelos excessos de *esplendores* das vestimentas das civilizações. Veja-se a conclusão dessa quase parábola que inicia o livro:

E os séculos depois dos séculos...

Um vagabundo genial nascido a 20 de outubro de 1854 passou uma vez junto do monte. E admirou-se de, em vez do Ararat de terra, encontrar um Gaurisancar de sedas, cetins, chapéus, jóias, botinas, máscaras, espartilhos... que sei lá! Mas o vagabundo quis ver o monte e deu um chute de 20 anos naquela heterogênea rouparia. Tudo desapareceu por encanto. E o menino descobriu a mulher nua, angustiada, ignara, falando por sons musicais, desconhecendo as novas línguas, selvagem, áspera, livre, ingênua, sincera.

A escrava do Ararat chamava-se Poesia.

O vagabundo genial era Artur Rimbaud.

A mulher escandalosamente nua é que os modernistas se

puseram a adorar... Pois não há de causar estranheza tanta pele exposta ao vento à sociedade educadíssima, vestida e policiada da época atual?⁸³

A quase parábola pode na verdade ser identificada como uma alegoria, no sentido benjaminiano do termo: um posicionamento crítico diante da realidade que se deseja ver modificada. Lúcia Helena, comentando a abordagem que Benjamin faz da alegoria, afirma que

Benjamin identifica ainda uma *alegoria moderna*, através da qual a vida passa a ser representada como um incessante processo de choque. Nascida sob o signo de uma violência (a da ruptura com a experiência e a tradição, substituídas pela vivência do choque), esta alegoria prestar-se-á à valorização do escatológico, do excessivo, do grotesco e da devoração, aspectos que também aparecem na alegoria barroca. No entanto, diferentemente daquela, a alegoria moderna surge no momento em que se prepara a crise do mundo burguês, conectando-se com uma *pólis* perversa ("as flores do mal") em que as relações sociais se apresentam fragmentadas.⁸⁴

O que se encontra nas páginas iniciais de **A escrava que não é Isaura** é um pensamento que não se prende aos estreitos limites da arte brasileira, expandindo-se ao terreno do antigo banquete, onde vai aparecer a figura luminosa de Rimbaud para despir toda a criação artística do entulho acumulado por séculos de civilização. A ruptura se dará portanto no momento da reabsorção do material renegado, que recusa a decadência e a perversidade burguesa. Nesses termos, Mário será um mestre na criação de grandes alegorias. Na minha opinião, **Amar, verbo intransitivo** é uma obra alegórica e vai muito além do que superficialmente parece significar, pois esclarece profundamente as relações do autor com as várias artes produzidas no Brasil de seu tempo.

O impacto da alegoria coloca em jogo dois banquetes literários, ser-

vidos em mesas diferentes. A primeira mesa em **Amar, verbo intransitivo** está representada pelo universo mental da alemã Fräulein Elza, personagem que configura metaforicamente o banquete europeu. Pouco interessa que ela seja alemã: ela poderia ser francesa, inglesa, espanhola, e seu mundo de referências literárias e musicais apenas mudaria de nacionalidade. Por outro lado, é importante que ela seja alemã, pela idéia folclórica que os brasileiros fazem dos alemães (idéia, aliás, forjada pela nossa herança cultural): fortes, corajosos, espiritualistas, metafísicos. Tal será Elza, exemplarmente criada, segundo um modelo de coerência ocidental, onde razão e sentimento vivem existências quase paralelas. De um modo geral, a história narrada em **Amar, verbo intransitivo** nada mais é que um pretexto para Mário criar a sua alegoria das relações entre os dois banquetes: o ocidental (Elza) e o brasileiro, já transformado, acrescido das nossas peculiaridades (a família Sousa Costa). Embora aparentemente diferentes, são duas versões do mesmo banquete, servidas numa só mesa. Os valores de Elza pertencem ao século XIX: o seu universo é romântico, seus escritores e compositores prediletos são todos alemães do século XIX. Veja-se, como exemplo, a sua incapacidade de compreender o expressionismo alemão, questão que se encontra presente nos ensaios de Maria Luíza Ramos e Telê Porto Ancona Lopez. Embora o êxtase que Elza experimenta na Floresta da Tijuca seja uma apropriação direta do quadro **O grito**, de Munch — tomado como símbolo do expressionismo alemão — Elza não se reconhece nele, uma vez que seu universo está totalmente centrado nos valores do século XIX alemão, particularmente, e europeu, no geral.⁸⁵ Para a compreensão de Elza é fundamental não esquecer que ela é uma imigrante pobre, professora de piano e línguas estrangeiras, além de iniciadora sexual de jovens representantes da burguesia paulista quatrocentona. Elza vê os brasileiros ricos com desprezo, porque são latinos. O seu sonho é um sonho romântico do século passado, cem por cento alemão:

Como é belo o destino do casal superior. Sossego e trabalho. Os quatro ombros trabalham sossegadamente, ela no lar, o marido fora do lar. Pela boca da noite, ele chega da cidade escura... Vai botar os livros na escrevaninha... Depois vem lhe dar o beijo na testa... Beijo calmo... Beijo preceptivo... Todo de preto, com o alfinete de ouro na gravata. Nariz longo, quase diáfano, bem raçado... Todo ele é claro, transparente... Tossiria, arranhando os óculos sem aro... Tossia sempre... E a mancha irregular do sangue nas maçãs... Jantariam quase sem dizer nada... Como passara? ... Assim, e ele? ... Talvez mais três meses e termina o segundo volume de *O apelo da Natureza na Poesia dos Minnesänger*... Lhe davam o lugar na Universidade... A janta acabava... Ele atirava-se ao estudo... Ela arranja de novo a toalha sobre a mesa... Temos concerto da Filarmônica amanhã. Diga o programa. *Abertura* de Spohr, a *Pastoral* de Beethoven, Strauss, *Hino ao Sol* de Mascagni e Wagner. A *Pastoral*? A *Pastoral*. Que bom. E de Wagner? Siegfried-Idill e Götterdämmerung. Siegfried-Idill? Siegfried-Idill. Ah! podiam dar a Heróica... Já ouvimos cinco vezes a *Pastoral*, este ano... podiam levar a Heróica... Napoleão... Em todo caso a gente não pode negar: Napoleão era um grande general... Morreu preso em Santa Helena. (p. 64)⁸⁶

A volta a esse quadro da felicidade conjugal prática e amorosamente dosada constitui uma espécie de refrão no texto, que sempre retorna nos devaneios de Elza. A esse bom comportamento profilático alemão se contrapõe a mistura dos latinos, dos brasileiros, pensamento que está sempre presente na cabeça de Elza, que não pode, entretanto, compreender certas questões de pragmatismo do século XX presentes em seu universo filosófico dual. No quadro alemão descrito pelo sonho de Elza predominam a tranquilidade, a erudição, o gosto pela música dos grandes mestres, a perfeita *aurea mediocritas*: mas predomina sobretudo o controle das emoções e dos sentimentos, que segundo Norbert Elias, vem promovendo cada vez mais o entristecimento da civilização como um todo.⁸⁷ Em oposição a esse retrato de casal (lembre-se dos retratos dos pais de Bento Santiago, também uma perfeita configuração de valores do século XIX), veja-

se o retrato do casal Sousa Costa que dorme pacificamente em Higienópolis:

No leito grande, entre linhos bordados dormem marido e mulher. As brisas nobres de Higienópolis entram pelas venezianas, servilmente aplacando os calores do verão. Dona Laura, livre o colo das colchas, ressona boca aberta, apoiando a cabeça no braço erguido. Braço largo, achatado, nu. A trança negra flui pelas barrancas moles do travesseiro, cascadeia no álveo dos lençóis. Concavamente recurvada, a esposa toda se apóia no esposo dos pés ao braço erguido. Sousa Costa completamente oculto pelas cobertas, enrodilhado, se aninha na concavidade feita pelo corpo da mulher, e ronca. O ronco inda acentua a paz compacta.

Estes dois seres tão unidos, tão apoiados um no outro, tão Báucis e Filamão, creio que são felizes. Perfeitamente. Não tem raciocínio que invalide a minha firme crença na felicidade desses dois cidadãos da República. Aristóteles... me parece que na Política afirma serem felizes os homens pela quantidade de razão e virtude possuídas e na medida em que, por estas, regram a norma de viver... Estes cônjuges são virtuosos e justos. Perfeitamente. Sousa Costa se mexe. Tira um pouco, pra fora das cobertas, algumas ramagens do bigode. Apóia melhor a cara no sovaco gorducho da esposa. Dona Laura suspira. Se agita um pouco. E se apóia inda mais no honrado esposo e senhor. Pouco a pouco Sousa Costa começa a roncar. O ronco acentua a paz compacta. Perfeitamente. (p. 83)

As descrições dos dois quadros aparentemente apontam para uma diferença: o casal alemão é *superior* e a cena representada se passa na atmosfera sagrada da sala de jantar, onde os dois cônjuges estão perfeitamente concentrados nas atividades superiores que lhes são próprias; o quadro do casal brasileiro representa por sua vez marido e mulher, no quarto e na cama, enquanto dormem. A linguagem se reveste de vulgaridades, chegando mesmo ao grotesco. Mas no fundo — eis a grande mensagem de Mário de Andrade — os dois quadros se equivalem, eles são representações típicas da civilização que os

criou. Os dois casais são reproduções dos retratos de Báucides e Filemão, em duas versões que se completam: o alemão vive para o estudo, a música e a literatura; o brasileiro, depois de conversar sobre a situação de Elza em sua casa, dorme o sono da oligarquia, ignorante e cruel, mas feliz. Em ambos os retratos, fixa-se a paz burguesa da Civilização Ocidental.

A presença de Elza traz todo um mundo de referências européias ao texto, que é ornado por inúmeras ilustrações com palavras, expressões alemãs, com a dimensão metafórica a que já me referi. São inúmeras as citações de canções no original, com notas de pé de página que trazem a tradução. Para um *lied* de Heine, Mário chega a oferecer, no final do livro, três traduções diferentes: uma de Gonçalves Dias, uma outra de Manuel Bandeira e a sua própria. Essas referências dão ao livro, graficamente, um aspecto diferente, situando-se no limite entre a narrativa alegórica e a informativa, pois Mário conta ironicamente com a *duvidosa compreensão leitoril* (p. 77).

Outro exemplo da racionalidade paradoxal de Elza — ela *exigia sujeito, verbo e complemento* (p.77) — pode ser visto com a sua maneira correta de tocar piano:

la pro piano. Folheava os cadernos sonoros. Atacava, supo-nhamos, a op. 81 ou os Episoden, de Max Reger. Tocava aplicadamente, não errava nota. Não mudava uma só indicação dinâmica. Porém fazia melhor o diminuendo que o crescendo... (p. 72)

Essa passagem pode ser contraposta, para ser melhor compreendida, a uma outra de *O banquete* (1944), em que a cantora Siomara Ponga fala da maneira de brasileiros e estrangeiros se comportarem diante de uma peça musical. É interessante lembrar que alguns (não todos) dos pensamentos de Siomara Ponga refletem a opinião de Mário de Andrade:

Você não é cantora, não pode saber: esses compositores modernos não são apenas difíceis, são quase sempre irrealizáveis. Você conhece as duas séries de "Canções Populares" de Luciano Gallet? São delícias verdadeiras essas obrinhas, mas não são apenas escabrosas de se conseguir uma boa execução vocal, com bastante caráter: o pior é que o acompanhamento é tão difícil que não só exige um acompanhador virtuoso verdadeiro, como completamente escolado no jeito brasileiro de ritmar. Tocando apenas como está, sem dengue, sem o rubato folclórico dos brasileiros fica duro, complicado, medonho.⁸⁸

Elza ao piano lê corretamente a partitura, diminui as sonoridades cautelosamente, de acordo com a sua formação romântica, presa aos valores comportamentais da sua civilização. Já o brasileiro tem o seu próprio ritmo *escolado*, *dengoso*, com um *rubato folclórico* (o rubato pressupõe flexibilidade na escolha do tempo dentro de um compasso ou frase). Na mesa de Elza, tudo já está pronto, ela é incapaz de escolher para criar sua própria interpretação. Ela é correta, apenas. Nela, emoção e razão têm os seus campos perfeitamente delimitados e não podem se misturar. Em termos da criação da alegoria, é em torno dela que se cria a história que é narrada, que remete não só à crítica da Civilização Ocidental, como também à crítica à burguesia paulista, típica dos anos após a Primeira Guerra Mundial.

A outra mesa de **Amar, verbo intransitivo** é constituída pelo discurso do narrador, que oscila entre uma terceira e primeira pessoas, optando finalmente por um *eu* que assume a narração, embora não participe, enquanto personagem, da história narrada. Esse narrador se aproxima muito de alguns narradores machadianos, como Brás Cubas ou Bento Santiago. Mas existe uma grande diferença. Como já disse, o narrador de **Amar, verbo intransitivo** não é personagem do texto, no sentido de que esteja ligado ou à história de Elza ou à da família Sousa Costa. Na verdade, a grande estrela do livro é sem dúvida nenhuma esse narrador. Ele se despe de toda a postura realista.

Ele des-realiza o seu papel e se mostra como narrador de uma ficção a todo tempo: é famosa a passagem do livro em que ele pensa na possibilidade de haver cinquenta e um leitores para seu livro, contando com ele próprio:

Se este livro conta 51 leitores sucede que neste lugar da leitura já existem 51 Elzas. É bem desagradável, mas logo depois da primeira cena, cada um tinha a Fräulein dele na imaginação. Contra isso não posso nada e teria sido indiscreto se antes de qualquer familiaridade com a moça, a minuciasse em todos os seus pormenores físicos, não faço isso. Outro mal apareceu: cada um criou Fräulein segundo sua própria fantasia, e temos atualmente 51 heroínas pra um só idílio.

51, com a minha, que também vale. Vale, porém não tenho a mínima intenção de exigir dos leitores o abandono de suas Elzas e impor a minha como única de existência real. O leitor continuará com a dele. Apenas por curiosidade, vamos cotejá-las agora. Pra isso mostro a minha nos 35 atuais janeiros dela. (p. 57)

Passagens como esta se encontram por todo o texto. O narrador quer se fazer totalmente portador das próprias palavras autorais. O diálogo implícito com o leitor pressupõe que este esteja encontrando exatamente o universo mental do autor. Daí a reflexão metalingüística aliada a uma certa irreverência. Se de um lado, na narrativa há uma história que é contada, por outro, há essa voz que interpreta, critica, reflete sobre os acontecimentos narrados. Essa voz segue paralela durante toda a narrativa, disputando com a história e seus personagens o lugar de protagonista. Um exemplo dessa disputa pode ser visto na repetição da frase *Ninguém o saberá jamais* (p. 55, 88, 89, 102, 104), em que o narrador provoca o leitor, após uma pergunta sobre uma possível interpretação do texto. Pirandelianamente defendendo a autonomia dos personagens, o narrador deixa o leitor na mão, ao lhe negar o dado que, afinal de contas, não tem a menor importância, porque o importante é a reflexão sobre a literatura que ele está fazendo. É um meio de negar toda a mimese imediata e única, que

correspondesse, por exemplo, ao banquete ocidental, já ilustrado por Elza.

O narrador não perde a oportunidade de estar sempre lembrando que ele está falando tão somente de literatura. São inúmeras as remissões à Literatura Brasileira, através de poemas, de autores, de personagens famosos: Machado de Assis (A mosca azul), Gonçalves Dias (I-Juca-Pirama), Castro Alves (A queimada), Olavo Bilac (os sonetos), Peri, o *moçoloiro*, Nise, Marília, etc. Há também todo um aproveitamento de referenciais musicais, como se pode ver nestes exemplos:

Era a clave de fá de Sousa Costa. (p. 52)

Assim enfeita os gestos do homem-da-vida com o sonho sério severo e simples, pra usar somente esses. E sonoro. *Wiegenlied*, de Max Reger, ópus 76. (p. 65)

Uma frase sobre Mahler associava à conversa a idéia de política e dos destinos do povo alemão. (p. 67)

Carlos voz grave, quase lassa murmurou... (p. 73)

Estes paulistas falam muito devagar, escuta só como ele arrasta a voz ... (p. 91)

Berimbaus guizos membris, as meninas voltavam do passeio. (p. 100)

Certamente muitas das peculiaridades da linguagem de Mário de Andrade já apareceram nos exemplos de que tenho me utilizado. Gostaria de avançar uma hipótese que me parece bastante plausível, quando se estuda **Amar, verbo intransitivo**: encontra-se no livro uma concepção de escrita que ousaria chamar de pré-macunaímica, como o uso particular da pontuação e o abasileiramento do português, com um uso grande de tupinismos e africanismos. E mais: a própria valorização do mundo mítico do país e uma clara rejeição de outras mitologias, como se pode ver no exemplo que se segue e que anuncia o advento da rapsódia brasileira:

E a gente então, os brasileiros misturados... Não acredito nas avatares indianas. Não acredito nessas vidas anteriores em que a gente foi um xeique das Arábias. Entretanto tantanam no fundo do mato... Negros pesados dançando o cateretê. Silêncio grosso de cheiros de cernes, folhas, flores, terra, carnes, queimaqueimados pelo sol. Olhos relampeando na escuridão da noite sem sono. Então a imaginativa trabalha.

De primeiro surgiram teogonias fantasiosas, produto das multiplicações pelo Deus inicial. Depois fantasmas, lendas. Destas lendas provieram primeiro os animais, as plantas, as linfas, todos munidos de um poder de além, sacro, quase impossível. A imaginativa tinha aonde manobrar à larga, o deserto era imenso, o deserto das areias, das florestas e das águas. Quando tudo se povoou de milagres, as lendas pariram as castas dos homens ruins e dos homens bons, coisas impossíveis ainda. Dessas divisões vieram as guerras. Guerra ou paz. Tudo pretexto pra cantigas, esculturas, danças. Têm colares, chacoalham cores vivas, deuses, lendas artes... (p. 130, grifo meu)

Quando, no princípio, referi-me a *Amar, verbo intransitivo* como a uma alegoria, estava pensando nessa reflexão sobre a criação literária levada a cabo pela escrita do romance, exposta principalmente na segunda mesa. Procurei mostrar que o texto é menos um romance que uma alegoria discursiva sobre a Literatura Brasileira. Creio também que podemos estender as reflexões feitas por Mário de Andrade às artes brasileiras de um modo geral, não só pelo seu envolvimento com o universo musical, como também pelo relacionamento que a sua linguagem estabelece com as artes plásticas. Uma outra alegoria escrita por Mário de Andrade ficou inacabada: falo de *O banquete*, já presente neste seminário pelo uso que fiz em algumas epígrafes. Essa obra deveria conter dez capítulos. Mário escreveu seis, destes seis reviu quatro e meio e deixou esquematizados os quatro finais. Em *O banquete* (o título já indica a ousadia de parodiar Platão, presente também em *Amar, verbo intransitivo*) o assunto é a situação da música brasileira erudita. Mas vale também para as outras artes. A

única diferença é que em **Amar**, verbo intransitivo, a presença constante do humor garante uma reflexão e uma leitura mais brandas do material apresentado, lembrando as gargalhadas iniciais que a leitura de **Macunaíma** provoca. Em **O banquete** predomina a desesperança (já não existe o humor) e o pessimismo se exhibe em todo o texto e ambos podem ser resumidos nesta passagem que mostra sobretudo a depressão e o desgosto de Mário de Andrade, ao pressentir o fim de seu sonho, em que a Capela Sistina triunfa sobre o vatapá:

E é por semelhantes circunstâncias que eu tenho a convicção de que a própria criação erudita é defeituosa, falha e desnorteada no Brasil. E si a realidade musical prática do país é péssima: mesmo na composição o Brasil vai mal, por culpa dos seus compositores. Lhes falta sobretudo espírito coletivo, e disso deriva quase tudo. Se conservam, virulentas, todas as mazelas do século passado: o diletantismo, o individualismo exibicionista, o dogmatismo. Sobretudo, no fundo, como instância da criação artística: diletantismo, diletantismo, diletantismo. Nenhuma consciência da função histórica do brasileiro atual.⁸⁹

É sempre Janjão quem fala em **O banquete** e sua visão sobre a Literatura Brasileira é um pouco mais otimista que sobre a música. Mas tomadas hoje, mais de cinquenta anos depois de escritas, as palavras de Mário parecem proféticas, sobretudo nas que esquematizam o Capítulo X, não escrito: (...) *A arte está desorientada e não sabe o que fazer. Muita discussão e pouca arte.* O horizonte histórico do brasileiro atual desaparece sob as brumas de um tempo que se deseja acrítico e universal.

the first of these is the fact that the
the second is the fact that the

the third is the fact that the
the fourth is the fact that the
the fifth is the fact that the
the sixth is the fact that the
the seventh is the fact that the
the eighth is the fact that the
the ninth is the fact that the
the tenth is the fact that the

the eleventh is the fact that the
the twelfth is the fact that the
the thirteenth is the fact that the
the fourteenth is the fact that the
the fifteenth is the fact that the
the sixteenth is the fact that the
the seventeenth is the fact that the
the eighteenth is the fact that the

the nineteenth is the fact that the
the twentieth is the fact that the
the twenty-first is the fact that the
the twenty-second is the fact that the
the twenty-third is the fact that the
the twenty-fourth is the fact that the
the twenty-fifth is the fact that the
the twenty-sixth is the fact that the

the twenty-seventh is the fact that the
the twenty-eighth is the fact that the
the twenty-ninth is the fact that the
the thirtieth is the fact that the
the thirty-first is the fact that the
the thirty-second is the fact that the
the thirty-third is the fact that the
the thirty-fourth is the fact that the

the thirty-fifth is the fact that the
the thirty-sixth is the fact that the
the thirty-seventh is the fact that the
the thirty-eighth is the fact that the
the thirty-ninth is the fact that the
the fortieth is the fact that the
the forty-first is the fact that the
the forty-second is the fact that the
the forty-third is the fact that the
the forty-fourth is the fact that the
the forty-fifth is the fact that the
the forty-sixth is the fact that the
the forty-seventh is the fact that the
the forty-eighth is the fact that the
the forty-ninth is the fact that the
the fiftieth is the fact that the

IV- GUIMARÃES ROSA

GRANDE SERTÃO: VEREDAS — DAS IMAGENS VISUAIS DO AMOR E DA MORTE

Poesia para mim é letra sobre papel, é como pintar.

João Cabral de Melo Neto

O processo de escrita de **Grande sertão: veredas** nos reaproxima daqueles chamados livros artesanais antigos pela contínua intervenção das mãos e das intenções autorais. Guimarães Rosa acompanhou e orientou o trabalho de Poty na execução das ilustrações, tal qual aparecem nas capas, orelhas, páginas que antecedem o início do texto, a partir da segunda edição da José Olympio. A primeira edição, na bela capa em que predominam os sertanejos verdes, dos olhos de Diadorim, já traz um desenho de Poty.⁹⁰ Como veremos mais tarde, nem sempre a colaboração de outras mãos terão o sentido interpretativo e auxiliar da leitura de Poty⁹¹, orientada por Guimarães Rosa.

O extremo cuidado de Guimarães Rosa se faz presente sobretudo na escrita, como atestam os inúmeros trabalhos que hoje integram a vastíssima bibliografia sobre **Grande sertão: veredas**. Suas páginas foram escritas, de algum modo tendo por modelo aqueles livros anti-

gos, decorados por desenhos, vinhetas, iluminuras, letras capitulares. Páginas imaginadas com a inscrição das significações, como uma tela nua aguarda receber os influxos da criação do pintor. Poder-se-ia dizer um bordado, ou uma peça de tapeçaria. Ou o papel pautado à espera da caligrafia musical, o desenho a ser lido pela voz ou pelo instrumento: a partitura musical⁹², com estabelecimentos de armaduras, compassos, marcação de andamentos e imposição de ornamentos, com marcas de respiração e silêncios inusitados. Estou me referindo a signos visuais impressos na escrita do texto: desenhos propriamente ditos, sugestões de desenhos imaginários, desenhos com fonemas, com a escrita de palavras, com citações de outras vozes, desenhos de frases, que comparecem na voz narradora principal, através de cuidadosa *manipulação lingüística*.⁹³ Trata-se da imagem concebida e desenhada enquanto equivalente de signos verbais escritos. Como se pode perceber, as palavras *frasear* e *desenhar* se fazem presentes inúmeras vezes e se equivalem no significado de *imaginar/escrever/fazer significar*.

A- DESENHOS TEXTUAIS

Grande sertão: veredas se caracteriza por uma profunda preocupação com a dimensão estética da escrita, trabalhada em quase todos os níveis, dirigida pela perspicácia, criatividade e inventividade na relação do narrador com a matéria narrada. Nos textos citados neste seminário, as narrações são feitas por um narrador, porta-voz do pseudo-narrador-personagem e portador das intenções autorais. No caso concreto de **Grande sertão: veredas**, Riobaldo é numa primeira instância o narrador do texto, o contador da história oralmente imaginada. Essa história é trabalhada pelo segundo narrador, que possui conhecimentos e intenções que estilizam e ultrapassam os parcos recursos expressivos do primeiro e os limites de uma escrita puramente mimética em relação ao narrado. Esse narrador atualiza obviamente

as intenções autorais do próprio Guimarães Rosa, que deseja com sua obra imprimir as suas marcas no processo de formação de um segmento artístico de nosso país, no caso a nossa literatura. A linguagem de **Grande sertão: veredas** se exhibe como um reflexo de ambições autorais no processo de uma escrita brasileira de nossa literatura que se coloca, ao mesmo tempo, lado a lado com as grandes realizações da Literatura Ocidental e exige a total participação do leitor para a montagem dos seus vários e possíveis sentidos.⁹⁴ Continuada de uma tradição iniciada por Machado de Assis, a escrita de **Grande sertão: veredas** pressupõe um reposicionamento crítico diante daquela literatura. Tal leitura é renovada com o diálogo específico com textos produzidos no Brasil, como os já citados, diferentes na sua realização, mas acordes nas finalidades que pretendem atingir.

Texto escrito sob o signo da dor, da falta, da morte, **Grande sertão: veredas** traz marcas visuais desenhadas tão expressivas e portadoras de significado quanto as palavras escritas: colocam-se aos olhos do leitor, convidando-o a considerar o livro que lê como um precioso objeto, que também deverá ser contemplado. Produzido segundo leis próprias, imporá um outro caminho de percepção e de leitura pela inscrição das marcas autorais, dos ornamentos, da imposição de uma determinada respiração, ao se executar o ato de ler.⁹⁵ Refiro-me primeiramente ao início do texto onde encontramos um travessão seguido da palavra *Nonada*. Esse travessão se transforma numa *tarja preta*, na medida em que inicia um diálogo-monólogo,⁹⁶ cujo assunto central será a perda: morte e mistério anunciados ao longo de todo o texto, fatos de que só tomaremos conhecimento no final da narrativa. Esse travessão, que é travessão mas também marca de *luto*, tem sua explicação nas seguintes palavras, após a morte de Diadorim:

Sai sòmente com o Alaripe e o Quipes, os outros deixei à espera de minha volta, que, por muita companhia numerosa, de nós não cobrassem duvidado. Mas, antes de sair, pedi à dona Brazilina uma *tira de pano preto*, que pus de fumo no meu braço. (p.457, grifos meus)⁹⁷

O banquete roseano começa, pois, com o sinal de travessão, graficamente aumentado em negrito, que desenha a tarja negra no corpo do texto, antes de qualquer palavra. O **signo do luto** é a primeira inscrição talhada no corpo da narrativa que com ele se inicia (p.9) e ainda se reflete na capitular **N** da única palavra escrita com letras maiúsculas do livro: **NONADA**. A trave central do **N**, ou seja a linha diagonal que liga as duas linhas verticais, também se engrossa e se reproduz em signo de luto, na palavra que irá de certa forma resumir a dor causada pela perda, pelo absurdo de existir e pela estranha ambigüidade que atravessa todo e qualquer sentido⁹⁸ presente também no mundo. Do travessão-fumo inicial até o símbolo do infinito que fecha a narrativa, vários outros signos visuais são inseridos, perfazendo inesperadas travessias, palavra tão cara ao universo roseano.

Assim, o leitor encontra ao longo do texto signos que, mais do que se oferecerem à necessária leitura, se apresentam, em instâncias posteriores, à contemplação — já não mais como apenas palavras, mas como objetos — e à indagação de novos sentidos. É o caso, por exemplo, de:

Que dessa — chefe eu — o **O** não me pilhava ... (p. 387, grifo meu)

Como encontrar um sentido exclusivo para a leitura desse **O** que nos remete evidentemente ao diabo? Trata-se da letra **O** maiúscula, é o zero, o nada, o desenho de um círculo? Todas essas significações são plausíveis e não se excluem. Caso semelhante vamos encontrar com a grafia da letra **S** no meio da sequência fônica em que o diabo se identifica com o próprio sertão:

Não pensei no que não queria pensar; e certifiquei que isso era idéia falsa próxima; e, então, eu ia denunciar nome, dar a cita: ...*Satanão! Sujo!*... e dele disse sòmentes — *S... Sertão...Sertão...* (p. 448, grifo meu)⁹⁹

A sibilância do som e a sinuosidade do desenho da letra se unem para apontar a identidade entre o sertão e o diabólico, manifestando-se possivelmente em escolhas ortográficas originais como *Arassuai*, *Sussuarão*, entre outras. É o que se pode observar não mais na transcrição direta de letra, mas do som do fonema, na ambigüidade do exemplo que se segue:

Ao que? Não me dê, dê. Mais hoje, mais amanhã, quer ver que o senhor põe uma resposta. (p. 87, grifo meu)¹⁰⁰

Um caso bastante ilustrativo da capacidade de estabelecer desenhos acontece com um uso particularíssimo dos sinais de pontuação. Lembro primeiramente as centenas de frases que se iniciam com reticências. Essas se apresentam ao longo de todo o texto, a indicar uma imposta respiração, quase a marcação teatral da necessária emoção que deverá ser impressa na leitura. O autor faz, portanto, uma exploração da capacidade de figuração das reticências, bem como das aspas, assunto a que ainda voltarei. Como exemplo dessa capacidade ornamental dos sinais de pontuação, vejam-se os exemplos:

e volto do meio pra trás ... — ? (p. 54, grifo meu)

O mêdo mostrado chama castigo de ira; e só para isso é que serve. Ah, mas — *ah, não!* — ; eu tinha decidido. (p. 357, grifo meu)

— ? — (p. 409, grifo meu)

Tanto dei ordem. Repartição de — se carecia — : determinei assim.
(p. 426, grifo meu)

— “Safas!” — ; maximé. (p. 459, grifo meu)

Todos esses exemplos ilustram as inúmeras possibilidades de estabelecer o desenho de uma frase, misturando elementos e compondo um novo estatuto para o texto literário, na medida em que a dimensão plástica colocada na folha de papel do livro se une a uma espécie de caligrafia musical, para ampliar as possibilidades de significação. Talvez o exemplo mais concreto do que estou afirmando possa ser verificado de forma insofismável nas diversas repetições da frase-subtítulo de **Grande sertão: veredas**. Comparem-se primeiramente:

*("O diabo na rua,
no meio
do redemoinho ...")* (na página de rosto da 1ª e 2ª edições)¹⁰¹

*("O diabo na rua
no meio
do redemoinho ...")* (na página de rosto da 8ª edição)¹⁰²

Tomo a 2ª edição como referência e verifico que a escrita do subtítulo goza de uma contextualização que não se repetirá outra vez: se apresenta entre parênteses, entre aspas, em itálico e com reticências. Aparecerá algumas vezes transcrita no texto, sempre como uma forma de citação em itálico, com diferentes desenhos:

- 1 - ...*O diabo na rua, no meio do redemunho...* (p. 11)
- 2 - ...*O demônio na rua, no meio do redemunho...* (p. 77)
- 3 - *O demônio na rua, no meio do redemunho...* (p. 123)
- 4 - O que pensei: *o diabo, na rua, no meio do redemunho...* (p. 187-8)
- 5 - *O demônio na rua...* (p. 237)
- 6 - ... *o Diabo, na rua, no meio do redemunho...* (p. 319)
- 7 - ... *o Diabo na rua, no meio do redemunho...* (p. 450)

8 - ... *o diabo na rua, no meio do redemunho...* (p. 450)

9 - ... *O diabo na rua, no meio do redemunho...* (p. 451)

Voltando à inscrição que se encontra na página de rosto da 2^a edição, que foi provavelmente escolhida pelo autor do texto como a matriz que geraria todas as outras formas citadas, observo que: a) não há reticências no início da frase, o que predominará em todas as citações; b) a frase se encontra entre aspas, ao contrário de todas as suas repetições; c) a palavra **diabo** encontra-se escrita com letra minúscula (nas citações, algumas vezes vem escrita com letra maiúscula; d) as reticências aparecem no final da frase (nas citações, quase sempre, antecedem também as palavras); e) a frase que se encontra na página de rosto é a explicação do título, representa uma fala da cultura, frase da coletividade que será citada na escrita do texto, como forma de anúncio do que se vai narrar e como forma de atualização de sentido, na insistência da repetição.

Por outro lado, comparando-se as 9 versões inscritas no corpo do texto, podemos concluir que elas apresentam variações que vão integrar o desenho/partitura maior do texto como um todo. Todas elas se apresentam escritas em itálico, inserindo-se no estatuto da citação. A primeira observação a se fazer é que em todas as repetições, além de adotar-se o itálico, abandonam-se os parênteses e as aspas. O número 1 se repete no número 9: encontramos aí a mesma frase do subtítulo, com as diferenças gerais apontadas, e o fato particular de serem iniciadas por reticências. É importante já observar que a estrutura circular — manifesta em vários outros níveis do texto — aí se faz presente: primeiramente como espelhamento do título e do subtítulo e como abertura e fechamento do círculo em que se narram as sagas do sertão. Já o número 2 repete praticamente o número 1, com a diferença de substituir a palavra **diabo** por **demônio**, o que visualmente impõe uma variação ao risco do bordado e à execução do tema. O número 3

retoma o número 2, mas suprime as reticências iniciais, o que pressupõe uma entrada mais brusca na linha melódica do tema em questão e uma pequena, mas significativa, variação do bordado. A dicção é totalmente modificada no número 4: a frase é inserida num outro contexto escritural, inicia-se também abruptamente sem reticências e com letra minúscula, coloca a vírgula depois de **diabo**, o que imprime uma outra respiração ao ritmo da frase, um outro desenho para o mesmo texto. O número 5 retoma o número 3, mas corta-o pela metade, deixando que o leitor refaça mentalmente o longo silêncio representado pela interrupção. O número 6 funde as sugestões do número 1 e 4, conseguindo um efeito totalmente novo pela escrita da palavra **diabo** com letra inicial maiúscula e exigindo quase a mesma respiração do número 4. Fato extraordinário pode ser observado nos números 7 e 8: a mesma frase com um **diabo** com a inicial maiúscula (7) e com inicial minúscula (8). São, portanto, variações do tema central, tomando-se aqui o sentido musical de variação, o que pressupõe uma reescrita, ou uma escrita sobre a escrita, uma rasura na escrita anterior.

Há inúmeras palavras que, mais que escritas, são praticamente desenhadas ou com marcações de ornamentos a serem observadas na execução da possível fala-canto. É o caso de:¹⁰³

Co-ah! (p. 60)

Rosa'uarda (p. 89)

De ás, eu pensava claro, acho que de bês não pensei não. (p. 96)

Quà. (p. 180)

"Quá?" (p. 201)

P'r'aqui mais p'r'aqui. (p. 201)

Então, eu estava ali, em chão, em a-cú-acão de acuado?! (p. 253)

qué'pe-te (p. 261)

p'r'agradar (p. 313)

br'r'r'úuu (p. 328)

Tch'avam. (p. 419)

ô-ô-ô (p. 424)

dáv'diva (p. 428)
 dávdiva (p. 430)
 ysilone (p. 432)
 xispeto (p. 433, leia-se: xis-pe-te-ó)
 dúv'do (p. 438, leia-se: dú-vi-de-ó)

O mesmo pode ser observado em determinadas frases, que são mais desenhos decorativos de fragmentos de outras frases ou possíveis poemas que propriamente simples frases prosaicas:

— “...Pois a minha eu não conheci...” — Diadorim prosseguiu no dizer. E disse com curteza simples, igual quisesse fala: *barra — beiras — cabeceiras ...* (p. 35, grifo meu)

— “... É, é o mundo à revelia! ...” (p. 195, grifo meu)

Os tiros que eram: ... *a bala, bala, bala... bala, bala, bala... a bala: bá!* ... — desfechavam com metralhadora. (p. 270, grifo meu)

Uma coisa, a coisa, esta coisa: eu sòmente queria era — ficar sendo. (p. 318, grifo meu)

E em troca eu cedia às arras, tudo meu, tudo o mais — *alma e palma, e desalma ...* Deus e o Demo! (p. 318, grifo meu)

Nós dois, e tornopío do pé-de-vento — o ró-ró girado mundo a fora, no dobar, funil de final, dêsses redemoi-nhos: ... *o Diabo, na rua, no meio do redemunho ...* (p. 318-319, grifo meu)

As coisa assim a gente mesmo não pega nem abarca. *Ca-bem é no brilho da noite. Aragem do sagrado. Absolutas estrêlas!* (p. 319, grifo meu)

— “*Rai'-a-puta-pô!* (...)” (p. 360, grifo meu)

— *Eh, diôgo! dianho! ... Eh diôgo, eh dião...* (p. 373, grifo meu)

É importante chamar a atenção para a riqueza dessas ilustrações, em que a exploração do extrato fônico se une a sinais gráficos para esta-

belecer diferenças: o processo demonstra as infinitas possibilidades de criação oferecidas pela língua e os diálogos que os textos podem estabelecer com as outras artes¹⁰⁴, convidando o leitor a uma leitura plural, que não se esgota unicamente nas formas de ler exigidas pela escrita tradicional. Um exemplo nada gratuito está na nomeação da pedra preciosa que Riobaldo adquire e que acabará por se tornar uma prenda para Otacília. A designação dessa pedra também varia:

De Arassuaí, eu trouxe uma pedra de **topázio**. (p. 49)

— “Diadorim, um mimo eu tenho, para você destinado, e de que nunca fiz menção ...” — o qual era a pedra de **safira**, que do Arassuaí eu tinha trazido... (p. 282)

O quanto, por causa da pedra de **topázio**? — eu reconheci. (p. 334)

— *O sêo Habão entregou a ela a pedra de ametista ...* — eu falei. (p. 430)

Isto é: a pedra era de **topázio**! — só no bocal da idéia é que erro e troco — o confuso assim. (p. 430)

Só faltou — ah! — a **pedra-de-ametista**, tanto trazida ... (p. 454)¹⁰⁵

Os diversos nomes atribuídos à pedra funcionam como desenhos diferentes que indicam o objeto pela preciosidade do valor afetivo investido nele. Ao mesmo tempo, são notas dissonantes, que afastam o leitor da expectativa causada a partir da primeira denominação da pedra, como se se tratasse de uma falha do escritor. Não tem a menor importância se trata de um topázio, de uma safira ou de uma ametista. No último exemplo, **pedra-de-ametista**, é fundamental salientar que é a única vez que a palavra **pedra** se junta à sua designação, para formar um nome composto. Lembre-se também que a pedra deveria completar o conjunto dos objetos (o escapulário, o rosário de coquinhos de ouricuri e contas-de-lágrimas) que iriam acompanhar o

corpo de Diadorim à sua incerta e derradeira morada, num ponto de uma vereda desconhecida, como devolução do corpo e integração às terras do grande sertão:

— “Enterrem separado dos outros, num aliso de vereda, adonde ninguém ache, nunca se saiba ...” (p. 454)

Todos esses signos se apresentam aos olhos do leitor (não se esqueçam os desenhos da fala dos catrumanos), aliás como não poderia deixar de ser em um objeto estético de caráter fundamentalmente literário. A figuração mais perfeita talvez seja aquela que foge ao caráter explícito dos exemplos apresentados até agora. Refiro-me especialmente a uma das passagens mais articuladas do texto, ou seja, o início da descrição da batalha final realizada nos Campos do Tamanduá-tão. Aqui o narrador convida o leitor a traçar um desenho em papel, fazer o mapa descritivo do local da batalha que vai conduzir ao desfecho fatal:

A bem, como é que vou dar, letral, os lados do lugar, definir para o senhor? Só se a uso de papel, com grande debuxo. O senhor forme uma cruz, traceje. Que tenha os quatro braços, e a ponta de cada braço: cada uma é uma ... Pois, na de cima, era donde a gente vinha, e a cava. A da banda da mão-direita nossa, isto é, do poente, era a Mata-Grande do Tamanduá-tão. Rumo a rumo, a da banda da mão-esquerda, a Mata-Pequena do Tamanduá-tão. A de baixo, o fim do varjaz — que era, em bruto, de repente, a parede da Serra do Tamanduá-tão, feia, com barrancos escalavrados. (...) Mas, agora, o senhor assinale, aqui por entremeio, de onde é a Serra do Tamanduá-tão e a Mata-Grande do Tamanduá-tão, mais ou menos, os troços da casa-de-fazenda, que tanto se desmantelou tôda; e, rumo-a-rumo, no caminho da Serra para a Mata-Pequena, essas rocinhas de pobres sitiantes. Ai o senhor tem, temos. A Vereda recruza, reparte o plaino, de esguêlha, da cabeceira-do-mato da Mata-Pequena para a casa-de-fazenda, e é alegrante verde, mas em curtas curvas, como no sucinto caminhar qualquer cobra faz. E tudo. O resto, céu e campo. Tão grandes, como quando vi, quando no fim: que ouvi só, no estradalhal, gritos e os relinchos: a muita poeira, de fugida, e os cavalos se azulando... (p. 414, grifo meu)

Está traçado o mapa, está pronta a cruz que anuncia as mortes da grande batalha final. A imagem visual¹⁰⁶ se concretiza nessa cruz, que despirá mais tarde o corpo de Diadorim na morte, preparado pelas mãos da mulher do Hermógenes. Chamo a atenção do leitor para o fato de que entre todos os mortos do texto, o corpo de Diadorim foi o único que passou pelos ritos da lavação e vestidura (p. 453). A *Mulher de custódia* (a sacerdotisa do rito funerário?) confessa seu ódio por Hermógenes e tem expressões carinhosas para com o corpo de Diadorim, fato que vem sugerir uma possibilidade de que ela conhecesse o segredo da natureza sexual da *mulher nua* (p. 453) por outras pessoas, como a longa conversa mantida entre os dois (p. 406-7). Entre essas outras pessoas poderíamos pensar talvez no próprio Hermógenes e mesmo em Medeiro Vaz, quando este beija a testa de Diadorim, após a morte de Joca Ramiro (p. 234).

Finalmente o livro exhibe, antes do signo final do infinito, um outro signo visual, fantástico, representado por uma extraordinária imagem alegórica do Rio São Francisco, visto em sua integralidade, como coisa inteira, objeto corporal único:

O Rio de São Francisco — que de tão grande se comparece — parece é um pau grosso, em pé, enorme... (p. 460)

Além de espinha dorsal¹⁰⁷, o Rio São Francisco é a grande testemunha que atravessa todo o sertão e o livro, como um olho divino-demoníaco, índice do que tudo vê e tudo sabe, participante dos mistérios do viver, dividido entre Deus e o Diabo, parte integrante do grande sertão.

B- ILUMINURAS E VINHETAS

Se alguém se propusesse a “ver” as páginas de *Grande sertão: veredas* com a curiosidade com que uma criança procura as ilustrações de

um livro, certamente teria sua atenção voltada para um excesso de elementos que se exibem ao simples olhar: aspas, travessões, combinações de sinais de pontuação, uma quantidade imensa de palavras escritas em itálico, inserção de formas poemáticas, letra capitular e ornatos tipográficos, a tarja negra do início e a vinheta de remate, o grande símbolo final do infinito. Alguns desses elementos já foram abordados na primeira parte deste trabalho. Quero agora me referir particularmente aos escritos em itálico, que terão um estatuto bem definido nas folhas do livro.

Novamente aproximando o texto dos antigos livros artesanais do Brasil colonial¹⁰⁸ e dos pergaminhos medievais e guardando as devidas proporções e diferenças, sobretudo no que diz respeito aos meios de impressão, creio não ser absurda a comparação de elementos de **Grande sertão: veredas** (entenda-se, elementos cuja expressão se faz decorativamente, como uma forma a mais de significação) com iluminuras marginais e vinhetas intratextuais, presentes naqueles livros antigos. Porque estamos tratando de literatura, estou utilizando as expressões **iluminuras** e **vinhetas** num sentido metafórico, para remeter aos escritos em itálico, enquanto elementos decorativos do texto (aliás como os demais, alguns já lembrados aqui). Como iluminuras, nos convidam a um passeio pelas margens e, como vinhetas, nos colocam no centro mesmo de tantas significações plurais, apontando para possíveis expressões da Língua Portuguesa,¹⁰⁹ especificamente forjadas pela ambição criadora de Guimarães Rosa.

A crítica sempre se encarregou de demonstrar os diversos malabarismos de escrita presentes na obra do escritor, compondo hoje uma vastíssima bibliografia sobre os mais diversos processos de leitura e interpretação.¹¹⁰ Tento seguir minhas próprias trilhas no que estou escrevendo, certo, porém, de que, se tudo já foi dito, é sempre preciso redizê-lo, na organização de um trabalho que é fruto de leituras feitas ao longo de tantos anos.

Por todo o texto se encontram palavras escritas em itálico, em uma situação bastante especial: essas palavras serão de certa forma citações de uma voz a que já me referi¹¹¹ como voz cultural. A mesma palavra, como, por exemplo, *gerais*, pode ser encontrada tanto em itálico como no tipo normal utilizado para a grafia das outras palavras. A grafia em itálico coloca a palavra em relevo, *ornato gráfico*¹¹², como uma citação e remete a um contexto que poderia ser identificado como mágico, religioso, misterioso. Corresponderia a uma outra linha melódica que deveria ser impressa no solfejo da sequência sonora. Várias palavras são assim escritas em itálico: *encôsto*, *resfriado*, *brabeza*, *judas*, *liroliro*, *Tamanduá-tão*, *redemunho*, para lembrar apenas alguns exemplos. Os nomes de rios serão transcritos sem itálico, mas poderão ser desenhados dessa outra forma, desde que se trate de uma citação e de uma forma de colocar o nome, a coisa e a música em relevo:

E tanta explicação dou, porque muito ribeirão e vereda por aí, redobra nome: Só *Prêto*, já molhei mão nuns dez. *Verde*, uns dez. Do *Pacari*, uns cinco. Da *Ponte*, muitos. Do *Boi* ou sda *Vaca*, também. E uns sete por nome de *Formoso*. *São Pedro*, *Tamboril*, *Santa Catarina*, uma porção. O sertão é do tamanho do mundo. (p. 58-9)

Da mesma forma, quando citados, serão escritos em itálico o nome de companheiro. Os apelidos, como verdadeiros *redobros*, da integridade do nome próprio, seguirão o mesmo exemplo dos nomes de rios, quando em situação idêntica: *Bigri*, *Diadorim*, *Cerzidor*, *Tatarana*, *Uruti-Branco*, etc. São inumeráveis as palavras escritas em itálico e todas elas vão funcionar como marcas, desenhos, *ornatos*, que se colocam aos olhos do leitor, tatuagens verbais que se exibem ao longo do corpo físico do livro.

No caso de *Grande sertão: veredas*¹¹³, tratando-se de um texto narrativo em prosa, chamam particularmente a atenção as transcrições

de cantigas¹¹⁴. Os textos das cantigas não são, entretanto, meras variações textuais, enfeites gratuitos, sem função nenhuma dentro do texto maior¹¹⁵: na fala simples dos textos toda a história da poesia pode se apresentar.

Começo com as transcrições da cantiga do grupo, que aparecem segundo quatro desenhos diferentes de poemas, constituindo todas elas formas de citação:

a) Se não, por que era que eram aquêles aprontados versos
— que a gente cantava, tanto tôda-a-vida, indo em bando
por estradas jornadas, à alegria fingida no coração?:

Olererê, baiana ...
eu ia e não vou mais:
eu faço
que vou
lá dentro, oh baiana!
e volto do meio pra trás ... — ? (p. 54)

b) Então me instruíram na outra, que era cantiga de se viajar
e cantar, guerrear e cantar, nosso bando, tôda a vida:

“Olerereêe, bai-
ana ...
Eu ia e
não vou mais:
Eu fa-
ço que vou lá dentro, oh baiana,
e volto
do meio
p'ra trás ... ”

O senhor aprende? Eu entô mal. (p. 136)¹¹⁶

c) Assaz, então, cantaram:

Olererê, Baiana,
eu ia e não vou mais ...
Eu faço
que vou
lá dentro, oh Baiana,
e volto do meio p'ra trás ...

Ao demais eu ouvi, soturno, sorridente. (p. 341)

d) Todos me aprovaram. Ainda mesmo que com o cantar:

“Olererê
Baiana ...
Eu ia
e não vou mais ...
Eu faço
que vou
lá dentro, ó Baiana:
e volto
do meio
p'ra trás!”

Assim, aquela outra — que o senhor disse: canção de Siruiz
— só eu mesmo, meu silêncio, cantava. (p. 412)

As palavras nos quatro exemplos são exatamente as mesmas, variando apenas algumas letras que se tornam maiúsculas e a pontuação. Todos os “versos” são escritos em *itálico*, o que vem acrescentar, além da forma poemática, um outro elemento à visualidade desses textos. A primeira modificação de sentido, portanto, é feita pela disposição dessas palavras em *itálico* que impõe um outro desenho textual, determinando uma dicção diferente, cadência diferente, ritmos absolutamente diversos para a leitura ou para o canto (não esqueçamos de que estamos falando de “letras” de cantigas). A segunda observação fundamental a se fazer é que a primeira e a terceira versões

se apresentam sem aspas, enquanto a segunda e a quarta são marcadas pela presença delas. Constituiriam tais fatos mero gosto arbitrário de Guimarães Rosa de enfeitar o texto aleatoriamente como bem entendesse ou tudo seguiria a linha de uma planta baixa da obra, forte intenção de escrita, participando de um sistema de marcas autorais, que iria fazer da escrita roseana única na sua realização/construção?

Minha visão caminha no sentido da segunda interrogação. Primeiramente é importante dizer que as aspas são amplamente usadas durante todo o texto nos diálogos relatados. Assim as formas citadas entre aspas estão inseridas numa determinada forma de diálogo narrado. A que se cita no segundo exemplo é “entoada”, cantarolada por Riobaldo, conforme o contexto não deixa dúvidas. O desenho da “letra” da cantiga pressupõe a maneira tímida de quem tenta se lembrar de uma canção e a vai cantando aos pouquinhos, quase a medo. O Riobaldo que cantarola aqui é um recém-ingressado no bando, logo depois do reencontro com Diadorim. Já a versão apresentada no quarto exemplo é cantada pelo Riobaldo-chefe, Urutu-Branco, e seu canto é aprovado por todos. A timidez apresentada na segunda versão desaparece um pouco, a “letra” se reveste de uma pontuação mais marcada, “solene”, há um emprego mais “circumspecto” de letras maiúsculas. São representações de citações inseridas em processos em que a fala se representa quase que em diálogo.

A dificuldade maior surge com as outras duas versões, onde não são usadas aspas. Elas vão assim participar de outra forma de citação, constituída também pela escrita em *itálico*, que se faz presente não apenas nas cantigas, mas em todo o livro, em inúmeras palavras e frases. Pelo momento, fiquemos com as duas outras versões da cantiga do grupo, o que servirá como introdução ao estudo das outras cantigas e de tudo o mais em que é utilizado o *itálico*. O primeiro exemplo constitui uma lembrança da letra da cantiga, mas ela não é cantada, ela é apenas citada. Observe-se que a frase do texto anterior à inscrição da cantiga é terminada por um ponto de interrogação segui-

do por dois pontos. A inscrição funciona como a ilustração, a citação do texto original. Tanto assim que, ao final da cantiga, depois das reticências, vem o travessão — signo do diálogo — seguido, por sua vez, de um novo ponto de interrogação que vai inserir a cantiga no contexto da interrogação anterior. Note-se que aqui não se trata de um diálogo das personagens do texto, mas de um diálogo estrutural estabelecido pelo narrador com o seu leitor. Duas conclusões me parecem possíveis: primeiramente a citação em itálico nos envia para a própria palavra autoral, representada pelo narrador, no seu desejo de colocar o texto ou determinada parte dele em relevo (nesse caso são quase idênticas às outras transcrições). Em segundo lugar, as citações dessa forma parecem nos remeter a um fundo de linguagem que é do narrador, mas é também coletivo, apontam para aquela fala da cultura¹⁷, que traduz crenças, descrenças, medos, desejos, o eterno sentimento de incompletude que acompanha qualquer pessoa no incerto viver. O terceiro exemplo apresenta pequenas diferenças em relação ao primeiro: na pontuação e na palavra **Baiana** escrita assim com letra maiúscula, como aparecerá no quarto exemplo, já referido. Os jagunços cantavam a cantiga e esta deveria estar entre aspas para seguir o esquema comum de citação da fala do outro, esquema geral da obra. Creio que o contexto explicará a ausência de aspas e mudança de sentido. Riobaldo ouve os outros cantarem, ele próprio não canta: ele ouve, “soturno, sorridente”. Pelo desenho do texto, a cantiga quase coincide com a primeira versão, quando ele e os outros jagunços a cantavam — “que a gente cantava” — quando o texto da cantiga é pura citação. Aqui não temos mais Riobaldo-Tatarana, mas o grande chefe Urutú-Branco. Riobaldo ouve a cantiga como uma citação mágico-premonitória e medita sobre o conteúdo das suas palavras. De novo, é a fala da cultura que se insinua nos versos e no seu desenho, constituindo mesmo um anúncio, revelação a ser confirmada, como tantas outras do texto — marca sobretudo da habilidade do outro narrador de desenhar a sua escrita sobre o papel. A própria palavra **Baiana** se reveste dessa possibilidade: a mudança do desenho da palavra **baiana** para **Baiana** vai configurar a tentativa de marcar a soleni-

dade com que Riobaldo, uma vez chefe, irá dar às palavras mais simples do cotidiano. Um sinal também aí se coloca, se levarmos em conta que a última batalha teve o seu início na Bahia, após a travessia do Liso do Sussuarão e o seqüestro da mulher do Hermógenes. As transcrições diversas apontam para significações plurais.

Um leitmotiv da escrita de *Grande sertão*: veredas está constituído pelas referências à cantiga de Siruiz. Riobaldo ouve a cantiga pela primeira vez quando Joca Ramiro se arrancha nas terras de Selorico Mendes. Tal fato se dá num ponto perdido de um passado não muito distante em relação aos eventos narrados, mas de qualquer forma em um tempo que não se marca, não se fixa:

Um falou mais alto, aquilo era bonito e sem tino: — “*Siruiz, cadê a moça virgem?*” Largamos a estrada, no capim molhado, meus pés se lavavam. Algum, aquele Siruiz, cantou, palavras diversas, para mim a cantiga tôda estranha:

Urubú é vila alta
mais idosa do sertão:
padroeira, minha vida —
vim de lá, volto mais não ...
Vim de lá, volto mais não?...

Corro os dias nêsses verdes,
meu boi môcho baetão:
burití — água azulada,
carnaúba — sal do chão ...

Remanso de rio largo,
viola da solidão:
quando vou p’ra dar batalha,
convido meu coração ...

Vinham quebrando as barras. Dia de maio, com orvalho, eu disse. Lembrança da gente é assim. (p. 93, grifo meu)

As palavras estranhas e o canto desconhecido marcam para sempre Riobaldo que guarda a letra e procurará em vão quem conheça a mú-

sica da cantiga. Só sabemos que o texto remete a alguma espécie de amor que não se realizou, pela pergunta que é feita a Siruiz a respeito da *moça virgem*, que é respondida com a transcrição dos versos. Num primeiro momento, podemos afirmar que se trata, para Riobaldo, da descoberta da estranheza da linguagem poética (sempre repetida, nas demais escritas da cantiga, na redondilha maior) ou do mistério que envolve a criação artística, que se faz amada, mesmo que incompreendida. Os novos sentidos vão se aproximando do leitor, que pode ir montando o jogo de quebra-cabeças:

Tanto que o inimigo não dava de vir, pois bem a gente ficava em nervosias. Alguns, não. Feito aquele Luzié, que cantava sem mágoas, cigarra de entre-chuvas. As vêzes, pedi que ele cantasse para mim os versos, os que eu não esqueci nunca, formal, a canção de Siruiz. Adiantes versos. E, quando ouvindo, eu tinha vontade de brincar com eles. Minha mãe, ela era que podia ter cantado para mim aquilo. A brandidura de botar para se esquecer uma porção de coisas — as bêstas coisas em que a gente no fazer e no nem pensar vive prêso, só por precisão, mas sem fidalguia. Diadorim, quando cuidava que sôzinho estivesse, cantarolava, fio que com boa voz. A ver que também fiquei sabendo que os outros não consideravam naqueles verso de Siruiz a beleza que eu achava. Nem Diadorim, mesmo. (p. 186-7, grifos meus).

A passagem citada se refere a um tempo anterior ao que se atacou Zé Bebelo, quando este ainda lutava contra os jagunços. Como todos os acontecimentos narrados, deve ser lida em dois níveis: o tempo do acontecido e o tempo da narração. Referentes ao primeiro tempo são as alusões à memória, ao brincar com as palavras, a saudade da mãe que se alia à doçura do sentido, a ligação com Diadorim. Se olhamos pelo lado do tempo da narração, as coisas mudam de dimensão: a memória e a saudade se referem sobretudo à ausência de Diadorim; a relação lúdica com as palavras remete, de forma metalingüística, à própria escrita de toda a narrativa; finalmente a constatação do gosto individual revela uma capacidade exclusiva de “ler” o texto e devorá-

lo antropofagicamente:

E o Liduvino e o Admeto cantavam coisas de sentimento, cantavam pelo nariz. Ao que perguntei: e aquela canção de Siruiz? Mas eles não sabiam. — “Sei não, gosto não. Cantigas muito velhas...” — eles **desqueriam**.
(p. 223-4, grifo meu)

O que acontece portanto com Riobaldo em relação à cantiga de Siruiz é a descoberta do imenso poder e mistério de que se revestem as palavras¹⁸, ao se reduplicarem na desconjuntada narração que vai lentamente fornecendo ao leitor os elementos necessários para uma melhor compreensão do texto, imergindo-o nessa fala da cultura que se faz tão forte em **Grande sertão: veredas**. Veja-se a explicação que se dá — perdida nos meandros da narrativa, como se fosse mero acaso — da palavra **Urubu**, primeira palavra da letra da cantiga, que remete agora o leitor aos acontecimentos finais e estabelece a ligação com a **moça virgem**, mote para a transcrição da cantiga.

Urubú? Um lugar, um baiano lugar, com as ruas e as igrejas, antiquíssimo — para morarem famílias de gente. Serve meus pensamentos. Serve, para o que digo: eu queria ter remorso; por isso não tenho. (p. 235)

Como se vê, o narrador vai trabalhando o sentido da cantiga, na medida em que novas significações se fazem claras. O encontro de Riobaldo com a cantiga de Siruiz é como se fosse a fala de uma profecia que, quando lhe é transmitida, ele não pode entender, uma vez que só depois dos acontecimentos trágicos é que aquelas palavras terão um sentido exato. A fala profética se une à fala da cultura e vem finalmente se unir à fala poética, quando se transforma em matriz geradora de novas cantigas, refeitas por Riobaldo. Ao criar dois poemas que pretendem atualizar o sentido da primeira e perpetuá-lo através das novas figurações, o texto nos envia ao fundamental da criação literária, que pressupõe a cópia, a repetição, a retomada do já feito e já escrito.

Vejam-se as duas reescritas e os contextos em que aparecem. A primeira delas nos é fornecida logo que Zé Bebelo toma a chefia do bando, após a morte de Medeiro Vaz, ocasião em que Riobaldo recusa a chefia:

Ai sendo que eu completei outros versos, para ajuntar com os antigos, porque num homem que eu nem conheci — aquêlê Siruiz — eu estava pensando. Versos ditos que foram êstes, conforme na memória ainda guardo, descontente de que sejam sem razoável valor:

Trouxe tanto esse dinheiro
o quanto, no meu surrão,
p'ra comprar o fim do mundo
no meio do Chapadão.

Urucúia — rio bravo
cantando à minha feição:
é o dizer das claras águas
que turvam na perdição.

Vida é sorte perigosa
passada na obrigação:
tôda noite é rio-abaixo,
todo dia é escuridão...

Mas êstes versos não cantei para ninguém ouvir, não valesse a pena. Nem eles me deram refrigério. Acho que porque eu mesmo tinha inventado o inteiro dêles. (p. 241)

O tom enigmático da versão original é retomado, mas o sentimento de insatisfação faz com que os versos permaneçam guardados, contrário da última reescrita, que se divulga: o autor dos versos é nesse momento da narrativa, o homem depois das invocações ao diabo em Veredas Mortas, já é o grande chefe Urutu Branco. Daí um certo tom grandiloquente poder ser percebido:

Sòmente quis, nem podia dizer aos outros o que queria,
sòmente então uns versos dei, que se puxaram, os meus, se-
guintes:

Hei-de às armas, fechei trato
nas veredas com o Cão.
Hei-de amor em seus destinos
conforme o sim pelo não.

Em tempo de vaquejada
todo gado é barbatão:
deu doideira na boiada
soltaram o Rei do Sertão ...

Travessia dos Gerais
tudo com armas na mão ...
O Sertão é a sombra minha
e o rei dêle é Capitão!...

Arte que cantei, e tôdas as cachaças. Depois os outros à fanfa-
entoaram — mesmo sem me entender, só por bazófias —
mas rogando no estatuto daquela letra e retornando meu rom-
pante; cantavam melhor cantando.
(p. 350)

A cantiga original apresenta um verso repetido no final da primeira estrofe, coisa que não vai acontecer nas duas versões posteriores. Esse verso pressupõe a não compreensão de Riobaldo diante das enigmáticas palavras, o que faz com que o narrador interfira no desenho do poema — composto de quadras, como os outros dois — com o ponto de interrogação colocado antes das reticências originais. A cantiga é guerreira mas entremeada de elementos lírico-afetivos: o boi sem chifres, a água azulada dos buritis, as carnaúbas — reduplicação dos buritis — a tranquilidade das margens do rio, tudo resumindo a presença do coração e apontando para a solidão das grandes travessias. A consciência solitária do jagunço está aí lembrada, embora cercada pela azáfama do bando. A letra se serve ainda da imagem fortíssima

do sal da terra, na sua dupla significação mítica de portador da palavra sagrada e de proteção contra o mal.

A primeira reescrita começa por reproduzir a atmosfera do enigma presente na versão original: palavras absurdas encerram a primeira quadra e já começam a determinar o sentido existencial com que Riobaldo vai caracterizar a escrita do poema. O *remanso de rio largo* se transforma na bravura do Rio Urucúia (ambos têm a mesma feição) e no enigmático do viver: *claras águas que turvam na perdição*. A última quadra retrata a dura sorte humana — *Viver é negócio muito perigoso ...* (p. 11) — o destino é só *escuridão e rio-abaixo*.

A segunda reescrita retoma tudo o que já foi dito mas funciona como síntese da narrativa na abordagem dos temas do amor, do mal, da guerra e da morte. É nítida a marca do pacto, realizado ou não. A letra reflete a aceitação do destino e a conseqüente decisão de lutar contra as forças do mal. Como o próprio Riobaldo em relação à cantiga de Siruiz, os jagunços também não entendem o que diz a nova cantiga que cantam à fanfarra (*à fanfa*), como os antigos caçadores cantavam melodias, fazendo mais bela a cantiga no conjunto de suas vozes.

A última referência que se faz à cantiga de Siruiz aparece quase no final da narrativa, inserida entre as várias empresas da batalha final:

Ao menos achei de tirar, do tóo da noite, êsse de-fim, canto de cantiga:

Remanso de rio largo ...
Deus ou o demo, no sertão...

Amanheceu com chuva. Mundo branco, rajava. (p. 424)

Como se pode observar, o sentido das três cantigas se funde nesse único dístico: o nono verso da cantiga de Siruiz se junta a um novo verso que resume não apenas as reescritas de Riobaldo, mas o senti-

do da narrativa, tomada como um todo. O dístico constitui mais um desenho imaginário do texto no papel, na medida em que ele se insere como imagem poético-plástica, paisagística que retrata uma das belezas do sertão (primeiro verso) e como elo da imensa cadeia de elementos antecipadores do duelo final nas ruas do Paredão, quando morrem Diadorim e Hermógenes (segundo verso). O dístico sintetiza as imagens da paz e da guerra: a placidez das águas onde um rio se alarga e espalha, anulando a correnteza, e a eterna luta entre o que a cultura identifica como o bem e o mal. Nova música no papel pautado.

As citações não se esgotam aí. Em várias oportunidades, quadras serão citadas, em seu duplo estatuto de desenhos textuais e musicais (elas são sempre cantadas). Essas quadras estabelecem uma relação direta com a cantiga de Siruiz, lembranças de versos incorporados à fala da memória, enquanto presentificação da fala da cultura. É o caso das duas quadras seguintes, que refletem a poesia dos elementos paisagísticos do sertão:

Burití, minha palmeira,
lá na vereda de lá:
casinha da banda esquerda,
olhos de onda do mar... (p. 42)

Meu boi prêto mocangueiro,
árvore para te apresilhar?
Palmeira que não debruça:
burití — sem entortar ... (p. 63).

Estão aí presentes vários componentes da cantiga de Siruiz: o boi, o burití, as águas do rio que se transformam em *olhos de onda de mar*, numa clara alusão aos olhos de Diadorim e às *presilhas* do amor e da morte. Uma outra quadra aparece, porém, sem seu desenho poemático, inserida como uma sequência frásica, nas palavras do menino canoeiro

na travessia do Rio São Francisco:

Arre, vai, o canoeiro cantou, feio, moda de copla que a gente barranqueira usa: ‘... *Meu Rio de São Francisco, nessa maior turvação: vim te dar um gole d’água, mas pedir tua benção* ...’ “ Aí, o desejado, arribamos na outra beira, a de lá. (p. 84)

O remanso indicado pelas águas sem correnteza da cantiga de Siruiz encontra na cantiga do canoeiro a sua contrapartida nas águas do São Francisco, transformadas pelo medo, na *maior turvação* (lembre o leitor das várias pequenas narrativas inseridas no texto como ilustrações da transformação do bem no mal, ou vice-versa, as reflexões sobre a mandioca boa e a mandioca brava e sobre as pedras venenosas do principio da narrativa). Esse assunto é retomado na segunda quadra da primeira reescrita de Riobaldo, quando afirma que as águas do seu querido Urucuia se *turvam na perdição*. A imagem da *turvação* é obviamente recolhida da cantiga do canoeiro, ouvida logo após conhecer o Menino, que iria *turvar* o seu destino. Chamo atenção para o fato de que as transcrições aparecem sem aspas, com exceção da cantiga do canoeiro, que é apresentada com desenho de frase (incluindo-se portanto no estatuto da fala dialogal, que aparece sempre entre aspas). Outros versos aparecem sob sua forma usual, mas aparecem entre aspas, conforme os dois desenhos da cantiga do bando, quando cantada:

Dum modo senti, como me recordei, depois, tempos, quando foi arte se cantar uma cantiga:

“*Seu pai fôsse rico,
tivesse negócio,
eu casava contigo
e o prazer era nosso ...*” (p. 98)

E o outro, muito comparsa, lambuzante prêto, estumou, assim como fingiu falsete, cantarolando pelo nariz:

"Pra gaudêr, Gaudêncio ...
E aqui pra o Fulorêncio ..." (p. 123)

Nessas duas formas de cantigas, as palavras têm duplo sentido e se inserem também como formas dialogais. O que é importante salientar é que elas não remetem à fala cultural mítico-mágica que Riobaldo pode perceber naquelas que se apresentam sem aspas, inclusive a própria cantiga do grupo nas duas vezes em que é citada sem aspas, numa clara intenção de remissão à sua dimensão profética, fora do usual enquanto linguagem poética. O abandono das aspas na citação ressaltada apenas pelo itálico, que a transforma em fala da cultura, pode ser vista ainda em:

A gameleira branca! Como outro-tempo se cantava:

Sombra, só de gameleira,
na beira do riachão ... (p. 385)

Os dois versos conduzem claramente ao *remanso de rio largo* da cantiga de Siruiz e ainda vêm acrescidos do sentido mítico, garantido pela *antigüidade* das palavras que os compõem, no mesmo contexto do grande sertão. O mesmo pode ser observado na espécie de *desafio* feito pelo cego Borromeu:

Mas, êle, o que carecia de querer saber, às vezes perguntava.
 Dêsses lugares, o divulgado natural, pedia perguntava. Ai, glosava:

Macambira das estrêlas,
 quem te deu tantos espinhos?

Tibes! Eu, não. Ia demandar de outros o que eu mesmo não soubesse, a ser: nestes meus Gerais, onde eu era o sumo tenente? Não me respondiam. Ninguém mesmo ninguém. A gente vive não é caminhando de costas? Rezo. O que é, o

que é: existível feito fundo d'água. Agora eu cismo que o cego Borromeu também só do que já sabia era que indagava. Se não, se não, o senhor verse, como bula santa; a cita não é revelável: ?

Macambira das estrêlas,
xique-xique resolveu:
— Quixabeira, bem me queira,
quem te ama, Bem, sou eu ...

Soletrei tudo. Assim ele cantava. (p. 423)

Música indígena: macambira e quixabeira são palavras do tupi, enquanto xiquexique é palavra tapuia.¹¹⁹ O mote e a glosa trazem para o desenho do texto, três plantas espinhosas, características de regiões secas. A macambira e a quixabeira dão frutos, enquanto o xiquexique contém água, o que mostra a sua utilidade para o gado nas ocasiões de seca. De acordo com o universo mágico que a linguagem poética instaura, os três vegetais conversam e falam do amor e da morte. Novamente as palavras tomam uma dimensão profética, quando falam de amor e espinhos, pouco antes da última batalha. Acrescente-se a tudo isso, a luta verbal de Riobaldo contra o cego Borromeu, em cujas palavras encontra de imediato um desafio ao seu poder de chefe. Certamente nessa passagem se encontra um dos momentos mais poéticos de **Grande sertão: veredas**, onde mais uma vez se sobrepoem leituras diferentes: no narrado, no passado, tomam a cena o cômico e as *palavras diversas* do mundo poético presente no desafio; no tempo da enunciação, o narrador está falando de sofrimentos, de saudade, de amor, de antigo presságio de morte, de Diadorim, portanto, na forma simples da cantiga (oráculo?) de Borromeu. A citação das quadras e do desafio vêm completar a tentativa de compreensão das mágicas palavras da cantiga de Siruiz e redimensioná-la enquanto desenho poemático e matriz da linguagem poética.

V - CONCLUSÃO

Se Nietzsche, Proust, Baudelaire ou Rimbaud sobrevivem às flutuações da moda, devem isso à gratuidade de sua crueldade à sua cirurgia demoníaca, à generosidade de seu fel. O que faz durar uma obra, o que a impede de envelhecer é a sua ferocidade. Afirmção gratuita? Considere o prestígio do Evangelho, livro agressivo, livro venenoso entre todos.

Cioran. 1952.

... a gente lê para si e para os estranhos.

Harold Bloom. 1994.

Neste seminário desejei falar sobre a expressão brasileira, vista através de alguns exemplos de nosso **corpus** literário principal. A intenção foi determinar uma outra vertente dessa expressão que, embora continue sendo uma forma de nacionalismo literário, vai por outros caminhos em busca do encontro de nossas marcas culturais específicas. Por isso, tomei como ponto de partida a reflexão de Lezama Lima sobre o banquete americano, para verificar até que ponto somos apenas herdeiros da tradição ocidental e até que ponto somos os iniciadores de uma outra tradição, que nasce daquela, mas a transforma.

Sei que muitas coisas do que disse aqui podem ser meras repetições

do que tenho ouvido e lido, ao longo de alguns anos. Acredito, porém, que qualquer pessoa tenha o direito de exercer o seu próprio discurso, depois de tantos anos de profissão: o direito a criação de seu discurso, como a criatura de que fala Mário de Andrade na primeira epígrafe desse trabalho. Apresentei a minha criatura aqui: com a forma que retorna e passa pelas aulas, no momento em que ela se torna acontecimento.

Falei de três autores, que apresentam três maneiras de falar sobre a vida e a arte. Três visões do mundo, três maneiras de escrever um depoimento sobre o ser humano. Em todos eles, o desejo de fazer arte brasileira, de falar sobre o homem brasileiro. Neles me encontrei e me encontro sempre que a eles posso retornar. Tive durante todo o tempo o auxílio de dois pensadores, que têm me acompanhado já algum tempo: Norbert Elias, para as reflexões socio-históricas, e Emil Cioran, para as questões onde a metafísica pretende estabelecer seu direito de falar. As visões desses autores são extremamente amargas, mas ao mesmo tempo lúcidas. A mesma amargura e lucidez presentes em Machado, em Mário e em Guimarães Rosa, em que a opção pela arte significa uma opção por uma outra forma de viver e de suportar a vida.

Mário de Andrade, no final do Prefácio interessantíssimo dizia que poderia ter citado Gorch Fock (*Toda canção de liberdade vem do cárcere*),¹²⁰ o que teria evitado o longo prefácio. Talvez eu devesse ter seguido o seu conselho transpondo-o aqui: se tivesse deixado falar as minhas epígrafes, que dizem tudo o que eu queria dizer, evitava esta conclusão. Elas falam de letras sobre o papel que me consolam da solidão, de minhas angústias, *minha culpa, meu degredo, meu sonho desesperado, meu bem guardado segredo, minha aflição*, como me ensinou, lucidamente, um grande poeta popular doutros tempos.

VI - REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ALBERGARIA, Consuelo. **Bruxo da linguagem no Grande Sertão**. Rio: Tempo Brasileiro, 1977.

ALMEIDA, Ana Maria. O paradoxo da totalidade em **Grande Sertão: Veredas. O EIXO E A RODA**. Revista de Literatura Brasileira. Belo Horizonte: UFMG, 1984, nº2.

_____. As bordaduras do texto. **O EIXO E A RODA**. Revista de Literatura Brasileira. Belo Horizonte: UFMG, 1988, nº 6.

ANDRADE, Mário. **Amar, verbo intransitivo**. São Paulo: Livraria Martins Ed., 1944.

_____. **Amar, verbo intransitivo**. 2ª ed. São Paulo: Livraria Martins Ed., 1955.

_____. **Amar, verbo intransitivo**. 3ª ed. São Paulo: Martins Ed./MEC, 1972.

_____. **Amar, verbo intransitivo**. 17ª ed. Belo Horizonte-Rio: Villa Rica Editoras Reunidas, 1991.

_____. **Macunaíma**. 1ª ed. São Paulo, 1928. (sem indicação de editora)

_____. **Macunaíma**. 2ª ed. São Paulo: Martins Ed., 1944.

_____. **Macunaíma**. 3ª ed. São Paulo: Martins Ed., 1955.

_____. **Macunaíma**. 6ª ed. São Paulo: Martins Ed., 1970.

ANDRADE, Mário. **O banquete**. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

ANDRADE, Oswald. **Serafim Ponte Grande**. Rio: Civilização Brasileira, 1972.

ARNALDEZ, Roger. Um só deus. in BRAUDEL et alii. **Os homens e a herança no Mediterrâneo**. Trad. de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

ASSIS, Machado. **Dom Casmurro**. Rio: Civilização Brasileira/MEC, 1977.

_____. **Obra completa**. Rio: Nova Aguilar, 1992.

ATTALI, Jacques. 1492. Trad. de Denise Rangé Barreto. Rio: Nova Fronteira, 1991.

ÁVILA, Cristina. Relação texto-imagem no barroco mineiro. A arte das iluminuras. **SOCIEDADE E ESTADO**. Sociologia da cultura. Brasília: Departamento de Sociologia da UNB, 1993.

BAKHTIN. **Questões de literatura e de estética**. Trad. de Aurora Fornoni Bernardini et alii. São Paulo: Hucitec, 1988.

BARBOSA, João Alexandre. **José Veríssimo: teoria crítica e história literária**. São Paulo, EDUSP, 1978.

BENJAMIM, Walter. **Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política**. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BOSI, Alfredo. **Araripe Júnior: teoria, crítica e história literária**. São Paulo, EDUSP, 1978.

_____. **Dialética da colonização**. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

CAMPOS, Augusto. **poesia antipoesia antropofagia**. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.

CAMPOS, Haroldo de. **A linguagem do laurêtê. Metalinguagem**. São Paulo: Cultrix, 1976.

_____. **O seqüestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso**

gregório de matos. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.

CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos. Tese e antítese. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1978. 3ª ed.

_____. Formação da Literatura Brasileira. São Paulo, Martins, 1969.

_____. Silvio Romero: teoria, crítica e história literária. São Paulo, EDUSP, 1978.

CANDIDO & CASTELLO. Presença da literatura brasileira - III. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1968.

CHIAMPI, Irlomar. A história tecida pela imagem. In: LIMA, L. A expressão americana. Trad. de Irlomar Chiampi. São Paulo: Brasiliense, 1988.

CIORAN, E. Silogismos da amargura. Trad. de José Thomaz Brum. Rio: Rocco, 1991.

COUTINHO, Eduardo. Guimarães Rosa: um alquimista da palavra. In: Guimarães Rosa - Ficção completa. Rio: Nova Aguilar, 1995.

DANIEL, Mary L. João Guimarães Rosa: travessia literária. Rio: José Olympio, 1968.

DUBY, Georges. A herança. in BRAUDEL et alii. Os homens e a herança no Mediterrâneo. Trad. de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

ELIAS, Norbert. O processo civilizador. Vol. I. Trad. de Ruy Jungmann. Rio: Jorge Zahar, 1990.

ELIAS, Norbert. O processo civilizador. Vol. II. Trad. de Ruy Jungmann. Rio: Jorge Zahar, 1993.

_____. A sociedade dos indivíduos. Trad. de Michael Schroter. Rio: Jorge Zahar, 1994.

_____. Mozart, sociologia de um gênio. Trad. de Sérgio Goes de Paula. Rio: Jorge Zahar, 1995.

FRANCO, Jean. Historia de la literatura hispanoamericana. Barcelona: Ariel, 1990.

- FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*. Rio, Livraria José Olympio, 1958.
- FRIEIRO, Eduardo. *O diabo na livreria do cônego*. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/USP, 1981.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- GLEDSOIN, John. *Machado de Assis- impostura e realismo*. São Paulo: Cia. das Letras, 1991.
- GOMES, Eugênio. *O enigma de Capitu*. Rio: Livreria José Olympio, 1967.
- HOLLANDA, Sérgio B. *Raízes do Brasil*. 21ª ed. Rio: José Olympio, 1989.
- HORTA, Luiz P. (Editoria). *Dicionário de música*. Rio: Zahar Editores, 1985.
- JÚNIOR, Araripe. *Teoria, crítica e história literária*. São Paulo: EDUSP, 1978.
- LEÃO, Ângela V. Introdução. In: VÁRIOS. *Ciclo de conferências sobre Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Mineiros, 1966.
- LIMA, Lezama. *A expressão americana*. Trad. de Irlema Chiampi. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- LIMA, Luiz Costa. *O sertão e o mundo: termos da vida. Por que literatura*. Petrópolis: Vozes, 1969.
- LOPEZ, Telê Porto A. Uma difícil conjugação. In: ANDRADE, Mário. *Amar, verbo intransitivo*. 17ª ed. Belo Horizonte-Rio: Villa Rica Editoras Reunidas, 1991.
- MEADOWS, Gilbert. *An illustrated dictionary of classical mythology*. London: Bloomsbury Books, 1988.
- MENDES, Lauro Belchior. Componentes populares de Grande Sertão: Veredas. **O EIXO E A RODA**. Revista de Literatura Brasileira. Belo Horizonte: UFMG, 1984, nº2.
- _____. Serafim antropófago. **ITINERÁRIOS**. Araraquara: UNESP, 1992.
- _____. Ubiquidade de Vieira. 1996. (inédito)

- MEYER, Marlyse. 1996. **Folhetim: uma história**. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.
- MOREJÓN, G. Julio. Cervantes e o Quixote. In: **O engenhoso fidalgo Dom Quixote de la Mancha**. Trad. de Aquilino Ribeiro. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1963.
- NUNES, Benedito. **O dorso do tigre**. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- _____. **No tempo do nihilismo**. São Paulo: Ática, 1993.
- OLIVEIRA, Luiz Cláudio Vicira de. **O percurso dos sentidos**. Belo Horizonte: UFMG, 1991. Tese de Doutorado xerografada.
- PLATÃO. **Diálogos I: Mênon - Banquete - Fedro**. Trad. de Jorge Palcikat. Rio: Ediouro, s/d.
- PROENÇA, M. Cavalcânti. Alguns aspectos formais de **Grande sertão: veredas**. In: **SUPLEMENTO LITERÁRIO DO MINAS GERAIS**. Nº 397, 6 de abril de 1974.
- RAMOS, Maria L. O manifesto latente. **ENSAIOS DE SEMIÓTICA**, nº 2. Belo Horizonte: UFMG, 1979.
- _____. **Fenomenologia da obra literária**. 3ª ed. Rio: Forense-Universitária, 1974.
- RIBEIRO, Renato J. Uma ética do sentido. In: ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**. vol. 2. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- ROMERO, Silvio. **Teoria, crítica e história literária**. São Paulo: EDUSP, 1978.
- ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. 1ª ed. Rio: José Olympio, 1956.
- _____. **Grande sertão: veredas**. 2ª ed. Rio: José Olympio, 1958.
- _____. **Grande sertão: veredas**. 8ª ed. Rio: José Olympio, 1972.
- _____. **Grande sertão: veredas**. 30ª ed. Editora Nova Fronteira, 1995.
- _____. **Grande sertão: veredas**. In: **Ficção completa**. Rio: Editora Nova Aguilar, 1995.

- SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.
- SCHMIDT, Simone P. A ambigüidade de Fräulein em *Amar*, verbo intransitivo. **ARCA. REVISTA LITERÁRIA ANUAL**. 1º Número. Porto Alegre: Paraula, 1993.
- SCHWARZ Roberto. *A sercia e o desconfiado. Ensaios críticos*. 2ª ed. Rio: Paz e Terra, 1981.
- _____. *Um mestre na periferia do capitalismo — Machado de Assis —*. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.
- SOLINAS, Piergiorgio. A família. in BRAUDEL et alii. *Os homens e a herança no Mediterrâneo*. Trad. de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- SOUZA, Encida M. *A pedra mágica do discurso*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1988.
- UTÉZA, Francis. *Metafísica do Grande sertão*. São Paulo: EDUSP, 1994.
- VÁRIOS. *Ciclo de conferências sobre Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Mineiros, 1966.
- VERÍSSIMO, José. *Estudos de Literatura Brasileira*. 3ª série. Belo Horizonte/ São Paulo: Itatiaia/USP, 1977.
- _____. *Teoria, crítica e história literária*. São Paulo: EDUSP, 1978.
- VICENTE, Alonso Z. *Qué es la novela picaresca*. Buenos Ayres: Editora Columba, 1970.

VII - Notas :

¹LIMA, 1988, p. 139.

²LIMA, 1988, p. 135.

³ELIAS, 1995, p. 18.

⁴CHIAMPI, 1988, p. 29.

⁵BAKHTIN, 1988, p. 211-362.

⁶VICENTE, 1977, p. 15.

⁷VICENTE, 1977, p. 23-4.

⁸ELIAS, 1989.

⁹MENDES, 1992, p. 62.

¹⁰ELIAS, 1994, p. 69.

¹¹CHIAMPI, 1988, p. 32.

¹²CAMPOS, 1989, p. 37.

¹³HOLLANDA, 1989, p. 61-2.

¹⁴Sobre o impacto causado pela invenção da imprensa, ver o capítulo O despertar da liberdade da obra de Jacques Attali intitulada 1492. ¹⁵Apud CAMPOS, 1989, p.58.

¹⁶FRIEIRO, 1981, p. 20.

¹⁷FRIEIRO, 1981, p. 30.

¹⁸MEYER, 1996, p. 27.

¹⁹ÁVILA, 1995, p. 133. Nesse trabalho há inúmeras ilustrações não só dos exemplos citados.

²⁰MEYER, 1996, p.27-8.

²¹VERÍSSIMO, 1978, p. 258-9.

²²ANDRADE, 1972, p. 219.

²³ARARIPE JR., 1978, p. 300.

²⁴ARARIPE JR., 1978, p. 305.

²⁵MENDES, 1996, (inédito).

²⁶ARNALDEZ, 1988, pp. 1-11.

²⁷DUBY, 1988, p. 143.

²⁸SOLINAS, 1988, pp.27-50.

²⁹BARBOSA, 1978, p. XV.

³⁰CIORAN, 1991, p. 12.

³¹CIORAN, 1991, P. 13.

³²ROMERO, 1978, p. 54.

³³ROMERO, 1978, p. 96.

³⁴ROMERO, 1978, P. 67.

³⁵CAMPOS, 1976, p.48.

³⁶GENETTE, 1972, p. 251-2.

³⁷COUTINHO, 1994, pp.14/15.

³⁸ASSIS, 1992, vol. III, p. 665.

³⁹De acordo com o texto de J. Galante de Sousa, da Comissão Machado de Assis. Cf. ASSIS, Machado. *A mão e a luva*, 1975, p.21.

⁴⁰ASSIS, Machado, 1975, vol. I, p. 198.

⁴¹ASSIS, Machado, 1975, vol. I, p. 198.

⁴²Houaiss, Antônio. In: ASSIS, 1977, p. 44. As informações sobre *Memórias póstumas de Brás Cubas* são praticamente todas elas retiradas desse estudo de Houaiss, intitulado *Introdução crítico-filológica*.

⁴³ASSIS, Machado, 1992, p.512.

⁴⁴HOUAISS, Antônio, 1977, p. 46.

⁴⁵HOUAISS, Antônio, 1977, p. 47.

⁴⁶HOUAISS, Antônio, 1977, p. 48.

⁴⁷GOMES, 1967, p. 53-4.

⁴⁸ASSIS, 1977b, p. 265.

⁴⁹ASSIS, 1977B, P.71.

⁵⁰CUNHA, 1977, p. 40.

⁵¹ASSIS, 1972, p. 224.

⁵²ASSIS, 1992, vol. I, p. 116.

⁵³GOMES, 1967, p. 102.

⁵⁴ASSIS, 1992, VOL. III, p. 595.

⁵⁵MENDES, 1977, p.20.

⁵⁶BROCA, 1977, p. 17.

⁵⁷VERÍSSIMO, 1977, p. 26. Grifos meus.

⁵⁸NUNES, 1993, p. 138

⁵⁹SCHWARZ, 1991, p. 143-159.

⁶⁰GOMES, 1967, p. 44.

⁶¹SCHWARZ, 1991, p. 149.

⁶²GLEDSON, 1991, p. 19.

⁶³GLEDSON, 1991, p. 8-9.

⁶⁴CIORAN, 1991, p.68.

⁶⁵Todas as remissões ao texto de **Dom Casmurro** serão feitas à edição de 1977, realizada pela Civilização Brasileira em convênio com o INL do MEC.

⁶⁶GOMES, 1967, p. 127.

⁶⁷ROBERT, 1978, verbete **photo**, p. 1426.

⁶⁸GOMES, 1967, p. 127.

⁶⁹CIORAN, 1991, p. 70.

⁷⁰ANDRADE, 1928.

⁷¹Agradeço a Ana Cristina da Costa Val, da sala Murilo Rubião da Biblioteca Central da UFMG, que me facilitou o acesso a essa edição de **Macunaíma**, bem como à segunda de **Amar**, verbo intransitivo.

⁷²PROENÇA, 1974, p. 39-40.

⁷³SANTIAGO, 1989, p. 127.

⁷⁴ANDRADE, 1991.

⁷⁵LOPEZ, 1991, p. 37

⁷⁶LOPEZ, 1991, p. 43.

⁷⁷LOPEZ, 1991, p.43.

⁷⁸LOPEZ, 1991, p. 44.

⁷⁹SCHMIDT, 1993, p. 45.

⁸⁰LOPEZ, 1991, p. 10.

⁸¹LOPEZ, 1991, p. 33.

⁸²ANDRADE, 1974, p. 27.

⁸³ANDRADE, 1972, p. 202.

⁸⁴HELENA, 1985, p. 28-9.

⁸⁵LOPEZ, 1991, p. 14.

⁸⁶Os números entre parênteses após citações de Amar, verbo intransitivo remetem à 17ª ed., da Editora Villa Rica

⁸⁷ELIAS, 1994, p. 91.

⁸⁸ANDRADE, 1977, p. 76.

⁸⁹ANDRADE, 1977, p. 154-5.

⁹⁰Conforme informação de Francis Utéza os desenhos foram executados por Poty — a pedido de Rosa e tudo por ele sugerido ou esboçado — para as orelhas da segunda edição de *Grande sertão: veredas*. Cf. UTEZA, 1994, p. 60.

⁹¹É o caso da 30ª edição da Nova Fronteira, que maltrata bastante o texto da 2ª edição, da José Olympio. A mesma observação deve ser feita para o texto apresentado pela Nova Aguilar em Guimarães Rosa - Ficção completa.

⁹²O primeiro crítico brasileiro a fazer uma aproximação entre *Grande sertão: veredas* e a música foi Antonio Candido, quando, em seu pioneiro *O homem dos avessos*, compara o texto roseano com a música de Bela Bartók. Cf. CANDIDO, 1978, p.122.

⁹³CAMPOS, 1976, p.48.

⁹⁴COUTINHO, 1994, p. 14-5.

⁹⁵Para Haroldo de Campos, em *Grande sertão: veredas a linguagem é o palco móvel para o embate metafísico entre o homem e o Demo*. Cf. CAMPOS, 1976, p.48.

⁹⁶A respeito da estrutura monologal inserida numa estrutura dialógica, Cf. SCHWARZ, 1981, p. 38.

⁹⁷Para a escrita do presente trabalho, foram utilizadas a 1ª, 2ª e 8ª edições da Livraria José Olympio Editora; foram igualmente utilizadas: a 30ª edição da Nova Fronteira e a 1ª edição, segunda reimpressão, da Editora Nova Aguilar, Guimarães Rosa: *ficção completa*. As citações remeterão sempre à 8ª edição, da José Olympio, onde se lê: *Em todos os seus escritos, João Guimarães Rosa fez questão de usar ortografia própria, divergente em muitos pontos da ortografia oficial de então. Respeitando-lhe a vontade, sua editora continua a publicar-lhe os livros no texto fixado por ele, não submetido portanto à reforma ortográfica de 18 de dezembro de 1971*. A 8ª edição segue a 2ª, considerada *texto definitivo* pelo autor. As edições da Nova Fronteira e da Nova Aguilar descaracterizam bastante o texto fixado na 2ª edição, o que poderia constituir assunto completo para um outro estudo.

⁹⁸A propósito deste assunto, ver a Tese de Doutorado em Literatura Comparada de Luiz Cláudio Viera de Oliveira, intitulada *O percurso dos sentidos*. Cf. VIEIRA, 1991, FALE-UFMG.

⁹⁹As palavras escritas em itálico se encontram dessa forma na 8ª edição que estou citando. Chamo a atenção para o fato, porque a utilização do itálico constituirá parte da investigação do presente trabalho.

¹⁰⁰Toda a riqueza do som de dê ou dos dês, a partir dos nomes Deus, Diabo, Demo, Diadorim, Deadorina, Diá (tanto como diminutivo de Diabo, como de

Diadorim), foi estudada por Augusto de Campos no ensaio *Um lance de dês do Grande Sertão, em que aproxima a escrita de Guimarães Rosa às de Mallarmé* de James Joyce. Cf. CAMPOS, 1974, p. 23.

¹⁰¹ Considerada por Guimarães Rosa como "texto definitivo", recorrerei à segunda edição sempre que houver necessidade de comprovar a validade de uma determinada forma.

¹⁰² Falta a vírgula, certamente pelo acréscimo de um pequeno desenho do diabo, à direita. Surpreendentemente a 30ª edição da Nova Fronteira coloca o subtítulo na capa, escrito assim: *o diabo na rua no meio do caminho* (grifo meu). Na página de rosto, aparece o seguinte: "*O diabo na rua, no meio do redemunho ...*" (grifo meu).

¹⁰³ Todos os grifos nos exemplos citados são meus.

¹⁰⁴ Para um estudo mais aprofundado das relações de *Grande sertão: veredas* com o universo musical, remeto o leitor mais uma vez ao artigo de Augusto de Campos já citado neste trabalho.

¹⁰⁵ Todos os grifos nos nomes da pedra são meus.

¹⁰⁶ Segundo Maria Luíza Ramos, a *plasticidade do pensamento é que confere ao romance uma feição cinematográfica, em que os cortes superpõem violentamente cenas diversas umas das outras. A narrativa se desenvolve por meio de quadros que nem sempre apresentam nexos*. Cf. RAMOS, 1974, p. 228.

¹⁰⁷ Conforme interpretação de Roberto Schwarz: *Na página final do livro o Rio São Francisco, espinha dorsal, cujos braços permeiam tudo no romance, emerge da fala ambigua transformado em pênis gigantesco, emblema de continuidade e paixão*. Parece-me de mau gosto a identificação desse *pau grosso* com um *pênis gigantesco*. A linguagem chula não aparece em *Grande sertão: veredas*. É, sem dúvida, inegável as conotações fálicas que se se podem ver na expressão, mas muito mais no sentido do *phallus* gerador de todos os sentidos nas várias mitologias, do que mera marca de signo corporal. Cf. SCHWARZ, 1981, p. 51.

¹⁰⁸ Ver o trabalho já citado de Cristina Ávila, em que a autora estuda os livros das Ordens Terceiras de Minas Gerais, compostos segundo os lembrados processos artesanais.

¹⁰⁹Veja-se a opinião de Ângela Vaz Leão: "A experiência literária que vem tentando o criador de Miguelim é séria e honesta. Faz do romance um laboratório e da língua um material de análise. Trabalha-a nos seus componentes fonético, morfológico, léxico e sintático. Mas não se contenta com o material da língua viva de hoje. Ressuscita velhos vocábulos esquecidos, que os descobridores trouxeram, mas que a cidade repeliu, até que se refugiassem num rincão perdido desses Brasis. Corta aqui, junta ali, e acaba criando palavras novas, virgens ainda, mas já prenhes de significado e valor expressivo. Altera vocábulos de todos os dias, acrescentando-lhes, suprimindo-lhes ou trocando fonemas, para fazer deles outros termos, com um poder sugestivo às vezes difícil de explicar, mas fácil de sentir." In: VÁRIOS, 1966, p. 13.

Cf. igualmente o texto de M. Cavalcânti Proença, intitulado *Alguns aspectos formais de Grande sertão: veredas*. In: PROENÇA, 1974, p. 8-12.

¹¹⁰A respeito de *Grande sertão: veredas* podemos aplicar as palavras de Julio García Morejón sobre Cervantes: "A personalidade cervantina é tão complexa que no *Quixote* se concentram os mais inesperados caminhos da psicologia humana, constituindo, ainda, esta obra um repositório de conhecimentos sintetizados que mostram a grande experiência vital e cultural do autor. Há quem tenha chegado a descobrir até mesmo uma Teologia quixotesca; outros falam de uma Filosofia que se desprende a cada passo da obra: Unamuno diria que é a Filosofia de não morrer, de criar e crer a verdade, a Filosofia de Dulcinéia, a de Dom Quixote; e Ramiro de Maeztu fala de outra espécie de filosofia 'que chegou a converter-se em máxima universal de nossa alma espanhola: não devemos nos meter com os livros de cavalaria. Não sejamos quixotes'. Quem quer ser Redentor acaba crucificado. Há os que consideram Cervantes um esteta; para outros é um moralista. E até jurisconsulto, geógrafo, médico, militar e economista foi julgado através do *Quixote*. Tal é a experiência de vida e de sabedoria que encerra esta obra." V: Cervantes e o *Quixote*. In: CERVANTES, 1964, p. 17.

¹¹¹Segundo Antonio Candido e José Aderaldo Castello, "Na estrutura do livro, os fatos são transpostos para uma atmosfera lendária e o real se cruza com o fantástico." Cf. CANDIDO & CASTELLO, 1968, p. 373.

¹¹²ALMEIDA, 1988, p. 241.

¹¹³Como observou Benedito Nunes, a escrita de *Grande sertão: veredas* se faz em "linguagem mítico-poética". Cf. NUNES, 1969, p. 145.

¹¹⁴De acordo com a observação de Mary L. Daniel, Sagarana, *Corpo de baile e Grande sertão: veredas* são três obras *rurais* e se caracterizam pela apresentação de versos populares. A autora faz, entretanto, a seguinte ressalva: "Seria preciso percorrer exaustivamente o sertão inteiro para determinar com certeza até que ponto utiliza Guimarães Rosa a autêntica poesia popular que existe na boca de todo sertanejo e até que ponto o autor inventa a sua própria poesia, seguindo simplesmente os padrões populares. Parece mais certa a segunda possibilidade..." Cf. DANIEL, 1968, p. 147.

¹¹⁵Afirma Guimarães Rosa em sua correspondência com Edoardo Bizzarri, a respeito do *Coco de festa*, uma das epígrafes de *Corpo de Baile*: "Ouvi esse coco, no sertão, e, justamente pela poesia de sua estranha mixórdia, ele me impressionou vivamente. Não escaparão a V. os requintes, absolutamente imprevistos: o 'pé' da mulher, o 'sapato' — toque anacrônico. Mas, principalmente, traduz ele, de modo cômico aparente, mas cheio de vitalidade, uma ânsia de posse da totalidade, do absoluto, da simultaneidade e plenitude, *eternas*. O cantor, ele mesmo, reconhece que os outros, os comuns e os medíocres, o tomam por louco. Mas ele, assim mesmo, persiste em querer tudo: o conteúdo e a própria caixa de Pandora — até a sua tampa! — e seja ela o que for: balaio ou cumbuco..." Apud ALMEIDA, 1988, p. 237.

¹¹⁶Conforme observei em meu ensaio *Componentes populares de Grande sertão: veredas*, as palavras da cantiga lhe dão uma feição um pouco *paillard*. Creio que nessa segunda transcrição, tal sugestão se faz ainda mais clara. Cf. MENDES, 1984, p. 174-5.

¹¹⁷A matéria histórica está na "consciência da cultura", conforme explica Walnice Nogueira Galvão. Cf. GALVÃO, 1972, p. 12.

¹¹⁸De acordo com Walnice Nogueira Galvão, do encontro de Riobaldo com a cantiga de Siruiz, "nasce a descoberta da poesia — ou seja, a possibilidade de expressar-se em literariedade." Cf. GALVÃO, 1972, p. 81.

¹¹⁹Reveja-se a *tupinização da linguagem* de que fala Haroldo de Campos em *Meu tio o laurête*, de *Estas estórias*. Cf. CAMPOS, 1976, p. 49.

¹²⁰ANDRADE, 1974, p. 32.

