

Guimarães Rosa no espelho de Machado, Flaubert e cia.

Kathrin H. Rosenfield

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Ameninice não é um tema literário qualquer. Ela é como que um espelho no qual os poetas-pensadores – dos pré-socráticos aos pré-românticos alemães e de Dostoievski a G. Rosa – captaram algo essencial da existência humana. De certa forma, entretanto, Rosa representa um momento terminal desta longa tradição. Sua idealização do (re)encontro com meninos cujos olhos são espelhos e cujos gestos guias para o homem adulto parece ter fechado um ciclo. Vale a pena ver em detalhe como a obra madura de G. Rosa embute esta sua temática predileta numa “arquitetônica” cujos eixos de sustentação convergem para a imagem do espelho. “O espelho”, de *Primeiras estórias*,¹ não reflete apenas as imagens simétricas dos meninos nas histórias inicial e final, mas submete o tema da ingenuidade a uma reflexão que abrange o próprio problema da arte de narrar – de sua história, mas também de sua autenticidade e vitalidade. “O espelho” opõe à cândida doçura infantil o olhar frio da ironia, situando neste campo de tensão o *Credo* artístico do autor.

O problema da candura ingênua e da criatividade artística

Estamos quase meio século de distância da constatação riobaldiana do sertão interno que assola a alma e de sua transposição,

¹ ROSA, 1985.

para um plano metafísico, do sertão geográfico e da realidade social. Neste intervalo, o labirinto do romance rosiano, no qual entrecruzam-se ainda a abjeção e a grandeza, a miséria e a opulência, a barbárie e a graça, deu lugar a “sertões” urbanos que inspiram visões infinitamente mais desalmadas a pintores e poetas. As telas de Anselm Kiefer e romances como os de Luiz Ruffato ou de Paulo Betancur² abandonaram as células redentoras – a ironia, o humor, o ingênuo – que artistas como Rosa, Dostoievski ou Musil mantêm nas suas narrativas. Defendendo-se de qualquer complacência com sentimentos que podem, eventualmente, desabar no sentimentalismo e na hipocrisia, as tendências atuais aprofundam a veia Carveriana (Raymond Carver e suas histórias desalmadas), do impiedoso desnudamento, isto é, uma orientação antihumanista que Rosa previu, embora certamente não nestas dimensões.

Na obra de Rosa, é bastante nítido um certo acirramento da valorização do tema da ingenuidade. Assim, a meninice com seus delicados estados de alma (alegria e desamparo) ocupa um lugar central em *Primeiras estórias*, tornando-se o próprio princípio construtivo na arquitetura do conjunto (o conjunto de *Primeiras estórias* – Nova Fronteira, 1985 – é emoldurado pelos relatos inicial e final do menino e a temática da vivência íntima da alma ingênua retorna como um refrão ao longo dos vinte e um contos). O que aflorou mais discretamente na obra anterior (lembramos o episódio decisivo da travessia do Rio São Francisco na companhia do menino, em *Grande sertão: veredas*) adquire na obra tardia o valor de um *Credo*. Para compreender melhor o valor da meninice na obra rosiana, é preciso vê-la como momento de um princípio construtivo que se articula em torno das inversões e variações da imagem especular. Nesta perspectiva, os meninos não são meros personagens dentro de histórias do sertão, mas a ingenuidade infantil torna-se um tema que permite refletir sobre os princípios da criação literária e da revitalização da cultura.

² BETANCUR, 2001; RUFFATO, 2001.

Um dos segredos da arte rosiana é sua inaudita habilidade em congregar as estruturas imaginárias mais arcaicas – relatos míticos da exílio, da travessia e da refundação – com representações atuais, por exemplo, o exílio interno da solidão moderna, as inevitáveis perdas de sensibilidade e o lento esfriar das energias vitais no processo de maturação. Transpondo estas formas imaginárias para o “sertão” poético, Rosa consegue conciliar as sutilezas do *spleen* cosmopolita da literatura universal com a tradição da misantropia brasileira, que recebeu na figura da “casmurrice” machadiana uma das suas expressões mais emblemáticas. Machado traça com mão firme estas figuras molemente saudosas e medianas que logo se encontram acuadas, pela preguiça mental e física, numa melancolia reativa e que se acomodam ora na sentimentalidade, ora no cinismo vingativo.

Mas estes são apenas os pontos de partida da narrativa rosiana. Esta procura ultrapassar, com a figura do sertanejo imaginário ou poético, tanto as sutilezas cosmopolitas européias, como também o viés satírico de Machado que visa crítica do *establishment* urbano do Brasil. A simplicidade do solitário sertanejo abre a possibilidade de um novo e fértil diálogo entra culturas heterogêneas. E estas conversas entre homens de extração cultural, geográfica e social muito diversa, dão lugar a uma reflexão sobre as possibilidades de transcender limitações. Os entraves materiais, sociais e culturais que formam o pano de fundo das narrativas rosianas tornam-se figuras das limitações universais – da morte e do mal.

O desejo de transpor estas barreiras abstratas, Rosa o desenvolve e modula nas inúmeras estórias de jagunços e vaqueiros, loucos e meninos. Cada um à sua maneira, eles partem em busca da alegria e da poesia – dissimuladamente, é claro, em “brincadeiras do autor”, como Rosa explica à propósito de “Cara de Bronze”: “Aí, Zé, opa!”, intraduzível evidentemente: lido de trás para diante = apôéZia: a Poesia... (B 60).³

³ ROSA, 1981. p. 60.

Rosa resume para o seu tradutor italiano uma das histórias de *Corpo de baile*, a fim de esclarecer seu fulcro: o desejo de transcendência de seus humildes personagens:

Resumo: O “Cara de Bronze” era do Maranhão [...]. Mocinho, fugira de lá, pensando que tivesse matado o pai, etc... veio, fixou-se, concentrou-se na ambição e no trabalho, ficou fazendeiro, poderoso e rico. Triste, fechado, exilado, imobilizado pela paralisia (que é a exteriorização de uma como que paralisia de alma), parece misterioso, e é; porém, seu coração, na última velhice, estalava. Então, sem se explicar, examinou seus vaqueiros – para ver qual teria mais viva e “aprensora” sensibilidade para captar a poesia das paisagens e lugares. E mandou-o à sua terra, para depois, poder ouvir, dele, trazidas por ele, por esse especialíssimo intermediário, todas as belezas e poesias de lá. O Cara de Bronze, pois, mandou o Grivo... buscar poesia. Que tal? (B 60).⁴

O Grivo tem o dom do poeta que Rosa concede como o “especialíssimo intermediário” entre duas realidades. Aos sentidos apagados pela rotina cotidiana, ele faz ver a outra realidade das belezas que reanimam a alma. Os heróis rosianos sempre transformam a visão do mundo, eles transformam a perspectiva banal de ver e de dizer o comum do viver paralisado pelo medo. O jogo de palavras com as letras “Aí, Zé, opa!” vistas no espelho com “apoeZia” faz das poesia uma travessia dos limites da linguagem meramente instrumental e comunicativa. Brincar com grafias e sons, com imagens invertidas e recompostas, desarma as defesas reativas com as quais o cotidiano aplaca “as belezas e poesias” em nome da realidade.

O domínio da “beleza” e do “poético” não é, para Rosa, um artifício estético, nem uma ilusão artística. Por mais que a arte seja resultado de um complexo processo histórico e cultural, este dom de ver-e-dizer constitui, na concepção rosiana, algo originário. A “poesia” – como a Graça, a Alegria, o Mágico e a Metafísica – não são, para Rosa, “bens culturais”, e aqueles que nos trazem a poesia não preenchem,

⁴ ROSA, 1981. p. 60.

na sua visão, nenhuma “função social”. A ação de narradores, como o Grivo ou Riobaldo, situa-se numa dimensão além dos méritos sociais e políticos – muito embora esta atividade “poética” possa ser o fundamento sem o qual seriam ocias todas as normas moral, política e cultural. Quando Günter Lorenz pressiona o autor para explicitar suas idéias sobre a relação entre caráter do homem e seu conhecimento político, Rosa evita os compromissos do engajamento imediato, respondendo a partir deste outro ponto de vista: “Pode-se facilmente conhecer o caráter de um homem pela relação que ele mantém com o idioma; quem se sente responsável pela palavra ajuda o homem a vencer o mal.”⁵

Eis a maneira rosiana de “aproximar-se de Deus”.⁶ Ela coincide com a religião de Riobaldo que “bebe água de todos os rios” e, assim, foge aos hábitos e rituais meramente convencionais. Já mostramos em outro lugar que este tipo de “Fé”, que confunde intimamente certas experiências estéticas fundadoras com os sentimento religiosos fundamentais, não é um sincretismo fantasioso. O problema colocado pela fé poética que se torna efetiva na linguagem, veio a ocupar o centro das reflexões de filósofos contemporâneos como Strawson ou B. Williams. Partindo de análises da lógica poética (por exemplo, de Homero) estes pensadores reconhecem que nossas idéias do sobre-humano são efeitos produzidos pelo “artefato” estético. Não se trata de meros efeitos, nem de artifícios enganosos, mas do impacto eficaz que arte tem sobre a estrutura imaginária e intelectual da mente humana. A sobriedade destas formulações filosóficas recentes está, bem entendido, vários graus aquém do ardor imaginativo que caracteriza as expressões rosianas. Seu gosto pela intuição e a poesia inspirada⁷ está muito mais próximo do entusiasmo de certos pré-românticos como Hölderlin e Novalis. Como eles, Rosa considera os efeitos da beleza, da poesia, da “alegria” como faíscas de um além que

⁵ COUTINHO, 1983. p. 78 e 84.

⁶ COUTINHO, 1983. p. 83.

⁷ ROSA, 1981. p. 57.

transcende o “comum de viver”. O “Côco do Chico”, por exemplo, é a metáfora de uma inteligência que não raciocina mas faz ser. No efeito da beleza e do maravilhamento estético, a metáfora do “Côco do Chico” torna palpável a plenitude da vida real e sensível: ele dá “a posse da totalidade, do absoluto, da simultaneidade e plenitude, *eternas*”⁸. Se Rosa conhecesse melhor o complicado vocabulário dos pré-românticos, ele poderia chamar sua arte de “metáfora de uma intuição intelectual”, isto é, figura na qual entrevemos um “intelecto” que não se reduz a uma atividade meramente “cerebrina-cerebral”, mas que é uma inteligência mais ampla e mais rápida que a consciência. Segundo Kant, a intuição intelectual é reservada ao intelecto divino no qual coincidem o pensar e o ser. Mas certos intérpretes de Kant, como Schelling e Hölderlin, vêem na poesia uma metáfora deste intelecto sensível, razão pela qual a arte desempenha um papel fundador nos seus sistemas. Divina na sua imediatez, esta intuição intelectual pode ser entrevista na sensibilidade “viva e apreensora” de figuras como o Grivo: sua poesia abala novamente a alma, revificando os sentimentos estéticos-religiosos,⁹ às idéias da razão e aos conceitos morais.

Provavelmente Rosa não sabia que esta religião poética dos pré-românticos já não agradava nem a Goethe nem a Schiller. Mas ele sabia com certeza que as sutilezas poéticas de Mallarmé ou os requintes narrativos de Musil – que prolongam este projeto idealista na modernidade – estão fadados à incompreensão entre leitores cujo gosto é formado pelos meios de comunicação, já que o interesse pela notícia referencial diminui drasticamente a sensibilidade contemplativa e suas reverberações na poesia. É neste sentido que ele teme o público da era da comunicação: “o público [...] excessivamente materialista, racionalista, político, positivo, intelectualizante ou plebeizante [que] perdeu a sensibilidade e receptividade para o beatífico”.¹⁰

⁸ ROSA, 1981. p. 24

⁹ HÖLDERLIN, 1994. v. 2, p. 575-578.

¹⁰ ROSA, 1981. p. 83.

É óbvio que uma concepção poética que tem exigências para além da compreensão racional e do engajamento ideológico é particularmente ameaçada pela degradação plebéia da dúvida existencial e filosófica. O resíduo banal da dúvida, isto é, a petulância frívola do ceticismo mundano, é alvo do escárneo rosiano – aquilo que ele chama de “megera cartesiana”.

O conjunto de reservas que Rosa aculta (mais do que esclarece) nas suas entrevistas toca particularmente a tendência (pós)moderna da banalização da ironia, que barateia o esforço intelectual e desacredita aquela outra realidade, metafísica e contemplativa, que constitui o horizonte da experiência sensível e do pensamento. Seu apreço pela ingenuidade – dos meninos e loucos, dos bandidos e coronéis, das meninas e dos bacharéis – o distancia da ironia satírica. Estas personagens, por distintas que possam parecer à primeira vista, encarnam um ideal que não teve muito êxito na era da ideologização da arte. Com a exceção de R. Musil, que assegura um papel central à candura ingênua (até mesmo no seu romance hiperintelectual e crítico *O homem sem qualidades*, poucos narradores modernos se defrontam com este princípio poético que Dostoievski eternizou no ser romance *O idiota*, que fornece a estrutura básica para a narrativa de Kafka e que alguns dos melhores leitores de Flaubert identificam como o lastro secreto que dá volume e peso à ironia deste realista impiedoso. Suprindo as lacunas das declarações sibilinas que Rosa costumava dar aos seus entrevistadores, analisaremos o manejo específico da ironia no conto “O espelho”, que contém uma sutil crítica do papel privilegiado que a ironia, a análise e o conhecimento fatural desempenham na narrativa moderna. Sabe-se que Rosa concebeu as *Primeiras estórias* como seu *Credo* artístico – como verdadeira confissão estética que dá algumas pistas sobre os princípios que sustentam as escolhas seletivas com que ele filtra certas experiências de seus grandes modelos – os diálogos e os textos sagrados (dos Veda ao Novo Testamento), Goethe, Flaubert e Dostoievski, Machado, Kafka e Musil.

As primeiras estórias são construídas simetricamente em torno de uma divisão mediana – o conto “O espelho”, que tem nítido sabor

machadiano. Sua exposição aparentemente “leviana”, sarcástica e frívola, ironiza as pretensões da autoconsciência moderna e põe em questão o ideal de um conhecimento racional e positivo. Rosa adota nesta estória o estilo de fria derisão que reina nos contos de Machado, emprestando, além disto, o título e a temática de um dos seus contos mais famosos. “O espelho”, de ambos os autores, conta a tragi-cômica história da infatuação, que prende um jovem na armadilha da própria imagem do espelho. Desenvolve as angústias nas quais é precipitado o sujeito que confunde, ingenuamente, signos e símbolos com coisas reais. No caso de Machado, a armadilha é o prestígio narcísico conferido pelo posto militar, a gratificação do emblema da “farda” que acorrenta o indivíduo aos desejos e fantasmas da sociedade. Rosa transforma esta temática na infatuação pelo conhecimento positivo, pelo fetiche intelectual da ciência.

Vejamos com mais vagar as duas histórias, para ver melhor até que ponto sua aparente semelhança é, ou não, comparável. Ambos são relatos em primeira pessoa, mas isto não impede que haja diferenças significativas que caracterizem a especificidade de cada autor.

“O espelho” de Machado

Na história de Machado,¹¹ o relato em primeira pessoa é inserido numa “moldura”: antes de iniciar a narrativa de sua experiência crucial, o narrador é visto de fora, participando de uma reunião de “quatro ou cinco cavalheiros” discutindo assuntos “de alta transcendência”. Nesta situação, descrita objetivamente, ele joga o papel o papel marginal do sujeito reservado e casmurro, fechado num silêncio obstinado. As razões de sua retração social e opiniática esclarecem-se quando ele aborda a sua “teoria das duas almas”, exemplificando-a com uma experiência pessoal: um episódio de alienação envolvendo a imagem especular. O relato da vivência

¹¹ ASSIS, 1994. v. 2, p. 345-352.

individual do auto-engano narcísico torna-se, por sua vez, a alegoria (isto é, mais um espelho) da alienação social. Machado ironiza o cidadão perdido no labirinto dos prestígios ilusórios, de honras vazias e funções decorativas.

O personagem-narrador – “capitalista, astuto e cáustico” – sai do seu silêncio para justificar com a “teoria das duas almas” a fragilidade e a indolência cética que o confinam na sua retração. A alma interna, explica, isto é, o homem que vê o mundo e a si mesmo “de dentro para fora” precisa, como complemento, de uma “alma externa” que olha “de fora para dentro”. Em outras palavras, a alma externa consiste fundamentalmente no conjunto de valores socialmente determinados que o sujeito interioriza no seu desenvolvimento. Esta alma objetiva se torna tangível num “espírito, num homem, conjunto de homens ou num objeto” e ela varia, dependendo da época e do contexto, entre valores tão díspares quanto a “Pátria de Camões” e um “botão de camisa”, o “poder de César ou Cromwell” ou um “par de botas”. A insólita justaposição já é reveladora da sarcástica avaliação da degradação moral que acompanha o ingênuo arrivismo e a indolência materialista da sociedade brasileira. O narrador arremata o quadro explicando que, na vida do indivíduo, esta alma externa pode deslocar-se do “chocalho e do cavalinho de pau” para a “provedoria da irmandade”, e da “ópera” para o “concerto” e o “baile”.

É típico de Machado o sarcasmo desmistificador da inflação espantosa de valores morais nas suas substituições indiscriminadas. A modalidade indiscriminada na escolha de sucedâneos é a própria negação do valor, mas os personagens machadianos não reconhecem esta negação como niilismo, porém compensam seu vazio com uma retórica grandiloquente. Exemplo desta retórica pretensiosa é o preâmbulo “teórico” com que o narrador introduz o relato das desavenças de sua própria alma exterior. O episódio diz respeito à obtenção de um posto que constitui, na visão irônica que Machado abre sobre o imaginário brasileiro, um verdadeiro rito de passagem... para a vacuidade.

O narrador exemplifica sua “teoria” mostrando, primeiro, sua alma externa fixada, pela feliz obtenção do posto de alferes, na farda cobiçada. Ela conhece, num primeiro momento, seu momento de glória nos “carinhos, atenções e obséquios”, dos parentes vizinhos e escravos. As “cortesias e rapapés”, isto é, a imagem de si fixada na adulação alheia, materializa-se no presente de um enorme espelho, melhor peça da casa de tia Marcolina. Fixado nas duas imagens externas da alma, o herói conhece uma estranha transformação. O prestígio termina por eliminar todo outro suporte exterior da alma – “o sol, o ar, o campo, os olhos das moças”: “O alferes eliminou o homem.”¹² Neste ponto, Machado faz intervir a reviravolta. A doença de uma parenta retira subitamente todos os habitantes da fazenda e deixa a sós o protagonista traumatizado com o repentino vazio que lhe subtrai sua identidade social. Para fustigar o peso desproporcional que atividades inúteis e funções inúcuas adquirem numa sociedade viciada por privilégios e prebendas, a ironia machadiana amplifica retoricamente o episódio insignificante da vaidade provinciana, elevando-o aos píncaros da dramaticidade trágica. O personagem expressa sua dor com imagens de intensidade shakespeareana, elevando sua mesquinha dependência do mimo familiar a um drama metafísico. A retórica decadentista fornece os clichês do “diálogo com o abismo” e dos “cochichos do nada” que roem sua integridade moral durante o dia, ao passo que a noite traz os sonhos reparadores da frada.¹³ Emprestando o estilo grandioso da melancólica conclusão do drama hamletiano (*The rest is silence*) o herói hilário engrandece seu drama trópico-pequeno-burguês: “Tudo silêncio, um silêncio vasto, enorme, infinito, apenas sublinhado pelo eterno tic-tac da pêndula.” E o complemento desta conclusão – *The World is out of joint* – revela-se na imagem nebulosa do próprio corpo que parece dissolver-se no espelho: “Olhei e recuei. O próprio vidro parecia

¹² ASSIS, 1994. v. 2, p. 348.

¹³ ASSIS, 1994. v.2, p. 349-350.

conjurado com o resto do universo; não me estampou a figura nítida e inteira, mas vaga, esfumada, difusa, sombra de sombra.”¹⁴

Mas a tragédia cômico-cósmica – é claro – tem um desfecho feliz e banal com o retorno do emblema estereotipado do imaginário coletivo:

«Estava a olhar para o vidro, com uma persistência de desesperado, contemplando as próprias feições derramadas e inacabadas, uma nuvem de linhas soltas, informes, quando tive o pensamento... Não, não são capazes de adivinhar.

Mas, diga, diga.

Lembrou-me vestir a farda de alferes. [...] o vidro reproduziu então a figura integral.» (351)

Daí em diante, fui outro. Cada dia, a uma certa hora, vestia-me de alferes e sentava-me diante do espelho, lendo, olhando, meditando; no fim de duas, três hores, despia-me outra vez. Com este regímen pude atravessar mais seis dias de solidão, sem os sentir...

Quando os outros voltaram a si, o narrador tinha descido as escadas.»¹⁵

Não é o menor dos detalhes estilísticos do conto machadiano que a inépcia do indivíduo, reflexo da sociedade, se revista despidamente com pompas retóricas e filosóficas que confundem símbolos com coisas, palavras com realidades, emblemas com verdades. A infantil crença na onipotência do verbo e a adesão indiscriminada a símbolos, como a farda, expressa-se duplamente na elipse que precede o lapidar desfecho. O hiato entre o fim do relato e a última frase que restabelece a moldura narrativa – isto é, a situação da reunião dos quatro cavalheiros, mergulhados em profunda hipnose, a ponto de não perceberem o fim do relato e a saída do quinto interlocutor das coisas de “alta transcendência”. O transe da platéia sinaliza tacitamente o fascínio do verbo e da retórica que mina a arte, a cultura e a sociedade, e esta grandiloqüência sonora

¹⁴ ASSIS, 1994. v. 2, p. 351.

¹⁵ ASSIS, 1994. v. 2, p. 352.

é – exatamente como o fascínio ingênuo da farda – apenas mais uma das figuras da “alma exterior”.

O conto de machado é uma sátira pura. Seu pessimismo apresenta possíveis valores – a ascensão social ou a obtenção do posto – não como reconhecimento que insere o indivíduo num tecido de práticas e símbolos da sociedade, mas como passagem para uma irrealdade grotesca. Na narrativa machadiana, o veneno satírico sempre revela as manipulações escusas que transformam tais valores em fetiches e símbolos em quimeras – privilégios vazios sem embasamento nos merecimentos e feitos da pessoa. Nesta artificial asfixia, nenhuma “formação” moral ou cultural pode acontecer. No fundo, não ocorrem nem ascensão nem queda, mas simples repetição do mesmo. A estrutura linear da narrativa fecha a trajetória dos protagonistas como um círculo vicioso sem nenhuma transformação viva, tudo se repetindo na monotonia do mecanismo simples e eficaz dos “capitalistas astutos e cáusticos”.

Machado no espelho rosiano

Sabemos que Rosa não simpatiza com este gênero da sátira direta, nem com o engajamento explícito da arte. Por isto, é particularmente intrigante que ele tenha escolhido o título e o tema do conto machadiano para compor o espelho central no qual se refletem os contos simetricamente dispostos das Primeiras estórias, relevando assim a arquitetura e o arcabouço de sua concepção da narrativa. Trata-se de ver, portanto, de que maneira a lógica narrativa machadiana é transformada.

Chama a atenção que, apesar das semelhanças, as estruturas dos dois contos são completamente diversas. Se, em Machado, a trajetória plana e inalterável do anti-herói se fecha num círculo vicioso, Rosa retorna ao princípio formal da lenda e do *exemplum*, isto é, à alternância de queda e ascensão. Na percepção do leitor, esta estrutura narrativa repercute-se como sensação de contentamento proporcionado por uma realização verdadeira. O herói de Rosa

conhece, após um longo período de sofrimento, não só o alívio de ver-se novamente no espelho, mas este alívio coincide com uma graça redentora: a visão de uma outra dimensão da existência e um apreço outro pelo mundo.

Diferentemente da narrativa de Machado, que mostra a alienação do eu nas máscaras ocas do prestígio social, o conto rosiano enfoca o pendor íntimo, a experiência interior da busca da identidade. Mas também aqui é pelo engodo dos fetiches sociais que começa o auto-espelhamento. O engano simplório manifesta-se com sua paradoxal pretensão de objetividade que o herói reivindica para sua procura do núcleo mais subjetivo e íntimo da sua existência. É neste engodo que o conto engata uma crítica dos fetiches do conhecimento positivo. Esta aflora desde as primeiras linhas, na oposição de “aventura” e “experiência”: “Se quer seguir-me, narro-lhe; não uma aventura, mas experiência, a que me induziram, alternadamente, séries de raciocínios e intuições.”¹⁶

Rosa opõe à experiência – isto é, à experimentação metódica que visa controlar os fenômenos, isolando o que há de estável neles – a aventura. O termo aventura tem, desde a Idade Média, a aura do encontro com o inesperado, do choque da vontade subjetiva com a imensidão desconhecida de um mundo alheio às intenções do indivíduo. A aventura medieval geralmente termina no reconhecimento, pelo herói, de uma dimensão maravilhosa do universo que lhe abala as convicções, inspirando gratidão e piedade.

É deste tipo de envolvimento com o imprevisível que o narrador se distancia explicitamente no início da narração. Ele propõe um método para construir um “esquema” científico de si mesmo, valendo-se, para tal, de “séries de raciocínios e intuições” e do “mental adestramento” dos “matemáticos”. Tudo indica que Rosa ironiza, através de seu personagem, o método positivista de investigação científica. De Galileu a Descartes e Newton, a ciência físico-matemática parte da experiência (em particular, da observação empírica) e

¹⁶ ROSA, 1985. p. 65.

desenvolve métodos de análise e controle do fenômeno. O controle ocorre precisamente em “séries” de experiências”, cálculos e raciocínios que disciplinam as intuições.

Mas o que vale para a ciência matemática é vã pretensão na busca daquela “realidade” íntima que constitui a essência de uma coisa. O ideal rosiano do conhecimento é derivado da visão holística que Goethe propôs para a ciência “intuitiva” de sua época. O poeta alemão estabeleceu uma diferença qualitativa entre a ciência racionalista ou empirista do século XVII e a “ciência intuitiva”. Goethe louva esta última como um “dom divino” que alegra o cientista pela visão concreta e pormenorizada da natureza, e critica, nas suas *contribuições para a ótica*, a perspectiva estritamente físico-matemática da ótica de Newton. A esta investigação positiva, o poeta-pensador opõe a redescoberta da cor como fenômeno da experiência vivida. A “verdade” desta vivência emerge não mais nas análises físicas da luz (a perspectiva de Newton, diz Goethe, permanece “cega para as cores”). A verdade da cor emerge mais propriamente na pintura. A arte que recompõe as cores devolve a estas sua essência, exatamente como o relato poético do Grivo, que recria a verdade da terra natal perdida.

Seguindo este modelo goetheano, que substitui o positivismo pela intuição, Rosa propõe na estória mediana “O espelho” uma espécie de “travessia” que termina no fracasso do positivista ingênuo. Este procura dominar objetivamente a essência de sua pessoa e desconhece a advertência que Goethe colocou no prefácio de sua *Doutrina das cores*:

Expressar a essência de algo é propriamente um empreendimento inútil. Percebemos efeitos, e uma história completa destes bem poderia abranger a essência daquele. Em vão não nos descrever o caráter de uma pessoa, mas basta reunir suas ações e feitos para que uma imagem de seu caráter nos seja revelada.¹⁷

¹⁷ GOETHE, 1993. p. 35.

A diferença entre esta experiência da essência e a experimentação científica positivista aflora quando o narrador toca na dupla natureza do espelho. Este não é um mero instrumento da física ou da ótica, mas um plano que põe em perspectiva séries de experiências, tendo seu fulcro numa outra dimensão:

O senhor, por exemplo, que sabe e estuda, suponho nem tenha idéia do que seja na verdade – um espelho? Demais, decerto, das noções de física, com que se familiarizou, as leis da óptica. Reporto-me ao transcendente.¹⁸

Num primeiro momento, o relato mostra o narrador se defendendo contra esta dimensão alheia e incontrollável. Os dispositivos intelectuais e científicos preenchem a função de anteparo contra a angústia provocada pela irrupção do “transcendente” na vida cotidiana. Rosa menciona um leque de variações desta angústia – do assombro diante da imagem no espelho às superstições dos primitivos, à repulsa misantrópica diante da própria imagem.

Depois deste preâmbulo, começa o “discurso do método” que narra a tentativa ingênua de esquematizar pela observação rigorosa e objetiva da própria imagem, o que há de “central”, “pessoal” e “autônomo” na existência individual: “não haveria em mim uma existência central, pessoal, autônoma?”¹⁹ O Singelo personagem transforma em acrobacias cômicas as regras da ciência intuitiva. Rosa parece deliberadamente recorrer às descrições do novo método científico e experimental que Goethe expõe nos seus *Escritos sobre as ciências naturais*. Nestes, Goethe narra seus árduos esforços para disciplinar as representações do senso comum que impedem a visão objetiva, a medida e o cálculo da coisa observada.²⁰ Quem conhece os escritos científicos de Goethe não pode evitar de ver, nos malogrados esforços do narrador rosiano, uma ironia visando a ingênua transposição literal do método empírico.

¹⁸ ROSA, 1985. p. 63.

¹⁹ ROSA, 1985. p. 71.

²⁰ GOETHE, 1989. v. 40, p. 20.

Operava com toda a sorte de astúcias: o rapidíssimo relance, os golpes de esguelha, a longa obliquidade apurada, as contra-surpresas, a finta de pálpebras, a tocaia com a luz de-repente acesa, os ângulos variados incessantemente. Sobretudo, uma enembotável paciência.²¹

Bem no estilo de *Bowward et Pécuchet*, o herói rosiano parece querer transpor literalmente o método científico para a experiência íntima e metafísica. O estilo goetheano ecoa a todo momento nos cômicos esforços descritivos do narrador de “O espelho”, quando este deseja depurar e abstrair o que há de accidental na sua personalidade a fim de chegar ao núcleo originário de si:

“Revele-me não detalhar o método ou métodos de que me vali, e que revezavam a mais buscante análise e o estrênuo vigor de abstração.”

“Saiba que eu perseguia uma realidade experimental, não uma hipótese imaginária. E digo-lhe que nessa operação fazia reais progressos.”²²

É possível não se lembrar dos ensaios e das cartas onde Goethe expõe a investigação “realístico-objetiva” das *Contribuições para a ótica*, que precedem a *Doutrina das cores*. Nestes, Goethe fala insistentemente da importância de unificar novamente o que o olhar analítico e objetivo disseca. Mas o ingênuo pesquisador da alma do conto rosiano não parece ter apreendido o fundamental da ciência intuitiva, na qual a parte analítica e a positiva (as séries experimentais) apenas preparam a síntese. O que Goethe persegue é o fenômeno originário que sustenta e dá unidade às inúmeras metamorfoses fenomenais. Citemos apenas dois parágrafos do famoso ensaio sobre *O fenômeno originário, Das Urphänomen*, no qual Goethe sintetiza as conclusões teóricas de sua pesquisa ótica (*Contribuições para a ótica e Doutrina das cores*):

²¹ ROSA, 1985. p. 68.

²² ROSA, 1985. p. 69.

No que diz respeito ao nosso trabalho, podemos apresentar o seguinte:

1. *O fenômeno empírico*

que todo homem apreende na natureza e que, depois, é levado ao

2. *O fenômeno científico*

através de experiências nas quais ele é apresentado sob outras circunstâncias e condições do que as iniciais, e numa seqüência mais ou menos feliz.

3. *O fenômeno puro*

apresenta-se no final como o resultado de todas as experiências e conhecimentos (Erfahrungen und Versuche). Ele nunca pode ser isolado, mas mostra-se na constante seqüência dos fenômenos; para apresentá-lo, o espírito humano determina as oscilações empíricas, exclui o contingente, separa o que é impuro, desenvolve o confuso, até descobrir o desconhecido.²³

A visão holística de Goethe procura restabelecer a idéia através dos fenômenos empíricos. O fenômeno “puro” não é mera especulação, mas tampouco algo que se oferecesse ao olhar frio e positivo.

O narrador rosiano encarna, na primeira parte da narrativa, a compreensão vulgar do empirismo. Pervertendo o método holístico de Goethe, o singelo personagem não procura o esquema fundamental da sua personalidade nas múltiplas variações de suas máscaras e oscilações, mas procura isolar aquilo que transcende a materialidade dos fenômenos do seu suporte fenomenal. Sem o fenômeno (isto é, o que Goethe chamava de ações e feitos), que permite ao transcendente aparecer e tornar-se palpável para o entendimento humano, o homem realmente não seria “nada” e encontraria nada além de uma forma vazia.

Na “busca do modelos subjetivo preexistente”, o narrador sente-se como um “caçador de meu próprio aspecto formal” e acredita piamente na objetividade científica de sua representação subjetiva do mundo. Negando seus fantasmas ligados aos trauma infantil do

²³ GOETHE, 1989. v. 40, p. 126.

espelho (“Temi-os, desde menino, por instintiva suspeita.”²⁴), ele se sente como um investigador objetivo, “movido por curiosidade, quanto não impessoal, desinteressada; para não dizer o urgir científico”.²⁵

A confusão que o senso comum opera com as metáforas científicas vem à tona quando o personagem compreende a “abstração”, isto é, a formalização abstrata das séries experimentais, como eliminação e subtração dos próprios fenômenos:

À medida que trabalhava com maior mestria, no excluir, abstrair e abstrair, meu esquema perspectivo clivava-se, em forma meândrica, a modos de couve-flor ou bucho de boi, e em mosaicos, e francamente cavernoso, como uma esponja. E escurecia-se.²⁶

A ingênua investigação “científica” procura penetrar para além da mera “máscara” (alusão a uma concepção da arte e da cultura como mera aparência, espelho enganoso) e do “reliquat bestial” (alusão à concepção hobbesiana da cultura). Acredita poder extrair a transcendência não contaminada do seu “lastro evolutivo residual”, isolando uma essência intocada pelo “contágio das paixões” e pura de quaisquer “influências”, “idéias, sugestões de outrem”. Quando chega ao fim do seu processo de subtração:

Simplesmente lhe digo que me olhei num espelho e não me vi. Não vi nada. Só o campo, liso, às vácuas, aberto como o sol, água limpíssima, à dispersão da luz, tapadamente tudo. Eu não tinha formas, rosto? Apalpei-me, em muito. Mas, o invisto. O ficto. O sem evidência física. Eu era – o transparente contemplador?...²⁷

A hirta imagem do nada – metáfora do niilismo implícito no ceticismo vulgar que barateia as teorias de Descartes e de Hobbes, de Darwin e de Freud – marca o fracasso do inexperiente experimentador.

²⁴ ROSA, 1985. p. 67.

²⁵ ROSA, 1985. p. 68.

²⁶ ROSA, 1985. p. 70.

²⁷ ROSA, 1985. p. 70.

O desfecho desta queda no abismo situa-se depois de um hiato. Como em Grande Sertão: Veredas, uma suspensão da narrativa com alocução dirigida ao “Senhor” desloca o relato da pesquisa científica para a problematização do relato, isto é, da linguagem que sustenta a arte:

Há, porém, que sou um mau contador, precipitando-me às ilações antes dos fatos, e pois: pondo os bois atrás do carro e os chifres depois dos bois. Releve-me. E deixe que o final de meu capítulo traga luzes ao até agora aventado, canhestra e antecipadamente.²⁸

O relato salta um período longo – inenarrável – que se encerra com a marca narrativa sinalizando a irrupção de uma “aventura”:

Pois foi que, mais tarde, anos, ao fim de uma ocasião de sofrimentos grandes, de novo me defrontei – não rosto a rosto. O espelho mostrou-me.²⁹

O retorno da língua e da outra dimensão do “sertão”

A guinada rosiana transforma a sátira social de Machado em lenda ou fábula da natureza íntima do homem. Ela permite avaliar o que Rosa quer dizer quando faz de Goethe, Dostoievski e Flaubert “sertanejos” cuja língua transcende, como a do sertão imaginário, os limites da realidade cotidiana:

Portanto, torno a repetir: não do ponto de vista filológico e sim do metafísico, no sertão fala-se a língua de Goethe, Dostoievski e Flaubert, porque o sertão é o terreno da eternidade, da solidão, onde o interior e o exterior não são mais separáveis.³⁰

Não é fácil compreender o elo “metafísico” que Goethe e Dostoievski mantém com aquela outra realidade, unidade eterna

²⁸ ROSA, 1985. p. 71.

²⁹ ROSA, 1985. p. 71.

³⁰ COUTINHO, 1983.

que Rosa costuma projetar sobre o “sertão”. No entanto, não é tão óbvio o elo de Flaubert com o transcendente. O realismo flaubertiano é freqüentemente associado, como o de Machado, com um sarcasmo impiedoso e despojado de qualquer ideal metafísico. No entanto, há alguns grandes escritores – entre eles Julien Gracq e Robert Musil – que apreciam Flaubert precisamente pela mestria com que sabe resgatar, *in extremis*, o desejo do infinito e da eternidade do despojamento realista, sua arte mantém intacta a aura maravilhosa de Madame Bovary, de forma que estão fundamentalmente errados os leitores que a vêem apenas como uma provinciana ridícula. Rosa certamente não concordava com a opinião de Wilde que, ao sair da experiência abissal do encarceramento (*De profundis*), distingue o espírito, supostamente impiedoso e mesquinho, de Flaubert, do dos grandes escritores russos:

Os escritores russos são extraordinários. O que torna grandiosos seus livros é a piedade que conseguem infundir em seus personagens e relatos. Você sabe de uma coisa? Eu antigamente gostava de Madame Bovary, mas Flaubert não queria imbuir suas obras de um sentimento de piedade e é por isso que suas obras parecem mesquinhas e tacanhas. A piedade é o ponto de acesso ao âmago de uma obra e por meio do qual ela se revela infinita...³¹

A visão rosiana de Flaubert é corroborada também pelos *Três contos* – versões modernas e realistas da lenda e do maravilhoso da narrativa medieval. Na visão de Gracq, Musil e Rosa, estas obras primas não constituem uma exceção, mas a regra oculta da arte de Flaubert. Elas são como miniaturas, pequenas jóias nas quais o desejo de transcendência brilha como ponto de fuga longínquo para o qual convergem secretamente as “realidade” despojadas de Flaubert. Graças ao ardor deste fulcro, a ironia mantém-se em suave equilíbrio que jamais verte no sarcasmo, e um doce humor transforma o ridículo e o simplório na grandeza maravilhosa da simplicidade.

³¹ RIBEIRO, 1953.

É possível que Rosa compartilhe a concepção idealista da novela que surge, em pleno realismo moderno, na reflexão de Musil. Analisando a evolução da narrativa pós-realista – o cinismo de Maupassant, as variações lúdico-melancólicas da coesão formal em Kafka e Walser, a desintegração deliberada da forma nas experimentações do futurismo, do expressionismo e do decadentismo, etc. – Musil parece concordar com Rosa sobre a necessidade com maior clareza na novela (conto), ocultando-se, sem estar ausente, no romance.

A novela como problema

Uma experiência pode levar um homem ao assassinato, uma outra a cinco anos de solidão; qual é a mais forte? Mais ou menos assim distinguem-se a novela e o romance. Um estímulo repentino, espiritualmente delimitado, acaba na novela; um que se alonga, estende e finalmente absorve tudo, no romance. Um escritor de mérito pode, a qualquer momento, escrever um romance importante [...], pois] um escritor forte “desvaloriza” todos os problemas; uma vez que seu mundo é outro, estes problemas aparecem pequenos, como montanhas num globo. No entanto, este mesmo escritor escreverá somente em casos raros uma novela importante. Uma novela não é ele mesmo, mas algo que desmorona sobre ele, um abalo; ela não é nada que se assemelhe a um dom ou a um talento, porém um fado, um golpe do destino, um acaso.

Nesta única experiência [da novela], o mundo abre-se repentinamente, seu olhar verte-e-vê; e neste exemplo, ele acredita ver como as coisas são de verdade: eis a experiência da novela. Esta experiência é rara, e quem quiser provocá-la reiteradamente, se engana. Os que dizem que o escritor o teria sempre, a confundem com a corriqueira intuição criadora e não sabem do que se trata. Com toda certeza, as grandes reviravoltas interiores fazem-se somente uma vez (ou pouquíssimas vezes) na vida. Quem as encontra a toda hora (é possível encontrar tais personagens) não tem uma imagem do mundo suficientemente firme para que seu desmoronar tenha importância.

A construção deste tipo de conto pode parecer cômica ou hilariante, visto que há novelistas e que a novela é um artigo de

comércio como qualquer outro. Não é preciso mencionar, entretanto, que eu procurei destacar apenas as mais extremas exigências [...].³²

A abordagem sóbria de Musil é centrada na experiência de algo totalmente alheio, que lembra as experiências iniciáticas dos antigos e o exílio dos místicos. Ela chega surpreendentemente próxima da idéia que G. Rosa se fazia de sua arte. Quando Musil escreve: “o mundo abre-se repentinamente, o olhar verte-e-vê”, o leitor de G. Rosa é tentado a completar a frase com algo como: “e aparecem os ‘pontos dum fato’ e os ‘fundos fundos’ de Riobaldo”. Entretanto, a forma – vaga, entusiasta e “mística” – que Rosa dá nas entrevistas à sua concepção, esconde estas analogias estilísticas e temáticas com os procedimentos sóbrios e “cerebrais” dos seus precursores austríacos.

Além de conferir uma melhor compreensão dos temas emblemáticos rosianos – saudade e alegria – esta linha de associações permite melhor situar a distância nuançada que Rosa guarda dos modernistas brasileiros. Voltados para o engajamento político e sociocrítico, esta busca artística da identidade brasileira verteu ora no humor transbordante, petulante e carnavalesco, ora na irreverência sarcástica, ora na fria desmistificação do mal-estar cultural.

³² MUSIL, 1978. p. 1465 ss.

Referências Bibliográficas

- ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v. 2.
- BETANCUR, Paulo. *Frio*. Sulina, 2001.
- CARVER, Raymond. *Short Cuts*. Vintage Books, 1993.
- ELIOT, T. S. Gerontion. In: *T.S. Eliot - Charles Baudelaire*. Poesia em tempo de prosa. São Paulo: Iluminuras, 1996.
- FÖRSTER, Eckart. *Revista de Filosofia Política - Nova Série*, n. 3, p. 152, 1998.
- GOETHE, J. W. von. *Allgemeine Naturlehre*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1989. v. 40.
- GOETHE, J. W. von. *Doutrina das cores*. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.
- HÖLDERLIN, Friedrich. Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus. *Sämtliche Werke und Briefe*, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt, v. 2, p. 575-578, 1994.
- JOYCE, James. *Ulysses*. Penguin, 1960.
- LORENZ, Günther. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo F. et al. (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- MUSIL, R. Literarische Chronik, agosto 1914. In: *Prosa und Stücke*. Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt, 1978.
- ROSA, J. G. *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1981.
- ROSA, J. G. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- RUFFATO, Luiz. *Eles eram muitos cavalos*. [s.l.]: Boitempo, 2001.

Resumo

A originalidade e a especificidade da obra de J. G. Rosa residem em sua capacidade de dialogar com culturas e formas de expressão muito diversas. Esse diálogo não nivela as diferenças sociais e políticas, religiosas e nacionais, estéticas e éticas, porém lhes confere tensão dramática e permite vê-las em perspectivas inusitadas. Analisaremos alguns desses eixos a partir da análise de “O Espelho”, conto que visa, para além do diálogo com Machado de Assis, uma reflexão sobre o realismo e o idealismo na literatura. Rosa inscreve sutilmente sua reflexão poética na tradição de Flaubert e Dostoiévski, de Goethe e Musil.

Abstract

Rosa's specific talent lies in his ability of communicating with different culture and multiple forms of expression. This dialogue is not a levelling out of social and political differences, of religious, national or aesthetic diversity, but a dramatization of their immanent tensions. The present article is an analysis of the story “The Mirror” in Machado's and Rosa's version and their reflection on realism and idealism in literature. Rosa establishes subtle links with the thought of Flaubert and Dostoiévski, Goethe and Musil