

GUIMARÃES ROSA DESENREDA MANUEL BANDEIRA – DIÁLOGOS MODERNISTAS

Valeria Rosito
UFRRJ

RESUMO: Estas considerações examinam o diálogo intergeracional empreendido por João Guimarães Rosa com Manuel Bandeira. A interdiscursividade própria da consolidação de um sistema de produção e recepção literárias, nos termos de Antonio Candido, se torna contundente não somente nas relações co-textuais encontradas no *corpus* em tela, mas, sobretudo, no trespasse de fronteiras convencionais entre o poético e o diegético. Enfatizamos ainda a relevância da oralidade como elemento de ligação entre os dois modos de expressão, assim como fator de inclusão do “popular” no desequilíbrio da cultura letrada e da lógica racionalista, seja na cena urbana ou na sertaneja. Utilizamos para tal discussão o poema “Tragédia brasileira”, de Bandeira, e o conto “Desenredo”, de Rosa, buscando em Walter Benjamin referenciais teóricos de apoio ao trânsito proposto.

PALAVRAS-CHAVE: João Guimarães Rosa. Manuel Bandeira. Modernismo. Interdiscursividade. Oralidade.

ABSTRACT: This text goes over the intergenerational dialogue set up by João Guimarães Rosa with Manuel Bandeira. The interdiscursive scene necessary to the consolidation of a system of literary production and reception, in Antonio Candido’s terms, becomes pointed not only in the co-textual relations found in the *corpus* analyzed, but especially in the crossing of conventional frontiers

between the poetic and the diegetic. Emphasis is also placed on the relevance of orality as a link between those two modes of expression as well as a contributing factor to the inclusion of the subaltern realm acting upon the literate culture and rational logic, whether on the urban or the country scenario. To this end we look at the poem “Tragédia brasileira”, by Bandeira and the short story “Desenredo”, by Rosa, under the light of Walter Benjamin’s theoretical framework.

KEYWORDS: João Guimarães Rosa. Manuel Bandeira. Modernism. Interdiscursivity. Orality.

INTRODUÇÃO

João era fabulista?
 Fabuloso?
 Fábula?
 Sertão místico disparando no exílio da
 linguagem comum?
 (Carlos Drummond de Andrade)

Em ensaio tão notório quanto polêmico, Antonio Candido (1993) reitera a necessidade do tripé produtor / receptor / linguagem para que se possa identificar a existência de um sistema literário. Embora o século XIX já houvesse produzido no Brasil indícios da formação de um público leitor e de uma crítica literária consistente com o desejo formativo de uma nação, é com as gerações modernistas que a idéia de inclusão e pertencimento se generaliza. Abre-se uma via de mão dupla com o “público”, que passa a se constituir também com os que se localizam à margem da educação ilustrada e fora dos

limites da pólis. Sublinhe-se que não se trata aqui, como observado ainda por Candido, da escrita social pelos “delegados da coletividade”, denominação utilizada pelo crítico para referir-se à prodigalidade de escritores comprometidos na década de 30 com uma visão reprodutiva da realidade (CANDIDO, 2003, p. 194). Ao contrário, trata-se de posições estéticas desviantes, em que “se esboçou uma mentalidade mais democrática em relação à cultura, que começou a ser vista, pelo menos em tese, como direito de todos, contrastando com a visão de tipo aristocrático que sempre havia predominado no Brasil, com uma tranqüilidade de espírito que não perturbava a paz de quase ninguém.” (CANDIDO, 2003, p. 194). Francisco Iglésias é peremptório:

O Modernismo e o Tenentismo surgem da insatisfação dominante. Um, ante a estagnação ou mesmo a realidade retrógrada, que vive de academismos, de cultos da gramática e de regras, literatura e artes submetidas a padrões europeus, sem criatividade: daí a revolta contra o pretenso falar bem. Demais, os grandes nomes da literatura haviam desaparecido [...] (IGLÉSIAS, 2002, p. 21).

Para restringirmo-nos somente à proposta deste texto, é nesse sentido que vemos a fertilidade do diálogo rosiano com as primeiras gerações modernistas, das quais destacamos a figura de Manuel Bandeira. Indiscutivelmente promotoras da experimentação com linguagens e de mídias que fizessem frente ao avanço da técnica e da indústria, os primeiros modernistas, como Bandeira, apropriaram-se da noção de “fidelidade”, trazida pela fotografia e pelo cinema e, em última instância, pelos jornais, para empregarem-na torcida, desafiando, parece-

nos, tanto o projeto estético-ideológico das esquerdas quanto a demarcação funcional entre a linguagem referencial e a poética, entre a análise e a síntese ou entre a descrição e a sugestão. Mário de Andrade declarou que “em questão de meia hora de jornal passa-nos pelo espírito quantidade enorme de notícias científicas, filosóficas, esportivas, políticas, artísticas, mancheias de verdades, erros, hipóteses.” (apud NUNES, 2002, p. 48). Entendemos que ao rever Bandeira, Rosa lhe paga tributo, trazendo a cidade e a cultura letrada para o campo, onde a letra morta é emancipada para o território da oralidade, revalorizando elementos míticos preteridos pela sociedade “esclarecida”.

Como já bastante comentado, em *O narrador*, Walter Benjamin se debruça sobre formas de narrar orais ou aquelas o mais próximas possível da oralidade, nas quais a relação entre narrador e ouvintes se dá através de uma experiência mútua procedente da troca de experiência comunicável, a que passa de pessoa a pessoa (BENJAMIN, 1994, p. 198). Faziam parte desse grupo os artesãos e seus aprendizes, que no cerimonial diário do trabalho, coordenavam alma, olhar e mão, sustentando “de cem maneiras o fluxo do que é dito” (p. 221). A esse respeito, lembra-nos ainda o filósofo alemão que “podemos dizer que os provérbios são ruínas e antigas narrativas, nas quais a moral da história abraça um acontecimento, como a hera abraça um muro” (p. 221). Nesse sentido, ao refazê-los, torcê-los e ressignificá-los, Rosa reaviva a tradição anônima e popular, não somente deslocando-a a um outro contexto, mas, sobretudo, produzindo novos léxicos, sintaxe, prosódia e poética em uma prosa que resiste ao meramente prosaico e diegético, revelando-se imersa no caldeirão mítico e épico (BOSI, 1979, p. 482-485).

Nas linhas abaixo procederemos a uma leitura

dos textos já referenciados, procurando iluminar a relevância do diálogo, da co-textualidade e da interdiscursividade na estética modernista.

“DO NARRADOR A SEUS OUVINTES” OU “O REAL E VÁLIDO, NA ÁRVORE, É A RETA QUE VAI PARA CIMA”

Sem delongas, a abertura do conto “Desenredo” circunscreve a ante-sala sem a qual o conto ou a própria linguagem não têm razão de ser: alguém dirige a palavra a outrem. É na perspectiva da verossimilhança e na força do mito, cujas condições de existência mais fortemente favoráveis se delineiam nas narrativas orais e na construção conjunta da fabulação, exercida na reciprocidade e proximidade entre narrador e ouvintes, que entendemos a construção do conto de Rosa. O enredo, presumível elemento básico da narrativa, é renomeado no título para seu oposto: “desenredo”, uma indagação contundente sobre encadeamento de suas partes e sua lógica interna. Sublinhemos que essa lógica interna da verossimilhança é condição *sine qua non* da ficção. A bem dizer, é o que *não é reto* na árvore, como a verdade lá e assim figurada. Nos limites desse conto, o enredo versa sobre uma história banal de amor, ciúme e traição. Um relacionamento clandestino se desdobra em dois, quando a personagem feminina é pega em flagrante pelo marido com um terceiro, desconhecido do protagonista da história, Jó Joaquim. O enredo se desfaz desde o começo, tornando-se um “desenredo”, na medida em que a opinião pública (“Tudo aplaudiu e reprovou o povo, repartido), as aldeias vizinhas e os próprios envolvidos na trama passam a legitimar o que lhes interessa, a firmar seu desejo através de *uma* verdade cuja existência não antecede a linguagem, mas se manifesta pela e na linguagem: “No decorrer e

comenos, Jó Joaquim entrou sensível a aplicar-se, a progressivo, jeitoso afã. [...] Entregou-se a remir, a redimir a mulher, à conta inteira. Incrível? [...] Ele queria apenas os arquétipos, platonizava. Ela era um aroma.”

A lógica das crenças e do desejo, com a qual operam as narrativas ficcionais, não coincide, evidentemente, com a lógica matemática, cartesiana, de um sujeito estável e racional. A narrativa, também oral, de Jó Joaquim e a de seus ouvintes e interlocutores intervêm naquela do primeiro narrador, que se dirigira aos seus ouvintes na abertura do conto:

Nunca tivera ela amantes! Não um. Não dois. Disse-se e dizia isso Jó Joaquim. Reportava a lenda a embustes, falsas lérias escabrosas. Cumpria-se-lhe descaluniá-la, obrigava-se por tudo. Trouxe à boca de cena do mundo, de caso raso, o que fora tão claro como água suja. Demonstrando-o, amatemático, contrário ao público pensamento e à lógica, desde que Aristóteles a fundou. O que não era tão fácil como refritar almôndegas. Sem malícia, com paciência, sem insistência, principalmente.

Percebamos a subversão da linearidade temporal na “operação do passado”, de forma a que se privilegie, na visão pós-moderna da própria ciência da História, como sugerido ainda por Walter Benjamin (1994), um modelo narrativo de justaposição ao de seqüenciação:

O ponto está em que o soube de tal arte: por antipesquisas, acronologia miúda, conversinhas escudadas, remendados testemunhos. Jó Joaquim, genial, operava o passado – plástico

e contraditório rascunho. Criava nova, transformada realidade, mais alta. Mais certa? Celebrava-a, ufanático, tendo-a por justa e averiguada, com convicção manifesta. [...] Pois, produziu efeito. Surtiu bem. Sumiram-se os pontos da reticência, o tempo secou o assunto. [...] Todos já acreditavam. Jó Joaquim primeiro que todos. Mesmo a mulher, até, por fim. Chegou-lhe lá a notícia, onde se achava, em ignota, defendida, perfeita distância. Soube-se nua e pura. Veio sem culpa.

Enquanto experiência, portanto, como discutido por Benjamin, a narrativa só se firma no diálogo com o ouvinte, fato que envolve, necessariamente, a produção de alteridades e o encontro do eu no outro eu. Ao contrário da verdade “nua e crua”, a personagem feminina, recriada pelo desejo e paciência de Jó Joaquim, volta em versão de tal sorte verossímil que o passado se torna uma outra história, um verdadeiro “desenredo” para os próprios protagonistas que o vivenciaram de outra maneira. Ainda com o conceito de história de Walter Benjamin, esse aparente anacronismo se torna vital na medida em que a História não se livra dos mecanismos de montagem e da oscilação entre memória e esquecimento. No sentido estrito do diálogo, contar significa improvisar e imaginar, uma vez que os papéis na interlocução não podem estar pré-fixados, e o conto rosiano se produz no intercâmbio próprio da experiência interlocutória, como já discutido. Dessa maneira, explicam-se os lapsos, as reticências, os esquecimentos, positivamente marcados no texto por alternativas, a serem manipuladas pelo interlocutor. A este respeito, além da nomeação imprecisa da personagem feminina, como veremos adiante, a *causa mortis* do marido

da personagem feminina é também duvidosa: “Azarado fugitivo, e como à Providência praz, o marido faleceu, afogado ou de tifo”; finalmente, as conjunções adversativa e aditiva – “Mas” e “Mais”, respectivamente, que se confundem foneticamente, constituem, isoladas por ponto, dois parágrafos abandonados no que se poderia chamar de clímax da história. Nos novos limites intertextuais e interdiscursivos produzidos por Rosa, encontramos na multiplicidade de *personas* e nas várias faces do feminino um alargamento do eu e da capacidade de procriação de si no outro.

ANAGRAMAS DO FEMININO: O JORNAL E CONTO

“Chamando-se Livíria, Rivília ou Irlívia, a que Jó Joaquim apareceu”. A estes três nomes de mulher, apresentados em seqüência alternativa no conto, acrescenta-se um quarto, no fechamento: Vilíria. Se nos limites do conto rosiano eles corroboram a natureza mutante do eu, nos limites interdiscursivos e intertextuais que nos dispomos a focar, eles renomeiam a Elvira (Maria Elvira) de Manuel Bandeira em “Tragédia brasileira”.

Como em “Desenredo”, “Tragédia brasileira” tematiza ciúme, traição e “lavagem de honra”. No aspecto estritamente da ordem dos gêneros, o caráter aparente e predominantemente expositivo e descritivo do poema, de 1933, o aproxima da narrativa rosiana. Já vimos que, por seu lado, esta narrativa foge, mitopoeticamente, da prosa ficcional enquanto entendida a partir da linearidade de uma história e do encadeamento previsível dos elementos formadores do enredo. Da mesma forma, o poema de Bandeira, como outros do repertório da geração modernista (cf. especificamente “Poema tirado de uma notícia de jornal”, do mesmo autor), ressignificam a letra morta

dos diários, cuja circulação e leitura implicam o exílio do ouvinte e da imaginação e a asserção de uma nova relação com o mundo objetivo, em que também se exclui a experiência subjetiva (BENJAMIN, 1994).

Propositalmente linear, o poema de Bandeira identifica os protagonistas da “história”. Misael, misógino no nome, “funcionário da Fazenda, com 63 anos de idade” e Maria Elvira, “prostituta, com / sífilis, dermite nos dedos, uma aliança empenhada e os / dentes em petição de miséria” (BANDEIRA, 1955, p. 251). A demarcação entre a classe dos funcionários públicos, que passa a se acomodar nos mecanismos patrimonialistas do Estado, contrasta com a periferia social miserável que, no sentido contrário, vai se multiplicando em número e deteriorando física e espiritualmente. As relações de troca entre o masculino e feminino escancaram a natureza mercantil, assistencialista e patriarcal com que Misael dispõe de Elvira: “Misael tirou Maria Elvira da vida, instalou-a num / sobrado no Estácio, pagou médico, dentista, manicura... / Dava tudo quanto ela queria” (p. 251).

No horizonte de leitura de um jornal, entretanto, Misael teria agido não só de boa fé mas como indiscutível agente de melhoria das condições em que Elvira se encontrava. Os enunciados que desvelam a situação de vítima de Misael nas várias traições por Maria Elvira, se for levada em conta a redução semântica do discurso jornalístico, são os mesmos que, na perspectiva ampla e aberta da *poiesis*, nos fazem duvidar dos discursos que se pretendem objetivos e totalizantes. “Tirar da vida” pode perfeitamente soar não como tirar Elvira da vida de prostituição, mas impedi-la de viver; “instalá-la num sobrado” aponta para a natureza reificante que o termo “instalação” sugere, como a uma máquina; finalmente, “pagar médico, dentista, manicura...” sela o pacto mercantil entre os dois, o que torna a relação de Elvira com Misael um

outro tipo de prostituição.

Ainda na questão de gênero e de enunciados socialmente condicionados, percebe-se a radicalização dos discursos oficiais, através da sugestão “jornalística” justificadora dos “crimes passionais e de honra”: “Quando Maria Elvira se apanhou de boca bonita, / Arranjou logo um namorado. / Misael não queria escândalo. Podia dar uma surra, / um tiro, uma facada. Não fez nada disso: mudou de / casa” (BANDEIRA, 1955, p. 251).

O poder imputado ao gênero masculino se traduz pela modulação semântica de “podia” – possibilidade e permissão. Ou seja, Misael tem permissão da sociedade e do Estado para tirar a vida daquela julgada sua propriedade, assim como antes a tirara da vida. Não ao acaso, o desfecho da tragédia, após inúmeras mudanças dos amantes por todo o Rio de Janeiro, se realiza na rua Constituição: “Por fim, na rua Constituição, onde Misael, privado / de sentidos e de inteligência, matou-a com seis tiros, e / a polícia foi encontrá-la caída em decúbito dorsal, ves- / tida de organdi azul.” (p. 251).

Cabe ainda notar que a potencialização do discurso jornalístico e sua pretensa objetividade se traduzem em seu desdobramento rumo ao discurso legista. O “decúbito dorsal”, que descreve o corpo morto de Elvira, e o que descreve o espírito mortificado de Jó (“Jó Joaquim, derrubadamente surpreso, no absurdo desistia de crer, e foi para o decúbito dorsal, por dores, frios, calores, quiçá lágrimas, devolvido ao barro, entre o inefável e o infando [ROSA, p.1]), indica um ponto de vista extremamente estreitado pela letra da lei e pela precisão referencial. Nos termos de Anderson Fonseca:

A principal função da palavra é simular o objeto, é copiá-lo combinando a estrutura do intelecto com a imagem, aproximando-se ao

máximo de sua essência. Kant dizia que só podemos observar o fenômeno enquanto o *nôumeno* fica oculto, só captado pela inteligência, uma maneira atual de reinterpretar a filosofia platônica do mito da caverna. Há que se dizer, então, lembrando os profetas bíblicos, que a palavra inspirada por um deus ou Deus não se aproxima, mas re-cria o objeto pela palavra escrita, ou seja, a escrita tem a função de refazer o objeto em sua forma existencial e noumenônica, dir-se-ia, pois que os poetas inspirados pelas musas reconstruíam as formas (*êidos*) pela palavra. Isto se afirma por se acreditar que a palavra poética é a que mais tem natureza mimética de ‘dizer’ o essencial do humano, divino ou natural. (FONSECA, 2007)

Posto em outras palavras, o estatuto do ficcional e do poético ganha complexidade na medida em que a estética modernista amplia o estatuto do texto, tornando-o passível de se fragmentar numa multiplicidade de discursos e de regenerar sua unidade a partir da visão mais apurada da interdiscursividade e da intertextualidade.

CONCLUSÕES

Observamos que, além de participar da radicalização da estética modernista, operada por sua primeira geração, o conto “Desenredo” prossegue co-textual e interdiscursivamente o diálogo com aqueles artistas, reavivando e alargando o legado da Semana de 22. O poema “Tragédia brasileira”, 1933, de Manuel Bandeira é flagrado, temática e lingüisticamente, em sua atualida-

de contundente. Originalmente para ser declamado, a natureza do poema é a oralidade, exigente da presença de um público que dava sinais céleres de exílio e de desaparecimento. Como vimos, a profusão dos meios de comunicação de massa à época, com destaque para o jornal, o rádio e o cinema, contribuía para a divulgação dos discursos hegemônicos e oficiais, que, a guisa da objetividade dos meios, colocava em xeque o papel do artista, escritor, crítico e poeta – o *status* da própria *poiesis*.

Acrescente-se por fim que o momento social pelo qual passava o país a partir da Revolução de 30, uma revolução “moderna”, era sensível à produção cultural, de uma maneira geral, e aos novos espaços midiáticos em que se pudesse consolidar um imaginário simultaneamente nacional, regional e local. Se Manuel Bandeira recorre à poesia prosaica, a qual evidencia as marcas de discursos hegemônicos para mais pertinentemente criticá-los, João Guimarães Rosa com ele organiza uma prosa poética, na qual a oralidade da poesia e das histórias do sertão se redefina em uma autoria quase que dissoluta, calcada no modelo do narrador e da experiência de que nos fala Walter Benjamin.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond. Um chamado João. *Sagarana*. 13. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Instituto Nacional do Livro, 1971, p.xxi-xxiii.

BANDEIRA, Manuel. Tragédia brasileira. *Poesias*. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1955, p. 251.

BENJAMIN, Walter. O narrador. *Magia e técnica, arte*

e *política*: ensaios sobre literatura e história da cultura; obras escolhidas, v. 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 222-232

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura; obras escolhidas, v. 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1979.

CANDIDO, Antonio. Literatura como sistema. *Formação da literatura brasileira*. v. 1. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Itatiaia, 1993 [1975].

CANDIDO, Antonio. A revolução de 1930 e a cultura. *A educação pela noite e outros ensaios*. 3. ed. São Paulo: Ática, 2003.

FONSECA, Anderson. *Desenredo*: desestruturando a prosa e a poesia. Disponível em <http://www.armadilhapoe-tica.com/arq.php?db=literatura&tab=art&id=22>. Acesso em 17/10/2008.

IGLÉSIAS, Francisco. Modernismo: uma reavaliação da inteligência nacional. In: ÁVILA, Affonso (org). *O modernismo*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 14-26.

NUNES, Benedito. Estética e correntes do modernismo. ÁVILA, Affonso (org). *O modernismo*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 39-53.

ROSA, João Guimarães. *Desenredo*. Disponível em <http://>

cesargiusti.bluehosting.com.br/Contos/textos/desenredo.
htm. Acesso em 17/10/2008.

Recebido em 17/03/2010

Aprovado em 29/04/2010

Tradução

OUVERTURE LA VIE EN CLOSE

em latim
“porta” se diz “janua”
e “janela” se diz “fenestra”

a palavra “fenestra”
não veio para o português
mas veio o diminutivo de “janua”,
“januela”, “portinha”,
que deu nossa “janela”
“fenestra” veio
mas não como esse ponto da casa
que olha o mundo lá fora,
de “fenestra”, veio “fresta”,
o que é coisa bem diversa

já em inglês
“janela” se diz “window”
porque por ela entra
o vento (“wind”) frio do norte
a menos que a fechemos
como quem abre
o grande dicionário etimológico
dos espaços interiores
(Paulo Leminski)