

## **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 overturas 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.<sup>1</sup>

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*,<sup>2</sup> 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 (*asoverturas*), 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.<sup>3</sup> 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 Irleomar 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.<sup>4</sup>

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, Petrónio, Rabelais, para citar apenas alguns<sup>5</sup>. 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 sufriera<sup>6</sup>.

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 Pícara 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 crudeza<sup>7</sup>.

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 progresso<sup>8</sup>, 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*.<sup>9</sup> 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.<sup>10</sup>

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.<sup>11</sup>

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.<sup>12</sup> 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, vejam-se 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 oficio 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 Inquizição e do meu Conselho Ultramarino, sem as quaes se não podem imprimir nem correrem as obras ..."<sup>13</sup>

Assim o Brasil, nascido já sob o signo dos efeitos da revolução representada pela invenção da imprensa, se viu privado dos seus benefícios<sup>14</sup>, 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.<sup>15</sup>

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.<sup>16</sup>

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.

Friero observa que na relação dos livros do Cônego feita pelos *Autos de Devassa* não há um só livro do Brasil ou sobre o Brasil.<sup>17</sup> 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.<sup>18</sup> 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).<sup>19</sup>

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.<sup>20</sup>

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 (...).<sup>21</sup>

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*.<sup>22</sup>

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 pinaças 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 contínuas 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.<sup>23</sup>

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 (...)*<sup>24</sup>. 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.<sup>25</sup> 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 islâmico<sup>26</sup>, pensamento grego<sup>27</sup>, milagre romano<sup>28</sup>. 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.<sup>29</sup> 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*.<sup>30</sup> 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 esquizofrenia<sup>31</sup> — 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 intelectual.

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.<sup>32</sup>

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*<sup>33</sup> 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.<sup>34</sup>

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*.<sup>35</sup> 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*<sup>36</sup>. 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.<sup>37</sup> 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.