

POEMAS DE CELEBRAÇÃO: VISITA POÉTICA DE DRUMMOND A MACHADO DE ASSIS E GUIMARÃES ROSA

Maria Beatriz Zanchet *

RESUMO: No poema “A um bruxo, com amor”, dedicado a Machado de Assis, e em “Um chamado João”, dedicado a Guimarães Rosa, Drummond posiciona-se – poética e figurativamente – mediante a perspectiva de dois olhares diferenciados, respectivamente, sobre a criatura e o criador, ou seja, no primeiro caso, a voz lírica autoral dirige-se a um “tu” e, investida de persona visitante, adentra “certa casa da Rua Cosme Vêlho” e traz à tona obras e personagens machadianas; no segundo caso, a voz poética – a partir de um vasto questionamento – interroga-se sobre a veracidade da existência do criador, esse “fabulista, fabuloso, fábula” que foi João Guimarães Rosa. As duas perspectivas – que se estribam no tempo memorial para justificar abordagens poéticas diferenciadas – constituem um diálogo de celebração e homenagem a dois grandes escritores que marcaram o poeta mineiro, quer em termos de memória da escritura (no caso de Machado de Assis), quer em termos de memória literária do escritor (no caso de Guimarães Rosa).

PALAVRAS-CHAVE: Drummond de Andrade, Machado de Assis, Guimarães Rosa.

ABSTRACT: In the poem “A um bruxo, com amor” (To a sorcerer, with love), dedicated to Guimarães Rosa, Drummond takes position – poetic and figuratively – before the perspective of two different visions, respectively, about the creature and the creator, that is, in the first case, the author’s lyric voice addresses to a “you” and, invested of visiting persona, goes into “a certain house on Cosme Vêlho Street” and brings about Machado’s works and characters; in the second case, the poetic voice – from a vast inquiring – question itself about the creator’s existence, this “fabulist, fabulous, fable” that was João Guimarães Rosa. Both perspectives – that overlap each other in the memorial time to justify different poetic approaches – constitute a dialogue of a celebration and a tribute to two great writers who marked the mining poet, either in terms of memory of scripture (in the case of Machado de Assis), or in terms of literary memory of the writer (in the case of Guimarães Rosa).

KEYWORDS: Drummond de Andrade, Machado de Assis, Guimarães Rosa

VISITA A UM BRUXO AMIGO E ZOMBETEIRO

Em um tom de reminiscências marcantes e significativas – apelando para uma linguagem essencialmente evocadora do universo machadiano –, Carlos Drummond de Andrade discorre, no poema “A um bruxo, com

* Professora de Literatura Brasileira e Teoria Literária na UNIOESTE

amor”, sobre uma visita peculiar a um antigo morador da Rua Cosme Velho, a quem chama de bruxo. Ao falar de sua acolhida, numa casa “que se abre no vazio” (DRUMMOND, 1992, p. 287)¹, uma vez que a memória se debruça sobre um espaço evocativo ficcional, o poeta reaviva o espírito de obras e personagens que marcaram a trajetória literária de Machado de Assis.

O processo poético de que se vale Drummond, bastante freqüente em sua poesia, consiste na utilização de associações semânticas, técnica de composição a que Othon M. Garcia (1996) conceituou como “palavra-puxa-palavra”:

O sistema consiste, em linhas gerais, no encadeamento de palavras, quer pela afinidade ou parentesco semântico, quer pela semelhança fônica (paronímia, homofonia, aliteração, rima interna), quer, ainda, pela evocação de fatos estranhos à atmosfera do poema propriamente dito (frases-feitas, elementos folclóricos, reminiscências infantis, circunstâncias de fato, resíduos de leitura). (GARCIA, 1996, p. 15).

Dividido em sete estrofes, abarcando noventa versos livres e brancos, “A um bruxo, com amor” é um verdadeiro jogo de palavra-puxa-palavra, mas ao invés de elencar uma construção poética com base na palavra individualizada, é o contexto autoral da obra machadiana, resgatado dos “resíduos de leitura”, que serve de mote ao poema. O leitor é introjetado numa rede de alusões sutis a certos romances, contos, poemas e crônicas e extrai de lá os fios que teceram as personagens e deixaram, nos buracos entretecidos, a marca da ironia, da ambigüidade e do desencanto filosófico. Como um jogo detetivesco, o leitor vai desvendando – nas palavras, expressões, frases ou nas nuances dos modos de dizer que compõem os versos – as referências à escritura explícita ou implícita do bruxo.

Drummond não entoia um cântico de laudação, nem faz o apolítico hino à biografia do autor. Seu poema é uma espécie de conversa cantada: o visitante chega à casa do visitado, não para ser homenageado, mas para homenagear; não para fazer perguntas, mas para apresentar. O próprio título do poema supõe uma homenagem de Drummond a Machado de Assis e, no final da penúltima estrofe, há uma insinuação da velada influência exercida por Machado, a denotar o caráter de ironia e ambigüidade comum aos dois mestres:

[...] mas onde a dúvida
apalpa o mármore da verdade, a descobrir
a fenda necessária;

¹ Neste trabalho, as referências internas aos versos do poema “A um bruxo, com amor”, bem como aos versos de “Um chamado João” serão feitas, apenas, com a indicação, entre parêntesis, do número dos versos correspondentes.

onde o diabo joga dama com o destino,
estás sempre aí, bruxo alusivo e zombeteiro
que resolves em mim tantos enigmas. (v. 74-79).

Deixando claro que o tom da visita é de evocação, uma vez que a casa “se abre no vazio” (v.2), Drummond afirma que é recebido numa “sala trastejada com simplicidade” (vs.4) e, de imediato, remete o leitor ao universo das obras machadianas. O termo “trastejada” – hoje, quase um arcaísmo, significando mobiliada – aparece em *Quincas Borba* (1995), mas, no poema, esta sala encontra-se impregnada da atmosfera correspondente à vivência conjugal de Machado de Assis e sua esposa Carolina. Tal vivência, expressa nos versos “onde pensamentos idos e vividos/ perdem o amarelo” (vs. 5 e 6), alude ao famoso soneto “A Carolina”, escrito após a morte desta, em 1904. O texto drummondiano, contudo, postula que os pensamentos idos e vividos retornam em plenitude uma vez que “perdem o amarelo/ de novo interrogando o céu e a noite” (vs. 6 e 7) numa remissão à postura de Pestana, do conto “Um homem célebre” (1996, p. 227), personagem ávido por compor música erudita, ao invés de polcas, de sucesso imediato, numa interrogação aos astros celestes, em sua ânsia de perfeição e sua incapacidade de criar peças que ultrapassassem o gênero típico do agrado popular.

No verso que inicia a segunda estrofe, Drummond remete à perspectiva machadiana de ironia e descrença a respeito da vida, numa referência ao conto “Viver”, ilustrativo diálogo entre Ahasverus e Prometeu, no qual – após desejar a morte como um alívio para seu contínuo suplício de caminhante, castigo imposto por ter-se recusado à demonstração de piedade para com o calvário de Cristo – Ahasverus é contestado por Prometeu através das palavras com as quais Drummond inicia a segunda estrofe: “outros leram da vida um capítulo, tu leste o livro inteiro” (v.8).

Na terceira estrofe o poeta enfatiza o tom narrativo, despojado e sutil, de Machado de Assis para, em seguida, deter-se no cenário político e social que arregimenta sua obra:

Contas a meia voz
maneiras de amar e de compor os ministérios
e deitá-los abaixo, entre malinas
e bruxelas.
Conheces a fundo
a geologia moral dos Lobo Neves
e essa espécie de olhos derramados
que não foram feitos para ciumentos (vs.13-20).

A relação entre amor, sexo, política e venalidade é bem clara na referência ao conto “Primas de Sapucaia”, em que o narrador alude ao

esfacelamento de Ministérios, entre malinas e bruxelas (rendas finíssimas, procedentes da Bélgica, muito comuns como ornamentos, principalmente, de travesseiros); na utilização da personagem Lobo Neves no plural, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1978) dado que esta, figurativamente, remete às pessoas interesseiras e utilitárias e, igualmente, na referência aos olhos de Capitu e ao ciúme de Bentinho, personagens de *Dom Casmurro* (1978).

Na quarta estrofe, novamente, Drummond explora o humor negro de Machado através de alusões a contos e romances. Os primeiros versos (vs. 21-24) dão conta dos prazeres mórbidos de Fortunato em “A Causa Secreta” (1996, p. 183-191), conto a respeito da paixão velada do médico Garcia por Maria Luísa, esposa de Fortunato, e da sensação de prazer que a dor alheia proporciona a este último, tanto na arte da vivisseção de um rato quanto na certeza da impossibilidade de união entre os amantes, cujo beijo do apaixonado Garcia é flagrado pelo marido, no rosto, já cadavérico, de Maria Luísa. Como afirma Lúcia Miguel-Pereira (1973, p. 104) em Machado de Assis, “não se vislumbra nenhuma revolta, nenhum asco ao expor, com complacência que frisa por vezes o sadismo, as fraquezas de suas personagens”. Os versos que concluem a estrofe (vs. 25-31) remetem ao delírio do narrador em *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1978, p. 25) e ao diálogo fantástico em que a natureza, mãe e inimiga, dirige-se ao ser humano como “o grande lascivo do nada”.

Entretanto, é na quinta estrofe que Drummond faz desfilar a galeria mais conhecida das personagens femininas criadas pelo bruxo. Iniciando com uma alusão ao relativismo temporal, o poeta vale-se de uma ironia contrastante numa remissão à morte dos homens – “A terra está nua deles” (v. 36) – mas, em compensação, “em longe recanto/ a ramagem começa a sussurrar alguma coisa” (vs. 37-38): o surgimento das várias criaturas femininas que nasceram e permaneceram na literatura machadiana. O que chama atenção, nesse desfile de personagens, é que elas, na sua maioria, são caracterizadas pelo olhar

Bem a distingo, ronda clara:
é Flora,
com olhos dotados de um mover particular
entre mavioso e pensativo;
Marcela, a rir com expressão cândida (e outra coisa);
Virgília,
cujos olhos dão a sensação singular de luz úmida;
Mariana, que os tem redondos e namorados;
e Sancha, de olhos intimativos;
e os grandes, de Capitu, abertos como a vaga do mar lá fora,
o mar que fala a mesma linguagem
obscura e nova de D. Severina
e das chinelinhas de alcova de Conceição. (vs. 41-53).

O poeta inicia com Flora, personagem do romance *Esau e Jacó* (1993), em dúvida entre o amor que sente pelos gêmeos – a recíproca é verdadeira – Paulo e Pedro.

Os irmãos agem e optam sem parar, porque são as alternativas opostas; mas, ela, que deve identificar-se com uma ou outra, se sentiria reduzida à metade se o fizesse, e só a posse das duas metades a realizaria; isto é impossível, porque seria suprimir a própria lei do ato, que é a opção. Simbolicamente, Flora morre sem escolher (CANDIDO, 1970, p. 26).

A seguir, aparece Marcela “a rir com expressão cândida (e outra coisa)” (v. 45), a primeira amante de Brás Cubas, personagem de que se ocupam os capítulos 15, 16, 17 e 18, entre outros, de *Memórias póstumas de Brás Cubas*. A explicação irônica que Drummond destaca no parêntesis é responsável pela frase que ficou célebre: “... Marcela amou-me durante quinze meses e 11 contos de réis; nada menos” (1978, p. 42).

Sobre Virgília, personagem do mesmo livro, que namorou Brás Cubas, casou-se com Lobo Neves e acabou traindo-o com Brás Cubas, Drummond reitera o discurso machadiano de “olhos que dão a sensação singular de luz úmida” (v. 47).

É do conto “Capítulo dos Chapéus” (1996, p. 209-220), que surge a personagem Mariana: boa, pacata, ordeira e acomodada; Sancha, “de olhos intimativos” (v. 49) é a grande amiga de Capitu, esposa de Escobar – aquele por quem Bentinho acredita ter sido traído – personagem que figura em *Dom Casmurro* (1978). O verso 50 ilustra os olhos de Capitu, grandes e “abertos como a vaga do mar lá fora”. Após, Drummond introduz outras mulheres: D. Severina, do conto “Uns Braços” (1996, p. 193-200) e Conceição, personagem de “Missa do Galo” (1996, p. 201-207). Sobre elas, o poeta conclui: “A todas decifreste íris e braços” (v. 54), forma recorrente e aglutinadora de referendar duas fixações machadianas: os olhos e os braços. A respeito das qualificações atribuídas por Machado de Assis aos olhos de suas personagens – as quais têm rendido explicações detalhadas por parte da crítica literária e, no poema, são reiteradas por Drummond – a analista Lúcia Miguel-Pereira esclarece que Machado

Fala muito menos em olhos belos, ou rasgados, ou brilhantes, como ocorre a toda a gente elogiá-los, do que em olhos “compridos”, “agudos”, “sabedores”, “convidativos”, porque neles, o que o interessava era o que deixavam perceber do caráter. [...] Afirmar que os olhos de uma mulher faceira mas honesta eram como “a lanterna de uma hospedaria em que não houvesse cômodos para hóspedes” poupou ao romancista e seus leitores longas explicações (MIGUEL-PEREIRA, 1973, p. 101).

É justamente essa capacidade lírica de Carlos Drummond de Andrade de apreender as nuances da linguagem machadiana, de penetrar na substância mais característica de sua obra que faz de “A um bruxo, com amor” um poema inteligente e ilustrativo. Veja-se, como argumento, o que está colocado entre os versos 54 e 61. Quem é esta mulher de olhos namorados, ou oblíquos, ou intimativos, ou marítimos? É moça? É mulher-flor ou mulher-canção? É a que dissimula e insinua ou a que leva os homens à loucura – “entre loucos que riem de ser loucos/ e os que vão à Rua da Misericórdia e não a encontram” (vs. 60-61)? A ironia desses versos, é reiterada pela forma como o poeta se apodera da ambigüidade machadiana: ao pé dessa música-mulher está posta a dissimulação ou, o que se ouve, não é mais do que “o turvo grunhir dos porcos” (v. 59), apenas uma insinuação de loucos ou ciumentos?

Em continuidade, nessa estrofe, há um resgate à ironia, entre os versos 62 e 67, remetendo à fala de Brás Cubas no capítulo “O Almoço”, de Memórias póstumas (1996, p. 141), no qual, após sentir um misto de dor e prazer, alívio e saudade, com a partida da amante, o narrador discorre sobre o enterro de seus amores fartando-se com um bom almoço. Afinal, assim é a vida e “haverá remédio para existir/ senão existir?” (vs. 66-67). Os instigantes versos posteriores abordam, novamente, o flagelo de viver. Embora o verso 69, ao falar da “cocaína moral dos bons livros”, faça remissão ao romance *Dom Casmurro* (1978, p. 335), no capítulo “A Xícara de Café” – no qual Bentinho, após seu primeiro impulso suicida de ingerir café envenenado, lembra do historiador Catão, que antes de se matar leu e releu um livro de Platão, razão por que alude “à cocaína moral dos bons livros” –, a postura drummondiana, ao invocar o episódio suicida de Bentinho – depois, homicida, pois cogitou em dar o veneno ao filho – dissolve os contornos horrendos do crime e, misturando as personagens aos seres humanos, interroga-se a respeito do flagelo de viver e de amar: “Que crime cometemos além de viver/ e porventura o de amar/ não se sabe a quem, mas amar?” (vs. 70-71).

A sexta estrofe inicia remetendo a uma crônica intitulada “O Velho Senado”, em que Machado afirma, como aparece no verso 73, que “todos os cemitérios se parecem”. A reiteração presente no poema, entretanto, não resgata o texto machadiano mas serve-se dele para acentuar a relação entre poeta e romancista e destacar a influência deste sobre aquele. Ao enfatizar que Machado não “pousa” em nenhum cemitério, mas vive naquele espaço “onde o diabo joga dama com o destino” (v. 77), como uma espécie de “bruxo alusivo e zombeteiro” (v. 78), Drummond realça a perenidade literária de Machado de Assis, destacando os atributos que o fizeram grande e invocando no mestre da Rua Cosme Velho aquelas manifestações que, para usar a expressão de Antonio Candido (1970, p. 109) também fazem parte de suas “inquietações”.

A última estrofe retoma a visita lírica efetuada por Drummond e conclui o périplo da evocação literária. Há uma retomada de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1978, p. 155), aludindo ao capítulo 135 – apropriadamente denominado “Oblivion”, isto é, Esquecimento – em que o narrador, aos 50 anos, despede-se de Eros e justifica a mutação e o envelhecimento das coisas e dos seres como tarefa de Oblivion para divertir o planeta Saturno, não sem razão referido como o planeta da melancolia.

Os últimos versos da estrofe remetem à peça *A Tempestade*, de Shakespeare e à personagem que encarna o gênio dos ares. Tal como Ariel, Drummond afirma que Machado também é capaz de dissolver-se no ar, volatilização que referenda a metáfora da visita drummondiana aos hóspedes da ilusão – personagens da obra machadiana – trazidas à tona pela memória poética.

O ABRE-TE SÉSAMO DO FEITIÇO VERBAL

O poema “Um chamado João”, de Carlos Drummond de Andrade, de acordo com o livro em homenagem à memória de Guimarães Rosa, editado pela José Olympio (1968), foi publicado no *Correio da Manhã*, em 22 de novembro de 1967, três dias após a morte do autor. É natural, portanto, devido à proximidade com o acontecimento, que as marcas pessoais do escritor mineiro estejam tão fortemente vincadas, conferindo ao texto lírico uma atualização do olhar, perspectiva bastante diferenciada em relação ao poema machadiano.

O inesperado do fato – concernente à morte do escritor, três dias depois da cerimônia de posse na Academia Brasileira de Letras, onde ocupou a vaga do antecessor João Neves da Fontoura – talvez justifique, ou explique o tom interrogativo do poema, todo feito de versos-pergunta, como a exigir respostas cabíveis para o surgimento de um escritor com tal poder de feitiço verbal.

O poema é constituído de sete estrofes heterométricas, bem no estilo de Drummond, como esclarece Antonio Candido:

[...] sua maestria é menos a de um versificador que a de um criador de imagens, expressões e seqüências, que se vinculam ao poder obscuro dos temas e geram diretamente a coerência total do poema, relegando quase para segundo plano o verso como uma unidade autônoma. Ele reduz de fato esta autonomia, submetendo-o a cortes que bloqueiam, a ritmos que o destroncam, a distensões que o afagam em unidades mais amplas. (CANDIDO, 1970, p. 122).

Todo o poema se articula em torno da pergunta: “quem era João?” e, nas 22 interrogações que se sucedem, ao mesmo tempo em que lança

possíveis hipóteses, disparadas do âmago da obra rosiana, Drummond vai apresentando ao leitor a magia da linguagem desenveredando a geografia do sertão e do homem. Esse desenveredamento, espécie de jogo de esconde-esconde – porque ao mesmo tempo que aventa uma resposta para a existência de tão instigante escritor, essa resposta só se dá como pergunta –, vale-se de recursos sintáticos, fônicos e semânticos utilizados pelo próprio romancista e vai descortinando um painel de procedimentos e fórmulas que caracterizam o estilo de Guimarães Rosa. Assim como no poema em que evoca o bruxo, também neste, Drummond é capaz de absorver, como um autêntico filigranista, os conteúdos e as formas que identificam e individualizam os textos rosianos.

Na abertura do poema, a previsível pergunta sobre “quem era esse tal João” insinua-se sob o prisma da fantasia cabalística e do mistério da linguagem refratando-se entre os nomes e os predicados, a exemplo, os três primeiros versos que exploram os sufixos: “João era fabulista?/ fabuloso?/ fábula?” (vs. 1-3), estendendo-se na alquimia mística da linguagem do sertão. Assim, o ser criador se integra ao seu jeito de criar: João, fábula, linguagem e sertão se articulam no mesmo universo. É interessante observar como Drummond, de forma poética, vale-se dos mesmos recursos usados por Guimarães Rosa na dinamização da linguagem comum, ou seja, os sons que estruturam a base, a raiz das palavras, harmonizam-se em vocábulos gramaticalmente diferenciados, conferindo novas unidades de sentido, o que pode ser brilhantemente ilustrado nos versos que abrem o poema. O primeiro verso-pergunta “João era fabulista?” questiona a possibilidade do escritor ser um autor de fábulas; o segundo, investe na perspectiva de ser ele um mágico, um ser inventado ou, então, um ser incrível e admirável; o terceiro verso, por sua vez, abarcando os adjetivos anteriores, transforma o ser na própria nomeação da ficção: fábula. Não há, por outro lado, uma pergunta que se sobreponha à outra, posto que as três constituem, igualmente, respostas válidas para as perguntas ao longo e ao final do poema.

A segunda estrofe inicia aludindo, jocosamente, a uma constante na indumentária de Guimarães Rosa, espécie de marca registrada, principalmente, em eventos oficiais: a gravatinha borboleta. A seguir, o poeta questiona sobre a verdadeira localização dos bichos e plantas, fauna e flora a comporem o sistema integrado do universo rosiano, como se o coração do escritor fosse a perfeita morada, dado o amálgama existencial entre um e outros, algo que nem sempre o leitor é capaz de compreender.

Projetava na gravatinha
a quinta face das coisas,
inenarrável narrada?
Um estranho chamado João

para disfarçar, para farçar
o que não ousamos compreender?
Tinha pastos, buritis plantados
no apartamento?
no peito?
Vegetal ele era ou passarinho
sob a robusta ossatura com pinta
de boi risonho? (vs. 6-17)

A paixão de Guimarães Rosa pelos buritis dos campos gerais era bastante conhecida. Paulo Rónai (1968, p. 87) conta que o autor solicitou à Academia Brasileira de Letras que um bonito buriti figurasse no livro que traria seu discurso de posse, homenagem póstuma que foi satisfeita, através de um esplêndido desenho de Percy Lau, constante em uma obra editada pelo IBGE, *Tipos e aspectos do Brasil*, em 1966.

A quarta estrofe reitera a capacidade drummondiana de apelo à estilização lingüística de Rosa, através de alguns expedientes característicos da linguagem poética, também usados em outras estrofes: é o caso, por exemplo, das aliteraões – “florindo como flor é flor” (vs. 23-24); “sem desnudar/ o que não deve ser desnudado/ e por isso se veste de véus novos?” (vs. 34-36); “apelador/ de precipites prodígios” (vs. 38-39) –, da dinamização de palavras através do uso do prefixo como antônimo – “para disfarçar, para farçar” (v. 10) – e da utilização de prefixos como substantivos – “servindo de ponte/ entre o sub e o sobre/ que se arcabuzeiam” (vs. 58-60).

Se na primeira e quinta estrofes Drummond acentua a capacidade criadora e fabulativa de Guimarães Rosa, na quarta estrofe põe em evidência outra peculiaridade do romancista: a dimensão sociográfica de seus textos:

João era tudo?
tudo escondido, florindo
como flor é flor, mesmo não semeada?
Mapa com acidentes
deslizando para fora, falando?
Guardava rios no bolso,
cada qual com a cor de suas águas?
sem misturar, sem conflitar?
E de cada gota redigia
nome, curva, fim, [...] (vs. 22-31)

O poeta se irmana com o leitor para inquirir entre duvidoso e abismado: será que Guimarães Rosa, verdadeiramente, conhecia a realidade social e ecológica que figurava em sua obra ou esta era suprida com sua fértil imaginação? Sobre tal assunto convém citar um respeitado estudioso da obra rosiana:

Guimarães Rosa não inventou sequer um nome, em toda a toponímia utilizada na saga de Riobaldo Tatarana. Esta convicção emergiu da elevada percentagem – constatada na pesquisa – de nomes de rios, lagos, córregos, veredas, vilas, povoados, cidades, que têm existência real no Norte de Minas, Sudeste de Goiás e Sudoeste da Bahia e foram utilizados por Rosa [...] (VIGGIANO, 1974, p. 21).

Se, como afirma Viggiano (1974, p. 41) “as personagens vivas são, hoje, difíceis de encontrar”, por outro lado, é palpável, na obra rosiana, “o roteiro orográfico, hidrográfico e toponímico” percorrido por suas criaturas. Os versos que aludem a isso – numa excelente performance lírica de Drummond – enfatizam que Rosa “guardava rios no bolso,/ cada qual com a cor de suas águas/ sem misturar, sem conflitar” (vs. 27-29). Não é de admirar, portanto, como é comum nas sagas ficcionais, a identidade destas com os rios e, no caso de Riobaldo Tatarana, conforme destaca Viggiano (1974), a ligação existencial com o São Francisco – o grande rio, o Rio do Chico –, o Paracatu, o das Velhas e o Urucuia.

Depois de insistir, na quinta estrofe, novamente, no aspecto lúdico e mágico da linguagem rosiana, metaforizada em um reino do qual o romancista é o embaixador, um reino “que há por trás dos reinos” (v. 42) e que está cercado por um poder misterioso, mas “não de muros, chaves, códigos” (v. 47), o poeta apela para outra característica de Guimarães Rosa: sua relação com os desenhos. As edições do livro de contos *Primeiras estórias* (1969), publicadas pela José Olympio, apresentam pela primeira vez, talvez uma novidade internacional, um índice ilustrado, feito por Luís Jardim, a pedido do Autor, para cada uma das suas estórias. Tal índice, espécie de desenhos-miniaturas dos contos, compõe um quadro resumo ilustrado das estórias.

Como não podia deixar de ser, na penúltima estrofe, Drummond alude a um dos temas mais debatidos e controvertidos de *Grande sertão: veredas*: a existência do demônio, a configuração do bem e do mal e o choque das forças benéficas e maléficas, tema de que se ocuparam, entre outros, críticos como R. Schwarz (1965), A. Candido (1971) e K. Rosenfield (1993). Contudo, a alusão do poeta não se encaminha, apenas, para as personagens ficcionais, mas junta, no mesmo questionamento poético, criatura e criador, personagem e autor.

Tinha parte com... (não sei
o nome) ou ele mesmo era
a parte de gente
servindo de ponte
entre o sub e o sobre
que se arcabuzeiam
de antes do princípio,

que se entrelaçam
para melhor guerra,
para maior festa? (vs. 55-64).

Ironicamente, nos versos 54 e 55, ao indagar se o próprio autor não “tinha parte” com o demônio, subentendendo o dito através das reticências e, em seguida, aludindo-o através de um parêntese de ocultamento “(não sei o nome)”, Drummond faz referência tanto à magnitude da abordagem mítica e cultural de Guimarães Rosa, quanto à originalidade inventiva na condução da linguagem, fato que pode ser comprovado em *Grande sertão: veredas* (1970, p. 33) nas nomações dadas ao diabo, entre as quais “o Tal, o Arrenegado, o Cão, o Cramulhão, o Indivíduo, o Galhardo, o Pé-de-Pato, o Sujo, o Homem, o Tisnado, o Cocho, o Temba, o Azarape, o Coisa-Ruim, o Mafarro, o Pé-Preto [...]”.

Esse poder alquímico com as palavras, tanto do homenageado, quanto do poeta ao resgatá-las, deixam entrever a existência de dois grandes mestres, respectivamente, da prosa e da poesia brasileira.

Os versos finais do poema, marcados por um “compacto humanismo” – para usar uma expressão de Merchior (1965, p. 88) – além de servirem de fechamento aos vinte e dois versos interrogativos que estruturam o texto, reiteram a delicadeza e a verve drummondiana: “Ficamos sem saber o que era João/ e se João existiu/ de se pegar” (vs. 65-67). Apelando para a mesma orquestração dos versos iniciais, o poeta encerra o poema, entre indeciso e aparvalhado, valendo-se daquele espírito infantil que confere ao tato um sentido de poder concreto, capaz de auferir existência aos seres.

Afinal, esse mágico da palavra – com seu reino encantado – existiu de verdade? É possível penetrar na individualidade de sua obra e desvendar as astúcias corajosas de sua criação? Como esclarece conclusivamente o poeta, para quem almeja uma resposta simples, mas contundente: “ficamos sem saber”.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. Primas de Sapucaia. In: *Obra completa de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____. *Esau e Jacó*. 4.ed. São Paulo: Ática, 1993. Série Bom Livro.

_____. *Memórias póstumas de Brás Cubas; Dom Casmurro*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

_____. *Os melhores contos de Machado de Assis*. Seleção de Domício Proença Filho. 10.ed. São Paulo: Global, 1996.

- _____. *Quincas Borba*. São Paulo: Ática, 1995. Série Bom Livro.
- CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Liv. Duas Cidades, 1970.
- _____. *Tese e antítese*. 2.ed. São Paulo: Nacional, 1971.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.
- EM MEMÓRIA de João Guimarães Rosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.
- GARCIA, Othon M. *Esfinge clara e outros enigmas: ensaios estilísticos*. 2.ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.
- <http://www.detetivez.hpg.ig.com.br/literatura/contos/machado/viver.htm>
- MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *Prosa de ficção: de 1870 a 1920*. 3.ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1973.
- RÓNAL, Paulo. In: *Em memória de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 7.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.
- _____. *Primeiras estórias*. 5.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.
- ROSENFELD, Kathrin H. *Os descaminhos do demo: tradição e ruptura em Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Imago; São Paulo: EDUSP, 1993.
- SCHWARZ, Roberto. *A sereia e o desconfiado: ensaios críticos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- VIGGIANO, Alan. *Itinerário de Riobaldo Tatarana*. Belo Horizonte: Ed. Comunicação; Brasília: INL, 1974.