Renato Suttana

Cangaceiros a cavalo

A elipse do realismo em narrativas de Guimarães Rosa

Renato Suttana

Cangaceiros a cavalo

A elipse do realismo em narrativas de Guimarães Rosa

2012

Universidade Federal da Grande Dourados
COED:
Editora UFGD
Coordenador Editorial : Edvaldo Cesar Moretti
Técnico de apoio: Givaldo Ramos da Silva Filho
Redatora: Raquel Correia de Oliveira
Programadora Visual: Marise Massen Frainer
e-mail: editora@ufgd.edu.br

Conselho Editorial - 2009/2010
Edvaldo Cesar Moretti | Presidente
Wedson Desidério Fernandes | Vice-Reitor
Paulo Roberto Cimó Queiroz
Guilherme Augusto Biscaro
Rita de Cássia Aparecida Pacheco Limberti
Rozanna Marques Muzzi
Fábio Edir dos Santos Costa

Impressão: Gráfica e Editora De Liz | Várzea Grande | MT

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central - UFGD

B869.3 Suttana, Renato.
S967c Cangaceiros a cavalo : a elipse do Realismo em narrativas de Gui marães Rosa / Renato Suttana. – Dourados : Ed. UFGD, 2012.
94 p.

ISBN: 978-85-8147-003-0
Possui referências.

1. Literatura – Crítica. 2. Literatura brasileira. 3. Ficção. 4. Realismo. I. Rosa, Guimarães. II. Título.

SUMÁRIO

Nota preliminar, 07

No espaço da crítica: tendências e impasses, 11

A elipse do realismo, 29

Retorno ao espaço da crítica: fantasia recuperada, 54

O escritor e o santo (um corolário), 71

Da literatura à história, 86

Referências bibliográficas, 93

Nota preliminar

Este ensaio, composto em seu primeiro esboço no verão de 1997, destinava-se originalmente a ser apresentado num congresso. Minha intenção inicial, ao concebê-lo, foi tratar da questão – caso se manifestasse com alguma clareza – da presença do elemento fantasioso (de caráter inverossímil) nos contos de Guimarães Rosa, em seu convívio com a ambientação realista que geralmente emoldura essas narrativas. A investigação de tal aspecto me parecia profícua para uma compreensão mais acurada não só do que seria a arquitetura interna dos contos, mas também do sentido que se poderia dar a eles – aos contos –, na dinâmica do binômio realismo *versus* fantasia que os perpassa e que me servia de ponto de partida.

Com o intuito de aprofundar a pesquisa – cujas reais implicações (e possível extensão) não me eram claras quando a iniciei –, voltei-me para a leitura dos críticos. Estudei principalmente os artigos constantes no livro *Guimarães Rosa: fortuna crítica*, compilado por Eduardo Coutinho em 1983, na esperança de obter suporte (ou contestações), na crítica especializada – representada ali por nomes importantes, como Álvaro Lins, Tristão de Ataíde e Antonio Candido –, para minhas próprias intuições. No entanto, logo descobri que o trabalho, mais complexo do que eu supunha, levava a direções inesperadas. Tanto quanto o estudo e a interpretação da obra de ficção do autor mineiro, o estudo da crítica me pareceu interessante, sugerindo caminhos e possibilidades de investigação que, de certo modo, obrigavam a esforços que ultrapassavam em muito as dimensões de um estudo curto, destinado a ser lido num congresso.

O que se seguiu foram alguns dias de trabalho intenso. Voltei-me, sobretudo, para a perquirição da coletânea de críticas. Confrontei-a com os escritos do próprio ficcionista mineiro e, ao mesmo tempo, cotejei-a com a minha interpretação, que se orientava pelo esforço de responder à pergunta acerca do modo como se manifestava, no âmbito do realismo dito "regionalista" de Rosa, o elemento inverossímil (que alguns denominam – impropriamente, suponho – de "fantástico"). No intuito de dar expressão a tais reflexões, elaborei a hipótese de que, nos contos de Rosa, o elemento inverossímil não entrava em conflito com a ambientação realista, mas, antes, colocava-a em "elipse", isto é, abria nela uma espécie de parêntese que permitia a manifestação do que se chama então de "fantástico". Com a hipótese em mãos, pude confrontar interpretações e perquirir mais de perto as conjeturas da crítica. Isso me ajudava a ver até que ponto as interpretações davam respostas pertinentes ou satisfatórias a um leitor que, como eu, estivesse interessado em compreender a presença de um conflito entre verossimilhança e inverossimilhança nas narrativas de Guimarães Rosa, para além das manifestações de admiração pela sua originalidade ou pelo seu gênio que são comuns nos comentários.

O presente ensaio é, portanto, o resultado desses esforços. Mais longo do que teria sido desejado para o propósito que me levou a ele, deixei de apresentá-lo no congresso. Mantive-o na gaveta por algum tempo, até que certas questões que nele se colocavam – e o espírito geral de dúvida que me conduziu através dele – me serviram de impulso para empreender uma investigação de maior fôlego, agora em outro setor da crítica, sobre os estudos acerca da obra de João Cabral de Melo Neto[1]. Entretanto, não obstante essas limitações, a pertinência

1 No que veio a ser minha tese de doutoramento, intitulada *João Cabral de Melo Neto: o poeta e a voz da modernidade* (São Paulo: Scortecci, 2005).

de alguns dos seus pressupostos (e da hipótese que o orienta) parece sustentar-se ainda hoje, o que me trouxe à ideia de publicá-lo, ainda que reconhecendo a sua relativa incompletude e o caráter de polêmica – algo juvenil – que o marca e ressalta de algumas passagens.

O título poderá intrigar o leitor, que se perguntará: "Mas o que tem de especial a ideia desses *cangaceiros a cavalo*, pelo menos para que apareça como título de um ensaio sobre Guimarães Rosa"? Cumpre esclarecer que a sugestão não me veio tanto da ideia em si dos cangaceiros (ou jagunços) que porventura se locomoviam a cavalo através dos sertões de Minas Gerais e Goiás, retratados epicamente em *Grande sertão: veredas*, por exemplo, mas de uma outra fonte, localizada no filme *O cangaceiro*, de Lima Barreto, lançado no Brasil em 1953. Nessa fita, visivelmente inspirada na figura de Virgulino Ferreira – o Lampião, nome lendário do banditismo e do folclore brasileiros –, um bando de cangaceiros se move através da paisagem do agreste (na verdade, as filmagens ocorreram no interior do estado de São Paulo) montados em vigorosos cavalos. Sabe-se, porém, que esse não era um meio de transporte comum entre aqueles que praticavam o cangaço no interior do Nordeste na época de Lampião. Aqui, pois, se manifesta um elemento de inverossimilhança, o qual, somado a outros aspectos da narrativa, contribui para acentuar o clima de romantismo aventureiro que predomina na película, sem no entanto – em minha opinião – diminuir a sua eficácia estética, a sua beleza e o seu valor como obra de arte.

Cabe, assim, a justificação, cuja pertinência se pretende esclarecer nas páginas que seguem.

R. S.
Dourados, abril de 2010.

No espaço da crítica: tendências e impasses

Se uma época exige do escritor um engajamento, um envolvimento com as questões políticas e sociais relevantes nos meios letrados de seu tempo, a defesa de uma opção não engajada reflete o incômodo das posições desviantes. De fato, pode-se dizer que Guimarães Rosa se viu na contingência de ter de se justificar perante tais expectativas no momento mesmo em que a aceitação de sua obra de ficção começava a se estabelecer mais plenamente. Isso o levaria, supomos, a assumir diante do público a posição não menos desconfortável de um "herói" cultural que seria conveniente manter e, ao mesmo tempo, se mostrava difícil de harmonizar com a atitude de quem defendeu (conforme o declarou em conhecida entrevista à imprensa) a liberdade de pensamento e de criação indispensável ao artista moderno. Em que medida foi possível encontrar um limiar de estabilidade entre os dois polos se pode imaginar pensando que, na mesma época, em que se viu consagrado como o escritor do cânone modernista, Guimarães Rosa foi capaz de entregar a público uma obra da envergadura e da complexidade de *Grande sertão: veredas*, imediatamente aclamada como texto central da cultura e da alma brasileiras. As reações de perplexidade – porque as houve – ou de incompreensão, inevitáveis perante o teor de um escrito que realizava, com eficácia ainda não suspeitada, certas premissas do ideário modernista, agora elevadas à categoria de norma (no sentido de que geravam expectativas por parte da crítica e do público em relação

ao devir da literatura), longe de contradizerem a regra, apenas alcançavam reforçá-la. Hoje, mais do que nunca, a unanimidade se confirma, embora o escritor não tenha vivido para avaliar-lhe a extensão.

Seria interessante mencionar, no caso, as respostas que vinham sendo dadas pelos escritores de prestígio das décadas anteriores, no que concerne às exigências do engajamento. Pensemos em José Lins do Rego, que, no afã de imprimir um contorno mais sociológico à sua produção (e uma obra como *Banguê* poderia levar alguém a suspeitar de suas reais intenções como escritor do veio regionalista), denominou a melhor parte dela de "ciclo da cana-de-açúcar", denominação que mais tarde retirou, mas que nem por isso deixou de permanecer como lugar-comum de certa didática escolar do chamado *romance de 30* brasileiro. Quanto a Graciliano Ramos, sua posição parece nunca ter estado sob suspeita, quanto mais porque certos fatos de sua biografia política tendem a solidificá-la abundantemente. Os outros regionalistas – para nos valermos dessa expressão – mantiveram também as suas posições, já que trataram todos de questões sociais relevantes para a construção de determinado retrato do Brasil periférico de sua época. Pode-se, talvez, perguntar se a política não teria dado a Jorge Amado, antes que uma estética, um assunto ao qual se devotar. Seja como for, o certo é que, no torvelinho das expectativas, as respostas são múltiplas e surgem de todos os lados, gerando perguntas que por seu turno recebem novas respostas que essas mesmas perguntas dimensionaram. Se quiséssemos pensar num escritor não alinhado ao regionalismo, mencionaríamos Dyonelio Machado. Mas sua obra se encontra ainda à distância, não pertencendo, do ponto de vista das construções críticas tradicionais, àquela região central da literatura onde se manifestam as grandes questões. Pelo menos, deverá mirar-nos de longe por algum tempo, instigando interpretações e acomodações que visem a aproximá-la do centro.

De qualquer modo, se o que se disse sobre acolhida crítica é verdade, é verdade também que, para que ela ocorresse, seria necessário postular a existência de um espaço de crítica receptivo e propenso à sua configuração. Se, para uma escritora como Clarice Lispector (para falarmos de alguém mais "central" que Dyonelio), "faltou tradição" ou, no dizer de um crítico contemporâneo, foi necessária a inauguração de uma "tradição sem fortuna, desafortunada, feminina e, por ricochete, subalterna"[2], Guimarães Rosa, numa contrapartida (que aqui é preciso assumir com certo risco), foi cedo aclamado como o escritor do panteão modernista, criador, entre outros feitos, de pelo menos uma revolução literária de cunho linguístico ou, segundo a linguagem da crítica, "metalinguístico". Conquanto nunca se tenha definido (e talvez não se possa definir) com clareza aquilo em que consistiria tal revolução, ou não se possa imaginar em que sentido seria possível (o que não exclui, para o alívio das consciências, o reconhecimento da importância, no âmbito do pensamento crítico, do exame da configuração linguística de uma escrita como modo de relacioná-la e ligá-la a uma tradição), tal atribuição criou história, produzindo frutos que amadureceram ao longo dos anos.

Na esperança de lançar alguma luz sobre nosso objetivo, deparamo-nos com o interesse de remontar aos momentos formadores, às fontes mesmas de um discurso específico, perquirindo-lhe a dinâmica, no intuito de descobrir alguns de seus eixos principais. No início, é possível dizer que, se houve uma expectativa quanto à produção literária de Guimarães Rosa, o contista e romancista soube *como* responder a

2 SANTIAGO, Silviano. A aula inaugural de Clarice Lispector. *Folha de S. Paulo*, 7 dez. 1997. (Caderno Mais!).

ela, satisfazendo-a por um lado e, por outro, surpreendendo-a constantemente. Nesse sentido, pode-se imaginar que, não sendo possível a um escritor criar ou moldar, segundo desígnios particulares, a tradição crítica que o comentará, Guimarães Rosa teve, ao que parece, condições de responder à crítica numa tonalidade própria e, no âmbito de um diálogo com o público, de fomentá-la a seu modo. Um livro como *Tutameia* parece comprová-lo até certo ponto. A construção elíptica dessas *estórias*, os maneirismos de linguagem levados a extremos, o humorismo irônico, somado à presença dos sugestivos "prefácios", parecem dirigir-se objetivamente a um público que estivesse em condições não tanto de decifrar as entrelinhas, mas sobretudo de se deleitar com os jogos, vivendo-os como se surgissem de uma necessidade interna da própria experiência literária. Relembre-se, para mencionar um aspecto conhecido, a dupla epígrafe de Schopenhauer, que no seu nível mais imediato sugere a convocação do leitor para que releia um livro que ele só poderá atravessar com dificuldade: "Daí, pois, como já se disse, exigir a primeira leitura paciência, fundada em certeza de que, na segunda, muita coisa, ou tudo, se entenderá sob luz inteiramente outra"[3]. Se isso não indigita o grau de confiança que o escritor deposita em seu público (e não há que desconsiderar a existência na citação de certa dose de ambiguidade), mostra pelo menos o ponto até onde se pode chegar na postulação da dificuldade. A literatura tem sido, como se sabe, mistério ou indagação do mistério, mas tem sido também, numa ponta, o lugar da celebração e da contemplação de si mesma como literatura.

Já em 1963, quando de sua eleição para a Academia Brasileira de Letras, Guimarães Rosa fora saudado por Tristão de Ataíde como

3 In: ROSA, Guimarães. *Tutameia.* 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979. p. V.

"a maior revelação literária brasileira da fase dos modernistas"[4]. No pequeno ensaio que dedicou ao escritor mineiro, o crítico modernista o reconhecia como "um criador, isto é, um iniciador de recursos novos em nossa ficção". Falava ainda de um escritor para quem a paisagem e as palavras desempenhavam papel importante, no âmbito de sua expressão, estando uma e outras "em estreita ligação com a realidade sertaneja". Para Ataíde, tratava-se na época de homenagear um escritor abertamente revolucionário, possível forjador de uma linguagem inédita e, talvez por esse motivo, capaz de intimidar alguns leitores que ainda se achassem desacostumados com os seus livros. As palavras desse crítico, no que têm de entusiásticas e exaltadoras, situam Guimarães Rosa de modo exemplar, comprovando o seu prestígio no ambiente literário da época:

> Nunca limitado a uma região, sendo embora mineiro de nascimento e até de espírito, não é como tal que criou talvez um gênero em nossas letras e forjou seguramente uma linguagem. Um e outra tão seus e tão revolucionários que muita gente hesita em face da floresta espessa de seus livros, como hesitamos ante uma floresta virgem, tão cheia de lianas, mistérios e espantos[5].

O uso da palavra *mistérios* tem sido, desde então, a julgar pelo que disseram algumas figuras de destaque, sintomático do gênero de comentário que se produziu e ainda se produz acerca da obra de Guimarães Rosa. Esse dado, porém, não é tudo. Ainda para Tristão de Ataíde, o mais importante seria que essa "floresta" estilística tem poderes surpreendentes sobre o leitor. Por um momento, ela o prende e o arrasta

4 ATAÍDE, Tristão de. O transrealismo de G. R. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). *Guimarães Rosa*; fortuna crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p. 142-143.
5 Ibid., p. 143.

para dentro de seus segredos, mas é também capaz de o levar "para fora da realidade sensível", a despeito, até, do quanto sejam vulgares os tipos e os casos de que o escritor se ocupou. A razão está, segundo o crítico, em que o escritor conseguiria fundir em seu estilo "o Brasil e o Mundo", modulando uma escrita cujo caráter de *universalidade* se comprovaria, até, pelo número de traduções para línguas estrangeiras de que vinha se tornando objeto. Se não estamos em erro, as palavras de Ataíde desembocam no que mais tarde se tornaria um postulado da tradição de comentário a Guimarães Rosa, com reflexos que chegam seguramente às escolas – tradição que ainda hoje se repete nas tentativas que se fazem de apresentar o escritor mineiro ao público jovem e pouco familiarizado com sua literatura:

> Quem disse? Os estrangeiros, que tiveram contato com essa obra diferente, viram logo o outro aspecto que o seu brasileirismo aparentemente esconde: o seu universalismo. Não é à-toa que G. R. é profundamente religioso. Dizem até místico[6].

O "misticismo" de Guimarães Rosa está, assim, para Tristão de Ataíde, na base do mistério que permeia suas narrativas. E essa parece ser também a justificativa para a conclusão de que na obra do ficcionista existiria algo como um "transrealismo", uma "aura" que escapa às limitações dos sentidos, permitindo ao que é estritamente regional e local transcender-se e assumir – conquanto escrito em linguagem recolhida "da boca do bárbaro" (conforme expressão do padre Antônio Vieira empregada no ensaio) – um sentido legítimo de universalidade. Em resumo, segundo o leitor modernista – e este é o ponto central de sua argumentação –, o *transrealismo* universalista abria para a escrita de

6 Ibid., p. 144.

Rosa as portas ao circuito internacional da leitura; ao mesmo tempo, possibilitava a superação das limitações de uma literatura regionalizada e tropicalista, como poderia ser o caso – obstáculo, provavelmente, à divulgação da obra no estrangeiro e no Brasil como país de extensões continentais –, em sua contingência cultural.

Vem a propósito recordar que, dezessete anos antes, quando apareceram as novelas de *Sagarana*, em 1946, o livro tinha sido saudado por Álvaro Lins como "uma grande estreia", em que se verificava a presença de um autêntico ficcionista, escritor maduro e observador percuciente da realidade brasileira. Nas palavras de Lins, estava-se diante de "uma vocação de escritor que se experimentou em meditação e aprendizado técnico", chegando o crítico a afirmar que "pelo assunto e pelo material da construção ficcionista, pela abundância documental", *Sagarana* refletia o aparecimento de uma personalidade artística formada, em "completo domínio dos recursos literários e com uma requintada experiência pessoal da arte da ficção"[7]. Como se vê, eram observações que antecipavam o discurso de Tristão de Ataíde, mostrando que o crítico modernista, em seu depoimento, havia apenas ecoado palavras correntes no meio literário, palavras que já haviam formado, por assim dizer, um núcleo discursivo, como aparece nestas colocações de Álvaro Lins:

> Em *Sagarana* temos assim um regionalismo com o processo da estilização, e que se coloca portanto na linha do que, a meu ver, deveria ser o ideal da literatura brasileira na feição regionalista: a temática nacional numa expressão universal, o mundo ainda bárbaro e informe do interior valorizado por uma técnica aristocrática de representação estética[8].

7 LINS, Álvaro. Uma grande estreia. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). *Guimarães Rosa:* fortuna crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p. 237.
8 Ibid., p. 239.

Curiosamente, a literatura de Guimarães Rosa, a despeito de sua novidade, não parecia oferecer maiores dificuldades ou impasses interpretativos a esse comentarista da primeira hora. Tratando, por exemplo, do problema do "realismo" ou da verossimilhança – o qual, como se viu, Tristão de Ataíde teria de resolver com recurso à ideia do "transrealismo", fundada em pressupostos bastante próximos aos que se verificam na argumentação de Lins –, este último crítico não verá constrangimento em afirmar que, para semelhante realização ficcional, cujo teor documental e contato com o regional são elementos mais que patentes para um leitor experimentado, "não será fundamental saber-se com rigor o que nestas páginas é a realidade objetiva e o que é a realidade imaginada". As razões estão em que a parte documental se acha evidenciada nas descrições e no registro dos costumes (ou na linguagem em si), enquanto a imaginação se encontra livre "para animar artisticamente o real", criando personagens e "crises dramáticas no desenvolvimento do enredo", que se darão a ver como fruto, na opinião de Álvaro Lins, de uma configuração estética do que antes era "tosco e bárbaro". O trabalho da imaginação sobre o real implica um esforço que envolveria, aqui, o conhecimento interior e objetivo da realidade, ao qual se deve dar uma conformação estética que se apresenta, também, no final, como uma espécie de índice de valor artístico da obra. Na falta dessa configuração, ou na impossibilidade de realizá-la a contento, cai-se inevitavelmente no elemento documental. Assim é que, para Lins, as peças mais fracas do livro ficariam confinadas a uma região em que o seu valor, desigual em relação às demais, transpareceria apenas em "algumas páginas descritivas ou caracterizadoras como fixação de costumes e episódios isolados, ou, em cada uma delas, através de algum aspecto marcante da vida regional".

Recebia, pois, Guimarães Rosa, com seu livro de estreia, o elogio franco de um crítico que desde o início se declarou pouco propenso

a essas liberalidades. Por outros termos, passava aquele exótico Viator a quem se recusara um prêmio literário num concurso de cuja comissão julgadora fizera parte Graciliano Ramos à posição reconhecida de "mestre na arte de ficção", saudado calorosamente por um comentarista dos mais severos. O trajeto que vai do anonimato inicial à aclamação pela Academia Brasileira de Letras é, sob todos os títulos, francamente ascensional. Quanto a isso, só podemos constatar o fato, reconhecendo aí, mais uma vez, um nódulo atraente da crítica, no qual a tradição brasileira do comentário e interpretação da obras influentes se contempla e se comunica consigo mesma.

Já que se mencionou Clarice Lispector – cuja obra, pelo que tem de hermética, e considerada a época de seu aparecimento, sugere aproximações com a de Guimarães Rosa, não fosse por razões estilísticas mais profundas –, viria a propósito comparar dois ensaios escritos por um autor de relevo, em ocasiões próximas, a respeito dos livros com os quais os dois escritores estrearam na literatura brasileira. Com efeito, o aparecimento de *Perto do coração selvagem*, de Lispector, em 1943, mereceria de Antonio Candido um pequeno ensaio que se tornou conhecido na bibliografia de crítica da escritora. Nessa resenha, o romance de Lispector era classificado entre as obras de "análise das paixões", incluindo-se naquilo que Candido chamou de romances de aproximação – ou seja, obras em que se fazia a "tentativa de esclarecimento" de uma problemática existencial. O crítico, munindo-se de reservas, concedia estar-se diante de um livro que permitia "respirar uma atmosfera" muito próxima da grandeza. Entretanto (e elidindo, por razões de brevidade, alguns aspectos de sua argumentação), detectara na experiência da autora algo de frustro, ligado, possivelmente, ao caráter experimental da tentativa. A esse respeito, escrevia que "o melhor seria para o artista sofrear os seus ímpetos originais e procurar uma relativa eminência

dentro de uma rotina mediana, mas honesta e sólida"[9]. Não obstante, e a despeito da obscuridade dos resultados, a autora prometia, uma vez que *sabia* escrever e exibia "rara capacidade da vida interior", qualidades que fariam dela, provavelmente, "um dos valores mais sólidos e, sobretudo, mais originais da nossa literatura" – muito embora isso só se achasse em latência no romance de estreia.

Três anos depois, em 1946, tendo aparecido *Sagarana*, Antonio Candido não hesitaria em reconhecer, na obra de Rosa, tal como já o fizera Álvaro Lins, a marca do mestre. Aliás, diria mesmo que *Sagarana* havia nascido "universal" (juízo a que, aparentemente, se deve atribuir um valor positivo), quer fosse "pelo alcance da abordagem", quer "pela coesão da fatura". No caso, seria possível dizer que Guimarães Rosa havia construído, no âmbito do universal, um regionalismo classificável como "mais autêntico e duradouro". Nele – nesse regionalismo – se entrevia a capacidade de criar "uma experiência total", em que o pitoresco e o exótico seriam animados pela "graça" de um movimento interior que transfigurava, de algum modo, as relações de sujeito a objeto, elidindo distâncias e desvelando aparências. Ficava, pois, para o crítico apenas a arte como modo de interrogação total da existência, modo a que se atribuiria por fim uma qualidade estética.

Articulando pressupostos paralelos aos que conformam os escritos de Álvaro Lins e Tristão de Ataíde (com alguns acréscimos referentes à linguagem, na qual se reforçaria a aura de originalidade que envolve a obra), Antonio Candido escrevia em seu ensaio:

> A língua parece finalmente ter atingido o ideal da expressão literária regionalista. Densa e vigorosa, foi talhada no veio da linguagem popular e disciplinada dentro das tradições clássicas. Mário de Andrade, se fosse vivo, leria, comovido, este resultado esplêndido da

9 CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970, p. 127.

> libertação linguística, para que ele contribuiu com a libertinagem heroica da sua[10].

O retorno da sombra de Mário de Andrade, no ano seguinte ao de sua morte, e o uso da palavra "libertinagem" atestam a moldura que circundava essas ideias Observemos, principalmente, a presença do mesmo referencial, que insere Guimarães Rosa na tradição modernista, detectando em sua linguagem um "ideal" de expressão que era clássico e regional ao mesmo tempo, bem como – ao admitir sua originalidade no âmbito da narrativa brasileira da época – o situa para além dessa tradição.

Trata-se, a nosso ver, de um mesmo centro, em torno do qual circulam e se revezam termos recorrentes, tais como "regionalismo", "linguagem popular", "libertação linguística", "universalidade" – que não poderiam aparecer, por razões óbvias, no artigo sobre Clarice Lispector. Confrontam-se, nesse momento, experiências literárias e linguísticas distintas, nas quais alguns valores se põem em questão e outros são silenciados. Por lisonjeiro que possa parecer o comentário que considera a jovem escritora recifense como alguém que *sabe* escrever ficção, tal fato não a torna necessariamente, aos olhos de um crítico modernista, uma escritora realizada. Para além de qualquer revanchismo literário – que a esta altura seria anacrônico e impertinente –, a comparação produz o efeito de uma perplexidade. Leva a refletir sobre os modos de ler essas escritas, que de certa forma contundem e desnorteiam, ao mesmo tempo em que, cada uma à sua maneira, geram discursos de crítica específicos – e tão específicos, considerados hoje a uma distância de meio século, que uma se encaminha verticalmente

10 Ibid., p. 245.

para o cânone da tradição, enquanto a outra se vê, momentaneamente, relegada a uma espécie de margem ou a uma periferia onde o jogo das aproximações deve ter, forçosamente, um caráter intrigante e problemático[11].

Um ponto de vista elaborado por Silviano Santiago, em artigo publicado há alguns anos no caderno cultural da *Folha de S. Paulo*, parece lançar luz sobre um dos aspectos da questão. Ao comentar o aporte original da estética de Clarice Lispector, com sua contribuição precoce, mas definitiva, à literatura nacional – contribuição cuja originalidade dependeria do que Santiago chamou de "aula inaugural" de Lispector no contexto da ficção brasileira –, defende o crítico a ideia de que a escritora inaugurou, em nossa tradição dominada pela aspiração às narrativas pautadas pela "trama", a possibilidade de uma escrita que, sem comportar em si as tendências dominantes dessa tradição, alcança ainda assim a "condição de excelência atribuída pelos especialistas". À "trama" Silviano Santiago dará o nome de "trama novelesca oitocentista", percebendo-a como tendência central da narrativa brasileira até o advento de uma obra inovadora e desnorteadora como é a de Clarice Lispector.

Estamos diante de uma reflexão que faz confrontar a escrita da autora de *A paixão segundo G. H.* com a tradição não só literária, mas também crítica, porquanto detecta, em sua obra, os traços que permitem caracterizá-la como um conjunto de narrativas onde o novelesco e o episódico, deslocados de seu centro, abrem espaço para a eclosão de formas alternativas de narrar. Tais formas, em sua feição mais característica, tendem a realizar-se como frutos de um esforço – cujos efei-

11 Pode-se pensar que esse confronto de posições críticas divergentes só é possível agora, à luz da distância temporal, uma vez que ambos os escritores, por caminhos diversos, chegaram a posições centrais no cânone do modernismo brasileiro.

tos sobre a construção narrativa parecem perturbadores – de capturar, pela escrita, a complexidade e a amplitude dos momentos vividos, para além de sua pura integração numa trama histórico-novelesca precisa. Evidentemente, há que pensar que Clarice Lispector não aboliria a trama, porquanto seu texto permanece narrativo até o fim. No entanto a percepção da complexidade e da *vida* inerente ao momento permite-lhe abrir caminho para "uma forma suplementar de compreensão do vivido", que Santiago usa como termo de aferição da originalidade da narrativa de Lispector no âmbito da tradição brasileira, que vai além do modernismo.

Esse esquema – aqui apenas esboçado, já que não chegaremos até onde o conduziu Santiago – fornece um ponto de referência para perquirirmos a concepção narrativa de cunho novelesco, cuja linha de força coincide, em seu momento central, com a que norteia a recepção da obra de Guimarães Rosa. Se é verdade que a "tradição afortunada" brasileira, referida por Afrânio Coutinho – e lembrada por Santiago –, é dominada por certas expectativas quanto à "trama" novelesca de caráter oitocentista, a questão que se impõe é perceber os limites a que levam semelhantes expectativas. Para Silviano Santiago, em seu artigo de 1997, a trama novelesca se desenvolveria, na literatura brasileira, de modo a dar espaço ao acontecimento. E o acontecimento, nessa tradição, deveria estar relacionado, direta ou indiretamente, com um episódio importante da formação cultural e histórica do país.

Tal seria o modo – se a suspeita não conduz ao equívoco – de forçar o caminho, como o deixa entrever Santiago, para o que se chamaria de uma inserção social da obra literária (ou seja, conectando-se a obra ao social por meio do acontecimento, mas também por meio de uma trama que emoldura o acontecimento), bem como, na obra literária, do elemento social, de caráter histórico, que jaz no fundo como

uma reserva. Isso responderia ao grosso de certa tradição crítica brasileira numa de suas fases, tradição que não teria como enquadrar e justificar – acreditamos –, de modo imediato e desimpedido, uma obra com as características da obra de Clarice Lispector. Mas, como se conclui, a inserção tem um preço, sendo uma de suas consequências – e não a menor – a exclusão de tudo aquilo que o esquema básico personagem--tempo/espaço-ação – molduras do acontecimento e sustentáculos da "trama" – não permitiria descrever:

> Nas histórias da literatura brasileira, a trama novelesca que não era passível de ser absorvida pela auréola interpretativa do acontecimento era jogada na lata de lixo da história como sentimental ou condenável. Caracterizar algo como sentimental ou condenável significava querer demonstrar que o compromisso do texto ficcional não era com a interpretação do acontecimento propriamente dito, mas com certa emoção privada que estava sendo desnudada pela escrita e, em seguida, entregue em letra impressa ao público[12].

Interpretar o acontecimento constituía o ponto fulcral da abordagem – o que deveria valer tanto para o crítico quanto para o escritor. A condenação do elemento privado, excessivamente individual, confluiria com o desejo de criar uma ideia de tradição que se baseasse em certos pressupostos. A conclusão é que uma literatura "sentimental ou condenável" é uma literatura onde o drama histórico – elemento chave do esquema – não se exterioriza ou não se torna legível (e ainda agora se perguntaria por quê), ou do qual alguma coisa se acha ausente.

Em contrapartida, uma literatura que retrata ou representa (termos que se podem questionar, mas a que se chega sempre quando se

12 SANTIAGO, 1997, p. 13.

discutem esses pressupostos), por assim dizer, ou que se liga diretamente a certos aspectos da vida social está mais próxima da tradição. É provável que vá nisso um certo grau de reduções, pois semelhante visada, conduzida de modo tão linear, tende a constringir o raciocínio. Contudo, para os efeitos da presente reflexão, supõe-se que existe um pressuposto básico e que um de seus momentos centrais seria a crença de que o social, ou o histórico, se exterioriza de modo mais flagrante ali onde maiores conflitos existem (no plano da "trama") ou onde o apelo ao descritivo é mais imediato.

Seja como for, o que Santiago propõe a respeito da tradição crítica revela alguma coisa acerca da interpretação que se produziu, até há algum tempo, da obra de Clarice Lispector, interpretação da qual a mesma parece ter se libertado mais recentemente. Assim é que – para nos estendermos um pouco mais sobre o tema – Roberto Schwarz, num comentário sobre a escritora (também citado por Santiago), se viu aparelhado para dizer: "Os momentos psicológicos, construídos cada qual a partir de seus elementos mínimos, não podem se inserir num desenvolvimento de cunho histórico e não podem constituir, portanto, uma biografia"[13]. E essa impossibilidade constitui um entrave que a crítica preocupada com o histórico ou com o sociológico terá de ignorar ou procurará contornar. Quanto a isso, pode-se dizer que o movimento que vai do biográfico ao "desenvolvimento de cunho histórico" serve de apoio à percepção de que a obra recobre, pelo acontecimento ou pela trama (e talvez fosse preferível dizer que por si própria), alguma coisa do social. Tal hipótese, porém, faz perguntar se o esforço de re-

13 Apud SANTIAGO, Silviano. Op. cit., p.13. O trecho citado aparece em: SCHWARZ, Roberto. Perto do coração selvagem. *A sereia e o desconfiado*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, p. 39.

capturar a obra no social não exigiria um excesso de sacrifícios, às vezes mesmo um certo atropelamento de evidências que, mal disfarçadas na leitura, nem sempre parecem sujeitar-se aos esquemas interpretativos pré-construídos, de sentido linear e tendentes a tirar conclusões que já se encontram pressupostas em suas premissas.

Se não se sabe até que ponto o referencial de origem lukácsiana produz uma "distorção" na imagem que fazemos da obra, sabe-se porém que não se pode, sequer, descrever a distorção, já que simplesmente não se pode conceber a não-distorção. Que tal afirmativa não soe excessivamente apressada ou inconsequente para quem nos acompanhou até este ponto da reflexão. Pode ser que o salto do biográfico ao social esteja a ser dado de maneira algo precipitada, o que poderia gerar uma tendência. No entanto é patente o desconforto e a inadequação da abordagem crítica perante alguns aspectos (que a própria crítica detecta) da narrativa de Clarice Lispector, de modo que outros exemplos seriam desnecessários.

Para retornar a Guimarães Rosa, pense-se apenas que a abordagem de base sociológica – ou o que se chamou neste ensaio de tradição da crítica – não produz "restrições" sérias à sua contribuição, nem tampouco gera um discurso seja da imaturidade técnica, seja da obra de transição, seja da incapacidade da obra em inserir-se numa problemática social pertinente. Antes, a abordagem conclui pela presença de obras plenamente realizadas – ou apenas pontualmente irrealizadas, por razões de insuficiência técnica e não de concepção –, às vezes obras-primas, a que pouco ou nenhum reparo se teria a fazer. Quando muito, estando-se em face de textos "menores", insuficientemente realizados, é justo dizer que tal fato não depõe contra o escritor, e sua posição permanece assegurada desde o princípio no panteão da literatura brasileira.

É interessante notar que, trocada a reserva crítica por uma franca simpatia, os efeitos de leitura se tornam bastante característicos. Neste ponto, deve-se reconhecer de modo pleno as diferenças que distanciam a ficção de Clarice Lispector da obra de Guimarães Rosa. Conceda-se que, para cada qual delas, pela sua própria constituição, seria inevitável que se formasse um espaço crítico peculiar, fosse o da "subalternidade" feminina para a primeira, fosse o da recepção entusiasmada e exaltada para a segunda. Entretanto, se existem diferenças, seria possível procurar um núcleo de convergência onde ambas as obras, aparecendo como contribuições "inovadoras" à literatura nacional, tenderiam a fomentar, necessariamente, certo "espanto" e o consequente esforço de compreensão, que caberia à crítica dimensionar.

Quanto a Clarice Lispector, pode-se dizer que a tentativa de compreender suas narrativas, sob a ótica de uma procura da trama, produz como resultado uma rejeição no plano das expectativas sociais, ao qual se quer prender a tradição brasileira. Tal constatação faz, de algum modo, aparecer esse espaço – como ele aparece na interpretação que Silviano Santiago lhe dá –, mas nada faz aparecer quanto às interpretações da literatura de Guimarães Rosa. Estaria, pois, em questão, compreender a obra do escritor mineiro como contribuição apenas parcialmente original à tradição brasileira, ou se trataria de uma contribuição realizada, acabada, que obriga à conformação de um espaço interpretativo próprio, no qual a obra surgiria como centro deflagrador de suposições, mas, também, como uma espécie de continuação do que já se teria manifestado anteriormente nessa tradição? Nesse caso, teríamos de conceder que a obra, dando prosseguimento à tradição, a realizaria mais completamente, levando-a aos extremos a que desde o início ela estaria destinada a chegar. Por sua própria dinâmica e, presentemente, pelo ideal da originalidade a que o Modernismo teria

dado cunho teórico, transformando-o em bandeira de luta, a obra teria realizado aquilo que outras manifestações, por mais originais e interessantes, não lograram atingir.

Tais questões estão apenas esboçadas. Não é objetivo deste estudo, até porque isso exigiria trabalho de maior fôlego. Importa, no momento, somente ajudar a dimensioná-las, procurando um ponto de referência que permita, no princípio, o aparecimento de algumas pistas. Supõe-se, por um lado, que, do mesmo modo como a ideia de "trama" fez aparecer algumas características da recepção que se dá a Clarice Lispector, uma ideia correlacionada de "realismo" conduziria a certa problemática interna da crítica e talvez da obra de Guimarães Rosa. Essa problemática, conforme compreendida aqui, teria relações com certos aspectos de sua recepção. E não se trata de afirmar que a ideia (de "realismo") determina tais aspectos ou que venha a dominá-los do alto, mas que se conecta a eles e pode, por um instante, produzir o seu aparecimento, levando em direção àquilo que importa salientar.

Para sermos mais precisos, o "realismo", numa determinada contextura, poderia ser contraposto à noção de "inverossimilhança", noção que orienta todo um procedimento criativo, mas que, mais do que orientá-lo, pode orientar também um procedimento crítico. É o que falta examinar. Evidentemente, não se trata de propor nem de delimitar com clareza um conceito satisfatório do que seja "realismo" – até porque não se chegaria ao consenso acerca de um. Trata-se antes de operar com uma dualidade de cunho teórico, a qual, uma vez delimitada, mais ou menos claramente (o que serviria como ponto de partida), possibilitaria uma reversão sobre o espaço da crítica, pedindo-lhe respostas que, presumivelmente, nele já estariam esboçadas.

Seria necessário, portanto, reter na operação não os conceitos de "realismo" ou de "inverossimilhança", mas a possível configuração de uma polaridade que se manifesta entre eles. Para tanto, é justo intuí-

-la, no início, por meio de uma interpretação das narrativas de ficção, com o objetivo de revertê-la mais adiante, no transcorrer da viagem, tanto sobre o espaço da crítica, a que nos referimos, quanto sobre ela própria, fazendo iluminar-se nosso caminho – trabalho que será feito na sequência deste estudo.

Por agora, resta dizer que a segunda tarefa, realizada indiretamente, teria de ser complementada e enriquecida pela própria reflexão e pelas conclusões do leitor. Nesse sentido, o presente esforço constitui-se numa aproximação. Pondo de lado a comparação com a obra de Clarice Lispector, é necessário que o olhar se volte, neste passo, para a de Guimarães Rosa. Para começar, imaginamos que a noção de "regionalismo", com a qual a crítica se encaminhou em direção à narrativa, pressupunha um fundamento qualquer de caráter realista e que o termo "universalismo", frequente no comentário, foi usado como ferramenta para operar com uma dualidade, isto é, articulando em si o "realismo", de ordem sertaneja e telúrica, com o fantasioso, de caráter supostamente estético e aristocrático (para lembrar o termo empregado por Álvaro Lins).

No intuito de empreender a caminhada, voltemos nossa atenção para a obra de ficção. Vejamos o que é possível perceber a partir dela e, já que foi a própria abordagem da narrativa que nos despertou para a reflexão, o que é possível concluir a partir daí.

A elipse do realismo

O termo "elipse", empregado no título deste ensaio, promete mais do que aqui se realiza. Com efeito, com ele remetemos a uma posição de leitura difícil de sustentar, uma vez que, indicando uma figura de sintaxe (de ocorrência algo frequente na linguagem cotidiana),

sua utilização como ferramenta de apoio para a interpretação de uma obra de narrativa oferece obstáculos. Queremos entendê-lo, a princípio – no âmbito da expressão linguística propriamente dita –, como uma figura de linguagem em que um dado elemento, tendo sido omitido num ponto qualquer da cadeia frasal, indigita (ou assinala) sua própria presença (pelo fato de ser uma ausência que de algum modo se percebe como tal), ganhando significado por meio de uma duplicação e de uma remissão ao já dito, de tal modo que se pode preencher o significado do que está omisso fazendo-se um "salto" para trás na cadeia da frase. No salto, será necessário que um primeiro elemento, que deve ser de algum modo explicitado na cadeia (ou já conhecido), se mostre apto a preencher uma casa vazia – vazio que representa o "lugar", por assim dizer, que o elemento ausente deve ocupar.

A elipse é, na linguagem, como a definiu Wolfgang Kayser, uma figura de sintaxe na qual "falta uma parte da frase". Por um lado, conforme lembra esse autor, pode-se pensar que as omissões da elipse não existem no sentido próprio da palavra, já que, no fundo, as frases onde se verificam elipses estão "completas" à sua maneira, nada faltando ao sentido que deve ser o seu: "Pelo contrário," – acrescenta Kayser – "as coisas apresentam-se por tal forma que as outras partes da frase desempenham também a função do que, na aparência, falta"[14]. Pertence, pois, ao caráter da elipse, um movimento paradoxal de remeter a uma ausência aparente, na qual os elementos a serem preenchidos não podem achar-se, verdadeiramente, "fora" do conteúdo significativo da frase. Isso acontece devido ao fato de que a esta – à frase – nada pode faltar. Existem, pois, por essa razão, duas maneiras de abordarmos a

14 Cf. KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. Coimbra: Armênio Amado, 1985, p.153.

elipse: aquela que toma uma frase "elíptica" (como "Uma linda história!", conforme o exemplo que Kayser oferece) e a reconstitui na sua forma completa ("Esta história é linda!"); e aquela em que uma frase contém em si elipses cuja função é dispensar as redundâncias.

As redundâncias, consideradas por Celso Cunha e Lindley Cintra como "um recurso condensador da expressão", a ser usado naqueles enunciados que se devem caracterizar "pela concisão ou pela rapidez"[15], funcionam também como recurso de estilo, conforme a expressão corrente, muito embora sejam formas comuns de construção sintática. No trecho de Graciliano Ramos: "Os juazeiros aproximaram-se, recuaram, sumiram-se. O menino mais velho pôs-se a chorar, sentou-se no chão"[16], por exemplo, encontram-se elípticos os sujeitos do segundo e do terceiro verbos da primeira construção (preenchíveis, no caso, por "os juazeiros") e o sujeito do segundo verbo da segunda (preenchível por "o menino mais velho"), sendo naturalmente supridos pela sua enunciação no contexto. Nesta segunda acepção, a ideia de elipse aparece mais claramente.

No âmbito da arquitetura narrativa, queremos aplicar a ideia de elipse a determinada situação em que um elemento, em vez de estar ausente, conforme ocorre no âmbito da sintaxe da frase, para ser recuperado em seguida, no contexto do que se enuncia, é colocado em elipse por um segundo elemento. O elemento que coloca o outro em elipse é também uma forma de presença, assinalável como tal. No entanto podemos lê-lo como um elemento cuja função (uma de suas funções) seria colocar o outro em elipse. Haverá, assim, um duplo vetor

15 CUNHA, Celso e CINTRA, Lindley. *Nova gramática do português contemporâneo.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 605.
16 RAMOS, Graciliano. *Vidas secas.* 57. ed. São Paulo: Record, 1986, p. 9.

a atravessar a relação elíptica: aquele que vem do elemento ausentado e caminha em direção ao que o torna ausente, e aquele que vai do elemento ausentador em direção ao elemento ausentado, empurrando-o de algum modo para o "fundo". Esse esquema tem, evidentemente, cunho apenas aproximativo. Na prática, a relação pode processar-se de diversas maneiras, ramificando-se em várias direções, segundo o caminho que se tome para interpretar.

Para os efeitos deste estudo, e para manter um certo esquematismo que julgamos conveniente, diremos que predomina, na arquitetura narrativa (compreendida de maneira geral), o vetor que vai do elemento ausentado em direção ao elemento ausentador (sendo que se poderia entender o elemento ausentador como sendo um mero efeito de certa disposição do elemento ausentado). Tal característica (a que não pretendemos dar nenhum peso de verdade ou de descrição efetiva de realidades concretas, pois a utilizaremos apenas como ponto de referência) se deve, talvez, à tendência da interpretação em capturar e reter os elementos explicitados, obrigando-os a exercer pressão sobre os elementos ausentadores, numa espécie de refluxo. Tal refluxo se origina, acreditamos, no fato de que ambos os elementos deverão, no final, estar "presentes" no corpo da narrativa – ou no plano da interpretação, como seria mais adequado supor –, restringindo-se a ideia da *ausência* à ponte que liga um ao outro.

Para sair do esquematismo, passemos ao exemplo. Num dos contos de Guimarães Rosa, intitulado "O recado do morro", o enredo parece ser montado de modo a sugerir a ideia de que uma premonição, disseminada e reiterada por todo o trajeto da narrativa, se deve realizar de fato no final. O personagem Pedro Orósio, gigante namorador cujas conquistas (inclusive amorosas) despertam a inveja de seus concorrentes, é "avisado", no transcorrer de uma viagem – em que é encarregado

de conduzir alguns homens pelas veredas do sertão –, de uma traição da qual se tornará vitima e que o desfecho do conto confirmará. Conota-se uma tensão básica, centrada no princípio da antecipação premonitória de um fato que deverá realizar-se no final, mas que somos obrigados a entrever antes que realmente aconteça. No entrecho, o gigante namorador é obrigado a se defrontar com seu discreto adversário, travestido este em amigo e conselheiro. O amigo por sua vez lhe prepara a cilada da qual também nos vemos informados pelos meios curiosos de que o morro se vale para transmitir seu "recado" enquanto dura a viagem.

Há, pois, uma série de simetrias a considerar. As mais importantes, a nosso ver, são as seguintes: em primeiro lugar, existe a ideia da premonição, que faz ecoar o "recado" do morro ao longo de todo o entrecho, como uma espécie de motivo recorrente; outra simetria está na maneira como os "avisos" são dados, todos eles provindo da boca de loucos ou de pessoas excêntricas demais para que Pedro Orósio (ou qualquer outro participante) lhes possa conceder a devida (e indispensável, como o desfecho nos ensinará) atenção. Se o motivo do "recado" tem o efeito de fazer ecoar, por antecipação, no corpo da história, o fato que lhe servirá de desfecho, a história contada pelo violeiro Laudelim resume, dimensionando-a de modo mais decisivo do que era possível na fala excêntrica dos loucos, essa fatalidade *prevista*.

Evidentemente, tais elementos ficaram dispersos no entrecho, de modo que o leitor se vê obrigado a lidar com uma dupla direção de interpretação. Uma delas é aquela que se abre para a própria dispersão ou para a ausência de nexos causais evidentes entre o discurso dos loucos, as premonições, a traição e os fatos relacionados. Estes apenas se agrupam por justaposição – conforme os consideraremos aqui –, cabendo ao intérprete (o leitor ou o crítico) a decisão de imaginar

os nexos possíveis. A outra direção de leitura se superpõe à primeira, estabelecendo com ela uma tensão polarizadora. Trata-se da ideia mesma das "coincidências", de simetrias evidentes que obrigam, em franca oposição à ausência de nexos, a manter presente a pressuposição fantasmagórica dos mesmos. Afinal, existiu *de fato* a premonição? E o "recado" do morro foi real ou meramente fictício, isto é, foi um fato inserido na cadeia da causalidade, ou apenas uma aberração surgida do acaso, fruto de uma ruptura na cadeia que trouxe à luz uma aberração? Sendo ou não possíveis as respostas, o certo é que a indecisão permanece, patenteando-se como um lugar que o leitor poderá ocupar ou preencher em seu esforço de interpretar a narrativa, caso queira tornar-se ele também um participante ou construir uma interpretação coerente.

Concebendo, de modo mais primário, a narrativa como uma construção que se desenrola lentamente no tempo e cujos elementos formadores se refletem uns sobre os outros numa cadeia de ecos, é lícito dizer que em "O recado do morro" se assiste à própria *construção do inverossímil*. Haverá uma polaridade que vai do elemento que chamaremos "realista" do enredo ao elemento inverossímil, sustentando-se um no outro mutuamente. Uma das consequências da polarização será, por seu turno, certa reversibilidade nas possibilidades de leitura, manifesta a partir da ideia de que existe uma separação entre o arcabouço descritivo de origem realista[17] (como se verifica no início, em que a paisagem se desdobra lentamente diante de nossos olhos) e o "desaparecimento" relativo desse elemento na sua consunção pelo dado inverossímil (o

17 Detectado pela própria crítica, conforme se viu no capítulo anterior.

próprio "recado" do morro a se patentear como eixo central da manifestação inverossímil).

Obviamente esta é apenas uma posição de leitura entre outras, já que se pode dizer ainda que o elemento inverossímil, considerado desse modo, se apresenta como uma concretização do "mistério" inerente à ficção de Guimarães Rosa. A vantagem de manter uma polaridade – de caráter apenas virtual e que estamos empregando como ponto de apoio para esta reflexão – é que se poderá evitar a tendência corrente de acoplar o elemento inverossímil (ou fantástico) ao arcabouço realista, procurando explicar um pelo outro, atitude que tenderia a transformar a narrativa de Guimarães Rosa numa espécie de discurso sobre os desacertos e os "mistérios" do mundo. Se procedemos assim, torna-se difícil delimitar as singularidades dos elementos opositores.

Outra posição de leitura permitiria, paralelamente, imaginar uma forma de construção narrativa em que o elemento inverossímil, tendo sido sustentado desde o começo pelo discurso dito "realista", se torna possível (e mesmo se explicita) no final, gerando um refluxo, do final para o começo, de toda a estrutura da composição. Essa é a impressão que se tem quando se chega ao fim e, depois de se ter assistido por antecipação ao desfecho – pelos "avisos" dos loucos, pelas dissimulações e pelos conselhos despeitados do amigo Ivo, e principalmente pela cantiga do violeiro –, assiste-se enfim ao verdadeiro desfecho, o qual se estampa como realização "realista" de um inverossímil que se distribuiu, mesclando-se ao realismo, durante toda a trajetória.

Não pretendemos dizer que isso de fato aconteça da maneira descrita, pois há que considerar o maior ou o menor grau de perspicácia de cada leitor na percepção dos sinais (se forem realmente sinais) distribuídos pelo narrador ao longo da apresentação do conto. Antes,

sabemos apenas que há um refluxo do elemento realista sobre o inverossímil, o qual contribui para acentuar a ideia de "mistério" a que a história necessariamente conduz. Não obstante, sabemos também que, se há um refluxo do desfecho sobre todo o percurso, é o desfecho que fornece os dados para a decifração de certos caracteres que, da maneira como são descritos, tais como o comportamento do amigo Ivo, sendo outras as circunstâncias, seriam interpretados noutra pauta.

Pelas dificuldades do assunto, não é nosso objetivo propor um conceito preciso de realismo, até porque não dispomos de um. Interessa-nos, antes, a própria ideia de que se possa conceber um "realismo", qualquer que seja ele, admitindo-o como tendência possível de uma escrita, a se verificar a partir da percepção de certos processos estilísticos (conforme os vemos empregados no conto "O recado do morro"). Sabe-se, contudo, que o que se chama de *realismo* – embora a ideia possa nos levar para longe de nosso escopo – implica, para usar uma expressão de Jorge Luis Borges, certa "postulação da realidade" – postulação que prescreve, entre outras atitudes, a exclusão, sempre que possível, da inverossimilhança no nível da fábula. Se o realismo for, como o descreveu também Afrânio Coutinho[18], uma tendência estilística em que se faz uma "opção pela realidade tal como deve ser" (o que em si já é muito obscuro), ou se o realismo "existe sempre que o homem prefere deliberadamente encarar os fatos, deixar que a verdade dite a forma e subordinar os sonhos ao real", é preciso, nele, supor a existência desse real ou, pelo menos, fazer com que alguma coisa na história contada seja abarcada como real ou como passível de verificação no mundo dos fatos – que seria então o mundo da realidade[19].

18 Cf. COUTINHO, Afrânio. Realismo. Naturalismo. Parnasianismo. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *A literatura no Brasil.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1986, v. 4, p. 9.

19 Parece haver um círculo neste ponto, uma vez que a realidade a que o realismo faz referência é também por ele postulada.

Nesse caso, optaremos pela ideia de que, no realismo, antes de se postular a existência de um "real", se postula a inteligibilidade de alguma coisa – paisagens, situações, caracteres – como sendo "real", passível pois de decifração pelo leitor como pertencendo ao real. Supõe-se um acordo entre o leitor e o narrador, concernente à inteligibilidade, acordo que possibilita a existência de descrições, sumárias ou longas, que o leitor há de interpretar como "realistas":

> Vivo só, com um criado. A casa em que moro é própria; fi-la construir de propósito, levado de um desejo tão particular que me vexa imprimi-lo, mas vá lá. Um dia, há bastantes anos, lembrou-me reproduzir no Engenho Novo a casa em que me criei na antiga Rua de Mata-cavalos, dando-lhe o mesmo aspecto e economia daquela outra, que desapareceu. Construtor e pintor entenderam bem as indicações que lhes fiz: é o mesmo prédio assobradado, três janelas de frente, varanda ao fundo, as mesmas alcovas e salas. Na principal destas, a pintura do tecto e das paredes é mais ou menos igual, umas grinaldas de flores miúdas e grandes pássaros que as tomam nos bicos, de espaço a espaço. Nos quatro cantos do tecto as figuras das estações, e ao centro das paredes os medalhões de César, Augusto, Nero e Massinissa, com os nomes por baixo[20].

O jogo entre leitor e narrador, partindo de uma aceitação tácita das regras, reflui sobre a própria construção, legitimando algumas atitudes que, no transcorrer dos tempos e das práticas de narração (como o recurso ao entrecho longo e pormenorizado, a descrição complexa das várias facetas da personalidade, o uso do coloquialismo nos diálogos, a representação frequente de cenas, a penetração na intimidade, etc.), se tornaram "praxes" da narrativa moderna.

20 ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*, cap. II.

Antes que sugerir a sistematização de um conjunto de elementos caracterizadores do chamado "realismo", preferimos então falar em *tendência realista* de uma escrita, o que se coaduna melhor, como se verá, com o nosso propósito. O esboço de caracterização ensaiado acima – a menção à tendência "realizadora" do realismo – faz parte da própria tendência.

Por sua vez, uma linha de força interessante da tendência estará na ideia de "objetividade" realista. Aqui, pode-se falar de uma estética da *explicitação*, ou seja, do anseio de expor à luz um mundo que seja legível ao intérprete como signo a ser decifrado. Para o escritor dito realista, as coisas teriam de ser necessariamente – pelo menos até certo ponto – compreendidas na órbita de um conjunto de sinais. A literatura do escritor realista, em seu momento primário, é proposta como literatura da claridade, ou literatura em que as situações, os atos humanos, as relações entre coisas, tais como os nexos entre eles, podem ser trazidos à luz.

Para dar um exemplo, quando, em *A cidade e as serras*, Eça de Queirós informa que seu personagem Jacinto, enfastiado e intoxicado pelos requintes da civilização, deseja retornar ao interior de Portugal, para a reconsagração de uma igreja e para o sepultamento dos ossos de seus antepassados, vemos o personagem a se debater num momento de hesitação. A cena é descrita da seguinte maneira: Jacinto, o "super-civilizado" que vive em Paris acreditando no progresso e na melhoria da vida humana por meio do avanço científico e da tecnologia, faz uma pergunta ao amigo José Fernandes a respeito de uma fotografia que ele, Jacinto, apanhou por acaso entre objetos caídos em desuso. Na fotografia se estampa o retrato de uma prima de seu amigo, a qual vive em Portugal. A conversa é breve, mas serve para mostrar até que ponto Jacinto, vivendo em meio ao luxo parisiense, se encontra distanciado,

por assim dizer, de suas raízes provincianas. A memória de sua gente se acha esfumada, meio apagada em seu pensamento. Podemos deduzi-lo pelo fato de que nessa ocasião Jacinto confundiu o próprio lugar de origem de duas famílias tradicionais, a que se acha ligado, trocando-lhes os nomes. Quando José Fernandes lhe diz: " – Flor da Rosa, homem! A casa do Condestável era na Flor da Rosa, no Alentejo. Essa tua ignorância trapalhona das coisas de Portugal", a reação de Jacinto só aparentemente se revela ambígua, pois comporta um significado que o leitor é convidado a interpretar (e que é, supomos, um dos recursos da ironia em Eça de Queirós). A reação assim se descreve:

> O meu Príncipe deixou escorregar molemente a fotografia da minha prima de entre os dedos moles – que levou à face, no seu gesto horrendo de palpar, através da face a caveira. Depois, de repente, com um soberbo esforço, em que se endireitou e cresceu: – Bem! *Alea jacta est*! Partamos pois para as serras. E agora nem reflexão nem descanso!... À obra! E a caminho.

O significado é o seguinte: deixar escorregar a fotografia implica a hesitação inicial quanto a se engajar em novo projeto de ação, cujo resultado poderá ser, mais uma vez, incerto e, sobretudo, fastidioso (lembremos que o grande problema de Jacinto era o tédio e a saturação a que chegavam todos os seus esforços de reflexão e teorização acerca da vida moderna e, consequentemente, algumas estabanadas tentativas de pôr em prática as teorias resultantes). O gesto de palpar a face é um prenúncio, uma revelação talvez, da dúvida (e do anterior fastio) com que Jacinto encara o projeto. Essa é a "sutileza" perceptível da cena, ou seja, um sinal discreto que se colocou ali para anunciar o oculto. O "soberbo esforço" indica a "decisão" de Jacinto em levar adiante o projeto, atropelando mesmo a falta de profundidade de seus empreendimentos existenciais, e o modo forçado como se põe em marcha para executá-

-lo. Tal seria a forma, ou melhor, um exemplo dela, da realização de uma escrita "realista" em Eça de Queirós, relacionada talvez com outras formas de realização da ironia[21].

Tornando a Guimarães Rosa, encontraremos nas páginas iniciais de "O recado do morro" algumas situações de escrita que situam a narrativa em seus contornos "realistas":

> Desde ali, o ocre da estrada, como de costume, é um S, que começa grande frase. E iam, serra-acima, cinco homens, pelo espigão divisor. Dia a muito menos de meio, solene sol, as sombras deles davam para o lado esquerdo.

Segue-se imediatamente a apresentação de Pedro Orósio. Sua caracterização (destacando-se o fato de ser bem apessoado e corpulento) adquirirá certo peso no desenvolvimento do entrecho, influenciando-o de algum modo:

> Debaixo de ordem. De guiador – a pé, descalço – Pedro Orósio: moço, a nuca bem feita, graúda membradura; e marcadamente erguido: nem lhe faltavam cinco centímetros para ter um talhe de gigante, capaz de cravar de engolpe em qualquer terreno uma acha de aroeira, de estalar a quatro em cruz os ossos da cabeça de um marruás, com um soco em sua cabeloura, e de levantar do chão um jumento arreado, carregando-o nos braços por meio quilômetro, esquivando-se de seus coices e mordidas, e sem nem por isso afrouxar o fôlego de ar que Deus empresta a todos.

21 Uma espécie de "nó górdio" da escrita realista foi dado por Machado de Assis, em *Dom Casmurro*, por meio da relação ambígua entre Bento Santiago e Capitu. A velha discussão sobre a traição desta última parece depender da própria dificuldade de explicitar os nexos. Isso imprimiu à narrativa uma carga de indeterminação que tem atraído a curiosidade. Em face de uma "explicação" convincente para o rompimento da relação entre os dois (houve ou não a traição?), a qual permanece em latência no fundo, o problema tenderia, teoricamente, a pacificar-se, até porque se desfariam essas "ambiguidades". Neste caso, o fato se reintegraria no mundo da causalidade.

Certamente, os detalhes da apresentação se reincorporam ao entrecho, tornando-se parte do percurso lógico da arquitetura narrativa. Assim é que a ideia da beleza se ligará ao ciúme despertado pelo namorador em seus adversários. De maneira semelhante, a força será retomada no final como justificativa para a vitória de Pedro Orósio sobre todo um grupo de contendores. Repare-se que a caracterização do traidor é feita, nos trechos de abertura, de modo sumário. Não se espere, pois, encontrar nela detalhes que antecipem o desfecho: "Derradeiro, outro camarada – a cavalo esse, e tangendo os burros cargueiros –: um Ivo, Ivo de Tal, Ivo da Tia Merência". A caracterização do amigo, contudo, se complementa no transcorrer da história, somando-se a ela alguns detalhes de comportamento que, mais perto do final, acabarão iluminados pelas cenas derradeiras, podendo ser "interpretados" como os gestos sub-reptícios de um enganador:

> Pedro Orósio podia notar: e até, sem nada dizer, nisso achava certa graça – que o Ivo se desgostava, sério, de que ele caprichasse tanto interesse nessas namorações. –"Descaminha filha-dos-outros não, meu amigo!" – o Ivo cochichava, pelo menino Joãozezim não ouvir.

Note-se ainda que, se a narrativa se desenvolve como uma realização do "recado" – e uma vez que o "recado" chega muito cedo aos ouvidos de Pedro Orósio –, não haverá para este último outra alternativa, no final, senão *tornar-se vítima* da traição, bem como para o Ivo senão *tornar-se o traidor*[22]. Por esse fato, e pelo fato de ter agido como tal no desfecho, é que seus atos podem ser interpretados como atos de um traidor. Se a conclusão a tirar parece tautológica, ela esconde alguma

22 É assim que o vocativo "meu amigo", empregado pelo Ivo, tende a assumir, na leitura do desfecho, um duplo sentido, que pode significar também "meu inimigo".

coisa que tange os limites da interpretação. A razão talvez esteja em que o nível "realista" da narrativa implica algo de tautológico, sendo a tautologia inerente também (ou exclusiva dela, se pensarmos que uma se conecta à outra) à interpretação. Existe, portanto, um círculo em que aquele que é traidor *age* como traidor, aquele que é louco *age* como louco, aquele que é ingênuo não pode senão agir como ingênuo, etc. A narrativa realista, revolvendo sobre seus códigos, produz o efeito de um refluxo em que alguma coisa ecoa o tempo inteiro sobre outra. Tais ecos, num nível imediato, podem se converter em elos de uma cadeia onde a forma de encadeamento é de cunho lógico (ou seja, se alguém age de uma determinada maneira, é porque teve motivos para agir assim).

Noutros contos de Guimarães Rosa, para aprofundarmos a questão, as dificuldades do final antecipado remetem ao problema de tornar possível determinada situação entrevista no enredo. É o que ocorre, por exemplo, em "A estória de Lélio e Lina". Ali, o problema do amor de um adolescente por uma velhinha se resolverá, ao longo do conto, pela recusa do jovem em se envolver e estabelecer relações duradouras com as mulheres que se lhe deparam pelo caminho. A estrutura da apresentação sequenciada dos participantes e das diversas situações, descritas na forma da "viagem", é semelhante à de "O recado do morro". O problema a ser resolvido no desfecho, porém, estará colocado desde a abertura. Torna-se um problema passível de solução desde que seja colocado logo no princípio e desde que esteja a ser solucionado no transcorrer da história. Quando se chega ao final, por conseguinte, haverá um refluxo do desfecho sobre a narrativa, impondo-se a solução que se afigurava improvável, mas que não podia ser negligenciada – pois a velhinha Rosalina sempre nos pareceu ser a mulher mais adequa-

da para o rapazinho Lélio – como a melhor solução. É difícil, enfim, se olharmos a narrativa do final para o princípio, deixar de pensar que o destino do casal já estivesse traçado, senão a partir do momento em que somos apresentados ao vaqueiro, pelo menos a partir do instante em que ele avista Rosalina pela primeira vez:

> E, vai, a solto, sem espera, seu coração se resumiu: vestida de claro, ali perto, de costas para ele, uma moça se curvava, por pegar alguma coisa no chão. Uma mocinha. E ela também escutara seus passos, porque se reaprumou, a meio voltando a cara, com a mão concertava o pano verde na cabeça. E – só a voz – baixinho no natural, como se estivesse conversando sozinha, num simples de delicadeza: "... goiabeira, lenha boa: queima mesmo verde, mal cortada da árvore..." – mas voz diferente de mil, salteando com uma força de sossego.(...) Viu riso, brilho; uns olhos – que, tivessem de chorar, de alegria só era que podiam... – e mais ele mesmo nunca ia saber, nem recordar ao vivo exato aquele vazio de momento.(...) Mas: era uma velhinha! Uma velha... Uma senhora. E agora também é que parecia que ela o tivesse visto, de verdade, pela primeira vez. Pois abaixava o rosto – de certo modo devia de estar envergonhada, se avermelhando; e, depois, muito branca. Assim o saudou. A voz: – "...' s-tarde ..."

Em "Meu tio, o iauaretê", a narrativa resolve, por meio de uma representação em que o discurso espelha o problema proposto no enredo – e re-encenado no entrecho pela dualidade homem/onça –, a questão da metamorfose do homem em onça, aparentemente sugerida no desfecho. Esse é, no entanto, o modo esquemático de abordagem do conto. Se, por um lado, em tal narrativa se encena o problema moral da traição – uma vez que o homem-onça não pode harmonizar as duas naturezas, tornando-se traidor em ambas as esferas, seja como onceiro, traindo a natureza de onça, seja como embusteiro que conduz outros homens à morte, traindo a natureza humana –; por outro lado, se desenvolve a partir de um eixo de inverossimilhança básica

que, resolvendo-se não só no nível da sugestão imagética, mas também no nível do discurso, produz uma tensão com o plano da possibilidade "real" do acontecimento.

Entre os vários modos de se compreender o conto, optamos por aquele que nos diz que a transformação do homem em onça está proposta desde o início. De certa maneira, há uma estrutura mais ou menos nítida servindo de arcabouço à arquitetura narrativa. A história compreende o diálogo entre o caboclo homem-onça e o visitante desconhecido – diálogo que nos dá apenas a palavra do primeiro, mas em que por meio dela se assiste a algumas reações do segundo –, até que, no final, presenciamos (ou presumimos, embora – deve-se dizer – o conto não a mencione diretamente) a metamorfose do caboclo em fera, superpondo as duas naturezas.

Não há um ponto preciso de ancoragem para se fazerem certas afirmações, desde que a única palavra a que temos acesso é a do próprio caboclo. No princípio, esse discurso tem uma finalidade mais ou menos definida: é intenção do caboclo testar as possibilidades de ação de seu adversário, conhecendo-lhe a coragem e, até certo ponto, também as intenções. Ao mesmo tempo, descortina-se o desejo de imprimir o medo ao espírito do outro, o que atesta a percepção, por parte do caboclo, do perigo representado pela presença de um adversário de valor à sua frente. Entretanto a introdução da aguardente no curso da conversa produzirá, ao que tudo indica, uma sorte de descontração na tagarelice do caboclo, possibilitando revelações que o comprometem. Haverá tentativas de manter as ambiguidades, de dissipar algumas pistas que à vezes aparecem com indiscreta clareza. A razão disso está em que, cheio de artimanha, o discurso do homem-onça se desenvolve como o discurso de um "caçador", isto é, de alguém que quer conduzir os acontecimentos. O conto representaria, então, se aquele não se deixasse trair pelas palavras, uma caçada humana (ou um tipo inusitado

de suicídio), cujo término seria, presumivelmente, a destruição do adversário. O homem-onça, contudo, se torna vítima de uma indiscrição – indiscrição que poderia servir ao intuito de atemorizar o adversário, mas que, do ponto de vista deste último, serve só para ajudá-lo a reconhecer a real dimensão do perigo.

Fica patente que essa abordagem – na verdade, um esboço de interpretação – só se torna possível porque a fazemos como resultado de certa visão dos fatos narrativos, que estamos centrando em seu desfecho. Uma primeira "leitura", evidentemente, sem o conhecimento do final, desperta interrogações no leitor, que ainda não sabe do que se trata e terá dificuldades em interpretar algumas afirmações do caboclo. Essas afirmações, em nível mais imediato, podem parecer abstrusas ou destituídas de sentido: "Onça é meu parente. Meus parentes, meus parentes, ai, ai, ai..." ou "Mecê não pode falar que eu matei onça, pode não. Eu, posso. Não fala, não. Eu não mato mais onça, mato não. É feio – que eu matei. Onça meu parente". A ideia da transformação do caboclo em fera, sugerida em várias ocasiões ao longo da apresentação do conto, é representada pelo mote "Eu sou onça". Assim, é uma ideia que se vai impondo e se encorpando à medida que a narrativa se aproxima do final.

Concomitantemente, a natureza feroz do discurso também se vai acentuando. O que era no início apenas a possível lengalenga de um proficiente conhecedor do comportamento animal, bem como de um seu estranho admirador, se converte rapidamente no discurso desse traidor. A transformação, que implica, de algum modo, a superposição da natureza animal à humana, do homem em onça, se realiza, tornando-se plausível, quando entra em cena a palavra confessional do traidor, que empurra para um canto a natureza "humana" do caboclo e põe às claras a natureza "animal". Como em "O recado do morro", o desfecho é representado antes que realmente tenha lugar, sendo a

natureza da caçada também exposta no discurso do caboclo: "Todo movimento da caça a gente tem que aprender. Eu sei como é que mecê mexe mão, que cê olha pra baixo ou pra riba, já sei quanto tempo mecê leva pra pular, se carecer. Sei em que perna primeiro é que mecê levanta..." Trata-se, pois, de um recurso gerador de suspense, conforme se sabe, em que a representação antecipada do final atiça a curiosidade para sua concretização[23].

Existe, a essa altura, uma dualidade básica a ser considerada. Se, por um lado, o conto afirma sua própria realização como representação "realista" de alguma coisa – digamos, a psicologia complexa do homem-onça, perdido entre duas naturezas, ou certo conhecimento humano acerca dos comportamentos animais –, valendo-se o autor, para compor o enredo, de material colhido em meio a fontes populares de mitos e lendas sobre o comportamento das onças, por outro, afirma também a sua tonalidade inverossímil. Essa é a tensão que produz o conto como obra de fantasia calcada em elementos tradicionais, como "jogo" literário descontraído e sério, esquivo e ao mesmo tempo insinuante, aberto à interpretação, mas numa inteira reserva, que nada cede ao desejo de tudo decifrar pelo estudo e pela perquirição.

Escapa à nossa intenção propor uma "interpretação" de "Meu tio, o iauaretê", que pode, a nosso ver, ser lido apenas como uma boa história de violência e suspense. Seria mais condizente, antes, como já dissemos, trazer à baila a pergunta pela bipolaridade que se estabelece entre realismo e inverossimilhança, imaginando que, em Guimarães Rosa, essa questão assume formas peculiares, que levam a pensar também em supostos padrões de composição presentes em sua obra

23 Cf. TODOROV, Tzvetan. Tipologia do romance policial. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1970. Neste ensaio o autor faz algumas colocações sobre o suspense na narrativa, considerando a importância desse recurso para as narrativas policiais.

de ficção. De qualquer maneira, a obra conduz a tais reflexões, pelo seu próprio modo de se apresentar, ao mesmo tempo em que mantém certa reserva quanto a expor a sua forma íntima de organizar-se, articulando a polaridade.

Essa é, pressentimos, uma das razões que justificam o grau de indeterminação que a impregna profundamente. E aqui, para evitarmos uma dispersão de argumentos, retornaremos ao ponto de partida e elaboraremos a seguinte formulação, referente a um possível modo de compreender a bipolaridade realismo-inverossimilhança na narrativa, ou seja: a narrativa, como se viu em "O recado do morro" e "Meu tio, o iauaretê", captura o elemento inverossímil, sustentando-o longamente sobre uma base realista, cujo refluxo sobre o nível da inverossimilhança produz a sensação da "estranheza", da incerteza, sobre o espírito do leitor (cujo anseio seria, evidentemente, a decifração e a compreensão). Tal fórmula serve apenas como referência. Uma das vantagens que proporciona seria a de aproximar-nos da obra no que esta tem de mais esquivo ou indeterminado e, sobretudo, nos fazer pensar sobre as nossas próprias inferências e lucubrações acerca desse objeto.

Não obstante, do ponto de vista da fórmula, é preciso acrescentar que a base dita realista, por sua própria configuração (e esta seria a razão para o suposto refluxo sobre o nível da inverossimilhança), exclui, como por princípio, uma assunção plena do fantástico ou do excessivamente imaginoso. Se é possível, conforme se vê, em "Meu tio, o iauaretê", levar a cabo a construção de uma personagem complexa, com tendência ao mal e à traição, como transparece no discurso do caboclo (em que dizer *eu* é dizer a verdade dos atos desse *eu* como atos passíveis de significação ou a sua não-verdade como atos inseridos num entrecho inverossímil), o direcionamento do seu discurso para um desfecho em que todo o verossímil é posto em questão conduz

ao "esvaziamento" do próprio verossímil. A isso pretendemos chamar de "elipse" do realismo, na qual o que é posto em elipse é o próprio suporte "realista" do discurso, enquanto se nega o pressuposto básico, presente em todo realismo, da opção pela "verdade" ou pelo possível – sem a qual não existiria verossimilhança. .

Como se vê, evitamos o uso de expressões tais como "narrativa fantástica" ou "conto fantástico", porque acreditamos que a percepção das dicotomias, bem como sua consequente descrição, pode ser mais produtiva do que as simples classificações facilitadoras.

Pode-se argumentar que nem sempre uma inverossimilhança central na arquitetura narrativa entra em conflito com as opções realistas dos narradores. Em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, por exemplo, a ideia de um narrador que descreve seu enterro, narrando suas memórias numa perspectiva pós-morte, põe em questão o conteúdo, seja qual for, daquilo que *se quer* dizer. Mais imediatamente, diríamos que a posição inverossímil do narrador conflui para suas perspectivas de ironizar a própria ideia de narrar suas "memórias". Do mesmo modo, uma narrativa do gênero das *Viagens de Gulliver* não se detém para refletir sobre a possibilidade de existência ou inexistência de gigantes, homenzinhos do tamanho de um polegar ou cavalos falantes, desde que tais impossibilidades, usadas ao modo de artifícios retóricos de razoável eficácia, são como que ultrapassadas imediatamente em direção àquilo que o autor *tem a dizer*[24].

Noutro extremo, porém, num conto como "Meu tio, o iauaretê", a inverossimilhança incide sobre um elemento até certo ponto central na construção do enredo, que corresponde à própria dualidade de naturezas do homem-onça como narrador e única voz a se manifestar. Mais do que empregada, como em Swift ou em Machado de Assis,

24 O que, evidentemente, não as excluiria como possibilidades levantadas pela obra.

como um suporte retórico a ser ultrapassado pelo que se *tem a dizer* (mesmo tendo, como poderia ter em ambos os escritores, um significado maior do que estamos a pretender aqui), em Guimarães Rosa parece haver uma necessidade de se deter por mais tempo do que se detêm esses autores sobre a inverossimilhança, sobre a dualidade central entre possível e impossível que se configura no conto, criando um nódulo de significação que transcende, a nosso ver, o mero degrau retórico necessário à organização de um discurso. Esse olhar que se detém sobre o exótico ou o absurdo (e que é muito nítido em narrativas como as de *Tutameia*) sugere mais do que poderemos avaliar, comprovando certas dificuldades da problemática em questão. Noutras palavras, se esse olhar existe de fato e se em frequentes ocasiões ele assume proporções maiores do que se costuma esperar de um escritor de orientação "realista", as dificuldades em se enquadrar a sua escrita nessa categoria, negligenciando a possibilidade de um intercâmbio difícil entre realismo e inverossimilhança presente na obra, se tornam patentes.

Evidentemente, não teríamos a pretensão de resolver o problema, nem interesse imediato em discutir soluções que possam ter sido apresentadas para ele ao longo das épocas, nas teorias que tentam descrever a literatura recorrendo a uma conceituação coerente. Pretendemos, antes, avaliar os efeitos que isso traz para certos tipos de interpretação, verificando até que ponto a obra literária tem se mostrado dócil ou indócil a determinadas molduras interpretativas, principalmente àquelas, mais específicas, que fazem de Guimarães Rosa um autor que dimensiona, numa obra complexa, e os resolve num todo "harmonioso" ou funcional – para utilizarmos a linguagem da crítica –, os impasses inerentes a um confronto entre a escrita de base realista-naturalista (a que se filiaria, conforme se aceita, a tendência regionalista) e o arcabouço de ordem fantástico-inverossímil.

Antes, porém, é preciso lembrar que, se a problemática é visível em narrativas "curtas", uma carga extra de dificuldades aparece quando entra em questão uma narrativa de maior fôlego, como é aquela de *Grande sertão: veredas*. No romance, toda uma gama de recursos de narração, somados à extensão do assunto – tais como o enredo ramificado, o acúmulo de situações e de entrechos secundários, mais a própria complexidade da montagem –, contribuem para uma complicação adicional da abordagem. Mas, ao falarmos desse único romance de Guimarães Rosa, queremos perceber na própria complexidade um ponto de partida, que deverá ser tomado como referência orientadora, a ser recuperada sempre, numa espécie de espiral, em vez de pretender uma suposta porém impossível unificação dos planos narrativos. Essa estratégia, sugerida por uma reflexão prévia sobre a questão do inverossímil no romance, se justifica quanto mais nos convencemos de que Guimarães Rosa desenvolve em *Grande sertão: veredas* processos ou métodos ensaiados em escala pequena em suas narrativas curtas. Tal fato implica que, se em narrativas como as que vimos comentando a tensão realismo-inverossimilhança é detectável como ponto de partida para uma visada da obra em sua complexidade fundamental (embora, repetimos, nos pareça inviável solicitar da referência, sem os indispensáveis nuançamentos, mais do que ela é capaz de prover), em *Grande sertão: veredas* as dificuldades não só se repetem, mas se elevam a um expoente que, ao torná-las interessantes, também não deixa de intimidar.

Seria conveniente, antes de prosseguirmos com a reflexão, tecer algumas considerações acerca da questão do verossímil no romance em geral, com vistas a situá-la em seus aspectos panorâmicos. Para falar do verossímil, considerando a narrativa literária, tornam-se oportunas algumas aproximações. Poderíamos buscá-las, para efeitos de comparação, e pela clareza com que aparecem, em certas manifestações da narrativa cinematográfica. Durante a década de 50 foi produzido no

Brasil um filme de ficção abordando a temática do cangaço na região do Nordeste. Tal filme – *O Cangaceiro*, dirigido por Lima Barreto (inspirado na figura de Virgulino Ferreira, o Lampião) –, durante as décadas seguintes, veio a se converter numa obra clássica do cinema nacional, sendo inclusive premiado em Cannes. Do ponto de vista da arquitetura narrativa é possível identificar nessa obra um núcleo básico de inverossimilhança, que diz respeito à presença em cena de um numero grande de belos e robustos cavalos servindo de montaria aos bandoleiros do sertão nordestino. Pode-se arguir, quanto a isso, a inexistência desse dado no nível da realidade, já que não houve propriamente na zona do agreste nordestino, de modo geral, nenhum bando destacado de cangaceiros que se locomovesse a cavalo, conforme o filme sugeria. Sabe-se, porém, que o dado serviu de modo satisfatório à estruturação do enredo, iniciando-se a fita, inclusive, com uma sequencia em que os cangaceiros montados atacavam um vilarejo. Seria de concluir, pois, que houve uma opção do diretor, concebendo a realização da obra, pela introdução do elemento inverossímil, o que contribuiu – do ponto de vista de uma avaliação estética que se poderia, evidentemente, contradizer, mas que é a nossa neste momento – para dar plasticidade à fita, concedendo ao filme brasileiro, conforme já se observou mais de uma vez, o formato de um "western" clássico e tornando-o imediatamente interessante para sua exibição no estrangeiro.

O filme cumpria, portanto, apenas mais um ritual da tradição cinematográfica mundial, ou seja, o recurso à inverossimilhança, longe de repugnar a esses produtores, sempre assomou como um elemento aceitável e, até certo ponto, funcional para a montagem de enredos. Outro exemplo curioso, para ficarmos com o cinema, está em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, de Glauber Rocha, filme em cuja sequência final dois homens armados de revólveres e um rifle enfrentam

sozinhos e razoavelmente desassistidos todo um bando de jagunços experimentados. Pode-se pensar até que a solução produz um efeito negativo sobre a apreciação da obra – caso o leitor pretenda fazê-la sob essa perspectiva –, mas não se pode negar que corresponde a certos desígnios do diretor, que (vale a conjetura) muito bem poderia tê-la utilizado segundo uma intenção qualquer de comunicação, servindo-se dela, sobretudo, para fechar vitoriosamente o entrecho, com uma cena de efeito emotivo e retórico bem marcado.

A presença do elemento inverossímil nessas obras de cinema atesta, pois, que mesmo as intenções "realistas" de seus autores ou seu desejo (quando existe) de transmitirem mensagens precisas, que possam remeter ao dado histórico, apoiando-se bem ou mal no "verídico" para se constituírem, têm de subordinar-se a certa dinâmica interna do discurso. Deduz-se daí que todo gênero de retrato e todo esforço documental presentes no produto final serão filtrados e reabsorvidos pela dinâmica interna da arquitetura, que o devolverá somente após tê-lo integrado e – em se tratando de obras que realizam bem esse movimento – após tê-lo posto a serviço de uma orquestração qualquer, de nível superior. Se essa orquestração não se adapta, de modo transparente, às expectativas documentais da crítica, ou mesmo dos criadores, pode ser que a responsabilidade não seja inteiramente destes últimos, devendo-se buscá-la noutro lugar.

Propusemos os exemplos para lembrar que é preciso, ao se falar em "realismo", ter em vista que existe uma tensão interna da obra e que, no caso da narrativa literária, as coisas se passam de tal modo que essa tensão, muitas vezes, descalça as pretensões do interpretador. Neste passo, para prosseguirmos com a reflexão, podemos levantar alguns aspectos concernentes ao elemento inverossímil de *Grande sertão: veredas*, romance que é, sob muitos títulos, sugestivo de um realismo que

frequentemente ilude a interpretação. Apontaremos alguns, que são a nosso ver suficientes para mostrar que no romance, como em outras criações do escritor, a ideia de um "realismo" tem de ser vista a partir de uma perspectiva que abstraia o termo das significações costumeiras, projetando-o para além de si mesmo. Vamos reencontrá-lo ali onde esteja excluída, pelo menos, qualquer "postulação" de realidade, qualquer preconceito a esse respeito que pretenda recapturar, a partir de si, toda a semântica da inverossimilhança na orquestração do entrecho.

Concebamos o romance como forma que, para se constituir, não se detém diante do inverossímil, de modo a contorná-lo. Concebamo-lo também como forma que não resgata, sob a espécie de um "realismo", todo o inverossímil posto em questão, imprimindo-lhe um caráter de simbolismo que o torna menos desconfortável e lhe dá uma significação que não extravasa, como é comum pretender-se, o plano das realidades postuladas. Essa recaptura destruiria a própria dinâmica da dualidade, tal como abriria passagem para interpretações lineares de um simbolismo que a obra só admite parcialmente, uma vez que o mesmo se torna, menos que um ponto de iluminação de sua intimidade, um obstáculo que a obscurece mais, levando-nos ainda mais para longe de nossa meta.

Os núcleos de inverossimilhança que apontaremos compreendem, entre outros: 1º) a presença de um enredo que descreve o desenvolvimento de uma guerra travada entre volumosos bandos de jagunços no sertão mineiro, sem que tal guerra decorra de qualquer fator histórico ou social definido, que presumivelmente a justificaria (exceto, talvez, o pouco provável desejo de aventura cavalheiresca ou de vingança entre jagunços); 2º) a presença, no meio jagunço, de uma mulher jovem disfarçada de guerreiro, sem que isso desperte em nenhum dos homens à sua volta um pensamento de malícia ou uma curiosidade

indiscreta; 3º) o apagamento (ou o esbatimento) da imagem dos "coronéis" sertanejos ou dos reais mandatários da terra, donos dos recursos financeiros, os únicos em condições de financiar uma guerra que não lhes diz respeito, e que, no romance, aparecem exercendo funções acessórias; 4º) como consequência disso, as obscuridades quanto à proveniência dos recursos econômicos para a sustentação da quizila (considerando-se o dado do ponto de vista de uma verossimilhança estrita no âmbito da "realidade"); 5º) mais especificamente, algumas dificuldades do enredo, como a improvável travessia do Liso do Sussuarão, empreendida pelos protagonistas e seus seguidores, e todo o aspecto feérico dos episódios dispostos a sua volta.

Não seria necessário citar muitos exemplos. Como se vê, os núcleos "mágicos" de *Grande sertão: veredas*, facilmente percebidos, se multiplicam com facilidade, revelando-se variados o bastante para que cada leitor possa tecer as suas próprias considerações. Neste ponto, porém, já não trataremos deles diretamente. Deixaremos a obra entregue a si mesma, uma vez que não se deve forçar uma compreensão. É preciso, segundo entendemos, abandonar o escrito literário e, contentando-nos em afirmar apenas que existe um núcleo de inverossimilhança no romance – a ser considerado sob a ótica de uma "elipse", seja ela qual for, do realismo presente nas histórias –, passar a tratá-lo transversalmente, olhando agora para o que o assunto tem sugerido aos comentaristas. Veremos o que o exercício pode nos ensinar.

Retorno ao espaço da crítica: a fantasia recuperada

As observações feitas até aqui visaram a estabelecer um ponto de partida que nos permitisse, segundo nossa estratégia, fazer a revisão de certas interpretações das narrativas de Guimarães Rosa, sem necessariamente propor uma alternativa. De modo imediato, não seria

nossa preocupação sugerir uma interpretação concorrente e, menos ainda, uma que viesse a se superpor às demais, o que nos faria apenas girar em círculos. Ao contrário, pensamos que a abordagem da obra do autor mineiro assume uma multiplicidade desnorteadora de dimensões, se a olharmos do ponto de vista da perquirição das bases em que se fundam os comentários. Pretenderíamos, nesse particular, apenas traçar um "mapa" de leitura – qualquer que seja a sua constituição – que, utilizando como roteiro algumas teses específicas sobre a obra, nos permitisse mover-nos no espaço das contradições.

A partir dessas teses é que se construíram (e se sustentaram) visões da ficção de Guimarães Rosa. Tais visões, no que têm de específicas – e, no entanto, sendo características de certo modo de compreender o literário do qual somos herdeiros indiretos, para muito além do que costumamos supor –, estão situadas no ponto de origem de algo que marca todo o discurso. A despeito, pois, do que se pode pensar, o interesse aqui não deveria ser tanto *ultrapassar* as interpretações correntes, mas procurar perceber os limites e as possibilidades de nossa própria abordagem, interpretando tal gesto – com o risco de que isso pareça insatisfatório para muitos – como uma tentativa de autoconhecimento ou, quando menos, de autoavaliação. Essa é a atitude da qual, digamos, poderíamos esperar alguns frutos. Buscamos assim entender este ensaio – mais do que como outra "tese" a se somar ao que já se disse sobre Guimarães Rosa, ou uma interpretação concorrente de suas narrativas – como um gesto de autorrevisão, no qual o que é posto em jogo é a consciência que podemos ter de sua obra.

De um ponto de vista generalizado, seria possível estabelecer, pelo exame da crítica – e antes de falar dela especificamente –, duas tendências que parecem orientá-la. A primeira delas corresponde ao que chamaríamos de uma tentativa, empreendida pelos comentado-

res, de "explicar" a obra de algum modo, recorrendo para isso a um discurso que se mostra contínuo e sem fissuras. Essa tendência teria como um de seus corolários o esforço para estabelecer continuidades, ligações e elos entre elementos discordantes, usando-se como instrumentos conceitos tais como os de universalidade, imaginação criadora, plano documental e plano moral, etc. (presentes nas críticas de Álvaro Lins, Tristão de Ataíde e outros), cuja finalidade seria suprir o esforço interpretativo de ferramentas que o habilitassem a dirimir aspectos que se interpretam como discrepantes.

A segunda tendência seria complementar à primeira e constituiria como que um seu outro lado. Refere-se ao costume, comum entre os comentaristas, de manifestar frente à obra o que chamaríamos de uma "plena confiança" nos dons do romancista, tomando-o quase como uma espécie de entidade superior que permitiria atribuir significado a tudo o que se entende como sendo *sinal* (ou indício de significados ocultos) em seus escritos. Ao mesmo tempo, com fundamento na primeira tendência (o que se dá como resultado inevitável de tal atitude), constrói-se o que chamaríamos de "narrativas" paralelas cujo propósito é explicar e enquadrar esses sinais.

Uma forma de manifestação de ambas as tendências seria, pois, o cuidado (algo inconsciente) de "interpretar" a obra para o leitor, ao mesmo tempo em que se procura compreendê-la como construção de linguagem marcada por um inconfessado didatismo de cunho filosofante. Segundo tal visada, a obra de Guimarães Rosa estaria perpassada por um profundo significado de caráter seja filosófico, seja reflexivo, o qual "ensina" sempre alguma coisa ao leitor; e este, por sua vez, seria convidado a decifrá-la. Haveria ali um significado profunda e complexamente codificado, que competiria ao comentário decifrar ou trazer à luz. Quanto a isso, não se pode negar que o próprio escritor tenha

contribuído para a tendência, criando "jogos" de sentido – como os (já referidos) presentes em *Tutameia* – que visam diretamente a certo leitor interessado de seus livros. O efeito geral da combinação entre as duas tendências será o de devolver o escrito a um plano homogêneo de significações, resolvendo nele todas as dicotomias com que se depara a análise e em que tropeça o comentário.

A pergunta acerca das acomodações mútuas entre "realismo" e "inverossimilhança" – que de algum modo se repelem – assume nessas críticas uma coloração bastante peculiar. Em ensaio publicado em 1957, também clássico sobre as narrativas de Guimarães Rosa, Antonio Candido[25] procurou resolvê-la utilizando-se da ideia de que na arquitetura complexa que as sustenta se manifestam os poderes da "imaginação criadora". Examinando elementos extraídos de *Grande sertão: veredas*, o crítico apontará na conformação desse romance o afloramento e a prova de um verdadeiro "jorro de imaginação criadora", inédito numa ficção de "imaginação vasqueira" como era a que se produzia no Brasil – jorro que permite ao ficcionista, partindo do pressuposto documental, criar um universo autônomo de "relações originais e harmoniosas". Para Antonio Candido, em 1957, o escritor operaria com um nível de realidade cuja origem se assenta no popular, mas de algum modo o transfiguraria, transformando tudo "em significado universal". Observa-se que, nesse particular da análise, um pequeno tripé se deve erguer, fundando-se uma de suas pernas no documentarismo de ordem local, a outra na ideia de universalidade e a terceira no conceito de invenção. É curioso notar que, ao contrário do que se tenderia a pensar, a ideia de universalidade não reside numa das pontas, mas serve como

25 Cf. CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos. In: *Fortuna crítica,* p. 293-309

intermediária que articula "real" (documental) e imaginário (fantasia criadora) no âmbito da interpretação:

> A experiência documentária de Guimarães Rosa, a observação da vida sertaneja, a paixão pela coisa e pelo nome da coisa, a capacidade de entrar na psicologia do rústico, – tudo se transformou em significado universal graças à invenção, que subtrai o livro à matriz regional para fazê-lo exprimir os grandes lugares-comuns, sem os quais a arte não sobrevive: dor, júbilo, ódio, amor, morte, – para cuja órbita nos arrasta a cada instante, mostrando que o pitoresco é acessório e que na verdade o Sertão é o Mundo.

O ponto de perspectiva que centra a abordagem e possibilita a afirmação de que "o Sertão é o Mundo" – fundado no pressuposto de que a obra exprime "os grandes lugares-comuns" universais – conduz a reflexões pontuais sobre a forma de relacionar, na obra, realismo e inverossimilhança. Para objetivar tal pensamento, tornando funcional o tripé, o crítico proporá um esquema de leitura baseado na tripla divisão de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha. Afirmará, no princípio, que a composição se apoia em algo parecido com o esquema terra-homem-luta proposto por Euclides. O esquema, certamente, oferecerá problemas cujo solucionamento produz novas afirmações, decorrentes desses pressupostos. Entre elas está a de que "a atitude euclidiana é constatar para explicar, e a de Guimarães Rosa inventar para sugerir", ou seja, há lógica e sucessão em Euclides, enquanto que em Rosa a atitude é de "uma trança constante dos três elementos, refugindo a qualquer naturalismo e levando, não à solução, mas à suspensão" que marca a obra de arte. Os pressupostos são necessários para exprimir a noção de que o leitor também participa com "imaginação" e "sensibilidade", embora lhe seja necessário compreender certas leis próprias do universo do ficcionista, caso queira avançar – compreensão que "depende de acei-

tarmos certos ângulos que escapam aos hábitos realistas, dominantes em nossa ficção".

Verificando o problema da "terra", Antonio Candido o percebe como exposição de um quadro onde se estamparia a concepção de mundo do escritor e que serviria de suporte para seu universo inventado. No início, existe certo realismo descritivo e bucólico, propondo-se no romance uma relação entre espaço e personagem, marcada pelo simbolismo. A realidade geográfica pode ser inclusive identificada, na maioria dos topônimos, por meio de um mapa. Para Guimarães Rosa, afirma o crítico, o mundo "parece esgotar-se na observação". No entanto, no passo seguinte, há que se admitir a desarticulação e a fuga do mapa. Escreve o comentarista: "Aqui, um vazio; ali, uma impossível combinação de lugares; mais longe uma rota misteriosa, nomes irreais. E certos pontos só parecem existir como invenções".

O único modo de explicar o desvio em relação ao mapa seria admitindo que a flora e a topografia "obedecem frequentemente a necessidades de composição", isto é, que o deserto (no caso do Liso do Sussuarão, por exemplo) "é sobretudo projeção da alma, e as galas vegetais simbolizam traços afetivos". O esforço para recapturar a dicotomia exige o salto em relação ao simbólico. Certas inversões poderão processar-se. Falando, por exemplo, do rio São Francisco, realidade geográfica mais do que precisa, mas que, na narrativa, se recobre para o intérprete do mesmo significado mágico, "curso d'água e deus fluvial, eixo do Sertão", a abordagem simbólica com objetivos sociológicos ameaça prender-se em suas próprias redes. Atentando para a sua função "simbólica", Antonio Candido detecta a presença de um poderoso eixo divisor que separa o mundo "em duas partes quantitativamente diversas: o lado direito e o lado esquerdo, carregados de sentido mágico-simbólico que esta divisão representa. O direito é o fasto; nefasto o

esquerdo". A inversão é inevitável, e o leitor poderia perguntar-se, em razão das consequências, se por acaso as coisas não se passariam de um modo precisamente contrário ao que o crítico lhe propõe:

> Na margem direita a topografia parece mais nítida, as relações mais normais. Margem do grande chefe justiceiro Joca Ramiro; do artimanhoso Zé Bebelo; da vida normal no Curralinho; da amizade ainda reta (apesar da revelação no Guararavaca do Guaicuí) por Diadorim, mulher travestida em homem.

Na margem esquerda, onde seríamos tentados a situar a realidade de todos os dias ou o mundo conforme nos acostumamos a conhecê-lo, a abordagem simbólica prefere situar uma topografia "fugidia, passando a cada instante para o imaginário, em sincronia com os fatos estranhos e desencontrados que lá sucedem". Nessa margem estranha, irreal, situam-se a dor e a vingança, o Hermógenes terrível e seu reduto no alto da Carinhanha, as "tentações obscuras", as "povoações fantasmas" – e, poderíamos dizer, também São Paulo, o Rio de Janeiro, Recife, o Amazonas, etc., como todos os conhecemos. A margem "fictícia" que a interpretação empurra para um lado dá lugar à margem onde tudo é nítido, mas também fictício. Na outra margem, situa-se um mundo; no lado nítido situa-se o romance, numa heterogeneidade que mostra "a coexistência do real e do fantástico amalgamados na invenção e, as mais das vezes, dificilmente separados".

Para essa abordagem, um episódio como o da travessia do Liso do Sussuarão não oferece senão dificuldades relativas, desde que, mediada pelo simbólico, a interpretação pode resgatá-lo num todo funcional, em que o impossível tornado possível surge apenas como um modo de expressar a complexidade de certas experiências morais. A inexistência efetiva do *liso*, nessa perspectiva, é só um dado pontual, que o simbolismo ultrapassa agilmente:

> A travessia se deu porque o chefe mudara, conforme veremos. A variação da paisagem, inóspita e repelente num caso, sofrível no outro, foi devida ao princípio de adesão do mundo físico ao estado moral do homem (...)

As abordagens do "homem" e do "problema", por sua vez, seguem caminhos paralelos, resolvendo impasses com recurso aos mesmos processos. Note-se ainda que, ao falar do homem, é necessário recorrer-se a certa categoria sociológica, que a crítica tem chamado de "jaguncismo" e que, teoricamente, teria sido retratada pelo ficcionista segundo princípios mais ou menos "realistas", mediados pelo código simbólico. No entanto uma complexidade adicional aflorará, porquanto o pressuposto sociológico de que os homens "são produzidos pelo meio físico" exige reajustes que superam os limites da categoria presente como dado histórico[26]. Entra em cena outro recurso que serve à análise do simbolismo de *Grande sertão: veredas* e que remete à ideia de que o romance tem algo de uma novela de cavalaria com teor medievalizante. Nela, o mote de Riobaldo ("Viver é muito perigoso") se converteria no refrão para um embate do homem com o meio físico que o condiciona. Entra-se, pois, no espaço minado das determinações morais: as inversões de valores e a representação de papéis são resgatadas por uma dinâmica do simbolismo. Atribuem-se papéis às personagens, todos eles carregados de significado moral. Nesse universo, as pessoas se veem basicamente obrigadas "a criar uma lei que colide com a da cidade e exprime essa existência em fio-de-navalha", ou seja, em luta algo oitocentista com o meio. É preciso postular, como princípio de

26 Antonio Candido, em ensaio de 1965, também recolhido em *Vários escritos*, retomará a questão do jaguncismo, dando-lhe um contorno mais preciso. Entretanto repare-se que os pontos de vista fundamentais não sofrem alterações importantes. (**Cf. CANDIDO, Antonio.** Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.)

interpretação, a existência de um mundo moral autônomo na margem direita do São Francisco:

> Derrotado pelos jagunços, julgado numa cena onde o livro alcança o nível da mais alta literatura, a principal acusação que [Zé Bebelo] recebe é a de querer mudar a lei que rege aqueles homens...

No universo cavalheiresco que a interpretação encontra no romance, as dimensões morais foram liberadas para obedecerem a leis que mesclam o real ao fantástico, numa simbiose que desperta a admiração:

> Por isso o indivíduo avulta e determina, manda ou é mandado, mata ou é morto. O Sertão transforma em jagunços os homens livres, que repudiam a canga e se redimem porque pagam com a vida, jogada a cada instante. Raros são apenas bandidos, e cada um chega pelos caminhos mais diversos.

Leia-se, sob a ótica de certo medievalismo galante ou sob as lentes sociológicas do comentarista, o seguinte parágrafo de *Grande sertão: veredas*, mais de uma vez citado pelos comentaristas:

> Montante o mais supro, mais sério – foi Medeiro Vaz. Que um homem antigo... seu Joãozinho Bem-Bem, o mais bravo de todos, ninguém nunca pôde decifrar como ele por dentro consistia. Joca Ramiro – grande homem príncipe! – era político. Zé Bebelo quis ser político, mas teve e não teve sorte: raposa que demorou. Sô Candelário se endiabrou, por pensar que estava com doença má. Titão Passos era pelo preço dos amigos: só por via deles, suas mesmas amizades, foi que tão alto se ajagunçou. Antônio Dó – severo bandido. Mas por metade; grande maior metade que seja. Andalécio, no fundo um homem-de-bem, estouvado, raivoso em sua toda justiça. Ricardão, mesmo, queria ser rico em paz: para isso guerreava. Só o Hermógenes foi que nasceu formado tigre, e assassim[27].

27 ROSA, Guimarães, citado por Antonio Candido. Op. cit., p. 300.

E, se "o Sertão faz o homem", como quis Antonio Candido, leia-se também esta passagem escrita pelo crítico há mais de 40 anos, a qual exprime no fundo, ainda hoje, o que não hesitaremos em pensar daquele trecho do romance:

> Nesta classificação perpassa a gama dos motivos que formam o valentão sertanejo. Caso mais puro, no sentido em que estamos falando, foi o de Medeiro Vaz, "rei dos Gerais": concluindo que no Sertão a justiça depende de cada um, pôs fogo à fazenda dos avós e saiu a chefiar bandos. Marcelino Pampa, este "era ouro", e "não se vê outro assim, com tão legítimo valor, capaz de ser e valer, sem querer parecer (...) De certo dava para grande homem-de-bem, caso se tivesse nascido em grande cidade".

Certamente, a abordagem de tendência sociológica com vistas a conclusões de ordem moral conduz a complexidades que seria ocioso tentar descrever mais amplamente. De toda forma, é preciso recordar que, se os vultosos bandos de jagunços que desfilam em *Grande sertão: veredas* depõem contra a ideia de documentarismo, isso acontece porque, na opinião do comentarista, o escritor imprimiu a esse dado da realidade uma espécie de super-elaboração, cujos pressupostos não se verificam de fato no mundo real. Para o crítico, pode-se perceber "que, assim como acontece em relação ao meio, há um homem fantástico a recobrir ou entremear o sertanejo real", pois o fato concreto se viu transfigurado por um tratamento de cunho simbólico, elaborando-se um "romance de Cavalaria" no qual "a unidade profunda do livro se realiza quando a ação lendária se articula com o espaço mágico".

Podem-se entrever as direções a que conduz a interpretação de *Grande sertão: veredas* quando tomado como um moderno romance de cavalaria. As simetrias são muitas e dispensam esmiuçamentos. Conforme haja necessidade, porém, poderão ser usadas para resolver mais algumas questões que nos afligem quando da abordagem da obra, entre

as quais a mais intrigante permanece sendo, sem dúvida, o estranho pacto com o diabo que tanto preocupou a personagem Riobaldo. Com efeito, o ideal da cavalaria mistura realidade, sonho, fantasia, mitos e ritos num único lençol de significações. Mas acrescente-se que, no caso do pacto, é possível reverter a ótica do cavaleiro medieval e dizer que, se Riobaldo aceita submeter-se a uma prática que lhe traz desconforto íntimo e peso de consciência, a "causa" em si é justificável, pois trata-se de vencer um outro cavaleiro, o Hermógenes, "que encarna o aspecto tenebroso da cavalaria sertaneja", ou o "cavaleiro felão, traidor do preito e da devoção tributadas ao suserano", como propôs o comentarista:

> O diabo surge então, na consciência de Riobaldo, como dispensador de poderes que se devem obter; e como encarnação das forças terríveis que cultiva e represa na alma, afim de couraçá-la na dureza que permitirá realizar a tarefa em que malograram os outros chefes.

Trata-se, portanto, como se diz popularmente, de "combater fogo com fogo", derrotando o mal no próprio território do mal. Nesse ponto, não só para Riobaldo, mas também para o leitor, o pacto abre caminho "a todas as ousadias", embora se deva vencer o medo e o "opressivo terror" que isso pode ocasionar. Seja como for, a abertura de caminhos é tão sedutora para nós e para o crítico quanto o foi para Riobaldo, como se vê nesta outra passagem do ensaio, que não podemos desconsiderar sem um profundo hiato em nossa consciência:

> Estas considerações sobre o poder recíproco da terra e do homem nos levam à ideia de que há em *Grande sertão: veredas* uma espécie de grande princípio geral de reversibilidade, dando-lhe um caráter fluido e uma misteriosa eficácia. A elas se prendem as diversas ambiguidades que revistamos, e as que revistaremos, daqui por diante. Ambiguidade da geografia, que desliza para o espaço lendário; ambiguidade dos tipos sociais, que participam da Cavalaria e do banditismo; ambiguidade afetiva, que faz o narrador oscilar, não

> apenas entre o amor sagrado de Otacília e o amor profano da encantadora "militriz" Nhorinhá, mas entre a face permitida e a face interdita do amor, simbolizada na suprema ambiguidade da mulher-homem que é Diadorim; ambiguidade metafísica, que balança Riobaldo entre Deus e o Diabo, entre a realidade e a dúvida do pacto, dando-lhe o caráter do iniciado no mal para chegar ao bem.

Diluída a questão da luta nos tópicos "terra" e "homem" de seu ensaio, o crítico escreverá um terceiro tópico, intitulado "O problema", que anuncia, conforme a interpretamos, a direção a que se encaminha sua abordagem e que podemos tomar como um resumo de sua interpretação:

> É claro que essas interpretações são arbitrárias; além disso iluminam apenas um dos lados da obra, visando a contribuir para que o leitor esqueça ao menos provisoriamente os pendores naturalistas a fim de penetrar nessa atmosfera reversível, onde se cortam o mágico e o lógico, o lendário e o real. Só assim poderá sondar o seu fundo e entrever o intuito fundamental, isto é, o angustiado debate sobre a conduta e os valores que a escoltam.

É a conclusão a que também devemos chegar, se inserirmos a ideia de "universalismo" como mediadora entre contrários e procurarmos na obra elementos que venham a corresponder às dissimetrias. Mas não estaria mais no crítico o "angustiado debate" sobre os valores do que na própria obra? Ou, se a obra participa de fato do "debate", até que ponto se pode atribuir determinado tipo de preocupações ao escritor?

Mais uma vez, é preciso abandonar a discussão e avaliar outra proposta, que ao que tudo indica se funda em pressupostos semelhantes e que pode conduzir-nos a conclusões parecidas. Façamos a leitura de um segundo ensaio, escrito por Roberto Schwarz e publicado na década de 60, no qual se propunha uma possível comparação entre o su-

posto mito fáustico presente em *Grande sertão: veredas* e aquele de *Doutor Fausto*, de Thomas Mann. Esse ensaio se baseia, a nosso ver, no esforço de perceber o pacto como elemento mais ou menos central na estrutura da obra. Para tanto, parte do princípio de que existe um simbolismo e de que o Sertão, espaço mágico-geográfico situado para aquém da margem direita do São Francisco, é universo autônomo, onde se representa, numa perspectiva moderna, o velho drama do Fausto, de origem europeia e medieval.

Entretanto algumas colocações são feitas na parte inicial, com vistas a fixar as coordenadas sobre as quais se desdobrarão os comentários. As coordenadas compreendem, por um lado, a ideia de que existe em *Grande sertão: veredas* uma possível combinação de gêneros e de que há uma espécie de monólogo dramático disfarçado em conversa entre o narrador e seu interlocutor misterioso; há o exemplarismo da narrativa no passado, em que se contam fatos para ilustrar alguma coisa; e há o "poético" que trança os dois gêneros, uma vez que se situa no plano específico da linguagem tomada como mediadora:

> Faz-se por um monólogo em situação dramática, valendo-se de longos excursos de cunho épico; não estivesse indicado o diálogo, o passado de Riobaldo seria uma aventura; existindo o interlocutor, passa a servir de exemplo[28].

Se a ausência do diálogo transforma o passado em "aventura", compreende-se que o exemplarismo se torna necessário para fundar o espaço simbólico da narrativa; ou seja, a história toma cunho exemplar e será contada "para que o ouvinte confirme a interpretação de Riobal-

28 SCHWARZ, Roberto. Grande sertão: estudos. In: *Fortuna crítica*, p. 378-389. Na verdade, trata-se da reunião de dois ensaios de 1960, que aparecem sob os títulos de "Grande sertão: a fala" e "*Grande sertão* e *Dr. Faustus*".

do", sendo esta interpretação, no plano do mito fáustico, a de que "não existe o demo". Na eventualidade de Riobaldo parecer-nos demasiadamente preocupado com a questão específica do diabo – o que poderia constranger um leitor interessado em discutir com ele questões mais sóbrias ou mais relevantes para os dramas morais do homem moderno –, é preciso transportar o debate para o campo da cultura, propondo-o em termos universalistas, de modo a "salvar" essa complexa personagem do risco da estreiteza ou do provincianismo. Assim é que o demônio toma, para Schwarz, nesse momento, tal como este o interpreta no romance de Mann, uma tonalidade simbólica mais ampla, de fundo cultural, ou, em suas palavras:

> (...) o mito, nos dois romances, não comporta milagres, em nenhum momento a causalidade é suspensa; o diabólico é produto da interpretação humana; esta não se esgota, contudo, em psicologia individual; transcende o homem isolado, é um produto de cultura.

Explica-se o recurso ao elemento cultural pelo mito simétrico que leva à necessidade de atribuir ao comportamento do jagunço e ao que poderíamos denominar, utilizando-nos de uma expressão que não estranharia às abordagens, de sua "confusão moral" um aspecto heroico e, sobretudo, universalista. Além do mais, o próprio livro, "em atenção à sua linhagem de obra-prima", deve ter qualidades que legitimem as suposições. Há que reconhecer, além do mais, a profunda racionalidade do escritor, seu trabalho minucioso e consciente da linguagem, que dá ao romance um caráter de "experimento estético no nível da consciência". Também para Riobaldo as coisas devem passar-se no plano de uma exterioridade que tende ao heroísmo, ou no plano exteriorizável das "relações", que se objetivam pela palavra. Segundo o ensaio, o romance seria obra de uma extremada atividade racionalizante, isto é, tanto personagem como escritor se veriam engajados

num esforço conjunto de exteriorização que põe em relevo as relações presentes no plano da vida social:

> *Grande sertão: veredas* não se passa no recesso de uma consciência, onde sua ousadia linguística poderia ser reduzida aos delírios de um espírito modorrento: faz-se do diálogo de duas personagens, entre as duas, no espaço social que exige a objetividade das relações por meio da língua falada.

O "pacto" com o diabo pode ter qualquer sentido que se lhe queira atribuir no âmbito da construção do romance. Poderíamos vê-lo, por exemplo, como uma bela chave que abre espaço na narrativa para os estranhos episódios que se seguem, nos quais Riobaldo, investido de poderes sobrenaturais, executa certas façanhas, não sendo a menos interessante o feito inédito, para a mitologia do romance, da condução de toda uma multidão através de um deserto. Entretanto, para o que nos concerne, preferimos vê-lo como uma espécie de "marco" narrativo que muda (o que pode ser apenas impressão de leitura, mas as aproximações aqui nos ajudam a ver melhor o caminho) o tom da narração, imprimindo-lhe um aspecto feérico cujo resultado é, na ótica pela qual o enxergamos, consumir violentamente a tonalidade realista em que se dera a narrativa até aquele ponto, substituindo-a por uma nova, que dá entrada ao fantástico.

Se, como queria o crítico, a presença do diabo deve ser entendida na pauta cultural, o fato é que, a partir do "pacto" até o desfecho, ou, antes, até o final encontro com o bando de Hermógenes, a narrativa entra como que num recesso. Alguns périplos são executados, e Riobaldo testa, num meio transe apropriado, os poderes sobrenaturais de que se crê investido. Só o que sabemos, nesse ínterim mormacento, é que a figura do inimigo se mantém afastada, afastamento que, nos termos de um suspense narrativo, é mais do que bem-vindo. Igualmente, se

pudermos falar não só em suspense, mas também em "efeitos" descritivos explorados pelo escritor, existe no entretempo um lapso para respiração que soleniza o encontro final com o inimigo – encontro, infelizmente, que ao mesmo tempo satisfaz, porque fecha gloriosamente o romance, e decepciona, porquanto não realiza o grande ato que se esperaria do narrador e que o sagraria magnífico cavaleiro

> Em *Dr. Faustus* o quadro é completamente diverso. Leverkuehn é predestinado desde o início. Enquanto Riobaldo é picado pelo destino, disponível até que este o empenhe (o conhecimento de Diadorim), o compositor traz a sina já dos primeiros passos. O jovem, no qual nada anuncia o chefe jagunço, vegeta à espera de uma definição; o músico oculta-se dela, passa a juventude escamoteando a vocação que se anuncia terrível. Riobaldo é arrastado, mais ou menos de chofre, para o torvelinho profundo.

Tivemos oportunidade de falar desse refluxo do desfecho sobre o todo da narrativa[29]. E pode ser que, até aqui, tenhamos negligenciado a possibilidade de interpretação de *Grande sertão: veredas* como uma longa tragédia, que traz o diabo à cena para orquestrar complexas maquinações nas quais Riobaldo, vítima de forças que não domina ou que não pode conhecer senão por hipóteses, é conduzido desde o início a um destino trágico de glória e decepção. Em sua trajetória, todos os fatos se alinhariam retrospectivamente em função do desfecho a que conduzem. Ficariam "explicados", assim, pela perspectiva trágica do final, tanto o encontro com Diadorim, na infância, o envolvimento de Riobaldo com uma guerra na qual é quase sempre um coadjuvante, como sua ascensão vertical em direção ao posto de comando supremo do bando. O diabo, de sua parte, só entraria em cena a partir do pac-

29 No segundo capítulo deste ensaio.

to, "atuando" finalmente como um ator invisível cujo papel, mesmo na sombra, não se poderia escamotear. Sua atuação se alinharia com a própria forma de estruturação lógica do enredo, tornando-se numa imagem virtual da causalidade que no fundo o perpassa e que Riobaldo, "desafinando" e embaralhando os dados (talvez apenas superficialmente, no sentido de alterar a sequência narrativa), não teria como desmantelar. Mas aqui, para nossa decepção, é preciso reconhecer que Riobaldo *não é* a narrativa. Não é sequer o autor da narrativa, e diríamos que se insere nela como um *eu* que se nomeia num longo discurso sobre o qual nos debruçamos e que nos leva à reflexão[30]. Para além disso, entraria em questão a nossa própria responsabilidade.

Quanto ao ponto de vista de uma tensão que se manifesta entre realismo e inverossimilhança, apenas pudemos apontar alguns elementos. Esperamos que tenham sido suficientes para situar certos aspectos da interpretação, mostrando-se, senão decisivos, pelo menos interessantes para uma revisão de nossos próprios posicionamentos e inferências de leitores frente ao que dizem ou podem dizer as narrativas de Guimarães Rosa.

Dissemos ainda que a "elipse" do realismo surge da consunção do nível "realista" da escrita pelo elemento inverossímil, colocando-se o primeiro em elipse pelo aparecimento do segundo. A hipótese, estreita, parece de todo insuficiente para percorrer os diversos meandros das abordagens examinadas. Por isso, neste ponto, poderíamos abandoná-la. Contudo, antes de o fazermos, pensaremos ainda que, em

30 E pode-se, nesta altura, perguntar sobre a responsabilidade do procedimento comum de "interpretar" uma história tomando como referência o desfecho ou a própria interpretação que dela o autor produziu (quando a produziu), o que geralmente se dá no final. Pensemos, por exemplo, em romances como *Victory*, de Joseph Conrad, no qual o desfecho "interpreta" nitidamente o conteúdo da história, sem que se possa dizer que a ultrapassa em complexidade e interesse.

Grande sertão: veredas, se o autor assume a ideia de inserir o mágico ou o fantasioso (e que só é fantasioso porque o discurso de Riobaldo nos conduziu a pensar assim, uma vez que, para falarmos como Roberto Schwarz, o diabo não tem existência própria no plano da fabulação e deve permanecer sempre como uma dúvida que o discurso levanta), o elemento realista é posto imediatamente em questão.

Isso mostra que, em escala ampla, a problemática ecoa aquela das narrativas curtas do autor, numa simetria que parece pertencer à intimidade da obra. Quedemos, porém, neste ponto, sem nada atribuirmos ao autor ou à obra. Deixemos que esta se refaça, sugerindo o que for a quem nela tiver o que procurar, e passemos a outra questão, que pode ser útil a quem se interesse pelos problemas da interpretação, antes de finalizarmos nossas reflexões.

O escritor e o santo (um corolário)

Desde o Romantismo que a criação de heróis sobre-humanos tem se revelado como uma prática indispensável à construção do ego moderno. Em fins do século XIX, parece ter sido Nietzsche o pensador que submeteu essa prática ao crivo da filosofia. Não há exercício tão sedutor quanto seguir uma conclamação a tornar-se alguma coisa, a abandonar o que se é e com que se vive insatisfeito por algo que só se pode ter virtualmente, mas que pelo seu poder de fascínio não pode ser alijado de nossas preocupações.

Conceber o herói como uma espécie de ideal que transcende os limites do possível já é conceber um modo de ser em que se vive a meio caminho entre o presente e o futuro, entre o que se poderia chamar de uma realidade incompleta e a projeção dessa realidade na utopia. Não há que supor, com isso, que o herói se realize como projeção utópica

do ego no futuro. Pensamos, antes, que as práticas ou possibi1idades utópicas se manifestam como realizações de um mundo que não concerne ao presente. É, pois, a um certo significado do pensamento heroico que nos dirigimos neste ponto.

Alguém menos otimista, como o teria sido o romeno E. M. Cioran, desconfiaria dessas práticas. Ligando-as ao pensamento utópico, por exemplo, Cioran entreviu, no desejo intenso de "mudança", uma insatisfação que tem como consequência a desvalorização do presente em nome daquilo que, em sua concepção, só existiria em ideia. No campo da utopia, segundo o autor, seria reclamada para os homens uma felicidade que eles *devem* procurar e pela qual trabalharão, sob condição de negá-la como uma das qualidades ou uma das possibilidades do presente:

> Desde o princípio se distingue o papel (fecundo ou funesto não importa) que desempenha, na origem dos acontecimentos, não a felicidade, mas a *ideia* de felicidade, ideia que explica por que, tendo a idade de ferro a mesma extensão da história, cada época dedica-se a divagar sobre a idade de ouro[31].

Essa decepção com a utopia tem ligações com uma desconfiança fundamental frente à construção do que chamaríamos de heroísmo em si mesmo, desde que se pode ver nele – no elemento heroico – não um modelo que valoriza o ser, conforme seria de supor, mas uma "ideia" também, que é o próprio ser valorizando-se como "potencialidade" futura e se desvalorizando no que de fato ele é no presente. Identificar-se, buscar no herói não o que o herói possui de distanciado ou inacessível seria, assim, projetar-se, imediatamente, no território da utopia.

31 CIORAN, E. M. *História e utopia.* Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p.101.

Pode ser que para alguns exista pressa nestes pensamentos. Entretanto, é possível imaginar que, no plano da cultura propriamente, transcendendo o das identificações individuais (o que é questionável, uma vez que se poderia perfeitamente negar a linha divisória que se traça entre as duas esferas) e coletivas, isso produz o efeito de um "embaçamento", para usarmos um termo aproximativo, das faculdades reflexivas do homem. O heroísmo – ou a mitificação –, se por um lado é necessário à cultura para a edificação dos modelos, por outro exige dela um sacrifício, a ser cumprido no âmbito do que ela tem de mais íntimo, como construção e revisão incessante de si mesma. Com efeito, a cultura e o pensamento heroico parecem nunca ter entrado em acordo, poderíamos concluir, com Cioran e outros pessimistas. E, no plano da modernidade, não é preciso um grande esforço de reflexão para avaliar a extensão dessa suspeita.

Vimos, pela ótica da análise da dicotomia realismo-inverossimilhança, alguns dos efeitos que o esforço de recapturar a obra literária na história e de socializá-la e universalizá-la (isto é, torná-la potencialmente legível para um número indeterminado de sujeitos), pode ter sobre a compreensão de seus mistérios. Se não se pode postular uma interpretação mais "verdadeira" ou não se pode aspirar ao desvelamento de uma verdade intrínseca da obra, pode-se ao menos afirmar a existência do escrito, sua concretude, que é a primeira, supomos, a ser obliterada quando a crítica se converte em esquema ou apologia, e o pressuposto se superpõe ao observado. O esforço de tudo explicar, de tudo esclarecer, e a ansiedade de aparar todas as arestas, de conceber um plano harmonioso de relações lúcidas que satisfaça mais ao pensamento do que à obscura imanência dos instintos ou das intuições, mesmo ao preço de converter a crítica num mero elogio da obra, concede à "seriedade", ao "compromisso" e a noções semelhantes o prestígio da verdade.

Às vezes, vemos o esforço lançar-se pressurosamente em direção à sua meta, fragilizando-se porém no trajeto. Nota-se, mais adiante, uma certa ânsia de supor as articulações, como se um discurso honesto, bem construído, límpido e logicamente fundamentado, suprisse as carências de um intuito demasiadamente nobre, mas autorreferente. Na promoção da continuidade, essas práticas se patenteiam como garantia de verdade. Não estamos, evidentemente, a propor o extremo oposto, que tangenciaria o limiar da desordem e do irracionalismo. Os efeitos seriam igualmente nefastos para o pensamento. É preciso, antes, mobilidade e vivacidade de espírito, para que este não se deixe aprisionar pelos labirintos. A construção de esquemas, pelo que dela entendemos, multiplica esses labirintos; e, neles, se a investigação é ansiosa, não se pode achar nada senão os giros que se dão em torno de um centro, onde o pensar só encontra o que depositou ali desde o princípio.

A recaptura do escritor pela história tem algo de um esforço para engajá-lo culturalmente. Quanto a isso, a posição do escritor é a de quem procura um "lugar" no mundo dos acontecimentos, uma posição que permita à sua palavra penetrar no tempo e falar aos ouvidos de quem só vive no tempo. Mas é também a de quem resiste a ser arrastado pelo tempo. A obra em si é uma força que se comunica com o tempo, atraindo o tempo para si, mas, também, expelindo-o de si. As tentativas de acorrentá-la ao tempo se dão no movimento da atração: existe um movimento que liga a ela, que fomenta uma "identificação" com ela, e do qual, pelo que sabemos, derivam o prazer e aquilo que se chama de fruição estética. Se esse movimento é desviado, porém, ou se a identificação se transfere da obra para o escritor, surge então a figura do "demiurgo", do grande criador cujas palavras, repletas de maravilha, têm o dom de nos arrebatar.

O movimento de atração que se desvia da obra para o escritor converte-se rapidamente num impulso novo em direção à obra. E nele não se tem mais a obra e o que ela diz, mas o que pensamos da obra ou queremos que ela diga, isto é, nossa esperança de heroísmo projetada no fenômeno, nosso anseio de liberdade ou de autoafirmação identificado com ela e pontualmente realizado na imagem perfeita e concomitante do criador que a produz. Podemos analisar, pois, esse movimento referindo-nos a um certo esquematismo cujo sentido seria situar a relação do heroísmo com a arte. Sobretudo situamo-lo em relação à história: o movimento que se desvia da arte em direção ao autor tem a mesma natureza do movimento que recaptura a arte na história, por meio da imagem do artista que a concebe. Assim, o artista é revolucionário porque faz arte "revolucionária". Sua "mensagem" é revolucionária na medida em que sua arte parece romper com os liames que a aprisionam a uma tradição ou a um espaço de interpretações. E, no entanto, mesmo que isso não esteja garantido na arte, espera-se que a arte se volte para a história, ao se pretender revolucionária perante uma tradição. Espera-se dela uma atitude, quer-se ouvir nela uma palavra em que ela, iluminando o presente, seja um facho de luz aceso na história.

Se existe na arte uma reserva, ou se a arte parece silenciar diante da história, o gesto que faz do artista um herói é semelhante ao que converte a arte num heroísmo. O ato heroico realiza-se na história – é um ato extrovertido por natureza, da mesma índole que o gesto de decisão e ruptura que (acredita-se) institui a santidade no nível religioso. Aliás, foi assim que, num ensaio publicado em *A literatura no Brasil*, a influente coletânea de estudos organizada por Afrânio Coutinho, o escritor Guimarães Rosa chegou mesmo, na qualidade de escritor "revolucionário", a ser comparado com um "santo". Ora, o autor do ensaio, Franklin de Oliveira, partia do pressuposto de que a arte "revolucio-

nária" era um ato heroico e de que o autor revolucionário participava do ato na medida em que o heroísmo da arte não era mais do que o corolário do seu próprio heroísmo como escritor.

Buscando uma posição que justificasse a ideia da arte entendida como gesto revolucionário, o autor a encontraria, por um momento, no suposto solo da forma e da linguagem. Seu ensaio nos instrui, pelo que tem de emblemático, sobre os efeitos da posição heroica do crítico quando se projeta sobre o seu pensamento. Podemos abordá-lo como modelo para certas leituras que frequentemente encontramos quando pesquisamos a crítica da obra de Guimarães Rosa. Por menos que essa crítica participe dos pressupostos avaliativos daquele ensaio, é provável que alguma coisa nela se ilumine quando pudermos perceber que seus aspectos mais comprometedores foram ali elevados a uma potência extremada e de relevos nítidos. Todos "admiramos" a arte e os escritores – eis o fato –, todos nos "identificamos" com os criadores que fazem arte revolucionária. Abordar a posição heroica pode ser, nesse aspecto, então, se estamos a falar de um crítico que a conduz ao limite, descobrir e esclarecer uma faceta de nossas próprias tendências, naquilo que elas têm de menos luminoso, de menos acessível à racionalização, mas nem por isso menos revelador.

Tivemos, no início deste escrito, oportunidade de apontar certas peculiaridades da recepção crítica de Guimarães Rosa, na época de seu aparecimento. Em seu ensaio, Franklin de Oliveira inicia mencionando uma perplexidade, uma convulsão crítica ocasionada por esse aparecimento, que é identificada num primeiro instante com uma revolução no nível da forma. Para o crítico, o momento inicial da convulsão que a obra gerava na crítica nacional estava ligado a uma série de interpretações e análises que buscavam aquilatar o potencial revolucionário latente no plano formal:

> Quando dez anos depois do aparecimento de *Sagarana* surgiram *Corpo de baile*, ciclo de novelas, e *Grande sertão: veredas*, saga do Brasil medieval, os sismógrafos da crítica registraram duas novas convulsões no nosso raso território literário[32].

As novidades formais eram patentes. Constatava-se inclusive, como ali se detectou, a possibilidade de uma alteração de ordem linguística ou no modo de operar com a linguagem de livro para livro, evoluindo de *Sagarana* em direção à obras seguintes. Segundo Franklin de Oliveira, a "língua rosiana" deixava de ser "unidimensional" e se convertia em idioma que punha os objetos a flutuar numa atmosfera em que o significado de cada coisa estava "em contínua mutação". Na ordem de uma irrestrita simpatia pela obra do ficcionista mineiro, o crítico propunha dar um passo adiante, superando os limites das abordagens linguísticas produzidas até então. Essas abordagens operariam no âmbito da "forma", porém era necessário ir mais fundo. Era preciso reconhecer, em Guimarães Rosa, uma revolução "maior", que consistiria em "romper, dialeticamente (conservá-la, ultrapassando, no conceito hegeliano)", a forte tradição brasileira das "obras escritas *sub specie temporis*", ou seja, os livros de índole "vingadora", como os definiu o crítico, a exemplo de *Os sertões* e *O ateneu*. Nessas obras, provavelmente, o ato heroico da contestação ou da inserção social imediata aparecia de modo claro. Havia que inserir o escritor como figura revolucionária num espaço "conservador" – figura que, em vez de escrever para o tempo, estava escrevendo "*sub specie perfectiones*", buscando uma relação

32 Cf. OLIVEIRA, Franklin de. Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *A literatura no Brasil.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1986, v. 5. p. 475-526. Alguns tópicos do ensaio estampam títulos que atestam a perspectiva do autor: "A revolução rosiana", "O homem harmonioso", "O artista como santo", "Demiurgo de seres ideais", "O sertão é o mundo", "A revolução estilística", etc.

com a arte que ultrapassava o mero limite da denúncia e da reflexão social.

Estava em curso uma "gigantesca revolução" – supunha o crítico –, que até então não havia sido "sequer suspeitada" pela crítica brasileira, e que não o havia sido nem mesmo pelos setores mais avançados de nossa inteligência:

> A revolução rosiana que, de início, deixara em perplexidade grandes parcelas da inteligência brasileira, precisamente aquela em que predomina o ranço conservador, lentamente começou a criar uma crítica e um auditório predispostos não só à sua avaliação estilística como ainda em erigir em padrões (os inefáveis epígonos) os valores que nela se inserem. (...) Esta a sua gigantesca revolução, que até hoje sequer foi suspeitada pela crítica nacional. E porque não foi sequer suspeitada, desse fato decorrem incompreensões que partem, inclusive, dos setores mais avançados de nossa cultura.

Não deixa de ser produtivo solicitar a esse ensaio que discorra sobre a problemática da relação entre inverossimilhança e realismo que aqui nos preocupa e que surpreende a crítica em seus momentos mais influentes, muito embora as respostas possam decepcionar. Assumindo abertamente, por assim dizer, uma posição heroica, o crítico supera imediatamente tudo aquilo que há de dicotômico, de insuficiente ou de indeterminado na pesquisa dessa questão. Propõe, antes, em conformidade com a atitude que o orienta, a ideia de que a escrita de Guimarães Rosa é marcada pela procura de algo que transcende os limites do homem e que, por isso mesmo, arrebata a realidade e a fantasia num único frêmito de imaginação, como se toda a obra fosse fruto de um só gesto humanizador e totalizador. O gesto, por sua vez, no que tem de transcendente e elevado, aproxima-se do ato de santidade; na santidade – segundo o crítico – o homem põe em prática uma decisão que imprime um curso novo ao seu destino e modifica a realidade:

> A obra de Rosa, para quem a saiba ler, é um ato que busca a santidade do homem. Como Rademacker, poderia ele dizer, e na realidade o disse em termos de ficção: o mundo contemporâneo está reclamando um novo tipo de santo – de um santo bem deste mundo, como um tipo de homem que saiba reunir e harmonizar em si todos os diferentes lados nobres do ser humano, conservando-lhe a sua respectiva altura em dignidade.

Para o comentarista, se o ato heroico transfigura o homem, ele se reflete em todas as suas realizações. Não será difícil procurá-lo em suas obras, porque ele estará presente nelas como potência realizadora. Essa presença, pelo que deduzimos, pode ser percebida em vários níveis. No caso de um escritor, teremos a recriação dos comportamentos heroicos ou nobres, como é o de Diadorim, ou do menino Miguilim e de seu irmão Dito, ou o comportamento estranho de alguns seres de exceção, dos quais ressuma uma pureza de propósitos que é semelhante à da santidade. As personagens heroicas entrarão, na literatura, não só como modelos revolucionários, mas também como modelos de comportamento. E, por contraste, esses modelos fazem a crítica de seus antecessores e contemporâneos, mostrando-os em seu negativo:

> Antes de Guimarães Rosa o romance brasileiro era uma sinistra galeria de heróis frustrados – "galeria pestilenta", chamou-a Mário de Andrade. Com Joãozinho Bem-Bem, Riobaldo, Diadorim, Medeiro Vaz, Joca Ramiro surgiram os primeiros heróis resolutos da literatura brasileira.

Resolução é uma palavra que diz muito. A via heroica, palmilhada arduamente, implica o que o crítico chamará de uma "vontade para os valores", que dá o tom das narrativas heroicas É por esse motivo que coragem e decisão são atributos elogiáveis do herói, pois constituem requisitos à transformação revolucionária. Tal posição, evidentemen-

te, acarreta algumas consequências para o pensamento de Franklin de Oliveira. Em primeiro lugar, cumpre rejeitar a ideia de ser Guimarães Rosa um escritor não-engajado, uma vez que, em nível mais profundo, se encontra amplamente interessado na transformação do homem e na perquirição de suas profundidades e dilemas. Ademais, para que haja o homem revolucionário, será necessário calcular um trajeto racional para as suas ações, o que o crítico encontrará no suposto "idealismo" plotiniano de Guimarães Rosa. É preciso, pois, que haja uma inteligência penetrante acompanhada por um ideal de homem – o "homem harmonioso" –, para que possa acontecer a crítica do comportamento (a qual envolve o individual e o social). O ficcionista acreditaria, para o analista, num "ideal" de vida ética que tornaria ilegítimo classificá-lo entre os reacionários ou entre os indiferentes. Esta é a via de quem sente horror ao "caos", à "desordem" e à "anarquia"; e é também a de quem sabe que o "ser é coisa secreta", coisa que só a atitude verdadeiramente destemida é capaz de sondar.

Quanto ao realismo, que nos interessa mais de perto, não há como ressaltar no ensaio uma preocupação palpável com o solucionamento das dicotomias. Partindo, como se vê, do pressuposto universalista, em que o real se apresenta ao caráter heroico como cenário para a realização do gesto que o transcende, o crítico supõe uma espécie de ultrapassagem que leva de roldão a própria dicotomia. Se o romancista lidava com "seres ideais inseridos em situações concretas", as dificuldades do que chamamos "elipse" do realismo eram reabsorvidas num nível de fabulação bastante alto, onde a dualidade entre real e fantasia se tornava irrelevante ou se convertia num dado pontual. Constatando uma espécie de dupla natureza, "universal e regional", em *Sagarana*, o encaminhamento da obra em direção à fábula adulta seria inevitável. Com efeito, o herói cultural conta histórias para adultos, histórias de

sentido formador, profundamente ético, o qual, se não se revela à primeira leitura, é porque também fazem parte da ascese a penetração nas profundidades, o esoterismo da busca e a decifração do obscuro. Quanto ao aspecto "regionalista" da obra, se o crítico entrevê tal problema, é apenas para mencioná-lo de passagem, pois de preocupa mais com as atitudes morais que subjazem ao escrito. Por que a escolha do regional e por que as narrativas sempre voltadas para o homem do interior? E por que a presença frequente de elementos mágicos, "fantásticos" – como se poderia chamá-los –, num ambiente em que se esperaria a repressão dessa tendência? Para o comentarista, a resposta é que a escolha se subordina à própria busca pelo espiritual:

> Para exprimir a necessidade de revitalização do homem – *Grande sertão: veredas* sustenta-se na apologia da coragem; para captar os últimos movimentos anímicos da vida humana ocorrendo em espaços livres de repressão – Rosa escolheu o sertão para cenário de suas estórias, não porque estivesse empenhado em realizar novo regionalismo, mas porque o sertão lhe pareceu o único espaço do mundo moderno em que a vida não é impessoal.

Se a opção por um espaço onde "a vida não é impessoal" se justifica como uma escolha pessoal do escritor, fica difícil, mesmo assim, explicar por esses termos um certo padrão de escrita que mais parece derivar de uma luta travada no campo *literário* propriamente (e não no campo moral ou espiritual) com o estilo e que envolve, entre outros aspectos, a própria concepção de "narrar" como ato que põe em jogo uma tradição. No entanto, para aqueles cujo olhar atravessa o livro em busca do real, a batalha parece ganha por antecipação. O escritor seria capaz de realizar, antes que uma obra difícil e complexa, em que se tropeça o tempo inteiro nos despojos da luta, "o milagre vivo de uma língua, de uma fala e de um estilo que, apesar de rigorosamente seu,

não perde os dons da comunicabilidade" –; ou seja, uma escrita em que o coletivo e o impessoal confluem para o mesmo ponto ou servem de sustentáculo para a realização individual, quando não estão inteiramente obstruídos por esta última.

Ainda segundo essa perspectiva, a escolha de um cenário remoto, localizado nos confins do sertão, se subordinaria ao desejo de criar situações em que o homem, posto à prova por circunstâncias que exigem dele atos de decisão e escolha pessoal – como no caso da guerra travada entre jagunços –, teria maiores condições de testar suas possibilidades, imprimindo um ritmo qualquer à sua existência. Assim, é inevitável que o crítico eleja suas preferências. A escolha dos heróis recai sobre as figuras presentes em *Grande sertão: veredas* – mormente Riobaldo e Diadorim, os dois protagonistas, que se veem submetidos a um confronto. O confuso e ensimesmado Riobaldo, evidentemente, estampará a imagem do homem em processo de autoconstrução, convertendo-se numa representação sertaneja do tipo fáustico moderno, figura que, à maneira de Dom Juan, é também "um rebelde" que viola certas leis da moralidade comum, pois se acha engajado no projeto da transcendência. Entretanto Riobaldo não corresponde ao modelo acabado do herói, já que seus atos depõem contra ele. Em contraste com um Joca Ramiro, "guerrilheiro de alta glória", Riobaldo se aproximará, no momento decisivo, quando sua obra se realiza e exige continuidade, de uma forma decaída de Hamlet rural. Se, pelas palavras do analista, num dado momento da trajetória, Riobaldo ousou abraçar o pacto diabólico como artifício para se elevar a um patamar mais alto da virilidade, num segundo momento ele renunciou ao acabamento da missão, mergulhando numa existência apagada e sem brilho. Neste ponto, toma-lhe o facho Diadorim – que concretiza, de forma brilhante, o ideal de heroísmo preconizado pelo crítico. Para este, Riobaldo é ago-

ra, após o término da guerra, "um homem recolhido ao seu 'pequeno mundo'", um homem que "cortou as amarras com os homens vivos", angustiada ruína a meditar obstinadamente um drama existencial que só existe em seu passado:

> Ao cair na religiosidade, ele, que era um ser de componentes dialéticos, vivendo, sofrendo as contradições enriquecedoras da vida humana, despoja-se de sua contextura real – é, agora, um Hamlet agrário, perdido em gigantesco monólogo.

Em contrapartida, mediante uma dialética que é capaz de tudo transformar, entra em cena uma lei de compensações que, do ponto de vista do ficcionista – isto é, de um ponto de vista que se lhe atribui –, como manipulador soberano dos códigos literários, cumula Diadorim com as virtudes que faltam a Riobaldo na hora suprema. Faz-se com que o primeiro realize vicariamente o que o segundo não teve condições de levar a cabo:

> É o que é Riobaldo – protagonista da guerrilha, confidente de Diadorim, seu senhor e seu servo, seu cavaleiro e escudeiro. Pensasse o autor não dialeticamente, e não teria como proceder artisticamente desta forma. A categoria da identidade, à qual se agarra o personagem, vedaria a Rosa o caminho à complexidade. Eis por que o grande herói resoluto do romance na realidade não é Riobaldo, ex-jagunço, mas Diadorim – a mulher que se faz guerreiro, numa inversão dialética da imagem varonil da figura dos lutadores titânicos que são sempre homens.

O pensamento de índole heroica produz não só uma "revolução gigantesca" no setor da escrita literária – revolução que engloba os planos da linguagem e dos temas – como também produz uma revolução de cunho histórico, tendente à "revirilização" dos valores. É assim que um escritor se torna, antes que um articulador de códigos literários

à procura de sua própria linguagem, num mestre da sondagem e dos mistérios subjacentes à existência humana, dos seus mundos interiores e obscuros. Esses lavradores, esses caboclos, esses vaqueiros e jagunços transcendem os limites de sua imediata concretude humana para se tornarem símbolos de significação "universal". Essas "estórias" são parábolas de significado transcendente. A longa e complexa guerra que os jagunços travam entre si, lavrada em forma de romance, deixa de ser um enredo que sustenta uma realização romanesca (e valendo-se de todos os recursos que o romance clássico oferece, como o descritivismo, o suspense, o caso de amor mal resolvido, a luta entre o bem e o mal, o certo e o errado), para se converter numa viagem ao interior do homem, às profundidades arcanas do ser, num passe de leitura que a tudo atribui significado. Esforça-se o pensamento por unir todas as pontas e construir, sobre a narrativa real, uma nova narrativa – mais clara, talvez, mais linear e, por isso, mais exemplar; transmuda-se o escritor numa figura apta a assumir papel importante na transformação da cultura – papel que outros não poderiam assumir com a mesma eficácia, seja por motivos de realização artística deficitária, seja por razões que transcendem a esfera da simples técnica ou maestria que se pode adquirir no domínio dos códigos, beirando então os limites difusos das escolhas temáticas ou das próprias inclinações individuais mais ou menos afins com as atitudes heroicas

Ao que se disse, é importante acrescentar algumas observações. Se o ensaio de Franklin de Oliveira produz esses efeitos peculiares – talvez por se tratar de uma leitura que sofre, ao que parece, desde o início, com a pressão exercida, sobre o pensamento que a conduz, pela fidelidade a um ponto de vista que atrai todos os elementos para sua órbita –, cuja análise não estenderemos, trata-se mesmo assim de exprimir uma atitude que tem alguma coisa de exemplar. Nem mais nem

menos rigoroso que outros – diríamos –, o crítico realiza um esforço verdadeiramente titânico em prol da reinserção da arte na história. E este é o sentido da posição que chamamos de heroica, tomando-a como modelar, mesmo que em aparência os seus resultados pareçam menos eficazes: situamo-lo, pois, quanto aos fundamentos, sobre a mesma base em que as posições de caráter sociológico se assentam. Busca-se na literatura, a partir do que se pode chamar de uma interpretação "interessada" da obra, um sentido a que a própria literatura – no momento em que é só literatura, isto é, no momento em que se reverte sobre si própria e sobre sua especificidade como atividade humana marcada por formas e processos de conformação peculiares – reluta em ceder de modo transparente.

E aqui não se pode deixar de pensar numa opacidade fundamental da narrativa literária frente às pretensões de cooptá-la na história. Tal opacidade oferece o escrito à leitura e à indagação crítica, mas também o fecha, escamoteando-o, deslocando-o um pouco mais para a frente, ou fazendo-nos retornar sobre nossos passos de mãos vazias e sem privilégios depois das primeiras investidas. Se a crítica de orientação histórica insere a arte no mundo, entregando-se à preocupação com aquilo que se poderia entender como sendo uma revelação, possibilitada pela arte, do homem ao homem – uma exemplaridade meditativa que a obra deveria conter no momento em que se abre para a história –, e se a pesquisa da arte nesse campo tende a desembocar numa discussão sobre prioridades e problemas relevantes, então o gesto de converter o artista em mestre da cultura é só um corolário. E se é de todo errôneo ou, pelo menos, ingênuo pensar que a posição desagrade ao artista ou que ele não venha a extrair dela algumas vantagens, é lícito talvez concluir que o próprio artista – e aqui, sim, entrevemos uma relação *dialética* – contribui para ela e responde a ela na tônica proposta.

Não é outro, pensamos, o sentido que se deve dar a certas práticas de escrita, a certas intromissões autorais, a certas proposições de "jogos" para a análise, que, se por um lado aparentam ligar-se a formas idiossincráticas de conceber e realizar o escrito, têm, num outro extremo, uma direção segunda, concomitante, que parece mirar-nos diretamente como leitores especializados e hábeis de um texto que nos ensinou, desde há muito, como lê-lo e o que dizer a seu respeito:

> (...) o que merece especulada atenção do observador, da vida de cada um, não é o seguimento encadeado de seu fio e fluxo, em que apenas muito de raro se entremostra algum aparente nexo lógico ou qualquer desperfeita coerência; mas sim as bruscas alterações ou mutações – estas, pelo menos, ao que têm de parecer, amarradinhas sempre ao invisível do mistério[33].

Qual seria, meditado a partir dessa dupla direção, o real sentido do adjetivo "rosiano", divulgado e encarecido pelos comentaristas?

Da literatura à história

O lugar de um discurso na história só pode ser assegurado por um espaço discursivo em que esse discurso, tomado como *par* de outros que supostamente se lhe assemelham e com ele "dialogam", tenha sua própria identidade e eficiência confirmadas (ou reasseguradas) o tempo todo, num processo que talvez não termine. Diz-se então que um dizer só entra na história quando existe um outro que o transforma em dizer e que, recapturando-o num espaço de diálogo, no qual é preciso ressaltar e pôr em evidência certas tonalidades, certas linhas de

33 ROSA, Guimarães. A estória do homem do Pinguelo. *Estas estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969, p. 101.

força (que passam a ser preferíveis e são logo privilegiadas), lhe dá um lugar e um sentido e faz com que se torne *histórico* e efetivo. Quando um autor se compenetra desse fato, e quando, em diálogo com o espaço das vozes, resolve responder a ele na tônica das ênfases sublinhadas, a obra assume então, a nosso ver, o aspecto de uma interpretação de si mesma – o aspecto de uma produção de *sentidos* que confirmam ou ressaltam essas tonalidades. Se pomos em questão a competência da obra literária para se realizar como discurso – ou se perguntamos até que ponto a obra seria passível dessa realização e em quais momentos ela se recusa a ceder –, então um volume novo de indagações deverá surgir, permitindo verificar os suportes ou as bases em que se funda a constituição do espaço discursivo, em suas tonalidades e ênfases dominantes.

Dissemos que a obra de Guimarães Rosa foi desde o princípio julgada e avaliada por um espaço de crítica que, até hoje, em sua tônica mais forte, por assim dizer, se identificou com ela (na medida em que é possível a uma crítica identificar-se com o que quer que seja) e manifestou frente a ela uma simpatia considerável. O escritor foi aceito, desde o início, como um criador que não só "inovou" quanto a possíveis expectativas do ideário modernista que exigiriam, como uma de suas coordenadas, a atitude inovadora. Ao mesmo tempo resgatou uma tradição, cujo empenho teria sido, em seu momento mais alto, criar-se e alimentar-se a si mesma como tradição, gerando uma herança que cumpria compreender e aquilatar. Por esse ângulo, Guimarães Rosa foi por um lado o escritor "regionalista" – conforme o termo comum –, dono de um conhecimento profundo e amplo da realidade brasileira em suas múltiplas configurações. Por outro, foi o "universalista" imaginativo, que exprimiu em sua escrita os dramas e as preocupações do homem moderno e de todas as épocas.

Era inevitável que o espaço crítico procurasse ressaltar essas qualidades e legitimá-las da melhor maneira. Esse esforço apontaria para as tonalidades dominantes ou, quando menos, vislumbrado no cerne de sua complexidade, ajudaria a compor uma ideia do que fosse e do modo como se constituía o espaço discursivo da crítica. Neste ponto, cabe a cada um elaborar as suas próprias reflexões, fazendo suas inferências e tirando suas conclusões. No que nos concerne, preferimos suspender o estudo do problema, procurando novas questões que nos habilitem a refazer o trajeto em função de outras coordenadas, que o mostrem a nós sob outros prismas e perspectivas.

A pergunta que nos trouxe ao problema exige, porém, um acabamento. E, com efeito, algumas palavras ainda poderiam ser ditas com relação ao que viemos colocando, direta ou indiretamente, sobre "realismo" e "inverossimilhança" na narrativa de Guimarães Rosa. O ponto de partida foi a própria questão da dualidade, que nos conduziu a uma breve abordagem do espaço crítico em que a obra se refletiu ao surgir, mostrando-nos as dificuldades de encontrar nesse espaço o respaldo de ordem reflexiva que nos capacitasse para um dimensionamento claro e menos insatisfatório do que nos preocupava. Constatamos as dificuldades ou a quase impossibilidade de encontrar o respaldo, seja porque o espaço da crítica elidia, frequentemente, a questão levantada, seja porque, quando se deparava com ela, a ultrapassava de imediato, em virtude de sua configuração própria, cujo teor continha os termos e a necessidade de uma ultrapassagem. Se não é de nosso interesse produzir um levantamento abrangente desse espaço – o que julgamos ocioso até certo ponto, se levarmos em conta que basta a constatação do problema para que se produza uma nova conflagração –, sabemos porém que a questão (de um "esquecimento" da dualidade por parte da crítica) pode ser aventada. E a mesma parece ser, sob todos os aspec-

tos, fecunda para a construção de uma imagem do discurso produzido pela crítica a pretexto da obra, considerando esse tópico como referência específica.

A abordagem da dualidade, sob a ótica da "elipse" – já o manifestamos – se afigura, contudo, insuficiente, embora seja instrutiva para, no início, situarmos o problema. É preciso tomá-la apenas como um marco de referência, ao qual não atribuiremos o caráter da verdade, porquanto não se pretende produzir aqui um discurso concorrente – marco que nos faz pensar sobre os limites de uma certa reflexão e que nos permite observá-la de fora. Sabemos o quanto ainda falta para se falar seriamente de uma universalidade do escrito literário e o quanto isso implica para a compilação de um "cânone" em que toda a produção artística é julgada segundo um critério de valores (tratando-se, evidentemente, de um espaço "oficial" de crítica e julgamento).

Se, como quer Silviano Santiago, em seu ensaio referido no começo, a construção do espaço da crítica exigia, entre suas coordenadas, no campo da narrativa, a postulação e a expectativa de uma *trama*, onde se refletisse o acontecimento com o qual a história penetra na obra, então se pode dizer que a "elipse" do pressuposto realista – no qual a crítica procura as bases para a recaptura da obra na história – se insere aí como um problema. Nesta perspectiva, é preciso, pois, aferir os limites do mesmo e a direção a que ele nos conduz. Para Silviano Santiago – que entrevê o problema na perspectiva da interpretação da obra de Clarice Lispector –, a abordagem de cunho sociológico falha ao tentar construir um modelo de narrativa em que a trama novelesca dialoga com o acontecimento histórico e, tendo ela mesma uma configuração que só pode ser "semelhante" a uma narrativa, se realiza também como história. A pergunta, a esta altura, é: é a história uma narrativa? É o acontecimento uma história? E, mais importante: é a narrativa, em

qualquer de seus momentos, uma história – seja qual for o sentido que pudermos dar a esse termo?

Resta aproximar as noções de realismo e trama novelesca, para um confronto em que uma delas, apontando para a literatura, quer permanecer história e a outra, apontando para a história, quer transformá-la em literatura. Concebamos a ideia de "realismo" como uma tendência da escrita. Veremos que, na abordagem da obra em seu confronto com a tradição, as coisas se colocam de modo mais complicado. Perguntemo-nos se o conceito de "trama novelesca" (de caráter oitocentista) empregado por Santiago não denota uma nostalgia de ainda permanecer por mais algum tempo no plano onde o literário já se calou (ou de onde já se retirou) – no plano da história concebida como literatura. Veremos se tal esforço não implica uma tentativa de refinar por mais um pouco a questão, permanecendo nela e dando a ela um sentido que ela provavelmente já perdeu.

É o modo como interpretamos essa posição, quanto à narrativa de Clarice Lispector e quanto à expectativa de ainda por um tempo ressaltar-lhe a eficácia histórica, o caráter utópico da realização na concepção de "momento" como espaço propício à utopia. Somos, infelizmente, pouco otimistas quanto às colocações de sentido utópico. Cremos que derivam, em geral, de certa volta do pensamento histórico sobre si próprio, realizando-se como um seu produto – mais fino, sem dúvida, menos desconfortável –, uma sua direção em que a história se transforma ainda em "porvir". Não é outra, pois, a interpretação que damos à dualidade entre trama e acontecimento, proposta por Santiago, ou à oposição entre acontecimento (de caráter histórico) e momento (de caráter utópico-existencial). Ambas, a nosso ver, derivam do próprio conceito de narrativa entendida como "trama", sendo que

a trama conduz ao acontecimento, sendo que o acontecimento conduz ao momento, num ciclo do qual não se pode sair.

Para os efeitos deste trabalho, devemos reconhecer que algumas colocações são feitas de modo excessivamente esquemático, ao passo que outras podem parecer exageradas. É necessário conceder, por exemplo, que a concepção do artista como herói da cultura concerne a uma liberdade de apropriação da arte pelo leitor que tem longas raízes na história. Essa concepção tem sido, desde o Romantismo (ou desde momentos anteriores ao Romantismo), fator motriz e instigador da realização de duradouros edifícios da arte, e tem marcado grande parte dessas realizações. Por sua vez, o diálogo da obra com a história tem sido uma preocupação que não se apaga com um simples gesto de obliteração, tal como o relacionamento entre ambas as preocupações é uma realidade que, no âmbito imediato da simples valorização da arte, não pode ser negligenciada.

Até que ponto a obra é apenas um gesto da vontade realizadora e até que ponto o dizer se liga efetivamente à história, assumindo nela um "peso" qualquer, são perguntas que não cabe a este trabalho responder. Mas, se as pudemos tocar, pelo menos, ou vislumbrá-las pela ótica do ensaio e pela reflexão a que uma realização literária contemporânea nos conduziu – realização das mais belas e, por que não admitir?, das mais sugestivas sob todos os aspectos –, damo-nos por satisfeitos. Mantenhamo-las, porém, em nossa mira de interesse e procuremos extrair delas uma luz que possa, como propusemos alhures, reverter-se sobre si própria e sobre o pensamento, no sentido de liberá-lo para novas jornadas. É para onde – acreditamos – tudo isto parece encaminhar-nos.

Referências Bibliográficas

ATAÍDE, Tristão de. O transrealismo de G. R. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). *Guimarães Rosa:* fortuna crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). *Guimarães Rosa*: fortuna crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

_____. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.

_____. Sagarana. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). *Guimarães Rosa:* fortuna crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

CIORAN, E. M. *História e utopia.* Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

COUTINHO, Afrânio. Realismo. Naturalismo. Parnasianismo. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *A literatura no Brasil.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1986. v. 4.

CUNHA, Celso e CINTRA, Lindley. *Nova gramática do português contemporâneo.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária.* Coimbra: Armênio Amado, 1985.

LINS, Álvaro. Uma grande estreia. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). *Guimarães Rosa:* fortuna crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

OLIVEIRA, Franklin de. Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *A literatura no Brasil.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1986. v. 5.

RAMOS, Graciliano. *Vidas secas.* 57. ed. São Paulo: Record, 1986.

ROSA, Guimarães. *Estas estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

_____. *Tutameia:* terceiras estórias. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

_____. *Primeiras estórias.* 8. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

SANTIAGO, Silviano. A aula inaugural de Clarice Lispector. *Folha de S. Paulo*. 7/12/97. (Caderno Mais!).

SCHWARZ, Roberto. Grande sertão: estudos. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). *Guimarães Rosa:* fortuna crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

_____. *A sereia e o desconfiado.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas.* São Paulo: Perspectiva, 1970.