

Guimarães Rosa: a transcendência do realismo

AUTOR

Maryllu de
Oliveira Caixeta*

maryllucaixeta@
yahoo.com.br

*Pós-doutoranda no
Programa de Pós-
Graduação em Literatura
do Departamento
de Letras Clássicas e
Vernáculas da Faculdade
de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo

Guimarães Rosa: la trascendencia del realismo

Guimarães Rosa: the transcendence of realism

RESUMO

A escrita de João Guimarães Rosa transcende o realismo ao indeterminar as representações na forma. Segundo Hansen (2012), em Forma literária e crítica da lógica racionalista em Guimarães Rosa, a ficção literária de Guimarães Rosa indetermina as representações na forma de um fundo que produz mistério. O artigo pontua algumas operações de indeterminação no conto Hiato de Tutaméia: terceiras estórias. Com uma ficção da forma as Hiato, Guimarães Rosa intervém no campo literário universal e no brasileiro. Este artigo destaca dois aspectos relevantes na recepção da intervenção de Guimarães Rosa no campo literário brasileiro: a predileção pelo realismo e o imaginário sacro. Guimarães Rosa atende parcialmente à recepção formada na cultura letrada e afeita às representações realistas. Extrapola as expectativas dela ao contemplar, simultaneamente, o imaginário sacro. Guimarães Rosa intervém em um projeto histórico de adequação do imaginário aos padrões realistas de representação. Caso não queira cooperar na naturalização dos padrões realistas, a ficção literária universal tem como desafio produzir o sentido de realidades cada vez mais complexas na língua que, domesticada em representações, reitera os lugares da linguagem na sociedade de classes. Desde o século XIX, os escritores enfrentam a dificuldade de propor representações válidas em um mundo de diversidade crescente e o campo literário brasileiro requer a representação da realidade nacional. A intervenção da ficção de Guimarães Rosa nesse projeto de representação contempla o imaginário sacro da recepção que, afeita à forma como método de formular na língua o desejo e a prática, acolhe os efeitos da indeterminação como mistério.

RESUMEN

La escritura de João Guimarães Rosa trasciende el realismo al indeterminar las representaciones en la forma. Según señala Hansen (2012), en Forma literaria e crítica da lógica racionalista en Guimarães Rosa, la ficción literaria de Guimarães Rosa indetermina las representaciones en la forma de un fondo productor de misterio. Este artículo puntualiza algunas operaciones de indeterminación en el cuento Hiato de Tutaméia: terceiras estórias, cuento en que, con una ficción de la forma, Guimarães Rosa interviene en el campo literario universal y no solo en el brasileño. Este artículo destaca dos aspectos relevantes en la recepción de la intervención de Guimarães Rosa en el campo literario brasileño: la predilección por el realismo y el imaginario sagrado. Como se intenta mostrar, Guimarães Rosa responde parcialmente a la recepción de la cultura letrada, habituada a las representaciones realistas, y va más allá de sus expectativas al contemplar, simultáneamente, el imaginario sagrado. También interviene en un proyecto histórico de adecuación del imaginario a los patrones realistas de representación. En el caso de no querer colaborar en la naturalización de patrones realistas, la ficción literaria universal tiene como desafío producir el sentido de realidades cada vez más complejas a través de una lengua que, domesticada en representaciones, reitera los lugares del lenguaje en una sociedad de clases. Desde el siglo XIX, los escritores enfrentan la dificultad de proponer representaciones válidas en un mundo de creciente diversidad, y el campo literario brasileño demanda la representación de la realidad nacional. La intervención de la ficción de Guimarães Rosa en ese proyecto de representación contempla el imaginario sagrado proyectado por una parte de la recepción, imaginario que, habituado a la forma como método de formular en la lengua el deseo y la práctica, acoge los efectos de indeterminación como misterio.

ABSTRACT

Rosa's writing transcends Realism by indetermining the representations in the form. According to Hansen (2012) in *Forma literária e crítica da lógica racionalista em Guimarães Rosa*, Rosa's literary fiction indetermines the representations in the form of a background that produces mystery. We point out some operations of indeterminacy in the short story *Hiato*, from *Tutaméia: terceiras estórias*. With a fiction of the form, Rosa intervenes in the universal literary field and also in the Brazilian. This paper points that, in the cultural formation of the reception, two points of Rosa's intervention in the Brazilian literary field in which the predilection by Realism and the sacred imaginary live together. Rosa attends partially to the reception formed in the literate culture and inured to Realist representations. She extrapolates its expectations by encompassing, simultaneously, the sacred imaginary. Rosa intervenes in a historical project of adequacy of the imaginary to Realist patterns of representation. Universal literary fiction has as challenge producing the meaning of realities more and more complex with the tongue that, domesticated in representations, reiterates the places of language in the society of classes. Since XIX century, writers face the difficulty of proposing valid representations in a world of increasing diversity and the Brazilian literary field requires the representation of the national reality. The intervention of Rosa's fiction in this project of representation covers the sacred imaginary of the reception which, inured to the form as method of formulating desire and practice in language, welcomes the effects of indeterminacy as mystery.

1. Introdução: a ficção de Guimarães Rosa e as representações realistas

Quando colocamos o realismo em pauta, às vezes nos referimos apenas a determinadas tendências estéticas que deram forma a algumas obras significativas da segunda metade do século XIX, primeiro na França. O escritor realista daquele período pretendia elaborar representações ilustrativas de esquemas de interpretação da realidade, legitimados pelas ciências, especialmente a História. Considerava o organismo como o parâmetro da forma, optava pelos registros coloquiais da língua, caracterizava os personagens como seres ordinários e se opunha à artificialidade que atribuía à inventividade no uso da língua e da ficção. O realismo também pode ser considerado uma convenção recorrente na História da Arte, tendo tido grande acolhida em Portugal e no Brasil. É nesse sentido abrangente da concepção que alguns críticos falam em predomínio do realismo, ou mesmo do naturalismo, na história da literatura brasileira posterior ao século XIX. A literatura de Guimarães Rosa destoou dessa tendência estética e apresentou desafios para críticos e leitores habituados a ela. Guimarães Rosa propõe a ficção de uma forma que indetermina as representações que utiliza e com elas intervém nos hábitos mentais do leitor de literatura realista.

O público afeito às representações realistas pode nem notar que abstrai a convenção estética em que se sustentava esse tipo de literatura. Roland Barthes nomeia com a expressão “efeito de real” a satisfação que o público encontra em confirmar a representatividade de uma cena ou de um detalhe, um objeto banal do cotidiano numa exposição ou uma fotografia (Barthes, 2012: 178-179). A associação automática das representações realistas à realidade abstrai os procedimentos técnicos que constituem a representação e a diversidade de efeitos de real que a ficção pode produzir. De modo autoral, a ficção literária transfigura as mais diversas matérias e excede a função delas no imaginário; apresenta desafios para o imaginário e provocações às leis da cultura. O autor de ficção tensiona o imaginário ao apresentar um mundo irrealizado que interessa na medida em que desmistifica o mundo, e não como um simulacro do real (Costa Lima, 2006: 282, 288-289, 291). A exemplo de como operava a *imitatio* latina, o pensamento clássico colabora na regulação da cultura e domestica a imaginação com a noção, velha e moderna, de que a linguagem é um instrumento transmissor de noções anteriores a ela. A ficção literária resulta de um exercício da imaginação simbólica do autor que, mais do que mimetizar ou transpor, transfigura o que mobiliza no imaginário.

Recorrendo à mimese de matérias sociais disponíveis, literárias e não-literárias, a ficção literária de Guimarães Rosa intensifica a função do autor que trabalhou certas matérias na imaginação conforme a sensibilidade simbólica dele e apresentou um resultado muito particular às parcelas da recepção afeitas às representações realistas. Supomos que essas parcelas sejam significativas no Brasil onde, como veremos no decorrer deste texto: a tradição literária mais duradoura foi a regionalista; a cultura letrada tardia e escassa em língua portuguesa alimentou-se também de obras importadas de Portugal onde o realismo teve grande importância; o naturalismo teve grande sucesso e se admitiu o imaginário sacro como folclore. A ficção literária de Guimarães Rosa transcendeu a convenção realista da tradição regionalista ao empregar algumas representações compatíveis com as expectativas do leitor de literatura realista e, simultaneamente, indeterminá-las. As representações parecem envolvidas em mistérios, como os do imaginário sacro. O realismo teve uma continuidade relevante na história da literatura brasileira e Guimarães Rosa destinou à recepção uma ficção que transfigura matérias sociais e representações realistas como as que a cultura letrada emprega ao referir o sertão: Arinos, Da Cunha, Coelho Neto, Taunay, etc. A ficção literária de Guimarães Rosa transcende o realismo e o faz em atenção à predileção da recepção por ele, na história da literatura brasileira e na cultura letrada da língua portuguesa.

PALAVRAS-CHAVE

Guimarães Rosa;
realismo; recepção;
indeterminação

PALABRAS CLAVE

Guimarães
Rosa; realismo;
recepción;
indeterminación

KEYWORDS

Guimarães Rosa;
realism; reception;
indeterminacy

Recibido:
29.09.2015

Aceptado:
15.12.2015

2. A domesticação relativa do imaginário sacro na cultura da resignação

Para pensarmos sobre a relação da literatura de Guimarães Rosa com o realismo, podemos considerar a inventividade com que o autor usa a língua portuguesa, interfere nas representações da cultura letrada e nas avaliações incluídas nelas. Não tendo feito literatura realista, o modo como Guimarães Rosa envolveu com mistério representações realistas cria interesse no leitor brasileiro, tendo em vista o imaginário sacro que se desenvolveu no limiar da cultura escrita desde o período colonial com a contribuição educativa da ordem inaciana.

Em *Raízes do Brasil* (1976), Sérgio Buarque de Holanda salienta que a formação precoce de Portugal proporcionou aos portugueses a sensação de uma estabilidade da ordem. Desde o século XIII, a homogeneidade étnica e a unidade política estável permitiram aos portugueses focar a realidade presente, as “situações concretas e individuais”, sem maiores preocupações quanto às condições gerais e externas à estabilidade política que experimentavam. Nas colônias, os portugueses restringiam o interesse às necessidades de rotina para as quais improvisavam soluções de alcance imediato e projetos sem continuidade. Os portugueses adotavam a resignação como regra prática que excluía como delírio o pensamento afetado por interesse metafísico e pela imaginação transfiguradora fundamental à ficção. A cultura da resignação prestigia como sabedoria o pensamento elaborado por meio de formas fixas para representar generalidades que identificam a situação individual à personalidade; que reiteram as leis da cultura promovendo a estabilidade dos hábitos mentais, das perspectivas de ação e de desejo. Sérgio Buarque relaciona o valor que os portugueses dão à experiência particular de uma realidade invariante à relevância das produções do realismo e do naturalismo na história deles (Holanda, 1976: 76, 82-83, 117). Adiante, retomaremos a questão sob outras abordagens.

No que diz respeito ao Brasil colonial, os educadores jesuítas contribuíram para uma cultura da imagem que alimenta o imaginário sacro. Os membros da Companhia fundada por Inácio de Loiola aprenderam com os *Exercícios espirituais* (1548) que a resignação conduz a uma prática *discreta*,

discernente, e nisso o método inaciano afina com o que Sérgio Buarque de Holanda afirma sobre a cultura portuguesa. Com um imaginário pobre e uma imaginação muito exercitada, Inácio de Loiola elaborou um método de meditação, de concentração, que assessorava o “espírito embaciado, seco e vazio do exercitante” a se introduzir em uma cultura do fantasma, da imagem (Barthes, 1979: 54). O método interrogativo orienta a meditação sobre as imagens na qual o exercitante produz uma língua formuladora de escolhas práticas. A língua que Inácio de Loiola fomentou não é apenas linguística, embora constitua-se com as mesmas operações da língua natural: *isolar*, como no retiro espiritual que abre um vazio material para a produção da nova língua; *articular*, afastar a afasia humana, propor uma técnica retórica como um jogo encantatório que tem peças e regras; com um método de intervenções pontuais, *ordenar* o ritual que auxilia o exercitante a se livrar, incondicionalmente, da língua caduca usual e a operar novas frases buscando a interlocução com Deus; e *teatralizar* ou ilimitar a linguagem, como em um psicodrama. As estruturas abertas das frases nos *Exercícios espirituais* (perguntas) e nos *Diários* (respostas) articulam a interlocução do exercitante com Deus do qual são metonímias a comunidade, o pai, a lei. Essa articulação libera a energia simbólica do exercitante que passa a falar por meio de um método descentrado, irreduzível às posições pessoais do diretor dos exercícios, e sem fim, sem finalidade, sem fechamento. O método inaciano interessou a Roland Barthes por produzir uma língua com estruturas de frases correspondentes ao caráter binário da natureza linguística e que diferem das estruturas das frases assertivas nos idiomas naturais. O método inaciano afasta o exercitante da

interferência das línguas mundanas que ele falava antes de entrar em retiro, (aquilo que Inácio chama ‘as palavras ociosas’). Todos estes protocolos têm por função instalar no exercitante uma espécie de vazio linguístico, necessário à elaboração e ao triunfo da nova língua: o vazio é, idealmente, o espaço anterior a qualquer semiofania (Barthes, 1979: 54).

A semiofania, uma sagração do signo que o isola do ruído supérfluo dos demais signos, restitui o

nada divino anterior às operações de distinção das unidades na criação ou na articulação da língua. Produz a língua destinada à comunhão ou à cooperação na cultura separando-a do ruído das palavras ociosas. Portando-se com resignação, o exercitante discerne as palavras que consagra. A imaginação de Inácio é apotropaica, obedece a uma lei de exclusão, tem o poder de “afastar as imagens estranhas” à vontade de Deus que o exercitante procura. A meditação ou a concentração conduz a exclusões ativas: o diretor do ritual orienta o exercício de “representar com a ajuda da minha imaginação; por meio de exclusões, até chegar à imagem residual do ser numa unidade pertinente, em situação de palavra. Excluir – separar, articular, discernir, é a operação do mito da criação e organização do discurso, a *discretio*, de Inácio (Barthes, 1979: 55-56).

García Mateo (1999) estuda o ensaio “Vida de Don Quijote y Sancho” no qual Unamuno, no espírito de 1898, propôs a análise do personagem cervantino em uma leitura hagiográfica de exaltação de Inácio de Loiola que a Cerezo Galán (1996) pareceu uma aplicação do método de composição dos exercícios inacianos. Unamuno interpretou Dom Quixote segundo os critérios dos exercícios espirituais de Loiola e extraiu de ambos, que compartilhavam a tradição cavaleiresca, a caracterização da identidade do país; partiu da pressuposição de que Quixote fosse leitor da biografia escrita por Ribadeneira, historiador do Século de Ouro Espanhol, sobre Loiola. Unamuno especula que a biografia *Vida del bienaventurado Padre Ignacio* estaria na pilha de livros da biblioteca de Quixote que a sobrinha do fidalgo engenhoso, o cura e o barbeiro atiraram pela janela para queimar no curral (García Mateo, 1999: 128, 131). A biografia de Loiola difere muito dos critérios do religioso, não teria saltado aos olhos dele como livro famoso que devesse conservar. O primeiro interesse do jovem Loiola foi tornar-se hábil com a espada; escreveu para comunicar-se com clareza, em estilo simples e usando imagens comuns; teve “formação intelectual precária e o pequeno domínio do idioma espanhol” explica-se pelo fato do idioma nativo dele não ter sido esse, mas o basco (Mullan, 2004: 23). A convalescença após as batalhas, nas quais se feriu gravemente, tornou Inácio mais experiente e o aproximou das letras motivando-o a conceber a perspectiva jesuítica de que podemos nos exercitar na linguagem como agentes.

Loiola sabia bem que tinha que “exercitar-se” no manejo das armas; que precisava de método para governar um cavalo, aprender música, disparar alçapão ou ter bela caligrafia. Agora aprendia que o caminho empreendido não se reduzia a fantásticas e episódicas façanhas, mas tinha fases ou etapas (purgativa, iluminativa, unitiva); [...] que havia regras e avisos para examinar a consciência e para governar o espírito; andadores para aprender a orar com proveito, [...] não bastava aprender ou saber, era preciso exercitar-se, com constância e paciência (Tellechea, 2000: 127-128).

Como Quixote, Loiola foi um homem de ação e enérgico; pretendia encorajar os demais e capacitá-los a agir consagrando a ação segundo uma compreensão de sinais divinos, superiores a eles mesmos. O Papa Negro oferecia um método para distribuir a quem interessasse um exercício de iluminação capaz de ensinar os fiéis a elaborar as próprias decisões numa linguagem consagrada pela exclusão do ruído próprio ao uso mundano da língua e pela interpretação dos sinais de Deus. A decisão sobre a verossimilhança do sinal divino, que constitui a natureza como índice do sobrenatural, cabe apenas ao exercitante que comunga com outros exercitantes essa prática originada na sacralização da linguagem e das decisões que ela elabora.

A operação de exclusão proposta nos *Exercícios* ocorre de modo semelhante na arte moderna que, por recusar a noção de que a forma seria um meio estilizado de se representar conteúdos saturados de ideologia, propõe uma arqueologia das unidades de produção escavando as matérias que utiliza. Como na série de litografias que Picasso intitulou *Le taureau* (1946), a figura realista vai sendo reduzida até chegar às linhas esquemáticas, ao esqueleto, ao ainda não determinado, à pré-figuração do touro. Quando o pintor reduz o desenho à linha ou a pintura à cor, busca apurar as formas até distinguir as unidades mínimas que constituem o “conceito”, ou a intuição dele, nas formas. Quando reduz as formas, o artista assinala o processo de atribuições que produz a determinação delas; no mito moderno da criação, o artista comunica o processo de formação e faz a mediação das unidades disponíveis. A literatura de

Guimarães Rosa leva o procedimento de escavação, da poesia moderna, até a dissolução da forma, até a “desforma” total. O conto *Hiato*, de *Tutaméia* (1967), descreve o touro que atravessa o caminho dos vaqueiros com imagens redutoras e define-o como “total desforma”. O confronto com o touro, que não chega a acontecer no suspense de um parágrafo, oferece o mote do conto que, para os vaqueiros, exige reflexão. “Touro mor que nenhuns outros, e impossível, nuca e tronco, chifres feito foices, o bojo, arcabouço, desmesura de esqueleto, total desforma” (Rosa, 1979: 61-62).

A desforma ou as deformações na forma repetem-se nos contos de *Tutaméia* cujos finais de superação inusitada ou “finais felizes” de não senso funcionam como artifícios de remate nas composições humorosas. Essa operação é tema do conto *Desenredo* que desforma a noção clássica de enredo ao narrar traições reincidentes por parte de uma mulher surpreendentemente inocentada, no desfecho, pelo marido e pela comunidade até então escandalizada. Outro conto de *Tutaméia*, “João Porém, o criador de perus”, narra a vida de um órfão que recebe como herança um terreno e alguns perus mofinos. Contra todas as expectativas do povo do lugar, João prospera recusando qualquer vantagem ou descanso. Ao final morre, sem deixar herança e assusta a comunidade a quem fez crer “que a Terra é redonda. Alelúia” (Rosa, 1979: 80). Os contos são alegóricos e as pequenas comunidades aparecem neles como metáforas dos contrapontos dialógicos que o campo literário oferece às invenções do autor que desformam as expectativas dos leitores habituados à literatura realista. Guimarães Rosa desforma as expectativas da comunidade literária brasileira acostumada ao regionalismo quando recusa, interfere, modifica, desloca as representações do sertão produzidas pela cultura letrada brasileira. Constrói o sertão ficcional com técnicas subtrativas de poesia, que elenca em formas narrativas comunitárias do universo cômico (anedotas, adivinhas, chistes, etc.), para propor anedotas que produzem transcendência ou abrem lugares para a sensibilidade estética do leitor exercitar-se. O prefácio *Aletria e hermenêutica* demonstra as operações subtrativas em anedotas como a do verdadeiro gato: “O menino explicava ao pai a morte do bichinho: - ‘O gato saiu do gato, pai, e só ficou o corpo do gato’”. Ou como na anedota da mulher que vai à loja comprar um

remendo e é atendida por um vendedor que afirma a materialidade do buraco:

“Entra uma dama em loja de fazendas e pede:

- ‘Tem o Sr. pano para remendos?’

- ‘É de que cor são os buracos?’”

(Rosa, 1979: 9)

A literatura da desforma opera com subtrações na forma que criam condições para leituras diversas, irredutíveis a uma hermenêutica determinada (Deus, lei, homem, sistema, estética, ideologia), e postula, simultaneamente, uma comunidade literária apta a produzir sentido continuamente. A comunidade literária por vir, do devir discursivo, transfigura-se continuamente ao conceber mistérios por meio da busca de sentido em formas deformadas, indeterminadas.

Faremos algumas colocações sobre as contribuições do método de Loiola na formação do imaginário sacro que prepara o desejo do mistério na recepção de Guimarães Rosa. O método de meditação de Inácio opera uma redução linguística que visa a busca da prática da vontade de Deus que, jamais revelada, oferece ao exercitante técnicas e material para conferir às próprias escolhas uma forma culturalmente apropriada. Inácio aprendeu que um método pode guiar a meditação com os místicos flamengos, os fiéis da Igreja oriental e os discípulos da meditação budista. Os objetivos de Inácio eram inéditos: produzir uma língua, afastar a afasia humana. De modo diverso, os místicos esgotam as articulações das unidades na linguagem, que consideram uma fatalidade, na busca do êxtase no nada, no silêncio; ainda que se trate de um silêncio inaugural, não há método de inauguração. As reduções de Inácio não chegam até o silêncio, mas a imagens residuais do ser; a redução que propõe delinea imagens primordiais que orientam a nova retórica do exercitante. Ao reduzir, sacraliza o intervalo de formação da matéria linguística limitada e distintiva, não o nada da matéria ilimitada e indistinta. Desenvolveu uma técnica retórica que, com imagens banais do inferno ou de episódios dos *Evangelhos* que chama mistérios, reduz a língua a unidades ou regras gerais; não para esgotar ou silenciar essas unidades, mas para propô-las como peças de um exercício retórico consagrado à interlocução divina. “Pode dizer-se

que Inácio se preocupa tanto em encher o espírito de imagens como os místicos (cristãos e budistas) se esforçam para as afastar por completo do espírito” (Barthes, 1979: 71). O método de Inácio constitui regras gerais ou um modelo retórico com o qual o exercitante supera a afasia humana e cria uma língua artificial, uma fala sacralizada. Enquanto os místicos se preocupavam em cumprir a vontade de Deus, Inácio perguntava: qual é a vontade de Deus? É preciso pronunciá-la. Como os gregos antigos que tinham uma mântica, uma arte de consultar a divindade, o método de Inácio prepara o exercitante para superar uma indecisão e escolher entre duas alternativas práticas por meio da formulação discreta de frases endereçadas a Deus. A formulação das duas alternativas deve mostrar *indiferença* quanto ao resultado. A vontade divina já dá sinais na própria formulação que revela as condições de uma boa escolha e as consequências dela. O exercitante escolhe livremente; a vontade de Deus não é substancialmente nada, não há coação. A única prescrição é o retiro espiritual, o isolamento do exercitante que também deve isolar os signos para os consagrar na interlocução divina.

A vontade de Deus atua na própria formulação da língua nova na qual o exercitante medita a questão prática atual da qual se ocupa. A decisão prática recebe a marca de Deus mais claramente quando o exercitante mostra disponibilidade e indiferença pelos dois termos da alternativa que deve formular em equilíbrio ou isenção dos pesos dos pecados envolvidos. Como o exercitante não consegue um sinal ou uma marca indubitável de Deus, precisa continuar os exercícios indefinidamente. Na última leitura das marcas duvidosas de Deus, a carência de signo torna-se signo de um lugar aberto e significante. Aceitar o silêncio e continuar elaborando a língua soluciona a afasia humana, desde que o exercitante não dispense a mediação do método inaciano. O retórico e o jesuíta precisam continuar ministrando os *Exercícios* para neurotizarem os exercitantes dando a eles uma língua com a qual podem pensar, imaginar, sentir ou crer (Barthes, 1979: 51,52, 54, 71-73, 77).

3. O privilégio das representações realistas: a inscrição dos atos de linguagem no pensamento clássico

Até o princípio do século XIX no Brasil, universidades, colégios superiores e tipografias eram proibidos; os livros europeus que circulavam eram caros e escassos (Costa Lima, 2007: 262). No Brasil colonial, a cultura letrada destinou-se aos poucos estamentos alfabetizados. Os jesuítas atuavam como educadores e praticavam a escrita como um gesto de saber prático condescendente com os negócios agromercantis ao mesmo tempo em que denunciavam os abusos escravistas; a crítica humanista-cristã servia como contraponto à deferência quanto ao poder local. Conciliavam a crítica à anuência por meio da apreciação do presente com base na idealização do passado e do futuro. Como a imaginação opera sob censura dos efeitos imateriais que produz e que podem interferir nas correlações de forças atuais, os conflitos do poder eclesiástico com a sociedade civil foram numerosos e fatais para muitos padres (Bosi, 1992: 33).

No conto *Hiato*, de *Tutaméia*, o diálogo do índio Põe-Põe com o cafuzo Nhácio apresenta o procedimento da ordem inaciana de resolver os impasses históricos no discurso idealizador e imaginativo que propõe como “reflexão útil” à população situada “no desamparadeiro” (Caixeta, 2015).

Era, sim, casado, o vaqueiro Nhácio, carafuz. Nascera no Verde-Grande e tanto. Tinha filhos, sobrinhos, netos, neste mundo e tanto; o rapaz Põe-Põe mesmo era um dos seus.

- “Tio Nhácio, o senhor nunca mais ouviu falar do homem que matou o meu Pai?” – Põe-Põe indagou, talvez choroso.

O outro apertava a cilha do alazão. – “Fim que hoje, nunca. Idéio que acabaram também com ele, até pedras do chão obram as justiças. . .”

Aí em vô os bandos de marrecas, atrás papagaios (Rosa, 1979: 63) [grifos do autor].

Quando cruzaram com um touro temível no caminho, o cafuzo Nhácio protegeu o índio Põe-Põe e declarou a ele: “*Ixe, coragem também*”

carece de ter prática!” (Rosa, 1979: 62). Caboclos, mulatos e cafuzos desenvolveram uma cultura no limiar da escrita e nela predominava o sentido religioso: imagens sacras, rezas, responsos, cantos e danças de Carnaval de rua, hinos de procissão e narrativas do romanceiro ibérico transmitidas oralmente. Com a vinda de D. João VI, foi expressiva na arquitetura e na pintura a substituição das técnicas popularizadas até então por convenções do neoclassicismo modernizante, a valorização do realismo e do figurativismo como acabamentos de estilo. A arte colonial brasileira só veio a ser apreciada com simpatia pelas elites brasileiras a partir do projeto de modernização estética empreendido pelos modernistas de São Paulo que passaram a se interessar pela arte popular tal como faziam então as vanguardas parisienses das primeiras décadas do século XX (Bosi, 1992: 25, 34-36, 46, 48, 58).

Formados sob a orientação dos Exercícios espirituais de Inácio de Loyola, os jesuítas valorizam a meditação como prática consagrada da língua que formula a compreensão discreta da situação e nossas escolhas. O esforço de aproximar as representações cultivadas na cultura letrada brasileira e as práticas cotidianas encontra dificuldades históricas como as que Roberto Schwarz destaca em *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis* (1990). Em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, Brás usa representações de um repertório privilegiado, devido à posição sociocultural que ocupa e que o abriga acima do movimento dialético das forças em tensão no processo histórico. A estabilidade da situação privilegiada de Brás o faz pairar, com tédio crescente, sobre as tensões experimentadas pelos demais. Brás identifica a solidez aparentemente ilimitada da situação de privilégio que vive ao valor especial da própria personalidade estabelecida por “seu papel de personagem moderna e prócer da ciência, da filosofia, da política etc.” Schwarz atribui a constituição volúvel da personalidade de Brás ao tédio de semi-deus colonial cujo imaginário foi transfigurando as lições sobre a modernidade que recebeu como ex-estudante de Direito da Universidade de Coimbra. O Brás maduro escarnece dos momentos de devaneio juvenil nos quais considerou dar algum crédito às abstrações aprendidas na Universidade que atribuem ao indivíduo a função de portar o sentido do processo histórico. A ação orientada para a

formação de um sentido histórico pressupõe a avaliação da situação na qual se pretende intervir e a elaboração de uma representação socialmente válida. De modo diverso, Brás recusa-se a avaliar seriamente as situações, contenta-se com algumas representações alheias às práticas dele e com oximoros de malícia redundante (Schwarz, 1990: 70-71). Com *Brás Cubas*, Machado assinala a ironia incluída na contrapartida da recepção ao projeto moderno. Brás usa a *retórica moderna* como um instrumento para justificar caprichos; narra afastando o esforço da reflexão pressuposta em representar e orna a narração com representações significativas no pensamento moderno. A ironia está no fato de que a ambição do pensamento moderno é sustentar a forma na reflexão teórica e arquitetar com ela representações progressivas. Diante da notável progressão arquitetônica ou técnica da Torre de Babel, o foco na forma passa a incluir a recepção.

A cultura letrada brasileira foi muito receptiva ao realismo e à variante determinista dele, o naturalismo. O estudo de Flora Süssekind *Tal Brasil, qual romance?* (1984) assinala a vinculação estreita e contínua do naturalismo ao sistema intelectual brasileiro. Zola, com seus personagens determinados pelo meio e pela genética, foi melhor acolhido pelos leitores brasileiros que Flaubert; assim como preferiram Comte e Spencer à Marx. Apoiando-se nas contribuições do darwinismo social e do positivismo, o campo literário brasileiro do século XIX incumbiu a literatura da função de representar os troncos primitivos do organismo social, de contribuir para a compreensão da origem da sociedade brasileira e para a evolução dela. Sob a forte influência do espírito científico do século XIX, os leitores brasileiros tinham maior afinidade com o que reforçasse a estabilidade do raciocínio: as leis, as identidades nítidas e as semelhanças. Süssekind analisa esse apreço pela continuidade e pela analogia empregando a metáfora da família na qual os membros se reconhecem e se apoiam mutuamente de acordo com a semelhança física e espiritual.

“Meu pai me deu minha sina”, diz o Jôe Bexiguento de *Grande sertão: veredas*. “De que era que eu tinha tanta, tanta culpa?”, pergunta-se, por sua vez o narrador de “A terceira margem do rio”, incapaz de ocupar

o lugar do pai, substituindo-o, na canoa que corre rio abaixo, rio acima (Süssekind, 1984: 22, 53).

Autor de uma literatura da terceira margem, do hiato, Guimarães Rosa optou pela movimentação do sentido que instala um mal estar equivalente ao do rompimento com uma sina ou da recusa de uma culpa.

A representação da identidade nacional é um projeto que marca a literatura brasileira. De acordo com o capítulo *A nova narrativa*, de Antonio Candido, a literatura que tomou como referentes às regiões externas aos centros urbanos, principalmente Rio de Janeiro e São Paulo, pareceu a muitos a representação orgânica da cultura nacional, desde o indianismo romântico até as ficções regionalistas. O regionalismo teve diversas fases e rendimentos. Chegou a dividir a cena com a literatura urbana cujo expoente foi Machado de Assis. Contrastando com o regionalismo, a literatura urbana cultivava formas de interesse geral ou sem compromisso estrito com a representação das peculiaridades nacionais. A literatura de Guimarães Rosa foi recebida como uma resposta arrojada às demandas pela representação da identidade nacional, como as apresentadas na literatura regionalista, sem descuidar daquilo que a literatura urbana ambicionava: oferecer representações que comunicassem valores sociais e estéticos admitidos no campo literário nacional e internacional (Candido, 2003: 199, 202, 203, 205, 208).

Na introdução da *História do romance de 30* (2006), Luís Bueno observa que a recepção do texto literário resulta da qualidade estética dele e de como ela relaciona-se com as demandas dos leitores e dos críticos. Cita um trecho da *Formação da literatura brasileira* (1975) no qual Candido ressalta o empenho dos escritores brasileiros em representar a realidade nacional, do romantismo ao romance de 1930 (Bueno, 2006: 17, 19). Quando escreveu *A nova narrativa*, em 1979, pareceu a Candido que a literatura de então dava continuidade à literatura realista anterior às décadas de 1930 e 1940. Candido considerou Guimarães Rosa como “o maior ficcionista da língua portuguesa” daquela época por ter superado o realismo por meio da intensificação do senso de realidade. Um procedimento adotado

primeiro por Guimarães Rosa e que outros autores assimilaram foi a aproximação da fala do narrador à do protagonista, como quando Guimarães Rosa opta por narrar em primeira pessoa, em *Grande sertão: veredas*. A superação do realismo também se deveu ao cuidado com que Guimarães Rosa dialogou com as convenções realistas assimiladas pelos letrados brasileiros. O *boom* da literatura Latino-Americana flexibilizou os parâmetros avaliativos estéticos dos leitores brasileiros e favoreceu a recepção de autores como Guimarães Rosa e Clarice Lispector. É notável que o inaugurador da ficção do insólito absurdo, Murilo Rubião, só tenha sido plenamente reconhecido vinte anos após ter estreado com o livro de contos *O ex-mágico* em 1947, quando Borges e Cortázar já eram autores aclamados. Murilo Rubião foi precursor do rompimento com um pacto realista de duzentos anos; rompimento que concedemos no Brasil a partir da voga da literatura hispano-americana. As expectativas dos leitores também se diversificaram graças às tendências vanguardistas iconoclastas que vão desde a “descrição crua da vida sexual, ao palavrão, à crueldade, à obscenidade – no cinema, no teatro, no livro, no jornal”. Essas tendências foram absorvidas e justificadas como respostas à repressão da ditadura militar que não ofereceu resistência significativa a elas (Candido, 2003: 203, 208, 211, 212).

Luís Bueno assinala que os regimes políticos fechados de direita, no século XX, motivaram os intelectuais de esquerda a sobrevalorizar a literatura que julgassem empenhada e a legar o resto ao esquecimento, à desvalorização e a classificações distorcidas (Bueno, 2006: 17, 19). Clarice Lispector e João Cabral de Melo Neto trouxeram novas dificuldades para a crítica que até então interessava-se quase exclusivamente por discutir algum aspecto do mundo ou do ser representado no texto. Textos como os de Guimarães Rosa, Clarice Lispector e João Cabral levaram os críticos a compreender a ambição da literatura moderna de criar o mundo para nós, “um mundo que existe e atua na medida em que é discurso literário” (Candido, 2003: 206).

4. Guimarães Rosa e o desafio de transcender o realismo

Transcender o realismo implica conceber o mundo na extensão transfigurada do discurso literário que pode oferecer-se como Texto. Segundo Roland Barthes (1979), a recepção constitui o texto no usufruto dele, enquanto tece a língua em coexistência amiga com o autor. O usufruto constitui o texto matando o autor instituído como autoridade e abrindo um intervalo para o retorno amigo do autor distribuído na textura do texto. -“Tio Nhácio, o senhor nunca mais ouviu falar do homem que matou o meu Pai?” (Rosa, 1979: 63) Nhácio respondeu a Põe-Põe que o homem que matou o Pai também estava fadado a acabar. A morte fatal do homem fez justiça à natureza da língua que a literatura explora negando fazer dela um veículo dos conteúdos instituídos, sérios, legados aos domínios de atuação da linguagem na sociedade de classes como a religião, a ciência, o direito ou a política. Nem a criação literária se confunde com a habilidade, estritamente linguística, de escrever bem.

Segundo Barthes, Inácio de Loiola foi um logotécnico, um fecundador de línguas, um ritualista da escrita, um operador de textos. Semiofania ou sagração da abertura onde a língua produz a prática, o texto empreende aquilo que a produção moderna ambiciona: escapar da “dupla estrutura clássica, a da representação e do estilo” que opõe fundo e forma, obra e conteúdo. Na análise semiológica da língua à qual o método de Inácio guia, Barthes define o Texto como a destruição do sujeito: o autor que morre é o herói de uma biografia ou a unidade de sentido que, tendo sido designada pelas instituições, representa um lugar de linguagem na sociedade burguesa. Limitamos a linguagem quando situamos o autor no tempo, na história, em uma classe para fazer dele o porta voz da responsabilidade social que o justifica. Na sociedade de classes, identificamos o autor a um sujeito que comunica conteúdos que avaliamos como instrumentos ideológicos. A necessidade de liberar a língua do valor de uso que tem a comunicação de conteúdos pautou um assassinato programático do autor. Como contraponto dialético à explosão do sujeito encarregado da autoridade do texto, Barthes aponta um retorno amigável do autor. Quando não identifica o texto a um conteúdo previamente autorizado ou instituído, o leitor pode relacionar-se amigavelmente com o autor

disperso no texto. O leitor coexiste na amizade com o autor (Deus, Pai) e ao particularizar o sentido deste ou daquele fragmento, conforme necessite, inaugura uma fala de prazer. O leitor supera a afasia e surpreende-se no prazer da própria fala ao coexistir com o autor que regressa amigavelmente como corpo para usufruto ou pluralidade de encantos para o amor. Quando acontece de atuar de modo amigável, o autor oferece ao leitor do texto a interlocução com um sistema semiológico de significação e essa interlocução dramatiza uma língua inaugural (Barthes, 1979: 9-11, 13, 15, 45, 54).

Guimarães Rosa atua no campo literário ao contemplar o imaginário sacro receptivo aos mistérios que a ficção dele efetua quando indetermina as representações na forma do fundo. De acordo com João Adolfo Hansen (2012), no artigo “Forma literária e crítica da lógica racionalista em Guimarães Rosa”, Rosa é autor de um ato estético e social. Na ficção de Guimarães Rosa, a forma cumpre a função social de produzir representações que referem o sertão, e o faz de modo inusitado ao também cumprir a função estética de comunicar a avaliação que o autor faz das representações no estilo. O estilo resulta de escolhas de procedimentos retóricos com os quais o autor comunica um ponto de vista ou uma avaliação sobre a forma literária. Aquele estilo muito particular inventa a ficção do sertão como uma Forma platônica animada com a energia indeterminadora da poesia; nasce da correlação das matérias sociais estilizadas e parodiadas na forma. O autor extraiu as matérias sociais, representações literárias e representações não-literárias, principalmente de: variantes dialetais do português brasileiro, como demonstrou Mary Lou Daniel (1968); textos de ideólogos brasileiros; da literatura brasileira, especialmente a “prosa regionalista dos românticos, realistas e naturalistas brasileiros do século XIX”; e textos de autores modernos do século XX. A literatura de Guimarães Rosa realiza um ato estético e político, uma intervenção no campo literário, ao correlacionar essas matérias sociais no estilo e deslocá-las dos usos anteriores delas. Pressupõe a avaliação e a recusa de formas de hipnose linguística que funcionam com base: na adequação clássica do intelecto à coisa segundo o modelo aristotélico de *mímesis* verossímil ou bem-proporcionada aos costumes e à opinião dos sábios; em esquemas racionalistas e estáticos de representação usados

como critérios de validação das representações realistas aptas a funcionarem como reflexos deles (Hansen, 2012: 125, 126).

O autor comunica no estilo o ponto de vista da forma que combina a função representativa, que figura o sertão como referência, à função avaliativa implicada nos procedimentos retóricos do estilo. Alguns dos procedimentos retóricos que fazem o estilo de Guimarães Rosa: comentários dos narradores evidenciam tratar-se de ficção; o modo como as narrativas produzem significações para as matérias sociais distorce os usos habituais e pretensamente lógicos ou forçosos delas; a forma crítica ao racionalismo é composta por uma constelação de formas permeadas por indeterminações e apenas uma leitura parcial pode avaliar a ficção dessa forma descontínua como uma representação verossímil. A descontinuidade resulta da indecisão do autor que alterna formas com funções gramaticais conhecidas (léxicas, sintáticas e semânticas) a indeterminações na forma produzidas por certa desordenação sintática dos enunciados e, principalmente, por inovação léxica.

O fundo é forma de fundo, quero dizer, resultado da técnica que o autor aplica para indeterminar significações; como o leitor brasileiro em geral está habituado a ler literatura como representação que imita a realidade empírica, abstraindo o simbólico dos atos de fingimento da ficção, tende a receber o efeito de fundo como se fosse algo anterior, algo essencial ou substancial fora do texto, que estaria sendo expresso nele, interpretando-o com seus saberes não-literários para conferir significação e sentido representativos, metafísicos, psicanalíticos, filosóficos, sociológicos, mitológicos etc. etc. ao seu “mistério” (Hansen, 2012: 123).

Em geral, funções gramaticais conhecidas e verossímeis formam o fundo retórico contínuo onde acumulam-se referências metafóricas e alegóricas; como na seguinte frase do conto *Hiato de Tutaméia*: “Vinha-se levíssimo, nos animais, subindo ainda às nuvens de onde havia-se de cair.” Voltaremos a essa citação. Vez por outra, o fundo retórico contínuo se integra à gramaticalidades de fundo poético indefinido, que produzem

indeterminação das representações realistas na forma: “*Iam os cavalos a mais – o céu sol, massas de luz, nuvens drapuxadas, orvalho perla a pérola*” (Rosa, 1979: 61) [grifos meus]. A frase aparece no começo do conto e, na segunda leitura, traduzo a desordenação sintática inicial na ordem direta completando o anacoluto para o qual encontro significação numa certa semântica revertida do platonismo: os cavalos iam a algo a mais ou levavam os cavaleiros a uma experiência de sentido superior; a sequência inusitada dos substantivos “céu sol” me faz supor que ambos podem assumir a função de adjetivo um do outro numa coalizão semântica que relativiza a metáfora racionalista do sol estendendo-a à superfície do céu que também condiciona a paz e a prosa noturna perto do fogo, no final do conto. O neologismo “drapuxadas” é um chiste, com o efeito pictórico das dobras das nuvens repuxadas por um movimento súbito, que acopla o adjetivo “drapejadas” ao particípio do verbo “puxar”. O lugar comum da expressão “pérola a pérola” ganha uma dobra semântica e gráfica na substituição do primeiro substantivo pela forma arcaica “perla”.

De acordo com Hansen (2012: 121-123), Guimarães Rosa ora propõe formas de fundo retórico contínuo com valor alegórico e metafórico; e ora propõe formas de “fundo poético indefinido” que o leitor recebe como “intuição sem conceito de algo indeterminado”. O leitor acostumado à literatura realista pode desejar ver como fundo o que é “forma de fundo” e pode alimentar esse desejo buscando apoio nas referências filosóficas e literárias que as figuras sertanejas alegorizam. A técnica retórica refinada resulta em uma “ficção regional que transcende o regionalismo e o realismo”. O entendimento parcial da ficção da forma como representação verossímil deve-se à unificação transcendente dos fragmentos de significação. O leitor transcende no usufruto das formas do fundo; se quiser cultivar uma representação transcendente, pode cotejar a leitura dele com outras leituras particulares da forma ou com as hermenêuticas das representações verossímeis. A forma produz indeterminação que o leitor pode particularizar como fundo intuindo-o como “algo indeterminado” cujas significações proliferam.

Guimarães Rosa intervém no campo literário com uma ficção da forma que privilegia representações

admitidas pelo leitor de literatura realista empenhado em solucionar as indeterminações; como mistérios, essas indeterminações encantam o leitor filiado ao imaginário sacro. Enquanto pela via do mistério, o imaginário sacro acolhe as indeterminações, os leitores de literatura realista justificam os procedimentos do autor pela via da valorização do folclore, da cultura popular, do fantástico em evidência na América Latina, das metáforas do nacional, de um sentido transcendente de interesse internacional, etc. A ficção de Guimarães Rosa encanta por trabalhar materiais indicativos de substratos ficcionais do imaginário sacro, predominante nos primeiros séculos de formação jesuítica da cultura brasileira letrada, e por, ao mesmo tempo, operar principalmente com representações instigantes para o leitor de literatura realista. Ao funcionar simultaneamente nessas duas vias, essa ficção abre um lugar para usufruirmos a língua, transcendermos fórmulas realistas de representação, não levarmos sempre em rédeas curtas a imaginação e transpormos limitações históricas nos usos dela. Encantado, o imaginário do leitor encoraja-se a apropriar os fragmentos de representação e a particulariza-los na composição de uma retórica muito diferente por resultar da relação de matérias discursivas conflitivas. Ao sacralizar o efeito da forma como mistério, o leitor autoriza a si mesmo uma experiência estética que proporciona a ele certa superação da afasia cuja formação passa por eventos históricos significativos¹, nas políticas da fala e da escrita em língua portuguesa.

NOTAS

¹São eventos históricos ou reincidentes: o predomínio dos padrões realistas de representação nas literaturas escritas nessa língua que optam por uma perspectiva racionalista e admitem o diferente como variação dela, como folclore e como fantástico; os primeiros séculos de letramento administrado pelos jesuítas que, exercitados no método de Loiola, diligenciaram a unificação da língua comungada por falantes de formações linguístico-culturais diversas; os processos de formação do português brasileiro e das diversas hierarquias nas variantes dialetais; a validade das falas inscritas no imaginário sacro, que fundamentava as políticas discursivas das elites e das instituições até o século XIX, sofre uma restrição republicana e oficializa-se como expressão particular de grupos específicos e sujeitos à autoridade das práticas discursivas autorizadas pelo pensamento cientificista cabível aos grupos letrados desde a fundação do Estado Brasileiro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, R. (2012). O discurso da história. Em: *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes. pp. 163-180.
- BARTHES, R. (1979). Loiola Em: *Sade, Fourier, Loiola*. São Paulo: Livraria Martins Fontes – Edições 70. (Coleção Signos). pp.45-78.
- BOSI, A. (1992). Colônia, culto e cultura. Em: *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras. pp. 11-63.
- BUENO, L. (2006). Introdução. Em: *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Campinas: Editora da Unicamp. pp. 11-30.
- CAIXETA, Maryllu de Oliveira. (2015). Hiato: a pause in darkness to reflect the future. *Journal of literature and art studies*, vol. 5, nº 5, may. pp.1-9
- CANDIDO, A. (2003). A nova narrativa. Em: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática. pp. 199-215
- CERVANTES, Miguel de. (2015). *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Penguin Random House – Real Academia Española.
- COSTA LIMA, L. (2007). *Trilogia do controle*. Rio de Janeiro: Topbooks.
- COSTA LIMA, L. (2006). *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras.
- DANIEL, M. L. (1968). *Guimarães Rosa: Travessia literária*. Rio de Janeiro: José Olympio.

GARCÍA MATEO, Rogelio (1999). Don Quijote de la Mancha e Iñigo de Loyola em Unamuno según la "Vida de Don Quijote y Sancho". *Actas del VIII Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas, Ayuntamiento de El Toboso*. pp. 127-142.

GALÁN, Cerezo. (1996). *La máscara de lo trágico. Filosofía y tragedia en Miguel de Unamuno*. Madrid, Trola.

HOLANDA, S. B. (1976). *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora.

HANSEN, J. A. (2012). Forma literária e crítica da lógica racionalista em Guimarães Rosa. *Letras de Hoje*, 47 (2), abr./jun. pp. 120-130.

MULLAN, Elder. (2004). Prefácio. Em: *Os exercícios espirituais de Inácio de Loyola*. São Paulo: Madras. pp.23-25.

ROSA, João Guimarães. (1979). *Terceiras estórias: Tutaméia*. Rio de Janeiro: José Olympio.

SCHWARZ, Roberto. (1990). *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades.

SÚSSEKIND, Flora (1984). *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro: Achiamé.

TELLECHEA, José (2000). *Ignacio de Loyola, solo y a pie*. Salamanca: Sígueme.