

PRIMEIROS LEITORES DE GUIMARÃES ROSA E CLARICE LISPECTOR: TENDÊNCIAS E IMPASSES

Renato Suttana*

Resumo: Este ensaio faz parte de uma pesquisa cujo objetivo é o estudo das relações entre verossimilhança e inverossimilhança na obra de Guimarães Rosa. São feitas considerações acerca dos momentos iniciais da recepção da obra junto à crítica profissional, salientando-se principalmente o modo como a inserção do elemento inverossímil, numa narrativa que remete à tradição realista e regionalista, provoca o espanto dos comentaristas. Tal espanto, contudo, comparado com a relativa reserva com que são recebidas outras obras, como a de Clarice Lispector, mencionada no ensaio, indica que a construção do modernismo, para a crítica, implicava, entre os anos 1940 e 1950, o resgate e o aprofundamento de certas tendências regionais exercitadas, no Brasil, pelo romance de 30 nordestino. No encontro entre o realismo regional e a fantasia imaginativa, de caráter inverossímil, se localizaria a originalidade de Guimarães Rosa.

Palavras-chave: ficção brasileira; inverossimilhança; Guimarães Rosa.

■ **S**e 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, até certo ponto, 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 estabe-

* Doutor em Letras pela Universidade Estadual Paulista (Unesp-Assis) e professor adjunto da Faculdade de Educação da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD).

lecer 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 uma zona de estabilidade entre os dois polos pode-se imaginar pensando que, na mesma época em que se viu consagrado como o escritor do cânone modernista, Guimarães Rosa pôde entregar ao público uma obra como *Grande sertão: veredas*, imediatamente aclamada pela crítica 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 livro que realizava, com eficácia ainda não suspeitada, certas premissas do ideário modernista, agora estabelecidas como uma espécie de norma (no sentido de que geravam expectativas por parte da crítica e do público), 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 princípio, 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 de tendência 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 aspectos de sua biografia, no campo da política, tendem a solidificá-la abundantemente. Os outros regionalistas – para nos valermos da expressão corrente – mantiveram também as suas posições, já que trataram 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 outras perguntas que, por seu turno, recebem novas respostas que essas mesmas perguntas dimensionaram. Se quiséssemos pensar num escritor não alinhado ao regionalismo, mencionaríamos um Dyonelio Machado. Mas sua obra se enxerga 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 tenham como objetivo aproximá-la do centro.

De qualquer modo, se o que se disse sobre acolhida crítica é verdade, é verdade também que, para que ocorresse, seria necessário postular a existência de um espaço crítico 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” (SANTIAGO, 1997), Guimarães Rosa, numa contra-

partida (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, mais especificamente, “metalinguístico”. Conquanto nunca se tenha definido com clareza aquilo em que consistiria tal revolução ou não se possa imaginar em que sentido ela seria possível (o que não exclui, para o alívio da consciência, o reconhecimento da importância, no âmbito do pensamento crítico, do exame da configuração linguística de uma escrita como modo de relacioná-la a uma tradição), tal atributo criou história, produzindo frutos que amadureceram ao longo dos anos.

Na esperança de lançar alguma luz sobre nosso objetivo, deparamos com o interesse de remontar aos momentos formadores, às fontes mesmas de um discurso determinado, 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 autor soube *como* responder a 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 num diapasão próprio e, no âmbito de um diálogo com o público, de fomentá-la a seu modo. Um livro como *Tutameia* parece comprová-lo abundantemente. A construção elíptica das *estórias*, os maneirismos da linguagem levados a certos extremos, o humorismo de caráter irônico, somado à presença dos vários “prefácios”, parecem dirigir-se de modo objetivo a um público que estaria em condições não tanto de decifrar as entrelinhas, mas, sobretudo, de se deleitar com esses jogos – vivendo-os como se surgissem de alguma necessidade interna da experiência literária. Relembre-se, para mencionar um caso conhecido, a dupla epígrafe de Schopenhauer, que no seu nível mais imediato sugere a convocação do leitor para que releia um livro que só se 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” (apud ROSA, 1979, p. v). Se isso não indigna 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, que o autor provavelmente teria apreciado), mostra decerto o ponto até onde se pode chegar na postulação da dificuldade. A literatura tem sido “mistério” ou indagação do mistério, mas tem sido também, num outro extremo, 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 (1983, p. 142-143) como “a maior revelação literária brasileira da fase dos modernistas”. No pequeno ensaio que dedicou ao escritor, o crítico modernista o reconhecia como “um criador, isto é, um iniciador de recursos novos em nossa ficção” (ATAÍDE, 1983, p. 143). Falava 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” (ATAÍDE, 1983, p. 143). Para Tristão de 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 do crítico, no que têm de entusiásticas ou sumárias,

situam Guimarães Rosa de maneira exemplar no contexto da literatura da época, comprovando o seu prestígio no ambiente da crítica:

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 (ATAÍDE, 1983, p. 143).

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 sobre a 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 nos prende e nos arrasta para dentro de seus segredos, mas é também capaz de nos 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 Ataíde, em que o escritor conseguiria fundir em seu estilo “o Brasil e o Mundo”, modulando uma escrita cuja *universalidade* se comprovaria pelo número de traduções para línguas estrangeiras de que vinha se tornando objeto. Se não estamos em erro, as palavras do crítico desembocam no que mais tarde se tornaria um postulado da tradição de comentário a Guimarães Rosa, com reflexos que chegam 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 brasileiro aparentemente esconde: o seu universalismo. Não é à toa que G. R. é profundamente religioso. Dizem até místico (ATAÍDE, 1983, p. 143).

O “misticismo” de Guimarães Rosa está, assim, para Tristão de Ataíde, na base do mistério que permearia suas narrativas. E tal parece ser 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 de universalidade. Em resumo, segundo o leitor modernista – e este é o ponto central da argumentação –, o *transrealismo* universalista abria para a escrita de Rosa as portas ao circuito internacional da leitura; ao mesmo tempo, possibilitava a superação das limitações de uma literatura regionalizada e tropicalista – 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 (1983) como “uma grande estreia”, na qual se verificava a presença de um autêntico ficcionista, escritor maduro e observador percuciente da realidade brasileira. Nas palavras de Lins (1983, p. 237), estava-se diante de “uma vocação de escritor que se experimentou em meditação e aprendizado técnico”, chegando o cri-

tico 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”. Como se vê, eram observações que antecipavam o discurso de Tristão de Ataíde. Mostravam que o crítico modernista, em seu depoimento, havia apenas ecoado palavras correntes no meio literário, palavras que haviam formado, por assim dizer, um núcleo discursivo, conforme se percebe nestas observações de Álvaro Lins (1983, p. 239):

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.

Curiosamente, a literatura de Guimarães Rosa, a despeito de sua novidade, não parecia oferecer maiores dificuldades ou impasses interpretativos sérios ao comentarista. 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, “não será fundamental saber-se com rigor o que nestas páginas é a realidade objetiva e o que é a realidade imaginada” (LINS, 1983, p. 238). As razões estão em que a parte documental se acha evidenciada nas descrições e no registro dos costumes (ou na linguagem), enquanto a imaginação se encontra livre “para animar artisticamente o real”, criando personagens e “crises dramáticas no desenvolvimento do enredo”, 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 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 de tal configuração, ou na impossibilidade de realizá-la a contento, cai-se inevitavelmente no elemento documental. Assim é que 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” (LINS, 1983, p. 239).

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 crítico atraente, no qual a tradição brasileira 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 por parte de Antonio Candido um pequeno ensaio que se tornou conhecido na bibliografia acerca da escritora. Na resenha, o romance de Lispector era classificado entre as obras de “análise das paixões”, incluindo-se naquilo que Candido chamaria 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 da argumentação desenvolvida no artigo), detectara na experiência da autora algo de frustrado, ligado possivelmente ao caráter experimental da tentativa. A esse respeito, escrevia então que “o melhor seria para o artista sofrer os seus ímpetus originais e procurar uma relativa eminência dentro de uma rotina mediana, mas honesta e sólida” (CANDIDO, 1970, p. 127). 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” (CANDIDO, 1970, p. 127) – 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, certamente, sempre se atribui 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 até como “mais autêntico e duradouro”. 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, assim, para o crítico, apenas a arte como modo de interrogação total da existência, modo a que se atribuiria uma qualidade estética. Articulando pressupostos paralelos aos que conformam os escritos de Lins e Ataíde (com alguns acréscimos acerca da linguagem, a qual reforçaria a aura de originalidade que envolve a obra), Antonio Candido (1970, p. 245) escreveria 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 libertação linguística, para que ele contribuiu com a libertinagem heróica da sua.

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. É de observar, 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.

Trata-se, a nosso ver, de um mesmo centro, em torno do qual circulam e se revezam termos recorrentes como “regionalismo”, “linguagem popular”, “libertação linguística”, “universalidade” – os quais não poderiam aparecer, por razões óbvias, no artigo sobre Clarice Lispector. Confrontam-se, nesse ponto, experiências literárias e linguísticas distintas, nas quais alguns valores são postos em questão e outros são silenciados. Por lisonjeiro que possa parecer o comentário que diz ser a jovem escritora alguém que *sabe* escrever, tal fato não a torna necessariamente, aos olhos de um modernista, uma escritora realizada. Para além de qualquer revanchismo literário (que a essa altura seria anacrônico e impertinente), a comparação produz o efeito de uma perplexidade. Leva a pensar sobre os modos de ler essas escritas, que de certa forma contundem ou desnorream, no mesmo lance em que, cada uma à sua maneira, geram discursos específicos – e tão específicos, considerados a uma distância de mais de meio século, que uma se encaminha verticalmente para o cânone da tradição, enquanto a outra se vê, momentaneamente, relegada a uma espécie de margem, a uma periferia onde o jogo das aproximações deve ter, forçosamente, um caráter intrigante e problemático¹.

Um ponto de vista elaborado por Silviano Santiago (1997), 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 se ligaria ao que Silviano Santiago chamou de “aula inaugural” de Clarice 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”. A essa “trama” Silviano Santiago dará o nome de “trama novelesca oitocentista”, percebendo-a como tendência central da narrativa brasileira até o advento de uma obra como a de Lispector.

Logo, estamos diante de uma reflexão que faz confrontar a escrita da autora com a tradição não só literária, mas também crítica, porquanto detecta, na obra de Lispector, os traços que permitem caracterizá-la como uma narrativa 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 um esforço – cujos efeitos 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, porque 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.

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

Esse esquema – aqui apenas esboçado, já que não vai até onde o conduziu Santiago – fornece um ponto de referência para pensar 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, de Afrânio Coutinho – lembrado 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 forma a dar espaço ao acontecimento. E o acontecimento, nessa tradição, deveria estar ligado, direta ou indiretamente, a 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, ligando-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. Isso responderia ao grosso de certa tradição crítica brasileira numa de suas fases, tradição que não teria como enquadrar e justificar, de modo imediato e desimpedido, uma obra como a de Clarice Lispector. 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 (SANTIAGO, 1997, p. 13).

Interpretar o acontecimento, portanto, 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 com base 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* (termo que se pode questionar, mas a que se acaba chegando quando se discutem esses pressupostos), por assim dizer, ou que se liga diretamente a certos aspectos da vida social está mais próxima da tradição. É claro que vai nisso certo grau de reduções, pois semelhante visada, conduzida de tal maneira, tende a restringir o raciocínio. Contudo, para os efeitos desta reflexão, supõe-se que exista um pressuposto básico e que um de seus momentos centrais seria a crença de que o social, ou o histórico, se exterioriza de maneira mais flagrante ali onde maiores conflitos existem (no plano da “trama”) ou onde o apelo ao descritivo é mais imediato.

De qualquer maneira, 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 ela parece estar libertando-se. Assim é que – para nos estendermos sobre o tema – Roberto Schwarz, num comentário sobre a escritora (também citado por Santiago), viu-se 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” (apud SANTIAGO, 1997, p. 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: por si própria), alguma coisa do social. Essa tese, porém, faz perguntar se o esforço de recapturar a obra no social não exigiria um excesso de sacrifícios, às vezes mesmo certo atropelamento de evidências que, mal disfarçadas na leitura, nem sempre parecem sujeitar-se aos esquemas interpretativos pré-construídos, de sentido linear.

Se não se sabe até que ponto o referencial de origem lukacsiana produz uma “distorção” na imagem da obra, sabe-se, porém, que não se pode sequer pensar a distorção, já que simplesmente não se pode pensar a não distorção. Que tal afirmativa não soe excessivamente apressada ou inconsequente para quem chegou a 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 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 crítica – não produz “restrições” sérias à sua contribuição, muito menos gera um discurso seja da imaturidade técnica, seja da obra de transição, seja da incapacidade da obra em inserir-se numa problemática social pertinente. Pelo contrário, a abordagem conclui pela presença de obras plenamente realizadas – ou apenas pontualmente irrealizadas, por questões de 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, tal fato não depõe contra o escritor: sua posição permanece assegurada desde o princípio no panteão literário do Brasil.

É interessante notar, enfim, que, trocada a reserva crítica por uma franca simpatia, os efeitos de leitura se tornam bastante característicos. Neste ponto, devem-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 se formasse um espaço crítico peculiar, fosse o da “subalternidade” feminina para a primeira, fosse o da recepção entusiasmada para a segunda. Entretanto, se existem as diferenças, seria possível procurar um núcleo de convergência em que ambas as obras, aparecendo como contribuições “inovadoras” à literatura nacional, tenderiam a fomentar, necessariamente, certo “espanto” e o conseqüente esforço de compreensão.

Quanto a Lispector, pode-se dizer que a tentativa de compreender sua narrativa, sob a ótica de uma procura da trama, produz como resultado uma rejeição no plano das expectativas sociais, ao qual se liga a tradição brasileira. Tal constatação faz, de algum modo, aparecer esse espaço – como ele aparece na interpretação que Silviano Santiago lhe dá, poderíamos dizer –, mas nada faz aparecer quanto às interpretações da literatura de Guimarães Rosa. Estaria, pois, em questão, compreender essa obra como contribuição apenas parcialmente original à tradição brasileira, ou se trataria de uma contribuição realizada, acabada, que obriga à conformação de um espaço interpretativo apropriado, no qual a obra surgiria como centro deflagrador de suposições, mas também como uma espécie de continuação do que já se teria manifestado anteriormente naquela 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 fadada 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 o que outras manifestações não lograram atingir.

Tais perguntas estão apenas esboçadas. Não é objetivo deste ensaio responder a elas, 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 questões. Supõe-se, por um lado, que, do mesmo modo como a ideia de “trama” fez aparecer algumas características da recepção crítica de Clarice Lispector, uma ideia correlacionada de “realismo” conduziria a certa problemática interna da obra de Guimarães Rosa. Essa problemática, conforme compreendida aqui, estaria ligada a certos aspectos de sua recepção. 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.

No caso, 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 pensar com clareza um conceito satisfatório de “realismo” – até porque não se chegaria ao consenso acerca de nenhum. Trata-se de operar com uma dualidade teórica, a qual, uma vez delimitada mais ou menos claramente (o que serviria como ponto de partida), possibilitaria uma reversão sobre o espaço crítico, 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 entre eles. Para isso, é justo intuí-la, no início, por meio de uma leitura das narrativas de ficção, com o objetivo de revertê-la mais adiante, no transcorrer da viagem, tanto sobre o espaço crítico a que nos referimos quanto sobre ela própria, fazendo iluminar-se nosso caminho. Esse trabalho será feito em outros artigos que se seguirão a este.

Para o momento, 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, que o olhar se volte, neste passo, para a de Guimarães Rosa. Para começar, imagine-se que a noção de “regionalismo”, com a qual a crítica se encaminhou para a narrativa de Rosa, pressupunha um fundamento qualquer realista e que o termo “universalismo” foi usado como ferramenta para operar com uma dualidade, 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).

REFERÊNCIAS

- ATAÍDE, T. de. O transrealismo de G. R. In: COUTINHO, E. F. (Org.). *Guimarães Rosa: fortuna crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p. 142-143.
- CANDIDO, A. No raiar de Clarice Lispector. In: _____. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970. p. 125-131.
- _____. O homem dos avessos. In: COUTINHO, E. F. (Org.). *Guimarães Rosa: fortuna crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p. 293-309.
- LINS, Á. Uma grande estréia In: COUTINHO, E. F. (Org.). *Guimarães Rosa: fortuna crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p. 237-242.
- ROSA, J. G. *Tutaméia* (Terceiras histórias). Rio de Janeiro: José Olympio, 1979. p. v.
- SANTIAGO, S. A aula inaugural de Clarice Lispector. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 7 dez. 1997. Mais!.
- SUTTANA, R. Guimarães Rosas's and Clarice Lispector's first readers: trends and impasses. *Todas as Letras* (São Paulo), v. 11, n. 2, p. 50-60, 2009.

Abstract: This essay is part of a research whose objective is studying the relationship between likelihood and unlikelihood in Guimarães Rosa's work. We make some considerations on the initial moments of the reception of his work by the professional criticism, pointing to the way in which the insertion of the unlikely element, in a narrative that depends on realistic and regionalist tradition, provokes the commentators' astonishment. This astonishment, however, alongside with the relative reserve with which other works are received – as the work of Clarice Lispector – indicates that the construction of Modernism, according to the criticism, implied the rescue and the strengthening of certain regional trends in the decades of 1940-1950, represented in Brazil by the Northeastern “romance de 30”. In the meeting between the regional realism and the imaginative fancy, of improbable character, it's possible to locate Guimarães Rosa's originality.

Keywords: *Brazilian fiction; improbability; Guimarães Rosa.*