



O “criticismo de gêneros” na poética de Guimarães Rosa

“Genre Criticism” in Guimarães Rosa’s Poetics

Renata Santos Rente

Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, São Paulo / Brasil

renata.rente@usp.br

Resumo: Autor de contos, novelas e do romance *Grande sertão: veredas*, Guimarães Rosa é reconhecido pela engenhosidade de suas narrativas e por um estilo que seria expressão de uma personalidade artística ímpar na literatura brasileira. O poder que suas narrativas têm de surpreender os leitores em suas expectativas convencionais se manifesta de modo singular no último livro do escritor. Neste artigo, pretendemos apresentar e analisar o modo como *Tutameia: terceiras estórias* está sistematicamente voltado a desautomatizar o leitor das convenções na apreensão da verossimilhança e como suas estórias e prefácios encenam aquilo que, segundo Bakhtin, seria a característica do romanesco enquanto gênero: o “criticismo”.

Palavras-chave: Guimarães Rosa; Tutameia; Bakhtin; romanesco; teoria dos gêneros.

Abstract: Author of a range of literary genres, such as short stories, novels and the well-known novel *Grande Sertão: Veredas*, Guimarães Rosa is recognized for the ingenuity of his narratives. Moreover, the author is acknowledged for a style which is the expression of a unique artistic personality in Brazilian literature. The power of his narratives to astonish readers’ conventional expectations is manifested in his last book, *Tutameia: Terceiras Estórias*, in quite a singular way. In this article we intend to present and analyze the way in which *Tutameia: Terceiras Estórias* is systematically aimed at de-automating the readers’ conventions regarding their apprehension of verisimilitude. In addition, it is intended to show how Guimarães Rosa stories and forewords stage what Bakhtin would define as the characteristic of the Romanesque as a genre: the “criticism”.

Keywords: Guimarães Rosa; Tutameia; Bakhtin; romanesque; genre theory.

Por onde, pelo comum, pode-se corrigir o ridículo ou grotesco, até levá-los ao sublime; seja daí que seu entre-limite é tão tênue. (ROSA, 2001, p. 39).

Analisar a poética de Guimarães Rosa nos convida ao estudo de sua obra buscando reconhecer, no traço autocrítico que ela encerra, aquilo que Bakhtin, em sua teoria do romance, identificou como “criticismo de gêneros”. Para esse autor, o que distingue o romanesco dos gêneros acabados – e faz com que os outros gêneros passem por um processo de “romancização” – é justamente esse traço autocrítico. Essa distinção é particularmente fecunda, pois permite reconhecer na estilização paródica presente em *Tutaméia* uma das principais características do romanesco enquanto gênero, característica que colocaria em xeque a teoria dos gêneros acabados que “não conseguiu, até os nossos dias, adicionar quase nada de substancial àquilo que já fora feito por Aristóteles” (BAKHTIN, 2014, p. 401).

Em *Tutaméia* encontramos uma espécie de arte poética fundamentada na estilização paródica dos gêneros e dos estilos que, ao aproximar a “estória” da “anedota”, ressalta seus traços cômicos e eleva a comicidade a objeto de representação séria. Aspecto já analisado em estudos sobre *Tutaméia* (cf. RAMOS, 2007), a comicidade merece ser destacada na poética encenada no livro, pois desempenha, segundo Bakhtin, um papel determinante na pré-história do gênero romanesco. Mais do que assinalar o modo pelo qual em *Tutaméia* a comicidade é “depurada do riso” (RAMOS, 2007, p. 8), buscamos reconhecer nesse tratamento a teorização *do romanesco como gênero autocrítico que “revela o convencionalismo” das formas e linguagens dos gêneros que parodia, “reinterpretando-os e dando-lhes outro tom”* (BAKHTIN, 2014, p. 399).

A arte poética: prefaciando

Tudo está escrito; leia-se, pois, principal, e reescreva-se (ROSA, 2001, p. 220).

Salvo engano, em qualquer manual de teoria literária constará a referência a uma das obras mais importantes quando o assunto é “arte poética”. Leia-se, por exemplo, a definição do E-dicionário de Termos

Literários,¹ onde consta que “a arte poética continua viva e de excelente saúde”. Definições como essa não deixam de ser acertadas quando o objetivo é uma aproximação inicial e sem aprofundamento. Avançando bem pouco, entretanto, chegamos à dificuldade que um texto como a *Poética* (ARISTÓTELES, 1991) coloca à leitura e nos vemos obrigados, se não quisermos adotar uma perspectiva trans-histórica, a reconhecer que ele só se torna legível em nossa época se considerarmos aquilo que nos distancia dele.

Se a classificação presente na *Poética* (ARISTÓTELES, 1991) dava conta de gêneros cujos traços são indissociáveis das concepções de sua época, como entender a “excelente saúde” que a arte poética ainda pode ter em nossa época? Ou, formulando de outro modo, como essa teoria, que se fundamenta nos gêneros acabados, serviria de ponto de partida para compreender a multiplicidade dos fenômenos literários na modernidade?

O desconhecimento dessa teoria, em seus contornos gerais, é praticamente impossível para quem estuda literatura. A classificação dos gêneros, tenha sido combatida ou reproduzida, figurará como um capítulo fundamental da teoria e da história literária. Mesmo que a experiência de aproximação com a literatura não se dê pela leitura teórica, essa classificação estará presente, seja impressa na capa do livro, seja na remissão que fazemos a personagens de tragédias clássicas, seja no uso da palavra tragédia para se referir a algum acontecimento que desperte “terror e piedade”.²

¹ “Arte poética é expressão que remete, em primeiro lugar, para Aristóteles (384-322 a. C.) e para o seu conhecido tratado sobre a poesia. [...] A Arte Poética de Aristóteles aparece-nos hoje, depois do romantismo e dos modernismos, não só como exemplo de rigor e fundamento de estudos clássicos, o que nunca deixou de ser, mas, sobretudo, como o primeiro texto que tentou com êxito compreender e problematizar a singularidade do fenômeno poético. O livro do estagirita dedicado à poesia tem o enorme mérito de ser um estudo empírico e descritivo, que parte quase sempre dos fenômenos para as leis e não destas para aqueles, o que lhe assegura uma perenidade invejável. Trata-se de uma poética generativa, se assim podemos dizer, e não normativa, dos textos poéticos. Neste sentido, a reflexão aristotélica não terminou ainda; a arte poética continua viva e de excelente saúde” (FRANCO, 2009).

² Usamos aqui o exemplo da tragédia, fazendo referência à sua teorização na *Poética*, na qual ela figura como gênero exemplar. Aristóteles dedica boa parte do livro a apresentar de modo exaustivo, as características deste gênero, desde aquilo que o diferencia da comédia e da epopeia aos efeitos que deve suscitar. Cf. Aristóteles (1991), sobretudo cap. VI, XIV.

Partindo das primeiras classificações dos gêneros – “épico”, “lírico” e “dramático” –, Anatol Rosenfeld distinguiu duas acepções diversas desses termos: uma “substantiva” e uma “adjetiva”. Nessa distinção, Rosenfeld tem em vista que a classificação em gêneros não deve ser “entendida como um sistema de normas a que os autores teriam de ajustar a sua atividade a fim de produzirem obras líricas puras, obras épicas puras ou obras dramáticas puras” (ROSENFELD, 2014, p. 16).

Na acepção substantiva, a Épica, por exemplo, é apresentada como gênero que abrange “toda obra – poema ou não – de extensão maior, em que um narrador apresentar personagens envolvidos em situações e eventos. [...] Espécies deste gênero seriam, por exemplo, a epopeia, o romance, a novela, o conto” (ROSENFELD, 2014, p. 17). Na acepção adjetiva, características de determinado gênero podem ser reconhecidas em obras que não necessariamente pertenceriam a ele, nesse caso estaríamos diante de “traços estilísticos de que uma obra pode ser imbuída em grau maior ou menor, qualquer que seja o seu gênero (no sentido substantivo)” (ROSENFELD, 2014, p. 18, grifos do autor).

A análise de *Tutaméia* remete a essas diferentes acepções quando consideramos o modo pelo qual a presença da comicidade foi interpretada. No tratamento do cômico como traço estilístico, podemos considerar que em *Tutaméia* prevalecem traços de outro gênero, que permite abarcar a comicidade sem perder sua identidade substantiva. Todavia, o que parece estar em jogo nesse livro, considerando o criticismo de gêneros, é a possibilidade de pensar que o procedimento de deslocar sistematicamente traços que seriam característicos de “outro” gênero pode indicar a configuração de um gênero outro, e implica a necessária reconsideração dos critérios e do modo de ser da própria classificação.

Na avaliação de Bakhtin, a classificação dos gêneros e o modo como ela informou parte considerável da teoria literária deve ser repensada a partir dos problemas colocados pelo romance, já que ele “se acomoda mal com os outros gêneros” (BAKHTIN, 2014, p. 399). O criticismo de gêneros se deve justamente à relação que o romanesco enquanto gênero em evolução estabelece com os outros gêneros.³ O riso e o plurilinguismo estariam na base de sua formação.

³ “O romance tornou-se o principal personagem da evolução literária na era moderna, precisamente porque, melhor que todos, é ele que expressa as tendências evolutivas do novo mundo, ele é por isso, o único gênero nascido naquele mundo e em tudo

Entre as formas mais antigas de representação da linguagem organizadas pelo riso, Bakhtin realça as formas paródicas e transvestizantes que funcionavam como espécie de “corretivo cômico e crítico para todos os gêneros diretos, linguagens, estilos e vozes existentes” obrigando “a perceber atrás deles uma outra realidade contraditória que os gêneros diretos não conseguiam captar” (BAKHTIN, 2014, p. 378). Aquilo que esse autor identifica como a “falta de respeito” da forma romanesca teria sido “preparada por esse riso” (BAKHTIN, 2014, p. 378).

É tendo em vista essa espécie de “corretivo cômico” que buscamos apresentar aquilo que na leitura de *Tutaméia* estamos interpretando como “crítico de gêneros”. Por meio da estilização paródica, o autor combina “gêneros diretos, linguagens, estilos e vozes existentes” (BAKHTIN, 2014, p. 378) e, de modo programático, articula lições de “arte poética” com exercícios de um estilo particular que são encenações paródicas da grande paródia que organiza o livro.

“Eu tô te explicando / pra te confundir”⁴

Ergo: O livro pode valer pelo muito que nele não deveu caber.

Quod erat demonstrandum (ROSA, 2001, p. 40).

De saída, a organização do livro, inusitada quando consideramos seu caráter ficcional, dá pistas de que estamos diante da paródia de um gênero sério, nosso conhecido, que, todavia, não se trata de um gênero sobre o qual a teoria literária teria se debruçado. Afinal, a que gênero pertenceria uma obra literária que apresenta índices, prefácios, glossários, epígrafes e notas de rodapé?

Não apenas a presença de marcadores discursivos relacionados a outros gêneros textuais indica que estamos diante de uma estilização paródica, mas também a utilização que o autor faz deles. O próprio índice dissimula, não sem uma piscadela, que aquilo que deveria orientar

semelhante a ele. [...] tornando-se senhor, ele contribui para a renovação de todos os outros gêneros, ele os contaminou e os contamina por meio da sua evolução e pelo seu próprio inacabamento” (BAKHTIN, 2014, p. 400).

⁴ Esses versos são parte da música “Tô” de Tom Zé, presente no álbum *Estudando o samba* de 1976.

serve para desorientar o leitor. Pois em *Tutaméia*, além de um índice de leitura, encontramos também um índice de releitura, por meio do qual fica sugerido que algumas estórias sejam lidas na qualidade de prefácios.

As epígrafes, que reúnem citações diretas de procedências variadas – de ditos populares a compêndios de psiquiatria, passando por Sêneca, Tolstói, entre outras, entre as quais umas desconhecidíssimas que muito parecem inventadas (cf. GAMA, 2008) –, fazem desconfiar se a citação é respeitosa, irônica, se é reproduzida tal qual aparece na fonte e, ainda, se pertence à fonte a que fora atribuída. Os prefácios, que, como sabemos, correspondem àquela parte dos livros na qual o autor fala diretamente ao leitor com recurso a um tipo de discurso que se diferencia do ficcional e que pretende apresentar o livro, esclarecer pressupostos e orientar a leitura, podem ser lidos como se fossem tão ficcionais quanto as estórias e, longe de apresentarem o comedimento de um gênero sério, encenam uma falta de decoro programática.

Paulo Rónai, na apresentação dos prefácios, sugere pensar que, juntos, eles compõem uma espécie de “arte poética em que o escritor, [...] analisa seu gênero, o seu instrumento de expressão, a natureza de sua inspiração, a finalidade da arte [...]” (RÓNAI, 2001b, p. 17). Desviando um pouco a sugestão, é interessante observar como nos prefácios encontramos parodiadas importantes teorizações acerca da literatura,⁵ algumas vezes citadas de modo disfarçado, outras mais explícitas, a começar pela teoria dos gêneros aristotélica que é abertamente parodiada no primeiro prefácio, “Aletria e Hermenêutica”.

Vários aspectos chamam atenção na leitura de “Aletria e hermenêutica”, entre eles o título⁶ e a indicação no topo da página de que

⁵ Hansen (2000) já havia observado esse procedimento, a propósito dos prefácios de *Tutaméia*, assinalando que eles se negam enquanto prefácio, mas que também não são literatura, escamoteando um “outro gênero” de “intensa afirmação da diferença, em que se deslocam os limites do teórico, produzido como ficção em que a metalinguagem explicitadora se propõe como efeito parodístico da literatura e figura” (HANSEN, 2000, p. 72, 73).

⁶ É digno de nota que um dos temas aos quais se dedicam os prefácios de *Tutaméia* seja a polêmica em torno da questão dos neologismos. A esse respeito, a leitura do de “Hipotrélico” é indispensável. Vale destacar também o uso intensivo de neologismos nos prefácios e nas estórias que, assim como o procedimento de estilização paródica, operam inversões em relação às significações convencionais e aos processos reconhecidos de formação de palavras. O título desse primeiro prefácio é emblemático de como esse

se trata de um prefácio, muito embora no primeiro índice não haja essa indicação direta, senão um discreto destaque dado pelo uso do itálico. Mas enquanto no índice o uso do itálico estabelece uma diferenciação discreta, a sua presença nos prefácios traz uma nota distinta, uma vez que neles se inverte o modo convencional segundo o qual o discurso do autor deve ser grafado sem destaque, enquanto aquilo que é tomado de empréstimo (expressões de outros autores, palavras estrangeiras) apareceria diferenciado pelo itálico ou pelo uso das aspas.

Essa observação, embora pareça tratar de um detalhe de pouca importância, sugere pensar em como a inversão se relaciona com o processo de diferenciação que o autor opera em vários níveis de significação: diferenciação entre o que é ficcional e o que é discurso sobre o ficcional, entre a história e a estória, entre a fala do autor e aquelas que ele incorpora em seu discurso. Ao embaralhar a diferenciação, o autor dissimula essas outras falas na medida em que não as destaca da sua, muito embora elas possam ser reconhecidas, já que podemos entrever a caricatura que ali se forma.

O enunciado que abre esse prefácio, sendo a primeira aparição do discurso do autor no livro, retoma uma conhecida passagem da *Poética* (ARISTÓTELES, 1991) que estabelece a diferença entre o ofício do poeta e o do historiador:⁷

procedimento se tornou uma das marcas de autoria nas obras de Guimarães Rosa, rendendo-lhe a publicação de uma espécie de dicionário dedicado ao “léxico” do escritor. Nele encontramos hipóteses de grande interesse para a interpretação do termo “Aletria”, cuja definição no dicionário se refere a uma massa “crua e seca, em fios muito delgados; tipo de macarrão popularmente chamado de cabelo-de-anjo”. Dessa definição o estudo coloca a hipótese de o autor ter pretendido “um título jocoso (‘do tipo latim macarrônico’), ou ainda de que o autor teria inventado uma metáfora em que o termo representaria “sutilezas, finuras de linguagem, exigidoras de ‘hermenêutica’”. O estudo sugere também que aletria poderia ser um “homônimo neológico” criado pelo autor a partir do prefixo de negação – **a** – que, justaposto à – **letra** – e – **ia** –, poderia significar “privação da escrita” e ainda “analfabetismo” (MARTINS, 2001, p. 20).

⁷ “Pelas precedentes considerações se manifesta que não é ofício do poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de apresentar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta por escreverem verso ou prosa [...] diferem, sim, em que um diz as coisas que sucederam, e outro as que poderia suceder” (ARISTÓTELES, 1991, p. 209).

A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História. A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota.

A anedota, pela etimologia e para a finalidade, requer fechado ineditismo. Uma anedota é como um fósforo: riscado, deflagrada, foi-se a serventia. Mas sirva talvez ainda a outro emprego a já usada, qual mão de indução ou por exemplo instrumento de análise, nos tratos da poesia e da transcendência. Nem será sem razão que a palavra “graça” guarde os sentidos de gracejo, de *dom sobrenatural*, e de *atrativo*. No terreno do *humour*, imenso em confins vários, pressentem-se mui hábeis pontos e caminhos. E que, na prática de arte, comicidade e humorismo atuem como catalisadores ou sensibilizantes ao alegórico espiritual e ao não-prosaico, é verdade que se confere de modo grande. Risada e meia? Acerte-se nisso em Chaplin e em Cervantes. Não é o chiste rasa coisa ordinária; tanto seja porque escancha os planos da lógica, propondo-nos realidade superior e dimensões para mágicos novos sistemas de pensamento.

Não que dê toda anedota evidência de fácil prestar-se àquela ordem de desempenhos; donde, e como naturalmente elas se arranjam em categorias ou tipos certos, quem sabe conviria primeiro que a respeito se tentasse qualquer razoável classificação. E há que, numa separação mal debuxada, caberia desde logo série assaz sugestiva – demais que já de si o drolático responde ao mental e ao abstrato – a qual, a grosso, de cômodo e até que lhe venha nome apropriado, perdoe talvez chamar-se de: anedotas de abstração (ROSA, 2001, p. 29).

A referência não é explícita, como no caso daquelas que aparecem em epígrafes ou nominalmente no corpo do texto, e pode passar despercebida, sobretudo numa primeira leitura, porque o enunciado seguinte introduz a caracterização da estória em sua afinidade com a anedota, voltando a atenção do leitor para aquilo que figura como novidade e dissimulando o modo como o pretense discurso primeiro parodia um discurso anterior.

Note-se que, embora todo o prefácio seja dedicado a um subgênero que ele apresenta – a partir de seu vínculo com a comicidade – como “anedotas de abstração”, há outro “gênero” sendo encenado de modo “transvestido”. E nesse caso não estamos nos referindo à presença de traços estilísticos de nenhum dos gêneros que figuram na classificação aristotélica e sim ao próprio tratado analítico cujo estilo é parodiado.

Um dos principais objetos de representação do prefácio, que aparece também como tema, é a especificidade da arte poética e a particularidade da forma à qual o autor se dedica: a “estória”.

Ao diferenciar a estória da história, o autor retoma o postulado aristotélico estabelecendo não apenas uma diferenciação, mas uma relação de oposição. No tratado aristotélico a diferença advoga a favor da superioridade da poesia como algo “mais filosófico e mais sério do que a história” (ARISTÓTELES, 1991, p. 209), em “Aletria e hermenêutica” a diferença se desdobra na defesa da comicidade da anedota que, à medida que “escancha os planos da lógica” propõe “realidade superior e dimensões para mágicos novos sistemas de pensamento” (ROSA, 2001, p. 29-30).

É importante notar a diferença que essa formulação apresenta em relação ao postulado aristotélico, e como essa diferença pressupõe a especificidade da literatura e da História como práticas de representação modernas.⁸ E embora o prefácio reproduza um procedimento tomado de empréstimo da forma do tratado analítico, ao se dedicar ao exame de um subgênero – que se arranjará “em categorias ou tipos certos” sendo conveniente que se “tentasse qualquer razoável classificação” (ROSA, 2001, p.30) –, ele estabelece um desvio determinante, que nos leva a reconhecer que estamos diante de uma estilização paródica e não da aplicação de um método.

Esse desvio pode ser observado na defesa da comicidade como forma digna de tratamento sério, quando esta é apresentada justamente numa relação de oposição à seriedade e à rigidez da lógica que a todo o momento é parodiada. Temos então uma caricatura do rigor aristotélico, e porque não dizer científico, da necessidade de classificação, que vai

⁸ Entendemos que a relação entre “estória” e História, como categoria de uma prática social de representação que é moderna, se distingue fundamentalmente da relação entre poesia e história presente na *Poética*. Não é a toa que o romance ascende como gênero justamente quando, ao lado das primeiras teorizações da literatura em base moderna, a “História” passa a ser a “forma narrativa privilegiada” (LIMA, 1984, p. 111). O modo como essa relação é formulada em “Aletria e hermenêutica” remete por isso à problemática em torno do realismo presente na forma do romance, e às relações entre Literatura e História. No estudo de Lima (1984) encontramos uma importante discussão acerca da “ascensão do discurso histórico e suas relações com a literatura”, que nos ajuda a pensar a oposição apresentada no prefácio tendo em vista os problemas colocados pelo modo como romance procurou fazer-se “semelhante à História” (LIMA, 1984, p. 111).

desde a seleção do léxico ao discurso demonstrativo que parece tratar de uma “verdade que se confere” (ROSA, 2001, p. 29), mas que se desestabiliza pela articulação de enunciados que se contradizem, muito embora mantenha o tom de um texto que se quer explicativo.

A inversão que a estilização paródica realiza não implica apenas o tratamento sério daquilo que seria “objeto” do gênero cômico de acordo com as convenções, mas o tratamento “sério” do próprio gênero e de seus subgêneros. Como numa boa caricatura, a seriedade não é apenas figurada, mas exagerada, como se o autor se comprometesse a defender o cômico reproduzindo fidedignamente o sistema de pensamento que subjaz à convenção e às regras estilísticas em relação às quais esse tratamento não se adéqua.

À semelhança da *Poética*, na qual a classificação dos gêneros leva em conta os diferentes efeitos que cada gênero deve suscitar, discorrendo sobre os meios, modos e objetos adequados para atingir esse efeito, as lições de poética que encontramos em *Tutaméia*, “constante de mostuário e teoria que se complementam” (RÓNAI, 2001b, p. 17), também acenam para a produção de efeitos e modos de obtê-los. Entretanto, o autor apresenta a própria pretensão em forma de blague: “Serão essas – as com alguma coisa excepta – as de pronta valia no que aqui se quer tirar: seja, o leite que a vaca não prometeu” (ROSA, 2001, p. 30).

No conto “Desenredo”, o efeito obtido pela estilização paródica joga com as expectativas em relação ao tratamento de determinado assunto, aos pensamentos e às ações que convêm aos personagens de acordo com a sua caracterização, à coesão entre nó e desenlace da trama e em relação ao que seria necessário e verossímil. A noção de adequação que fundamenta a teoria aristotélica dos gêneros se encontra encenada nessa estória que evoca narrativas modelares e formas arquetípicas. O conto mescla traços estilísticos como a narratividade épica, o tom proverbial das narrativas orais e a elocução lírica. Os episódios e as situações que jogam com o imprevisível e com aquilo que estaria inscrito previamente nos remetem à tragédia, e envolvem reconhecimentos e peripécias, mas o desenlace não é uno e resulta de um gênero de composições que, a rigor, seria próprio à comédia.

E pôs-se a fábula em ata

Jó Joaquim, genial, operava o passado – plástico e contraditório rascunho. Criava nova, transformada realidade, mais alta. Mais certa? (ROSA, 2001, p. 74).

Entre as estórias de *Tutaméia*, “Desenredo” é emblemática para exemplificar os procedimentos utilizados no livro. Essa estória não apenas faz adivinhar “os dramas que moldaram a feição dos modelos” (RÔNAI, 2001a, p. 21) como indica, nominalmente, muitas das referências que o autor parodia e estiliza. Há que observar, nesse sentido, tendo em vista que esse procedimento em geral é identificado à intertextualidade, que as narrativas conhecidas e modelares presentes no conto figuram no repertório literário e no imaginário popular e são retomadas em registro paródico.

Os elementos apresentados na situação inicial do conto indicam que o enredo se desenvolverá a partir do tema do adultério feminino: o personagem Jó Joaquim se apaixona por uma mulher casada e torna-se seu amante. Eles passam a se encontrar clandestinamente até o momento em que o marido apanha a mulher com outro, “um terceiro” (ROSA, 2001, p. 73), e Jó Joaquim, também desenganado, se afasta da amante. O tempo segue e, como por obra da providência, a morte do marido torna a aproximar Jó Joaquim de sua amada, os dois se casam e passam a viver juntos “para feliz escândalo popular” (ROSA, 2001, p. 73). Mas, como “os tempos se seguem e parafraseiam-se” (ROSA, 2001, p. 73), a situação se repete, agora com Jó Joaquim na condição de marido deparando-se com a mulher “em péssima hora: traído e traidora” (ROSA, 2001, p. 73). Diferente do primeiro marido, que havia matado o amante e agredido a mulher, Jó Joaquim apenas a expulsa e ela viaja “fugida” a “desconhecido destino” (ROSA, 2001, p. 74). A reincidência da traição repercute na opinião pública, que representa um papel determinante no conto e em relação à qual Jó Joaquim passa a atuar como protagonista de diferentes modos: primeiro como marido traído, vítima da situação; depois como herói que se dedica a “descaluniar” a mulher diante do povo, com paciência e insistência, até que o tempo “seca” o assunto, a mulher retorna, eles voltam a viver juntos e põe-se a “fábula em ata” (ROSA, 2001, p. 75).

A estória começa por evocar a figura de um narrador que se dirige aos seus ouvintes dramatizando uma cena onde o leitor é reportado ao registro das narrativas orais. Essa evocação é uma espécie de isca que alimenta determinadas expectativas do leitor, ainda mais quando temos em conta que as narrativas de Guimarães Rosa muitas vezes são lidas como se buscassem reproduzir a autêntica oralidade do sertanejo do norte de Minas. A figura desse narrador merece por isso uma atenção especial, pois embora identifiquemos a presença de traços da narrativa oral, é importante reconhecer que ela se combina à linguagem do autor. Pressupor que suas narrativas reproduzem fielmente a oralidade é desconsiderar as outras linguagens que se combinam nessa estilização, perdendo de vista o deslocamento que a combinação opera.

A epígrafe de Tolstói que encontramos na sétima parte do prefácio “Sobre a escova e a dúvida” sintetiza um problema relativo à pretensão de reprodução “fiel” que está implicada nessa atitude do narrador: “Se descreves o mundo tal qual é, não haverá em tuas palavras senão muitas mentiras e nenhuma verdade” (ROSA, 2001, p. 226). E, nesse caso, ela nos serve para refletir sobre a recusa da estória em ser História, tendo em vista um tipo de realismo – no qual o narrador se apresenta na posição de observador que “mostra” a realidade ao leitor, ao descrevê-la “tal qual é” –, e também para refletir sobre a expectativa em relação à incorporação da oralidade que, como apontamos, é interpretada como se o autor, transcendendo o registro escrito, pretendesse reproduzir o caráter autêntico e supostamente puro das narrativas orais.

Vale lembrar as reflexões de Benjamin sobre o narrador e o ensaio de Adorno sobre a posição do narrador no romance para reconhecermos na figura evocada no início de “Desenredo” um simulacro daquele narrador que “não está absolutamente presente entre nós, em sua eficácia viva” (BENJAMIN, 2012, p. 213). Quando a “arte de narrar” entra em declínio e a “faculdade de intercambiar experiências” se esvazia na forma da sociabilidade que está na origem do romance, “o preceito épico da objetividade” (ADORNO, 2012, p. 55) que subjaz à postura do narrador é solapado. Diferente das narrativas evocadas por Benjamin, da “experiência que passa de boca em boca” (BENJAMIN, 2012, p.214), o romance está referido ao indivíduo isolado “que não recebe conselhos nem sabe dá-los” (BENJAMIN, 2012, p. 217).

Essa característica do narrador do romance, intimamente ligada à atividade solitária do escritor e do leitor, se estende a outras formas como

a novela e o conto que, assim como o romance, se constituem a partir da linguagem escrita e estão referidas ao gênero épico por se tratarem de obras em que um narrador apresenta “personagens envolvidos em situações e eventos” (ROSENFELD, 2014, p. 17). Nesse sentido, quando nos referimos às características do romance, e, sobretudo ao romanesco, temos em mente um conjunto de formas entre as quais se inclui o conto (neste caso, as “estórias” de *Tutaméia*).

A evocação da figura do narrador da tradição oral que inicia o conto, manifesta-se também no desenvolvimento da narrativa. Entre outros aspectos, destacamos o tom sentencioso e sábio dos comentários desse narrador que se manifesta pela sistemática utilização de provérbios. Essa utilização, entretanto, não corresponde à reprodução “fiel” de sentenças da sabedoria popular contida na forma proverbial, senão ao procedimento de parodização que desloca não apenas os provérbios de seu contexto usual, como também a verdade que eles contêm.⁹

É interessante recordar a dimensão utilitária das anedotas que se destaca no primeiro prefácio, tendo em vista a relação dessa dimensão com os procedimentos utilizados na “prática da arte” para obter-se determinados efeitos. Também vale a pena recordar que o efeito enunciado que se pretende obter é indeterminado: “o leite que a vaca não prometeu” (ROSA, 2001, p. 30). Os deslocamentos efetuados na parodização presente em “Desenredo” podem ser lidos, nesse sentido, como exercício da lição poética que se pode tirar do primeiro prefácio.

Assim como em “Aletria e hermenêutica” a estilização paródica do tratado de poesia deságua no oposto daquilo que o estilo, por assim dizer, promete – já que as demonstrações não correspondem à expectativa de exatidão –, em “Desenredo” o mesmo procedimento efetua uma “suspensão de julgamento” que destoa do tom sentencioso da sabedoria referida à figura do narrador e à forma proverbial.

⁹ No estudo de Gama (2008), citado anteriormente, encontramos uma análise da utilização dos provérbios em “Desenredo” que é apontada como outra característica do simulacro de narrativa oral, portadora de um conselho de sabedoria prática característico da figura do narrador evocado. A análise contempla ainda o modo como a utilização dos provérbios se efetua na chave dos deslocamentos que se processam ao longo do livro, assinalando as transformações das formas conhecidas “originais” e a reprodução da fórmula proverbial com ditos inventados, mostrando a maneira pela qual essa utilização efetua um deslocamento do saber que eles portam.

Em *Tutaméia*, o leitor atento perceberá que a instância do julgamento se faz presente como indagação, tanto figurada nas narrativas de modo a sugerir essa reflexão, como no caso de “Desenredo”, ou mesmo mencionada explicitamente em algumas das epígrafes do livro.¹⁰ Entendemos que essa indagação joga com as expectativas em relação àquilo que se apresenta como verossímil.

A estória de Jó Joaquim, personagem que contraria o destino que lhe convém – não apenas pelo fato de “operar” o passado, mas também por se tratar de um tipo vulgar que “tinha o pra não ser célebre” (ROSA, 2001, p. 72) e atua como protagonista do drama –, não se apresenta simplesmente como a narrativa de algo que “aconteceu” e sim de como o personagem cria uma “nova realidade” a partir de uma narrativa sobre o que aconteceu.

Vale lembrar que a instância do julgamento é o ponto de partida de Todorov em sua “Introdução ao verossímil”, que toma como mote uma situação em que duas versões de um “mesmo” acontecido se confrontam. Diante da dúvida, em quê ou em quem acreditar? Como julgar? Notemos que o exemplo dado por Todorov sugere pensar que não se trata de estabelecer uma verdade, mas aproximar-se dela, de dar uma impressão de verdade, e que essa impressão será tanto mais forte quanto mais hábil for o relato e, nesse sentido, o verossímil é pensado tendo em vista a construção do narrador e modo como ele se porta em relação ao leitor/ouvinte.

Em “Desenredo”, a narrativa de Jó Joaquim produz efeito, e o julgamento, que confina a trama ao tema do adultério e os episódios à previsível reincidência da atitude infiel da personagem feminina, dá lugar à indagação acerca da relação entre o “real” e aquilo que é contado. O desenlace da trama suspende o julgamento em relação à mulher e chama atenção para o modo como se constrói esse julgamento. A realidade “nova, transformada” (ROSA, 2001, p. 74) não se deve à revelação da “verdade”, ao acesso a acontecimentos factuais que em si seriam responsáveis por “redimir a mulher” (ROSA, 2001, p. 74), e sim à ação de Jó Joaquim, que deixa de ser simplesmente o protagonista do drama e se nos apresenta como protagonista da própria estória, seja daquela que está diante do leitor,

¹⁰ Especialmente as epígrafes presentes no prefácio “Sobre a escova e a dúvida”, atribuídas ao médico grego Sextus Empiricus, que versam justamente sobre a instância do julgamento e da sua necessária suspensão.

sob a máscara de um narrador que se reporta “a seus ouvintes” (ROSA, 2001, p. 72), seja daquela que cumpre “descaluniar” a mulher diante do povo que “tudo aplaudiu e reprovou” (ROSA, 2001, p. 74), e termina por acreditar na realidade transformada. Nesse sentido, o efeito produzido não corresponde às expectativas que se tem em relação à verdade e o modo como sua revelação costuma intervir na fortuna dos personagens.

Se todas as evidências depõem contra a índole da mulher, não parece plausível que o protagonista logre em “descaluniá-la” diante de uma realidade que se impõe com referência ao acontecido. Não obstante, nesse caso, a verossimilhança não está subordinada à plausibilidade nem lhe é correspondente.

Descartando um sentido de verossímil que se define por uma relação com a realidade, Todorov retoma dois outros sentidos que nos interessam nessa análise. Um deles refere-se justamente à relação de um “texto em particular, com um outro texto, geral e difuso, chamado opinião pública” (TODOROV, 2003, p. 116). O outro se refere à relação do verossímil com os gêneros, e formula que “há tantos verossímeis quanto gêneros” (TODOROV, 2003, p. 116). Considerando esses dois sentidos, podemos observar que o verossímil em “Desenredo” é encenado em pelo menos dois níveis: internamente à história, onde se confrontam a opinião pública e a narrativa de Jó Joaquim, e em relação ao modo de contá-la, confrontado às exigências internas do gênero à qual a estória pertenceria.

O problema da verossimilhança nessa estória se articula com procedimento de parodização que viemos apontando. No tocante à relação que o romanesco estabelece com os gêneros acabados, “Desenredo” apresenta uma mescla estilística que encena diferentes gêneros sem adequar-se a nenhum deles. Aquilo que no conto aparece como necessário e verossímil assinala o traço autocrítico do romanesco enquanto gênero que não respeita nem as convenções de sua própria época. Diferente do tratamento realista (em relação ao qual, aliás, o tema do adultério rende outros frutos) em que o verossímil atua como máscara “com que se disfarçam as leis do texto”, que tende a apresentar essas leis “como submissões ao referente” (TODOROV, 2003, p. 118), “Desenredo” sugere que aquilo que se apresenta diante do leitor é produto de um artifício e não de uma relação com a realidade ou de correspondência entre verossimilhança e verdade.

Referências

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura*. Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini *et al.* São Paulo: Hucitec, 2014.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

FRANCO, António Cândido. Arte poética. In: CEIA, Carlos. E-dicionário de termos literários. Lisboa: FCSH/NOVA, 2009. Disponível em: <<http://edtl.fcsh.unl.pt/>>. Acesso em: 25 out. 2017.

GAMA, Mônica. *Sobre o que não deveu caber: repetição e diferença na produção e recepção de Tutaméia*. 2008. 187 f. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Francesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

HANSEN, João Adolfo. *O o: a ficção da literatura em Grande sertão: veredas*. São Paulo: Hedra, 2000.

LIMA, Luiz Costa. *O controle do imaginário*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. *O léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo: Edusp, 2001.

RAMOS, Jacqueline. *Risada e meia: comicidade em Tutaméia*. 2007. 175 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

RÓNAI, Paulo. As estórias de *Tutaméia*. In: ROSA, João Guimarães. *Tutaméia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001a. p. 21-27.

RÓNAI, Paulo. Os prefácios de *Tutaméia*. In: ROSA, João Guimarães. *Tutaméia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001b. p. 14-20.

ROSA, Guimarães. *Tutaméia: terceiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

TODOROV, Tzvetan. Introdução ao verossímil. In: _____. *Poética da prosa*. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

Recebido em: 1º de maio de 2018.

Aprovado em: 13 de junho de 2018.