

SAMANTHA PIRES DOS SANTOS

**AUSÊNCIA E TRANSCENDÊNCIA:
VAZIO, *NONSENSE* E CRIAÇÃO EM *TUTAMÉIA* –
TERCEIRAS ESTÓRIAS**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
MONTES CLAROS
FEVEREIRO/ 2011**

SAMANTHA PIRES DOS SANTOS

**AUSÊNCIA E TRANSCENDÊNCIA:
VAZIO, *NONSENSE* E CRIAÇÃO EM *TUTAMÉIA* –
TERCEIRAS ESTÓRIAS**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Universidade Estadual de Montes Claros, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura Brasileira

Linha de Pesquisa: Tradição e Modernidade

Orientador: Prof. Dr. Alex Fabiano Correia Jardim

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
MONTES CLAROS
FEVEREIRO/2011**

S237a Santos, Samantha Pires dos.
Ausência e transcendência [manuscrito] : vazio, nonsense e criação em Tutaméia-terceiras estórias / Samantha Pires dos Santos. – 2011.
95 f.

Bibliografia: f. 93-95.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Montes Claros -Unimontes, Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários/PPGL, 2011.

Orientador: Prof. Dr. Alex Fabiano Correia Jardim.

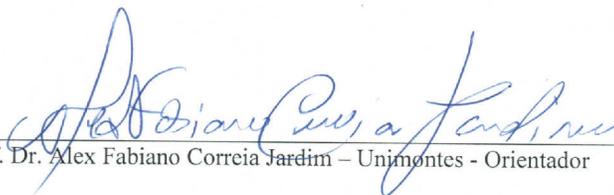
1. Literatura brasileira. 2. Criação literária. I. Jardim, Alex Fabiano Correia. II. Universidade Estadual de Montes Claros. III. Título: Vazio, nonsense e criação em Tutaméia - terceiras estórias. IV. Título.



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS/ESTUDOS LITERÁRIOS



Dissertação de Mestrado, intitulada AUSÊNCIA E TRANSCENDÊNCIA: VAZIO, "NONSENSE" E CRIAÇÃO EM *TUTAMÉIA* – TERCEIRAS ESTÓRIAS, de autoria da mestranda em Letras – Estudos Literários SAMANTHA PIRES DOS SANTOS, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:


Prof. Dr. Alex Fabiano Correia Jardim – Unimontes - Orientador


Prof.^a Dr.^a Deise Quintiliano Pereira – UERJ


Prof.^a Dr.^a Ilca Vieira de Oliveira – Unimontes


Prof.^a Dr.^a TELMA BORGES DA SILVA
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários da
Unimontes

Montes Claros, 10 de março de 2011.

Para Giovanna, Léo e meus pais

AGRADECIMENTOS

Ao querido amigo Manoel Rodrigues por me apresentar *Tutaméia*;

Ao meu orientador Prof. Dr. Alex Fabiano Correia Jardim a paciência, confiança, generosidade e liberdade que me foram concedidas durante todo o processo deste trabalho;

À Capes pelo incentivo da bolsa, o que tornou viável minha exclusiva dedicação;

À Professora Dra. Deise Quintiliano Pereira pela presença na banca examinadora;

À Professora. Dra. Ilca Vieira de Oliveira a generosidade e exemplo de profissionalismo;

Ao Professor Dr. Rodrigo Guimarães Silva as valiosas contribuições;

À Professora Dra. Leila Cristina Barros;

Aos professores do programa de pós-graduação em Literatura da Unimontes;

Aos amigos da primeira turma do mestrado em Literatura;

A todos aqueles que, direta ou indiretamente, contribuíram para realização dessa dissertação de mestrado.

Numa obra, a contestação da obra é talvez sua parte essencial, mas deve realizar-se no sentido e no aprofundamento da imagem que é seu centro, e que só começa a aparecer quando vem o fim, na qual desaparece.

Maurice Blanchot

RESUMO

O presente trabalho apresenta um estudo acerca de *Tutaméia – terceiras estórias*, última publicação de Guimarães Rosa. *Tutaméia* constitui, segundo nossa concepção, um dos projetos lingüístico-literários mais radicais de Guimarães Rosa, uma experiência-limite da escrita que envolve todas as dimensões do fazer literário, desde a materialidade do livro, objeto e composto de signos, até a imaterialidade da obra. Nessa perspectiva, procuramos, através dos mecanismos interpretativos de que dispomos (intertextualidade, intratextualidade, etc), elaborar uma via de compreensão deste último e singular escrito do autor de *Grande Sertão: Veredas*, a fim de defender o primado de *Tutaméia* como desenvolvimento último e de melhor expressão das propriedades singulares da escrita rosiana, já presentes nos escritos anteriores. Recorremos principalmente ao pensamento de Gilles Deleuze para compreender como os conceitos de vazio, nonsense e ausência podem constituir os elementos estruturantes do projeto rosiano.

PALAVRAS-CHAVE: Tutaméia; metaficção; vazio; nonsense; criação literária.

ABSTRACT

This paper presents a study of *Tutaméia – terceiras estórias*, the last publication of Guimarães Rosa. *Tutaméia* constitutes, in our view, one of the most radical literary projects of Rosa, a limit-experience of writing that involves all dimensions of literary, from the materiality of the book, as object and consisting of signs, to the immateriality of the work. From this perspective, we try, through the mechanisms of interpretation that we have (intertextuality, intratextuality, etc.), to make a understanding path of this singular and last written of the *Grande Sertão: Veredas* author in order to defend the primacy of *Tutaméia* as the last and the best expression development of the peculiar properties of Rosa's writing already present in earlier writings. We use mainly the thought of Gilles Deleuze to understand how the concepts of empty, nonsense and absence may constitute key elements of Rosa's project.

KEYWORDS: *Tutaméia*; metafiction; empty; nonsense; literary creation

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	09
CAPÍTULO 1: A ESCRITA DA FICÇÃO E A FICÇÃO DA ESCRITA.....	14
1.1 Tutaméia: a arte de contar histórias.....	15
1.2 Metaficção em <i>Tutaméia</i>	19
1.3 “Os três homens e o boi”	21
1.4 “Curtamão”: a escrita como processo de criação artística.....	26
1.5 “Retrato de cavalo”: o escrito como incorporação do acontecimento.....	31
CAPÍTULO 2: SOBRE A AUSÊNCIA E O NÃO-SENSE EM TUTAMÉIA.....	38
2.1 Um abreviado de tudo.....	39
2.2 O predomínio do que não está presente: incompletude, vazio e ausência na escrita de <i>Tutaméia</i>	44
2.3 Comédia e desenredo: a peripécia da anedota em <i>Tutaméia</i>	50
2.4 O não-senso em <i>Tutaméia</i>	53
CAPÍTULO 3: TRANSCENDÊNCIA DO FAZER LITERÁRIO: A OBRA DE ARTE.....	64
3.1 O delírio da palavra.....	64
3.2 A embriaguez da palavra	74
3.3 <i>Tutaméia</i> e a arte literária.....	79
3.4 A transcendência em <i>Tutaméia</i>	82
CONCLUSÃO.....	88
BIBLIOGRAFIA.....	92

INTRODUÇÃO: “UM ESCRITO SERÁ QUE BASTA”?

A linguagem é procurada lá onde parecia faltar, longe do equilíbrio, perto do esquizofrênico, e dos grandes livros escritos em uma espécie de língua estrangeira, língua em desequilíbrio.

Gilles Deleuze

Maurice Blanchot, com a perspicácia que lhe conferia o duplo ofício de literato e filósofo da literatura, afirmou que “a obra é a espera da obra” e em decorrência disso que “somente nessa espera se concentra a atenção impessoal que tem por vias e por lugar o espaço próprio da linguagem” (BLANCHOT, 2005, p. 352). A esta afirmação acrescentamos: a obra será, no limite, a ausência da obra, seu silêncio. Não se joga com as palavras quando se afirma que o vazio constitui o cerne da narrativa moderna, assim como o silêncio que se deve impor ao ruído incessante constitui o lugar próprio da literatura. Que haverá de espantoso, então, na tentativa de um autor de levar sua escrita até o limite do escritível, ali onde as palavras já não se concatenam na monotonia da denotação e da narrativa? A nosso ver é justamente esse o projeto radical de *Tutaméia*, último escrito e, parafraseando o projeto arquetípico de Mallarmé, *O Escrito*, de Guimarães Rosa.

Pergunta-se, inicialmente: qual o alcance da obra de Guimarães Rosa? Deve ela ser tratada sob o aspecto universal, portanto interpretada com as categorias universais, ou, restringindo-se a uma prosa regionalista deve ser elucidada por sua relação sociológica ao meio e ao homem (sertão e sertanejo) a que fazem referência? Teria a obra de Rosa um território? Não é questão desprovida de sentido ou já decidida, embora sobre ela já tenham laborado muitos e importantes estudiosos.

Em um ensaio intitulado *O homem dos avessos*, Antonio Candido apresenta um aspecto relevante da questão. Para ele, Guimarães Rosa, descendo ao fulcro virtual da língua e criando, a partir dele, “um universo autônomo, composto de realidades expressionais e humanas que se articulam em relações originais e harmoniosas, supera por milagre o poderoso lastro de realidade tenazmente observada, que é a sua plataforma.” (CANDIDO, 2006, p. 112). O que de relevante logo se deduz é que o suporte documentário da prosa rosiana, apoiado sobre sua vivência no sertão, não translada simploriamente para o universo de sua ficção: entre o sertão e o sertão de

Guimarães Rosa, a fissura é mais do que a marca da diferença entre real e fictício, mas processo mesmo de rarefação da matriz e adensamento dos motivos universais da arte: “dor, júbilo, ódio, amor, morte, - para cuja órbita nos arrasta a cada instante, mostrando que o pitoresco é acessório e que na verdade o Sertão é o Mundo” (CANDIDO, 2006, p. 112).

Segundo Kathrin Rosenfield, o cerne da universalidade da obra de Rosa estaria ligado ao caráter metafísico das verdades atemporais que se efetivam na simplicidade das figuras sertanejas (ROSENFELD, 2001, p. 87). Mais uma vez, a diferença entre Rosa e Euclides da Cunha marca também a distância entre o regional e o universal. Rosa não retrataria, na forma de uma tentativa de explanação, o homem sertanejo e seus dilemas, mas faria emergir, a partir da deformação das figuras do sertão, os dilemas universais, daí a familiaridade do sertanejo a tantos outros homens, homens que se fazem o próprio homem em Goethe, Dostoievski, Dante, entre outros.

Por mais que sua obra sempre gire em torno de uma certa região, seu projeto poético tem um legítimo cunho universal e metafísico. E a veneração aparentemente convencional dos clássicos não exclui uma concepção moderna e complexa da metafísica. Pensamos, por exemplo, em Strawson, que concebe a metafísica como um conjunto de proposições ou verdades atemporais que, a todo o momento, precisa ser retraduzido nas linguagens do presente. (ROSENFELD, 2001, p. 87)

Nessa perspectiva, não é a virtualidade da língua a fonte da virtualização do real, corolário da realização da ficção num mundo específico, mas uma metafísica virtual, ideal, no sentido platônico, a partir da qual Rosa sempre falaria, embora jamais falasse dela ao modo da própria epifania platônica¹. Voltaremos ao problema da metafísica em Rosa. Por ora, consideremos que qualquer que seja a natureza dessa metafísica, sua

¹ A epifania platônica é caracterizada pelo aspecto aporético dos Diálogos na medida em que a Essência deve ser buscada, através da palavra, justamente lá onde a palavra falta. Em Platão, a dialética conduz o pensamento através da palavra até a contemplação muda das Formas perfeitas. Aquele que faz esse percurso deve ao atingir esse ponto retornar ao mundo das aparências, de volta à linguagem, para conduzir os demais, segundo a estrutura da famosa Alegoria da caverna (República): “A essência, como vimos, escapa ao pensamento discursivo, à discussão em que se sucedem questões e respostas. São apenas os quatro modos inferiores que aí encontram um clima favorável, precisamente porque todos são exteriores ao objeto. (...) Mas em um certo momento da discussão intervém a luz que parece transcender, ou melhor, interromper a ordem discursiva. (GOLDSCHIMIDT, 2002, p. 8). Sobre esse tema Suzi Sperber estabelece interessante comparação entre as *Primeiras* e as *Terceiras estórias*: “A diferença fundamental está na orientação dos relatos. Primeiras estórias desvia-se para o epifânico. Tutaméia retoma incompletamente o real. A sua busca ontológica não se encontra em um ponto onde a transcendência se manifesta constantemente – epifania – mas numa realidade que de repente serve de trampolim para o irreal, possível graças à palavra que o fixa no texto. (SPERBER, 1982, p.105)

persistência na escrita do autor como dimensão irradiativa de temas e formas linguísticas constitui-se em inegável pressuposto da já muito bem reconhecida universalidade dos textos rosianos.

Um terceiro argumento a favor da universalidade da produção rosiana advém do caráter mítico de seus contos e alcança *Tutaméia* com maior ênfase. Nesse sentido que compreendemos o conto tal como ele aparece em *Tutaméia*. Neste livro, como bem observa Alfredo Bosi, quanto ao estilo, “não se trata de uma simples volta ao vocabulário arcaico ou à frase coloquial sertaneja (...); trata-se de estender os princípios criadores da língua mitopoética a todo tecido narrativo” (BOSI, 1979, p. 12-13). O simbólico, comum nas estruturas do conto e do mito, aflora pelo poder da proto-palavra possibilitando coexistirem as ressonâncias míticas e a linguagem moderna dos contos. Aí o conto aparece em suas características mais singulares e, por isso, mais difíceis de serem apreendidas. Seria paradoxal um gênero próprio das terras férteis da imaginação ter de se emoldurar numa definição que lhe deixasse escapar grande parte de sua engenhosidade. O fato é que o conto surge sempre de uma voz que quer ser ouvida, que tem a necessidade de se fazer ouvir e de um outro, que deseja escutar, que se deixa escutar para se alimentar de imagens que irão suscitar múltiplas sensações e vivências. O que ouve abandona o campo da experiência comum, do cotidiano e adentra outros mundos para alcançar o eterno ou o supra-senso, já que, para Rosa, essa é a maneira de se ler a própria vida.

Nesse sentido, a análise de *Tutaméia* é esboçada já sobre essa pressuposição fundamental, a universalidade alcançada por Rosa, o que nos levará a realçar certos aspectos gerais (lingüísticos, estilísticos e filosóficos) em detrimento de especulações de caráter sociológicas ou psicológicas. Sendo, por outro lado, a última obra publicada em vida por Rosa, *Tutameia: terceiras estórias* impõe aos seus estudiosos a necessidade de retomar a obra do autor sob a perspectiva de sua extremidade, não só temporal como, sobretudo, criativa. Entretanto, impõe-se desde já o problema de avaliar a posição do livro no conjunto da obra. É que *Grande Sertão: Veredas*, único romance de Rosa e tradicional centro do arrançamento de sua obra, define, subsidiariamente, a anteposição e a posposição dos demais escritos, respectivamente, como uma preparação e uma confirmação ou diluição da obra. Não haveria, contudo, mais infeliz ponto de partida que admitir desde já esse estado de coisas.

Seria preciso ver nas *Primeiras* e nas *Terceiras estórias* meras confirmações, ou pior, diluições, da expressão narrativa de *Grande Sertão*? Não seria possível igualmente pensar no último conjunto de contos como a radicalização da experiência literária e estética prenunciada pelo fato de que o narrador de *Grande Sertão*, o próprio Riobaldo, conta sua história como alguém que conta uma estória para um interlocutor indefinido? São as possibilidades extremas de correlação entre os escritos e, ao mesmo tempo, as possibilidades primárias de compreensão do último escrito de Rosa. A hipótese que nos guia é, porém, a de que *Tutaméia* constitui um dos projetos linguístico-literários mais radicais de Rosa, uma experiência singular e complexa no trato com a linguagem.

Diante disso, o presente trabalho se pretende uma análise de alguns dos contos e prefácios que constituem *Tutaméia* de modo a traçar uma perspectiva de leitura desse livro que ainda hoje desafia a inteligência de leitores e críticos. Para tanto, consideramos as categorias analíticas estabelecidas pelo próprio autor no prefácio “Aletria e hermenêutica” de sorte a estabelecer as vias pelas quais o livro seria a materialização de um projeto ambicioso evocado no quarto prefácio, “Sobre a escova e a dúvida”: fazer um abreviado de tudo.

O primeiro capítulo deste trabalho aborda o projeto rosiano, no percurso que leva a escrita da ficção à ficção da escrita, ou seja, da elaboração de uma linguagem da narrativa, característica da prosa de Rosa, presente já nos seus escritos anteriores, à constituição de um jogo no qual a própria literatura se coloca em questão. Considera-se, portanto, o complexo de relações que fazem com que contos e prefácios em *Tutaméia* se interpenetrem, respondam uns aos outros, numa correlação intratextual inovadora. O resultado desse jogo entre ficção e metaficção não poderá ser outro senão o questionamento das principais categorias com as quais costumeiramente se pretende compreender a literatura como arte: autor, representação, interpretação, etc.

Já o segundo capítulo centraliza-se sobre o projeto do *Escrito*, abreviado de tudo, coordenando-o com os preceitos elaborados pelo próprio autor no primeiro prefácio. A hipótese fundamental é a de que a tentativa de percorrer com um só escrito a totalidade do dizível é materializada a partir de uma escrita que, frente ao impasse entre significante e significado², resolve-se por este, ou seja, quer-se constituir veículo para a dimensão imaterial do livro a partir da elisão da matéria. O “nada” aí, o que está

² Cf. *Infra*. Capítulo II

ausente, o que não cabe e não deve caber no livro, corresponde a um tipo de não-senso, absurdo pilhérico, que, contudo, segundo a diretriz do próprio Rosa, é por onde o sublime se alcança.

Finalmente o terceiro capítulo aborda o livro como obra de arte. O que torna um livro uma obra de arte? Qual o valor cognitivo da arte, especificamente da arte literária? Tais são as questões que nos ocuparam no momento final de nosso trabalho. Aí, privilegiando uma abordagem que tem no pensamento de Gilles Deleuze sua principal referência, procuraremos relevar o sentido da obra literária como experiência estética, criativa e transfigurativa do real. Finalizamos o trabalho com uma tentativa de compreender o valor da obra de arte como veículo de transcendência, ou seja, do movimento incessante que abala os fundamentos da racionalidade acostuada.

As considerações, portanto, que deixam entrever a uma compreensão do último livro de Rosa o qual, por algumas vezes, recorre a elementos intertextuais, não deixa de ser uma compreensão eminentemente intratextual, uma perspectiva do livro pelo livro que se recusa a buscar na figura do autor-pessoa ou em categorias tomadas de empréstimo à psicologia, à psicanálise, à sociologia ou a qualquer outra ciência, os elementos necessários a sua sustentação. Buscamos, com isso, instaurar uma compreensão do livro e, ao mesmo tempo, deixar abertas as múltiplas perspectivas sobre a obra, uma vez que é próprio dessa compreensão perspectivística deixar o livro aberto, como infinitude da narrativa.

CAPÍTULO I
A ESCRITA DA FICÇÃO E A FICÇÃO DA
ESCRITA

1.1 *Tutaméia*: a arte de contar estórias

Tutaméia: terceiras estórias é o último livro de Guimarães Rosa publicado em 1967, pouco antes da morte do autor. O livro de conto traz 40 estórias³ e, para Vera Novis, à época de seu lançamento, não despertou interesse por parte da crítica, sendo que um dos motivos seria o grande furor causado por *Grande sertão: Veredas*, o que, certamente, colocou em xeque a inusitada arquitetura do novo livro: a exaltação do estilo epigramático. (NOVIS, 1989, p. 22) O tamanho reduzido dos contos deveu-se à necessidade de economia do próprio espaço concedido ao autor pela revista *Pulso* que impunha, ao ver do próprio Rosa, “uma excelente disciplina: as estórias devem ser curtas, no máximo de duas páginas, de maneira que cada palavra conta” (ROSA, *apud* BOLLI, 1973, p. 112). Mas a redução, a economia em *Tutaméia* não é sinônimo de uma leitura cômoda e acessível. Para Paulo Rónai os contos de *Tutaméia* não constituem um convite à ligeireza, apesar de sua constituição minimalista, ao contrário, por ter que reduzi-los radicalmente houve uma superconcentração de informações, o que faz de alguns contos de *Tutaméia* “romances em potencial, comprimidos ao máximo.” (RÓNAI, 1979, p. 193)

A palavra *Tutaméia* tem papel importante em sua constituição como livro de contos. Para Aurélio, *Tutaméia* se define como “ninharia, quase-nada, preço vil, pouco dinheiro”; já para o próprio autor, os termos *tuta* e *meia* equivalem a nonada, baga, ninha, inânias, ossos de borboleta, quiquiriqui, mexinflório, chorumela, nica, quase-nada; *mea omnia* (ROSA, 1979, p. 166). O título é a um só tempo eficaz e irônico, ao tentar induzir-nos ao erro de que essas “ninharias” são esvaziadas de sentido, de que não se prestam a nada. Essa ambiguidade do título já traz em si pequena amostra do que será a empreitada para os que se propõem a ler *Tutaméia*, pois essa concisão deu ao livro um caráter de hermetismo. Essa colcha de retalhos que é *Tutaméia* reflete, através do não senso, do mecanismo dos mitos, uma ponta “do mistério geral que nos envolve e cria.” (ROSA, 1979, p. 4)

Tutaméia é um livro de contos. Mas o que isso significa exatamente? Em *Tutaméia* o gênero conto aponta inovações arrebatadoras. Sua gênese incita uma escrita marcante e singular dado ao seu alto grau de engenhosidade nos artifícios com a

³ Os contos foram inicialmente escritos para a revista médica chamada *Pulso*, de maio de 1965 até fevereiro de 1967 e eram publicados quinzenalmente, pois o espaço da revista era dividido com Carlos Drummond de Andrade.

linguagem. É, sem dúvida, aquela vertente da qual nos propõe Alfredo Bosi para o qual o conto “cumpre a seu modo o destino da ficção contemporânea. Posto entre as exigências da narração realista, os apelos da fantasia e as seduções do jogo verbal, ele tem assumido formas de surpreendente variedade” (BOSI, 1976, p. 7). Para Bosi não há como “encaixar a forma-conto no interior de um quadro de gêneros.” (BOSI, 1976, p. 7) Persegue-se, assim, a dupla compreensão: dos contos de *Tutaméia* em sua singularidade e do próprio gênero conto. Poder-se-ia dispensar esta em função daquela? É improvável. Podemos desenvolver o entendimento da estória, mas é preciso compreender por que ela se molda tal como se molda. Como afirma Júlio Cortázar:

se não tivermos uma ideia viva do que é o conto, teremos perdido tempo, porque um conto em última análise se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal, se me for permitido o termo; e o resultado dessa batalha é o próprio conto, uma síntese viva ao mesmo tempo que uma vida sintetizada, algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência”. (CORTÁZAR, 2006, p. 150-151)

Retomemos, então, a palavra “conto” em sua aparente simplicidade. O conto é sempre uma narrativa, quer se apresente como “causo”, fábula ou estória. Na literatura, porém, foi o conto no sentido de estória, relato fictício de um acontecimento, que se mostrou proeminente. Como bem lembra Nádía Gotlib, o conto é um re-lato, do latim *re-latum*, um trazer de volta. Neste retorno do outra vez trazido o conto abdica do compromisso com o acontecimento, entendido como fato bruto, o realmente acontecido, para recuar à dimensão pré-veritativa. “A esta altura, não importa averiguar se há *verdade* ou *falsidade*: o que existe é já a ficção, a arte de inventar um modo de se representar algo”. (GOTLIB, 1985, p. 8)

Existe, evidentemente, a necessidade de estabelecer o significado do conto enquanto gênero literário. Nesse sentido, não basta assinalar sua natureza narrativa ou sua independência relativa do real, características que se aplicam mais ou menos à boa parte do que se chama de literatura; ao invés, é preciso encontrar, se não uma definição excelente, ao menos características que o distingam de outros gêneros. Nesse sentido, Julio Cortázar afirma que há em todos os contos “certas constantes, certos valores que se aplicam a todos os contos, fantásticos ou realistas, dramáticos ou humorísticos.”

(CORTÁZAR, 2006, p. 149) São esses fatores que, na visão de Cortázar, dão ao conto sua atmosfera peculiar e sua qualidade de obra de arte.

Quais seriam, então, esses fatores? Para Cortázar, há em primeiro lugar a questão do limite. É claro que a questão do limite não se resume na óbvia constatação da diferença material entre o conto e o romance. Comparando a arte do grande contista à arte do grande fotógrafo, Cortázar afirma:

Enquanto no cinema, como no romance, a captação dessa realidade mais ampla e multiforme é alcançada mediante o desenvolvimento de elementos parciais, acumulativos, que não excluem, por certo, uma síntese que dê o “clímax” da obra, numa fotografia ou num conto de grande qualidade se procede inversamente, isto é, o fotógrafo ou o contista sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam *significativos*, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de abertura, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto. (CORTÁZAR, 2006, p. 151-152)

Encontramos assim, em Cortázar, os dois elementos fundamentais do conto (estória) que serão também evocados por Guimarães Rosa no prefácio “Aletria e hermenêutica”: a instantaneidade e a transcendência decorrente⁴. Isso porque Guimarães Rosa se utiliza da arte do conto com pretensões que extrapolam a dimensão da narrativa: A estória, às vezes, quer-se um pouco à anedota” (ROSA, 1979, p. 3). Esta primeira proposição de “Aletria e hermenêutica”, primeiro prefácio, já direciona a compreensão do livro e deve, com toda justiça, servir de fio condutor da análise do mesmo. A anedota, arquétipo literário de que se vale o autor, evoca tanto a instantaneidade quanto a derrocada do realismo ingênuo. Nesse sentido, a analogia de Cortázar (fotografia-conto) encontra ressonância na analogia de Rosa (estória-anedota); ressonância esta que molda suficientemente à fisionomia do conto e, de modo mais específico, do conto tal como é apresentado em *Tutaméia*.

Retoma-se na distinção inicial de Rosa ademais, o sentido próprio apresentado do *re-latum*: a retomada do sensível transfigurado – daí a aparente projeção ao supra-

⁴ Se para Massaud Moisés a linguagem do conto tende à objetividade, à plasticidade e às “metáforas de curto espectro de imediata compreensão para o leitor; despe-se de abstração e de toda preocupação pelo rendilhado ou pelos esoterismos” (MOISÉS, 1979, p.28) vemos em *Tutaméia* contos que subvertem toda a sistematização que lhe é imposta. Na contramão das estruturas em que “as palavras hão de ser suficientes e necessárias”. (MOISÉS, 1979. p.27.)

sensível. O conto não conta a história dos acontecimentos que acontecem, mas se retrai na dimensão do ficcional, do que, sendo apenas possível, subverte a compreensão do real. Guimarães Rosa claramente abandona a dicotomia real-ficcional em favor da plurissignificação móvel dos acontecimentos. Segundo Benedito Nunes, os contos de *Tutaméia*:

São estórias de uma só estória; são casos exemplares, a modo de diversa figuração de grande fábula ou mito. Isso, se dermos à fábula o sentido de ensinamento indireto, que se extrai, por via de ação de pessoas, animais ou coisas, e se por mito entendermos, respeitando a etimologia, história que personaliza verdades ou princípios essenciais. (NUNES, 1969, p. 203)

Em *Tutaméia* há, portanto, um retorno à palavra pré-designativa e pré-representativa. A palavra não descreve, como numa transposição lúcida, a sucessão dos fatos do mundo, mas também não representa, o que já seria um mérito, um significado extravagante: o conto não é uma história, mas também não é uma alegoria. É preciso retornar um pouco mais e ver nos contos de *Tutaméia* a manifestação de uma palavra originária, mítica. “Tudo, portanto, o que em compensação vale é que as coisas não são em si tão simples, se bem que ilusórias” (ROSA, 1979, p. 7)

A palavra, tomada por si mesma; a palavra, anterior ao seu poder denotativo encaminha-se para a dimensão das vivências originárias, arcaicas, no sentido próprio do termo, onde a diferença entre a verdade e o erro deve desaparecer, onde a própria noção de objetividade decai em valor metafísico:

O erro não existe: pois que enganar-se seria pensar ou dizer o que não é, isto é: não pensar nada, não dizer nada” – proclama genial Protágoras; nisto, Platão é do contra, querendo que o erro seja coisa positiva; aqui, porém, sejamos amigos de Platão, mas ainda mais amigos da verdade; pela qual, aliás, diga-se, luta-se ainda e muito, no pensamento grego. (ROSA, 1979, p. 8)

Entretanto, a melhor definição da prosa rosiana é dada pelo próprio autor quando ele mesmo afirma que não é um romancista mas um contista de contos críticos: “Meus romances , ou ciclos de romances são na realidade contos nos quais se unem ficção poética e a realidade” (LORENZ, 1979, p. 8). Texto, que para Gisele Martins, remete, como conto, à ficção e de outro a um modo crítico de encarar a ficção⁵

⁵ Cf. MARTINS, 2008, p. 33.

1.2 Metaficção em *Tutaméia*

É emblemático o fato de que *Tutaméia: terceiras estórias* como último escrito de Guimarães Rosa, seja também aquele em que a literatura se volta para si mesma numa re-flexão sobre suas próprias condições de existência. Tal é a relação que subsiste entre os prefácios e algumas de suas estórias: prefácios e estórias refletem-se mutuamente e interpenetram-se, ora os prefácios se desdobram na forma de estórias, ora as estórias retomam os questionamentos críticos dos prefácios. A questão que anima essa dinâmica não é nada menos que uma espécie de estatuto da literatura, sendo por isso coerente afirmar que *Tutaméia* não compreende somente uma coleção de contos herméticos de Guimarães Rosa, mas também uma crítica da literatura.

Segundo o *Dicionário Larousse da Língua Portuguesa*, “prefácio” é um “texto preliminar no início de uma obra, destinado a explicá-la ou recomendá-la aos leitores”⁶; daí a evidente surpresa diante de um livro que apresenta quatro prefácios distribuídos sem sentido imediato e que não remetem explicitamente para as estórias. Os prefácios, bem como as estórias, estão dispostos em ordem alfabética. Se este fato não implica qualquer sentido oculto caro à interpretação, serve, ao menos, como indicador negativo de sentido. Rejeita-se, por isso, a ideia de que o primeiro prefácio tenha primazia sobre os demais ou que cada prefácio remeteria a um grupo de estórias bem delimitado estruturalmente no livro e aventar-se a hipótese de que relações difusas tecem a rede correlativa entre ficção e metaficção elaboradas sobre o mesmo plano.

Levanta-se a hipótese de que cada prefácio exerce suas funções ordinárias com relação ao conjunto de contos compreendido entre o mesmo e o seguinte prefácio e, contudo, as relações observáveis entre os prefácios e estórias — antes de interpenetração rizomática que de explicação paratextual⁷ — não correspondem a essa ordem simplória. Tem-se, por exemplo, a parte VI do prefácio “Sobre a escova e a dúvida”, cuja problemática remete ao conto “Retrato de cavalo”, localizado fora do seu escopo prefacial esperado; portanto antepondo-se ao paratexto que melhor lhe conviria.

⁶ LARROUSSE CULTURAL. *Dicionário da Língua Portuguesa*. São Paulo: Nova Cultural, 1992

⁷ O caráter rizomático da relação entre estórias e prefácios se baseia na constatação de que ambos os textos estão no mesmo nível, ou seja, há contos de caráter metaficcional e prefácios de caráter narrativos. Além disso, cada texto classificado por Rosa como prefácio pode vincular-se a muitos textos classificados como contos, quer do ponto de vista temático, quer estilístico, sintático etc. As conexões são potencialmente enumeráveis, caracterizando uma estrutura em rede que, do ponto de vista filosófico, corresponde ao conceito de rizoma em Deleuze.

Nem se dirá também ser mera inversão semântica, pois nem todas as correlações obedecem à ordem de anteposição do exemplo citado, o que justificaria afirmar que Rosa usa a palavra “prefácio” no sentido de “pós-fácio” a exemplo de “Curtamão”, outra estória na qual o estatuto da criação literária é metaforizado repercutindo tanto no paratexto que lhe precede como no terceiro e quarto prefácios.

A interpenetração entre ficção e metaficção corresponde ao conceito de rizoma no pensamento de Gilles Deleuze. *Tutaméia* não pode ser concebido como um “livro-árvore”, vez que, segundo Deleuze e Guattari,

A árvore já é a imagem do mundo, ou a raiz é a imagem da árvore-mundo. [o livro-árvore] É o livro clássico, como bela inferioridade orgânica, significante e subjetiva (os estratos do livro). “O livro imita o mundo, como a arte, a natureza: por procedimentos que lhe são próprios e que realizam o que a natureza não pode ou não pode mais realizar” (DELEUZE, 1995, p. 13).

Contudo, “Diferentemente da árvore ou de suas raízes, o rizoma conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer, e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços da mesma natureza” (DELEUZE, 1995, p. 32). Daí perceber-se incabimento da relação convencional entre prefácio e estória, entre texto e pretexto: relação de condicionamento, quando não de mera figuração. Mas, em Rosa, o conto não figura o conceito do prefácio nem o conceito do prefácio denota os estados-de-coisas que a ficção só pode conotar: prefácios e estórias, permanecendo num mesmo e único plano, traçam um mapa em que o percurso do fazer literário só pode ser traçado como linha difusa no labirinto da escrita. Assim, pode-se dizer de *Tutaméia*, o que Deleuze e Guattari disseram da obra de Kafka: não possui uma só entrada, nenhuma entrada privilegiada. (ALMEIDA, 2003, p. 218-219).

Entre prefácios e contos, portanto, as correlações indicam uma continuidade do texto e do paratexto, entre o ficcional e o conceitual, sendo uma e mesma a linguagem da literatura e a linguagem que versa sobre a literatura: a crítica se faz aí de forma imanente como que já apontando a concepção rosiana do fazer literário como criação autônoma e construção desafiadora da ordinária significação, metaforizadas, respectivamente, em “Retrato de cavalo” e “Curtamão”.

Leia-se, porém, anteriormente, a estória “Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi”, curiosa narrativa das venturas e desventuras de três vaqueiros

que, por ócio e sem razão aparente, fabulam os atributos dum animal até então inexistente. Metaficção que apresenta o acontecimento da estória não como fruto da ação subjetiva de um autor fundador, mas como emergência espontânea ao modo do que se costuma conceituar como “mito”; reveladora, portanto, de um caráter intrínseco da linguagem rosiana e de sua concepção da *poiesis* desde seu fulcro originário, mitológico.

Através dessas três estórias, faz-se a tentativa de compreensão e de intervenção sobre *Tutaméia*. Compreensão, na medida em que coordenando paratextos e metaficções procura-se distinguir as linhas de produção do livro como constituintes do modo de ser da literatura em Rosa; intervenção, na medida em que, buscando subsídio numa ontologia aclássica (ontologia dos acontecimentos em Deleuze e Guattari), quer-se distinguir uma via de entendimento da obra que não se resume ao recontar (re-apresentar) das estórias, mas que se proponha a ser uma perspectiva ativa e criativa a ser considerada sobre o livro.

1.3 “Os três homens e o boi”

“Boi...”, “Sumido...”, “O maior”, “... errado de sete anos...”, “Como que?”, “Um pardo!”, “... porcelano” (ROSA, 1979, p. 111) — por predicções Jerevo e Jelázio trazem à existência desde o silêncio, por sobre a semi-existência que nome genérico de animal evoca, a criatura singular, sujeito composto de seus atributos: “De toque em toque, as partes se emendavam: era peludo, de desferidos olhos, chifres descidos; o berro vasto, quando arruava — mingoava; e que nem cabendo nestes pastos...” — acrescenta o narrador. O extraordinário irrompe no ordinário como manifestação de um poder criativo espontâneo que não reivindica para si uma causa de origem ou uma finalidade. A finalidade pode lhe ser acrescentada *a posteriori* — como quando em momento subsequente Jerevo e Jelázio retomam a figura do boi, compondo a estória de sua própria bravura em montá-lo —, mas não participa intrinsecamente do processo criativo. O conto divide-se, portanto, em três momentos. O primeiro seria o da *Composição da figura mítica*: momento da manifestação pura da ficção como emergência *ex nihilo* do objeto ficcional; o segundo o da *Conexão narrativa*: momento em que o objeto ficcional é incorporado numa estória, narrativa da qual seus inventores, Jerevo e Jelázio são também personagens e finalmente o terceiro, *Reconhecimento*

cômico: momento no qual Nhoé, espectador privilegiado da estória do boi, reconhece-se como partícipe da ficção e, por meio disso, identifica a elisão da dualidade real-ficcional. Este último momento é de suma importância. Como buscaremos evidenciar, as estórias de *Tutaméia* são comédias em sentido clássico, ou seja, narrativas que partem do infortúnio para a felicidade, estrutura oposta a da tragédia que parte da felicidade para o infortúnio, segundo Aristóteles⁸. Infelizmente, a parte da *Poética* de Aristóteles dedicada à comédia foi perdida, resta, portanto, tentar pensá-la, segundo o método analítico proposto pelo estagirita e as grandes comédias universais — entre as quais as comédias gregas, a *Commedia* de Dante e as comédias de Shakespeare, como anti-tragédias.

Assim, no conto “Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi”, o narrador relata a estória de três vaqueiros que inventam o boi, não porque quisessem nele crer, mas porque “distraía-os o fingir, de graça, no seguir da ideia, nhenganhenga.” (ROSA, 1979. p. 111). Contada uma só vez em público, por Jerevo e Jelázio, a estória não encontra, imediatamente, ouvintes. Só muito depois, quando mortos estão os dois contadores, restando somente o terceiro (Nhoé) inventor-espectador da estória, a fantasia retorna aos seus ouvidos pela boca de outras gentes. É pela perspectiva de Nhoé que a estória é relatada; ele é duas vezes o ouvinte do conto: primeiro, acompanhando seus companheiros na contação, depois, recuperando o invento transmutado. Sendo também o espectador da “vadiagem” de Jelázio com a mulher de Jerevo, Nhoé permanece recuado em relação ao “real” e ao “imaginário”; o real lhe assusta e se lhe impõe⁹.

Quando o conto também relata algo que “começou a ser”, sua palavra literária recobre e recolhe as coisas no horizonte do sentido imanente ao que é digno de ser contado e criado, tal como acontece nos mitos. Mas isso ainda é pouco. Que as palavras recubram de significados vários as coisas ordinárias é somente tese inicial, apta para nos desviar do pré-conceito do “real”, monólito bruto de atos e fatos. Refletindo em seus contos a estrutura da anedota, Rosa revela uma pretensão maior de sua escrita: “Não é o chiste rasa coisa ordinária; tanto seja porque escancha os planos da lógica, propondo-

⁸ ARISTÓTELES. *Poética*, XIII.

⁹ Deixamos para capítulo subsequente o problema da disjunção real-ficcional e de sua elisão, compreendendo-o entre as questões que versam sobre o estatuto da transcendência em *Tutaméia*. Cf. *Infra*. Cap. III.

nos realidade superior e dimensões para mágicos novos sistemas de pensamento” (ROSA, 1979, p. 3)

Daí, haver com toda certeza um traço mítico da escrita Rosiana; traço este que se materializa na ficção arquetípica, da qual nos lembra Benedito Nunes, na sacralidade reposta à dimensão do sensível e na transcendência percorrida inteiramente nesse âmbito. A “realidade superior” de que nos fala Rosa não deve, de modo algum, ser confundida com alguma realidade supra-sensível, em sentido platônico. Ao contrário, esta transcendência implica a transmutação do real no próprio âmbito do sensível, pois:

O mítico aponta para uma transcendência; a metafísica, para outra, oposta àquela. (...) O mito seria linguagem de transcendência do sensível, mas não da que se procura alcançar, caminhando no sentido para que o inteligível se encaminha; seria, sim, a que bem se presente ou mal se desvenda, no sem-fim da própria sensibilidade. (SOUZA, 1995, p. 47)

Assim, o mítico em *Tutaméia* manifesta-se fundamentalmente nesta transcendência diversa da transcendência metafísica. A mescla da linguagem mítica e da linguagem literária diferencia a narrativa de *Tutaméia* em vários aspectos, sendo que um deles é aquele em que os contos regionalistas propunham um viés lúcido e crítico da realidade, tão caro à literatura nordestina dos anos 30. A dimensão cósmica em *Tutaméia* apodera-se da matéria narrativa, deixando transparecer a linguagem mítica sob o fio tênue do jogo poético. *Tutaméia* não problematiza a realidade sob forma de denúncia social, o alcance de sua teia narrativa vai além das linhas fronteiriças de cunho social, mas propõe-nos uma “desejável compreensão do mundo e da existência” (NUNES, 1969, p. 204) imposta por sua linguagem mítica. Pode-se dizer que os contos de *Tutaméia* retomam miticamente o real numa perspectiva pré-dramática¹⁰, remetendo, se nos for permitida a comparação, à mitologia.

É assim que, em “Desenredo”, Jó Joaquim, renunciando à evidência imediata dos fatos, ou seja, a traição de sua amada, põe-se a operar o passado, “plástico e contraditório rascunho” (ROSA, 1979, p. 40), reescrevendo, dessa forma, a natureza dos acontecimentos. O amor incondicional de Jó Joaquim por Rivília faz com que ele

¹⁰ Sobre a passagem do mito ao drama, há de se considerar que muito embora o drama clássico trabalhe sobre a matéria mítica, retomando os mitos já estabelecidos, ele o faz de forma problemática. Ao invés de revelar certa concepção da ordem do mundo humano e natural o mito retomado pelo drama o transforma em um problema, um confronto que nunca se resolve definitivamente. Cf. VERNANT & VIDAL-NAQUET, 2005, p. 2-5.

conduza todos a acreditar que sua mulher era um modelo de fidelidade. “Nunca tivera ela amantes! Não um. Não dois. Disse-se e dizia Jó Joaquim” (ROSA, 1979, p. 39) E tal é a força da imagem idealizada e propagada por ele que até mesmo a mulher infiel passa a acreditar em sua nova imagem. “De sofrer e amar, a gente não se desfaz. Ele queria apenas os arquétipos, platonizava.” (ROSA, 1979, p. 39). No horizonte do recontar de seu próprio drama, a dramaticidade é substituída pelo “Desenredo” inverossímil. Já em “Os três homens”, o universo mítico só pode emergir quando a própria estória, feita conto que retorna pela boca estranha, chega aos ouvidos de Nhoé; neste desenlace, é o mesmo poder criador da palavra que emerge e Nhoé chega à posição semelhante à de Jó Joaquim. Trata-se, então, de um confronto com o real, uma experimentação na qual o poder ficcional emerge como transfigurador do cotidiano: o mundo é transformado pela palavra criadora, quer para cumprir com um anseio humano, no caso de Jó Joaquim, quer para manifestar a dinâmica espontânea da narrativa.

Nesse sentido, tanto Jó Joaquim quanto Jelázio e Jerevo são homens de “consciência mítica”, o primeiro porque, atendo-se mais à ideia inquebrantável da felicidade do que aos fatos que presenciou, sobrepõe-se ao “real”, re-formando sua própria condição e a condição da amada; os dois outros porque, ouvindo a linguagem do mundo, falam a partir dela. O boi mítico, ficção que emerge do nada, do próprio “ovo do silêncio” (ROSA, 1979, p. 111), aparece do improvável jogo de adjetivações entre Jelázio e Jerevo, não porque quisessem criar uma “estória” ou deformar um já acontecido, mas seguindo a desarrazoada lógica da composição mítica. Que a criação do “Boi” pode ser dita “casual” conclui-se da intervenção do narrador: “certo por ordem da hora citava caso de sua infância, do mundo das inventações”. (ROSA, 1979, p. 111). Daí concluir-se que, quer o personagem que inicia a invenção tenha recordado algum caso de infância, quer tenha simplesmente evocado a figura familiar de um qualquer animal, o “boi” que ao fim se desenha é uma ficção instantânea, gerada na interlocução entre os companheiros.

Vai se fazendo o “boi” entre os dois vaqueiros, enquanto Nhoé, visivelmente deslocado do enredo, acompanha o nascimento do que, na sua perspectiva, será, até o fim do conto, uma farsa tão desconfortável quanto à “vadiagem” de Jelázio com a mulher de Jerevo. É que o “susto do real” que lhe sobrevém marca a distância da qual contempla, ao mesmo tempo, a farsa do boi e a farsa do casamento. O que assusta Nhoé

não é o real, mas, ao contrário, o que não é real e verdadeiro¹¹. Daí seu desconforto quando a estória é contada pelos companheiros: “Mas o Nhoé se presenciava, certificativo homem, de severossimilhança; até tristonho; porque também tencionava se recasar, e agora duvidava, em vista do que com casados às vezes se dá, dissabores.” (ROSA, 1979. p. 112). Nhoé representa, como é patente, um homem cotidiano, para quem o bom e o verdadeiro são quase sinônimos. A perspectiva de Nhoé é a perspectiva platônica da verdade em si mesma contra a qual, evocando o sofista Protágoras, Rosa se opõe no prefácio “Aletria e hermenêutica”. Justamente porque acredita acompanhar a estória de uma posição privilegiada, onde o tênue limite entre a verdade e a mentira se converte em abismo, Nhoé não pode vivenciar a estória do boi com seus companheiros assim como não pode “recasar” por conhecer o dissabor secreto do casamento de Jerevo. Esta posição privilegiada que Nhoé acredita ocupar é a mesma na qual o leitor imediatamente se coloca quando depara com a ficção, seja conto, romance ou fábula. O leitor do conto moderno não vivencia a estória como um *re-latum* colhido da linguagem do mundo, mas como uma “ficção”, uma “história inventada”, uma “falsa história”. Entretanto, no arquetípico conto de Rosa, Nhoé desvencilha-se de sua perspectiva rudimentar quando, incorporado à linguagem do mundo por virtude da invenção dos companheiros, ouve sua “estória” recontada num qualquer lugar estranho, ali permanecendo, “em ermo notável” (ROSA, 1979, p.114) neste lugar originário onde os homens se sentam ao redor da fogueira para ouvir e contar estórias.

Tematizando o confronto entre o real e o fictício, Guimarães Rosa joga com as categorias literárias: com a figura do narrador em “Desenredo”, com a figura do leitor em “Os três homens”. Isso remete ao intento anunciado no prefácio “Aletria e hermenêutica”: mostrar que “o que em compensação vale é que as coisas não são em si tão simples, se bem que ilusórias” (ROSA, 1979. p.7). O intertexto é claro entre os dois contos e as ressonâncias são múltiplas. “Desenredo” parte da unidade do plano dos acontecimentos: tanto o caso de Jó Joaquim com “Livíria, Rivíria ou Irlívia” (ROSA, 1979. p. 38) quanto o segundo adultério desta são descobertos, conhecidos e reconhecidos por todos, em primeiro lugar pelos próprios traídos, como fatos. O

¹¹ Heloisa Vilhena de Araújo interpreta essa passagem de outra forma. Para ela, Nhoé quis ir embora porque “a lembrança da realidade quebrava o encanto e o enlevo da imaginação” (ARAUJO, 2001, p. 217). Entretanto, não podemos acompanhar a pesquisadora. Uma vez que a mesma não explicita a diferença que separa Nhoé e os companheiros, verdadeiros criadores do Boi. Sua interpretação não releva a função metaliterária do conto e o sentido da posição ambivalente de Nhoé, representativa, a nosso ver, da função estrutural do leitor.

extraordinário fica por conta de Jó Joaquim que deve ultrapassar esse plano dos fatos, ultrapassar seu próprio saber para encontrar no “não-saber” originário do vivido o que obstinadamente persegue. Ao contrário, em “Os três homens”, há uma duplicidade dos fatos, da história e da estória, desenvolvida a partir da ambígua posição de Nhoé. O reconhecimento de Nhoé, ao final, não se dá pela transcendência horizontal sobre o mesmo plano, pela transformação do real pela palavra, mas pela súbita emergência do extraordinário no plano do ordinário, do mundo das palavras no mundo dos fatos. Ao fim, porém, o desenlace se assemelha e a fronteira entre a ficção e a não-ficção, insuspeita de dúvida na escrita moderna, é ameaçada pelo retorno a uma perspectiva arcaica do poder da palavra sobre as coisas e fatos.

Seria preciso ver no retorno da palavra lançada ao mundo, no re-lato recorrente e disperso do que surgiu espontaneamente, o caráter autônomo da obra de arte. Não apenas a obra sobrevive ao autor e aos estados de coisas que por ventura venha a espelhar, como sobretudo, transcende essas funções de produção no instante mesmo em que é realizada. A obra de arte, no caso, a escritura, deve ser concebida como um tipo de acontecimento irreduzível à função fundadora de um criador que o extrai do nada e, ao mesmo tempo, inconciliável com a pretensão mimética. Ela não é fruto de uma reconhecimento, nem do bom senso, e muito menos efeito de um desdobramento da significação, isto é, uma tentativa de dar à criação um estatuto lógico a partir do exercício concordante das faculdades. Ao contrário, ela é justamente o que se apresenta como um monumento na dimensão própria da sensibilidade. A obra de arte é um ser da sensibilidade que se encerra na sensibilidade; não uma imitação ou representação do real, mas um “irreal” que se produz no movimento de ultrapassagem do “real”.

1.4 “Curtamão”: a escrita como processo de criação artística

É ainda o “fechado ineditismo” da anedota, o extraordinário da criação artística que mira o excelso e que desafia os parâmetros de compreensão que Rosa vai metaforizar em “Curtamão”, estória cujo motivo se confunde a uma confissão do autor sobre os caracteres do livro na qual se encontra disposta: inabitual, extra-ordinário, hermético. Não tanto a construção mesma, a casa-livro, a obra acabada e entregue, malgrado sua natureza, para o uso ordinário — pois a casa acaba por se tornar escola como o livro, mais desafiador que seja, acaba por se tornar literatura — mas o curta-

mão¹², instrumento de trabalho a conjurar todos os instrumentos necessários à construção é que metaforiza o instrumento da arte literária: a escrita. A estória repercute, portanto, mais ao problema das inovações linguísticas e do direito do artista literário fazê-las, motivo do prefácio que lhe sucede, “Hipotrérico”, que a questão sobre o inusitado da própria obra acabada.

“Formo é a estória dela, que fechei redonda e quadrada” — afirma de início o personagem. A estória (não história) da casa, processo de sua construção, é a conjunção de funções e fatores necessários para trazê-la a existência atual: construtor, motivo, circunstância. Entre todos não se encontra a finalidade, o fim ao que a construção ao fim se serviu: ser “escola de meninos, que fazer vitalício” (ROSA, 1979, p. 34). Nesse caso, a finalidade positiva da obra não entra no cômputo de sua elaboração. Trata-se, por óbvio, de uma recusa do engajamento da obra de arte: a casa é re-interpretada como lugar apto à prática educativa sem que isso tenha algo a ver com a “estória” de sua construção. Do mesmo modo, pode-se engajar um livro numa perspectiva política ou pragmática, mas disso não se segue que o livro tenha sido escrito para tal propósito. Este sutil testemunho estético de Rosa, metaforizado na “estória”, confirma a diferença fundamental entre seu sertão e o sertão de Euclides da Cunha: Rosa, acima de tudo em *Tutaméia* recusa o engajamento encarnado por seu alterego Roasão que “desprezava estilos. Visava não à satisfação estética, mas à rude redenção do povo”, considerando que “tudo o que valia em prol do tropel de ideal” (ROSA, 1979. p. 147).

Mas se a finalidade positiva não pertence ao processo criativo, se “toda arte é completamente inútil” (WILDE, 1961, p. 56), como afirma Oscar Wilde, dir-se-á que ao menos uma finalidade natural é inseparável da arte: deve o livro ser legível, assim como a casa habitável, pois, diz o senso comum, o livro é para ser lido e a casa para ser habitada, tudo deve ter uma razão de ser. É aqui justamente que Rosa se mostra mais inovador ao negar eficácia ao princípio, recusando uma razão-de-ser transcendente para a escrita. O arquiteto-pedreiro de “Curtamão” constrói o inabitável, exemplo de não-senso rosiano, uma casa invertida, sem portas e sem janelas, arquétipo de seu livro, dispositivo do ilegível. Mas o ilegível aqui não se opõe ao legível como o que não pode ser lido, mas como o que não se propõe a ser lido, que não deve ser re-presentado. Ao

¹² Grafa-se ordinariamente com hífen, segundo o Lello Universal, a palavra curta-mão, “esquadro de grandes dimensões usado pelos pedreiros”.

comentar a obra de Michel Foucault, Deleuze, considerando-a uma análise de dispositivos, concebe esse conceito do seguinte modo: Um dispositivo

é antes de mais uma meada, um conjunto multilinear, composto por linhas de natureza diferente. E, no dispositivo, as linhas não delimitam ou envolvem sistemas homogêneos por sua própria conta, como o objecto, o sujeito, a linguagem, etc., mas seguem direções, traçam processos que estão sempre em desequilíbrio, e que ora se aproximam ora se afastam uma das outras. Qualquer linha pode ser quebrada – está sujeita a *variações de direcção* – e pode ser bifurcada, em forma de forquilha – está submetida a *derivações*. Os objetos visíveis, os enunciados formuláveis, as forças em exercício, os sujeitos numa determinada posição, são como que vectores ou tensores. (DELEUZE, 1996, p. 83)

Um livro pode ser considerado como um dispositivo na medida em que, não delimitando um sistema homogêneo de signos significantes¹³, compreende linhas assimétricas de enunciação. João Adolfo Hansen, deixando de definir *Grande Sertão: Veredas* como livro, concebe-o como dispositivo.

A noção de obra implica um saber pré-constituído no texto (e do texto), preconceito clássico, reduzindo as operações do texto (e no texto) às operações da razão de um sujeito que nele se espelha e se (re)conhece — e que, assim, reproduz o que já foi reproduzido (pois “obra” implica que ler é ler o legível, que escrever é escrever o escriptível, como reiteração de identidade. (HANSEN, 2000, p. 25)

Do mesmo modo, não havendo consistência em definir *Tutaméia* como livro, na acepção clara, vimos nele um dispositivo singular, cujas disposições semióticas traçam o mapa de uma linguagem que põe em questão o legível através de linhas enunciativas diversas.

O escritor-construtor¹⁴ é a própria criatividade, necessidade de criar que precede a criação. Ele, pedreiro “nem ordinário nem superior”, mas portador da virtude artística que, fazendo-o arquiteto, assemelha seu trabalho ao fazer da Providência: “Mas o mundo não é remexer de Deus?”, compara sob escusas, o narrador. Rosa, então, reduz a função autor a essa propensão a criar que se manifesta mesmo sem finalidade e objeto e até mesmo de forma inconveniente, pois mal compreendida por quem vive somente

¹³ Cf. Infra. Capítulo II

¹⁴ Bakhtin distingue esse autor criador, função entre as funções da literatura, do autor pessoa. Cf. BAKHTIN, 1997. p. 32.

pelas necessidades ordinárias. Acha-se o criador circundado da incompreensão mesmo e sobretudo antes da obra ser criada, pois “todos toleram na gente só os dissabores do diário e pouco sal no feijão” (ROSA, 1979, p. 34). Essa manifestação prévia da potência demiúrgica é também o que diferencia o arquiteto-pedreiro de seus ajudantes, “gente sem arte”, que abandonam o trabalho diante da primeira dificuldade.

Vera Novis ressaltou muito bem que o predomínio das metáforas alvenais visa sobremaneira destacar a “primazia da estória da construção da casa, que corre paralela à estória de amor” (NOVIS, 1989, p. 62). Entretanto, se por “paralela” entende-se uma autonomia total deve-se limitar essa afirmação pela constatação do nexos, mesmo que de subordinação, entre as duas linhas narrativas. É verdade que “Curtamão” é sobretudo a estória da casa, mas é verdade também que a estória do amor de Armininho constitui um elemento dessa outra estória. Assim como a arte encontra por vezes um pretexto que anime o processo de sua realização, a construção da casa tornou-se possível pelo pretexto do amor. O processo de construção é animado pela esperança de Armininho em, realizando o lugar da vida em comum com a ex-noiva, depositar nele a esperança de reconciliação e, ao mesmo tempo o desejo de vingança contra Requinção por tê-la desposado: amor e discórdia, como o que une e separa todas as coisas, há de se constituir em matéria-prima da construção. Tanto isso é verdade que a interpretação exterior da construção é afetada por esses elementos. Para “os de Requinção” a construção da casa não pode ser senão motivo de apreensão e ofensa. Não por menos, a própria natureza da construção incorpora aqueles elementos: “Vinhã avispar, os do Requinção; logo aborrecidos do que olhado. A cova — sete palmos — que antes de tudo ali cavei, a de qualquer afoito defunto, estreamento, para enxotar iras e orgulho.” (ROSA, 1979, p. 35-36). O que se torna ainda mais claro pela sombra de um possível acerto de contas entre o grupo de Requinção e o grupo do pedreiro: “Um alvo ali em árvore preguei, e tiros de aviso-de-amigo atirávamos. Eu, que a mais valentes não temo, não haviam de me pôr grossa” (ROSA, 1979, p. 36).

O processo construtivo da obra, uma vez iniciado, persiste mesmo quando seu propósito desaparece. Finda a sociedade com Armininho, tendo fugido este com a noiva, abandonado pelos ajudantes, o construtor finaliza a obra e, coerente com a natureza do projeto e sua realização, espera o grupo de Requinção para o acerto de contas. Dá-se, porém, a peripécia: a obra é aplaudida e seu autor é recompensado com

as “frias sopas e glória”; a obra mesma é encaminhada àquele propósito estranho a toda a sua estória que o autor cita de início. Acerca disso reflete Maurice Blanchot:

É então que começa uma experiência desconcertante. O autor vê os outros se interessarem por sua obra, mas esse interesse é diferente daquele que havia feito dela a pura tradução dele mesmo, e esse outro interesse muda a obra, transforma-a em algo diferente em que ele não reconhece a perfeição inicial. Para ele a obra desapareceu, ela se torna a obra dos outros, a obra em que eles estão e ele não está, um livro que toma seu valor de outros livros, que é original se não se parece com os outros, que é compreendido porque é reflexo dos outros. (BLANCHOT, 1997, p.296)

O inesperado destino da obra, referido não sem desdém pelo narrador, implica a autonomia do universo artístico em relação ao universo cotidiano dos estados de coisas, dos afetos e significâncias que a obra assume com relação a este.

Outro aspecto é o que diz respeito ao devir próprio do livro. A casa acabada é “infinito movimento”. Segundo Dasy Turrer,

Como a casa, o livro é um volume fechado, circunscrito em uma dimensão predeterminada que sustenta um outro espaço, o da escrita, movediço e fluido, cuja estrutura própria e singular é resultante da mobilidade da letra e de seu sistema combinatório, oferecendo-se como um jogo de probabilidades da ordem do inumerável, tal como a imensidão do universo das ideias. (TURRER, 2002, p. 39)

O livro compõe-se assim entre a finitude concreta de sua forma e a infinitude da escrita. O processo de construção artístico não entrega ao mundo uma coisa para ficar entre as coisas, mas um monumento atravessado de um movimento, de um devir próprio.

1.5 “Retrato de Cavalo”: o escrito como incorporação do acontecimento

“Retrato de cavalo” é a estória na qual Rosa deixa-se apresentar o sentido da obra de arte tal como ele atravessa sua própria escrita: o retrato (escrita) ao mesmo tempo como desvelamento e ultrapassagem do modelo (referente). Que seja um retrato a metaforizar a escrita, torna-se ainda mais difícil a compreensão de que a escrita aí jamais é concebida como representação, imitação ou figuração do real (cotidiano). O retrato, como metáfora da escrita, implica, pois, a oposição ao modelo, como a escrita

literária está em oposição à narrativa histórica: “A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História” (ROSA, 1979, p. 3). Para Rosa, portanto, a História quer-se propriamente representação objetiva da história — representação sempre e a cada vez refeita, porquanto, sempre insuficiente e tributária daquela finitude que condena o saber moderno a rolar sua pedra de Sísifo, porque para ela “resta ainda alguma coisa a pensar no instante mesmo em que ela pensa, a qual resta sempre tempo para pensar de novo o que ela pensou”¹⁵.

A estória, afirma Rosa, não quer ser acontecimento entre os acontecimentos do mundo, não suporta ser, principalmente, representação desses acontecimentos. Aristóteles afirmou que a poesia está mais próxima da filosofia do que a História, e isso porque a História narra o que aconteceu (ao menos é essa sua pretensão) e a poesia o que poderia ter acontecido¹⁶. Mesmo sendo representação (mimese) deste, a arte ultrapassa o próprio real para encontrar seu valor próprio nas emoções que suscita no espectador (catarse). O acontecimento da escrita, do mesmo modo em Rosa, comporta um *plus ultra*, irredutível à imitação. Daí que o problema se apresente do seguinte modo: a mais valia da escrita como relação ao seu correlato factual (o sertão de Rosa com relação ao sertão cotidiano) pode ser metaforizada pela certeza inicial de Bio¹⁷ de que o caráter essencial do retrato lhe pertence como legítimo possuidor do modelo.

Embora Bio tenha a posse do cavalo, o cavalo não lhe pertence propriamente. Chamam-no “Cavalo branco de Nhô de Moura”, primeiro dono e único capaz de montá-lo. Nem de direito nem de fato pertence o cavalo a Bio, embora lhe tenha a posse. O retrato por sua vez não lhe pertence por esse mesmo duplo aspecto: por que fora feito por outro e porque fora dado a outro. Que resta a Bio? Para Bio o retrato é portador de alguma virtude roubada ao modelo, mas para Iô Wi, dono do retrato, há também uma virtude sobressalente, porém, própria do retrato e da qual o cavalo não é portador. Concordam ambos quanto ao fato de haver no retrato esse *plus ultra*, quer porque tenha

¹⁵ Nossa tradução. “Il reste encore quelque chose à penser dans l’instant même ou elle pense, à qui Il reste toujours du temps pour penser de nouveau ce qu’elle a pensé” (FOUCAULT, 1966, p. 384)

¹⁶ “Com efeito, não diferem o historiador e o poeta por escreverem verso ou prosa (pois que bem poderiam ser postos em verso as obras de Heródoto, e nem por isso deixariam de ser história, se fossem em verso o que eram em prosa) – diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular.” (ARISTÓTELES. Poética, IX, 1451b.)

¹⁷ Bio, personagem central de Retrato de cavalo, detém o animal por herança de Nhô da Moura, primeiro dono. A estória transcorre a partir da inconformação do personagem com o fato de que o cavalo figure num retrato, que fora feito para Iô Wi, “mandado rematar no estrangeiro por alto preço” (ROSA, 1979, p.131)

sido roubado quer porque tenha sido inventado pelo autor da representação. Para Bio, pertence-lhe a imagem do cavalo assim como “ao dono da faca é que pertence a bainha” (ROSA, 1979. p. 130) e, portanto, nada pode haver na imagem que não pertença ao próprio imaginado, quer atual quer virtualmente — daí o logro de que se acha vítima.

A estória de Rosa, por força do próprio intertexto, reflete, se bem que às avessas, o romance de Oscar Wilde. Nele, o retrato exercerá sempre uma virtude anti-catártica, uma má-consciência deslocada de seu lugar natural, uma má-consciência eternizada pela singularidade da representação. O súbito reconhecimento de Dorian Gray de sua própria beleza e juventude lhe desperta o ódio por sua imagem cujo caráter intemporal não pode ser para ele senão motivo de inveja: “Se eu ficasse sempre jovem e esse retrato envelhecesse!” (WILDE, 1961, p. 75) Pronto, o retrato já lhe ultrapassa pelo simples fato de deter suas virtudes que um infinitésimo de tempo já corrói. É verdade que o retrato lhe pertence e lhe pertence mesmo antes de ter sido feito (WILDE, 1961, p. 76), mas isso não torna menos trágica sua relação com o “verdadeiro Dorian”.

Mas não é somente por esta, ademais muito clara intertextualidade que *Tutaméia* conjura *O retrato de Dorian Gray*¹⁸. O tratamento original dado por Rosa à relação prefácio-estória e o próprio uso incomum do instrumento “prefácio” também podem ser encontrados no romance do escritor inglês. Wilde escreveu dois prefácios para seu único romance, sendo que o segundo prefácio só apareceu numa edição americana de 1915, anteposto ao “prefácio” original — na verdade um conjunto de aforismos sobre o sentido da arte, do trabalho artístico e da obra que daí emerge —; “prefácio” este que não menciona em momento nenhum o texto que prefacia, que se nega enquanto prefácio ordinário para se constituir numa confissão conceitual sobre o fazer artístico. Já o chamado “prefácio do artista”, em edição póstuma, pretende ser o relatório do motivo cotidiano que engendrou a escrita, da circunstância particular na vivência do autor que o inspirou a escrever. E, contudo, tal prefácio é atribuído por Wilde a Basílio Hallward, o retratista, personagem do romance que perece nas mãos de Dorian. Verdadeira elisão da fronteira entre o real e o ficto: criatura e criador já não podem ser distinguidos nitidamente no claro-escuro desse paratexto quer porque o retratista (personagem-escritor) insinue sua existência no universo extra-literário, quer porque Wilde (escritor-

¹⁸ Outras linhas de correlação podem ser observadas entre Guimarães Rosa e Oscar Wilde (o fato de serem escritores de um único romance e o motivo do pacto demoníaco que se faz presente em ambos os romances, entre outros), que exorbitam o âmbito do presente trabalho, ficando, portanto, como sugestão de intertexto.

personagem) seja assimilado ao protagonista do livro: “Seria delicioso se ‘Dorian’ pudesse permanecer exatamente como é, e que, ao contrário, o seu retrato envelhecesse e murchasse” (WILDE, 1961, p. 53) — será o desejo externado por Dorian Gray, mas que aqui, na escrita de Hallward, nomeando o retratado sob aspas, assimila o suposto personagem Dorian Gray ao suposto autor, Oscar Wilde, que supostamente o retratista conheceu, fazendo desaparecer o segundo em função do primeiro e metaforizando o que afirmará no seu prefácio: “Revelar a arte e ocultar o artista é a finalidade da arte” (WILDE, 1961, p. 55).

Há também em Bio este mesmo incômodo ante o caráter intemporal do retrato, “não podia impedir que aquilo já tivesse acontecido” (ROSA, 1979, p. 130). O problema, no entanto, concerne mais à incômoda semelhança entre a obra de arte e o estado de coisas ao qual parece remeter. Trata-se de um erro fundado numa concepção equivocada da obra de arte: a arte só é ineficaz se concebida como mimese, imitação ou cópia do modelo real. Dela, assim concebida, ressentir-se-á tanto pela degradação do verdadeiro e originário em sua constante insuficiência representacional quanto, pelo contrário, pelo excesso que, extrapolando o modelo: ali, o realismo é sempre falho, aqui o idealismo é sempre calunioso.

Eis o impasse sobre o valor da obra de arte que só se resolve pela disjunção entre o universo da arte e o universo dos acontecimentos virtuais e estados de coisas. É assim que Deleuze e Guattari procuram distinguir três dimensões diferentes do pensamento (ou do cérebro, como afirmam): a da ciência, a da filosofia e a da arte. Para Deleuze e Guattari, a ciência, em sua tentativa de ordenar o caos, opera por funções, deve isolar variáveis num ou noutro instante, ver quando novas variáveis intervêm a partir de um potencial, em que relações de dependência podem entrar, por que singularidades passam, que limites transpõem. Já a filosofia faz o percurso inverso, partindo dos estados de coisas para chegar ao virtual, dando consistência ao virtual, criando conceitos. A arte, por sua vez, cria os próprios estados de coisas, exprimindo o virtual, tornando sensível a parte do acontecimento não-efetuável. Assim, se “toda a obra de arte é um ser de sensação que existe em si e por si” (DELEUZE, 1992, p. 213) a obra de arte, como monumento, faz do devir do acontecimento um instante, mas um instante que é um eterno.

É verdade que toda obra de arte é um monumento mas o monumento não é aqui o que comemora um passado, é um bloco de sensações presentes que só devem a si mesmas sua própria conservação e dão ao acontecimento o composto que o celebra. O ato do monumento não é a memória, mas a fabulação. (DELEUZE, 1992, p. 218)

A determinação do estatuto ontológico da obra de arte como corporeidade do acontecimento possível tem, pois, desde logo, duas consequências, materializadas na dupla disjunção com respeito à filosofia e a ciência. A obra de arte não atualiza um acontecimento virtual, portanto, a estória não preexiste virtualmente no mundo das realidades virtuais: a arte não é um conhecimento empírico semelhante à Ciência. Por outro lado, a arte não se ocupa do resíduo virtual dos acontecimentos que não se pode efetuar, não lhe cabe dar consistência ao virtual por meio de conceitos: a arte não é, nem pode ser conceitual, no sentido aplicável à filosofia.

Seria, portanto, tão errôneo crer que a arte referindo-se a estados de coisas, retira deles um conceito, nebuloso que seja, quanto afirmar que, partindo do acontecimento em sua virtualidade, tenta atualizá-lo em um estado de coisas. A arte vai ao encontro do virtual, mas a partir de estados de coisas que ela mesma cria, criando, assim, o universo, o possível estético¹⁹.

Nesse sentido, o problema da mimese e da representação deixa de ser colocado ao modo de uma deficiência ou superficiência com relação a um estado de coisas. O universo da ficção circunsevente à obra de arte deixa de espelhar-se nos estados de coisas não-ficcionais para assumir sua condição autônoma; autonomia esta que significa, antes de tudo, conservar e expor-se a partir do princípio, da regra que lhe é própria. Na estória de Rosa, o destino do retrato, agora como realidade plenamente autônoma é um lugar de “honra e glória”. Porque perecido o referente, pela morte do cavalo e a recusa da amada, sua posse já não pode ser de Iô Wi que o detinha como dono, nem de Bio que o reivindicava, quer para si, quer para a destruição. Ao contrário, o perecimento inevitável do referente, elevando a antagonismo a diferença inicial submetida à ordem das semelhanças, implica que o destino do retrato se realize na

¹⁹ Ainda que não fale nesses termos, Guimarães Rosa deixa entrever sua concepção da arte literária como algo muito diverso de uma mera invenção sua: “Eu, quando escrevo um livro, vou fazendo como se o estivesse ‘traduzindo’, de algum alto original, existente alhures, no mundo astral ou no ‘plano das ideias’, dos arquétipos, por exemplo.” (ROSA, 2003, p. 99). Se é verdade que tais alegações autorizam o rótulo de platônico dado por vezes à Rosa (Cf. SPERBER, 1989, p. 25), é verdade também que elas não o implicam necessariamente, podendo-se perfeitamente pensar essa relação com a criação artística a partir de outras referências não-platônicas.

desvinculação plena de sua origem. Do mesmo modo, o destino da obra de arte é o de não ser objeto de domínio útil. Seu valor nunca reside nas semelhanças com o “real”, mas na diferença que se resolve pela elisão do “real”. Diferença fundamental entre o que pertence à ficção como ficção e o que pertence ao objeto de ficção enquanto deva ser considerado algo diverso da ficção, o verdadeiro, “vistoso mais que no retrato, ou menos, ou tanto”, mas de todo modo diverso.

Dorian Gray teve que tentar destruir seu retrato porque não suportou a realização do seu desejo: conferir ao temporal caráter intemporal e vice-versa. Tendo passado a ser ele próprio somente um instante singular fora do tempo, uma falsa imagem de si mesmo, não poderia suportar a imagem de sua vilania imobilizada no retrato. Suas mãos, manchadas do sangue do retratista, jamais poderiam ser limpas não sobrevivendo ao crime nenhuma punição. A tragédia de Wilde, tragédia no sentido pleno que Aristóteles emprega ao termo, conduz ao reconhecimento do erro fundamental de se crer que a arte corresponde ao real por força da representação de um objeto. O realismo na arte, se concebido como progressivo aperfeiçoamento da mimese, não pode ser senão apostasia do próprio caráter artístico: a criação por excelência.

Bio também quis destruir o retrato. Tomando posse do cavalo, montando-o e reconciliando-se com a natureza própria do animal, concebia o retrato como agouro, semelhança e diferença incômoda ao animal que agora era seu. Se não o fez foi devido a morte do cavalo. Na comédia de Rosa, o tormento inicial do personagem se desfaz de súbito: pereceu o cavalo porque é de sua natureza viver, ser montado e morrer. Tanto maior, por esse perecimento, se torna o valor do retrato de tal modo que não só Bio não mais o quis destruir, mas não o quis para si. Deve o retrato, como o próprio cavalo, cumprir seu destino, ser levado à “casa grande” onde lhe deve ser rendido a devida “honra e glória”.

Os três contos sobre os quais nos debruçamos até aqui traçam, através de suas linhas enunciativas difusas, uma complexa imagem da arte literária. Em “Os três homens e o boi”, a gênese da estória se perde no impessoal que envolve os personagens-criadores na estória inventada. Trata-se de um testemunho da existência autônoma e incontrolável da ficção capaz de correlacionar autor-criador, para usar o conceito de Bakhtin, e personagem-narrador como funções correlatas. É ainda o mesmo testemunho dado por Rosa no prefácio “Sobre a escova e a dúvida” (Parte VI), no qual remete o

fazer literário à faculdade da serendipity, “faculdade de fazer por acaso afortunadas e inesperadas ‘descobertas’ (ROSA. *Tutaméia*, 1979, p. 157). Embora não seja o conto narrado em primeira pessoa, ele é narrado, como já se afirmou anteriormente, a partir da perspectiva de Nhoé, que, a nosso ver, é a mesma perspectiva do leitor. Assim, estruturalmente Nhoé ocupa o centro do conto mantendo-se apartado das linhas enunciativas (linha da ficção sobre o boi que se mostra à luz, linha da traição que permanece em segredo). Narrador, personagem (Nhoé) e leitor transitam aí por uma mesma dimensão, exterior ao que é contado, sem ocupar um lugar fixo. Daí, poder-se falar desse lugar recuado da interpretação, lugar onde os planos narrativos são plenamente visíveis pela distância, de um lugar vazio, ou ainda, em esvaziamento pela absorção de Nhoé na própria estória.

A consequência mais evidente desse modo de ver a literatura é a elisão da figura do autor como princípio fundador da obra. Em correspondência com Edoardo Bizzarri, seu tradutor italiano, Rosa explicitamente afirma não poder conceber-se em relação a seus livros numa posição de soberania²⁰. Ao autor, parece que se liga, contudo, a glória. Mas se pela glória se concebe o renome ou o reconhecimento é sempre por algum desvio imprevisto, algum resultado inesperado, que não pertence ao processo criativo. Daí certo traço de melancolia no contar do pedreiro de “Curtamão”, ao qual, as “sopas frias e glória” não representam senão o esfacelamento de si mesmo no desvio que incorpora a obra extraordinária ao mundo ordinário. A esse respeito tem-se a meditação de Maurice Blanchot:

Houve um tempo em que o escritor, como o artista, estava ligado à glória. A glorificação era sua obra, a glória era o dom que ele fazia e recebia. A glória, no sentido antigo, é o resplendor da presença (sagrada ou soberana). Glorificar, diz ainda Rilke, não significa dar a conhecer; a glória é a manifestação do ser que avança em sua magnificência de ser, liberado daquilo que o dissimula, estabelecido na verdade de sua presença descoberta. (BLANCHOT, 2005, p. 360).

Porém, se por glória entende-se o movimento infinito da obra sobre si mesma, sua condição de monumento em um entretempo, na medida em que se constitui como bloco de sensação circunscrito no universo da possibilidade, então a glória, o “resplendor da presença”, pertence à própria obra. É o que, finalmente, deixa-se compreender em

²⁰ Cf. ROSA, 2003, p. 99.

“Retrato de cavalo”. A casa grande, universo inteiro na medida em que é pura possibilidade, recolhe a obra pondo fim ao drama da representação.

CAPÍTULO II
SOBRE A AUSÊNCIA E O NÃO-SENDO EM
TUTAMÉIA

2.1 Um abreviado de tudo

Entre os prefácios “Aletria e hermenêutica” e “Hipotrérico” existe uma tensão que se traduz como impasse entre a elisão do signo e sua proliferação, antinomia que constitui a própria escrita de Rosa na qual a supressão da palavra convive com sua incessante produção. Elisão e neologismo são de tal modo heterônomos que é espantoso que Rosa tenha podido conciliá-los numa mesma linguagem: aqui a significação de tal modo excede o signo que o significante deixa de corresponder ao significado para assinalá-lo ao modo de um símbolo²¹; ali, é o signo que se mostra excessivo, quer porque não represente nenhum significado, quer porque seu significado não corresponda a sua riqueza.

Jeane Spera depois de citar carta de Guimarães Rosa na qual o autor reconhece os processos de abreviação no seu trato com a palavra, que para a estudiosa se resumem fundamentalmente à derivação regressiva, redução vocabular e regressão deverbal, reconhece que:

Apesar desse depoimento do Autor, não podemos ignorar o extenso número de formações neológicas com o recurso da afixação e sua forte funcionalidade, o que nos leva à conclusão de que, quando não vê motivação expressiva nos afixos, o Autor simplesmente os elimina. Confirma-se, assim, o extremo cuidado e consciência verbal com que Guimarães Rosa seleciona os elementos que integram a construção de seus textos. (SPERA, 1995, p.72)

Mais do que cuidado e consciência verbal, vemos aí uma verdadeira antinomia estilística, um jogo com possibilidades extremas de significação. O predomínio da abreviação, da elisão e de seus correlatos é, contudo, inegável. Assim, os processos neológicos quando implicam na proliferação do signo devem, ainda, remeter a uma distensão do campo significativo do vocábulo. É o que acontece com a palavra “Desenredo” que nomeia uma estória e, assim fazendo, não só antecipa em sua escassez o horizonte significativo do conto como persiste através de sua linguagem, por meio da recorrência do prefixo “des”²². O prefixo, nesse caso, justifica-se pela proliferação do

²¹ Enquanto o signo é puramente arbitrário, o símbolo está ligado ao que representa ou assinala, conforme afirmou Saussure. O símbolo tem, pois, uma relação racional com o que representa ao contrário dos signos convencionais da língua. As duas características fundamentais do símbolo são, pois, a polissemia e a sinonímia. Pela primeira, o conjunto de entidades simbolizadas pode ser tão grande que só o contexto resolveria específico da ocorrência do símbolo poderia resolver por esta ou aquela; pela segunda, por outro lado, um mesmo conteúdo pode ser assinalada por diversos símbolos. Acima, destacamos justamente a primeira propriedade dos símbolos. Cf. LOPES, 2007, p.42.

²² Ao usar o prefixo “des” Guimarães Rosa não apenas remete a sua dupla significação de desvio ou desfazimento, como também estabelece um intertexto com o ensaio de Augusto de Campos sobre *Grande*

sentido da estória que compensa a deseconomia da afixação, contrária, em tese, ao projeto de abreviação.

Desse modo, em *Tutaméia*, entre significante e significado²³ haverá um constante desequilíbrio, uma dessimetria incontornável que marca o regime dos signos no livro. Trata-se, por óbvio, de um regime singular, engendrado para cumprir com o projeto proposto na parte II do quarto prefácio: “Tem-se que fazer um abreviado de tudo” (ROSA, 1979, p. 149). A proposta é feita ao narrador da segunda parte do quarto prefácio por Tio Cândido que deixando seu jardim — no caso, sua árvore particular — depois de meditar a proliferação indefinida das coisas (aqui tomada como metáfora para o regime significante em sua proliferação indefinida do signo) incumbe o narrador de tal realização. Assim como “qualquer manga em si traz, em caroço, o maquinismo de outra, mangueira igualzinha, do obrigado tamanho e formato. Milhões, bis, tris, lá sei, haja números para o Infinito” (ROSA, 1979, p. 149), num regime significante, o signo traz em si virtualmente a cadeia remissiva da significação, tornando impossível a simplicidade da denotação com a qual já se quis definir o poder representativo das palavras. Isso posto, toma-se por consequência que a incumbência dada por Tio Cândido não se pode resolver pela proliferação do signo no regime de significância, mas por sua contração num regime de contra ou pós-significância. Como é patente, Guimarães Rosa toma o protagonista do romance homônimo *Cândido* de Voltaire, representativo da aversão do filósofo francês à metafísica, para enunciar a tarefa

Sertão: Veredas e, por vias indiretas, com James Joyce. O ensaio de Augusto de Campos aparece poucos anos após a publicação de *Grande Sertão: Veredas* e relaciona o romance de Rosa ao *Finnegans Wake* de Joyce: “O verdadeiro romance se passa entre Joyce e a linguagem” escreveu o crítico Harry Levin, a propósito de *Finnegans Wake*. Cremos que se poderia aplicar a mesma observação a *Grande Sertão: Veredas*”. CAMPOS, 1978, p. 9. Desse modo, conclui Vera Novis: “No conto “Desenredo”, publicado em *Tutaméia* – terças estórias (último livro editado em vida do autor que morreria no mesmo ano), em 1967, encontramos o que nos parece ser a prova definitiva de que Rosa subscreveu o parentesco estabelecido entre a sua obra e a obra joyciana: elaboradas referências ao FW e ao *Ulisses*, dificilmente perceptíveis numa primeira leitura, mas que se mostram evidentes num estudo mais paciente.” (NOVIS, 1989, p. 130-131)

²³ A questão do signo em *Tutaméia* não é de fácil abordagem. A princípio, com Saussure, pode-se dizer que o signo é arbitrário; que tem significante e significado; que o significante é um sinal gráfico ou acústico que remete ao significado, imagem psíquica. (SAUSSURE, 2006). De certo, essa caracterização se mostra adequada, em princípio, ao signo linguístico, se não levarmos em consideração as peculiaridades do mesmo no contexto da arte literária. Para tanto, faz-se bem em aproximá-lo do signo semiótico. “O signo semiológico também é, como seu modelo, composto de um significante e um significado (a cor do farol, por exemplo, é uma ordem de trânsito no código rodoviário), mas dele se separa no nível de suas substâncias. Muitos sistemas semiológicos (objetos, gestos, imagens) têm uma substância cujo ser não está na significação” (BARTHES, 2006, p. 42). Por um lado, o signo, como matéria e veículo da arte literária, é um signo linguístico, mas por outro lado, jamais se reduz ao esquema proposto por Saussure.

transcendental de seu escrito que deve ser, não só a sua profissão de fé sobre a literatura, mas seu projeto mais arrojado: o *Escrito*, abreviado de tudo.

Tutaméia, sendo consecução desse projeto, resposta à pergunta “um escrito será que basta?” (ROSA, 1979, p. 149), deverá enfrentar dois problemas fundamentais: a limitações do regime de significância do signo e o limite da própria linguagem, como limite do exprimível. Com esta última expressão, contudo, não se quer denominar as limitações da expressão linguística, compreendida como impotência de se pôr em palavras o que pode ser expresso de outro modo (um gesto, um sentimento, etc), mas como limitação da própria comunicabilidade e representabilidade, limitação incontornável do poder de expressão em geral, que encontra no dizer do limite o limite de todo dizível: ruptura completa com o regime significante do signo.

Em sua análise do regime de signo Deleuze e Guattari resumem a oito aspectos o regime significante do signo, uma semiótica particular, tomada, contudo, vulgarmente como “a semiótica”: 1) ilimitado da significação; 2) circularidade do signo; 3) metáfora ou histeria do signo; 4) interpretose do sacerdote; 5) limite de desterritorialização do sistema; 6) princípio dos traços de rostidade; 7) princípio do bode emissário; 8) trapaça.

24

Para Deleuze e Guattari, “não somente uma tal semiótica não é a primeira, como tampouco se vê qualquer razão para lhe atribuir um privilégio particular do ponto de vista de um evolucionismo abstrato” (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p.68). De modo que a relação entre signo e significado, bem como as consequências da mesma, pode e deve ser vista sob outras perspectivas.

É patente que *Tutaméia* é um dispositivo, na acepção deleuziana, que, para cumprir com o projeto de Tio Cândido, deve romper com o regime de significância.

²⁴ “O regime significante do signo é definido por oito aspectos ou princípios: 1) o signo remete ao signo, infinitamente (o ilimitado da significância, que desterritorializa o signo); 2) o signo é levado pelo signo, e não cessa de voltar (a circularidade do signo desterritorializado); 3) o signo salta de um círculo a outro, e não cessa de deslocar o centro ao mesmo tempo em que de se relacionar com ele (a metáfora ou histeria dos signos); 4) a expansão dos círculos é sempre assegurada por interpretações que fornecem significado e fornecem novamente significante (a interpretose do sacerdote); 5) o conjunto infinito dos signos remete a um significante maior que se apresenta igualmente como falta e como excesso (o significante despótico, limite de desterritorialização do sistema); 6) a forma do significante tem uma substância, ou o significante tem um corpo que é Rosto (princípio dos traços de rostidade, que constitui uma reterritorialização); 7) a linha de fuga do sistema é afetada por um valor negativo, condenada como aquilo que excede à potência de desterritorialização do regime significante (princípio do bode emissário); 8) é um regime de trapaça universal, ao mesmo tempo nos saltos, nos círculos regrados, nos regulamentos de interpretação do adivinho, na publicidade do centro rostificado, no tratamento da linha de fuga. (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p. 68)

Aqui, o signo não remete mais ao signo indefinidamente, nem à massa amorfa de significações, mas incorpora ou corporifica um acontecimento possível. O signo não remete a um estado de coisas nem se perde na cadeia de significância, mas como corpo de um acontecimento traz em si mesmo o universo circunsequente ao mesmo.

Tal propriedade não implica em uma deficiência do signo, mas ao contrário, numa potencialização que o encaminha para a super-eficiência do símbolo, do hieróglifo e do ideograma. Não é sem razão que, em “Aletria e hermenêutica”, Guimarães Rosa aproxima a anedota aos koan zen:

Ainda uma adivinha “abstrata”, de Minas: “o trem chega às 6 da manhã, e anda sem parar, para sair às 6 da tarde. Por que é que não tem foguista?” (Por que é o sol) Anedótica meramente. Outra, porém, fornece vários dados sobre o trem: velocidade horária, pontos de partida e de chegada, distância a ser percorrida; e termina: — “Qual é nome do maquinista?” Sem resposta, só arditosa, lembra célebre koan: “Atravessa uma moça a rua; ela é a irmã mais velha, ou a caçula?” Apondo a mente a problemas sem saída, desses, o que o zenista pretende é atingir o satori, iluminação, estado aberto às intuições e reais percepções. (ROSA, 1979, p. 7-8)

Serve este texto, no prefácio, de nota à palavra “vale” que figura na proposição: “Tudo portanto, o que em compensação vale é que as coisas não são em si tão simples, se bem que ilusórias.” (ROSA, 1979, p. 7). A anotação se compreende, portanto, como testemunho sobre o valor de alguma coisa, no caso sobre o valor do anedótico. Assim, entre o anedótico, explorado por Rosa, e os koan do budismo zen, há comunidade quanto a máxima abreviação e máxima significação na medida em que um pequeno conjunto significativo serve ao exercício da produção de sentido. Conforme nos informa Samuel Wolpin, acerca do papel dos koan na prática do budismo zen:

Os mestres budistas da antiguidade costumavam usar o método analógico das parábolas ou anedotas, e não o método analítico de raciocínio para levar os alunos ao campo do Espírito fundamental que está subjacente a toda experiência cotidiana. E quando as palavras dos mestres fugiam do contexto familiar, tornavam-se enigmáticas, abstratas e incompreensíveis, assim, ingressando ao campo da “tradição”; o resumo desta “tradição” é o koan, que vem da palavra chinesa Ku, kung ou kuang: público, e an: arquivo de casos. O exercício do Koan é uma introspecção intensa, permanente, por concentrar a atenção sobre um determinado tema, sem qualquer pensamento intelectual.

O “koan”, diz Paul Arnold, deve destruir o mundo lógico, convencê-lo da sua inutilidade e de sua natureza ilusória.²⁵ (WOLPIN, 1989, p.45)

Compreende-se, pois, que a execução do projeto de se fazer um abreviado de tudo não se processa pela proliferação do signo, na medida em que um conjunto de signos deveria remeter a um estado total de coisas e compreender todos os estados de coisas, mas à elisão do signo, mediante o qual o “tudo” é somente outra face do “nada” suscitado pela ausência, pelo “silêncio proposital” (ROSA, 1979, p. 12). Jorge Luís Borges imaginou uma biblioteca que, sendo o próprio universo, deveria conter todo o dizível por meio da combinação total de símbolos ortográficos e signos linguísticos. A Biblioteca de Babel, entretanto, fundando toda possibilidade de significação sobre a associação dos significantes, traz, menos que o sonho de um conhecimento total, o pesadelo da completa ignorância. Isso porque, para que na associação casual dos signos, para cada signo significante que emerge, haverá fileiras e fileiras de associações aleatórias que nada dizem: “dhcmrlchtdj” (BORGES, 1969, p. 91).

O projeto de Tio Cândido traz em princípio uma oposição fundamental à biblioteca de Borges. Embora ambos versem sobre a possibilidade de percorrer o dizível, em Borges tem-se a proliferação indefinida do signo que, por si mesma, implica uma predisposição material de todo sentido e a impossibilidade pragmática de apreendê-lo. Já em Rosa, o limite do dizível deve ser percorrido, o signo elidido, para que a possibilidade de dizer, fundada na imaterialidade do sentido, torne possível o “abreviado de tudo”.

“Um livro pode valer muito pelo que nele não deveu caber” — é a resposta de Rosa à proposta de Tio Cândido. Esta proposição, como conclusão de uma série de enunciados que jogam com a lógica subsumida na linguagem, fechando o prefácio “Aletria e hermenêutica”, não só afirma que o que está ausente em *Tutaméia* é justamente o que deve estar ausente, como também que é essa ausência o elemento valorativo do escrito. O livro vale por essa ausência, o livro é propriamente a ausência

²⁵ Tradução nossa. Los maestros budistas de la antigüedad solían utilizar el método analógico de las parábolas o anécdotas- no el método analítico del razonamiento para conducir a los alumnos al terreno del Espíritu fundamental que subyace bajo toda experiencia cotidiana. Y cuando los dichos de los maestros eran sacados del contexto familiar, se volvían enigmáticos, abstractos e incomprensibles, ingresando así al campo de la “tradiccion”; la recopilacion de esa “tradicción” es el koan, palabra que viene del chino Ku, kung o kuan: público; y na: archivo de casos. El ejercicio del Koan es una introspección aguda, permanente, mediante la concentración de la atención sobre un tema determinado, fuera de toda reflexión intelectual. El koan- dice Paul Arnold- debe destruir el mundo lógico, convencer de su inutilidad y del carácter ilusorio del mismo.

de livro. É assim que Daisy Turrer compreende, na esteira de Blanchot, a relação entre o livro, material e imaterialmente compreendido, afirmando que a ausência do livro remete aos “dois campos distintos que envolvem o livro como abrigo da escrita – realidade de papel e impressão que circunscreve e veicula a palavra – e o livro imaterial, incircunscrito – que, ao contrário, é desabrigo da escrita, a nascente de todos os livros” (TURRER, 2002, p. 13)

2.2 O “predomínio do que não está presente”: incompletude, vazio e ausência na escrita de *Tutaméia*

Conto inaugural de *Tutaméia*, “Antiperipléia” serve-nos à investigação do desequilíbrio entre significante e significado, do conto e da estória. Conto e estória, aqui, não serão confundidos por sinonímia: enquanto o conto diz respeito ao composto de signos encerrados na materialidade do efetivamente dito, a estória remete ao acontecimento possível que o conto secciona entre os possíveis (sensibiliza). A “extensão” do conto, portanto, não deve ser tomada pela “extensão” da estória e, justamente o desequilíbrio, a dissimetria entre uma e outra, denuncia o excesso que melhor caracteriza o minimalismo de Guimarães Rosa em *Tutaméia*²⁶.

Leia-se o segundo parágrafo de “Antiperipléia”, no qual o guia de cego, recontando sua história, afirma: “E vão me deixar ir? Em dêz que o meu cego seô Tomé se passou, me vexam, por mim puxam, desconfiam discorrendo. Terra de injustiças”. (ROSA, 1979, p. 13) O sentido incompleto da enunciação associa-se à multiplicidade de informações que derivam destas poucas linhas no contexto do conto. A simples pergunta “e vão me deixar ir?” serve para designar toda a condição do narrador-personagem, prisioneiro da suspeita de ter matado o antigo patrão.

A palavra “suspiros” no quarto parágrafo constitui um exemplo de um sintagma, enunciação de sentido completo, reduzido a um elemento mínimo. Efetivamente, “suspiros” é somente um signo, porém, no citado exemplo, vale por todo um enunciado.

O narrador havia dito logo anteriormente: “que as coisas começam deveras é por detrás,

²⁶ “Frequentemente o tamanho reduzido dos contos de *Tutaméia* é atribuído tão-somente ao curto espaço cedido pela revista Pulso para sua publicação. Se isso é verdade, se o autor se obrigou a um exercício para conter numa forma reduzida um conteúdo que a princípio lhe seria excessivo, o resultado foi excelente. Mas há outro modo de ver a questão. No prefácio “Aletria e Hermenêutica”, Guimarães Rosa contextualiza seus mini-contos na anedota, na adivinha e nos koan do Zen”. (NOVIS, 1989, p. 26). Desse modo, compreende-se que o “minimalismo” de *Tutaméia* radica-se numa certa concepção da literatura desenvolvida por Rosa, mais do que em questões pragmáticas.

do que há, recurso; quando no remate acontecem, estão já desaparecidas” (ROSA, 1979, p. 13) Seguindo-se “suspiros” a esta enunciação a palavra vale como enunciação do sentido da proposição anterior, exercendo função apositiva com relação a ela. “Suspiro” é palavra que denota “a respiração prolongada ocasionada pela dor, por uma emoção”, por associação, também “lamento”. A palavra, contudo, figura como enunciação completa que retoma o sentido de “quando no remate acontecem, já estão desaparecidas” por metonímia.

O uso do gerúndio em “‘É bonita?’ eu informava que sendo” constitui exemplo de recurso sintático de abreviação. Embora não se possa com exatidão traduzir as construções rosianas em linguagem convencional, o horizonte significativo do sintagma, nebuloso e instável que seja, evoca as diversas significações dos termos e de suas relações mútuas a fim de fixar o entendimento do texto. O ato de leitura transforma-se, assim, em verdadeira arte de decifração. A fixação do sentido do sintagma só se torna possível por sua vinculação a outro. A princípio dever-se-ia compreender essa construção como equivalente a: “‘É bonita?’ Sendo, eu informava”, que equivale a: “informava que era bonita quando era bonita”. Entretanto, a frase que a segue desvia a compreensão desse sentido: “Para mim, cada mulher vive formosa”. Ora, se para o narrador, toda mulher é formosa, quando Seô Tomé lhe perguntava “é bonita?”, respondia sempre “que sendo”.

Outros exemplos há, em *Tutaméia*, nos quais o símbolo ortográfico exercerá papel significante como na aliteração “... nona... nopoma... nema...” de Palhaço da boca verde. Nesse caso, a letra “n” por remissão à “não”, “nada”, “nem”, “nenhum” etc, figura como índice de negação como se residualmente retivesse o sentido das palavras que costumeiramente inicia. Se é verdade que por si mesmo um símbolo ortográfico não tem poder significativo, não é menos verdade que as imagens gráficas das palavras se associam por semelhança de tal modo que, intratextualmente, o símbolo exerce uma função de influência e desvio sobre a significação. Assim, como afirma Haroldo de Campos,

uma certa labilidade se instala nas relações entre as duas articulações, uma vez que os elementos de segunda articulação, privados de significado porém capazes de promover distinções por oposições e contraste (os fonemas a, e, o nas palavras bala, bela, bola, por exemplo), ganham uma imprevista aura de

sentido (a mera similitude fonológica será avaliada, como veremos mais adiante, em termos de parentesco semântico). (CAMPOS, 1977, p. 134)

A palavra, ou mesmo o símbolo ortográfico, além de sua função denotativa, passa a ter um valor simbólico não compreendido no sistema geral de significação da língua. A redução do sintagma ao signo e do signo ao símbolo ortográfico compreendem o processo de abreviação pelo qual a estória narrada estende-se muito em relação ao conjunto de signos que a sustenta materialmente.

Ao certo, o processo de abreviação instaura, através do que elide, a indeterminação como propriedade intrínseca à dinâmica da significação em *Tutaméia*. Se é verdade que a indeterminação pode ser compreendida como propriedade do próprio texto literário enquanto tal, não é menos verdadeiro que, levando ao extremo essa possibilidade da literatura, a escrita de Guimarães Rosa acaba por desafiar o leitor num verdadeiro jogo de decifração. De modo que, como afirma Suzi Frankl Sperber, em *Tutaméia* “a inteligência do leitor é estimulada pela proposição da narrativa, ou do sintagma. O signo, em si concreto, em si completo, não se integra no todo da narrativa, porque faltam partes” (SPERBER, 1982, p. 106)

Tratar-se-ia de uma radicalização de uma experiência já presente na obra de Rosa. Ainda segundo Sperber, em *Grande Sertão: Veredas* a abertura do sintagma se dá na promessa sempre renovada de sentido que, depositando-se no sintagma sucessor, no entanto jamais se cumpre. A propósito da primeira frase do livro, “tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não”, a autora afirma:

Caberá ao leitor, segundo receptor da mensagem (o primeiro é o interlocutor ausente/presente), preencher tal abertura com os elementos significativos que se lhe sucederem. O mesmo processo ocorre, porém, em cada um dos sintagmas seguintes, no livro todo, de modo a dificultar a apreensão plena e definida – única – dos signos no livro todo. (SPERBER, 1982, p. 77)

Pode-se considerar que a produção de sentido da obra literária comporta naturalmente a indeterminação como elemento fundamental, cuja supressão ou preenchimento de sentido depende da atividade do leitor. Nesse sentido, Wolfgang Iser analisa o texto literário a partir da relação fenomenológica de preenchimento de sentido a partir da interação texto-leitor. Se a estrutura da interação humana é caracterizada pela contingência, vez que na interação “a cada parceiro é impossível saber como está sendo

exatamente recebido pelo outro” (LIMA, 1979, p. 23), o texto literário por sua vez subsume vazios estruturais que determinam sua relação comunicativa com o leitor. Nesse sentido, releva-se a assimetria fundamental entre texto e leitor como condição da comunicação:

Aqui como ali, esta carência nos joga para fora, ou seja, a indeterminabilidade, ancorada na assimetria do texto com o leitor, partilha com a contingência – o nonada (*no-thing*) da inter-relação humana – da função de ser constituinte da comunicação. Os graus de indeterminação da assimetria, da contingência e do nonada (*no-thing*) são, portanto, as formas diferentes de um vazio constitutivo, através do qual se estabelecem as relações de interação. (ISER, 1979, p. 88)

A existência desses vazios implicaria, por princípio, a participação do leitor enquanto constituinte do processo de comunicação, não meramente como receptor passível de informações. Logo, para Wolfgang Iser:

O texto é um sistema de tais combinações e assim deve haver também um lugar dentro do sistema para aquele a quem cabe realizar a combinação. Este lugar é dado pelos vazios (*Leerstellen*) no texto, que assim se oferecem para a ocupação pelo leitor. Como eles não podem ser preenchidos pelo próprio sistema, só podem ser por meio de doutro sistema. Quando isso sucede, se inicia a atividade de constituição, pela qual tais vazios funcionam como um comutador central da interação do texto com o leitor. Donde, os vazios regulam a atividade de representação (*Vorstellungstätigkeit*) do leitor, que agora segue as condições postas pelo texto. (ISER, 1979, p. 91)

Ao confrontar sua própria teoria com as teses de Roman Ingarden acerca dos pontos de indeterminação e da concretização, Iser busca superar as dificuldades geradas por um ponto de vista que recusa a natureza comunicativa da linguagem. A principal delas é a impossibilidade de assimilar boa parte da literatura moderna, na qual a indeterminação é de tal modo ampliada constituindo-se intolerável para essa perspectiva. Uma vez que para Ingarden a indeterminação inflacionada compromete as qualidades esteticamente relevantes da obra, a literatura moderna é ameaçada “pois nela a ‘dissonância’ domina como a condição central da comunicação” (ISER, 1979, p. 94)

Ao contrário, partindo de um ponto de vista comunicativo, Iser não é somente capaz de assimilar a literatura moderna à sua teoria, como em sua teoria o aumento da indeterminação adquire um caráter positivo. Quanto maior a indeterminação, maior a correção imposta ao leitor pelo texto. “Nesta correção, que o texto impõe, da

representação mobilizada, forma-se o horizonte de referência da situação. Esta, ganha contornos que permitem ao próprio leitor corrigir suas projeções. Só assim ele se torna capaz de experimentar algo que não se encontrava em seu horizonte”. (ISER, 1979, p. 89) De um lado há uma *abertura* prévia da obra que permite certas significações e outras não, de outro lado há a atividade do leitor enquanto interprete do sentido da obra. O sentido da obra, portanto, remete a uma síntese entre os elementos significativos da obra, coordenadas mais ou menos variáveis, e o papel ativo do sujeito-intérprete. Assim, a obra permanece como referencial que permite a permuta e comparação entre interpretações e de outro lado exclui certas interpretações.

A noção de “abertura”, bem como a de indeterminação, pode implicar tanto uma característica genérica de toda a obra de arte, enquanto esta sempre se dispõe à interpretação, quanto um caráter específico desenvolvido pela literatura moderna a partir da elaboração crítica do papel do leitor. Umberto Eco distingue essas duas possibilidades. Por um lado, “uma obra de arte, forma acabada e fechada em sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, é também aberta, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração de sua irreproduzível singularidade.” (ECO, 2001, p. 40). Este sentido de “disponibilidade” hermenêutica da obra aplica-se de modo indistinto a qualquer forma de literatura na medida em que é derivada da própria noção de interpretação. Há, por outro lado, um sentido mais específico de abertura que se aplica de modo próprio somente a algumas obras modernas:

Trata-se de obras “inacabadas”, que o autor, aparentemente desinteressado de como irão terminar as coisas, entrega ao intérprete mais ou menos como as peças soltas de um brinquedo de armar (...) mas poder-se-ia objetar que qualquer obra de arte, embora não se entregue materialmente inacabada, exige uma resposta livre e inventiva, mesmo porque não poderá ser realmente ato de congenialidade com o autor. Acontece, porém, que essa observação constitui um reconhecimento a que a estética contemporânea só chegou depois de ter alcançado madura consciência crítica do que seja a relação interpretativa. (ECO, 2001, p. 41-42)

Nesse sentido, se “o texto ficcional é igual ao mundo à medida que projeta um mundo concorrente” (ISER, 1979, p. 105), a função dos vazios no texto é clara: trata-se de permitir e subsidiar a estruturação formal desse mundo a partir da conectividade potencial e de seu operador já aí pressuposto, o leitor. Nesse caso, a teoria de Iser

oferece uma base teórica consistente e própria para uma obra no qual a indeterminação é extremamente acentuada, caso de *Tutaméia*, por um autor que assume programaticamente a tarefa de oferecer a partir de uma niilificação a abertura do pensamento a possibilidades outras que as oferecidas pelo mundo “objetivo”.

Entretanto, se a indeterminação prossegue de um sintagma a outro, estamos diante de um verdadeiro impasse que exige do leitor não o exercício tranquilo da doação de sentido, mas um enigma, uma adivinha, que remete à própria possibilidade de significação, recusando-se a uma interpretação imediata.

Entretanto, mesmo aqui, parece conceder-se demais ao leitor e pouco à própria obra, se o vazio é interpretado como incontornável instrumento de “recriação”. O próprio Umberto Eco, delimitando seu conceito de abertura, não deixa de reconhecer que o leitor deve guiar-se pela própria obra, por coordenadas que não podem ser ignoradas sem o risco de um perigoso relativismo hermenêutico:

A leitura das obras literárias nos obriga a um exercício de fidelidade e de respeito na liberdade de interpretação. Há uma perigosa heresia crítica, típica de nossos dias, para a qual de uma obra literária pode-se fazer o que se queira, nelas lendo aquilo que nossos incontroláveis impulsos nos sugerirem. Não é verdade. As obras literárias nos convidam à liberdade da interpretação, pois propõem um discurso em muitos planos de leitura e nos colocam diante das ambiguidades e da linguagem e da vida. Mas para poder seguir nesse jogo, no qual cada geração lê as obras literárias de modo diverso, é preciso ser movido por um profundo respeito para com aquela que eu, alhures, chamei de intenção do texto. (ECO, 2003, p. 12)

Deste modo, não se pode dizer que a obra literária é “refeita” pelo leitor. Seria preferível também evitar contabilizar o receptor entre os elementos de construção do texto. Mas nem por isso recusa-se ao leitor uma função e uma liberdade com relação ao texto literário. Sobre tal liberdade parece-nos mais apropriada a visão de Blachot:

O próprio da leitura, a sua singularidade, elucida o sentido singular do verbo “fazer” na expressão: “ela faz com que a obra se torne obra”. A palavra “fazer” não indica neste caso uma atividade produtora: a leitura nada faz, nada acrescenta; ela deixa ser o que é; ela é liberdade, não liberdade que dá o ser ou o prende, mas liberdade que acolhe, consente, diz sim, não pode dizer senão sim e, no espaço aberto por esse sim, deixa afirmar-se a decisão desconcertante da obra, a afirmação de que ela é – e nada mais. (BLANCHOT, 1987, p. 194)

De modo que, na visão de Blanchot, a leitura libera a obra para ser o que ela é, liberando-a fundamentalmente do seu autor. “O leitor não se acrescenta ao livro mas tende, em primeiro lugar, a aliviá-lo de todo e qualquer autor” (BLANCHOT, 1987, p. 193).

Nesse sentido, nos contos de *Tutaméia* que melhor exprimem a concepção de obra literária de Rosa, vemos como o recolhimento ao lugar de honra (“Retrato de cavalo”) ou a recepção e destinação (“Curtamão”) liberam a obra, quer da relação problemática com um suposto modelo não-literário, quer com o autor e o processo de criação, respectivamente.

Conclui-se, portanto, que o vazio, embora elemento fundamental de estruturação do projeto rosiano, não se presta a ser interpretado no sentido do vazio instrumental de Iser ou meramente como abertura da obra para com o leitor. Se o vazio é aqui um elemento de significação, isso não se deve ao fato de subsumir o leitor como operador de sentido da obra, mas à constatação de que assim como “o silêncio proposital dá a maior possibilidade de música” (ROSA, 1979, p. 12), o vazio constitui a obra pelo que nela não se apresenta. É um vazio que se apresenta por si mesmo e permanece inapto a ser preenchido: vazio mais estrutural do que instrumental.

2.3 Comédia e desenredo: a peripécia da anedota em *Tutaméia*

Há outro sentido no qual se pode falar de “vazio” em *Tutaméia*: a dissolução da narrativa no enredo. Algumas histórias de *Tutaméia* podem ser consideradas comédias no sentido rigoroso do termo, não tanto porque sejam engraçadas, como por vezes não o são, mas por duas características mais fundamentais: primeiro, são comédias no sentido contraposto à tragédia, anti-tragédias porquanto conduzam seus protagonistas de um estado tenso e problemático para um estado de resolução feliz ou ao menos não infeliz²⁷. A segunda razão, em consonância com a primeira, é que a resolução dá-se por uma aniquilação da tensão inicial ou do problema contra a expectativa formada dos mesmos.

²⁷ Embora a parte da poética de Aristóteles dedicada à comédia ática tenha se perdido e não chegado aos nossos tempos, pode-se deduzir alguns de seus caracteres com base na teoria aristotélica da tragédia e nos grandes exemplos históricos de comédias. O mais básico desses caracteres é a condução do enredo do infortúnio à felicidade em oposição o que acontece na tragédia na qual, segundo o estagirita, “É pois necessário que um mito bem estruturado seja antes simples do que duplo, como alguns pretendem; que nele se não passe da infelicidade para a felicidade, mas, pelo contrário, da dita para a desdita” *Poética*. XIII, 1453 a.

Assim, de um ponto de vista estrutural do enredo, as estórias de *Tutaméia* são subsumidas na estrutura geral das comédias, da qual as comédias gregas, a *Commedia*²⁸ de Dante e as comédias shakespereanas são os exemplos clássicos. Entretanto, é o segundo elemento, a aniquilação de uma tensão inicialmente criada pelo próprio enredo, que distingue boa parte das estórias de *Tutaméia* como um tipo específico de comédia que se poderá chamar, para aproveitar a “razoável classificação” de “Aletria e hermenêutica” de comédias anedóticas.

O desenlace dessas comédias anedóticas é atingido por uma reviravolta (peripécia) súbita análoga a da tragédia. Nas tragédias, como bem observou Aristóteles, a condição resolutive é uma reviravolta²⁹ entre os planos sobrepostos do enredo, de tal modo a conduzir o protagonista ao reconhecimento de seu infortúnio, já estabelecido em um plano de significação que, permanecendo-lhe oculto durante a trama e manifestando-se pela ambiguidade das palavras e gesto, já era, entretanto, acessível ao expectador. Na comédia, é o expectador que é propriamente enganado, pois o anedótico depende da imprevisibilidade do desfecho.

Segundo Immanuel Kant, “o riso é uma afecção proveniente da súbita transformação de uma expectativa tensa em nada” (KANT, 1974, p. 360). O cômico, portanto, está ligado a essa operação, mediante a qual a tensão suscitada pelo enredo sob a sensibilidade do expectador é dissolvida. Do mesmo modo, Rosa explora a relação entre o cômico e a niilificação, quando, no primeiro prefácio, trata das anedotas de abstração, mais propriamente quando mencionar certa anedota de portugueses:

Siga-se, para ver, o conhecidíssimo figurante, que anda pela rua, empurrando sua carrocinha de pão, quando alguém grita: — “Manuel, corre a Niterói, tua mulher está feito louca, tua casa está pegando fogo!...” Larga o herói a carrocinha, corre, voa, vai, toma a barca, atravessa a Baía quase... e exclama: “Que diabo! eu não me chamo Manuel, não moro em Niterói, não sou casado e não tenho casa...” (ROSA, 1979, p. 4)

A concepção do elemento cômico como súbita niilificação temática, ao modo de uma reviravolta anti-trágica, que se desenvolve pela dissolução da tensão construída pela estória, tensão que se mostra, ao fim, sem razão de ser, torna-se clara no

²⁸ A *Comédia* de Dante, desde Petrarca chamada *Divina Comédia*, só pode ser considerada uma comédia no sentido basilar do termo, ou seja, pelo fato de conduzir do infortúnio à felicidade, na escatologia católico-medieval, do inferno, pelo purgatório ao paraíso.

²⁹ Segundo a definição aristotélica, “peripécia é a mutação dos sucessos no contrário”. ARISTÓTELES, *Poética*. XI, 1452a

comentário que Rosa acrescenta à anedota: “Agora, ponha-se em frio exame a estorieta, sangrada de todo burlesco, e tem-se uma fórmula à Kafka, o esqueleto algébrico ou tema nuclear de um romance kafkaesco por ora não ainda escrito.” A remissão a *O Processo* de Kafka vem bem a propósito ilustrar a diferença entre a construção dramática grave e o burlesco da anedota.

É que estruturalmente, tragédia e comédia estão em relação de analogia, diferindo a comédia pelo burlesco, pelo ridículo, pelo grotesco, mas, sobretudo, porque esses predicados estéticos se devem ao jogo niilificador da expectativa criada pelo bom senso a partir dos indícios dados. Se na tragédia, o protagonista enfim reconhece sua condição já conhecida do espectador, na comédia, a reviravolta se dá pelo irreconhecimento da condição inicialmente aceita.

No conto “O outro e o outro” encontramos essa propriedade perfeitamente explicitada. Trata-se de uma estória de ciganos, entre outras que se encontram em *Tutaméia*, cujo motivo é o encontro entre o delegado de uma cidade e um grupo de ciganos que ali se encontram acampados. Encontro que se constrói por uma tensão crescente na medida em que o delegado deve interrogar os ciganos acerca de uma acusação de furto chegada do lugar onde antes estavam. Figuram três personagens: o cigano Prebixim, o delegado Tio Dô e um terceiro personagem, o narrador, inominado³⁰.

O próprio estabelecimento dos personagens — de um lado um cigano de outro um delegado — por si só já serve para gerar uma tensão. É que os ciganos, “loucos a ponto de quererem juntas a liberdade e a felicidade” (ROSA, 1979, p. 106), cujo ofício é “o outro ofício”, constituem uma alteridade incômoda para o *modus vivendi* ocidental, estigmatizados sob um “malconceito” do qual Tio Dô instrui o narrador: “povo à toa e matroca, sem acato a quaisquer meus, seus e nossos, impuros de mãos” (ROSA, 1979, p. 106). Mas muito embora, com essas palavras, Tio Dô reconheça o estigma de vagabundos e ladrões que recai sobre os ciganos, sua atitude para com o cigano Prebixim, será, desde o princípio, marcada por uma ambiguidade, raiz da resolução inesperada da estória. Tio Dô fala ao cigano “sem ar de autoridade”; devia agir, é verdade, “sob dever de lei”, mas “pesava tristonho, na ocasião; não pela diligência de

³⁰ Segundo Vera Novis, trata-se de Ladislau, também personagem de “Intruge-se”, “Vida ensinada” e “Zingaresca” que formariam com “Faraó e a água do rio” um conjunto ligado ao prefácio “Aletria e hermenêutica” para, tematizando um confronto entre o pensamento ocidental e o oriental, formar um novo modo de pensamento. Como exemplo a aleuromanteia, junção das palavras “aletria” e “hermenêutica”. Cf. NOVIS. *Tutaméia: engenho e arte*. p. 35.

rotina, mas por fundos motivos pessoais”. Ambiguidade que se torna mais clara pouco antes do desfecho com a confissão de empatia do delegado: “podia ser tocador de sanfona”.

Resolve-se o drama pela confirmação do mau conceito dos ciganos com a concomitante devolução dos objetos roubados, mas também pela prevalência da empatia de Tio Dô por aquela alteridade: devolvidos os objetos roubados, o delegado se retira sem tomar outras providências.

Em outro conto, “Estória nº3”, o leitor-espectador é conduzido pela perspectiva do personagem Joãoquerque a acreditar que sua amada Mira e ele próprio estavam sob ameaça do vilão Ipanemão, “cruel como brasa mandada, matador de homens, violador de mulheres, incontido e impune como o rol dos flagelos” (ROSA, 1979, p. 49). Sob a sombra da pressuposta ameaça, Joãoquerque foge para salvar-se, sem nada pensar, tendo para si que “valia era sossegado morrer” (ROSA, 1979, p. 51). Quando, porém, já longe e escondido, “veio-lhe a Mira à mente”, “então, se levantou, e virou volta”. Joãoquerque retorna, mas não à casa de Mira para averiguar o perigo. Já imbuído de sua certeza e encontrando Ipanemão com mais dois homens à porta da casa de sua amada, parte-lhe a cabeça a machadadas. Somente nesse momento, porém, é que a perspectiva do leitor-espectador é desviada da perspectiva de Joãoquerque, pois, segundo o narrador, Ipanemão se encontrava defronte a casa “talvez sem nem real idéia de bulir com Mira” (ROSA, 1979, p. 52). A atitude heróica de Joãoquerque, sua cruzada épica que, agora, “ele a quem queira ouvir inesquecivelmente narra”, como um Ulisses de volta a Ítaca, é relativizada pela possibilidade de que não tenha senão inventado o perigo que bravamente venceu.

2.4 Não-senso em *Tutaméia*

Quando se fala em não-senso em Literatura tem-se principalmente em vista a literatura nonsense ao modo de Lewis Carroll. Considerado como um tipo de gênero de humor, o nonsense, por reunir sob uma mesma categoria literaturas muito diversas, torna-se esquivo a uma delimitação precisa. Levando em consideração principalmente a obra de Carroll, pode-se dizer que:

O rompimento com a ordem lógica, ordem que conhecemos, o surgimento de uma outra ordem, o rompimento com a expectativa, além da “invenção de palavras abstrusas e de personagens grotescos” é o que se vê na poesia nonsense. Seu cerne “(...) é a inconseqüência e um sentimento de absurdo que não possui qualquer pretensão metafísica, muito ao contrário do absurdo kafkiano. (BASTOS, 2001, p. 17)

Já para Gilles Deleuze, “não menos do que uma determinação de significação, o não-senso opera uma doação de sentido” (DELEUZE, 2006, p. 72). Assim, um termo, mesmo desprovido de significação, não deixa de ter um sentido, ou seja, “o não-senso é ao mesmo tempo o que não tem sentido, mas que, como tal, opõe-se à ausência de sentido, operando a doação de sentido.” (DELEUZE, 2006, p. 74)

Em *Tutaméia*, o não-senso aparecerá como correlato do vazio estrutural que possibilita a abreviação total. O modelo para a eficiência dessa economia de significação, Rosa o encontrará, como já mencionamos, nos koan do budismo zen. Se o absurdo, ao modo de Albert Camus não interessa ao problema do não-senso, não se poderá dizer o mesmo do absurdo dos koan. Segundo Deleuze

Os célebres problemas-provas, as perguntas-respostas, os koan, demonstram o absurdo das significações, mostram o não-senso das designações. (...) Através das significações abolidas e das designações perdidas, o vazio é o lugar do sentido ou do acontecimento que se compõem com o seu próprio não-senso, lá onde não há mais lugar a não ser o lugar. O vazio é ele próprio o elemento paradoxal, o não-senso de superfície, o ponto aleatório sempre deslocado onde jorra o acontecimento como sentido. (DELEUZE, 2006, p. 139)

O lugar vazio instaurado pelo não-senso aparece como veículo de onde emerge o supra-senso, nada mais que a própria doação de sentido. Nesse sentido, Benedito Nunes (1969, p. 205) concebe que “Aletria e hermenêutica”, “penetrante reflexão sobre o humor, focaliza estudando o mecanismo das anedotas de abstração, o valor do não-senso. O não-senso abeira-nos das coisas importantes que não podem ser ditas”. Não porém, como uma nova profundidade, mas como efeito de superfície, a exemplo dos koan zen: “Ao falar a respeito do assunto, [Rosa] exercita-o e pratica-o, haja vista que “Aletria e hermenêutica” termina com um rol de sentenças que a sabedoria do paradoxo rege” (NUNES, 1969, p. 205)

Considere-se a seguinte definição anedótica de “Aletria e hermenêutica”: “O açúcar é um pozinho branco, que dá muito mau gosto ao café, quando não se lho põe...”

(ROSA, 1979, p. 10). Tem-se, propriamente, um problema análogo ao que Deleuze menciona em sua aproximação dos koan aos paradoxos estóicos:

Se tu tens um bastão, diz o Zen, eu te dou um, se não o tens, eu te tomo” (ou, como dizia Crisipo: “se não perdestes alguma coisa, vós a tendes; ora, não perdestes cornos, logo tendes cornos”). A negação não exprime mais nada de negativo, mas torna patente somente o exprimível puro com suas duas metades ímpares, das quais, para todo o sempre, uma faz falta à outra, uma vez que ela excede por sua própria falta, assim como a falta por seu excesso, palavra = X para uma coisa = X. (DELEUZE, 2006, p. 139)

Nesse sentido, o não-senso característico de *Tutaméia* aparece como correlato do vazio, mediante o qual o livro constrói-se às avessas ou, como afirma Turrer (2002, p. 70), “preservando, no livro, o ideal vazio da obra”.

Mas a questão do não-senso em *Tutaméia* aparece, de outro modo, como um questionamento endereçado ao bom senso e aos seus direitos sobre o pensamento sob a forma de anedotas no primeiro prefácio. Entre elas encontra-se a seguinte:

Quando o visitante do Hospício de Alienados atravessava uma sala, viu um louquinho de ouvido colado à parede, muito atento. Uma hora depois, passando na mesma sala, lá estava o homem na mesma posição. Acercou-se dele e perguntou “que é que você está ouvindo?” O louquinho virou-se e disse: “Encoste a cabeça e escute.” O outro colou o ouvido à parede, não ouviu nada: “Não estou ouvindo nada.” Então o louquinho explicou intrigado: “Está assim há cinco horas.” (ROSA, 1979, p. 11)

O não-senso é aqui apresentado, sob o signo da loucura, como alteridade da razão, como desrazão. O comportamento desviante do alienado não se funda sobre uma ruptura com a ordem sensível perceptível (tanto ele quanto o visitante não ouvem nada da parede), mas na elisão da razoabilidade ordinária. Embora seja absolutamente correta a resposta do louco, essa verdade diz-se de modo contingente, “está assim...”, quando para o senso comum o absurdo reside no próprio fato de endereçar uma questão cuja resposta já deveria ser bem conhecida. Ainda assim, o visitante, ao perguntar o que é que o louco ouve, instaura-se numa esfera de sentido adversa onde a proposição do louco, mesmo conservando uma significação, trará a marca de um sentido desviante.

Parecerá, então, ao visitante, que o louco instaura sua potência enunciativa numa esfera completamente outra a do bom senso, numa esfera em que a série de atos significativos opera uma disjunção entre os fins e os meios, caracterizando o que é sem-

motivo ou sem-razão. Ao bom senso (visitante) não restará outra alternativa senão supor uma conexão significativa tranquilizadora: o louco deve pensar que as paredes emitem sons. Mas é claro que este sentido suposto não está presente quer nos atos quer nas palavras do louco, como não o está na citação análoga que Rosa faz anteceder à parte IV do prefácio “Sobre a escova e a dúvida”:

Um doente do asilo Santa-Ana veio de Metz a Paris sem motivo: no mesmo dia, foi saudar na Faculdade de Medicina o busto de Hipócrates, assistiu a uma aula de geometria na Sorbonne, puxou a barba de um passante, tirou o lenço do bolso de outro, e foi preso finalmente quando quebrava louças na vitrina de um bazar (ROSA, 1979, p. 152)

A citação serve de epígrafe justamente a um texto que trata da dissolução do horizonte significativo comum, mediante o qual a comunicação pode-se fazer de modo transparente, o bom senso. O não-senso emerge no interior do bom senso como, desfazendo a ambição deste de ser o horizonte único do pensamento sério. Por isso, Deleuze afirma que “o bom senso desempenha papel capital na determinação da significação. Mas não desempenha nenhum papel na doação de sentido”. (DELEUZE, 2006, p. 79). Isso porque o sentido já está sempre suposto, anteriormente ao bom senso que instaura as significações. Assim,

o contrário do bom senso não é o outro sentido; o outro sentido é somente a recreação do espírito, sua iniciativa amena. Mas o paradoxo como paixão descobre que não podemos separar duas direções, que não podemos instaurar um senso único, nem um senso único para o sério do pensamento, para o trabalho, nem um senso invertido para as recreações e os jogos menores. (DELEUZE, 2006, p. 79)

Desse modo, no desvio do senso-comum, ou bom senso, *Tutaméia* abeira-se de diversas figuras do não-senso, cujo valor Rosa já enunciava em “Aletria e hermenêutica”: “Por onde, pelo comum, pode-se corrigir o ridículo ou o grotesco, até levá-los ao sublime” (ROSA, 1979, p. 11). De fato, tem-se no não-senso um desafio à lógica convencional, às categorias de pensamento, ao próprio pensamento acostumado com as categorias metafísicas: fim, substância, atributo, causalidade. Nessa linha, cada uma das anedotas de abstração trará um desafio à lógica do bom senso, à sedimentação dos princípios lógicos. A já citada anedota do louco desafia a categoria de finalidade, pois que o sentido do ato do louco é posto como finalidade diversa posta como móvel

da ação, ou seja, supõe-se que o louco está à espera de ouvir algo da parede por ser capaz de ouvir paredes. O visitante espera que a causa eficiente, o motivo do louco estar encostado na parede deva ser coerente com seu fim, ouvir a parede. O não-senso aí advém da falsa expectativa do visitante, pois nem ele nem o louco são capazes de ouvir qualquer coisa da parede.

Outras diversas anedotas se produzem em “Aletria e hermenêutica” pela inversão da relação substância-atributo (sujeito-predicado):

O TÚNEL. O menino cisma e pergunta: — “Por que será que sempre constroem um morro em cima dos túneis?”

O TERRENO. “Diante de uma casa em demolição, o menino observa: — Olha, pai! Estão fazendo um terreno!” (ROSA, 1979, p. 8)

Ou ainda:

Dando, porém, passo atrás: nesta representação de “cano”: — “É um buraco, com um pouquinho de chumbo em volta...” — espiritada de verve em impressionismo, marque-se rasa farra do lógico sobre o cediço convencional. Mas, na mesma botada, puja a definição de “rede”: — “Uma porção de buracos, amarrados com barbante...” — cujo paradoxo traz-nos o ponto-de-vista do peixe. (ROSA, 1979, p. 10)

Tem-se também a inversão causal, o efeito decorrente de tomar-se o efeito pela causa:

Já de menos invenção – valendo por “fallacia non causae pro causa” e a ilustrar o: “ab absurdo sequitur quodlibet”, em aras de Escolástica – é a facécia do diálogo:

- “Em escavações, no meu país, encontraram-se fios de cobre: prova de que os primitivos habitantes conheciam o telégrafo...”

- “Pois, no meu, em escavações, não se encontrou fio nenhum. Prova de que, lá, pré-historicamente, já se usava o telégrafo-sem-fio”. (ROSA, 1979, p. 5)

O não-senso, sob diversas figuras, manifestar-se-á também nos contos, dos quais tomamos como objeto “Palhaço da boca verde”. “Só o amor em linhas gerais infunde simpatia e sentido à história, sobre cujo fim vagam inexatidões, convindo se componham; o amor e seu milhão de significados” (ROSA, 1979, p. 115) — são as palavras iniciais do narrador de “Palhaço da boca verde”. Esse conto, uma estória de amor entre outras de *Tutaméia*, tem, contudo, por peculiaridade apresentar a questão do

encontro, do afeto e do destino de seus personagens a partir da dispersão do sentido. A sentença inaugural já traz, por isso, uma antítese: o amor infunde sentido à história, mas trata-se do amor como multiplicidade significativa, ele mesmo sem unidade de sentido. O que o conto apresenta, nessa mesma linha, é justamente o não-senso ao mesmo tempo como ruptura com a ordem significativa e fundação de sentido.

Lúcia Bastos apresenta o *nonsense*, na tradição literária, nessa dupla perspectiva, por um lado como ruptura com o bom senso, por outro, como jogo criativo:

A oposição, o desafio ao senso, aparecem sempre e vêm acompanhados de um certo gosto: o nonsense seria “um protesto contra a arbitrariedade da ordem e uma afirmação do prazer (...)” E mais: “o nonsense recupera nosso prazer antigo em brincar com as palavras e a lógica e, de uma maneira alegre, nos diz algo de nossa infelicidade diante da ordem costumeira. Por várias vezes, com sua aparência cômica, mexe com as coisas sérias de nossa vida — desejo e morte, identidade e autoridade, linguagem e significado, divertimento e jogos. E ainda é inerentemente um protesto contra a tirania de uma ortodoxia séria”. (BASTOS, 2001, p. 18)

Em “Palhaço da boca verde” encontraremos o não-senso como desafio à lógica. X. Ruysconcellos, o ex-palhaço Ritripas ou Dá-o-Galo, do antigo e já desfeito circo Carré, faz uma viagem em busca de Mema Vergedo, prostituta que também fora do circo, a fim de encontrar Ona Pomona, amiga dos tempos de circo sendo que esta teve outro destino: casou-se e deixou o país. Ona Pomona é aquela por quem o ex-palhaço alimenta sua paixão. Ajunte-se a isso o fato de que ele está moribundo, e a certeza dessa condição já nos oferece o primeiro exemplo de não-senso do conto: “Ruysconcellos não ia durar. — Toda hora há moribundos nascendo... — quase se desculpava, inculcava-se firmeza. — Se bons e maus acabam do coração ou de câncer, conluo em mim as duas causas...”. Ora, aparecem aqui duas características do personagem: a primeira refere-se ao fato de ser um palhaço lógico — Mema há de dizer: “ele nunca teve graça, o que divertia era seu excesso de lógica...”; a segunda refere-se às qualificações que lhe dá o narrador: “nem alegre, nem triste, apenas o oposto”. X. Ruysconcellos deduz que se os bons padecem do coração e os maus de câncer, seja ele nem um nem outro (o que equivale a dizer também um e outro), morre ele pelas duas causas. É justamente o excesso de lógica que aqui conduz ao absurdo.

De Ona Pomona X. Ruysconcellos tem somente um retrato, retrato dela e de Mema, o qual o palhaço, durante a viagem, rasga, jogando fora a metade e guardando

somente a imagem da amada. O que acontece, entretanto, é que o palhaço, acreditando guardar a imagem de Ona Pomona, na verdade guarda a outra metade, a de Mema. Quando descobre o “erro”, o absurdo do acontecimento constitui o sentido próprio do que se passara sem que ele mesmo o soubesse: amava, na verdade, Mema, cujo retrato guardara; não era a imagem a materialização do seu erro, mas o nome de quem amava. “... nona ... nopoma ... nema ...” (ROSA, 1979, p. 117). O erro aqui não é oposição ao verdadeiro, não é um desvio acidental, mas um paradoxo: X. Ruysconcellos guarda o retrato de quem ama e seu amor consiste em conservar a imagem do ser amado; a imagem do ser amado que conserva materialmente é, contudo, diversa da imagem que traz à palavra e que o força à busca tortuosa pela “outra e errada metade”. Paradoxalmente, seu objetivo explícito — encontrar o ser amado através do não amado a ele associado — realiza-se plenamente, uma vez que através da busca por Ona, encontra Mema.

Cada um desses três nomes, encadeados, figuram, no balbucio do palhaço como transição do sentido desconstituído para um novo sentido. “Nona” remete imediatamente à “nonada”, palavra-valise em Rosa, que inicia *Grande Sertão: Veredas* e figura entre os significados da palavra *Tutaméia*. “Nonada” diz seu sentido como ausência, desconstrução do sentido; “... nona...” precedido e sucedido de reticências é vocábulo que não se compreende pelo regime do signo significante; nada significa e, contudo, o sentido que diz de si mesmo é esse: ausência, nada. A série aliteratória conduz de “... nona...” à “... nema...”. Assim, se o primeiro instaura o vazio total da não-palavra — pois que Ona remete a onoma do grego onomatos, nome —, o último implica uma nova ordem significativa a partir da quase-palavra.

Não é sem razão que Rosa cita o famigerado paradoxo de Zenão: “Inútil... a lucidez — está-se sempre no caso da tartaruga e Aquiles” (ROSA, 1979, p. 116). Os paradoxos, já Zenão o concebia, levam o pensamento ao seu limite, fazem-no experimentar suas máximas possibilidades e realocar seus princípios — fundamentalmente o princípio de contradição — em seu lugar devido. Segundo Deleuze, “a força dos paradoxos reside em que eles não são contraditórios, mas nos fazem assistir à gênese da contradição”, mostrando que “o princípio de contradição se aplica ao real e ao possível, mas não ao impossível do qual deriva, isto é, aos paradoxos, ou antes, ao que representam os paradoxos.” (DELEUZE, 2006, p. 77) Tome-se o caso de Aquiles e

a tartaruga. Diz o problema que, se Aquiles disputasse uma corrida com uma tartaruga dando-lhe certa vantagem jamais a alcançaria pois, na altura em que atinge o ponto donde a tartaruga partiu, ela ter-se-á deslocado para outro ponto; na altura em que alcança esse segundo ponto, ela ter-se-á deslocado de novo; e assim sucessivamente, *ad infinitum*. É este também o sentido da busca de Ruysconcellos, busca vazia, cujo objetivo é encontrar seu próprio objeto: “queria entender o avesso do passado entre ambos” (ROSA, 1979, p.116). A busca amorosa de Ruysconcellos é um erro, mas que, desde sua impossibilidade de sucesso, se converte em encontro com o que não busca, encontro consigo mesmo: “O que ele imaginava, de amor a Ona Pomona, seria no mero engano, influência, veneta. Sob outra forma: não amava. — *Ele não quer ser ele mesmo...*” (ROSA, 1979, p. 116-117), afirma Mema. É porque a busca de Ruysconcellos é também uma fuga que coroa a autocontradição do palhaço-lógico. E isto somente Mesma, que guarda o despojo de Ritripas, todo seu passado de palhaço, pode compreender.

O conto se desdobra de modo inteiramente paradoxal e onde parece erigir um sentido ao mesmo tempo o demole. Nele, os acontecimentos dão-se somente na superfície, são efeitos de superfície para os quais é inútil buscar um sentido profundo. Ruysconcellos sai em busca de Ona Pomona. Mas por quê? Dir-se-á porque a ama e, contudo, não é possível dizer isso sem acrescentar algo à estória que verdadeiramente não aparece em sua tessitura. O amor a Ona e o ódio a Mema aparecem tão só como sentidos fugidios, sugeridos, mas não afirmados e, finalmente, desmentidos pelo desdobrar da estória. A leitura circular, como o sugere o próprio Guimarães Rosa, nos faz perceber que o sentido aparente que se inverte era apenas o efeito de um não-sentido, um não-dito, um vazio ao qual o leitor preenchia por semelhança.

O não-senso, centralizado em “Palhaço da boca verde”, na série aliteratória dos nomes em torno do “nome” e da “imagem”, repercute, contudo, como princípio gerador de sentido sobre toda a extensão da estória. O que agora X. Ruysconcellos vê, o que não podia ver enquanto usava óculos – signo de sua logicidade – não é somente a revelação de um equívoco sobre a amada, mas antes de tudo do equívoco fundamental sobre si mesmo. Ele, que nas palavras de Mema, “não queria ser ele mesmo...” descobre-se, pelo absurdo de seu equívoco, um homem: “Era homem — o ser ridente e ridículo — sendo o absurdo o espelho em que a imagem da gente se destrói” (ROSA, 1979, p. 117)

O que o não-senso nos revela, aqui representado pelo conto “Palhaço da boca verde, é que há por detrás de toda lógica uma potencialidade latente que implica uma outra lógica ou não-lógica, que não se opõe àquela: a busca do amor pelo ex-palhaço Ritripas não seria a desistência dessa busca, ou o ódio a Ona mas uma outra possibilidade, uma não-lógica que se constrói pelo atravessamento do acaso: acaso que o fizera rasgar e jogar fora o retrato, acaso que fizera disso a realização de seu amor, acaso da morte que une e separa os que amam.

A morte é o fim da estória; a morte retém e circunscreve a estória de modo a que ela não se prolongue para além da materialidade da escrita. Mas a morte não acontece de modo a abolir o paradoxo: a morte conjunta de Ruysconcellos e Mema doa sentido ao amor que se realiza na busca do amor, mas também o retira e o destrói.

A boca do palhaço é onde a morte se faz presente na estória: não a boca vermelha, mas verde, cor-signo de decomposição que acompanha o personagem, quer quando sua lógica o conduz a inferência da morte, quer quando destrói pela série aliteratória do nome da amada a ilusão que o conduzia e sustentava seu último esforço de vida. É a morte, já pronunciada em sua inferência e realizada no fim, o colorido do vazio, do esvaziamento, da diluição do sentido no erro e no absurdo. Reconhecer-se como homem, "ser ridente e ridículo", é reconhecer-se como ser-para-a-morte. Entretanto, essa constatação que deveria constituir a autenticidade da vida humana, cobri-la de sentido e destacar o homem em meio aos entes subsistentes, acaba por recusar tal sentido: morrer, efetivamente, significa destruir a possibilidade da morte, o ser-para-a-morte, o sentido último da última hora.

Ao invés de acabar com o paradoxo, com o erro, com o acaso, a morte parece mais um acaso paradoxal. “Só o moribundo é onipotente” (ROSA, 1979, p. 117), afirma o ex-palhaço. Pode-se dizer que é a iminência da morte que o lança em sua busca, que o permite encontrar na gênese do seu erro, o outro e verdadeiro erro: não amava Ona Pomona, mas Mema; não buscava um avesso do passado, mas o próprio passado que esta guardava. Mas de fato eles morrem, Mema e Ruysconcellos, e a preocupação inicial com a morte, com o fato de estar morrendo, que impulsiona seu esforço de vida, traz, contudo, a marca ambígua da própria morte, que abole todas as possibilidades do amor e da vida, portanto, do próprio sentido, quer para ele, que verdadeiramente morre, quer para nós, de quem o sentido de sua história escapa.

Maurice Blanchot, refletindo sobre esse caráter ambíguo da morte — sentido enquanto não é; não-sentido quando passa a ser — afirma:

...morrer, certamente, é nossa preocupação. Mas por quê? Porque nós, que morremos, deixamos justamente o mundo e a morte. Esse é o paradoxo da hora derradeira. A morte trabalha conosco no mundo: poder que humaniza a natureza, que eleva a existência ao ser, ela está em nós, como nossa parte mais humana; ela é morte apenas no mundo, o homem só a conhece porque ele é a morte por vir. Mas morrer é quebrar o mundo: é perder o homem, aniquilar o ser; portanto, é também perder a morte, perder o que nela e para mim fazia dela morte. Enquanto vivo, sou um homem mortal, mas, quando morro, cessando de ser um homem, cesso também de ser mortal, não sou mais capaz de morrer, e a morte que se anuncia me causa horror, porque a vejo tal como é: não mais morte, mas a impossibilidade de morrer. (BLANCHOT, 1997, p. 324)

“A morte é uma louca? — ou o fim de uma fórmula. Mas todos morrem audazmente — e é então que começa a não-história.” (ROSA, 1979, p. 118). Guimarães Rosa recria neste conto o enfrentamento mítico entre Eros e Tântatos, entre o amor e a morte, entre o que une e o que desune os seres. O amor infunde sentido à história, começa por dizer, mas é pela morte que começa a não-história, a estória ou as estórias. Ao deixar indeciso o motivo da morte dos personagens, G. Rosa deixa vazio o lugar do fim onde o sentido total da estória deveria ser alocado. Condizente com as inexatidões do “fim da história” de que fala a princípio, Rosa deixa permanecer inexato o fim da estória de modo a que o sentido continue a circular do fim ao princípio e deste de volta ao fim: o lugar vazio constantemente deslocado é onde se produz o sentido. O fim, a morte e seu significado, estão, portanto, entre as coisas que não cabem e não deveriam caber na estória.

CAPÍTULO III
TRANSCENDÊNCIA DO FAZER LITERÁRIO:
A OBRA DE ARTE

3.1 O delírio da palavra

Se a literatura interessa-se pela filosofia, se o próprio Guimarães Rosa no prefácio “Aletria e hermenêutica” extrapola o limite da produção artística em direção a uma propositura conceitual do fazer literário, também a filosofia interessa-se pela literatura, quer por que dela espere um engajamento em certo sistema de pensamento, quer porque nela encontre o refúgio de todos os sistemas. Como já mencionamos, Deleuze coloca a arte ao lado da filosofia e da ciência como os três modos fundamentais do pensamento – não da expressão do pensamento, mas do pensamento mesmo –, como as três dimensões do que ele chama “cérebro”. A cada uma delas caberia uma relação própria, um devir próprio, um modo diverso de relacionar acontecimentos e estados-de-coisas, cabendo à arte o papel de “incorporar” acontecimentos, tornar acontecimentos “blocos de sensação”.

Contudo, embora tenha se ocupado de muitas artes, a literatura tem um lugar privilegiado no pensamento de Deleuze: já está presente em seus primeiros tratados não como objeto de análise enquanto tal, mas como instrumento. Basta atentar para a importância de L. Carroll em *Lógica do sentido* para se ter uma primeira noção do privilégio concedido à arte literária.

Desde há muito tempo, os filósofos são escritores e já este fato básico é suficiente para lançar luz sobre o interesse filosófico na Literatura. É que ao pensar a literatura e as categorias literárias, o filósofo não procura analisar algo de inteiramente alheio ao seu próprio ofício, objeto exterior e distanciável, mas algo no qual ele mesmo está imerso. Se é verdade que a ficção (o romance, a poesia, o conto etc) é uma produção que envolve uma atividade muito distinta da atividade filosófica que produz os tratados, ensaios, romances-filosóficos, poemas-filosóficos etc, não é menos verdadeiro que, quando se trata da escrita enquanto tal, do estilo e dos problemas colocados pelas categorias de autor, obra, leitor, interpretação, entre outros, as dimensões da filosofia e da literatura se interceptam.

Ao falar da literatura, Deleuze buscará distinguir quais os elementos que definem o lugar de certa literatura que lhe interessa enquanto filósofo, que interessa ao seu projeto filosófico. Não falará da literatura de modo geral, nem estabelecerá conceitos universais com os quais se poderia tratar qualquer autor ou qualquer obra, mas destacará um tipo específico de literatura. Segundo Roberto Machado (2009, p. 206), “um dos

interesses de Deleuze quando estuda a literatura é definir como se estrutura a linguagem de um tipo de literatura que, privilegiando uma referência a Nietzsche, pode ser chamada de extemporânea.”

Há, então, de se buscar os caracteres dessa literatura, sua marca de distinção, suas propriedades peculiares que a tornam um objeto de interesse para o pensamento filosófico. Ao fazer isso, nosso interesse concerne às possibilidades filosóficas abertas pelo escrito de Rosa sobre o qual nos debruçamos. Seria possível implicar Rosa – e mais propriamente seu *Tutaméia* – nessa categoria de literatura? Acreditamos que sim. Esta crença, suscitada pelas afirmações do autor em “Aletria e hermenêutica” precisa, então, ser comprovada pelo nexos entre o escrito de Rosa e os caracteres de uma escrita extemporânea descritos por Deleuze, uma vez que não há qualquer vinculação explícita entre o literato brasileiro e o filósofo francês.

Concebe-se, primeiramente, que o caráter distintivo da literatura extemporânea está ligado à criação. Criação implica trazer algo ao mundo, algo que previamente não existia. Por isso, há de se procurar na potência inovadora de uma obra o elemento de seu valor. Diz-se que a história só se repete como farsa. O mesmo pode-se dizer da literatura. Maior que seja a admiração pelas obras do passado, pelos grandes clássicos ou gênios obscuros, a singularidade da escrita e do estilo exige a perpétua reinvenção do fazer literário.

... se o novo é o único critério, também o valor da linguagem literária – que tem como material as palavras e suas relações – diz respeito ao novo, ao inesperado, à mutação, à invenção. Se os materiais do escritor são as palavras e a sintaxe, o que conta são os aspectos sintáticos, a relação entre as palavras, o ritmo da língua mais do que os aspectos léxicos. Pois o importante não é a criação de neologismos – é a criação de uma nova sintaxe, são os efeitos de sintaxe, a sintaxe inesperada da qual um grande escritor é capaz. (MACHADO, 2009, p. 206)

Aparenta um truísmo dizer que o valor de uma escrita está em seu caráter inovador. É difícil conceber como poderia ser de outro modo e, ainda assim, não é difícil constatar a sedução que os modelos canônicos ou modismos passageiros podem exercer sobre uma parte dos literatos. De certo modo, toda obra literária para ser digna desse rótulo deve trazer algo de novo. Contudo, não se fala aqui de “novidade” ao modo de um valor geral e absoluto. A escrita extemporânea se difere pelo fato de sua inovação atravessar o cerne da própria escrita: a sintaxe. Isso porque uma escrita só

pode ser dita inovadora se a potência do novo incide sobre o que é mais essencial: a própria escrita. Novos temas ou novas palavras, embora não inteiramente destituídas de valor, não implicam inovações literárias propriamente ditas. Se é certo que à literatura cumpre um papel dinâmico na evolução da língua, é correto afirmar que a força inovadora de uma escrita é uma justa medida do valor de uma obra literária.

Deleuze concebe esse papel dinamizador da literatura sobre a língua em termos de potencial de rebeldia da escrita com relação às formações sedentárias da língua padrão, “defende a existência de várias línguas numa mesma língua, com as quais o escritor poderá criar a sua ao desequilibrar a língua padrão, dominante, desestabilizar as formações linguísticas canônicas.” (MACHADO, 2009, p. 206-207). Ora, não é outra coisa que Rosa faz em *Tutaméia*: cada conto traz uma dinâmica sintática própria, adequada ao tema e ao efeito estético de tal modo que as inovações sintáticas não formam um quadro regular e recorrente, mas um feixe dinâmico, mutável, desviante.

Tutaméia coloca-se no limite da língua portuguesa. Limite este que não é limite com outra ou outras línguas, mas que é também limite da linguagem. Assim, a escrita de *Tutaméia* endereça-se para esse lugar em que a forma usual da expressão é abolida e, no limite, onde a própria expressão não parece encontrar lugar. Tal possibilidade aberta à literatura é concebida por Deleuze como um limite e um fora da linguagem:

um limite da linguagem que tensiona toda a língua, uma linha de variação ou de modulação tensionada que conduz a língua a esse limite. E assim como a nova língua não é exterior à língua, tampouco o limite assintático é exterior à linguagem: ela é o fora da linguagem, não está fora dela. (DELEUZE, 1997, p. 128)

O hermetismo de *Tutaméia* adquire, pois, o mesmo estatuto que na poética moderna e Rosa encontra no conto a via poética que abandonou depois de *Magma*³¹. Assim, é possível compreender *Tutaméia* como um projeto eminentemente poético no sentido de acompanhar o desdobramento da poética do século XX. O hermetismo das histórias passa então por ser de caráter tal que o efeito estético se confunde com o efeito poético irreduzível ao seu poder significante. Pode-se também falar de uma penetração da lírica moderna na prosa, que nesse livro atinge sua máxima expressão. “A tensão dissonante é um objetivo das artes modernas em geral”, escreve Hugo Friedrich (1991,

³¹ ROSA, 1997.

p. 15). Contudo, este aspecto não parece ter penetrado as artes prosaicas de modo uniforme: o trato com a sintaxe não atinge em outros autores a experiência radical de *Tutaméia*; o caráter poético não se manifesta alhures com a mesma intensidade e vigor.

Em “João Porém, o criador de perus”, encontramos as seguintes construções: “Amar não é verbo, é luz lembrada” e “A vida é nunca e onde” (ROSA, 1979, p. 75). Mais do que metáforas, as construções categóricas expressam o que não se deixa expressar por uma construção equivalente. Tais construções se destacam da ordem narrativa, recobrando de sentido o enredo que normalmente as precede. E, contudo, é o próprio enredo que deve apontar para sua significação.

Mantendo-nos ainda nesse conto, sobressaem as construções nas quais a palavra “porém” funciona de modo ambivalente como nome próprio e conector sintático, entre a significação da imagem gráfica e da imagem acústica. Contam-se quinze ocorrências desse tipo na estória, incluindo o título: 1) “João Porém, o criador de perus”; 2) “Deixavam ao Porém o terreno”; 3) “Porém tardava-os”; 4) e “Porém punha convicção no tossir”; 5) “Porém perseverava”; 6) “João Porém ouviu”; 7) “fechara com o Porém dos perus”; 8) “Porém prestou-lhes a metade surda de seus ouvidos”; 9) “Porém gaguejou bem”; 10) “Porém, sem se impedir com isso, fiel à forte estreiteza, não desandava”; 11) “Porém, Lindalice, ele a persentia”; 12) “Porém aqui suspendeu suma a cabeça”; 13) “E Porém morreu”; 14) “João Porém, ramarrameiro, dia-a-diário”; 15) “Porém! Porém...”.

Pode-se dizer que no título não há ambiguidade, que o aposto fixa o sentido de “Porém” como nome próprio. Contudo, há de se considerar primeiramente que o nome já traz em si mesmo um desvio de ordem sintática que transforma o ato convencional de nomeação numa sentença reduzida, enunciação da razão de fato que fez com que o personagem se chamasse João: “O pai teimava que ele não fosse João, nem não. A mãe, sim. Daí o engano e nome, no assento de batismo” (ROSA, 1979, p. 74). Ou seja, “apesar da” resistência do pai, o personagem acabou por se chamar João. Desde então, o sobrenome passa a ser signo desse “apesar de”, que acompanha o personagem e conduz a sua estória. O “caso” é um caso de “apesar de” e o aposto do título, como que resume a estória a ser contada: João, apesar de tudo permanecerá o criador de perus. É que criar perus e viver são linhas disjuntivas que não se conciliam na estória e, desse modo, o desdobramento da estória incide sobre o título, quando se lhe aplica o método de

interpretação circular sugerido pelo próprio Rosa. Nesse sentido, a ambiguidade do título, embora não evidente a uma primeira leitura, é estabelecido pelo desdobramento do conto.

Nesse caso, não se há de objetar também que as ocorrências nas quais o sobrenome vem acompanhado do pré-nome são isentas de ambiguidade. Como afirmamos, o nexos entre “Porém” e “João” implica uma relação sintática, que torna o nome uma sentença narrativa reduzida. Em “João Porém, ouviu, de susbrusco, firmes vezes” e “João Porém, ramerrameiro, dia-a-diário”, não ocorre nenhum elemento capaz de fixar a palavra “porém” como nome próprio. É verdade que ortograficamente não há e não pode haver ambiguidade: a grafia em maiúscula deixa claro o sentido nominal do termo, mas, é claro, as regras ortográficas nada afetam a imagem acústica que permanece remetendo a esse outro sentido, deslocando o nome de sua função neutra envolvendo-o na estrutura sintática.

O desvio estabelecido nas ocorrências 2 e 7, contudo parecem de outra ordem. Aí a presença do artigo fixa definitivamente tanto gráfica quanto acusticamente o sentido substantivo do termo. Nem por isso, se haverá de dizer que essas construções estão livres de ambiguidade. É que efetivamente há um sentido substantivo do vocábulo, da conjunção substantivada que evoca um sentido impreciso, nebuloso ou aproximativo da função sintática. A princípio quaisquer conectores podem ser substantivados para remeter ao seu significado semântico aproximativo. Uma vez que “porém”, como conjunção coordenativa adversativa, tem o sentido de objeção e contrariedade similar a “mas”, o substantivo “porém” guarda esse mesmo sentido de objeção em sentenças como: “Há um porém”; “não me venha com poréns” etc.

A idéia de contrariedade aqui é importante porque se coaduna com o enredo da estória: João que, apesar da contrariedade do pai, acabou por se chamar João, herdou um terreno dos pais, um peru e duas peruas. Tendo sucesso na criação de perus, João passa a ser vítima da cobiça dos habitantes do lugar que, vendo o terreno como próprio à criação de perus, desejam comprar-lhe. Como artifício para que João vendesse o terreno diante de sua resistência, os habitantes resolvem por inventar que uma moça, Lindalice, em outro lugar o amava. É então que a estória de João passa a constituir um dilema entre a criação de perus e a vida que só se realiza no amor.

Ora, quando os que inventaram a mentira decidem por desdizê-la, João não acredita, manifestando novamente a resistência e contrariedade própria de sua personalidade, caráter que por fim acaba por justificar o sobrenome. Ainda quando inventam de dizer-lhe que a moça morreu, João resiste a abandonar a “ideia fixa”, sendo inútil também tentarem levá-lo a outra moça semelhante àquela inventada. A tudo João resiste e, apesar de tudo, morreu e “nem estudou a quem largar o terreno e a criação” (ROSA, 1979, p. 76).

Assim, o caráter inamovível de João, cujo tencionamento de largar a criação de perus só foi possível pela força interna da sua “saudade sem saber de quê, causa para ternura inata” (ROSA, 1979, p. 75), justifica também um sentido implícito ao nome Porém como contrariedade e obstáculo. São estes dois sentidos distintos evocados por duas possibilidades diversas do termo: como conjunção substantivada de modo abstrato, “porém” há de indicar o próprio caráter de João e o sentido de suas atitudes em resposta aos assédios dos outros do lugar; como substantivo corrente, “porém” remete às atitudes dos outros para com João, cujo caráter resistente aos assédios o tornam um verdadeiro obstáculo³² a pretensão daqueles.

Na maior parte das ocorrências (3, 4, 5, 8, 9, 10, 12), contudo, é inegável a duplicidade de sentido criada pelo termo “porém”, sempre seguido por um verbo. É possível considerar que o termo remete ora ao nome do personagem ora funciona como conjunção adversativa. Considere-se o inteiro parágrafo das ocorrências 3 e 4:

Já o invejavam os do lugar — o céu aberto ao público — aldeiazinha indiscreta, mal saída da paisagem. Ali qualquer certeza seria imprudência. Vexavam-no a vender o pequeno terreiro, próprio aos perus vingados gordos. Porém tardava-os, com a indecisão falsa do zarolho e o pigarro inconcusso da prudência. Tornaram; e Porém punha convicção no tossir, prático de economias quiméricas, tomadas as coisas em seu meio. (ROSA, 1979, p. 74) (grifo nosso)

Entretanto, pode-se objetar que o deslocamento do termo “porém” de nome próprio para conjunção implicaria desestruturação sintática das orações pela ausência do sujeito. É plausível a objeção. João é sujeito predominante nas orações do parágrafo antecedente, mas aqui é referido como objeto aparecendo sob a forma dos pronomes oblíquos “o” e “no”. Gramaticalmente “Porém” não poderia funcionar como conjunção

³² O Dicionário Larousse da Língua Portuguesa registra “obstáculo, dificuldade e inconveniente” como significados do substantivo “porém”.

sem instaurar uma grande confusão entre um sujeito oculto, instaurado por esse deslocamento, e o sujeito explicitamente estabelecido: “os do lugar”. Nesse sentido, do ponto de vista das formações canônicas da língua, a ambiguidade parece não se sustentar, e o sentido das construções se decide por fixar a palavra “Porém” como nome próprio e sujeito das orações nas quais figura.

O mesmo argumento pode ser usado quanto à ocorrência 5 no parágrafo subsequente ao que acabamos de analisar. Nele, também se faz clara a referência aos personagens indeterminados, os habitantes do lugar, nas orações que antecedem aquela na qual o termo aparece: “Desistiram então de insistir, ou de esperar que, mais-menos dia, surgida alguma peste, ele desse para trás. (...) Porém perseverava, considerando o tempo e a arte, tão clara e constantemente o sol não cai do céu.” (ROSA, 1979, p. 74).

Idêntica também é a estrutura dos parágrafos das ocorrências 8, 9 e 2, sustentando-se aí o mesmo argumento gramatical contra a duplicidade de sentido.

Antes de se mostrar o limite dessa objeção, chama-se a atenção para o fato de que a ocorrência 10 não lhe sustenta. Aí, o parágrafo não envolve a oposição entre João e outros personagens:

Porém, sem se impedir com isso, fiel à forte estreiteza, não desandava. Infelicidade é questão de prefixo. Manejava a tristeza animal, provisória e perturbável. Se falava, era com seus perus, e que viver é um rasgar-se e remendar-se. Era só um homem debaixo de um coqueiro. (ROSA, 1979, p. 76)

Assim como o sujeito “os do lugar” figura em diversos parágrafos, sendo explicitamente expresso somente no primeiro e nos demais recolocado como sujeito oculto, aqui também o sujeito pode ser facilmente remetido a João, tornando desnecessária a menção inicial ao seu sobrenome. Aqui se pode objetar uma contradição interna: se afirmamos que na primeira oração deste parágrafo a palavra “porém” pode funcionar como conjunção ao invés de nome próprio, implicitamente deveremos assumir que as ocorrências anteriores devem ser fixadas, contrariamente, como referências ao sobrenome de João, recurso necessário para que se estabeleça o sujeito oculto desta oração. Ora, mas o que afirmamos não é que todas as ocorrências da palavra “porém” devam ser interpretadas como conjunções, mas que o termo possui valor ambivalente, ora semântico ora sintático. Nesse caso, pode-se falar de uma

permutação contínua e instável entre essa duas dimensões, uma variação dinâmica do sentido que, pendendo ora para este, ora para aquele caso, não deixa fixar o termo de forma unívoca.

Quanto às ocorrências anteriores nas quais a própria sintaxe, segundo os cânones gramaticais, parece decidir pelo sentido unívoco do termo, é preciso lembrar que o conto em Guimarães Rosa remete sempre ao sentido originário do “caso contado”, ao princípio da oralidade explicitado quer direta quer indiretamente através da representação narrativa. É recorrente em *Tutaméia* que as histórias iniciem-se ou terminem por uma referência ao ato de contá-las. Em “Arroio-das-antas” termina-se por dizer: “Assim são lembrados em par os dois – entreamor – Drizilda e o Moço, paixão para toda a vida.” (ROSA, 1979, p. 20); mais explícito é ainda Rosa em “Desenredo”: “Do narrador aos seus ouvintes: (...)” (ROSA, 1979, p. 38), inicia e termina por dizer: “E pôs-se a fábula em ata” (ROSA, 1979, p. 40); “Estória nº 3” começa por uma análoga remissão à pré-existência oral do caso: “Conta-se, comprova-se e confere que, na hora, Joãoquerque (...)” (ROSA, 1979, p. 49), finalizando por: “Conte-se que uma vez.” (ROSA, 1979, p. 52); em “Gedeão”, lê-se ao final: “Agora acabou-se o caso” (ROSA, 1979, p. 80); “Reminição” inicia-se pela seguinte autoreferência: “Vai-se falar da vida de um homem” (ROSA, 1979, p. 81); “Lá, nas campinas” traz em seus primeiros parágrafos um explícito relato de que o caso está supostamente sendo transcrito de um relato oral:

Está-se ouvindo. Escura a voz, imesclada, amolecida; modula-se, porém, vibrando com insólitos harmônicos, no ele falar naquilo. Todo o mundo tem a incerteza do que afirma. Drijimiro, não; o pouco que pude entender-lhe, dos retalhos do verbo. Nada diria, hermético feito um coco, se o fundo da vida não o surpreendesse, a só saudade atacando-o, não perdido o siso. Teve recurso a mim. Contou, que me emocionou. (...) (ROSA, 1979, p. 84)

Outras referências ainda se contam como a comprovar a remissão de *Tutaméia* a dinâmica originária do conto oral: o narrador de “Mechéu” termina por dizer: “Não falemos mais dele” (ROSA, 1979, p. 91); em Melim-Meloso diz o narrador: “Conto-me, muito, quando não seja, a simpática história de Melim-Meloso” (ROSA, 1979, p. 92).

De outro modo, claro está que o conto “Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi” é clara figuração da dinâmica mítica dos casos orais.

Estando “João Porém, o criador de perus” entre as estórias que remetem ao princípio de oralidade originário do conto por força da sentença inicial, “Agora o caso não cabendo em nossa cabeça” (ROSA, 1979, p. 74), é forçoso considerar que a ambivalência do termo “porém” sustenta-se na duplicidade escrita/oralidade. Nesse sentido, a objeção de que a estrutura sintática dos parágrafos que contém a maior parte das ocorrências do termo decide inequivocamente o sentido do mesmo, embora se sustente, não contradiz nossa hipótese de que do ponto de vista da imagem acústica o termo permanece ambivalente. Argumentamos, adicionalmente, que o fato do sujeito das construções iniciais dos parágrafos estar indelevelmente destacado pela forma plural implica que a significação potencial do termo “porém” como conjunção e, portanto, da presença do nome do personagem como sujeito oculto não implica qualquer dificuldade hermenêutica.

É a ocorrência 11, entretanto, que melhor comprova nossa hipótese:

Vem que viam que ele não a esquecia, viúvo como o vento. Andava o rumo e suas aumentadas substituições. Ela não estava para trás de suas costas. Porém, Lindalice, ele a pressentia. Tratava centena de peruzinhos em gaiolas, e outros tantos soltos, já com os pescoços vermelhos. (ROSA, 1979, p. 76)

Trata-se da única ocorrência na qual o termo “porém” quer gráfica quer acusticamente parece pender mais para a função conjuntiva. É de se ressaltar que em nenhum momento do conto Rosa o utiliza com essa função de forma inequívoca e, mesmo aqui, a possibilidade de o sujeito estar a ser repetido (algo que não vai de encontro aos padrões formais da língua), força-nos a considerá-lo tão ambivalente como nas demais ocorrências. É justamente a série de ocorrências, que atribui a cada uma delas esse efeito ambivalente, valendo pois o predicado da série por princípio de desestabilização das construções individuais.

Por fim, a última ocorrência do termo que finaliza o conto é corolário da ambivalência estabelecida pela série inteira: “Ele fora ali a mente mestra. Mas, com ele não aprendiam, nada. Ainda repetiam só: —“ *‘Porém! Porém...’* Os perus também.” (ROSA, 1979, p. 76). Aqui a ambivalência chega ao seu limite e o termo repetido tanto pode ser compreendido como dupla referência ao personagem, quanto como dupla conjunção a indicar consternação, de modo a que a primeira se refira ao nome e a

segunda funcione como conjunção, aproveitando-se do efeito indeterminativo das reticências.

A função desestabilizadora do termo “porém” em “João Porém, o criador de perus” justifica, portanto, colocar o autor de *Tutaméia* entre os escritores referidos por Deleuze como extemporâneo. Reconhecemos no seu uso da sintaxe os atributos inovadores que permitem dizer que, ao levar a língua aos limites de suas formações canônicas e mesmo ultrapassá-las, Rosa produz um “devir-outro” da língua. Conforme observa Roberto Machado, considerar o estilo³³ sobre esse ponto de vista implica dizer que o estilo é:

uma nova sintaxe que possibilita que o escritor produza um devir-outro da língua, um “delírio” que a faz sair dos eixos, dos trilhos, que a faz escapar do sistema dominante. Assim, ele privilegia na literatura o modo como o escritor decompõe, desarticula, desorganiza sua língua materna para inventar uma nova língua marcada por um processo de desterritorialização. Como? Não pela mistura de língua de língua diferentes, mas por meio de uma construção sintática, da criação de novas potência sintáticas, gramaticais – seria ainda melhor dizer assintáticas, agramaticais – que lhe dê um uso intensivo, oposto ao uso significativo ou significante. (MACHADO, 2009, p. 207)

Fala-se de um “delírio” como um desvio no corpo da própria língua. E é nesse sentido que o projeto de *Tutaméia* converge para esse conjunto de escritos extemporâneo, experiências radicais da sintaxe: aqueles que apelam para a agramaticidade e aqueles cujas construções são equivalentes a fórmulas agramaticais. O uso ambivalente do termo “porém” no conto de Rosa, remete a este último tipo de construções que Deleuze analisa com base na novela *Bartleby* de Melville, cuja construção “*I would prefer not to*” exerce a função desestabilizadora. Segundo Deleuze, ao utilizar “*I would prefer not to*” ao invés de “*I had rather not*”, Melville utiliza uma construção que, apesar de não destoar dos cânones da língua, “soa como uma anomalia” (DELEUZE, 1997, p. 81). Grande parte do efeito desestabilizador deve-se, segundo o filósofo, ao fim abrupto: em inglês “to” é partícula que marca o infinitivo, sem valor semântico nesse caso. Assim, a construção “*I would prefer not to*” “deixa indeterminado

³³ Quanto ao conceito de estilo, Roberto Machado o esclarece: “O estilo – para Deleuze, uma variação de variáveis, uma variação contínua que diz respeito principalmente à sintaxe – é o que permite que o escritor crie uma língua estrangeira em sua própria língua, escreva em sua própria língua como se ela fosse uma espécie de língua estrangeira” (MACHADO, 2009, p. 207)

o que ela rechaça”, seu fim abrupto “lhe confere um caráter radical, uma espécie de função-limite” (DELEUZE, 1997, p. 80).

É interessante notar que a fórmula de Melville, analisada por Deleuze, se coaduna com o enredo cômico da novela, de modo a marcar o caráter de seu personagem: “*Bartebly* é o homem sem referências, sem posses, sem propriedades, sem qualidades, sem particularidades” (DELEUZE, 1997, p. 86). Do mesmo modo, em Rosa o termo “porém” e a série das construções nas quais figura, diz algo sobre o personagem, sobre seu caráter, que se traduz no desfecho de sua história: João Porém, o criador de perus, morre, apesar de tudo, como criador de perus; *Bartebly* morre, enfim, por preferir não comer.

Em Melville como em Rosa temos, portanto, exemplos do que Deleuze chama de “agramatical”, inseparável da noção de um limite da linguagem, ao mesmo tempo fim para o qual ela tende e “fora” que através dela ecoa. É certo que, desde Diferença e Repetição, Deleuze “privilegia o estilo e a literatura como operadores de limite e de potência da linguagem, pois levam a linguagem ao seu limite elevando sua potência” (ALMEIDA, 2003, p. 188). No limite, a linguagem se confronta com o vazio que a atravessa, quer como encontro entre a linguagem e o silêncio, como em *Bartleby*, quer como no movimento infinito da resignificação, em *Tutaméia*.

3.2 A embriaguez da palavra

Reconsiderando os quatro prefácios de *Tutaméia*, pode-se ter uma idéia geral desse último projeto de Guimarães Rosa. O primeiro prefácio, “Aletria e hermenêutica”, único a ser escrito especificamente para a composição do livro, exerceu para nós uma função preponderante na compreensão do escrito rosiano. Não por menos, nesse prefácio Rosa como que apresenta de forma direta sua “teoria da literatura”. Desse prefácio também retiramos uma hipótese geral que tem guiado o presente trabalho: o vazio exerce uma função precípua na composição do livro, sendo, conforme afirma Rosa, donde o livro pode retirar seu valor.

Há quem veja em “Aletria e hermenêutica” claros sinais da inclinação de Guimarães Rosa para o platonismo³⁴. Há, ainda, quem, indo mais longe, encontre um

³⁴ “ ‘Aletria e hermenêutica’ propõe a retomada da visão platônica, presente em toda a obra rosiana, da realidade concreta como sombra de outra realidade maior, a realidade incorpórea, transcendental, do mundo das idéias”. NOVIS, 1989, p. 25.

profundo esoterismo em cada figura do livro³⁵. Muito embora algumas declarações de Rosa possam ser interpretadas ao modo de endossar a primeira visão, é preciso atentar para o que o escrito efetivamente diz – e o que ele diz nos parece consideravelmente algo diverso.

Os outros prefácios, por sua vez, apresentam idéias singulares, acréscimos à “teoria” do primeiro prefácio. “Hipotrérico” traz, sob a discussão da inovação linguística, toda uma defesa do valor do novo já apresentada em “Aletria e hermenêutica” na metáfora que assemelha a anedota a um fósforo. A inovação é, portanto, um elemento fundamental da arte literária e sua defesa por Rosa lança luz ao singular trato com a linguagem desenvolvido em *Tutaméia*.

Já o prefácio “Sobre a escova e a dúvida” apresenta em cada uma de suas partes um conceito específico que esclarece o modo de composição e o significado do livro inteiro: o dilema sobre o engajamento e a finalidade da arte literária na parte I; o projeto de um abreviado de tudo, projeto do próprio *Tutaméia*, na parte II; a função da memória para a significação da estória e do ato de contar estórias na parte III; o problema do sentido, do não-senso e do absurdo ou da aparência de absurdo (parte IV); a questão do sentido extraordinário e do sentido costumeiro e meramente habitual (parte V); a questão da inspiração artística (parte VI); a radicação do conto no causo e a relação entre literatura e tradição oral (parte VII). Cada um desses temas se encontra presente também nos próprios contos, compondo o que chamamos de dimensão metalinguística: o entrelaçamento entre ficção e metaficção que justifica a imagem de *Tutaméia* como uma rede de múltiplas entradas e infinitas possibilidades significativas.

Finalmente, temos o prefácio “Nós, os temulentos”. Também ele acrescentará como que uma nova imagem ao projeto rosiano: a imagem de uma escrita desviante, cambalente, desnorteada e, contudo, de uma escrita em meio ao ordinário, manifestações súbitas do extraordinário. É assim, pois, que Sobrinho (2007, p. 40) afirma que “existe nos prefácios de *Tutaméia* uma defesa contundente de uma atitude com vistas a ultrapassar o quotidiano da língua. Para tanto, contribui, decisivamente, como impulso estético, o ‘espírito temulento’.”

“Nós, os temulentos” mantém uma considerável proximidade estilística com o primeiro prefácio, “Aletria e hermenêutica”, e pode ser considerado como uma série de

³⁵ Cf. Araujo, 2001.

anedotas de bêbado. A julgar pelo primeiro parágrafo da estória, o prefácio traduz a problemática da existência humana, o “estar-no-mundo”, como drama que opõe o ordinário ao extraordinário, a realidade quotidiana à “irrealidade”, transfiguração do real pelo espírito temulento. “Temos a arte para não perecer pela verdade”, afirmou Nietzsche. Na embriaguez de Chico reconhece-se o espírito transfigurador do real, mediante a qual é possível escapar da “corriqueira problemática quotidiana”. “E eu [bebo] para esquecer... – Esquecer o que? – Esqueci” (ROSA, 1979, p. 102). Há, então, na embriaguez um duplo princípio: de esquecimento, como destruição do real quotidiano e de criação. Isso significa que a embriaguez é uma dinâmica de destruição-criativa que solapa os alicerces do quotidiano abrindo as inúmeras possibilidades cognitivas que a perspectiva lógica e objetiva não é capaz de alcançar.

Na embriaguez, anedoticamente personificada em Chico, tem-se tanto a caricatura do rigor lógico, quanto seu completo abandono pela fantasia. As melhores anedotas seguem o primeiro princípio e denunciam o “bom senso”, como um sentido mediano, medíocre mesmo, que nem sequer é capaz de levar à radicalidade a lógica sobre a qual se estrutura:

E, mais três passos, pernibambo, tapava o caminho a uma senhora, de paupérrimas feições, que em ira o mirou, com trinta espetos. – Feia! – o Chico disse; fora-se-lhe a galanteria. – e você, seu bêbado!? – megerizou a cuja. E, aí o Chico: - Ah, mas... Eu?... Eu, amanhã, estou bom.... (ROSA, 1979, p. 101)

Desde aqui se apreende que a embriaguez, o “devir bêbado”, concerne a uma ordem cognitiva superior. Chico é capaz, ainda, de responder de forma rigorosamente lógica à interpelação do senso comum. A distinção implícita entre “ser” e “estar”, qualidades próprias contra qualidade acidentais, nos permite dizer que o universo cognitivo de Chico supera aquele do senso comum, no sentido de que o absorve enquanto se abre para outras possibilidades.

É relevante a constatação na medida em que, analogicamente, a escrita extemporânea, cuja sintaxe é anômala com relação aos padrões usuais da língua, não deixa de compreender esses padrões e radicalizá-los. Temos, portanto, que a inovação linguística e o desvio sintático que constituem a escrita temulenta são produzidos por uma destruição-criativa de modo a configurar uma transformação endógena. As construções anômalas são, portanto, conforme abundantemente consideramos no caso

do conto “João Porém, criador de perus”, variações desde o interior da língua, entre seus limites ou, o que seria mais apropriado dizer, desde os seus casos-limites.

O resultado deste espírito temulento traduz-se na irrupção do fantasioso, do extraordinário em meio ao ordinário; transfiguração incessante da qual a marcha quixotesca de Chico desde o momento em que abandona seu companheiro João até o momento em que chega a casa, é a personificação³⁶. Ocorre também aí uma inversão pela qual o cotidiano ordinário, o real, irrompendo no universo fantasioso da anedota, vale por algo extraordinário:

E, desistindo do elevador, embriagatinhava escada acima. Pôde entrar no apartamento. A mulher esperava-o de rolo na mão. – Ah, querida! Fazendo uns pasteizinhos para mim? – o Chico se comoveu.
E, caindo em si e vendo mulher nenhuma, lembrou-se que era solteiro, e de que aquilo seriam apenas reminiscências de uma antiquíssima anedota.
(ROSA, 1979, p. 104)

Nesse sentido, os temulentos passam a metaforizar a própria escrita estética liberada das amarras das estruturas rígidas. Vários são os personagens de *Tutaméia* que de um modo ou de outro encarnam a figura do temulento, fazendo com que a metáfora da embriaguez atravesse toda a obra como um contraponto às restrições da racionalidade lógica.

Em “Palhaço da boca verde”, por exemplo, encontramos uma interessante oposição entre a metáfora da embriaguez e a metáfora dos óculos, como uma contraposição entre a perspectiva lógica e perspectiva sensitiva. O palhaço Ritripas, caracterizado por Mema como “lógico”, tem em seus óculos justamente o signo da retidão racional que o faz procurar por sua amada. Curiosamente, o palhaço só percebe seu erro quanto ao retrato quando está sem óculos³⁷. Ora, é nesse mesmo momento, no mesmo parágrafo do conto, que o narrador afirma: “Xênio Ruyconcellos, o álcool não lhe tirava o senso de seriedade e urgência” (ROSA, 1979, p. 117). Então, quando da revelação da verdade sobre sua amada, o palhaço, além de estar sem óculos, está embriagado e sua embriaguez se manifesta na sequência aliteratória: “... nona... nopoma... nema...” (ROSA, 1979, p. 117). A embriaguez então atravessa a própria linguagem, constituindo nela o evento extraordinário da transfiguração da amada.

³⁶ CF.ROSA, 1979, p. 103-104.

³⁷ ROSA, 1979, p. 117.

3.3 *Tutaméia* e a arte literária

Como a música é a arte dos sons e a pintura é a arte das figuras, a literatura é a arte das palavras. “A arte”, por sua vez, como bem disse Deleuze, “conserva, e é a única coisa no mundo que se conserva” (DELEUZE, 1992, p. 213). A compreensão da literatura e mais particularmente de uma determinada obra literária depende primeiramente de que se fixe essa ideia: a literatura é, se não unicamente, essencialmente uma forma de arte. A recusa de engajamento político de um escrito, portanto, jamais pode testemunhar contra sua obra. Ao contrário, muito mais indica que estamos diante de um artista que se compreendia enquanto tal, que compreendia a verdade da auto-posição da obra, pois como afirma Deleuze, a obra de arte retira sua distinção da independência com que se conserva frente ao mundo e ao seu próprio autor. “Ela é independente do criador, pela auto-posição do criado, que se conserva em si. O que se conserva, a coisa ou a obra de arte, é um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos.”

Que Guimarães Rosa, ao escrever *Tutaméia*, tenha pensado essa auto-posição faz-se claro pelos arquétipos da arte que apresenta em “Curtamão” e em “Retrato de cavalo”. No primeiro caso a casa, alheia ao intento que moveu sua construção ou à finalidade que o mundo lhe deu, mantém sua auto-posição de obra de arte singular. No segundo, a auto-posição se firma a partir da desvinculação dos modelos, fato originário, só aos poucos constatável pelos personagens e por eles reconhecido na destinação final da obra.

Mas se a obra de arte é independente de todos esses fatores que nos assegurariam uma interpretação ao menos tranquilizadora (autor, causa, motivo, finalidade), então a compreensão da arte e da literatura como forma de arte torna-se ainda mais desafiadora. Como se dá que seja a obra de arte algo de relevante se ela não nos informa das coisas do mundo ou da mente de seu autor? Deleuze afirma: “A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si” (DELEUZE, 1992, p. 213) e, com isso, ainda mais radicaliza a tese da auto-posição da arte. Agora, ela não é somente independente do seu autor, mas também e, sobretudo, independente de seu receptor:

os perceptos não mais são percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações,

perceptos e afectos, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. Existem na ausência do homem.” (DELEUZE, 1992, p. 213)

Para Deleuze é justamente a capacidade da obra “manter-se de pé” que define a lei de toda criação. “Para isso”, afirma o filósofo, “é preciso por vezes muita inverossimilhança geométrica, imperfeição física, anomalia orgânica, do ponto de vista de um modelo suposto, do ponto de vista das percepções e afecções vividas”. (DELEUZE, 1992, p. 214). Daí que a obra criada se apresente como coisa singular, inovadora, não porque um capricho e aflição neófila tenham de sempre guiar o autor, mas porque a lei de sua criação, a necessidade de manter-se de pé sozinha, por vezes o exige. Mais uma vez, é preciso recordar a imagem da casa invertida de “Curtamão”, onde o inverossímil reside justamente na impossibilidade de reconhecer os atributos conjuntos da obra.

Observávamos no capítulo I que o atributo “invertida” que caracteriza essencialmente a casa de “Curtamão” é incompatível com seus atributos acidentais, por exemplo, não ter portas ou janelas. Daí ser a casa de “Curtamão” fugidia à figuração: não se pode dela fazer uma imagem mental. Ela subsiste e se sustenta somente nas palavras, no bloco de construções da estória ou, se se preferir, no limiar da voz do narrador. Por isso, também não se pode a ela negar qualquer atributo ou dinâmica. Não se pode, por exemplo, dizer que a finalidade que lhe foi dada (ser escola) é impossível diante do fato de ela não ter portas ou janelas. É que aqui o não-senso sustenta-se por si próprio, na dimensão única da palavra, onde tudo é possível ou impossível conforme a lei da criação o exija. Como posso, pois, dizer da impossibilidade de ser habitada de uma casa da qual não posso fazer uma imagem? Dizíamos que a literatura é a arte da palavra e é preciso reiterar que a palavra como matéria da arte, deve então sustentar-se por si própria.

Nesse sentido, ao nos recusar a possibilidade de figurar o objeto da narrativa, Rosa faz-nos reconhecer a peculiaridade da literatura: composto de palavras não de imagens; bloco de sensações que se conserva na dimensão do escrito, não das imagens mentais possivelmente formadas na mente do leitor. Assim é a casa de “Curtamão”: ser que subsiste e se conserva por si mesmo, em sua impossibilidade figurativa, independente da re-cognição ou representação. É por isso que se deve recusar a visão fenomenológica de Iser. Se há vazios na obra literária, não são lugares estruturalmente

forjados para a intervenção do receptor (como se a obra não pudesse manter-se sozinha e necessitasse sempre apoiar-se na infinitude de suas interpretações), mas porque os vazios se compreendem no composto dos perceptos³⁸ que sustentam a obra por si mesma.

Mas, o que é a literatura? Afirmou-se que a literatura é um modo de pensar como a ciência e a filosofia, que ela relaciona-se ao acontecimento de um modo próprio e diverso de outros modos de pensar³⁹. Procurou-se no vazio, na ausência e no não-senso, princípios constitutivos da escrita de Guimarães Rosa em *Tutaméia*⁴⁰. Não se analisou ainda a própria escrita como princípio criador e objeto criado e a que pensamento ela se dirige. “A linguagem é a sintaxe” (1996), lembra-nos Deleuze no seu Abecedário⁴¹. Há, em vista disso, uma arte da sintaxe, uma arte das construções sintáticas. A fórmula de Deleuze para a literatura é portanto: “levar a linguagem ao limite”. Ao mesmo tempo, à literatura parecem dirigir-se exigências outras (políticas, sociais etc) que incessantemente a interrogam quanto ao seu conteúdo, ao que pretende dizer e pensar.

Não se deve falar aqui de uma relação entre Literatura e pensamento. A rigor, a Literatura é pensamento, um modo de pensar próprio e independente. Daí que no último século a filosofia tenha se voltado para a literatura, interrogado-a em seu ser próprio: aos romances e poemas filosóficos sucederam interesses filosóficos pela literatura, desde o refúgio de Heidegger na poesia, passando pelas práticas discursivas de Foucault que equiparam enunciados da literatura, da filosofia e da ciência até a litero-filosofia⁴² de Deleuze.

De fato, muito confunde a arte com o mero entretenimento aquele que busca além da experiência estética, algum outro “pensamento”. O que diz a literatura, ela o diz através de si mesma enquanto construção estética, de modo a que se pode resumir essa constatação na máxima de Nietzsche: “melhorar o estilo significa melhorar o

³⁸ É o que o próprio Deleuze afirma: “Todavia, os blocos precisam de bolsões de ar e de vazio, pois mesmo o vazio é uma sensação, toda sensação se compõe com o vazio, compondo-se consigo, tudo se mantém sobre a terra e no ar, e conserva o vazio, se conserva no vazio conservando-se a si mesmo.” (DELEUZE, 1992, p. 215)

³⁹ Cf. Cap. I

⁴⁰ Cf. Cap. II

⁴¹ Entrevista concedida por Deleuze a Claire Parnet onde tratou de diversos temas, solicitando a sua publicidade somente após a sua morte. Direção de Pierre-André Boutang.

⁴² Na verdade, este termo foi usado pejorativamente para descrever a falta de rigor e sistematicidade de alguns filósofos do século XX, mas para um filósofo cuja obra pretende fixar-se na tripla referência à filosofia, à literatura e à ciência como formas de pensar, é possível conservar o termo num sentido positivo.

pensamento”. (2008, p. 226) Umberto Eco, acerca dessa espinhosa questão sobre a “função” da literatura afirma:

A literatura mantém em exercício, antes de tudo, a língua como patrimônio coletivo. A língua, por definição, vai aonde ela quer, nenhum decreto do alto, nem por parte da política nem por parte da academia, pode barrar o seu caminho e fazê-la desviar-se para situações que se pretendam ótimas.

(...)

A língua vai para onde ela quer, mas é sensível às sugestões da literatura. Sem Dante não haveria um italiano unificado. Quando Dante, em *De vulgari eloquentia*, analisa e condena os vários dialetos italianos e se propõe a forjar um novo vulgar ilustre, ninguém apostaria em semelhante ato de soberba, e, no entanto ele ganhou, com a *Comédia*, a sua partida. (ECO, 2003, p. 10-11)

Sem dúvida o desenvolvimento histórico de uma língua depende em grande parte do seu uso coletivo, principalmente do modo como é agenciada pela oralidade. No entanto, não se deve subestimar o papel exercido pela literatura. Ainda segundo Eco:

A literatura, contribuindo para formar a língua, cria identidade e comunidade. Falei antes de Dante, mas pensemos no que teria sido a civilização grega sem Homero, a identidade alemã sem a tradução da Bíblia feita por Lutero, a língua russa sem Puchkin, a civilização indiana sem seus poemas fundadores. (ECO, 2003, p. 11)

Devemos, contudo, ultrapassar essa primeira tese, ademais óbvia, de que a literatura colabora para a formação da língua. Quando estamos diante de um autor como Rosa, o que se pergunta é exatamente o quanto suas construções sintáticas não usuais se inserem no corpus da língua, o quanto podem contribuir para a evolução da língua. De certo modo, podemos falar de tais construções, a seguir o pensamento de Deleuze, como monumentos estéticos, sob a condição de que ressalvemos o fato de que a força criativa que os atravessa não se esgota nos mesmos; ao contrário, é próprio dos grandes projetos literários endereçarem desafios à própria língua, revelar seus limites e, assim, traduzirem-se na força motriz de seu desenvolvimento.

Portanto, a experiência estética, particularmente, a experiência estética do cômico em Rosa há de se constituir como exercício de pensamento enquanto tal, não sendo sem razão que já no primeiro prefácio o autor sentencia: “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” (ROSA, 1979, p. 3). Tal

proposição deve ser interpretada de modo geral e objetivo e não individual e subjetivo, ou seja, o projeto rosiano se endereça a própria língua e ao universo linguístico mais do que a uma potencial interpretação por parte do leitor. Isso porque, conforme assinalamos através do pensamento de Deleuze, a obra de arte, particularmente aqui a obra literária, deve “manter-se de pé sozinha”.

A leitura de *Tutaméia* exige, portanto, que se compreenda a comunidade dos elementos estruturantes do projeto rosiano, segundo o propósito claramente explicitado pelo autor. Para tanto, a indispensável leitura circular, única capaz de nos dar uma idéia da construção inteira. Poder-se-ia objetar que a releitura circular se opõe ao princípio do imediatismo da anedota, segundo a metáfora do fósforo. Se o efeito cômico é fundamental para a função perspectivística da arte em relação ao pensamento lógico, conforme afirma o próprio Rosa, isso, contudo, não significa que a arte reduz-se a tal efeito. Compreendemos, pois, que o cômico exerce o efeito primário de desconstrução lógica, “propondo-nos”, conforme assinala Rosa, a reconstrução da experiência através de um desvio do ordinário e do bom senso.

Este sentido da obra de arte em confronto com o cotidiano e com o bom senso parece-nos bem explicitado, quer nos prefácios, quer nas histórias de *Tutaméia*. A questão passa a ser agora a pretensão mesma dessa literatura em superar ou ultrapassar esse bom senso. Que significa, pois, esse movimento pelo qual a arte é capaz de desconstruir- reconstruir o sentido de modo a estabelecer o que se pode chamar de uma experiência do extraordinário? Encontraremos na própria materialidade da escrita o que ela nos propõe como extraordinário ou, pelo contrário, é no que lhe falta, no que está ausente, nos interstícios vazios da obra e na obra que nunca se acaba completamente que devemos procurar esse novo sentido?

3.4 A transcendência em *Tutaméia*

Indicávamos, ao tratar de “Aletria e hermenêutica”, dois pontos fundamentais da concepção de Rosa sobre a arte literária: primeiro, que a literatura implica um tipo de pensamento; segundo, que por meio de um tipo de literatura, arquetipicamente representada pela figura da anedota, a transcendência se estabelece como passagem do ordinário ao extraordinário, do cotidiano ao sublime. Corre-se aqui o risco de confundir o sublime e o metafísico, como o fazem aqueles que projetam um pendor místico na

escrita de Rosa. A verdade é que a grandeza da obra de arte não está em que ela se preste a ser o caminho para o supra-sensível, mas que seja capaz de transfigurar o sensível.

Em Deleuze encontramos também a mesma concepção. Para o filósofo francês, o artista se coloca nessa posição liminar a partir da qual cria em função do extraordinário. Conforme assinala Roberto Machado (2009, p. 221),

Escrever é uma tentativa de libertar a vida daquilo que a aprisiona, é procurar uma saída, encontrar novas possibilidades, novas potências da vida. Pois, em continuidade com sua concepção do exercício do pensamento, ou do que significa pensar, a criação artística é, para ele, o ato de tornar visível o invisível, tornar audível o inaudível, tornar dizível o indizível – ou, para formular essa ideia em toda a sua abrangência, tornar pensável o impensável.

A arte não é portanto um meio para o pensamento, ela é o pensamento mesmo, o pensamento que, contudo, não se expressa em conceitos, mas se constrói, conforme argumentamos acima, como composto de sensações. A arte implica uma transcendência, mas não no sentido metafísico, místico ou teológico, e sim, uma “transcendência” que se desdobra no “sem-fim da própria sensibilidade”, para utilizar a expressão de Eudoro de Sousa ao falar do mito. Não é espantoso, portanto, que a arte literária moderna de Rosa possa ser estreitamente aproximada do mito, que nela se possa reconhecer uma linguagem e um universo míticos. É que compartilham dessa vocação para a transcendência sensível – fato que o próprio Rosa reconhece no prefácio “Aletria e hermenêutica”.

Se não se deve compreender a transcendência em Rosa no sentido místico ou metafísico, como se deveria compreendê-la? É preciso compreender o que, filosoficamente, implica essa transcendência “horizontal”, que se sustenta e mantém no plano da composição da obra. Segundo o Dicionário de Filosofia de Ferrater Mora, um dos significados mais correntes de “transcendência” na literatura filosófica é aquele aplicado a uma ação ou operação. Nesse sentido, como *actio transiens*, “transcendência” tem o sentido de “sobressair” ou “ultrapassar”. Por isso, afirma o autor, “quando se quis destacar a superioridade infinita de Deus em relação ao criado disse-se que Deus transcende o criado e inclusive que Deus é ‘transcendência’.” (MORA, 2004, p. 2911) Por isso, a transcendência é comumente ligada ao metafísico e, pode-se dizer, que o metafísico é transcendente.

Quando Kant quis distinguir entre as condições não-sensíveis da sensibilidade e aquilo que ultrapassa a sensibilidade, estando fora de seu domínio, ele utilizou, respectivamente, os termos transcendental e transcendente⁴³. Para ele, os objetos presumidos das “ideias” da Razão são transcendentais no sentido de que estão fora do mundo sensível e fenomenal. O mesmo sentido pode-se atribuir as Formas de Platão, cujo método dialético deve necessariamente conduzir a epifania, à contemplação silenciosa das Essências que não cabem e não podem caber na linguagem. Por isso rejeitávamos a caracterização de Rosa como platônico, isso implicando um compromisso com uma dimensão suprasensível e supralinguística.

Ainda assim, é possível reafirmar que a arte literária, particularmente a arte literária tal como é preconizada por Rosa em *Tutaméia* implica um tipo de transcendência. Essa será ao certo uma ultrapassagem, um movimento de um lugar a outro, uma transfiguração de estados que mantenha o transcendente em sua própria dimensão: a linguagem aí não é ultrapassada no silêncio, a escrita não se abandona pelo vazio, o ordinário não é substituído pela fabulação absurda; pelo contrário, o limite da linguagem é ainda o que é mais próprio à linguagem, o vazio constitui e compõe a escrita em seu limite, o extraordinário irrompe no ordinário.

Essa noção, contudo, não deixa de comportar uma aparência de contradição. Registra-se entre os sentidos filosóficos de “transcendência” aquele mais próprio que, correlacionado ao ato, implica uma oposição com a “imanência”:

Por um lado, há atos (ou ações) como o cortar ou disparar. Por outro lado, há atos (ou ações) como o sentir e o pensar. Os primeiros não são propriamente atos, mas movimentos; com efeito, há diferença entre o ato e o resultado do ato, como se vê no exemplo “não é o mesmo cortar e ter cortado”. Os segundos são atos em sentido próprio, e atos complexos; com efeito, é o mesmo o ato e o resultado do ato, como se vê no exemplo “é o mesmo pensar e ter pensado” (no sentido de pelo menos de que não há “pensar” sem estar “já pensado”). Ora, os atos ou ações da primeira espécie são de caráter “transiente”; a ação de que se fala neles é uma *actio transiens*, que sai do “sujeito”. Os atos ou ações da segunda espécie são, em contrapartida, formas de *actio manens* ou *permanens*; trata-se de uma ação imanente

⁴³“Cada experiência em particular é apenas uma parte de todo seu setor, mas mesmo a totalidade absoluta de toda experiência possível não é experiência e, no entanto, um problema necessário para a razão, para cuja simples representação necessita de conceitos completamente diferentes daqueles conceitos do entendimento puro, cujo uso é apenas imanente, ou seja, refere-se à experiência na medida em que esta pode ser dada, ao passo que os conceitos da razão se referem à completude, isto é, à unidade coletiva de toda experiência possível, e com isso vão além de toda experiência dada e tornam-se transcendentais.” (KANT, 1974, p. 154)

(*immanens*) porque permanece no mesmo “sujeito” que a executa. (MORA, 2004, p. 2911)

Parece não haver possibilidade de uma transcendência sensível se todo transcendente é um transiente, e o transcendente nesse sentido é como que inferior ao imanente, nem mesmo caracterizando um ato próprio. Esse sentido e aquele acima assinalado, o qual implica uma supremacia do transcendente, repousam ambos sobre uma distinção metafísica entre o que é próprio do sujeito e o que lhe é exterior, entre o que permanece no sensível e aquilo que o ultrapassa. O essencial aos dois sentidos, contudo, é o movimento de ultrapassagem e é nesse caráter mínimo que repousa a possibilidade de se pensar numa outra transcendência.

O que se pergunta agora é se não há uma transcendência que não implique essa fratura, se não há, por assim dizer, uma transcendência-imanente, por mais que o termo pareça contraditório. Ao pensar a obra de arte como bloco de sensações, como composto de sensações, perceptos e afectos, Deleuze justamente faz a passagem entre o bem conhecido sentido da transcendência que resvala no místico e um outro sentido, puramente sensível e próprio que se pode chamar de transcendência sensível ou sensitiva:

A arte desfruta então de uma aparência de transcendência, que se exprime não numa coisa por representar, mas no caráter paradigmático da projeção e no caráter “simbólico” da perspectiva. A Figura é como a fabulação segundo Bergson: tem uma origem religiosa. Mas, quando ela se torna estética, sua transcendência sensitiva entra numa oposição surda ou aberta com a transcendência suprasensível das religiões. (DELEUZE, 1992, p. 248-249)

Embora esteja nesse momento a falar da arte figurativa, o mesmo pode ser aplicado à arte literária. Isso porque, o que é mais próprio à arte, sua esteticidade, é o que implica nessa outra transcendência. O metafísico e o místico são, portanto, dispensáveis para a compreensão do sublime e da transcendência. É à própria dimensão da linguagem e da escritura que devemos nos dirigir. A transcendência diz respeito à variação da linguagem que compõe a obra literária. Para Sobrinho (2007, p. 42) a linguagem de *Tutaméia* é:

Intransitiva, avessa ao quotidiano, à repetição e que, mesmo quando olha para trás, não é paralisada, pois extrai daí, do passado, justamente aquilo que

passou despercebido ao cotidiano, mantendo a intatibilidade, a novidade do que está por vir, visto que sujeita ao “mais uma vez outra vez”, como que aguardando benjaminianamente seu “agora da conhecibilidade”, quer dizer, a inteligibilidade paradoxalmente intransitiva da escritura, num tempo em que haveria meios de deslindá-la em obscura coerência, como tem sido nosso intento neste estudo.

Por fim, a transcendência pode ser dita como a abertura do livro para o que nele não se apresenta. O vazio em *Tutaméia*, princípio de composição da obra, conduz necessariamente para um movimento de ultrapassagem da materialidade do livro em favor da imaterialidade da obra sempre por vir. O “fora” é aqui um prolongamento do próprio livro. Não as intensões ocultas do autor ou reconstrução cognitiva do leitor, mas uma projeção do composto, das sensações, dos perceptos e afectos na própria dimensão sensitiva da obra.

Nesse sentido pode-se dizer que *Tutaméia* encerra a Obra de Rosa, mas a encerra justamente apontando para esse inacabamento essencial. Ao fim, o livro vale pelo que o transcende ou nas palavras fundamentais de Rosa. Assim, o *Quod erat demonstrandum* de “Aletria e hermenêutica” – “O livro pode valer pelo muito que nele não deveu caber”, fora, para nós, até agora, o pressuposto da investigação sobre o vazio e a ausência. Queria-se por em relevo a função constitutiva da elipse, da raridade da palavra ante a abundância do dizer, do inacabamento essencial que atravessa e perturba o livro que deveria encerrar a obra. É preciso agora suplantar a tese de um vazio como disponibilidade para o sentido, para reconhecer, no sentido dessa ausência, a ausência como sentido mesmo.

A Obra é o que não se realiza. “O escritor produz um objeto, o livro, e esse objeto é a realização de algo que era até então irreal, a obra em potencial e em reserva” (TURRER, 2002, p. 68). Mas como isso é possível? A relação entre autor e obra implica um dilema difícil de ser superado: “Suponhamos a obra escrita: com ela nasce o escritor. Antes, não havia ninguém para escrevê-la; a partir do livro, existe um autor que se confunde com seu livro” (BLANCHOT, 1997, p. 54) e essa confusão é o que torna o livro uma tradução perfeita de seu autor. A possibilidade do livro é a possibilidade do autor e ali onde não pode haver livro, não há qualquer autor.

O enigma das *Segundas Estórias* passa por esse dilema. Temos uma certa ideia implícita do “gênio” e nós próprios a utilizamos para descrever o autor como potência criativa na qual a obra como que preexiste antes de toda realidade empírica. Supomos

essa potência infinita e a Obra infinita na medida em que só a fatalidade da morte é capaz de encerrá-la. Acreditamos que nenhum escrito pode ser um último escrito, pois que se não fosse a morte, o autor não se deteria diante dele como uma palavra final. Mas Guimarães Rosa, ao subtítular *Tutaméia*, “Terceiras Estórias”, efetivamente põe fim à expectativa da proliferação indefinida da escrita. Deslocando o livro por vir de um futuro que efetivamente não virá para um lugar vazio no passado, Rosa encerra sua Obra antes que a fatalidade da morte o pudesse fazer. Toda a reflexão sobre a escrita, toda a metalinguagem que perpassa o livro, então, não se faz preparativo para uma nova escrita, mas testemunho sobre toda sua escrita até então.

No capítulo anterior afirmou-se que o vazio é um dos elementos mais significativos de *Tutaméia*; que o valor do que está ausente é o valor do próprio livro, conforme o próprio autor o afirma em “Aletria e Hermenêutica”. Mas o vazio é um elemento que ultrapassa os limites do livro: é o vazio das *Segundas estórias* não escritas, não como um escrito possível que prolongaria a experiência da escrita (como se diz de todo grande autor, de tudo que poderia ter escrito ainda não fosse a fatalidade da morte). O vazio na obra de Rosa não é o vazio do prolongamento do que não será escrito, mas o vazio do que efetivamente não o pôde ser.

Sabe-se que alguns contos e três dos quatro prefácios de *Tutaméia* já haviam sido publicados antes da composição do livro; que o livro, assim, passa por ser uma coletânea, cujas correlações internas, ainda que cada vez mais exploradas pelos estudiosos, estão longe de se apresentar como um todo orgânico e homogêneo. Em *Tutaméia* nada é evidente: há quatro prefácios, dos quais um, “Nós os temulentos”, é propriamente uma estória, cujo estilo, contudo, diverge dos contos propriamente ditos; as relações entre os contos são instáveis e transformam-se a cada movimento circular de releitura; enfim, pouco há no livro que o aparente a um livro, quer em sua gênese, quer na estrutura, quer na unidade do estilo.

A natureza teórica do primeiro e terceiro prefácios, a radicalização da técnica do conto pela abreviação e inovação sintática parecem indicar que Rosa concebia *Tutaméia* como um tipo de testemunho literário. Ao contrário, porém, de lançar luz sobre o conjunto de sua “obra”, de fechá-la e entregá-la a posteridade, *Tutaméia* mais a obscurece com um último enigma, sortilégio final de uma escrita que ao Sertão fez

corresponder um outro universo, inteiramente artístico e, senão independente, ao menos autônomo em relação ao universo cotidiano.

No ensaio *As estórias de Tutaméia*, Paulo Rónai sugere que a repercussão dos contos sobre o leitor, o prolongamento que encontram na força criativa de quem já apreendeu o conto na estreiteza de suas dimensões, equivale a um recuo em direção ao gênero de *Grande Sertão: Veredas*, este definidor do projeto literário de Rosa: “Muito tempo depois de lidas, essas histórias, e outras que não pude citar, germinam dentro da memória, amadurecem e frutificam, confirmando a vitória do romancista dentro de um gênero menor” (RÓNAI, 1979, p. 201). Tal concepção, afora a experiência pessoal de seu autor, parece encontrar poucos subsídios sustentáveis. É preciso lembrar que antes das *Terceiras estórias*, vieram *Noites do Sertão* e as *Primeiras*, que antes do único romance do autor, veio *Corpo de Baile* e *Sagarana*. A obra de Rosa, que se inicia pela publicação de um livro de poemas, *Magma*, é inteiramente dominada pelo conto. Dificilmente alguém veria na força poética das construções de *Tutaméia* uma vitória do poeta e, do mesmo modo, é preciso recusar o pré-conceito que faz de “Grande Sertão” a expressão máxima da escrita rosiana para tentar compreender seu último projeto. É, portanto, ao conto – concebendo Guimarães Rosa antes de tudo como contista – que devemos nos dirigir para indagar do sentido de sua produção artística.

Diz-se de *Tutaméia* que encerra a obra de Guimarães Rosa; espera-se que, em sua terminalidade, lance luz sobre a escrita passada e sobre o próprio autor, lugar da escrita possível, futura e não-realizada. De certo modo, essa expectativa é contrária à opinião que divide a obra entre o escrito maior e os escritos menores, mas nem por isso diz o exato contrário. Se *Tutaméia* vale por um testemunho da Obra não é pela razão de ser o grande escrito, realização final e perfeita de uma escrita que enfim encontra a si mesma, mas, justamente, por deixar compreender a distância intransponível entre a infinitude da escrita, inacabamento essencial da Obra, em face da finitude do livro.

CONCLUSÃO

Tutaméia constitui, segundo nossa concepção, o projeto literário mais radical de Guimarães Rosa, uma experiência-limite da escrita que envolve todas as dimensões do fazer literário, desde a materialidade do livro, objeto e composto de signos, até a imaterialidade da obra. Nessa perspectiva, procuramos, através dos mecanismos interpretativos de que dispomos (intertextualidade, intratextualidade, etc), elaborar uma via de compreensão deste último e singular escrito do autor de *Grande Sertão: Veredas*, a fim de defender o primado de *Tutaméia* como desenvolvimento último e melhor expressão das propriedades singulares da escrita rosiana já presentes nos escritos anteriores.

Tutaméia deve, desse modo, deixar de ocupar um lugar marginal no conjunto da obra rosiana para emergir como escrito fundamental para a compreensão do autor mineiro: ao mesmo tempo como testamento literário e projeto inacabado que toma seu próprio inacabamento como condição de existência. A hipótese com a qual trabalhamos centraliza-se, pois, no projeto de “abreviado de tudo”. *Tutaméia*, considerado a realização desse projeto passa a ser compreendido a partir dos próprios conceitos metaficcionais estabelecidos pelo autor na série de prefácios que atravessam o livro.

Quando, no primeiro capítulo, tratávamos da presença de elementos metaficcionais em *Tutaméia*, desde os prefácios até os contos que claramente implicam numa certa concepção do fazer literário, da obra e de suas principais categorias, utilizamos o conceito de “rizoma”, tomado ao pensamento de Gilles Deleuze, para descrever o modo como os textos, quer prefácios, quer contos, se correlacionam “organicamente” na constituição da obra. Concluímos, a partir de tal conceito, que, quanto à relação dos prefácios e contos: 1) não há desnível entre os dois tipos de texto, ou seja, a ficção e a metaficção não se separam por linhas nítidas, havendo pois de se buscar elementos metaficcionais mesmo nos textos narrativos; 2) a posição dos prefácios na estrutura da obra não tem implicações na correlação com os textos, sendo portanto os paratextos prefácios ao todo do livro e não à série de contos que lhes sucede; 3) do mesmo modo, a ordem alfabética dos textos, associada as considerações precedentes, são suficientes argumentos para se falar de *Tutaméia* como um livro de

múltiplas entradas e correlações inumeráveis, a depender do recorte específico e da abordagem interpretativa.

Ainda no Capítulo I, consideramos o vínculo entre a linguagem de *Tutaméia* e a linguagem mítica da tradição oral. O poder mítico que atravessa a linguagem narrativa mostrou-se como princípio originário da criação artística, personificado no conto “Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi”. Tratou-se aí de compreender o universo do conto como ainda fundamentalmente radicado na tradição da oralidade e do mito. Em conclusão, concebemos a obra literária, a partir da imagem apresentada por Rosa, como produção espontânea, criação autônoma em relação ao mundo no qual é lançada.

Por fim, da análise dos contos “Curtamão” e “Retrato de cavalo”, buscou-se desvincular a obra de arte do conceito de mimese e de representação. Para tanto, às histórias metaficcionais de Rosa, associamos o conceito deleuziano de “acontecimento”, a partir do qual se pode fixar o sentido da obra de arte em oposição à ciência e à filosofia. O livro, obra de arte, pode então ser compreendido como um ser autônomo em relação ao mundo circundante, movimento incessante da narrativa sobre si mesma e acontecimento que não se esgota em sua materialidade.

A partir dessas primeiras considerações sobre a arte literária, pudemos avançar, no Capítulo II, para a compreensão de *Tutaméia* como projeto literário específico. Consideramos fundamental para tal compreensão a ideia apresentada na segunda parte do prefácio “Sobre a escova e a dúvida” de um abreviado de tudo. Consideramos o próprio *Tutaméia* a execução de tal projeto, de modo que a concisão dos contos e a elisão dos signos se tornam elementos estruturantes da obra que sobre esse vazio funda a possibilidade da significação inesgotável. “Ao realizarmos o vazio, criamos uma obra” (BLANCHOT, 1997, p. 327), bem afirma Blanchot.

Nesse sentido, o vazio foi interpretado como elemento de composição da obra tão significativo quanto a matéria efetivamente presente. Tal compreensão, concordante com a reflexão rosiana sobre a anedota, molda uma imagem do livro como equilíbrio entre o vazio e o pleno, entre a ausência e a presença em função da transcendência. O sentido mesmo, quando elidido, passa a figurar, sob a forma do não-sentido, como fundamento da criação artística e da superação da linearidade narrativa e cognitiva.

Por fim, no terceiro e último capítulo, buscando apoio na filosofia de Deleuze, consideramos o livro *Tutaméia* do ponto de vista da experiência estética e de sua função no universo cognitivo. A escrita, o processo e o produto da atividade artística, resultaram ser, naquilo que instauram de novo e desviante, uma experiência de pensamento em nada devedoras da filosofia ou da ciência. Adequado, pois, compreender *Tutaméia* como um exercício de pensamento que escapa às categorias lógicas ordinárias e encaminha-se para um movimento de infinita transcendência, movimento da sensibilidade sobre si mesma.

A transcendência, concluímos, se faz presente em *Tutaméia* como um movimento no interior da própria escrita, corolário da tentativa de Rosa de construir seu projeto literário a partir dos limites da língua. O livro, como obra de arte, composto de afectos e perceptos, na acepção de Deleuze, se constrói num movimento infinito, imaterial, a partir do jogo entre presença e ausência. O vazio, antes de ser lugar privilegiado da interpretação, é, por ser veículo do abreviamento, a condição segundo a qual o pensamento se abre para suas infinitas possibilidades.

Para Vera Novis (1989, p. 138) “*Tutaméia*, tomada em conjunto, propõe a provisoriamente de todo fim, a infinitude do narrar”. É, pois, uma obra inesgotável, quer por seu caráter rizomático, quer pelo efeito que tal caráter sobre o ato de leitura. A esse respeito, a epígrafe de Schopenhauer ao índice de releitura é de fundamental importância para a compreensão do todo da obra: “Já a construção, orgânica e não emendada, do conjunto, terá feito necessário por vezes ler-se duas vezes a mesma passagem” (Rosa, 1979). De modo que mais que uma estrutura estática, o livro se mostra como portador de uma dinâmica própria que o movimento circular da releitura deve revelar.

É, enfim, a irrupção do extraordinário no cotidiano, o salto sobre o vazio em direção ao que escapa à imediata compreensão, o grande princípio móvel que sustenta *Tutaméia* como um grande enigma. Enigma não tanto no sentido de não ser compreendido. Como exhaustivamente mostramos, seus contos podem e devem ser compreendidos a partir de várias perspectivas. Isso, porém, em nada diminui a singularidade enigmática de um livro que se faz a partir da ausência do livro; de uma obra que estabelece um movimento infinito em direção à obra sempre inacabada.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia do autor

ROSA, João Guimarães. *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizarre*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

ROSA, João Guimarães. *Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSA, João Guimarães. *Magma*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

ROSA, João Guimarães. *Tutaméia: terceiras estórias*. 5 ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1979.

Bibliografia sobre o autor

ARAÚJO, Heloísa Vilhena. *As três graças*. Nova contribuição ao estudo de Guimarães Rosa. São Paulo: Mandarim, 2001.

CAMPOS, Augusto de. "Um lance de 'Des' do Grande Sertão" in: *Poesia, antipoesia, antropofagia*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.

CANDIDO, Antonio. "O homem dos avessos". In *Tese e antítese*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

FANTINI, Marli. *Guimarães Rosa: fronteira, margens, passagens*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2003.

HANSEN, João Adolfo. *O Ó. A ficção da literatura em Grande Sertão Veredas*. São Paulo: Hedra, 2000.

LORENZ, Günter. "Diálogo com Guimarães Rosa". *Guimarães Rosa*. (Coleção Fortuna Crítica). Org. Eduardo F. Coutinho. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1983, p. 62-100.

MARTINS, Gisele Pimentel. *Os provérbios na construção do poético em Tutaméia – Terceiras estórias*. São Paulo: programa de estudos pós-graduados em literatura e crítica literária, 2008.

NOVIS, Vera. *Tutaméia: engenho e arte*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva: 1969.

RÓNAI, Paulo. "Os prefácios de *Tutaméia*; as estórias de *Tutaméia*". In: ROSA, João Guimarães. *Tutaméia: terceiras estórias*. 5 ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1979.

ROSENFELD, Kathrin. “Fingir a verdade” In: *Outras margens*. Estudos da obra de Guimarães Rosa. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

SPERA, Jeane Mari Sant’Ana. *As ousadias verbais em Tutaméia*. São Paulo: Arte e Cultura, 1995.

SOBRINHO, João Batista Santiago. *A embriaguez como força plástica da escritura: tramas além do bem e do mal entre João Guimarães Rosa e Nietzsche*. Tese de doutorado, Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais: Belo Horizonte, 2007.

SPERBER, Suzi Frankl. *Guimarães Rosa: signo e sentimento*. São Paulo: Ática, 1982.

TURRER, Daisy. *O livro e a ausência de livro em Tutaméia, de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

Bibliografia geral

ALMEIDA, Júlia. *Estudos deleuzeanos da linguagem*. São Paulo: Ed. Unicamp, 2003.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1973. (Col. Os pensadores)

BAKHTIN, Mikhail M. *A estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BARTHES, Roland. *Elementos de semiologia*. São Paulo: Cultrix, 2006.

BASTOS, Lúcia K. Xavier. *Anotações sobre literatura e nonsense*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BLANCHOT, Maurice. *A Parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BOLLE, Willi. *Fórmula e fábula*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. São Paulo: Livros do Brasil, 1969.

BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo, Cultrix, 1976.

CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

CORTÁZAR, Julio. “Alguns aspectos do conto”. In: *Valise de Cronópio*. Trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa, São Paulo: Perspectiva, 2006.

DELEUZE, Gilles e Félix Guattari. *O que é a filosofia?* São Paulo: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles e Felix Guattari. *Mil platôs*. São Paulo: Editora 34, 1995, vol. 1.

DELEUZE, Gilles e Felix Guattari. *Mil platôs*. São Paulo: Editora 34, 1995, vol. 2.

DELEUZE, Gilles. *O mistério de Ariana*. Lisboa: Ed. Vega – Passagens, 1996.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

- ECO, Umberto. *Obra aberta*. Forma e indeterminações nas poéticas contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- ECO, Umberto. *Sobre a literatura*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard, 1966.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1991.
- GOLDSCHIMIDT, Victor. *Os diálogos de Platão*. São Paulo: Edições Loyola, 2002.
- GOTLIB, Nádia. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1985.
- ISER, Wolfgang. “O ato da leitura: uma teoria do efeito estético” Trad. de Luiz Costa Lima in: LIMA, Luiz Costa (org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- KANT, Immanuel. *Obras incompletas*. São Paulo: Abril Cultural, 1974.
- KAFKA, Franz. *O processo*. São Paulo: Cia das Letras, 2000.
- LARROUSSE CULTURAL. *Dicionário da Língua Portuguesa*. São Paulo: Nova Cultural, 1992.
- LIMA, Luiz Costa (org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Trad. de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- LOPES, Edward. *Fundamentos da linguística contemporânea*. São Paulo: Cultrix, 2007.
- MACHADO, Roberto. *Deleuze a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- MOISÉS, Massaud. *A criação literária*. São Paulo: Melhoramentos, 1979.
- MORA, Ferrater. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Edições Loyola, 2004.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Humano demasiado humano II*. Tradução de Paulo César de Sousa. São Paulo: Companhia das letras, 2008.
- SOUZA, Eudoro de. *Mitologia II: História e mito*. 2ª Ed. Brasília: Editora UNB, 1995.
- VERNANT, Jean Pierre e Vidal-Naquet. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- WILDE, Oscar. “O retrato de Dorian Gray”. In: *Obra completa*. Tradução de Oscar Mendes. Rio de Janeiro, Editora José Aguilar, 1961.
- WOLPIN, Samuel. *Temas de filosofia oriental*. Buenos Aires: Kier, 1989.