

**EDSON SANTOS DE OLIVEIRA**

**Nicas, nonadas, tutameíces :**  
**o percurso da letra na obra de Guimarães Rosa**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito para a obtenção do título de Doutor em Letras: Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura Brasileira  
Linha de Pesquisa: Literatura e Psicanálise

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup> Ana Maria Clark Peres.

**Belo Horizonte**  
**Faculdade de Letras da UFMG**  
**2008**

Tese intitulada **Nicas, nonadas, tutameíces: o percurso da letra na obra de Guimarães Rosa**, do doutorando Edson Santos de Oliveira, defendida e aprovada pela banca examinadora, constituída pelos seguintes professores:

---

Profa. Dra. Ana Maria Clark Peres- FALE/UFMG -Orientadora

---

Profa. Dra. Heloisa Fernandes Caldas Ribeiro – UERJ

---

Profa. Dra. Rachel Esteves Lima - UFBA.

---

Prof. Dr. Ram Avraham Mandil – FALE/UFMG

---

Profa. Dra. Silvana Maria Pessoa de Oliveira – FALE/UFMG

À memória de Gentil Luzia de Oliveira,  
paixão pela letra.

## **AGRADECIMENTOS**

A Ana Clark, pela orientação atenta e dedicada.

Aos professores da Pós-Lit da FALE-UFMG, especialmente Lúcia Castello Branco, pelo estímulo, quando ainda na Especialização em Teoria Psicanalítica me incentivou a entrar nessa pesquisa e a descobrir Blanchot.

À equipe da secretaria da Pós-Lit, por sua presteza e atenção.

A meus professores do Círculo Psicanalítico de Minas Gerais, especialmente Maria Dolores Lustosa e Vanessa Santoro.

Aos mestres do Curso de Especialização em Temas Filosóficos, principalmente Carlos Drawin.

A Ana Cecília Carvalho e a Ram Mandil, que fizeram reflexões agudas na avaliação da minha monografia no Curso de Especialização em Teoria Psicanalítica.

Aos professores do Curso de Especialização em Teoria Psicanalítica, Paulo Bernardo e Teresa Carvalho.

A meus familiares, especialmente Margô, minha mãe, pela companhia silenciosa e constante.

Aos colegas do Setor de Letras do Coltec/UFMG, Marcelo Chiaretto, Mariângela Paraíso, Lea Dutra e Lyslei S. do Nascimento.

A Ana Cristina Vasconcellos, pela competência na revisão bibliográfica.

Aos amigos Nery, Alessandra, Elnor, Margarida, Ivanilda, Adelaide, Kely, Leila, Claudio, Lairce e Gesilda.

*A minha querida e dedicada esposa Silvânia Márcia Brasil de Oliveira e a meus filhos Flávia Carolina e Edson Junior, que souberam conviver com a minha ausência, me apoiando sempre.*

*O silêncio proposital dá a maior  
possibilidade de música.*

*Guimarães Rosa*

## RESUMO

Dialogando com a noção de letra de Jacques Lacan e com proposições sobre a escrita de Roland Barthes e Maurice Blanchot, procuramos demonstrar que há em Guimarães Rosa um programa estético de investimento na letra. O projeto rosiano se confirma nas correspondências do escritor mineiro com seus tradutores, trabalho em que Rosa aposta nos aspectos sonoros e visuais não só da palavra e da frase, mas até mesmo nos fonemas e no espaço em branco, apontando já para uma escrita sintonizada com a visualidade e a materialidade sonora. Percebemos que desde *Sagarana*, passando por *Corpo de baile*, *Primeiras estórias*, *Estas estórias* e *Tutaméia*, Guimarães Rosa vai construindo uma escrita que, se por um lado se aproxima da noção lacaniana de letra, tem também suas peculiaridades. Em *Sagarana* e *Corpo de baile*, o escritor mineiro já cria narrativas direcionadas para a letra, mas ainda prioriza o significado, embora faça ligeiros esboços de uma escrita que já tende para os limites da representação. A partir de *Primeiras estórias*, Rosa começa a condensar seu texto, principalmente em algumas metanarrativas (*Partida do audaz navegante*, *O espelho*) e contos de memória (*Nenhum, nenhuma*), também presentes em *Tutaméia*, principalmente quando o autor lança mão da técnica da construção e desconstrução, escrita e leitura. A condensação vai sendo apurada em *Grande sertão: veredas* e em *Estas estórias*. Nessa última obra já há contos com uma significativa fragmentação, como se pode constatar em *Páramo*, *Meu tio, o Iauaretê* e *A estória do homem do Pinguelo*. No entanto, é em *Tutaméia* que Guimarães Rosa vai construir narrativas mais embaçadas, como *Mechéu*, *Lá nas campinas*, *Zingaresca* além de outras, realçando elementos que escapam ao escrito como o gesto, o toque, a voz, o som e a imagem. Para isso, ele constrói textos extremamente concentrados e seu processo de construção é explicitado nos quatro prefácios das *Terceiras estórias*, paratextos que, juntamente com algumas epígrafes, sinalizam para uma escrita próxima do silêncio, associando o oral ao escrito, a voz à imagem. Nesse processo, a linguagem deixa de ser uma mera reprodução do som, não se atendo ao significado e entrando na categoria do verbivocovisual. À medida que avança, a escrita rosiana vai sofrendo uma significativa redução não só da linguagem, mas também da imagem. Esse processo está sintonizado com as últimas pesquisas de Lacan, quando tentou estabelecer relações entre o vazio do Taoísmo, a plasticidade e a flexibilidade do ideograma com o caráter inominável do Real. Optando pela ilegibilidade, mostrando que a linguagem não foi feita apenas para a comunicação, Rosa cria assim um texto opaco e ilegível, convidando o leitor a entrar nesse gozo da linguagem. Mais do que um escritor, ele é também um artista gráfico.

## RÉSUMÉ

En dialoguant avec la notion de lettre de Jacques Lacan et avec les propositions sur l'écriture de Roland Barthes et Blanchot, nous prétendons montrer qu'il y a chez Guimarães Rosa un programme esthétique d'investissement dans la lettre. Ce projet rosien se confirme dans la correspondance de l'écrivain *mineiro* avec ses traducteurs, travail où Rosa parie sur les aspects sonores et visuels non seulement du mot et de la phrase, mais aussi sur les phonèmes et sur l'espace blanc, en pointant déjà vers une écriture syntonisée avec la visualité et la matérialité sonore. Nous pouvons remarquer que, dès *Sagarana*, en passant par *Corpo de Baile*, *Primeiras estórias*, *Estas estórias* et *Tutaméia*, Guimarães Rosa construit une écriture qui, si, d'une part, se rapproche de la notion lacanienne de lettre, d'autre part, présente certaines particularités. Dans *Sagarana* et *Corpo de Baile*, l'écrivain du Minas crée déjà des récits orientés vers la lettre, mais il donne encore la priorité au signifié, quoiqu'il fasse déjà des ébauches légères d'une écriture qui tend déjà aux limites de la représentation. A partir de *Primeiras estórias*, Rosa commence à condenser son texte, notamment dans quelques métarécits (*Partida do audaz navegante*, *O espelho*) et dans les contes de mémoire (*Nenhum, nenhuma*). Ce processus commence à être épuré dans *Grande Sertão Veredas* et dans *Estas estórias*. Dans cette dernière oeuvre il y a déjà des contes présentant une fragmentation significative, tel que nous pouvons constater dans *Páramo*, *Meu tio, o Iauaretê* et *A estória do homem do Pinguelo*. Cependant c'est dans *Tutaméia* que Guimarães Rosa construit des récits plus ternis, comme *Mechéu*, *Lá nas campinas*, *Zingaresca*, et d'autres, en mettant en valeur des éléments qui échappent à l'écrit, tels que le geste, le toucher, la voix, le son et l'image. Il crée alors des textes extrêmement concentrés et son processus de construction est explicité dans les quatre préfaces des *Terceiras estórias*, paratextes qui, conjointement avec quelques épigraphes, pointent vers une écriture proche du silence, en associant l'oral à l'écrit, la voix à l'image. Dans ce processus, le langage cesse d'être une simple reproduction du son, n'ayant pas trait au signifié et entrant dans la catégorie du verbivocovisuel. A mesure qu'elle avance l'écriture rosienne subit un processus significatif de réduction, non seulement du langage, mais aussi de l'image. Ce processus est syntonisé avec les dernières recherches de Lacan, quand celui-ci a essayé d'établir des rapports entre le vide du Taoïsme, la plasticité et la flexibilité de l'idéogramme, et le caractère innommable du Réel. En optant pour l'illisibilité, en montrant que le langage n'a pas été fait seulement pour la communication, Rosa crée un texte opaque et illisible, en invitant le lecteur à entrer dans cette jouissance du langage. Plus qu'un écrivain, il est un artiste graphique.

## SUMÁRIO



<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>1 LETRAS E CARTAS</b> .....	18
1.1 A noção de letra.....	19
1.2 As correspondências <i>lettres</i> e letras.....	31
<b>2 DELETREANDO</b> .....	43
2.1 <i>Sagarana</i> : tropeçando nos signos.....	44
2.2 <i>Corpo de baile</i> : em busca do poético.....	55
2.2.1 <i>O recado do morro</i> : a pedra e a palavra.....	55
2.2.2 <i>Cara-de-bronze</i> : linguagem em broto.....	60
2.2.3 <i>Dão-lalalão (O Devente)</i> e o badalar do passado.....	65
2.2.4 <i>Campo geral</i> : Miguilim rabisca o mundo.....	70
<b>3 TECENDO E DESTECENDO A ESCRITA</b> .....	78
3.1 <i>Primeiras, Terceiras, Estas estórias</i> : leitura, escrita e viagem....	79
3.2 Viagem, escrita e leitura: leitura de <i>Partida do audaz navegante</i>	80
3.3 <i>Escrever e ler</i> .....	81
3.4 Escrita de vestígios, texto de repetição.....	89
3.5 Viagem ao avesso: <i>Antiperipléia</i> .....	94
3.6 Gaguejando sons.....	100
3.7 Desenredo: construção e desconstrução.....	
3.8 Pingos de escrita: <i>A estória do homem do pinguelo</i> .....	107
3.9 <i>Nenhum, nenhuma</i> : texto de renda, escrita da perda.....	114
3.10 <i>Curtamão</i> : memória e lacuna.....	118

3.10.1	As lacunas da memória.....	120
<b>4</b>	<b>OS PARATEXTOS DE <i>TUTAMÉIA</i></b> .....	124
4.1	Os prefácios.....	131
4.1.1	Um <i>flaneur</i> sertanejo.....	140
4.2	A ficção e o silêncio cético: as epígrafes de Sextus Empiricus....	143
4.3	As epígrafes de Schopenhauer: silêncio e música.....	145
4.4	Os provérbios em <i>Tutaméia</i> .....	153
4.5	A oralidade e as nicas textuais.....	158
4.6	<i>Intruge-se</i> : o toque de mão.....	163
4.7	A dança da letra na relação Oriente e Ocidente.....	166
4.8	<i>Hiato</i> : entre o familiar e o estranho.....	170
<b>5</b>	<b>LETRA, IMAGEM E SILÊNCIO</b> .....	180
5.1	Lacan e a poesia chinesa.....	181
5.2	Escrita e ideograma: <i>Zingaresca</i> .....	186
5.3	A escrita pictórica de Rosa.....	194
5.4	A escrita do silêncio.....	211
5.5	<i>Estas estórias: Páramo</i> : silêncio e melancolia.....	217
5.6	Nicas e nonadas: uma leitura de <i>Lá nas campinas</i> .....	225
	<b>CONCLUSÃO</b> .....	229
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	236

# INTRODUÇÃO

A proposta rosiana de fazer a letra prevalecer sobre o sentido das palavras está presente de modo mais intenso em *Tutaméia*. “*Tutaméia* passa a ser aquele ponto ótimo a partir do qual é possível reler o conjunto da obra rosiana [...]” (Barbosa, 1989, p. 16). Relendo as obras anteriores do escritor mineiro, notamos que o investimento na letra já estava em gestação desde *Sagarana*. No conto *São Marcos*, por exemplo, a enumeração dos reis assírios pelo narrador decorre de uma satisfação em cultivar a beleza e o som das palavras independentemente de seu significado. O mesmo acontece em alguns contos de *Corpo de baile*, *Primeiras estórias*, *Estas estórias* e em *Grande sertão: veredas*.

Surgiu então a proposta de acompanhar o percurso da letra na obra rosiana, destacando contos de *Sagarana* até *Tutaméia* ou *Terceiras Estórias*, último livro publicado em vida pelo escritor mineiro. Nesse percurso, o que nos interessa é acompanhar uma escrita de depuração do sentido, marcada pelos efeitos de furo, pela “suspensão de qualquer decisão semântica” levando a um gozo no escrito (MANDIL, 2003, p. 31).

Desde a primeira obra até à última, o escritor mineiro lança mão de vários artifícios para realçar essa depuração: o fonema, no seu corpo fônico e visual, incluindo aqui o aspecto tipográfico do grafema, passando pela frase sintaticamente desconexa, a construção de narrativas inacabadas, além de recursos ligados à fragmentação textual e aos impasses da representação, como o balbucio, o resmungo, o gesto, a voz, elementos que vão tomando consistência, culminando com o embaçamento da narrativa, que acaba desaguando no silêncio, principalmente na última obra. Importa ainda ressaltar que a elaboração de quatro prefácios em *Tutaméia (Terceiras estórias)*, juntamente com algumas epígrafes, parece ter sido uma tentativa do escritor mineiro de sugerir outras formas de leitura.

É importante reiterar que esse investimento na letra se manifesta de modo acentuado em *Tutaméia*. No entanto, em contos das primeiras obras, ele se insinua através de um ludismo com as palavras, ludismo este que compreende uma espécie de gozo em decorrência da disposição dos vocábulos na frase, no som, no aspecto visual de fonemas. Convém repetir que não há, nas obras iniciais – *Sagarana* e *Corpo de baile* –, um maior investimento na letra estritamente falando. Isso porque o autor constrói contos que ainda estão presos a um significado. No entanto, já existem exercícios de uma prosa que tende ao poético, como em *Dão-lalalão*, *Cara-de-bronze* e *Campo geral*, que evocam inúmeras significações.

Essa situação começa a mudar a partir de *Primeiras estórias*, quando já encontramos narrativas que não permitem um resumo. Willi Bolle (1973, p. 102) em sua tese de doutoramento, ao aplicar a “gramática” de Wladimir Propp aos contos de Guimarães Rosa, confessa que o método desenvolvido por esse formalista russo nem sempre dá conta de

resumir estórias como *O espelho e Nenhum, nenhuma*. Isso porque o alto grau de elaboração dessas narrativas nem sempre propicia uma leitura linear, que se dobre a um sentido. Estamos diante do que Roland Barthes chamou de texto do gozo, escrita que não oferece uma síntese, já que possibilita uma multiplicidade de leituras, ao apontar para a indecidibilidade ou mesmo para a fuga do sentido. Para Barthes, o texto do prazer “está ligado a uma prática confortável de leitura.” Já o texto do gozo é “aquele que faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, em suma, é um texto que “faz entrar em crise sua relação com a linguagem.” (BARTHES, 1977, p. 49).

Alguns estudiosos de Guimarães Rosa fizeram referência ao contraste entre a extensão de narrativas como *Sagarana, Corpo de baile, Grande sertão: veredas* e a extrema condensação de *Tutaméia*. Ora, essa condensação já está presente de alguma forma em *Primeiras estórias*, acentuando-se em alguns contos, como apontamos anteriormente. Mas é possível perceber uma certa linearidade da estória que ainda se manifesta na maior parte das narrativas. Isso se deve ao fato de o autor mineiro estar numa fase, diríamos, mais “legível” de sua obra.

Em *Tutaméia(Terceiras estórias)*, já encontramos um livro completamente diferente dos demais. A obrigação que o escritor mineiro tinha de ficar preso a um espaço extremamente reduzido, concedido pela Revista *Pulso*, veículo em que os contos inicialmente foram publicados, permitiu que ele fizesse um extraordinário trabalho de elaboração textual, justificando assim a sua afirmação de que em *Tutaméia* “cada palavra pesa.” Esse embaçamento de algumas narrativas nas *Terceiras estórias* encontrou, em 1967, ano em que o livro foi publicado, uma crítica despreparada para analisá-las. As explicações sociológicas e estilísticas nem sempre davam conta de textos resistentes à significação. Daí o reduzido número de estudos sobre *Tutaméia*, mesmo após quarenta anos de publicação da obra.

Essa depuração da letra, mesmo em *Tutaméia*, tem altos e baixos. Ela está num ponto ótimo quando atinge o estágio de opacidade, da suspensão semântica. É o que acontece em alguns contos como *Mechéu, Zingaresca, No prosseguir, Lá nas campinas*, contos que serão analisados no último capítulo. Mas para chegar a essa depuração, foi necessário que o autor fizesse um exercício em outras narrativas da mesma obra como *Desenredo, Orientação, Intruge-se, Hiato, Os três homens e a estória dos três homens que inventaram um boi, Curtamão, Antiperipléia*, para ficar apenas em algumas delas.

Não encontramos estudos que tentam acompanhar o percurso da letra de *Sagarana* a *Tutaméia*. Das pesquisas recentes que conhecemos sobre as *Terceiras estórias*, apenas três autores trazem contribuições significativas com relação ao processo dessa escrita

minimalista em Guimarães Rosa. Destacamos o estudo de Vera Novis – *Tutaméia: engenho e arte* –, além do trabalho de Daysi Turrer – *O livro e a ausência de livro em Tutaméia* – juntamente com a dissertação de mestrado de Paulo Andrade – *Retira a quem escreve sua caneta: Guimarães Rosa e a subtração da escrita*.

Novis (1989, p. 25) faz uma leitura de treze contos da última obra rosiana, argumentando que o elemento relacional entre as narrativas é ferramenta importante para compreender bem o livro. A autora consegue um bom rendimento em seu trabalho, mas uma das estratégias utilizadas por ela – demonstrar que os contos se complementam – levou a pesquisadora a fazer um recorte da obra, deixando outros contos de lado. As pesquisas de Turrer e de Andrade já trazem um grande avanço, com relação ao tema aqui estudado. Enquanto Turrer (2000, p. 13) explora o conceito de livro, Andrade (2001, p. 59) pesquisa a escrita da redução ambos na linha de Barthes e Blanchot. No entanto, os trabalhos não focalizam narrativas anteriores do escritor mineiro, só se atendo a *Tutaméia* e fazendo estrategicamente alguns recortes da obra.

Destacamos ainda o trabalho de Irene Simões (1988, p.16), *Guimarães Rosa: as paragens mágicas*, voltado principalmente para o papel do narrador nos contos rosianos. Todavia, a autora não tem o objetivo de estudar as *Terceiras estórias* na linha da escrita reduzida, embora construa análises originais de alguns contos.

Existem alguns estudos que, mesmo não se debruçando sobre a última obra do escritor mineiro, já apontam para o investimento na letra empreendido por Guimarães Rosa. É o caso de Haroldo de Campos (1967, p. 27), que faz uma instigante análise do conto *Meu tio, o Iauaretê*. Nesse ensaio, o crítico paulista explora o aspecto imagético da linguagem, que vai se desarticulando em fonemas à medida que o protagonista se transforma em onça e é alvejado pelo interlocutor, que em silêncio ouve a estória. Há também um ensaio de Leyla Perrone-Moisés, que faz uma leitura do conto *Nenhum nenhuma*, de *Primeiras estórias*, mostrando como determinados fonemas são recorrentes na narrativa. Seu intuito, no entanto, é indicar como a atomização da linguagem se relaciona a elementos edipianos (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 11-26). Existe ainda um artigo de Augusto de Campos (1974, p. 5) – *Um lance de “dês” do Grande Sertão*. O crítico paulista mostra como alguns nomes de personagens do romance *Grande sertão: veredas* – Diadorim, demônio, diabo e outros vocábulos – têm como marca sonora e visual a letra D.

Acreditamos que a originalidade do nosso trabalho está em acompanhar o percurso da letra, partindo, como já foi dito, de alguns contos de *Sagarana*, passando por narrativas de *Corpo de baile*, *Primeiras estórias*, *Estas estórias* e chegando até *Tutaméia*.

Nesse percurso, tentaremos demonstrar como as narrativas do escritor mineiro vão ganhando em redução e opacidade.

No primeiro capítulo, traremos uma breve noção de letra, tendo em vista as contribuições de Lacan sobre o assunto. Ao invés de apresentar uma maciça teoria no início, preferimos pulverizá-la ao longo do texto, à medida que formos lendo as narrativas. Ainda nesse primeiro capítulo, faremos um estudo das correspondências de Guimarães Rosa com dois de seus mais importantes tradutores, mostrando que nessas cartas se esboça uma preocupação, por parte do escritor, com o que Lacan concebe como letra. Vale ressaltar aqui que, na língua francesa, a palavra *lettre* também significa carta. Nas cartas de Guimarães Rosa a seus tradutores, enquanto discutem a tradução interlingual de textos, acabam por perceber que “as línguas mantêm um diálogo que nem sempre se ouve, já que seu tecido é feito de restos de sons, ruídos e silêncios.” (BRANDÃO, 2005, p. 57).

Nas discussões entre Rosa e seus tradutores, podemos notar que se por um lado a tradução supõe perdas, por outro ela convoca todos a criarem possibilidades insuspeitadas do idioma, levando os leitores a produzirem associações inesperadas. No caso do escritor mineiro, ele tem de abandonar o lugar de pai de seu texto. Parafraseando Ruth Silviano Brandão, pelas cartas-*lettres*, o poeta-Rosa “nasce de sua escrita, que faz ressoar as vozes ruidosas ou silenciosas que habitam as literaterras.” (BRANDÃO, 2005, p. 60). As cartas-*lettres* possibilitam, entre Rosa e seus tradutores, tessituras de novos fios da língua, bem como rompimento de outros. Desse modo, letras, sons, imagens, opacidades se cruzam e se reterritorializam nas diversas culturas.

No segundo capítulo, leremos alguns contos de *Sagarana* e *Corpo de baile*, além de uma breve leitura do romance *Grande sertão: veredas*. Com relação a esse romance, nossa leitura se construirá através do trabalho de Augusto de Campos. Evidenciaremos, nesses contos e no romance citado, as tentativas do autor mineiro de ressaltar, antes de *Tutaméia*, a materialidade e a atomização da escrita. Embora nessas estórias o escritor mineiro esteja ainda preso ao sentido, elas funcionam como exercícios importantes de depuração desse sentido.

No terceiro capítulo, tentaremos demonstrar como o processo de construção e desconstrução, juntamente com alguns subtemas como a viagem, o fazer da escrita ou mesmo a memória contribuem para que Rosa caminhe na direção da condensação e da opacidade das narrativas. É o que acontece em estórias como *Partida do audaz navegante*, *Nenhum*, *nenhuma* e *Curtamão*. Narrativas como *Partida do audaz navegante*, de *Primeiras estórias*, ou um conto como *Tresaventura*, de *Tutaméia*, ambos contendo personagens infantis, apontam, além disso, para uma certa ilegibilidade do texto. Em contos como *Desenredo*, *Os*

*três homens e o boi...*, de *Tutaméia*, e em *A estória do homem do pinguelo*, de *Estas estórias*, a presença de um segundo narrador será importante para realçar o processo de construção e desconstrução das estórias bem como a relação entre o escrever e o ler, o oral e o escrito. É importante frisar que nessa relação de ler e escrever, a viagem, um dos temas presentes em toda a obra rosiana, é um dos denominadores comuns de algumas narrativas, não apenas enquanto deslocamento de personagens de um espaço para outro, mas principalmente como metáfora do ato de escrever e ler. Esse ato de tecer e destecer acena ora para o excesso do sentido (como ocorre, por exemplo no conto *Antiperipléia*, de *Tutaméia*,) ora para a subtração desse mesmo sentido, antecipando assim a opacidade das narrativas, que se realizará de modo cabal em estórias posteriores.

No quarto capítulo, a partir da noção de paratexto, proposta por Compagnon, comentaremos os quatro prefácios de *Tutaméia*, espécie de moldura indispensável para se abordar a poética do escritor mineiro. Enfatizaremos ainda algumas epígrafes não estudadas pela crítica. Referimo-nos a duas citações de Schopenhauer, importantíssimas para a concepção dessa escrita enxuta de Rosa, principalmente a relação que o filósofo alemão estabelece entre música e representação. Schopenhauer, mesmo permanecendo cativo da Metafísica, vai ser um dos precursores das relações entre linguagem e silêncio, desenvolvidas posteriormente por Wittgenstein e outros filósofos. Nessa mesma linha é que tentaremos ressaltar as “nicas” textuais, isto é, as tutaméias, as bagatelas de linguagem que funcionam como elementos importantes na tematização do silêncio. Assim, a presença e a ausência de provérbios em alguns contos de *Tutaméia* ou mesmo a análise de elementos não-verbais ligados ao corpo como o toque (*Intruge-se*), os suspiros ou ainda a dança das letras (*Orientação*), os cortes da narrativa (*Hiato*), apontam para um programa estético rosiano de investimento na letra.

Ao citar Schopenhauer, duas vezes, em *Tutaméia*, uma no início e outra no final da obra, Rosa não está pedindo apenas uma releitura no sentido tradicional de ler e entender o sentido da frase, como propõe o filósofo. O escritor mineiro quer uma leitura que se descole desse aspecto racional, que não se prenda ao um significado, mas que entre no gozo da linguagem. Trata-se de uma escrita inacabada, do desaparecimento, como diria Blanchot, escrita que pede uma participação intensa do leitor, não para resumi-la, mas para saboreá-la, em seu espessamento, escrita que chega a um estágio em que a palavra forma um só corpo com o objeto descrito, enfim, um texto do silêncio. É nesse rastreamento do silêncio que lemos também algumas epígrafes de Sextus Empiricus relacionando o seu pensamento com o



ceticismo, corrente filosófica que valoriza a suspensão do sentido como estratégia diante do “valor objetivo e utilitário das palavras” (NUNES,1976, p. 209).

Finalmente, no quinto capítulo, analisaremos alguns contos de *Tutaméia*, ressaltando a relação entre letra e imagem. Tentaremos demonstrar que a noção de letra, em Lacan, está estreitamente relacionada à escrita chinesa, principalmente no que se refere ao ideograma. Da mesma forma, na pintura do século XX, a noção de vazio se articula com a concepção lacaniana de letra e silêncio. É nessa relação de subtração da linguagem e da imagem que analisaremos contos como *Palhaço da boca verde*, *Quadrinhos de estória* e *Zingaresca*. Encerrando nosso trabalho, faremos a leitura das narrativas *Mechéu*, *No prosseguir* e *Lá nas campinas*, todas de *Tutaméia*, além do conto *Páramo*, de *Estas estórias*, ressaltando como a linguagem chega ao ponto de letra. Nesses textos, nada se diz. Trata-se de narrativas em que se dá o “apagamento daquele que escreve”, como diria Blanchot (1987, p. 17).

Desse modo, culmina-se o percurso rosiano da letra, esboçado em *São Marcos*, conto de *Sagarana*, experimentado ainda de modo grosseiro em *Corpo de baile*, com as narrativas *Cara-de-bronze*, *Campo geral*, *Dão-lalalão*, mas já adquirindo refinamento em *Primeiras estórias* (*O espelho*; *Nenhum, nenhuma*) para desaguar em alguns contos de *Tutaméia*, numa escrita que tenta, ainda que precariamente, nomear o Real.

# **1 LETRAS E CARTAS**

## 1.1 A noção de letra

A noção de letra já está presente em Freud, quando afirma que os sonhos devem ser interpretados não pela imagem que eles transmitem, mas pela letra, isto é, a materialidade de sinais. Ao usar a expressão “materialidade de sinais”, Freud, ainda que de modo precário, já começava a destacar outros pontos que não apenas o significado. Será Lacan quem, subvertendo o algoritmo saussureano, proporá a prioridade do significante com relação ao significado, além de abordar a distinção entre letra e significante. No entanto, essa dissonância não foi fácil de ser percebida em Lacan.

Ao longo de alguns seminários lacanianos, nem sempre ficaram claras as diferenças entre letra e significante. Ram Mandil, acompanhando o pensamento de Jean-Claude Milner e de Jacques-Alain Miller, mostra que é a partir de *Lituraterra*, Lacan (2003a) que tais diferenças ficarão mais nítidas (MANDIL, 2003 p. 28). Em *A obra clara*, Milner acentua que essa separação entre letra e significante se dá principalmente no chamado segundo classicismo lacaniano:

Sendo deslocável e empunhável, a letra é transmissível: por essa transmissibilidade própria, ela transmite aquilo de que ela é, no meio de um discurso, o suporte. Um significante não se transmite e nada transmite: ele representa, no ponto das cadeias onde se encontra, o sujeito para um outro significante (MILNER, 1996, p. 104).

Como propõe Mandil, acompanhando Miller, no *Seminário da carta roubada*, Lacan (1998d) insiste em que é ainda o significante que determina as funções da *lettre*. O psicanalista francês lança mão do conto de Poe para mostrar que “o significante – incluindo-se aí *la lettre*, a carta/letra – não se limita à sua função de transporte da mensagem.” (MANDIL, 2003, p. 29). Já em *A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud*, Lacan (1998b) enfoca ainda a letra sob o domínio do significante:

Esses elementos, descoberta decisiva da lingüística, são os *fonemas*, onde não se deve buscar nenhuma constância fonética na variabilidade modulatória em que se aplica esse termo, e sim o sistema sincrônico dos pareamentos diferenciais necessários ao discernimento dos vocábulos numa dada língua. Por onde se vê que um elemento essencial na própria fala estava predestinado a fluir nos caracteres móveis que, qual Didot ou Garamonds a se imprimirem em caixa baixa, presentificam validamente aquilo a que chamamos letra, ou seja, a estrutura essencialmente localizada do significante (LACAN, 1998b, p. 504).

E Mandil (2003, p. 29) comenta: “[...] o aspecto privilegiado é a *lettre* como letra, como elemento tipográfico.” Em outros termos, há uma equivalência entre letra e estrutura fonemática. Conforme indica o pesquisador, essa abordagem está ligada ao projeto lacaniano de evidenciar a primazia da ordem simbólica.

Vale a pena abrir parêntese com relação a esse comentário. Lendo o texto lacaniano acima, acreditamos que o autor dos *Escritos* está não só mostrando a equivalência entre letra e estrutura fonemática, enquanto elemento tipográfico, mas também evidenciando o fonema como feixe de traços distintivos, conforme podemos perceber na expressão lacaniana “pareamentos diferenciais.” Em outros termos, essa expressão de Lacan parece estar sintonizada com os estudos fonológicos de Troubetzkoy, que entendia os fonemas enquanto feixe de traços distintivos. O traço é o elemento responsável pela diferenciação do sentido de uma palavra com relação à outra. Um exemplo: na palavra “pomba” e “bomba”, a distinção semântica se dá pelo traço. Explicando melhor: /p/, enquanto fonema, tem os seguintes traços: oclusivo, bilabial, surdo. Já /b/ apresenta os traços de oclusivo, bilabial, sonoro. Portanto, entre /p/ e /b/, o que marca a diferença de sentido, nos vocábulos “pomba” e “bomba”, é o traço de sonoridade, ausente em /p/ e presente em /b/, já que os outros fonemas, nas duas palavras, são idênticos. Relendo atentamente o texto lacaniano acima, podemos perceber que o psicanalista francês faz referência não só aos “pareamentos diferenciais”, (isto é, aos pares de oposição de fonemas, como ocorre em /p/ e /b/), mas acrescenta um esclarecimento, na mesma passagem: “necessários aos discernimento dos vocábulos numa dada língua.” Assim, o fonema, enquanto conjunto de traços distintivos, tem relação não só com o seu caráter tipográfico, mas com o som, o que leva Lacan a relacionar, no final do comentário, os caracteres com a fala. Fechemos o parêntese e voltemos à explicação de Mandil, com relação à materialidade da letra.

Estudando o texto lacaniano *Juventude de Gide ou a letra e o desejo* (1998c), Mandil (2003, p. 48) mostra que a *lettre*, tal como no conto de Poe, não está amarrada necessariamente a um significado. No nível do significante, seria impossível perceber o fetiche das cartas enviadas pelo autor de *Os moedeiros falsos* a Madeleine, “pois sua dimensão de fetiche não estava no conteúdo das cartas, mas no valor que tinham para Gide, para além das mensagens nelas veiculadas.”

Comentando o texto de Lacan, Mandil garante que se não há um uso metafórico da *lettre* é porque a letra, enquanto caractere, sempre seguiu os passos da carta: “Nesse aspecto é possível perceber que a emergência da letra para o primeiro plano se faz à medida

que se produz um apagamento da mensagem, na proporção em que se turvam os efeitos significantes da *lettre*, fazendo surgir, à margem do conteúdo que a letra transporta, uma materialidade desconectada de qualquer sentido.” (MANDIL, 2003, p. 47).

Poderíamos acrescentar à explicação de Mandil um comentário de Lacan, com relação ao texto *Juventude de Gide ou a letra e o desejo*. O autor dos *Escritos* ressalta que Gide, escrevendo para sua mãe e realçando a importância das memórias de Goethe, afirma que está mais preocupado com a materialidade do escrito do que com o conteúdo: “Aliás, essas memórias são muito pouco interessantes pelo que contam [...] Se não fossem *escritas* por Goethe, se Goethe houvesse mandado Eckermann escrevê-las em seu lugar, pouco mais lhes restaria do que um interesse documental.” (LACAN, 1998c, p. 754).

Em *Lituraterra*, texto de Lacan (2003a), ao descrever a relação entre fronteira e litoral, o autor dos *Escritos* deixa mais nítida a diferença entre letra e significante. É ainda Mandil quem, percorrendo o texto lacaniano, nos esclarece que a fronteira estabelece uma marca simbólica entre territórios homogêneos. O litoral mostra o encontro de dois mundos heterogêneos. O litoral separa, mas também conjuga o sólido (terra) e o líquido (mar). A letra, como o litoral, conjugaria esses dois elementos heterogêneos através do furo (MANDIL, 2003, p. 48). E realmente Lacan deixa clara essa diferença em seu texto: “Não é a letra litoral, mais propriamente, ou seja, figurando que um campo inteiro serve de fronteira para o outro, por serem eles estrangeiros, a ponto de não serem recíprocos?” (LACAN, 2003a, p. 18).

Em *Lituraterra*, Mandil, ainda acompanhando Lacan, mostra que além do “furo” existe a “rasura” e o “sulco”. A letra, segundo Lacan, é rasura de “nenhum traço que lhe antecede”; rasura supõe “sucessão de traços que se recobrem, cada um deles buscando em seu gesto, como tentativa de aproximação, a palavra apropriada para designar aquilo que se quer dizer.” (MANDIL, 2003, p. 50). A letra seria uma tentativa, sempre precária, de colar a palavra à coisa, chegando assim aos limites da linguagem. Em *Lituraterra*, a noção de sulco prolonga a de rasura.

Viajando de avião e vendo do alto a planície da Sibéria, Lacan vê sulcos entrelaçados com pequenos rios. É aí que o psicanalista francês lança mão do exemplo da letra como litoral, funcionando como articulação entre o Real e o Simbólico. Portanto, a letra separa e ao mesmo tempo conjuga esses dois elementos.

Lúcia Castello Branco, acompanhando o pensamento de Lacan e Serge Leclair, traz também uma contribuição interessante para ilustrar a diferença entre significante e letra, ao afirmar:

De qualquer forma, sabemos, com Lacan, que a letra é ainda mais elementar que o significante, uma vez que ela se reporta ao escrito e ao que há de mais fundamental no escrito, em sua redução ao puro traço, à pura inscrição, à sulcagem da superfície/corpo sobre a qual se escreve e se inscreve um sujeito. Além disso é a letra que faz a borda, o litoral, como nos ensina Lacan em *Lituraterra* (CASTELLO BRANCO, 2000a, p. 23).

E estabelecendo a relação entre letra e furo, afirma ainda a mesma pesquisadora:

E o que borda a letra? A letra borda justamente o furo, justamente o buraco que suporta toda e qualquer construção simbólica, todo e qualquer signo. Em certa medida, a letra funcionaria, portanto, como uma sutura do buraco, ao mesmo tempo que, ao suturá-lo, marca uma inscrição, um traço, como “um grampo no próprio lugar em que o afastamento se produziu”. É a letra, portanto, o ponto que marca a *diferença* entre a palavra e a coisa ou, no dizer de Serge Leclair, a diferença erógena propriamente dita: o espaço erógeno e o espaço das palavras não são da mesma ordem (LECLAIRE, 1991, p. 136 *apud* CASTELLO BRANCO, 2000, p. 23).

Através da noção de letra rastreada até aqui, podemos perceber que, pela sua natureza oscilante, ela apresenta o irrepresentável. A partir daí, poderíamos fazer uma pergunta que muitos pesquisadores já tentaram responder. Para que serve a escrita?

“A escrita serve para escrever o que não pode ser escrito.” (MANDIL, 1997, p. 104). Lacan vai mostrar que a relação entre Psicanálise e escrita se dá não apenas pela Literatura, mas principalmente pela letra. É pela letra que o escritor vai contornar, sempre de modo precário, “o que não cessa de não se escrever.”

A relação entre letra e escrita, proposta por Lacan, parece ter certa equivalência com o que Lúcia Castello Branco chama de escrita feminina. Para a pesquisadora, a escrita feminina corresponde ao texto do gozo, isto é, “do impossível, do indizível.” (CASTELLO BRANCO, 2000b, p. 124). Nesse sentido, a escrita feminina, que independe de gênero, seria uma forma de “descascar a escrita até o ponto máximo da intimidade com a coisa em si, quando então se dá a contaminação entre o criador e a matéria poética, agora em estado bruto.” (CASTELLO BRANCO; BRANDÃO, 1995, p. 12). A escrita feminina teria assim uma relação com o que a psicanálise chama de “gozo feminino.”

Paola Mieli (2002, p. 68), rastreando o *Seminário XX*, de Lacan, afirma que, para o psicanalista francês, “o gozo feminino é o que não pode ser falado, que não pode ser expresso por meio da linguagem.” A mesma autora garante que o gozo feminino não é o gozo do Outro, não tem essa ânsia de completude. Para a pesquisadora, “o gozo feminino é o gozo do Real do corpo suplementando o gozo fálico, um ‘a mais’ (e não um complemento) a

indicar um além do falo. Existindo e escapando da simbolização, o gozo feminino expressa tanto o limite da linguagem quanto seu além.” (MIELI, 2002, p. 68).

Como podemos perceber, a escrita feminina parece não estar distante da noção de letra, na medida em que escapa à simbolização. Castello Branco (2000b, p. 124), ainda com relação à escrita feminina, afirma: “E aí, nesse lugar de uma ‘litografia anterior às palavras: metafonética, não lingüística, a-lógica’, habita o que um dia denominei de escrita feminina.”

Mesmo sem discorrer sobre a “escrita feminina”, Eric Laurent, seguindo Lacan, também aproxima a noção de letra com o feminino. Citando uma frase lacaniana – “a letra tem um efeito de feminização” – Laurent demonstra que essa feminização está relacionada à idéia de enigma, que nunca se mostra por inteiro: “Dessa forma, o lugar do gozo surge como enigma, furo no sentido e ao mesmo tempo lugar desse gozo”. Tradução nossa.<sup>1</sup> Nessa mesma linha, Laurent afirma que, para ler o *Seminário da carta roubada*, “é necessário distinguir a parte do gozo e o efeito de significação introduzido pelo percurso do significante.” Acompanhando Lacan, Laurent demonstra que a letra, enquanto litoral, possibilita uma mediação entre o sentido, o efeito do sentido e o lugar do gozo.

Assim, o investimento na letra resulta num texto não-todo, lacunar, que escapa e resiste à simbolização, enfim que se aproxima do texto poético, do gozo, que supõe um escrito para não ser lido, como queria Joyce. Mandil (2003, p. 136) em *O escrito para não ser lido*, cita uma frase de Lacan, retirada do *Seminário II*: “um escrito, a meu ver, é feito para não se ler.” Escrever para não ser lido supõe um trabalho intenso com a linguagem, uma densidade de significância, levando o leitor a construir sentidos sempre provisórios, já que o texto permanece numa posição de indecidibilidade. Afirma Mandil (2003, p. 148):

A função do escrito deveria, pois, ser buscada mais na “demanda a interpretar” que na fixação de uma ou outra interpretação. O aspecto de *Finnegans Wake* ronda essa elaboração, pois trata-se de um texto que acentua justamente essa dimensão do escrito em que cada palavra pode conduzir a uma infinidade de leituras. É impossível decidir qual a verdadeira via a ser percorrida pelo leitor, suspenso pela demanda a interpretar.

Fazendo algumas reflexões sobre a História da escrita e exemplificando com o modo chinês de escrever, Barthes ressalta o seu caráter estético. Afirma ainda o pensador francês que a função de comunicação na escrita é secundária:

A história da escrita chinesa é exemplar a esse respeito: essa escrita foi inicialmente estética e/ou ritual (servindo para se comunicar com os deuses) e posteriormente

<sup>1</sup> LAURENT, 1999, p. 35. “À cet égard la place de la jouissance surgit comme, à la fois énigme, trou dans le sens et, en même temps, place de cette jouissance.”

funcional (servindo para se comunicar através de gravações); a função de comunicação, realçada pelos linguistas, é posterior, derivada, secundária. [...] Não é verdade que a escrita sirva apenas para se comunicar; é um abuso por parte de nosso etnocentrismo atribuímos à escrita funções puramente práticas de contabilidade, de comunicação, de registro e que nós censuramos o simbolismo que move o signo escrito (BARTHES, 1998, p. 1539, tradução nossa).

Essa relação da letra com o escrito para não ser lido parece ter uma ligação com a noção de alíngua.<sup>2</sup> A linguagem é um recorte precário de alíngua. Afirma Miller (2001, p. 69): “Dizer alíngua, em uma única palavra é, justamente, designar alíngua pelo som, alíngua suposta, aquela anterior ao significante mestre, aquela que a análise parece liberar e desencadear.” Significante e significado não são verso e reverso. É Miller (1996b, p. 98) quem afirma: “[...] Há tanto mais significância quando há menos semantismo. Há tanto mais significância quando o significante funciona como uma letra, separado de seu valor de significação. Esse mais-de-significante é o que podemos chamar de efeito poético.”

É nessa mesma linha que podemos entender o que Lacan nos diz, ao se referir aos textos de Joyce e ao relacioná-los com o discurso analítico. É pela “leitura de través” que o texto joyceano possibilita vários modos de ler:

O que é que se passa em Joyce? O significante vem recheiar o significado. É pelo fato de os significantes se embutirem, se comporem, se engavetarem – leiam *Finnegans Wake* – que se produz algo que, como significado, pode parecer enigmático, mas que é mesmo o que há de mais próximo daquilo que nós analistas, graças ao discurso analítico, temos de ler – o lapso. É a título de lapso que aquilo significa alguma coisa, quer dizer, que aquilo pode ser lido de uma infinidade de maneiras diferentes. Mas é precisamente por isso que aquilo se lê mal, ou que se lê de través, ou que não se lê (LACAN, 1988, p. 51).

Desse modo, a escrita joyceana, ao investir na letra, está relacionada à alíngua e ao gozo, como afirma Miller (1987, p. 312):

Se o gozo é mais importante que o Outro, observem que, simetricamente, Lacan introduz o conceito de alíngua como anterior ao de linguagem. Considera que a linguagem é uma elocubração de saber sobre alíngua. Neste nível primordial são solidários o gozo e alíngua e deles procedem o desejo, o discurso aí incluindo a linguagem.<sup>3</sup>

E Lacan, ainda no *Seminário XX*, afirma:

Alíngua nos afeta primeiro por tudo que ela comporta como efeitos que são afetos. Se se pode dizer que o inconsciente é estruturado como uma linguagem, é no que os efeitos de alíngua, que já estão lá como saber, vão bem além de tudo que o ser que fala é suscetível de enunciar (LACAN, 1988, p. 190).

<sup>2</sup>Tradução do neologismo lacaniano “Lalangue”.

<sup>3</sup>(Tradução nossa).



Esclarecendo a relação entre gozo, linguagem e letra, Jeferson Machado Pinto (2005, p. 72) afirma:

A letra é, assim, o ponto de interseção entre linguagem e gozo, mas mantém a tensão, dada sua própria característica de "alojar um gozo no vazio da escrita". Ela revela o que não se dá a ler e que exige decifração, mas é também cifração e fonte de possibilidade ficcional. O ficcional que interessa, exatamente por fazer valer a verdade durante sua própria construção, é o ancorado nos elementos que funcionam como propriedades residuais, incuráveis, sem plasticidade. O sujeito advindo dessa operação com a letra está sempre na dependência do ato, está sempre por vir.

Dessa forma, alíngua e a letra parecem estar sintonizados com o gozo. Gozo deve ser entendido aqui como “um lugar vazio de significantes no inconsciente.” (MILLER, 1987, p. 310, tradução nossa). Assim, o gozo no inconsciente tem apenas um lugar, o furo. Alíngua, enquanto texto do gozo, tem um “efeito de espessamento”, como afirma Elisa Arreguy Maia. Esse efeito tem a ver com o leitor. Assim, “a folha impressa, as letras em conjunto e seus intervalos agem sobre o leitor”, que é convocado a participar desse gozo, como propõe a pesquisadora citada: “O espessamento, neste sentido, responderia a um desejo do autor de compartilhar com quem o lê, de franquear para quem o lê o ultrapassamento da ditadura do sentido que ele próprio, autor, faz/desfaz.” (MAIA, 2000, p. 98).

Retomando a relação entre a letra e o ficcional, apontada acima por Jeferson Pinto, vale a pena destacar uma contribuição de Joseph Attié, quando demonstra que, na teoria lacaniana, dizer é diferente de escrever. O significante estaria relacionado à fala e tem mais relação com a verdade, ao passo que a letra está para a escrita, não tendo relação com a verdade. Essa constatação, segundo Attié ([s. d.], p. 5), está confirmada em Lacan, quando afirma que “quando se escreve se pode tocar o real, mas não a verdade.”

Como já foi apontado anteriormente, Lacan, nos últimos escritos, vai priorizar o gozo, que está relacionado ao impasse da simbolização. Mas esse impasse não impede que seu campo seja estruturado, como afirma Antônio Quinet Andrade, (2001, p. 1):

O gozo e seu campo é o conceito lacaniano que abrange o prazer e o desprazer, apontando como estes estão em continuidade – ele expressa a conjunção de Eros e Tânatos. O gozo não se deixa apreender totalmente; ele está sempre extravasando, transbordando, escapando como o tonel das Danaides, que contém um furo que faz com que elas estejam sempre enchendo-o sem jamais o completarem. Ele se encontra no ato de se coçar e até mesmo no de se incendiar com gasolina, como os bonzos. Não há limite para o gozo. Entretanto, ele não pode ser reduzido ao sexo,

pois não se deixa aprisionar pelo significante fálico. O que não quer dizer que seu campo não seja estruturado.

Podemos perceber, pois, que o gozo é do registro do Real. Para Lacan, o Simbólico, significante da função paterna, é o que garante a ordem do discurso, a cultura. No Imaginário é que se dá a constituição e a identificação do eu, “espaço” do engodo da imagem. Já o Real é o registro do não nomeado, o inacessível à simbolização. Lacan (1988, p. 125) afirma no *Seminário XX* que “O real só se poderia inscrever por um impasse da formalização.” Antes que o sujeito ingresse na ordem simbólica, o Real já se encontra dado. Na tentativa de dar maior sistematização na relação entre Real, Simbólico e Imaginário, contornando esse impasse da simbolização, marcado pelo Real, Lacan inventou o objeto (a). Ele percebeu que a linguagem satisfaz, além de significar.

Ana Maria Portugal Saliba, estudando a angústia em Freud e em Lacan, pergunta se a letra poderia ser o elo que ligaria o Real à escrita:

Com isso podemos dizer que a angústia é a “vida” do Real, o que nos leva a entender, em parte, o que Lacan propõe em sua conferência “A terceira” e nos seminários XXII, R.S.I. Nestas passagens, com o recurso da topologia dos nós, Lacan coloca a palavra “vida” fazendo furo na consistência do Real e nos dá uma indicação a respeito dos três nomes freudianos: inibição, sintoma e angústia. Estes se inserem como uma cunha, cada um no prolongamento da corda que amarra cada registro: do Simbólico surge o Sintoma. Do Imaginário, a inibição; e do Real a angústia. Do outro lado do prolongamento da corda que cerne o Real está a letra?? para marcar a possibilidade da escrita (SALIBA, 2006, p. 76, grifo nosso).

Assim, poderíamos concluir que a letra, na sua materialidade, faz a articulação entre o Real (o gozo) e o Simbólico. Ou seguindo a hipótese de Saliba, acompanhando Lacan, pode-se afirmar que a letra marcaria a possibilidade da escrita.

Articulando letra e gozo, afirma Miller (1987, p. 308, tradução nossa):

Já vimos que o que nos permite decidir sobre a relação do significante com a letra é que o significante é o signo como efeito de sentido ao passo que a letra é o signo considerado por seu efeito de gozo. Assim, se o ponto de vista do significante nos conduz de imediato à teoria da comunicação e a implicar o Outro na linguagem, o ponto de vista da letra é, pelo contrário, autista; é a perspectiva de um gozo que não se dirige ao Outro.

Um pouco à frente, Miller (1987, p. 312) ainda aprofunda esse ponto ao afirmar que o gozo está do lado do cifrado, marcando um efeito que não é de sentido. Sendo assim, o gozo é solidário a alíngua.

Castello Branco (1995c, p. 110) afirma, por sua vez, que a escrita do gozo, tentando apresentar o indizível, é perversa:

Esta a perversão maior do texto do gozo: colocar a linguagem em relação com o seu próprio limite. Fazer com que um texto, que é linguagem, esteja ao mesmo tempo dentro e fora da linguagem. Dissolver metáforas, deslocar imagens, descer ao máximo da minúcia para atingir o mínimo de significado: insignificar.

Talvez uma das formas de escrever precariamente o gozo seja através da letra. Investindo na letra, o escritor estaria tentando escapar ao significado, às redundâncias. Apostando em alíngua, ele busca elementos que escapam à linguagem como o gesto, a voz, o olhar, os sussurros. Nessa mesma linha é que Castello Branco (1994, p. 86) defende uma escrita feminina, que aposta na “corporeidade da letra”: “[...] E é essa a questão que aqui se pretende abordar, quando desenvolvemos a idéia da escrita feminina como uma escrita que busca a corporeidade da letra, a concretude da palavra, a coisa que virtualmente se esconde atrás do signo.” Buscando a “corporeidade da letra”, o escritor apostaria assim no gozo. Se não há jeito de representar o silêncio, o inominável, a não ser simbolizando-os, a escrita que investe na letra vai se manifestar de viés, como a escrita feminina propondo um texto de subtração, descontínuo, não-todo (CASTELLO BRANCO, 1994, p. 86).

Retomando a última nota de Miller, na qual afirma que a letra é um signo que deve ser tomado pelo seu efeito de gozo, seria interessante ressaltar aqui algumas reflexões desse mesmo psicanalista sobre o conceito de gozo em Lacan. Em *Os seis paradigmas do gozo*, por exemplo, Miller (2000) destaca alguns pontos que julgamos pertinentes e que merecem ser evidenciados. No primeiro paradigma, o psicanalista francês demonstra que a palavra, em Lacan, é vista como doadora de sentido. A linguagem suporta a palavra. A comunicação é intersubjetiva e dialética. O autor dos *Escritos* privilegia a decifração e a diferença entre significante e significado. Para Lacan, nesse primeiro momento, a comunicação se apóia na liberação do sentido. Lacan afirma aqui a disjunção entre significante e gozo. Enfim, o gozo não decorre da linguagem. No segundo paradigma, o significante anula o gozo, restituindo-o sob a forma de desejo significado. A concepção de gozo como lugar vazio, atribuindo-o ao Real e enfocando-o como gozo impossível, sendo acessível apenas por transgressão, é a proposta do terceiro paradigma, que acentua a disjunção entre significante e gozo. O gozo fragmentado em objetos pequeno (a) é a idéia básica do quarto paradigma, que já insinua uma pequena aliança entre significante e gozo. No quinto paradigma, Lacan já propõe uma relação entre significante e gozo. O significante representa

um gozo para outro significante. O gozo é, pois, colocado em termos de significante. É nesse paradigma que surge o objeto pequeno (a) como mais gozar. O mais-gozar deve ser entendido como aquilo que transborda, sem jamais se esgotar. A repetição é necessária e ela visa ao gozo, uma vez que há perda. Assim, o significante mestre produz perda e ao mesmo tempo suplemento de gozo. Fora de sua conexão com o gozo, o significante é impensável, havendo uma circularidade entre eles. Finalmente, no paradigma seis, Miller nos apresenta o conceito de alíngua. A linguagem é um conceito derivado de alíngua, que fala antes de seu ordenamento gramatical. A palavra não é concebida como comunicação, mas como gozo. Ela não visa à compreensão:

O gozo da palavra quer dizer que a palavra é gozo, que ela não é comunicação com o Outro por sua fase essencial. É isso o que quer dizer o blábláblá, tal como ele se exprime, enquanto o último grau da qualificação pejorativa da palavra. Blábláblá quer dizer, exatamente, que considerada na perspectiva do gozo, a palavra não visa o reconhecimento, a compreensão, ela não passa de uma modalidade do gozo Uno. (MILLER, 2000, p. 104).

Vale lembrar que a noção de letra se estende também a outras áreas. Ela está presente na ciência e na religião. O próprio Lacan admite, no *Seminário XVII*, a influência do Judaísmo na Psicanálise e acentua a importância da letra nessa religião. Para Lacan, o judeu é quem realmente sabe ler: “[...] Pela letra ele se distancia de sua palavra encontrando o intervalo para fazer uso de uma interpretação.” (ALVAREZ RODRIGUEZ, 2001, p. 6).

Em um instigante artigo – “*Letras de fuego: la letra en la tradición hebraica y en Lacan*” – a pesquisadora Alvarez Rodriguez mostra que o método exegético de interpretar a *Torah*, livro sagrado dos judeus, contribuiu para que houvesse um modo de ler muito especial no Judaísmo. Afirma a autora que a estrutura da língua hebraica contribuiu para que se valorizasse a letra. Em hebraico, as consoantes são mais importantes do que as vogais. As línguas semíticas em geral se estruturam em termo de “raízes triliterais.” As vogais e as famílias semânticas vão se deslocando em torno de três letras. Por exemplo, no árabe, há uma raiz triliteral – “K-T-B” – que cria um campo semântico vasto: “kitab” (livro); kutubi (livreiro); “Kuttab” (escola do corão) além de vários outros vocábulos. Tanto o árabe como o hebraico empregam letras apenas para as consoantes. O uso das vogais foi tardio e opcional e elas são apenas mera marcação.

Segundo Alvarez Rodriguez (2001, p. 6), a “ênfase sobre a letra como essência da palavra tem suas conseqüências nas práticas textuais de escritura, transcrição, leitura e interpretação.” De acordo com a tradição judaica, Javé deu a Moisés a *Torah*, gravada com

fogo. O texto teria vindo escrito sem corte, da primeira à última letra, contendo o conjunto de todos os nomes de Deus e a natureza do universo. São, pois, infinitos os sentidos da *Torah*.

Um outro ponto importante, segundo a ensaísta, é que a *Torah* tem como marca o paradoxo: ela dificulta a leitura, mas essa dificuldade é que possibilita a proliferação de interpretações. No texto da *Torah*, há quatro sentidos: o literal (Peshat), o alusivo (Rémez), o solicitado (Derash) e o oculto (Sod). As iniciais formam a palavra PRDS, que significa paraíso. No sistema hermenêutico da *Torah*, há cálculo do valor numérico das letras, ou permutação delas, além da decomposição da palavra em duas ou mais partes. O que levou Lacan a se interessar pela tradição judaica foi a exegese, que lança mão da mobilidade da letra na palavra, criando oscilações semânticas.

Foi exatamente essa indeterminação que possibilitou à ciência optar também pelo uso de letras em suas fórmulas. Não tendo um sentido preciso, sendo móvel, ela possui mais possibilidade de apresentar o Real, sempre oscilante. Afirma Alvarez Rodriguez (2001, p. 8):

Um discurso que aborda o Real em termos de letras sem sentido tem mais êxito – em termos de apreensão e manejo – do que um discurso como o de Aristóteles, que busca um sentido nos fenômenos naturais. A renúncia ao sentido e a redução à pura materialidade da letra facilitam também a transmissão, pois reduzem as possibilidades de má interpretação.

E é Lacan (1992b, p. 49) quem nos ensina que nunca há um dizer pleno, mas um semidizer:

Se há algo que toda a nossa abordagem delimita, que seguramente foi renovado pela experiência analítica, é justamente que nenhuma evocação da verdade pode ser feita se não for para indicar que ela só é acessível por um semidizer, que ela não pode ser inteiramente dita porque, para além de sua metade, não há nada a dizer. Tudo o que se pode dizer é isto. Aqui, por conseguinte, o discurso se abole. Não se fala do indizível, por mais prazer que isto pareça dar a alguns.

Mas voltemos aos comentários de Alvarez Rodriguez. Segundo ela, o método de Lacan teria uma semelhança com o do midraísta. O Midrash, método de análise do texto bíblico, consiste em extrair um dizer diferente do texto a partir da colisão de significantes. A dinâmica do Midrash tem uma semelhança com o que os críticos literários chamam de intertextualidade. Esse método consiste em citar um versículo de uma parte da Bíblia para interpretar outra. Os textos citados criam uma expansão semântica, formando o Midrash. A

citação de um texto anterior em um contexto diferente continua e ao mesmo tempo quebra a tradição. O significado do texto se torna plural.

O que a pesquisadora deseja mostrar em seu ensaio é que Lacan, na esteira da tradição judaica, teria usado um método semelhante ao do Midrash. É possível que a tradição judaica tenha levado o psicanalista francês a interpretar Freud sem ficar preso a um sentido prévio, procurando novos significados em novas contextualizações. O gosto pelo hermetismo e as diversas citações que se remetem na obra lacaniana parecem ter também a intenção de criar uma instabilidade no texto, levando o leitor a relê-lo constantemente.

É possível que Guimarães Rosa, assíduo leitor de livros orientais, tenha usado método semelhante em sua obra, acentuando esse processo em *Tutaméia*. O ato de escrever e reescrever seus textos (a revisão da quinta edição de *Sagarana* ocorreu quando o escritor mineiro escrevia *Corpo de baile*) teria contribuído para que sua escrita se assemelhasse ao Midrash judaico. Como nos textos judaicos, em *Tutaméia* os textos se citam, num constante deslocamento do sentido.

Conforme a hipótese da ensaísta acima citada, a noção de letra em Lacan parece ter uma sintonia com o modo judaico de interpretar textos sagrados. No caso do escritor mineiro, não se pode afirmar se ele conhecia bem esse método de interpretação da *Torah*. O que espanta é a semelhança dessa metodologia com a estrutura da última obra rosiana. Os jogos de palavras e sons, o gosto pela opacidade e a intratextualidade são recursos frequentes no escritor mineiro e lembram o Midrash judaico. Em Rosa, o gozo da escrita leva-o a um modo lúdico de trabalhar com a linguagem, que entra numa tensão semântica possibilitando ao leitor recombinar textos em outras contextualizações, seduzindo-o e envolvendo-o numa incansável demanda a interpretar.

A partir dessa tentativa de acompanhar a noção de letra em Lacan, podemos perceber que Guimarães Rosa enfatiza tanto a redução e opacidade quanto o excesso de sentido, injetado em algumas narrativas. Essa redução e esse excesso já são esboçados em *Sagarana* e *Corpo de baile*, obras em que o escritor mineiro ainda está mais preso ao significado. Em *Primeiras estórias*, o autor vai fazendo experimentações mais ousadas, buscando uma condensação da escrita, como acontece em *Nenhum, nenhuma, O espelho* ou mesmo em *Páramo*, de *Estas estórias*. Em *Tutaméia*, ele já consegue, em alguns contos, uma escrita altamente elaborada, atingindo um estágio do “escrever para não ser lido.” É o caso de contos como *Mechéu, Zingaresca, No prosseguir, Lá nas campinas*, narrativas em que nada se diz, levando o autor a tocar em fragmentos de Real.

A relação entre a escrita e a letra, no escritor mineiro, pode também ser comprovada nas correspondências dele com os seus tradutores. Em várias passagens da obra rosiana em que o tradutor pede explicações, veremos que o autor mineiro lhe dá “carta branca” para que ele crie, uma vez que nem sempre é o sentido o que importa na obra. Em outros trechos, encontramos aquele estágio em que a palavra é pura materialidade sonora ou mesmo um corpo “verbivocovisual”.

Nesse sentido, parece que as cartas de Rosa têm certa equivalência com as de Gide ou mesmo a *lettre* do *Seminário da Carta Roubada*, de Lacan. As *lettres* rosianas valem não apenas pelo seu conteúdo, mas pela materialidade das cartas em si e pela própria linguagem. Em outros termos, elas possibilitam, tanto ao escritor mineiro quanto a seus tradutores, grande satisfação diante do corpo sonoro e da suspensão do sentido que a língua lhes oferece. E essa satisfação decorre da letra, que suporta tal suspensão.

## 1.2 As correspondências: *lettres* e letras aqui

Nas cartas de Guimarães Rosa a seu tradutor italiano, Edoardo Bizzarri, há algumas reflexões sobre o som de determinadas palavras ou mesmo sobre o aspecto visual delas. O tradutor italiano apresenta vocábulos ao autor para que ele dê o significado ou faça comentários, com sugestões para a tradução. E nas reflexões rosianas, percebemos que o autor de *Tutaméia* nem sempre está preocupado com o significado exato dos vocábulos, mas com o efeito poético, com a significância, como já afirmamos anteriormente, citando o comentário de Miller (1996b: p. 98), “[...] Há tanto mais significância quando há menos semantismo. Há tanto mais significância quando o significante funciona como uma letra, separado de seu valor de significação.”

Na tradução da narrativa *Buriti*, por exemplo, o tradutor solicita o significado da palavra “visargo.” O escritor mineiro responde, dando vários sentidos:

Visargo: antes de tudo: não é uma palavra estranha, forte, mágica, cheia de dinâmica de mistério? Pode ser feiticeiro ou dono de arcanos ou ultra-lúcido ou tantas coisas mais. Tem de vis e de Argos. Tem de bis e de agro (acer, acerbo) (sou tentado a sugerir: um gato bizarri). (*Correspondência com seu tradutor italiano...*, p. 116, grifos nossos).

A conjunção “ou” e a expressão “ou tantas coisas mais” remetem à indecidibilidade do sentido. Assim, o leitor-tradutor é convidado a construir significados em torno do vocábulo, a ponto de suspender qualquer decisão semântica.

Interessante observar, no comentário acima, como o sentido da palavra, para Guimarães Rosa, muitas vezes era secundário. A sua dinâmica concepção de linguagem levava-o a brincar não só com o prefixo e o radical dos vocábulos, no caso “visargo” (bis, argos e agro), mas também com a primeira sílaba do sobrenome do próprio tradutor – Bizarri – como um menino saboreando um jogo de palavras e sons. Enfim, o que se pode perceber é a aguda sensibilidade do escritor mineiro para com o som, que é deleitado, deslocado ludicamente, levando o autor a deslizar não só pela rede de sentidos, mas também pela sonoridade da palavra. Em outra passagem, Edoardo Bizarri pergunta ao autor: “tontas vezes” é assim mesmo, assimilando tontas e tantas, ou é erro de revisão?” A resposta de Guimarães Rosa é inusitada: “Sim (!), é o empastamento semântico de “tantas” e “tontas.” (*Correspondência com seu tradutor italiano...*, p. 118).

É bem possível que em “tontas” e “tantas” tenha havido erro tipográfico. Se observarmos a resposta do escritor mineiro, notaremos que ele coloca um ponto de exclamação entre parênteses depois da palavra “Sim (!)”, como se estivesse espantado com o jogo sonoro dos vocábulos que poderia enriquecer o seu texto. De forma original, provavelmente Rosa reaproveitou a sugestão do tradutor e o possível erro tipográfico acabou sendo reutilizado pelo autor. Algumas páginas depois, comentando uma epígrafe de *Campo geral*, o escritor afirma: “Veja como o grande tradutor começa por influir no autor. Obrigado.” (*Correspondência com seu tradutor italiano...*, p. 122, grifos nossos).

Em várias passagens, Guimarães Rosa pede ao tradutor para não ficar preso ao texto original, mas se ater à magia da palavra, ao humor. O que é interessante observar é que essa relação entre o escritor e o tradutor contribuiu para que a consciência lingüística do autor mineiro se tornasse mais sutil. Assim, a tradução acaba sendo uma nova escrita, tão boa ou até melhor, em algumas passagens, do que o texto original. E Guimarães Rosa reconhece isso em uma carta a Bizarri, de 04 de dezembro de 1963, afirmando:

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 idéias”, dos arquétipos, por exemplo. Nunca sei se estou acertando ou falhando, nessa “tradução”. Assim, quando me “re” traduzem para outro idioma, nunca sei, também, em casos de divergência, se não foi o tradutor quem, de fato, acertou, restabelecendo a verdade do “original ideal”, que eu desvirtuara (*Correspondência com seu tradutor italiano...*, p. 99, grifos do autor).



Desse modo, escrever passa a ser uma forma de traduzir e o traduzir adquire uma autonomia tal como se o seu gesto fosse quase um ato perverso de criação. Essa concepção rosiana nos faz lembrar uma frase de Maurice Blanchot: “Todo tradutor vive da diferença das línguas, toda tradução está fundada nesta diferença, enquanto persegue, aparentemente, o desígnio perverso de suprimi-la.”<sup>4</sup> (Grifo nosso).

Nesse sentido, é possível perceber que em Guimarães Rosa há todo um programa estético que se dá não só em relação ao processo de depuração da linguagem escrita, mas também em relação a outras formas de signos. Os famosos desenhos do autor, em várias obras, são a prova disso.

Em algumas passagens da correspondência, o autor mineiro faz questão de colocar outros ícones (estrelas, por exemplo) para ressaltar o aspecto visual do vocábulo, uma vez que a palavra escrita não “desenha” o seu sentido. Por exemplo, na carta de 15 de janeiro de 1964, ele coloca, no final do texto, a palavra “abraço” com duas estrelas: “\* abraço\* amigo de seu Guimarães Rosa.” (*Correspondência com seu tradutor italiano...*, p. 126). Essas duas estrelas visualizam o abraço que o autor gostaria de dar no tradutor, como se a palavra não fosse suficiente para expressar o seu verdadeiro gesto: abraçar o amigo. E um pouco à frente, na carta de 20 de janeiro de 1964, o autor de *Grande sertão: veredas* volta a usar as estrelas e dá a explicação: “Sei que Miguilim e Manuelzão já estão devidamente salvos, para o entendimento mundial (\*\*\*\*\*) (estas estrelinhas são de exultação e aplauso).” (*Correspondência com seu tradutor italiano...*, p. 128, grifo nosso).

Juntamente com os elementos icônicos, que insinuam ser a linguagem insuficiente para expressar a realidade, percebemos, na *Correspondência*, que o escritor mineiro dá muito valor ao som, independente do significado, som que acaba estando sintonizado com a imagem. Na página 72 da *Correspondência*, com relação à palavra “mujo”, apresentada pelo tradutor italiano para a sua apreciação, Rosa afirma: “Grande valor, de som e de aspecto, sinto nesta palavra.” (*Correspondência com seu tradutor italiano...*, p. 72, grifo nosso).

Ainda com relação ao par som/imagem, podemos observar, na página 102 da *Correspondência*, quando o tradutor italiano pede explicação sobre a seguinte descrição, retirada da novela *Buriti*: “E ãe e rõe, ucrú, de ío a úo, virge-minha, tiritim: eh bicho não tem gibeira [...]” (*Correspondência com seu tradutor italiano...*, p. 105).

Observando o texto, em uma primeira leitura, vemos apenas uma massa de sons. A explicação de Guimarães Rosa esclarece a dúvida do tradutor:

---

<sup>4</sup>Cf. GAGNEBIN, 1999, p. 21.

[...] “õe”: (onomatopéia) se refere às unhas e bico da coruja – “rõe” (onomatopéia de roer ) se refere também à coruja – ucrú = refere-se ao rasgar (cruel da carne (crua) da vítima. – io = corresponde aos gemidos-guinchos da vítima – úo = E também o rumor geral, dos dois, a coruja batendo e a vítima se debatendo. “Tiritim”= indica coisa rápida e limpamente feita. E já é o próprio Chefe, em sua instabilidade de primitivo, se entusiasmando com o poderoso, isto é, com o agressor, se identificando com ele, com a coruja, e deliciando-se com a presteza da cena, “eh, bicho não tem (al) gibeira = a coruja comeu tudo, não dispõe de bolsos para neles guardar comida para mais tarde [...] (Correspondência com seu tradutor italiano..., p. 105-106).

O som “õe” deve ser onomatopéia de roer, mas uma regressão do vocábulo “unha”. Já “rõe” tem relação com roer, como o próprio autor confirma. Em “ucrú” a força imagética é maior: integra a palavra “cruel” e o adjetivo crua, de “carne crua” da vítima. “Io” e “úo” correspondem também ao guincho do animal que está sendo devorado e do devorador.

Nessa rica tradução, proposta por Rosa, há muito de cinematográfico. Numa primeira tomada, a coruja aperta a vítima com as unhas e o bico. Numa segunda, ela começa a devorar a presa, “roendo-a”. “Ucrú” já é nova tomada quando a ave devoradora perfura a carne da vítima. Aqui há uma visualização da carne viva sendo rasgada, além da avaliação do Chefe, que vê esse rasgar como um ato cruel. Em “io” é como se a câmera focalizasse apenas a vítima, imagem enriquecida pelo guincho da presa. Em “Uó” já há uma tomada cinematográfica de agressor e vítima se debatendo. A câmera se desloca da coruja, estraçalhando a vítima e enfoca o Chefe, que diz “Virge-minha”, horrorizado com a cena. Em “tiritim”, continua o enquadramento do chefe, que afirma que “bicho não tem gibeira”, para explicar que a ave comeu tudo.

Na tradução que Guimarães Rosa dá das onomatopéias, ele usa a palavra “cena” (“presteza da cena”) comprovando assim a hipótese que estamos levantando: a de que juntamente com o som, às vezes aparece também a imagem. Em síntese, em uma linguagem onomatopaica, concisa, construída com vocábulos verbivocovisuais, o escritor mineiro consegue aglutinar várias imagens, condensando períodos, solicitando do leitor uma participação da cena descrita, convocando-o a entrar no jogo e no gozo da transcrição.

Evidentemente, o escritor mineiro dá uma tradução injetando significado no texto, mas não podemos negar um desejo de tornar indecível o sentido, enfim, uma satisfação em traduzir o texto original ou como indica Mandil (2003, p. 149), “a presença de um gozo na própria demanda a interpretar.”

Outras vezes, a onomatopéia é utilizada com a intenção de produzir humor, como acontece com a explicação que o escritor mineiro dá à pergunta de Edoardo Bizarri – : “O que é ‘o orobó de um nhambu? –’” Rosa ressalta a aliteração evidente do fonema /b/. Já a

sonoridade cômica, segundo o autor de *Sagarana*, refere-se ao som do fonema vocálico /ó/, de “orobó”. A sutileza do estilo rosiano nos permite ver o efeito visual dessa palavra. Embora Guimarães Rosa não destaque o aspecto cinematográfico, podemos percebê-lo não só no nível morfológico, mas até no fonológico: a frequência do fonema /O/ no vocábulo é como se fosse uma rápida tomada cinematográfica do ânus da ave. Há o aspecto cômico da palavra realçado pelo autor: (“O orobó de um nhambu: notar a aliteração, além da sonoridade cômica.”) e, mais do que sonoridade cômica, existe uma comicidade imagética (*Correspondência com seu tradutor italiano...*, p. 69).

Para a explicação do vocábulo “esprripipou”, o escritor mineiro afirma: “apressou mais o passo, andou ainda em maior (e mais cômica) velocidade.” (*Correspondência com seu tradutor italiano...*, p. 73). E pouco depois continua a explicação: “Notar a aliteração, o aspecto e o tom, cômicos, quase onomatopaicos.” (*Correspondência com seu tradutor italiano...*, p. 73).

Outro exemplo confirma essa obsessão com o som e a imagem. Em carta ao tradutor italiano, Rosa dá a seguinte tradução para o vocábulo “catafractos”: “Aqui a maluqueira foi minha! Misturei um dado onomatopaico: a galinha d’angola vive a gritar – Tou fraca! Tou fraca! [...] com um significado tirado do latim: *cataphractus* = encouraçado de ferro, vestido de armadura [...], por causa do aspecto da ave.” (*Correspondência com seu tradutor italiano...*, p. 56).

Esse exemplo evidencia a preocupação do escritor mineiro em dar a elementos onomatopaicos alguns traços visuais. Desse modo, som e imagem se condensam no vocábulo “catafractus”, numa mistura original e gozosa de onomatopéia portuguesa com radical latino, priorizando o significante e tornando o significado revitalizado, ausente na expressão tradicional “galinha d’angola”. A palavra criada – “catafractus” – se cola mais ao objeto descrito como se fosse a própria ave. A consciência que o escritor mineiro tinha da palavra, relacionando o aspecto visual ao sonoro, o desejo de condensar imagens em fonemas, tudo isso demonstra não apenas uma vontade de evitar o lugar-comum, conforme afirma o próprio Rosa em sua correspondência. Trata-se de um trabalho de produzir uma escrita confundindo-a com a coisa e, mais ainda, percebe-se um gozo do criador em brincar com esses “sons imagéticos”, aumentando a significância do texto, isto é, as diversas possibilidades de combinação de sons e imagens, resultando sempre em sentidos suspensos. É nessa proposta de constante suspensão semântica que residiria o projeto rosiano da relação entre letra e escrita, como afirma Mandil, estudando o texto de Joyce:

Quanto mais separado, quanto mais funcionando “como letra”, mais o significante produziria significância em detrimento de seu valor semântico. Residiria aí o poder poético das palavras, qual seja o de evocar uma multiplicidade de significações por meio de um movimento de suspensão de qualquer decisão semântica. (MANDIL, 2003, p. 31, grifo nosso).

Essa suspensão semântica em detrimento da imagem, como veremos, será intensificada em *Tutaméia*, principalmente no último conto *Zingaresca*.

Na correspondência de Guimarães Rosa com o tradutor alemão Curt Meyer-Clason, um traço que salta à vista é a tentativa de considerar a sua prosa como poesia. E quando o escritor mineiro bate na tecla do poético, ele está tocando indiretamente na construção de um texto conciso. Na *Carta 10*, há um comentário da tradução de uma frase do romance *Grande sertão: veredas*. A oração é a seguinte: “Aquilo era como fosse um touro preto, etc”. O autor dá a seguinte indicação para o tradutor: “A frase é puramente poética, penso que deveria ser traduzida mais indeterminadamente.” (*Correspondência com seu tradutor alemão...*, p. 87, grifo nosso).

Novamente aqui percebemos a preocupação do autor de *Tutaméia* em criar significados intencionalmente imprecisos, convocando o tradutor a produzir novas significações. Isso acontece em outras passagens quando Rosa pede ao tradutor para traduzir de modo indeterminado. Priorizando o poético e a condensação de sentidos, ele tem consciência de que a poesia não deve se sujeitar à norma e por isso pode romper com a gramática. Observe-se que o crítico Vilem Flusser captou intuitivamente esse caráter de imprecisão da linguagem ao se referir ao aspecto inarticulável da língua rosiana: “A nova língua que jorra de Guimarães Rosa é uma ‘diadoração’ que é um invocar do inarticulável.” (*Correspondência com seu tradutor alemão...*, p. 173). Em um outro trecho de recomendação do escritor mineiro a Harriet de Onis, com relação à tradução de *Sagarana*, Rosa enfatiza a força do poético:

Nos meus livros, tem importância, pelo menos igual ao do sentido da estória, se é que não muito mais: a poética ou poeticidade da forma, tanto a “sensação” mágica, visual, das palavras, quanto a “eficácia sonora” delas: e mais as aliterações viventes dos ritmos, a música subjacente, as fórmulas-esqueletos, das frases, – transmitindo ao subconsciente vibrações emotivas subtis. Tudo em três planos (como o ensino das antigas religiões orientais):

- 1 the underlying charm(enchantment) (a graça implícita, a magia interior)
- 2 the level-lying common meaning (o sentido usual, comum)
- 3 the “overlying idea (metaphysic) (a idéia transcendente (metafísica). (DANIEL, 1968, p. 172).

Esse “inarticulável” a que se refere Vilem Flusser, bem como as “vibrações emotivas sutis” do subconsciente na citação acima, parecem corresponder, em Guimarães Rosa, ao que Lacan chama de alíngua. Enquanto relacionada ao que “precede” a linguagem, alíngua está mais ligado ao gozo e não ao sentido. É o que afirma Miller (1998, p. 68): “O fenômeno essencial do que Lacan chamou alíngua não é o sentido – é preciso dar-se conta disso, mas o gozo.”

Buscando “alíngua”, conforme já visto anteriormente, Guimarães Rosa constrói um texto de gozo. E Miller (1987, p. 290) nos confirma que há uma estreita relação entre a letra e o gozo na obra de Lacan: “Por isso, Lacan recupera o conceito de signo, esse signo a que damos o nome de significante por seus efeitos de significado, mas ao que também denominamos de letra quando é considerado de acordo com seu segundo efeito: a produção do gozo.” (MILLER, 1987, p. 290). Como podemos notar, o gozo está mais sintonizado com o cifrado e, conseqüentemente com alíngua, dela derivando o desejo, o discurso e a linguagem, conforme aponta Miller (1987, p. 312).

É importante deixar claro que a noção de alíngua não deve ser entendida como um ponto de origem. Tal noção não se confunde com uma essência, mas é um vir-a-ser do signo. Alíngua também não se aloja no lugar do Outro da linguagem: “O Outro da linguagem, ele também, cavalga atrás de alíngua, perde o fôlego para alcançá-la e o chiste o ‘pega em primeira mão’”, como nos ensina Miller (1987, p. 69).

A linguagem é, pois, um recorte precário de alíngua. Num texto, por exemplo, as pausas, os sinais não pronunciados, a materialidade sonora da linguagem todos esses elementos configuram, precariamente, alíngua. Quando Rosa, na correspondência com os tradutores, faz referência ao poético e ao elemento indeterminado de algumas passagens, ele está tentando criar um texto sintonizado com a noção de alíngua. Acreditamos que é este o sentido do elemento “metafísico” da linguagem, a que o escritor mineiro se referia em sua entrevista, por exemplo, a Günter Lorenz. Não se trata aqui de metafísica no sentido ontológico, mas de um conceito amplo, muito mais sintonizado com o gozo da linguagem, com o seu efeito poético.

Em carta enviada ao escritor mineiro, o tradutor alemão Curt Meyer-Clason faz referências a frases lacônicas do autor. A nosso ver, esse modo condensado de escrever vai além da explicação de Paulo Rónai, a de que seria um recurso estilístico para captar o modo de pensar truncado do sertanejo. É muito mais um desejo de realçar o caráter poético de seu texto. E o tradutor alemão Curt Meyer-Clason afirma que, no seu trabalho, ficou atento a três

elementos muito importantes e que estão presentes em *Grande sertão: veredas*: as aliterações, as expressões idiomáticas e as frases lacônicas.

Se o tradutor alemão fez um excelente trabalho, foi devido à sua consciência de que o texto de Rosa era essencialmente poético: “Toda interpretação mata a poesia à medida que dá mastigado para o leitor o que este deveria captar com sua imaginação.” (*Correspondência com seu tradutor alemão...*, p. 153).

E um pouco mais à frente, afirma ainda o tradutor:

Traduzir Rosa significa: solicitar a ajuda de todas as forças da imaginação, colocar em campo uma tropa inteira de faculdades imaginativas; tentar aqui e acolá pregar uma peça no autor, superar-lhe num ponto e por vezes registrar uma vantagem. Em outras palavras, tenho de tentar compensar vitórias e derrotas (tanto mais que a cada passo tenho de engolir uma derrota); tenho de juntar numa conta um saldo positivo de versões superiores em alemão para ficar em condições de poder engolir se necessário trechos intraduzíveis ou soluções fracas, até mesmo falhas. Em outras palavras: tenho de pensar sempre no todo e jamais apenas na frase considerada no momento. Por isso mesmo, minha tradução deveria ser avaliada em bloco, da primeira à última frase composta por duzentas mil palavras, e não com base em amostragens, catadas ociosamente aqui e ali, pois tampouco o original permitiria que depois de algumas páginas alguém dissesse: gostou ou não gostou. Minha versão também é poesia, ou melhor, pretende ser poesia. (*Correspondência com seu tradutor alemão...*, p. 154, grifo nosso).

A consciência de Curt-Meyer-Clason de que estava diante de um texto poético levou-o a ir além do denotativo e a evidenciar sutilezas difíceis de serem percebidas por um tradutor comum. Há, na observação do tradutor alemão, algo de lúdico, uma espécie de disputa poética entre ele e o escritor mineiro. O tradutor é convidado a ser poeta, a criar indeterminações de sentido. No entanto, nessa disputa, o tradutor parece não ter percebido que “engolir trechos intraduzíveis” nem sempre deveria ser visto como uma perda nesse duelo poético, mas uma vitória. “Engolir trechos intraduzíveis” é, mais do que mera disputa, um convite a mergulhar no gozo da linguagem e realçar a indecidibilidade do sentido.

O desejo de valorizar o som em detrimento do significado, em Rosa, foi também reconhecido pela pesquisadora Dirce Corte Riedel. Esse processo está sintonizado com a intenção de ligar a palavra à coisa. Assim, o ritmo é retardado em benefício da sonoridade do vocábulo:

Entre os processos intensificadores que caracterizam a narrativa de Guimarães Rosa, retardando-lhe o ritmo, está a tendência expressionista para se deter diante das coisas, colocando-se dentro delas, pensando-as e sentindo-as subjetivamente, revelando, assim, em seu processo, as formas, as cores, os sons [...] (*Correspondência com seu tradutor alemão...*, p. 154).

Outras vezes, as frases inacabadas, segundo Guimarães Rosa, funcionam como um recurso de estilo para ilustrar um comportamento típico do sertanejo, que fala sem finalizar o pensamento. Esse comentário é ressaltado pelo autor mineiro na sua correspondência com o tradutor alemão. Rosa cita dois críticos que destacaram esse recurso, Paulo Rónai e Roberto Schwarz. O primeiro, como já foi dito, vê nessa técnica um modo de captar a psicologia do rústico:

Observando a fala de pessoas de poucas letras, ou de todo não alfabetizadas, podemos notar quão freqüentemente elas deixam a frase inacabada, como que suspensa completando o sentido com o silêncio da pausa. Em Guimarães Rosa, o vezo, de tão freqüente, ganha foros de categoria sintática: “Queriam-lhe como quem”; “No que num engano”, “Sabiam o até-que ponto,” “aquilo era quando as onças, [...]” (*Correspondência com seu tradutor alemão...*, p. 318).

Já o segundo crítico citado por Rosa – Roberto Schwarz – vê nesse modo de escrever um dos traços fundamentais do estilo do autor mineiro: “Um jovem crítico [...] em sua percuciente análise da linguagem de Guimarães Rosa, chega a ver em tais sentenças inacabadas a chave de toda a expressão do autor.” (*Correspondência com seu tradutor alemão...*, p. 318). O inacabamento da frase, como já comentamos anteriormente, vai além de um desejo de retratar a psicologia do rústico, como afirma Paulo Rónai, mas de ampliar o efeito poético, deixando o sentido em suspensão.

Essa preocupação com o inacabamento, como podemos perceber, já estava presente desde as primeiras obras. Se nos primeiros textos esse traço se deu ao nível da palavra ou da frase, em *Tutaméia* ele se construirá em toda a narrativa na medida em que um conto se relaciona com o outro.

É bem possível que a construção de frases incompletas e enigmáticas tenha sido o primeiro exercício da chamada “escrita inacabada” tão freqüente na última obra. Mas Guimarães Rosa tinha consciência de que determinadas frases fragmentadas e sem lógica traziam também efeito humorístico. Comentando uma frase dessa natureza com seu tradutor alemão, ele afirma:

MEU PATRÃO ME DANAVA-SE = (VER O ESTUDO DE Paulo Rónai. É uma dessas reproduções ao vivo da fala, quando as palavras se seguem e se atropelam desrespeitando a lógica da frase. Com isso, ganha o texto, poeticamente, e em graça e autenticidade, revelando o estado de espírito do narrador. (Estou sendo claro nesta explicação?) (*Correspondência com seu tradutor alemão...*, p. 351, as marcas em caixa alta são do autor).

Essa preocupação rosiana em escrever, priorizando a materialidade da língua, propondo enigmas, apontando para a suspensão de qualquer decisão semântica, tornando o leitor uma espécie de co-autor, está presente também em *Campo geral*. Comentando sobre o primeiro parágrafo do conto, Rosa faz referência a um texto “algébrico”: “Trata-se de uma INTRODUÇÃO geral, que pretende ser concisa, enérgica, provocativa, “algébrica”, sem denunciar o enredo do conto nem minimamente.” (*Correspondência com seu tradutor alemão...*, p. 242, marca em caixa alta do autor). A palavra “algébrica” aponta para a materialidade sonora. Remete também ao aspecto visual, uma vez que a ortografia do escritor mineiro destoava da oficial. Já o vocábulo “provocativo” acena para o desafio ao leitor, para que entre no jogo ficcional. O escritor mineiro coloca ainda, em seu comentário, a palavra “concisa”, demonstrando que mesmo em narrativas de maior extensão, como *Campo geral*, já havia um desejo de concentrar o texto, traço que se tornará recorrente em *Tutaméia*.

Essas explicações ao tradutor demonstram que havia um projeto estético mais amplo em Guimarães Rosa, projeto que supõe o gozo no escrito e pede a colaboração do leitor, enfim Rosa quer construir um texto poético. Em carta ao tradutor alemão, ele afirma que *Grande sertão: veredas* é um poema longo: “Não viram, principalmente, que o livro é tanto um romance, quanto um poema grande, também. É poesia (ou pretende ser pelo menos).” (*Correspondência com seu tradutor alemão...*, p. 14, grifo nosso).

Interessante notar, como já foi citado anteriormente, que também o tradutor alemão garante (em outra passagem, e com a mesma expressão: “pretende ser”) que sua versão é poesia ou pretende ser. O escritor mineiro convida o tradutor, em caso de dúvida, “a jogar a frase para cima, o mais alto possível.” (*Correspondência com seu tradutor alemão...*, p. 259). Essa preocupação com o indeterminado, com o poético, leva o escritor mineiro a construir uma escrita reduzida, na linha do que Lúcia Castello Branco (1995b, p. 122) chama de “colocar a palavra em estado de larva”, buscando captá-la na sua germinação, tentando surpreendê-la no seu nascedouro. Assim, tanto o texto original quanto o traduzido estão, esteticamente, em pé de igualdade e a não fixação de sentido pode ser uma ótima oportunidade para fazer o leitor mergulhar na ileitura, como aponta Jésus Santiago (2005, p. 229): “Afirmo [...] que quando tocam algum fragmento de real, certas manifestações do escrito literário carregam esse poder de ileitura, cujo equivalente, na clínica psicanalítica, é o sintoma.”

Retornando às cartas do escritor mineiro com seus tradutores, o texto que segue, de autoria de W.H Auden e citado em inglês por Guimarães Rosa, em correspondência com



seu tradutor alemão, esclarece essa proposta: escrever de modo obscuro supõe construção do sentido pelo leitor. E na citação de Rosa, parece haver fina ironia, já que o texto não é claro:

Obscurity raises a special problem for the translator. A writer bears the responsibility for what he writes. If somebody says to him, "I don't understand this passage", he can say either, "it means just what it says. But since you seem rather stupid, I will put it in this way, or, "I'm afraid you're right. As it stands, the passage doesn't say what I meant it to say. What I should have written is as follows. "In a case where the original is really obscure, that is to say, the translator's difficulty in understanding it is not due to his own ignorance what is he to do?"<sup>5</sup>

Além das duas correspondências, uma com o tradutor alemão e outra com o italiano, há uma entrevista de Guimarães Rosa a Günter Lorenz, contendo reflexões relevantes sobre o elemento irracional, tão importante na arte e na linguagem. Em uma passagem afirma: "Eu diria mesmo que, para a maioria das pessoas, e não me excetuo, o cérebro tem pouca importância no decorrer da vida". E um pouco antes, no mesmo trecho, afirma: "A gramática e a chamada filologia, ciência lingüística, foram inventadas pelos inimigos da poesia." (COUTINHO, 1983, p. 71). Em outra passagem declara:

Os paradoxos existem para que ainda se possa exprimir algo para o qual não existem palavras. Por isso, acho que um paradoxo bem formulado é mais importante que toda a matemática, pois ela própria é um paradoxo, porque cada fórmula que o homem pode empregar é um paradoxo. (COUTINHO, 1983, p. 71).

Essas citações têm um denominador comum: a preocupação em escrever, investindo-se em elementos não racionais, priorizando a língua e o aspecto visual das palavras: Nesse sentido, o depoimento de João Cabral de Melo Neto é esclarecedor:

Eu me lembro que Guimarães Rosa gostava de conversar comigo sobre esse negócio de fabricação da escrita. E ele me mostrava coisas que eu confesso que estranhava. Eu me lembro quando saiu "Corpo de Baile." Eu estava no Itamaraty nesse tempo e então ele me perguntou: "você já passou daquele pedaço?" É um conto muito bonito em que tem uma onça ameaçando um rebanho de gado. Então o touro fica no meio, cercado pelas vacas, e fica em pé para enfrentar a onça, se ela ousar se aproximar das vacas que ficam ao redor dele. Não estou bem lembrado, mas parece que a onça avança e o touro mete uma chifrada nela, e está claro que o sangue jorra. Ele me

---

<sup>5</sup> Tradução nossa: "A obscuridade levanta um problema especial para o tradutor. Um escritor coloca a responsabilidade do que ele escreve. Se alguém diz para ele: "eu não entendi essa passagem", ele tanto pode dizer: "isso significa exatamente isso". Mas uma vez que você parece estúpido, eu vou colocar da seguinte forma: "ou eu acho que você está certo". Da forma como está, a passagem não diz o que eu queria que dissesse. Eu deveria ter escrito assim: "num caso onde o original está realmente obscuro, isto é, a dificuldade do tradutor em entender a passagem não deve à sua própria ignorância. O que lhe resta fazer?" (*Correspondência com seu tradutor alemão...*, p. 256).

perguntou então: “Chegou naquela parte?” “Cheguei.” “E você não viu?” Digo: “Não.” Ele diz na passagem que o sangue jorra, ou sai um jato, o sangue brotou como num jato, a idéia é essa. “Você viu que no fim daquelas frases tem um ponto de exclamação?” Eu digo: “vi”. Agora você não notou no livro que o ponto de exclamação está diferente? Eu digo: “Não, por quê? Ele disse: “Porque o ponto de exclamação tem um ponto antes e outro depois.” [!. ] Eu disse: “E daí ? Ele disse: “É para dar a idéia de um jato.” (MELO NETO, 1989 *apud* ANDRADE, 2001, p. 43, grifo nosso).

Na busca do silêncio, o escritor ressalta um desejo de flagrar a palavra em seu estado de larva: “[...] quero voltar cada dia à origem da língua, onde a palavra ainda está nas estranhas da alma, para poder lhe dar luz segundo a minha imagem.” (COUTINHO, 1983, p. 84).

Para Rosa, não só o grafema, o fonema, o romance ou o conto têm uma natureza poética, mas a própria palavra também tem essa natureza, já que ela possibilita deslizamentos não apenas semânticos, mas sonoros. Daí o desejo do autor mineiro de escrever, aos cem anos, o seu romance mais importante, em forma de dicionário: “Cada palavra é, segundo sua essência, um poema. Pense só em sua gênese. No dia em que completar cem anos, publicarei um livro, meu romance mais importante: um dicionário. Talvez um pouco antes. E este fará as vezes de minha autobiografia.” (COUTINHO, 1983, p. 89).

Essa relação da escrita com o dicionário possibilita dois pontos que merecem abordagem: a preocupação da palavra e sua gênese, isto é, não apenas a origem filológica, mas as relações imprevistas entre som e sentido. Um segundo ponto importante é o conceito de dicionário, que remete à mobilidade da significação, a uma escrita inacabada, que pede um trabalho de construção por parte do leitor. É interessante salientar que *Tutaméia* é um livro que foi escrito em ordem alfabética, dialogando com a estrutura de dicionário.

## **2 DELETREANDO**

## 2.1 *Sagarana*: tropeçando nos signos

Lendo as correspondências de Guimarães Rosa com seus tradutores, como já ressaltamos no primeiro capítulo, podemos perceber que há um programa estético de investimento na letra. O escritor mineiro deixa claro, em algumas de suas cartas, a importância do ilegível, do obscuro como uma espécie de desafio ao leitor. Há também uma preocupação do autor em construir passagens “algébricas”, fazendo com que seu texto fuja do lugar-comum. Esse investimento não se dá de modo linear, mas em espiral. Em *Sagarana*, por exemplo, a opacidade do significante, ainda em esboço, já está presente no poema com os nomes dos reis assírios, como veremos; no entanto, ela não é explorada de modo vertical. Podemos afirmar que, nas primeiras obras rosianas, o autor ainda está preso ao significado e a um certo ludismo do significante, embora seja possível perceber um gozo no processo de construção da narrativa, principalmente no que tange ao som e ao ritmo do texto.

Em *Corpo de Baile*, a depuração do sentido já começa a tomar alguma consistência, principalmente nas narrativas *O recado do morro*, *Dão-lalalão*, *Cara-de-bronze* e *Campo geral*. Evidentemente, o autor mineiro, como veremos, ainda continua preso ao sentido, mas há nessas obras uma sensível diferença em relação a *Sagarana*.

O nosso objetivo, neste capítulo, é demonstrar em algumas narrativas, de *Sagarana* a *Corpo de baile*, como a opacidade do sentido já está em gestação. Esse deletreamento às vezes se constrói a partir do aspecto tipográfico da letra, como ocorre em *Dão-lalalão*; outras vezes ele se manifesta no nível da palavra, como se pode constatar em *Sagarana* ou mesmo no nível da frase, como é possível perceber no *Recado do morro*. Em *Campo geral*, a descrição feita através da percepção infantil contribui significativamente para que Miguilim solete o mundo. Já em *Cara-de-bronze*, a busca da poesia e o desejo de nomear o inominável são tentativas importantes no trajeto rosiano de investimento na letra.

*Corpo de baile* é um exercício fundamental do escritor mineiro nesse investimento, que ainda ocorrerá de forma embrionária em *Primeiras estórias*. Basta ler, por exemplo, narrativas como *O espelho*, *A menina de lá* ou *Partida do audaz navegante* e, principalmente, *Nenhum nenhuma*. Nessas duas últimas estórias, como veremos no terceiro capítulo, a relação entre o ler e o escrever funciona como um instrumento essencial para que, em *Tutaméia*, já se

manifeste de forma mais explícita um escrito que se oferece para não ser lido. Começamos por *Sagarana* para depois chegarmos a algumas narrativas de *Corpo de baile*.

Desde *Sagarana*, livro publicado em 1946, encontramos, em Guimarães Rosa, uma preocupação com o poder poético das palavras. Nessa primeira obra, há um interesse pela palavra, que funciona como elemento que possibilita o nascer da narrativa (Coelho1983, p. 258). Segundo essa pesquisadora, em *Sagarana*, “a palavra é o elemento desencadeador da ação principal.”

Em vários contos de *Sagarana*, encontramos trechos de prosa que, na verdade, são poemas. Trata-se de passagens em que o escritor brinca com as palavras lançando mão de ritmos, sons e imagens. Acreditamos que esse gosto chega ao gozo da linguagem. Há um ludismo que se espalha em diversas camadas: no deslocamento do foco narrativo, na performance dos personagens e até nos sons. Em *O Burrinho pedrês*, por exemplo, o nome do animal é Sete-de-Ouros, carta de baralho do jogo de truco, jogo em que a palavra falada, com seus duplos sentidos, é fundamental (OLIVEIRA, 1981, p. 8). Buscando o lúdico e o poético, o narrador “quebra” a estória, em benefício do ritmo, tornando o texto fragmentado e fazendo surgir casos e descrições. Ele quer muito mais investir no som e nos efeitos imagéticos que praticamente contar algo. Angela Vaz Leão (1983, p. 248), analisando o conto *O burrinho pedrês*, estuda a variação do ritmo da narrativa e mostra que, em vários momentos, o narrador rompe com a seqüência do enredo ora narrando ora criando encaixes no texto. Ao ressaltar a lentidão do ritmo da narrativa, a pesquisadora nos leva a levantar a seguinte hipótese: narrando lentamente, com vários recortes, o narrador, sem perder de vista o conjunto do texto, aponta para um gozo no processo de construção ficcional. Acreditamos que muitas dessas rupturas, bem como os jogos de linguagem (aliterações, assonâncias) sejam realizadas, em *Sagarana*, com o intuito de fazer poesia, isto é, explorar o som, o ritmo, o aspecto visual do texto, em síntese, há um deleite do narrador com a linguagem. As descrições, como afirma a pesquisadora citada, funcionam como “acompanhamento ou fundo musical para a ação. Participam do ritmo geral, que é um dos elementos estruturadores do conto, e têm o seu ritmo interno, variável em função dos objetos e movimentos representados, e obtido, como é normal, pela extensão dos segmentos, pela distribuição de acentos e pausas, pela repetição de palavras, e sons expressivos, pelo jogo de aliterações, assonâncias e rimas.”(LEÃO, 1983, p. 253).

Em algumas dessas descrições há verdadeiros poemas, que chegam a ser metrificados, como no famoso trecho:

As ancas balançam e as vagas de dorsos, das vacas e touros, batendo com as caudas, mugindo no meio, na massa embolada, com atritos de couros, estralos de guampas, estrondos e baques, e o berro queixoso do gado junqueira, de chifres imensos, com muita tristeza, saudade dos campos, querência dos pastos de lá do sertão [...] Boi bem bravo, bate baixo, bota baba, boi berrando...dansa doido, dá de duro, dá de dentro, dá direito [...] Vai, vem, volta, vem na vara, vai não volta, vai varando [...] (*O burrinho* ..., p. 23).

Guimarães Rosa já usava, desde *Sagarana*, uma ortografia diferente da oficial. Tal prática está ligada a uma grande importância dada por ele ao aspecto sonoro e visual das palavras. Vocábulos como “urubu”, “colmo”, “fez”, “boca” trazem acento, seguindo ainda a ortografia anterior à reforma de 1971. Assim, a palavra deve ser enfocada também como um ideograma. No trecho acima, o vocábulo “dansa” está escrito com S. Em um escritor que valoriza som e imagem tanto no plano frasal, quanto no vocabular ou fonemático, podemos levantar uma hipótese: a letra S apontaria para o movimento que o vocábulo em questão suscita. O autor insinuaria, pela letra, o movimento do boi se desgarrando em zig zag da boiada: (“Boi bem bravo bate baixo, bota baba boi berrando, dansa doido dá de duro, dá de dentro dá direito”). Idêntico processo se dá também em “vai,vem, volta, vem na vara, vai não volta, vai varando”, em que a presença da letra V se associaria ao chifre do boi. É possível ainda levantar a hipótese de que as aliterações em b, (“boi bem bravo bate -baixo, bota baba boi berrando”) funcionariam como um ideograma da boca e das ventas do boi, principalmente no trecho “bate baixo, bota baba”. O depoimento de João Cabral, citado no capítulo anterior, permite-nos levantar outros exemplos, perfeitamente plausíveis, dada a sutileza da escrita rosiana, além do conhecimento que o escritor mineiro tinha de línguas orientais, visuais por excelência.

A relação entre o som e a visualidade das palavras está presente também em *São Marcos*. Um exemplo, bastante citado pelos pesquisadores, mas pouco articulado com a narrativa em questão, é o que se refere à inscrição que o personagem-narrador faz nos bambus, numa disputa poética que ele estabelece com o poeta popular “Quem-Será.” Trata-se inicialmente de um texto enigmático, uma enumeração de reis assírios (*São Marcos*, p. 238):

Sargon  
Assarhaddon  
Assurbanipal  
Teglattphalasar, Salmanassar  
Nabonid, Nabopalassar, Nabucodonosor  
Belsazar  
Sanekherib.

Escrever esses nomes sugere uma busca da sonoridade pura dos vocábulos, independentemente de um significado. Há, pois, uma espécie de gozo, o que leva o autor a optar pelo cifrado:

E era para mim um poema esse rol de reis leoninos, agora despojados da vontade sanhuda e só representados na poesia. Não pelos cilindros de ouro e pedras, postos sobre as reais comas riçadas, nem pelas alargadas barbas, entremeadas de fios de ouro. Só, só por causa dos nomes (*São Marcos*, p. 238).

O trecho acima demonstra a consciência de Rosa da materialidade sonora e do aspecto visual que ela sugere. Um pouco à frente desse fragmento, o narrador faz referência à raridade do vocábulo: “Sim, que, à parte o sentido prisco, valia o ileso gume do vocábulo pouco visto e menos ainda ouvido, raramente usado, melhor fora se jamais usado.” (*São Marcos*, p. 238, grifo nosso). Essa raridade se associa ao embaçamento intencional do sentido, levando o leitor a “ler mal” ou “ler de través”, ou a “não ler” como propõe Mandil (2003, p. 135-136).

Através do efeito visual e sonoro dos vocábulos, o poema acena para a relação entre o falado e o escrito, conjugando com a situação do personagem que oscila entre ver e não ver. Importa ainda ressaltar que o poema é escrito em bambus, que podem ser interpretados como metáfora do papel, suporte da escrita. É num espaço vegetal, palco natural, a mata, que tem início a disputa poética entre o personagem-narrador e seu rival Quem-Será, personagem, com nome enigmático, uma incógnita, que aponta para a espontaneidade da criação popular.

Desse modo, o poema remete à própria natureza (no caso, a floresta na qual o personagem se encontra), que é lida como livro, admirada por sua extrema beleza e ao mesmo tempo objeto (no caso, os bambus) do texto escrito pelo personagem-narrador. Há um espaço natural, a floresta, usada metaforicamente como papel da escrita pelos dois poetas, que entram numa querela literária sertaneja. Tal disputa poética está relacionada a uma outra contenda, a rivalidade entre o personagem-narrador e o feiticeiro Mangolô, que costurou o retrato de seu oponente. E na disputa poética, Quem-Será, símbolo da espontaneidade e da poesia popular, vence o personagem-narrador, metáfora da racionalidade. E é interessante frisar que ele não se sente inferior ao perder a contenda, o que não acontece na disputa com o feiticeiro.

Importa ressaltar que o personagem-narrador, tido como racional, só vence o feiticeiro depois que reza a oração de São Marcos. Assim, o irracional, o espontâneo, o criativo são enfocados como eficazes tanto na disputa contra o poeta Quem-Será quanto na briga com o feiticeiro. A palavra falada, no caso, a oração de São Marcos, com seu poder mágico, é utilizada pelo personagem-narrador para se livrar do feitiço de Mangolô.

Mandil (2003, p. 23) relaciona a letra à voz, que escapa da dimensão da oralidade e está em sintonia com a depuração do sentido. Essa palavra falada acena para a voz, que vai além da oralidade e parece estar ligada à letra, na medida em que o seu poder mágico está muito mais no apagamento do sentido.

Em outros termos, é o som que parece prevalecer sobre o significado da oração: “Minha voz mudou de som, lembro-me, ao proferir as palavras, as blasfêmias, que eu sabia de cor. Subiu-me uma vontade louca de derrubar, de esmagar, destruir [...]” (*São Marcos*, p. 253, grifo nosso). O significado da oração de São Marcos é secundário. O seu efeito mágico está principalmente no som.

A palavra, no pensamento primitivo, está colada à coisa. Ela é o próprio objeto, como já apontou Cassirer (1992, p. 75). A vista do caminhante-poeta é restabelecida através da palavra falada, a oração de São Marcos. Já o texto escrito, o poema dos reis assírios, traz a cegueira do personagem. A palavra escrita, o poema inscrito nos bambus, é produzido para deleite dos olhos; é portador de gozo, mas também cega. Escrever nomes de reis assírios, que cegavam os inimigos de guerra (e essa informação surge no conto), traz a cegueira do personagem-narrador.

Voltando ainda ao poema dos reis assírios, a beleza da palavra nunca vista ou usada é semelhante à beleza e à raridade dos vegetais da floresta, pela qual o personagem circula, floresta que funciona como um texto poético que se busca ler e se admirar, admiração que é somada a um gozo pelo som das palavras, pelo jogo e ritmo, pelas aliteraões e ecos:

E nas ramas, rindo, cheirosos epidendros, com longos labelos marchetados de cores, com pétalas desconformes, franzidas, todas inimigas, encrespadas, torturadas, que lembram bichos do mar róseo-maculados, e roxos, e ambarinos – ou máscaras careteantes, esticando línguas de ametista (*São Marcos*, p. 241).

A variedade da vegetação descrita pode ser lida como uma metafórica rede de signos que levam a uma espécie de labirinto, a uma perda, não causada apenas pelo feitiço de Mangolô, mas pela profusão e cores de vegetais do mato que seduzem o caminhante. Após



escrever o nome dos reis assírios e receber o efeito do feitiço de Mangolô, o personagem-narrador, cego, se perde na floresta. Começa a andar a esmo, tateando as árvores.

Nessa perda, que lembra a antiga brincadeira de “cabra-cega”, o autor lança mão do jogo sonoro entre o pronome pessoal tônico “si” e o vocábulo inglês *see* (ver), sem contar o caráter lúdico do som das palavras, recortadas intencionalmente em sílabas que destoam da norma gramatical. A frase “pé por pé, pé por si” vai sendo desagregada com o crescente investimento nas letras. A troca, aglutinação ou recorte de fonemas, aponta para uma desorientação do personagem-narrador que, enfeitiçado por Mangolô, está cego no meio da floresta, sem consciência de *si* e sem poder ver (*see*): “pé por pé, pé por si...Pèporpè, pèpor si...Pepp or pepp, eppor see.. Pepe orpèpe, heppe Orcy [...]” (*São Marcos*, p. 252).

Vale a pena observar aqui que, além da brincadeira com o som e a vista (*see*, verbo ver em inglês, e “si” pronome pessoal oblíquo tônico, que remete à solidão do caminhar, caminhar por si), podemos notar também a fusão de dois códigos: língua inglesa e portuguesa. Tal disputa é metáfora da contenda entre o sofisticado, representado pelo verbo inglês *see*, retratando o pensamento positivista, racional, típico de um inglês, no caso, o personagem-narrador, que quer ver para crer, com o “si”, pronome oblíquo português, que também aponta para o personagem perdido, o qual caminha por si. Cria-se assim uma polissemia e ao mesmo tempo uma suspensão semântica entre o *see* e o “si”. Merece ainda destaque a relação entre a preposição portuguesa “por” e a conjunção inglesa *or*, que significa ou. A expressão “pé por pé” conota prudência. Da direita para a esquerda podemos ler “ep *or* pé” (pé ou pé) expressão que sugere alternância, através da conjunção *or* como se insinuasse que vem primeiro um, depois o outro pé. Já o monossílabo “ep” aponta para a troca de passos. Desse modo, o jogo, a luta entre o feiticeiro e o personagem-narrador é teatralizada no plano da linguagem, que visualiza o tropeço nas palavras e o tropeçar na floresta.

Além do verbo inglês *see*, surge ainda o vocábulo “heppe”, que pode estar associado a *help*, em inglês, que significa socorro. Desse modo, o personagem, perdido no mato, caminhando passo a passo, por si, sozinho, precisa de um *help*, uma ajuda para ver, *see*. E esse *help* vem da força mágica da palavra falada, a oração de São Marcos, que lhe dá poder para enfrentar o bruxo.

Como podemos notar, Guimarães Rosa vai brincando com as palavras, fundindo radicais de línguas diferentes, redescobrimo outros vocábulos no deslizamento de sons e imagens, como ocorre em “hepp”, que é a leitura da palavra “pé”, da direita para a esquerda. O jogo de sons e imagens, propiciado pelo jogo de fonemas aglutinados e destacados nas palavras “pé”, *see* e “si”, *or* e “por”, “hepp” e *help*, enfim, a dimensão do lido e do escrito, da

vista, da audição e do tato possibilitam uma pluralidade de leituras que nos fazem lembrar o texto de Joyce, embora sem a radicalidade do escritor irlandês.

Essa brincadeira com os significantes nos leva a um comentário de Mandil (2003, p. 150) ao estudar a relação entre o escrito e o lido. O pesquisador destaca a importância que Lacan dá ao gozo no escrito: “A orientação dada por Lacan é, pois, a de perceber que a condição para a multiplicidade de interpretações é a própria presença de um gozo no escrito.” É esse gozo no escrito que leva o criador de *Sagarana* a escrever o poema dos reis assírios, a brincar com palavras, fonemas e a fazer detalhadas descrições da floresta no conto que estamos lendo, apelando, ora para os inúmeros sentidos insinuados das palavras em inglês e português (*see, help, “pé”, or, “si”*), ora para a materialidade sonora. E esse excesso de sentido, na linguagem, é projetado no corpo, principalmente a visão, uma vez que o personagem está cego na floresta, cegueira que foi causada não apenas pelo feitiço de Mangolô, mas também por uma embriaguez da vista na contemplação da natureza.

Ao desagregar e jogar sons de línguas diferentes, Guimarães Rosa cria uma suspensão semântica, como foi dito, obtida pela primazia do significante sobre o significado. E Mandil (2003, p. 153), apoiado em Lacan, confirma essa hipótese: “para compreender o que é o texto, basta – e isso é necessário – ver o corte vertiginoso que permite ao significante constituir-se e empregar-se sem que mais nenhum significado o sustente.”

A relação entre o significante e o significado nos permite estabelecer também uma conexão entre a palavra e a coisa nomeada. Ainda em *São Marcos*, Guimarães Rosa (p. 224), na epígrafe do conto, nos aponta para essa relação:

Eu vi um homem lá na grimpa do coqueiro, ai-ai  
 Não era homem, era um côco bem maduro, oi-oi  
 Não era côco, era a creca de um macaco, ai-ai  
 Não era a creca, era o macaco todo inteiro, oi-ô  
 (Cantiga de espantar male)

O conteúdo da epígrafe e o comentário entre parêntese – “cantiga de espantar males” – sugerem que o que julgamos ver nem sempre corresponde à realidade. A explicação da epígrafe – cantiga de espantar males – é ambígua: mostra que os sentidos podem nos enganar, estando assim relacionada ao comportamento racional do personagem-narrador. Por outro lado, esse mesmo personagem, para vencer o bruxo, lança mão de um procedimento primitivo, a oração de São Marcos, o que dá a entender que ele passa a aceitar a crença e

reconhecer que a palavra, mais pelo seu efeito sonoro do que semântico, pode atuar na realidade.

No caso da epígrafe, percebemos que é a vista o elemento responsável pelo equívoco. O texto sugere que a realidade é muito mais complexa do que o modo como a percebemos: “Não era a creca, era o macaco todo inteiro, oi-ô!” Vemos nessa epígrafe um processo em que o texto vai se retificando através do advérbio “não”, como se a palavra quisesse se adequar exatamente à realidade descrita: não era homem, mas um coco: não era uma creca, mas o macaco todo. O signo vai se corrigindo, tentando se adequar ao objeto visto. Nomeamos o que vemos e nesse ver nem sempre há uma relação motivadora entre a palavra e a coisa observada, como queria Saussure.

A língua é não só fascista, como afirma Barthes (1980, p. 78), mas cega, pois apenas nivela as coisas. A palavra “folha”, conforme ensina Nietzsche, vale para diversos tipos de folha. Em outros termos, a palavra acaba sendo um mero selo para designar as coisas, nunca as esgotando.

Seguindo as pegadas do filósofo alemão citado acima, podemos ainda, nessa epígrafe, refletir sobre a palavra, enquanto elemento faltante no processo de representação: ela faz apenas um recorte do objeto descrito. O que vemos é sempre outra coisa: “Não era a creca, era o macaco todo inteiro.” Há assim um processo descontínuo entre o que se vê, o que se lê e o que se escreve.

Quando, no capítulo anterior, mostramos a importância que Lacan dá ao “escrito para não ser lido”, salientamos que ele não está se referindo apenas à língua, mas principalmente a alíngua. Alíngua tem mais relação com o gozo da linguagem. O conto *São Marcos*, de Sagarana, pode ter dado a Guimarães Rosa uma grande familiaridade com a massa sonora e visual da língua, levando-o a trabalhar, de modo mais sofisticado, a escrita da redução, principalmente quando vai brincando com os sons *see*, “si” “pé”, “heppe”.

Pode-se dizer que esse processo vai sendo refinado à medida que o escritor avança em seu percurso de depuração da escrita, como veremos posteriormente. Já na primeira obra do autor, como demonstramos, esse recurso está presente. Em *Desenredo* e *Orientação*, contos de *Tutaméia* que serão lidos no quarto capítulo, podemos perceber como o escritor mineiro vai costurando a microestrutura (veja por exemplo a dança das letras nos nomes próprios) com a macroestrutura. Assim, no caso do primeiro conto citado, a infidelidade da esposa de Jó Joaquim é espelhada na oscilação do nome (Lívia, Rivília, Irlívia e Vilíria). O processo de adaptação cultural entre o personagem Quim e Rita Rola é também mimetizado, via linguagem, no conto *Orientação*. Nessa narrativa, o refinamento é maior. As letras dos

cônjuges vão espelhando a separação e a aproximação do casal, unindo o Oriente e o Ocidente. Tsing vira Seô Quim e Rita Rola se torna Lola Lita.

Juntamente com os elementos sonoros, os aspectos visuais são exercitados em *Sagarana*, mas ganham refinamento, sendo utilizados com mais requinte não apenas em *Tutaméia*, mas também em *Grande sertão: veredas*. Nesse romance, as incidências da letra, no plano da microestrutura, se articulam mais com a macroestrutura do que na primeira obra. A letra “D”, por exemplo, está relacionada a Deus e ao demo, mantendo a ambigüidade da narrativa, garantindo assim a suspensão do sentido.

Não é nossa intenção explorar a fundo a redução da escrita em *Grande sertão: veredas*. Gostaríamos apenas de fazer algumas reflexões sobre a condensação da linguagem nesse romance, a partir do estudo de Augusto de Campos. Nosso propósito é aproveitar a análise do crítico paulista, relacioná-la com a visão religiosa de Riobaldo a fim de demonstrar que a escrita minimalista também se manifesta em obras extensas do autor mineiro.

Augusto de Campos, em brilhante ensaio, demonstra como *Grande sertão: veredas* (de modo semelhante ao poema *Um lance de dados*, de Mallarmé e ao monumento épico *Finnegans Wake*, de James Joyce) vai sendo construído a partir de uma frase e algumas palavras, que funcionam como temas musicais. Esses temas se reverberam em fonemas, como o D, o S e o N, por exemplo. Assim, a frase-epígrafe “O diabo na rua no meio do redemoinho” ou o refrão “Viver é perigoso” vão se disseminando por todo o romance. O ensaísta demonstra que existe uma semelhança sonora entre os vocábulos “redemunho” e “demônio”. Dessa forma, a frase-refrão se espalha e se espelha em toda a obra, ora através de palavras como “demônio”, “diabo” ou “Deus”, todas iniciadas com a letra D:

Melhor explicando. Os motivos “musicais” do *Grande Sertão: Veredas* podem elaborar-se a partir de uma frase (O diabo na rua no meio do redemunho, viver é muito perigoso) ou mesmo de uma palavra, quase sempre situada em posição sintática característica (Nonada, Sertão, Travessia) [...] (CAMPOS, 1974, p. 5).

O pesquisador mostra como Guimarães Rosa, nas águas de Joyce e Mallarmé, chega ao requinte de colocar fonemas – D e N – que seriam estilhaços do tema musical, isto é, da epígrafe-frase “O diabo na rua, no meio do redemoinho”:

Sem querer esgotar a riqueza de planos semânticos do romance, pode-se vislumbrar uma de suas significações-chave na dúvida, a dúvida existencial, a dúvida hamletiana – Ser ou não ser – que Guimarães Rosa equaciona com uma fórmula

própria Deus OU O DEMO. E como o fonema D é a geratriz a partir da qual se estrutura a projeção, na linguagem, desse dilema. [...] (CAMPOS, 1974, p. 5).

Palavras como demo, Deus, diabo (esta última tem as duas primeiras sílabas – “di-á” no nome diadorim) vão se espalhando por toda a obra. Citando um trecho do romance, por exemplo, o pesquisador demonstra que o vocábulo “diabo” é reduzido a “diá”: “Quem sabe, a gente criatura é tão ruim, tão, que Deus só pode às vezes manobrar com os homens é mandando por intermédio do ‘diá’” (CAMPOS, 1974, p. 5). E Augusto de Campos mostra que, na página 553, surge a sílaba “di”, combinada com “Diá” como regressão de Diadorim, mas que também espelha o vocábulo diabo: “– [...] Mas, porém, quando isso tudo findar, Dia, Di, então, quando eu casar, tu deve de viver em companhia com a gente, numa fazenda, em boa beira do Urucua.” (CAMPOS, 1974, p. 5).

Em várias outras páginas do romance de Guimarães Rosa, Augusto de Campos destaca trechos e palavras contendo a letra D referindo-se a Deus ou ao diabo: “Do demo? Não glosa” (10) – “Dou-de [...] De Deus, do demo” (105) – “Do demo: digo?” (111) – “De Deus? do demo?” (210) – “Deus ou o Demo” (397) – “Deus e o Demo” (397) “Do Demo?” (474) – “Ao Demo ou a Deus [...]” (532). (CAMPOS, 1974, p. 5).

Mas além dos vocábulos “Diabo” e “Demo”, o pesquisador paulista explica que há outros “temas musicais” que se estilhaçam em letras. É o caso da palavra “nonada”, que tem negação dobrada e traz em seu corpo a presença da letra N. Essa mesma letra vai se disseminando em várias passagens do livro, como acontece, por exemplo, no seguinte trecho: “Num nu, nisto, nesse repente, desinterno de mim um nego forte se saltou.” (CAMPOS, 1974, p. 4).

A partir do ensaio de Augusto de Campos, podemos acrescentar que a tentativa de Riobaldo de reduzir a palavra demônio ou diabo às sílabas “di”, “dia” ou mesmo à letra D funciona, num primeiro momento, como um desejo de negar a existência do demônio. A crença primitiva do personagem-narrador na força da palavra levou-o a não pronunciar o vocábulo, mas apenas a soletrá-lo. Pronunciar na íntegra o termo significa admitir a existência do demônio. Desse modo, a narrativa de Riobaldo é uma espécie de exorcismo que se dá no cerne da linguagem. Narrando, Riobaldo tenta se descobrir e, pela linguagem, ele vai dissolvendo a imagem do demônio. Nesse sentido é que devemos entender as diversas denominações dadas ao diabo no romance (Capiroto, Bode preto, “o que não fala”, “o que não ri”, o cão, o sujo [...]). Usar outros nomes, segundo a crença rústica de Riobaldo, é uma tentativa de eliminar, pela palavra, o demo. Soletrá-lo, na ótica do primitivo jagunço,

corresponde a reduzir o seu poder. Quando Riobaldo usa expressões mais extensas para nomear o demo, essas expressões aparecem quase sempre com negativas, no sentido de desmerecer o diabo. No entanto, o que Riobaldo não percebe é que há um comportamento ambíguo nesse ato: soletrar o demo é pulverizá-lo, reduzir seu poder, mas esse gesto pode também torná-lo ainda mais poderoso. E é nessa ambigüidade que Riobaldo persiste: deseja eliminar o poder do diabo, reduzindo o seu nome, mas ao mesmo tempo insiste em nomeá-lo, ainda que por redução. Ele duvida da existência do demo, mas não descarta seu poder. E nesse soletramento, Riobaldo esbarra na letra D, presente tanto em Deus quanto no Demo. O sentido de travessia, no referido romance, está, pois, ligado não apenas à situação existencial de Riobaldo, mas à sua experiência com a linguagem, espelhando, pela suspensão, no nível da letra, o eterno conflito entre o bem e o mal, Deus e o demônio.

Juntamente com o nome de satanáas, aparece, em outro trecho do romance, associada à palavra sertão, a letra S: “e então, eu ia denunciar o nome, dar a cita... Satanão! Sujo! E dele disse somente – S...Sertão...Sertão...” (Campos, 1974, p. 4)

Se o sertão está em toda parte, Deus e o diabo nele moram. Assim, o sertão é o espaço onde convivem as diversas forças, esse movimento constante, espaço móvel, deslizante, infinito. É bem possível que quando Guimarães Rosa coloca, ao invés da palavra sertão, a letra S, ele queira associá-la a infinito. Na última página do romance, ao constatar que o diabo não existe, surge o famoso sinal, representado por um duplo S deitado. Assim, o sertão, enquanto espaço vazio por excelência, é representado por uma única letra, S, capaz de apontar para esse vazio: símbolo de infinito, do movimento, da dança (e Rosa e quase sempre usa o vocábulo “dança” com S), do bem e do mal que se misturam no eterno jogo da existência humana.

O tema musical, que também é epígrafe do romance, pode se espelhar em situações ambíguas, fazendo com que o autor aumente a indecidibilidade do sentido. Em outros termos, a frase-refrão (“o diabo na rua, no meio do redemoinho”) estabelece, como vimos, uma relação não só com o demônio, mas também com Deus. Segundo Campos (1974, p. 4), a frase “de deu em demos, falseando”, numa leitura atenta, pode ser uma alusão a uma outra frase latente “De Deus em demos”. Evidentemente, essa mesma frase dialoga com a expressão “De déu em deu”, que significa andar sem rumo.

Interessante acrescentar aqui um dado não percebido por Augusto de Campos. Como se sabe, em *Grande sertão: veredas*, há um personagem que apenas ouve a narração de Riobaldo. Trata-se de um “doutor”, que em silêncio impulsiona a narrativa do protagonista. Pode-se dizer que ele tem alguma relação com a letra. Na ausência de seu nome não

poderíamos supor também a presença do D de doutor, já que para Riobaldo ele é pessoa de “suma doutoração”? Como um resto, ele pode ser comparado à posição do analista que numa posição “em off”, permite a Riobaldo estabelecer, no cerne da linguagem, a sua travessia existencial.

Como podemos perceber, essas ambigüidades (bem e mal, Deus e o diabo) que se entrelaçam no *Grande sertão*, e que aparecem no romance se estilizando em letras (D, de Deus e diabo, S, de sertão e satanás), estão amarradas a um projeto rosiano: investir na opacidade da linguagem, reduzi-la, descarná-la até o osso. E esse projeto se manifesta na busca da poesia, busca esta que já estava presente em obras anteriores a *Grande sertão: veredas* como *Sagarana* e alguns contos do poema em prosa *Corpo de baile*. Posteriormente, como veremos, esse processo vai desembocar em *Tutaméia*. Basta ver, por exemplo, o conto *Lá nas campinas*, a ser analisado mais detidamente no quinto capítulo.

Drijimiro, o personagem dessa estória, se apega a um resto de frase. Assim, se em *O recado do morro* é possível perceber o fragmento de uma mensagem que vai passando por diversos personagens semidementes, sendo recriada em uma canção por um poeta, em *Lá nas campinas*, o que encontramos é um fragmento frasal que vai se reduzindo até chegar ao silêncio. Mas leiamos *O recado do morro* e procuremos observar como a opacidade do sentido já está em um processo bem mais avançado do que em *Sagarana*.

## **2.2 *Corpo de baile: em busca do poético***

### **2.2.1 *O recado do morro: a pedra e a palavra***

Na obra inteira de Guimarães Rosa, não há como separar, rigorosamente, prosa de poesia. Importa ressaltar que o primeiro livro do escritor mineiro – *Magma* – era de poesia. Em *Sagarana*, como vimos, há elementos poéticos. No entanto, é em *Corpo de baile* que tais elementos se manifestam com mais intensidade. Rosa via essa obra como um grande poema, que deveria ser publicado em um só livro. Só por sugestão da editora é que dividiu a obra em três volumes.

Na correspondência com o tradutor alemão, o autor insistia em afirmar que em *Corpo de baile* deveria haver algo de obscuro. Acreditamos que essa obscuridade estaria ligada a um projeto de escrita condensada, que só seria concretizado em *Tutaméia*. Como podemos notar, esse “obscuro” a que se refere o autor, essa opacidade, que se insinua

brevemente no conto *São Marcos*, surge em *Corpo de baile*, mas ainda de modo frouxo. Na correspondência com o tradutor italiano, o escritor mineiro dá a seguinte informação sobre o conto *O recado do morro*:

*O recado do morro* é a estória de uma canção a formar-se. Uma “revelação”, captada, não pelo interessado e destinatário, mas por um marginal da razão, e veiculada e aumentada por outros seres não-reflexivos, não escravos ainda do intelecto: um menino, dois fracos de mente, dois alucinados – e, enfim, por um artista, que, na síntese artística, plasma-a em CANÇÃO, do mesmo perfazendo, plena, a revelação inicial (*Correspondência com seu tradutor italiano...*, p. 92).

Um ponto fundamental, no texto citado acima, é a importância do irracional na arte e na própria vida. Essa irracionalidade pode ser entendida como a capacidade de ver o mundo com um olhar diferente do bom senso. Nesse sentido, a criança, o louco e o poeta estariam aptos a ver a realidade de outra forma, valorizando mais o intuitivo do que o racional. Um outro ponto interessante, no trecho comentado por Rosa, é que *O recado do morro* “é a estória de uma canção a formar-se”. Essa preocupação com o nascer de um texto aponta para o fragmento, para os estilhaços textuais. Em outros termos, Rosa parece mostrar, nesse conto, os rabiscos de uma narrativa que, numa espécie de rascunho, vão sendo reelaborados até se constituir em canção. Nesse sentido, entendemos que o “formar-se” é o processo de construção do texto, sendo, pois, mais importante do que o “formado”, o significado. O recado em si é secundário. O que importa são os percursos do recado, que passa por diversas traduções e faz lembrar o seminário lacaniano sobre *A carta roubada*. No final da narrativa rosiana, Pê-Boi faz o seu recorte do recado e consegue escapar da emboscada. Na verdade, Pê-Boi dá um sentido provisório a ele. Como texto poético, reconhecido pelo escritor, na correspondência com o tradutor, a mensagem do morro possibilita outras leituras, uma vez que o enigma prevalece, como afirma Bolle (1973, p. 66): “Em *O recado do morro*, a história do homicídio tem que ceder a primazia ao outro filão da narrativa – relato de uma mensagem enigmática.” (Grifo nosso).



Durante todo o conto, realmente o que predomina é o enigma da mensagem (um rei menino que seria traído, uma morte à traição). Essa mensagem teria sido recebida do Morro da Garça por Gorgulho, sendo “traduzida”, isto é, transcrita, por diversos seres não-reflexivos, cifrada em pedaços de frases e reelaborada por um poeta e cantador sertanejo, Laudelim. Ao cantarolar a canção do rei traído, no final da narrativa, como foi dito, Pê-Boi constrói um sentido, ainda que provisório, da mensagem, associando a traição do rei, na canção ouvida, à traição de seus inimigos, conseguindo, assim, escapar da emboscada que estava sendo preparada para ele.

Em vários trechos da narrativa, o autor vai colocando em itálico fragmentos desse recado, retalhos da canção que será composta, no final da narrativa, por Laudelim. A palavra Laudelim vem de laudes, orações canônicas que se seguem às matinas, louvores a Deus. Ora, a canção de Laudelim é um louvor ao Rei menino: “O Laudelim mal ouvia. Relou as cordas, ponteando, silamissol cantava. Arrastou um rasgado. Pê-Boi se despediu. – ‘*O rei menino... Passagens fortes! A toque de tambor... Passagens fortes... Passagens fortes [...]*’ – O Laudelim deu resposta.” (*O recado do morro*, p. 87).

Assim, o recado vai sendo reelaborado em canção. E é significativa a passagem do conto em que o narrador faz referência a cobras: “*Jararaca, cascavel, cainana... Cunhão de um gato, cunhão de um rato [...]*.” Nesse fragmento, o signo “cobra” aponta não apenas para a traição da qual Pê-Boi será vítima, no final da narrativa, como também para uma outra traição: no plano da linguagem, é a traição dos sentidos do recado do morro, recado que vai deslizando, sonoramente, na boca de vários seres irracionais, numa constante suspensão do significado.

Gorgulho é o primeiro a receber a mensagem enigmática. A palavra Gorgulho tem vários sentidos: fragmentos de rocha misturados com ouro; caruncho, inseto que perfura madeira e cereais. No sentido figurado, ainda segundo o dicionário, caruncho é aquilo que mina, corrói, destrói. O recado do morro é, assim, metaforicamente corroído, minado, traduzido-traído, reelaborado pelo poeta Laudelim. O vocábulo “caruncho”, outro significado de gorgulho, tem ainda o sentido de antiqualha. E Gorgulho escuta um texto que vem do Morro da Garça, espaço mítico, composto de cavernas pré-históricas, com mensagens inscritas nas pedras: “Nos rochedos, os bugres rabiscavam movidas figuras e letras, e sus se foram.” (*O recado do morro*, p. 29).

Vale aqui notar que a palavra “sus” é variante do prefixo sub, que significa posição inferior. Além disso, esse vocábulo pode ser lido da esquerda para a direita e vice-versa. As mensagens criptografadas, inscritas nas rochas do Morro, apontam para a opacidade

do recado, sempre hermético e lido de diferentes modos pelos membros da comitiva. As frases desconexas de Gorgulho, na percepção racional de Frei Sinfrão, estariam relacionadas às terras que desciam das montanhas e não a uma morte à traição, conforme propõe o lunático Gorgulho. Interessante notar que a palavra “gorgulho” tem também uma relação com o vocábulo *gorge*, garganta em francês. Gorgulho, no seu balbuciar, é aquele que fala da garganta. Seu recado desconexo é um gaguejar que incita leituras variadas, mas nunca definitivas. Rosa, tal como Deleuze analisa, está na linha dos escritores que fazem gaguejar a língua (DELEUZE, 1997, p.122).

É importante ainda observar que alguns nomes dos mensageiros do morro têm sílabas repetidas, o que remete à gagueira: “Qualhacôco (repetição dos fonemas /kê/ em três sílabas). Já o vocábulo Guégue contém o fonema /guê/ duplicado e acena, fonicamente, para a palavra gago. Importa ainda ressaltar que o Guégue sempre troca as mensagens que leva. O mesmo ocorre com o mensageiro Joãozezim, vocábulo que traz o fonema /zê/ repetido. Pê-Boi, o protagonista, contém em seu nome os fonemas /p/ e /b/, consoantes bilabiais, uma surda e uma sonora, mas bem próximas na pronúncia. Além disso, são explosivas, o que remete para o comportamento explosivo do protagonista. Também a personagem Nominedomine tem raiz dupla: “nomine” e “domine.”

Pedro Orósio, nome de Pê-Boi, é o personagem de destaque no texto. Seu nome já aponta para a sua força descomunal. A palavra Pedro está sintonizada com o vocábulo “pedra”. O seu segundo nome é Orósio, que vem do grego – *orós* – e significa montanha. Assim, Pedro é como uma montanha, um gigante. Sua força física é fundamental para se defender dos inimigos, no final da narrativa. Ele é o guia da comitiva, é o que escala a montanha, como se pode comprovar no texto: “Tal modo que muitos homens lhe tinham ódio, queriam o fim dele, se não se atreviam a pegá-lo era por sensatez de medo, por ele ser turuna e primão em força, feito um touro ou uma montanha.” (*O recado do morro*, p. 29, grifo nosso). É o que conhece os desfiladeiro do Morro da Garça. Há um traço importante de Orósio: seu físico avantajado lhe dá uma grande capacidade de seduzir as mulheres. Ele é vaidoso e sempre se mira em um espelinho. Na sua simplicidade, soletra o recado do morro, a seu modo: “[...] Essa festa, meio longe, quando a ocasião maior estava sendo no arraial, aquilo mesmo desdizia, uma dúvida lhe soletrava assim.” (*O recado do morro*, p. 83, grifo nosso). Outros membros da comitiva vão fazendo recortes racionais, e evidentemente superficiais, da canção de Laudelim, que por sua vez recria o recado do morro a partir da boca dos dementes.

Seu Jujuca, um dos membros da expedição guiada por Pedro Orósio, mesmo sendo uma pessoa simples, pressente estar ouvindo o nascimento de uma canção, soletrada pelo sertão: “Era o que pensava seu Jujuca, molhando cerveja na boca e atendendo às perguntas do senhor Alquist. Comovido, ele pressentia ou estava assistindo ao nascimento de uma dessas cantigas migradoras que pousam no coração do povo: que as violas semeiam e os cegos vendem pelas estradas.” (*O recado do morro*, p. 98).

Seu Alquiste, outro membro da expedição, sempre anota e pergunta (a palavra “Alquist” – pode ter relação com *quest*, pergunta, em inglês). Sendo estrangeiro e de outra cultura, quer em vão entender a canção de Laudelim, mas capta apenas a materialidade sonora do canto: “Sem apreender embora o inteiro sentido, de fora aquele pudera perceber o profundo do bafo, da força melodiã e do sobressalto que o verso transmuz da pedra das palavras.” (*O recado do morro*, p. 98, grifos nossos). A canção de Laudelim, não sendo compreendida por Seu Alquiste, é como uma inscrição, um hieróglifo inscrito na pedra. Em outros termos, a canção do poeta, que recria a mensagem do conto *O recado do morro*, cujo espaço é constituído de pedras e grutas pré-históricas, se oferece aos membros da expedição, enquanto opacidade. Apenas os seres ligados à irracionalidade conseguem recriar esse recado, mantendo a indecidibilidade do texto.

Seu Alquiste, Frei Sinfrão, como representantes da racionalidade, querem dar uma explicação lógica ao que é ilógico e opaco, por excelência, a poesia, isto é, o recado do morro. Já seu Jujuca, na sua simplicidade, capta a mobilidade da mensagem, que possibilita a emergência de sentidos múltiplos: as cantigas migrarão pela boca do povo, semeadas pelas violas e vendidas pelos cegos nas feiras. Assim, a tradução de Laudelim é apenas uma leitura possível do recado, metáfora da poesia em constante sinuosidade do sentido.

Há uma relação metafórica entre a palavra poética opaca, que remete ao recado do morro, e a pedra da caverna endurecida há milhões de anos. Essa relação da palavra com a pedra pode ser comprovada com uma nova descrição da gruta de maquiné, espaço que faz parte do Morro da Garça:

Aí entrar outra vez dentro da Gruta , a Lapa Nova do Maquiné – onde a pedra vem, incha, e rebrilha naquelas paredes de lençóis molhados, dobrados, entre as rôxas sombras, escorrendo as lajes alvas, com grandes formas e bicos de pássaros que a pedra fez, pilhas de sacos de pedra, e o chão de cristal semelha um rio de ondas que no endurecer esbarraram, e vindas de cima as pontas brancas, amarelas, branco-azuladas, de gelo azul, meio-transparentes, de todas as cores, rindo de luz e dansando, de vidro, de sal: e afundar naquele bafo sem tempo, sussurro sem som, onde a gente se lembra do que nunca soube e acorda de novo num sonho, sem perigo sem mal: se sente. (*O recado do morro*, p. 103, grifo nosso).

A caverna aponta para o silêncio, para a inscrição, para o signo em estado de primeiridade: “[...] e afundar naquele bafo sem tempo, sussurro sem som, onde a gente se lembra do que nunca soube [...]” (*O recado do morro*, p. 103, grifos nossos).

Há ainda nesse texto uma figura fonológica que merece destaque: a frequência da letra S. Se atentarmos para o início do conto, veremos que há uma relação da letra S com a aliteração da expressão “sussurro sem som.” No segundo parágrafo, ao descrever o Morro da Garça, o narrador afirma: “Desde ali, o ocre da estrada, como de costume, é um S que começa grande frase.” (*O recado do morro*, p. 27, grifo nosso). Interessante ainda observar que a primeira palavra do conto é iniciada pela letra S: “Sem que bem se saiba [...]”. (Grifo do autor). A estrada do Morro da Garça, cheia de sinuosidades, também é em forma de S. Convém ainda notar que o verbo “dansar” aparece grafado com a letra S, o que aponta para a “danSa” de formas petrificadas na gruta. A caverna de Maquiné, que está nesse mesmo morro, é um “sussuro sem som”, expressão esta que contém a aliteração do S e conota a sinuosidade de um sentido que desliza.

Assim, a geografia do Morro da Garça, com caminhos em forma de S, bem como as ondulações da caverna descrita, apontam para o silêncio (“sussurro sem som”), morada primeira da palavra, isto é, ausência de significado, primeiridade, recado que é metáfora do poético, enigma inscrito na pedra, transcrito por seres irracionais, traduzido e traído por um poeta, inscrição apenas vislumbrada magistralmente através da letra S, que apenas insinua significados provisórios.

### 2.2.2 *Cara-de-bronze: linguagem em broto*

Enquanto em *O recado do morro* o investimento na letra se manifesta na linguagem-pedra que se inscreve na sinuosidade das rochas e na reelaboração da mensagem por um cantador, em *Cara-de-Bronze*, esse mesmo investimento pode ser comprovado na busca da poesia. Aqui já não é mais o material “pedra” escolhido por Rosa para a inscrição, nem o vegetal bambu, em *São Marcos*, suporte do poema dos reis assírios. No conto que leremos, o material é mais resistente: trata-se do bronze, que é “deletreado.”

Como já afirmou o crítico Benedito Nunes, o tema de *Cara-de-Bronze* é a busca da poesia. E o que é a poesia senão colocar a linguagem em ponto de letra? Poesia é ver a realidade com olhar de criança, olhar primeiro. Como diz o narrador do conto, “o que a gente

havia de ver, se fosse galopando em garupa de ema.” (*Cara-de-Bronze*, p. 140). Os formalistas russos já atentaram para esse modo primeiro de ver a realidade quando defendiam o “estranhamento” na arte, como forma de fugir à inércia da percepção comum. (CHKLÓVSKI, 1978, p.39-56).

Em *Cara-de-bronze*, antes da viagem do Grivo, Segisberto Jéia, o dono da fazenda do Urubuquaquá, promovia concursos entre os vaqueiros: “Cara-de-Bronze começou, mas vagaroso, feito cobra pega seu ser do sol. Assim foi-se notando. Como que, vem quando, ele chamava os vaqueiros, um a um, jogava o sujeito em assunto, tirava palavra. De princípio, não se entendeu. Doidara?” (*Cara-de-bronze*, p. 139). E o fazendeiro escolhe o Grivo, que “dá sota e ás”, isto é, vence a competição, pois transforma tudo, observa o mundo, recriando-o. O Grivo, através de sua percepção poética, consegue ver as coisas como se as contemplasse pela primeira vez. Ele vence a competição porque tem um olhar poético, enfim, sabe ver a sobrecoisa, reinventa o que vê. Grivo, como o poeta Laudelim de *O recado do morro*, é aquele vaqueiro que capta a magia da realidade e a devolve em estado de letra, isto é, vê as coisas ainda coladas às palavras, transforma-as “em outras retentivas”:

O velho mandava. Tinham de ir, em redor, espiar a vista de de-cima do morro e depois se afundar no sombrio de todo vão de grotta o que tem em toda beira de vertente, e lá em alta campina, onde o sol estrala; e quando o vento roda a chuva, quando a chuva fecha o campo. Tudo tinham de transformar, ter em outras retentivas. Mas o Grivo dava sota e ás. O Velho escolheu o Grivo. (*Cara-de-bronze*, p. 146, grifo nosso).

Pelo jogo, o patrão testa seus vaqueiros. O vaqueiro que tiver uma percepção, que for capaz de ir além do olhar comum sobre as coisas, vencerá a competição. Na gratuidade do jogo, através da percepção poética e infantil do mundo, isto é, percepção não contaminada pelo senso comum, é que o patrão medirá a destreza daquele que irá fazer a grande viagem. E isso pode ser comprovado em uma das epígrafes do conto, que descreve uma brincadeira infantil: “Boca-de-forno? /Forno.../ – O mestre mandar?! /Faz! – E fizer? – Tudo! (O jogo).” Ao colocar a epígrafe no conto, com o subtítulo “o jogo”, o autor corta algumas palavras da brincadeira. Uma delas é a expressão “O mestre mandar”. Há uma frase latente na epígrafe que deve ser lida: “Faremos tudo que o mestre mandar?!” A omissão dessa frase, na epígrafe apontada, está relacionada ao silêncio do mestre, no caso, o patrão Cara-de-Bronze, que manda os vaqueiros lerem o mundo. O mestre não ensina tudo. O discípulo é aquele que aprende sozinho, com a sua experiência primeira, sem a palavra direcionada do professor. E o

Grivo é o vencedor porque, como vaqueiro-poeta, percebeu que o mundo só pode ser nomeado provisória e poeticamente através de uma linguagem adâmica.

As perguntas de Cara-de-Bronze não têm nada de importante. Elas não estão dirigidas para o imediato da realidade, mas são “engraçadas bobéias”, fugindo da rotina do trabalho no sertão. No entanto, nessas “bobéias”, Segisberto vai ao osso da linguagem quando pergunta aos vaqueiros sobre o que eles viram. Ele quer saber da “rosação das roseiras”, “o ensol do sol nas pedras e folhas.” “o coqueiro coqueirando.” (*Cara-de-Bronze*, p. 140).

Essas frases, tecidas através da paronomásia, acabam caindo no deslizamento do significante, numa espécie de furo da linguagem, ponto em que não se sabe o limite entre a coisa e a palavra. No fundo, Cara-de-Bronze quer a “brotação das coisas,” isto é, as palavras em estado primeiro (*Cara-de-bronze*, p. 140). No concurso promovido pelo patrão, enquanto os outros vaqueiros apenas relatavam o que viam, julgando esgotar a realidade, o Grivo percebeu intuitivamente a mobilidade do Real e renuncia a nomeá-lo, mas a sugerir-lo. É nesse sentido que podemos ler as notas de rodapé deste conto de Guimarães Rosa. Nelas, as palavras vão sendo renomeadas pelo vaqueiro-poeta, como se estivessem em nascimento, fazendo-nos lembrar a linguagem do psicótico, que cola a palavra à coisa: “– E que árvores afora muitas, o Grivo pôde ver? Com que pessoas de árvores ele topou? A Ana-sorta. O João-curto. O João-correia. As três-marias. O Sebastião-de-arruda [...]” (*Cara-de-bronze*, p. 149).

As notas de rodapé desse conto são imensas e no fundo têm este objetivo: colocar as palavras-coisas em processo de criação e nesse processo pessoa e coisa se misturam (“com que pessoas de árvores ele topou?”) (*Cara-de-bronze*, p. 140).<sup>6</sup> Assim, o mundo das aves, vegetais, animais e pessoas vai sendo enumerado e recriado. O poeta, como afirma Lúcia Castello Branco (1995b, p. 127), citando Manoel de Barros, “é promíscuo dos bichos, dos vegetais, das pedras. Sua gramática se apóia em contaminações sintáticas. Ele está contaminado de pássaros, árvores e rãs.” E esse processo fundante não esgota as coisas, já que a linguagem é faltante. É por isso que, quando um vaqueiro pergunta se a enumeração acabou, o Grivo responde: “Falta muito. Falta quase tudo.” (*Cara-de-Bronze*, p. 154). É nessa mesma linha que podemos inserir o excesso de cantigas tocadas pelo violeiro. Várias e várias trovas são recitadas por um vaqueiro de nome vago, João Fulano, nome impreciso como a própria poesia. Ele não trabalha. Recebe de Cara-de-Bronze para tocar na fazenda. Espelho do Grivo, seu papel é o de inundar o ambiente de poesia, ressaltar a sua gratuidade. Cada trova é como um gesto criador, nomeando o mundo do sertão para os vaqueiros, nomeação precária já que a

<sup>6</sup> Na página 149, de *Cara-de-Bronze* há uma estória em forma de ideograma, composta com nomes de árvores e confirmada por Guimarães Rosa na correspondência com o tradutor italiano.

linguagem não traduz plenamente a realidade. No entanto, essa nomeação é necessária uma vez que o Real sempre nos escapa.

Como já demonstrou Irene Simões (1988, p. 147), há várias vozes narrativas nesse conto. De um lado está o narrador onisciente; de outro, cada vaqueiro que pergunta funcionando como uma voz que narra. Temos ainda a intromissão do autor no conto através da personagem Moimechego. Esse nome é esfacelado em variantes do pronome pessoal “eu” em diversos idiomas. (*Moi, me, ich e ego*), conforme explicação do escritor mineiro ao seu tradutor italiano.

Vale ainda destacar, com relação ao foco narrativo, que existe também o que Irene Simões chama de co-autor, espécie de espelho do autor que funciona como elemento responsável pelo processo metalingüístico da narrativa. Outro ponto importante a acrescentar, como demonstra a pesquisadora, é que juntamente com a fragmentação do foco narrativo, está a mistura de diversos códigos no conto. A narrativa se constrói através do código dramático, literário e cinematográfico. Desse modo, o narrador tenta descrever um personagem, no caso, Cara-de-Bronze, que vive escondido e que é “traduzido”, recriado pela imaginação de cada vaqueiro, mas que nunca se esgota plenamente nas descrições de seus subordinados. Essa fragmentação da identidade de Cara-de-Bronze será refletida na fragmentação do foco narrativo, através de um narrador que ora se esconde (narrador onisciente), ora se manifesta nos textos dramáticos, através de indicações cênicas. Outras vezes se espelha no autor, através de Moimechego ou nas notas de pé de página, ou se reflete também no co-autor, espécie de desdobramento do autor que sempre aparece comentando o processo de construção da narrativa. Toda essa polifonia de ponto-de-vista do conto culmina no final, com outro narrador, o Grivo, que contará e recriará poeticamente o que viu e viveu.

Da mesma forma que há, no nível da linguagem, uma fragmentação de Cara-de-Bronze pelos vaqueiros, que tentam soletrar o seu nome, vai havendo também uma espécie de soletramento do foco narrativo, que oscila constantemente entre narrador, autor e co-autor. O mesmo acontece no plano do código na medida em que o conto se constrói em uma estrutura plural, oscilando entre cinema, teatro e literatura. Processo idêntico se dá no ato de leitura, levando o leitor a se deslocar do texto matriz para o paratexto, do eixo sintagmático, o texto maior, para o paradigmático, as notas de pé de página, lendo palavras em estado de letra, vocábulos colados às coisas. Saindo do corpo da narrativa e indo para as notas, o leitor refaz o processo de leitura, soletrando as palavras em estado de dicionário, tentando redimensioná-las no plano sintagmático, ao retomar a seqüência da narrativa. Desse modo, a fragmentação do conto se dá em diversos níveis: na estrutura plural do foco narrativo, no plano do leitor e na

relação do autor com as personagens, refletindo o nascer da estória, visto metaforicamente como um processo de cunhagem de moedas, de transformação do bronze em diversas caras, conforme veremos a seguir.

Cara-de-Bronze vive isolado. Tem o sobrenome de Velho, e Filho, além do apelido que dá título à narrativa. Velho faz parte do nome. O Filho ele tira e põe como o próprio narrador afirma. Assim, a sua figura é ambígua por excelência: escondido, mas sempre comentado pelos subordinados, é e não é filho de um pai que abandonou. Vive distante e ao mesmo tempo é onipresente. De Cara-de-Bronze temos apenas ligeiras descrições que não se esgotam. Os vaqueiros vão soletrando o seu nome, como se estivessem cunhando sua identidade no bronze. Importa ressaltar que bronze, no dicionário, significa também moeda ou medalha. É nessa linha que podemos ler a fala de José Uéua: “Jogar nos ares um montão de palavras moedal” (Grifo nosso). Ora, Cara-de-Bronze quer a palavra colada à coisa, a palavra poética, ambígua, reticente, fluida, capaz de contornar essa fluidez do Real. Só mesmo o Grivo, uma mistura de vaqueiro, menino e poeta, poderá buscar essas palavras-moeda: “Não-entender, até se virar menino.” (*Cara-de-Bronze*, p. 140, grifo nosso).

Voltemos à fala de José Ueua: “Jogar nos ares um montão de palavras moedal.” A palavra “pataca”, presente em uma das epígrafes do conto, é sugestiva: “Mestre Domingos / que vem fazer aqui?/ – vim buscar meia-pataca/ pra tomar meu parati [...]” A palavra “pataca” corresponde a moeda e a expressão “meia pataca” significa coisa de pouco valor. São essas ninharias, tutaméias, título da última obra rosiana, meias patacas, palavras ambíguas, moedas-palavra que pagam a poesia buscada pelo Grivo, metaforizada no parati que embriaga.

O apelido Cara-de-Bronze nos remete ao bronze em estado bruto, anterior à cunhagem das moedas-palavra. Seu nome, Segisberto Jéia, vai sendo soletrado, cunhado por vários vaqueiros. Para o vaqueiro Adino, seu nome é Sigisbé. Para seu amigo Mainarte é Sejisbel Saturnim (Sejisbel, com o mesmo som Ge, mas com a letra J). Doim, outro vaqueiro, pronuncia Zijisbéu Saturnim. Seu companheiro, Sacramento, pronuncia Jizisbéu, só, só, para depois completar: Jizisbéu Saturnim. O vaqueiro Sãos acha que o nome correto é Sezisbério. Finalmente o vaqueiro Tadeu, o mais velho de todos, declina todo o nome: Segisbério Saturnim Jéia Velho, Filho. Desse modo, o nome de Cara-de-Bronze é uma pluralidade, já que ele próprio, enquanto bronze, matéria-prima da moeda-palavra, precisa de ser cunhado, soletrado, como afirma o vaqueiro Tadeu rindo: “É deveras, minha gente. Só um mutirão, pra se deletrear.” (*Cara-de-Bronze*, p. 140, grifo nosso). Torna-se necessário um mutirão, muita gente para se deletrear, soletrar, cunhar o bronze, a moeda-palavra que dá um perfil de sua pessoa, mas que nunca a esgota. O nome é o mesmo, mas é descrito em ângulos diferentes,



variantes fônicas, gráficas, letras que deslizam por ele, palavras que funcionam como um selo, nomeando-o provisoriamente. E é interessante notar que a palavra Segisberto é composta de Segis e Berto. Segis é uma raiz muito próxima de Sigis, de sigilo, que em latim significa selo. Seu nome é apenas selo, assinatura que não o esgota. O segundo nome – Saturnino – acena para Saturno, conotando isolamento, melancolia, traço que caracteriza o fazendeiro.

Antes de escolher o vaqueiro Grivo, o patrão promovia concursos, que são variantes de jogo, para que os empregados nomeassem as coisas vistas. Ora, jogo, linguagem e poesia estão muito próximos. Como afirma Ana Maria Portugal Saliba (2003a, p. 94), citando Wittgenstein, “[...] pelo jogo, que é inerente à linguagem, é possível sempre dizer de outra forma a mesma coisa”. Segundo ela, “O jogo permite pensar esse fecundo paradoxo, de que a linguagem consiste apenas nessa possibilidade de fazer variar seus usos.” (SALIBA, 2003a, p.96). E é ainda Saliba (2003a, p. 96), seguindo Wittgenstein, quem afirma: “Os jogos se convertem em formas de vida, e a linguagem, com lei, mas sempre constituinte, tende a subjetivar-se, não pelo acréscimo de uma subjetividade, mas pela introdução desse ponto de vista operativo que estabelece uma tensão na sua própria efetuação. O sujeito surge no jogo.”

Na busca, sempre vã, de identificar Cara-de-Bronze é que podemos perceber o humor, quando os vaqueiros tentam pronunciar o nome de Segisberto: Sizisbéu, Zijisbéu, Jizisbéu, Xezisbéu, Sezisbério, Xezisbéo. Tais variantes funcionam como jogos de linguagem, chistes, fazendo emergir, sempre provisoriamente, o sujeito Cara-de-Bronze. Essas tentativas de soletrar o patrão são como letras que rasuram a pluralidade inesgotável de seu nome, que aponta para o Real, enquanto inominável. E é o Grivo, enquanto poeta, menino, quem soletra, mas nunca traduz, o mundo de Cara-de-Bronze. O Grifo, como já afirmou Nunes (1976, p. 185), é o “mediador entre o quarto do patrão, onde se ocultam o maravilhoso, o secreto, e a gente comum que povoa o Urubuquaquá.”

### **2.2.3 *Dão-Lalalão, (O Devente) e o badalar do passado***

Se em *Cara-de-Bronze* há um deletreamento do patrão, bronze metafórico que vai sendo cunhado por seus vaqueiros e que culmina na busca da poesia pelo Grivo, em *Dão-lalalão*, esse mesmo bronze é retomado através da memória. Soropita, o protagonista, vai badalar o bronze, isto é, o sino das lembranças, o passado de sua esposa, ex-prostituta.

*Dão-lalalão* começa narrando o regresso do temido valentão Soropita, que vivia com a ex-prostituta Doralda. Eles moravam no arraial do ão. O protagonista volta para casa pensando na mulher que o espera, nos carinhos que ela lhe oferece. De repente ele se encontra

com um antigo amigo, Dalberto, convidando-o para jantar e dormir em sua casa. Se antes ele vivia numa espécie de paraíso, de súbito surge o seu inferno: as suspeitas de que o amigo de Montes Claros poderia ter sido cliente da esposa. Soropita começa a ficar enciumado e a observar o comportamento de Doralda e do visitante. Pensa em matar Dalberto. As suspeitas acabam se dissolvendo e, no outro dia, o amigo vai embora. Pouco depois da saída de Dalberto, surge a cavalo um preto de nome Iládio, com mais dois companheiros. Iládio dá um sorriso e resmunga para os colegas. Soropita desconfia de que também o negro teria sido cliente de Doralda. Quando o grupo já ia longe, o protagonista sela o cavalo e vai tirar satisfação com Iládio, agredindo-o verbalmente. O negro se humilha, rastejando, e diz que é inocente. Soropita volta para casa pensando em ouvir a novela do rádio e recontá-la aos vizinhos.

Um resumo como este empobrece a riqueza da narrativa. Neste texto, o escritor mineiro explora magistralmente a angústia de Soropita. O título do conto – *Dão-lalalão* – é sugestivo e surpreende o leitor comum ao perceber que um valentão, Soropita, seja o protagonista de uma narrativa que tem como título uma canção do folclore infantil português.

Cleusa Passos, comentando essa canção, estabelece uma relação intertextual com um poema de Manuel Bandeira (PASSOS, 1995b, p. 103).<sup>7</sup> A canção portuguesa é a seguinte: “Bão ba-la-lão/ Senhor Capitão/ em terra de mouro/ morreu meu irmão/cozido e assado/no seu caldeirão/eu vi uma velha/com um tacho na mão/ eu dei-lhe uma queda/ela, puf, no chão.” Sílvio Romero afirma que essa cantiga está vinculada a um jogo infantil português denominado “brincar o sino.” (PASSOS, 1995b, p. 103). Esse Bão-balalão” seria uma onomatopéia do bater do sino.

Guimarães Rosa percebeu (e confessa na correspondência com o tradutor italiano) a relação do título com a canção infantil. Vale notar que, na primeira página da narrativa, o título é *Lão-dalalão*, mas entre parêntese está *Dão-lalalão*. Essas oscilações do título, bem como a sonoridade desse “Dão-lalalão”, nos levaram a fazer uma leitura mostrando como Guimarães Rosa explora as fantasias desse protagonista obsessivo. Não temos aqui a intenção de clinicar o protagonista. Pretendemos apenas mostrar como o escritor mineiro faz uma encenação ficcional da obsessão através do som ão e das letras d e l. As onomatopéias do título remetem ao badalar do sino, dialogando com o texto infantil, que pede para “tirar o peso do coração”. Também podemos afirmar que Soropita tem um peso: a sua dúvida, o seu

<sup>7</sup> O poema de Bandeira se chama *Rondó do capitão* e merece ser aqui transcrito: *Bão balalão/Senhor Capitão/Tirai este peso/Do meu coração. Não é de tristeza,/ Não é de aflição:/ É só de esperança,/Senhor capitão! A leve esperança, / - A aérea esperança.../Aérea, pois não! / - Peso mais pesado/Não existe não !./Ah, livrai-me dele,/Senhor capitão !*

inferno, isto é, os possíveis amantes de Doralda no passado, obsessões que se refletem nas obsessões intencionalmente trocadas no título: *Lão-dalalão e Dão-lalalão*.

Doralda, a esposa, é um constante enigma. Ela representa o espessamento, a impossibilidade de Soropita descobrir quais foram os homens que foram seus clientes, já que era prostituta. Desse modo, é possível associá-la metaforicamente ao bronze, material duro, resistente de que são feitos os sinos. E Guimarães Rosa, na correspondência com o tradutor italiano desse conto, faz referência à dureza do bronze. O tradutor não entendeu a interjeição “Bronzes!” e o escritor mineiro lhe dá uma resposta sugestiva. O tradutor pergunta: “Bronzes!” (gostaria de ter um sinônimo, para encontrar melhor uma exclamação italiana correspondente).” E Rosa responde:

– *Bronzes!*: porque o metal (ou liga) é duro (nas antigas estórias para crianças, e na tradição do sertão, o bronze é considerado como a coisa mais dura, forte, resistente, muito mais que o ferro) e sonoro, barulhento. Além disso, e talvez principalmente, porque a palavra, em si, é fortíssima: com o grupo consonantal BR e o ON nasal e mugidor [...]. (*Correspondência com seu tradutor italiano...*, p. 79, grifos nossos).

É importante ressaltar que Rosa faz referência à canção infantil, à dureza do metal e à sua sonoridade. Metaforicamente, Doralda, semelhante a Cara-de Bronze, é esse metal, bronze duro, que não dá um sentido. Ela, que no texto é descrita como uma menina, “brinca o sino” com o protagonista, que metaforicamente badala sua obsessão:

Soropita recostado, repousado, como num capim de campo: “*Tu é bela!*... O vôo e o arrulho dos olhos. Os cabelos, cabriol. A como as boiadas fogem no chapadão, nas chapadas... A boca – traço que tem a cor como as flores. Os dentes, brancura dos carneirinhos. Donde a romã das faces. O pescoço, no colar, para se querer com sinos e altos, de se variar de ver. Os codes, da voz, quando ela falava, o cuspe. Doralda – deixava seu perfume se fazer. Aí, ele perguntou: “– Tu conheceu os homens, mesmo muitos? (*Dão-lalalão...*, p. 102, grifo nosso).

A onomatopéia do badalar do sino – Dão-lalalão – é sugestiva. Nela estão as consoantes D e L além do ditongo ão. As consoantes D e L estão presentes nos nomes dos personagens: Dalberto (que é chamado de Dal), Iládio, Doralda. Doralda tem também um apelido, Dada. O nome Doralda contém todas as letras de Dão e “Lalalão”. Em Iládio, encontramos o “lá” de “lalalão” e o D, de Dão. Em Dalberto, podemos destacar o **Dal** de “**Dalalão**”. Além disso, o “ã” de Dalalão, remete ao arraial do ão, onde mora o casal.

Afirmamos anteriormente que Soropita vive num eterno inferno, sua dúvida sobre os possíveis clientes de Doralda. Curiosamente, na correspondência com o tradutor italiano, o

escritor mineiro confessa que injetou no conto passagens não só do *Apocalipses* e do *Cântico dos Cânticos* como também da *Divina Comédia*, de Dante. Interessa-nos aqui a referência a Dante. Rosa chega a citar algumas passagens, referentes ao Purgatório e, principalmente, ao Inferno. O autor mineiro faz referência ao Canto V, verso 43. O verso é o seguinte: “[...] di qua, di là. Di giù, di su limena.” E o autor salienta que se trata do inferno dos LUSSURIOSI. (*Correspondência com seu tradutor italiano...*, p. 83, grifo do autor).

Não nos interessa aqui explorar a fundo o processo intertextual. Gostaríamos apenas de relacionar o inferno de Dante com o inferno subjetivo de Soropita. Aliás, essa relação é confirmada pelo próprio Rosa, na correspondência com o tradutor italiano. O curioso é que na citação acima, feita por Rosa, há uma frequência da letra D, além da sílaba “lá”: “[...] **di** qua, **di** là, **di** giù, **di** sulimena.”

Assim, o inferno do poeta italiano, além de se relacionar ao inferno interior de Soropita, isto é, suas dúvidas sobre os amores passados da esposa, dialoga, fonicamente, com a cantiga infantil, que também tem a letra D: Dão lalalão, letra que está presente nos nomes dos personagens da narrativa. Além disso, as sílabas “di” e o “lá” poderiam ainda apontar para um possível amante de Doralda, **Iládio**, rival que desencadeia um segundo inferno ao protagonista, oponente que tem L e D no nome.

Como podemos observar, a intertextualidade operada por Rosa, no caso, a canção infantil, e o texto de Dante, parecem ter um objetivo: aumentar a indecisão semântica, possibilitando várias leituras. Essa suspensão se presentifica nas dúvidas do protagonista, oscilando entre os possíveis fregueses da esposa. É nesse sentido que estamos realçando a presença das letras D, L e ão, letras que vão se disseminando sobre os possíveis amantes de Doralda. Soropita vai assim martelando a sua consciência, badalando o sino, tentando moldar o bronze, o passado de Doralda, essa menina-bronze, mulher não-toda, que no seu enigma sempre resiste a uma significação, uma vez que não tem como dar ao marido o nome dos seus fregueses.

Esse desejo de deixar o texto em constante indecisão semântica pode ser comprovado na correspondência de Rosa com o tradutor italiano, quando faz referência às relações intertextuais com Dante e com a Bíblia:

Voltando ao *Dão-Lalalão*, isto é, aos curtos trechos em que assinali as “alusões” dantescas, apocalípticas e cântico-dos-cânticos: ALIÁS, é apenas nessa novela (*Dão-Lalalão*) que o autor recorreu a isso. Como você vê, foi intencional tentativa de evocação, daqueles clássicos textos formidáveis, verdadeiros acumuladores ou baterias quanto aos temas eternos. Uma espécie do que é a inserção de uma frase temática da *Marselhesa* naquela sinfonia de Beethoven, ou da glosa de versículos de

São João (Evangelho) no *Crime e Castigo* de Dostoievski. (*Correspondência com seu tradutor italiano...*, p. 86)

E mais à frente, o autor afirma que essas pequenas citações são apenas “células temáticas”, “gotas de essência”, “fórmulas” ultra sucintas:

[...] Com a diferença que, no nosso caso, ainda que tosca e ingenuamente, o efeito visado era o de inoculação, impregnação (ou simples ressonância) subconsciente, subliminal. Seriam espécie de sup-para-citações (!?!); isto é, só células temáticas, gotas da essência, esparziadas aqui e ali, como tempero, as “fórmulas” ultra-sucintas” (Um pouco à maneira do processo de modificações do tema – que ocorre, na música, nas fugas?). (*Correspondência com seu tradutor italiano...*, p. 87).

Injetar “células temáticas”, “fórmulas ultra-sucintas” são expressões que demonstram um gozo do autor em criar novas possibilidades de leitura. Mas, além das letras D, L e ãO, podemos também destacar a presença da letra S que se insinua na narrativa. Vale a pena ainda observar o desenho da primeira letra que inicia o nome Soropita, o S. Essa mesma letra, além de iniciar o conto, simboliza o gatilho da arma de fogo. Esse gatilho tem o formato de cobra, que lembra ódio, traição. E o exemplo comprova nossa hipótese: “Agora não entesta com ele, não facilita! Quem relar, encalçar, beliscou cauda de cobra.” (*Dão-lalalão...*, p. 57, grifo nosso).

Há ainda uma sugestiva passagem do conto, em que Soropita pensa em matar o Dalberto, o amigo que o visitava e que poderia ter sido freguês de Doralda, quando esta se prostituía em Montes Claros. Nesse trecho, novamente encontramos uma referência ao gatilho do revólver em formato de cobra: “E nem precisava de pensar naquilo com fel frio. Guardava. Guardava como um gatilho armado, mola de cobra, tensão já vestida.” (*Dão-lalalão...*, p. 75, grifo nosso).

Agindo obsessivamente, em eterna vigilância sobre os possíveis amantes da mulher, Soropita é como um gatilho armado – um S – diante de uma iminente traição. Parte de seu nome (-Soro-) remete também para o vocábulo sururu, que significa briga, conflito.

Como podemos perceber, em *Dão-lalalão* predominam as fantasias de Soropita, que cria devaneios que sempre voltam. Ele constrói amantes imaginários da esposa e está em constante estado de vigilância para defender sua imagem na sociedade, como afirma Willi Bolle (1973, p. 69). O que angustia Soropita é a possibilidade de se encontrar com amigos ou outros homens que já tiveram contato sexual com Doralda no passado. Como valentão, tendo um passado de várias mortes, ele não suporta perder. Saber que algum homem teve contato

com Doralda é para ele uma derrota, uma ameaça à sua virilidade e valentia, enfim uma inquietação infernal. E é importante observar que o inferno dos LUSSURIOSI, de Dante, a que se refere Guimarães Rosa, em correspondência com o tradutor italiano, e colocado com letras maiúsculas, contém L e S, L de Lalalão e S de Soropita.

O conto *Dão-lalalão* tem como subtítulo a expressão *O Devente*. Soropita vive devendo o passado. Trata-se de uma dívida eterna, daí o seu inferno, condenado que está a bater o sino da dúvida, soletrando o passado-bronze da esposa: Dão-lalalão: Dal, Dola, Dada, ão, Iládio, em todos esses nomes badalam os sons D, L e ão, martelando a consciência desse valentão obcecado.

#### 2.2.4 *Campo geral: Miguilim rabisca o mundo*

A opacidade do sentido em *Corpo de baile* vai sendo inscrita em diversos suportes: bambu, em *São Marcos*, pedra em *O recado do morro*, bronze em *Cara-de-bronze* e *Dão-lalalão*. Em *Campo geral*, o suporte é o corpo de Miguilim, corpo míope que lê o mundo de modo embaçado, corpo infantil que soletra poeticamente a realidade que o circunda.

Em *Campo geral* o ponto-de-vista do texto oscila entre uma terceira e uma falsa primeira pessoa. Embora o conto seja construído, aparentemente, na terceira pessoa, predomina no texto a percepção de uma criança de oito anos.

Podemos dizer, pois, que existe nessa obra um narrador de terceira pessoa que sustenta a narrativa, mas embarca no ponto de vista de Miguilim, que registra, anota, soletra para o leitor o mundo, que se lhe apresenta de modo opaco e míope.

Um certo Miguilim morava com sua mãe, seu pai e seus irmãos, longe daqui, muito depois da Vereda-do-Frango d'Água e de outras veredas sem nome ou pouco conhecidas, em ponto remoto, no Mutum. No meio dos Campos Gerais, mas num covão em trecho de matas, terra preta, pé de serra. Miguilim tinha oito anos. Quando completara sete, havia saído dali, pela primeira vez: o tio Terêz levou-o a cavalo, à frente da sela, para ser crismado no Sucurijú, por onde o bispo passava. Da viagem, que durou dias, ele guardara aturdidas lembranças, embaraçadas em sua cabecinha. De uma, nunca pôde se esquecer: alguém, que já estivera no Mutum, tinha dito: “– É um lugar bonito, entre morro e morro, com muita pedreira e muito mato, distante de qualquer parte; e lá chove sempre [...]” (*Campo geral*, p. 27).

Esse mesmo narrador vai, através da percepção de Miguilim, construindo uma “narrativa de rabiscos”, na medida em que esboça, com um “olhar míope”, situações, retalhos de conversas ouvidas pelo protagonista, vozes de animais, superstições, códigos rústicos de uma comunidade, enfim, descrições de personagens que engrolam significantes e percebem

intuitivamente a realidade. No plano da memória, esse esfacelamento do significante continua através das primeiras lembranças de Miguilim.

*Campo geral* é um texto de lembranças, apresentando um narrador adulto que se coloca como outro, um menino, tentando resgatar a infância na instância da linguagem. Na primeira linha do trecho apontado acima, podemos destacar vários elementos de imprecisão, que acenam para um texto memorialístico: “Um certo Miguilim”, “longe, longe daqui”, “outras veredas sem nome”, “ponto remoto.” (*Campo geral*, p. 27)

Lugar distante, impreciso, não tocado pela civilização, o Mutum é o *Campo geral*, o espaço propício ao pensamento selvagem e à magia. Interessante observar que a própria palavra Mutum pode ser lida tanto da esquerda para a direita quanto da direita para a esquerda. Além disso, o vocábulo “mutum” vem do tupi “mi tu”, que significa narrativa. É possível fazer uma relação desse nome com o vocábulo “mutu”, que em latim significa mudo. Em outros termos, o Mutum é um mudo mundo em que a palavra e as coisas se integram. Assim, no Mutum, as pessoas não chegam à abstração do conceito. Para elas, o vocábulo é pura substância confundindo-se com a coisa.

A miopia de Miguilim e a natureza memorialística do texto reforçam a imprecisão da percepção do protagonista, misturando seres e palavras. E essa recriação é feita através de uma reconstituição sempre parcial do passado. Nesse sentido, a narrativa *Campo geral* é uma tentativa de construir um texto econômico, na medida em que, sendo recordado por um narrador-adulto que se deixa levar pelo ponto de vista de uma criança, busca reconstituir o passado, que não vem de modo pleno, mas através de cacos, fragmentos, cheiros e imagens.

Em um dos trechos do conto, por exemplo, o narrador faz referência a uma região relembada por Miguilim, lugar onde ele foi crismado pelo bispo: “[...] para ser crismado no Sucurijú, por onde o bispo passava.” (*Campo geral*, p. 27). Algumas páginas depois, a imagem do bispo retorna, de modo um pouco mais detalhado: “O bispo era tão grande, nos roxos, na hora de se beijar o anel dava um medo.” (*Campo geral*, p. 27). Como podemos perceber, as lembranças de Miguilim vêm em fragmentos que são combinados e recombinados em novas recordações, enfim, são reminiscências metonímicas que sempre voltam, com novos acréscimos, mas nunca preenchem totalmente as vivências percebidas, uma vez que se dão na instância da linguagem.

A origem do menino é imprecisa; o narrador afirma que Miguilim não era do Mutum, mas de um lugar chamado Pau-Roxo, mais longe ainda, reforçando a distância do lugar e intensificando o embaçamento das lembranças:

Entretanto, Miguilim não era do Mutum. Tinha nascido ainda mais longe, também em buraco de mato, lugar chamado Pau-Roxo, na beira do Saririnhém. De lá, separadamente, se recordava de sumidas coisas, lembranças que ainda hoje o assustavam. Estava numa beira de cerca, dum quintal, de onde um menino-grande lhe fazia caretas. Naquele quintal estava um peru, que gruziava brabo e abria roda, se passeando, pufo-pufo – o peru era a coisa mais vistosa do mundo, importante de repente, como uma estória – e o menino grande dizia: “– É meu!...” E: “– É meu...” – Miguilim repetia, só para agradar ao menino-grande. E aí o Menino Grande levantava com as duas mãos uma pedra, fazia uma careta pior: – “Ããã...” Depois, era só uma confusão, ele carregado, a mãe chorando: “– Acabaram com meu filho [...]” (*Campo geral*, p. 38).

Interessante notar nessa lembrança um traço da linguagem infantil. Miguilim apenas repete a frase “é meu”, para agradar ao menino grande. Para Miguilim, a frase “é meu” é como se quisesse dizer “pertence a nós”. Para o garoto grande, já de posse da linguagem, a expressão “é meu” significa outra coisa: pertence a Miguilim, gerando a briga infantil.

As lembranças do protagonista de *Campo geral* vêm à memória de modo embaçado. E o instrumento para expressar esse embaçamento são os sentidos, dos quais o que mais se destaca é a visão (a careta do menino e da mãe preocupada) confirmando assim a estreita relação entre memória e visão, como aponta Benjamin (1987a, p. 242): “Sem dúvida, a maioria das recordações que buscamos aparecem à nossa frente sob a forma de imagens visuais. Mesmo as formações espontâneas da *memóire involontaire* são imagens visuais ainda em grande parte isoladas, apesar do caráter enigmático da sua presença.” Mas a audição também se manifesta nas lembranças do protagonista. Trata-se de lembranças fragmentárias: as mãos, a pedra e a careta do menino, juntamente com um monossílabo “Ããã”, no exemplo citado, apontam para uma descrição metonímica em que cacos de imagens e sons se misturam.

Voltando a Walter Benjamin, importa ressaltar que a recordação infantil vai além do imagético. Como afirma o filósofo, trata-se de um redigir dentro da imagem. “[...] a criança não se limita a descrever as imagens: ela as escreve, no sentido mais literal. Ela as rabisca.” (BENJAMIN, 1987a, p. 242, grifo nosso).

Ora, redigir dentro da imagem nada mais é do que rabiscar, escrever de modo econômico, na medida em que, na percepção infantil, não há uma separação entre a palavra e a coisa. No rabisco, a palavra é o próprio objeto. Continua Benjamin (1987a, p. 242): “Pois essas imagens são mais eficazes que quaisquer outras na tarefa de iniciar a criança na linguagem e na escrita: convencidas dessa verdade, as velhas cartilhas desenhavam, ao lado das primeiras palavras, a imagem do que elas significavam.”



Nessa perspectiva é que vamos perceber o modo como Miguilim soletra o mundo seja através da aprendizagem com o irmão Dito, os vaqueiros, a mãe ou a avó, seja através das recordações. Elas são como rabiscos, traços, fragmentos de recordações, pedaços de frase e imagens que são coladas e recoladas em novas situações de aprendizagem. Nesse lembrar, outros sentidos, além da vista e da audição, são convocados para avivar a imagem ou mesmo para reforçar a percepção que o protagonista tem do mundo.

Se o recordar tem muito de visual, vale ressaltar que, além do ver, do ouvir e do degustar, o cheirar é também um dos sentidos intensos no processo da memória, principalmente quando a linguagem não é suficiente para captar tudo o que ficou no passado, sempre impreciso, indizível. É o que afirma Benjamin (1987a, p. 48): “O odor é o sentido do peso, para quem lança sua rede no oceano do *temps perdu*. E suas frases são o jogo muscular do corpo inteligível, contém todo o esforço, indizível, para erguer o que foi capturado.” (Grifo nosso). E as lembranças de Miguilim confirmam as teses do filósofo alemão, evocando não só o odor, mas também o paladar: “Do Pau-Roxo conservava outras recordações, tão fugidas, tão afastadas, que até formavam sonho. Umas moças cheirosas, limpas [...] ajudavam-no a provar, de uma xícara grande, goles de um de beber quente, que cheirava à claridade.” (*Campo geral*, p. 31, grifos nossos). Igualmente a lembrança da morte do tatu, que funciona como um rito de passagem, é também apresentada através dos sentidos: tato, audição e vista: “Traziam o tatu, que guinchava, e com a faca matavam o tatu, para o sangue escorrer por cima do corpo dele para dentro da bacia.” (*Campo geral*, p. 31, grifo nosso).

Pelos sentidos (tato, vista, audição, olfato, paladar) Miguilim vai lendo, a seu modo, o mundo. Sua leitura não se dá pelo significado, mas incide muitas vezes na materialidade da linguagem.

Além disso, a própria repetição de vocábulos reforça, não apenas a oralidade, mas o caráter imagético das lembranças. Veja, por exemplo a repetição da palavra “tatu”, no texto acima destacado.

Na sua percepção míope do mundo, Miguilim lê o mundo de forma embaçada. Há apenas traços de lembranças, pedaços de imagens. As palavras e as coisas, nessas lembranças, se misturam; realidade e imaginação se fundem num movimento constante, como num rabiscar da memória. A leitura que o protagonista faz do bilhete de tio Terêz, endereçado a sua mãe, é um bom exemplo. O garoto suspeita que há algo de errado naquelas letras. Ele não sabe ler e está diante de hieróglifos. Intuitivamente decide entregar o papel, mas só depois de um grande conflito de consciência. As desculpas que ele tenta ensaiar para dizer ao tio

constituem uma nova escrita que vai rascunhando, na imaginação, para, no final do conflito interior, falar a verdade.

No plano da imaginação, Miguilim elabora várias versões para o tio, versões que são como palimpsestos, que vão rasurando o anterior e acrescentando novos. Na primeira versão, afirma que entregou o bilhete, mas a mãe não lhe deu resposta. Na segunda, inventa que vovó Izidra estava com raiva e, com medo, ele rasgou o bilhete. Na terceira, diz que perdeu o bilhete quando corria de um boi rajado. Na quarta, cria uma desculpa para o tio e diz que ele quase entregou: “Tio Terêz, eu principiei querer entregar a Mãe, não entreguei, intirei coragem só por metade [...]” (*Campo geral*, p. 94). Poderíamos dizer que Miguilim vai “gaguejando” o bilhete, criando desculpas imaginárias, lendo a seu modo as coisas e os códigos do grupo que o cerca.

Na leitura míope e infantil de Miguilim, diante dos códigos culturais do grupo em que vive, ficam apenas impressões, esboços. Os fatos não se mostram de forma detalhada. São como garatagens de percepção. Um desses códigos que atiçam a curiosidade do garoto é o sexual. O menino não consegue perceber com nitidez o triângulo amoroso na família, composto por Béro, seu pai, a mãe Nhanina, e o tio Terêz. Há ainda outros triângulos sugeridos na narrativa: Nhanina, Béro e Luisaltino (esse último é assassinado pelo pai), além da tríade Nhanina, Aristeu e Béro.

Essas informações vão aparecendo em retalhos no texto, insinuando algumas ligações amorosas implícitas, esboçadas, rabiscadas pelo narrador. Tais percepções opacas de Miguilim não se prendem ao significado, mas estão colados aos objetos e pessoas evocadas. Em outros termos, acompanhando Benjamin, as lembranças vêm à memória do garoto sem um conteúdo ideacional, isto é, na materialidade da linguagem.

Vários filósofos tentaram associar a visão infantil do mundo ao modo como o poeta contempla a realidade. Na correspondência entre Guimarães Rosa e o tradutor italiano, este chega a ver na obra rosiana ressonâncias da filosofia de Vico. O escritor mineiro não descarta a possibilidade de ler algumas de suas narrativas a partir desse filósofo. Em carta de 19/12/1963, a Edoardo Bizzarri, Rosa responde “Não. Ninguém falou em Vico. E alegrou-me essa promissora menção, futuros rastreamentos seus, viqueanos. Porque Vico é um gênio, acho, é enorme. Você deve estar certo. Obrigado.” (SILVA, 2003, p. 38).

Em estudo sobre as ressonâncias de Vico na obra rosiana, Rogério Silva (2003, p. 38) afirma que o conceito de “sabedoria poética”, em Vico, “corresponde exatamente a um tipo de conhecimento não-conceitual, mas por imagens, por metáforas.” Trata-se de uma

concepção que não é inferior ao modo racional de contemplar o mundo, mas apenas uma forma diversa de perceber a realidade.

Estudando as relações entre a obra viqueana e o texto de Rosa, afirma Silva (2003, p. 66): “E Vico começa por associar *mythos* com *mutus*, identificando a origem última do mito na linguagem dos tempos mudos, quando os povos ainda se expressavam por gestos e grunhidos.” Para o pensador italiano, a primeira linguagem da humanidade seria constituída de gestos e grunhidos. Pouco depois apareceria a oralidade e em seguida a escrita pictórica, denominada por Vico de hieróglifo. Só num estágio posterior é que surgiria a escrita fonética, baseada na relação entre som e significado (SILVA, 2003, p. 67). Assim, para Vico, as primeiras formas de linguagem (gritos e grunhidos) mostram um estágio em que a palavra remete diretamente à coisa.

Voltemos à percepção infantil. O poeta, o homem primitivo e a criança tentam captar a realidade num estágio de pré-linguagem, período em que a palavra ainda está colada à coisa. Ora, essa pré-linguagem, que é sempre econômica, está associada à letra. Nesse sentido ela é também poesia em estado bruto, capaz de romper com o olhar do bom senso, da inércia, da visão racional, que está presa ainda ao conceito.

Podemos dizer que a linguagem de *Campo geral* é eminentemente poética, “infantil”, isto é, quase monossilábica. Há, pois, uma linguagem adâmica, não apenas no plano da macro, mas também da microestrutura. Assim, não apenas a camada morfossintática é “balbuciada” como também a fonológica. Um exemplo: Tomezinho, irmão mais novo de Miguilim, não conseguia pronunciar a palavra “gato”. Em lugar desse vocábulo, ele dizia “Qùoquo”. O gato passa a se chamar “Qùoco”: “Por conta que, Tomezinho, quando era mais pequenino, a gente ensinava para ele falar: g’ato – mas a lingüinha dele só dava capaz era para aquilo mesmo: Qúó!” (*Campo geral*, p. 42, grifos nossos).

No plano morfossintático, as expressões “mais pequenino” e “só dava capaz era para aquilo mesmo” exemplificam bem a percepção infantil do mundo através de “distorções sintáticas.” No plano fonológico, esse fenômeno também ocorre. A palavra “gato”, para o irmão de Miguilim, é apresentada a ele através do fonema “K”, oclusivo velar surdo, que precede o sonoro “Guê”. Em outros termos, seguindo a hipótese de Vico, a criança, em sua linguagem “primitiva”, pronuncia o som /k/ da mesma forma como era pronunciada a palavra na linguagem primeira, latina. O escritor mineiro vai além do conceito e nos mostra a palavra em estado de soletramento. A acentuação dada por Guimarães Rosa à palavra “Qùóquo” ultrapassa a camada fônica e capta o vocábulo colado à imagem. A consciência sutil de linguagem do autor mineiro nos leva a levantar uma hipótese: ler essa palavra em outro

registro. Na palavra “Qúò”, os dois sinais (´ ¨), incidindo nas letras “u” e “o”, visualizariam as sobrelinhas do gato. Além disso, a letra Q lembraria também a imagem do gato sentado, com a cauda aparecendo. São hipóteses possíveis dada a sutileza da escrita rosiana. Assim, o autor nos brinda não só com o aspecto fônico, mas imagético do vocábulo. E um pouco à frente afirma o autor, referindo-se ao gato:

Por que não brotavam nele nome vero de gato nas estórias: Papa-Rato, Sigurim, Romão, Alecrim-Rosmanim ou Melhores-Agrados ? Se chamasse *Rei-Belo*... Não podia? Também, por *Qúòquo* mesmo ninguém não chamava mais – gato não tinha nome, gato era o que quase ninguém prezava. Mas ele mesmo se dava respeito, com os olhos em cima do duro bigode, dono senhor de si (*Campo geral*, p. 43).

Desse modo, a palavra “gato” aparece nascendo para Tomezinho na sua dimensão fônica, gráfica e visual. Interessante observar que o autor coloca em itálico duas palavras para o gato: *Rei Belo* e *Qúòquo*. Por último, o gato recebe o nome oficial de Sossõe. A palavra “Qúóco” vai assim fazendo a sua passagem do Imaginário para o Simbólico através da fusão da palavra com a imagem e o som.

Como podemos perceber, há em *Campo geral* um texto de pré-linguagem, que está em sintonia com as percepções “rabiscadas” de Miguilim. Além da pronúncia da palavra “gato” efetuada por Tomezinho, podemos encontrar neste conto outros exemplos de pré-linguagem. Mãitina, por exemplo, sempre resmunga:

Não se entendia bem a reza que ela produzia, tudo resmungo, mesmo para falar, direito, direito não se compreendia. A Rosa dizendo que Mãitina rezava porqueado: “Veva Marai zela de graça, pega ne Zesú põe no saco de mombassa [...]” (*Campo geral*, p. 94, grifos nossos).

E um pouco à frente, o narrador afirma que Mãitina “estava grolando feias palavras [...]” Vovó Izidra às vezes resmunga: “Vovó pegava a almofada, ia fazer crivo, rezava e resmungava [...]” (*Campo geral*, p. 36, grifos nossos).

Estamos diante de um espaço rústico em que a linguagem, seja por parte das crianças, seja por parte dos adultos, é apenas ensaiada, gaguejada, pronunciada em monossílabos, resmungada. E o interessante é que essa pré-linguagem se estende até ao animal. Vejamos, por exemplo, o caso do papagaio. Durante todo o conto, enquanto Miguilim está em processo de leitura do mundo, o papagaio apenas engrola. Da mesma forma que Miguilim vê o Mutum, no início do conto, de modo embaçado e, no final, passa a enxergar com nitidez as coisas, acontece algo de semelhante com o papagaio. No início, ele quase não

falava. Com algum esforço, conseguiu pronunciar a frase “Miguilim, me dá um beijim”. Dito ficava triste porque o papagaio não declinava o seu nome. O papaco-paco, quando falava, era sempre baixo: “E outras coisas desentendidas, que o Papaco-o-paco sempre experimentava baixo para si, aquele grol, Miguilim agora às vezes duvidava que vontade fosse de um querer dizer.” (*Campo geral*, p. 125, grifos nossos).

No final, quando o Dr. Lourenço põe os óculos em Miguilim, momento em que ele passa a ver com mais detalhe e a ter um pouco mais de consciência da realidade, nesse instante, que coincide com o final da narrativa, o papagaio começa a falar, não mais baixo, mas alto. A última frase do conto é “Papaco-paco-falava alto falava” (*Campo geral*, p. 152, grifo nosso). Como se pode notar, o mundo em que vive Miguilim se aproxima de alíngua. São lembranças fragmentárias, rabiscos, traços metonímicos, pedaços de falas, resmungos e monossílabos. Guimarães Rosa põe, nesse conto, personagens que utilizam a linguagem num estado gaguejante. As palavras são engroladas. Rosa, através das percepções embaçadas do protagonista, coloca a língua em estado de gagueira, como aponta Deleuze:

Parece, contudo, que há uma terceira possibilidade: quando dizer é fazer... é o que acontece quando a *gagueira* já não incide sobre palavras que ela afeta; estas já não existem separadas da gagueira que as seleciona e as liga por conta própria. Não é mais o personagem que é gago de fala, é o escritor que se torna *gago de língua*: ele faz gaguejar a língua enquanto tal (DELEUZE, 1997, p. 122).

Essa preocupação com o gaguejar, com o rabiscar, esse desejo de construir um texto embaçado não escapou a Guimarães Rosa. Em sua correspondência com o tradutor alemão, comentando sobre o texto *Campo geral*, afirma:

O PRIMEIRO PARÁGRAFO lucraria muito, a meu ver, se recebesse algumas importantes modificações. Trata-se de uma INTRODUÇÃO geral, que pretende ser concisa, enérgica, provocativa, “algébrica”, sem denunciar o enredo do conto nem minimamente. (*Correspondência com seu tradutor alemão...*, p. 242).

### **3 TECENDO E DESTECENDO**

#### **A ESCRITA**

### 3.1 *Primeiras, Terceiras, Estas estórias: leitura, escrita e viagem*

O projeto rosiano de investimento na letra, baseado na indeterminação do sentido e na opacidade, é esboçado em *Sagarana*, tomando consistência nas obras posteriores. À medida que o escritor mineiro avança em sua escrita, vamos notar uma gradual opção por um texto de lacunas e de restos. Esse caminho, todavia, não é homogêneo ou linear como veremos. Há contos em “ponto de letra” em *Primeiras estórias*, obra anterior a *Tutaméia*, como é o caso de *Nenhum, nenhuma, Famigerado e O espelho*, narrativas que serão lidas neste capítulo. Também em *Estas estórias*, vamos encontrar duas narrativas em que Guimarães Rosa aposta no investimento da letra. São eles *Páramo e Meu tio, o Iauaretê*. Já em *Tutaméia* há estórias de extrema condensação ao mesmo tempo em que surgem contos mais extensos. Na construção da obra rosiana, perceberemos, portanto, dois movimentos em direção à ilegibilidade: ou haverá nas narrativas um esvaziamento de sentido ou um excesso de sentido.

Neste capítulo, lançaremos mão de narrativas anteriores a *Tutaméia* e também de textos das *Terceiras estórias*, tentando acompanhar esses dois movimentos, que muitas vezes se fundem. É possível perceber, no processo rosiano de criação, uma *poética da construção e da desconstrução, do excesso e da falta de sentido*. Privilegiaremos dois contos que têm personagens infantis – *Partida do audaz navegante*, de *Primeiras estórias* e *Tresaventura*, de *Tutaméia*. Em ambos os textos, vamos encontrar um refinamento com relação ao foco narrativo. O narrador, nessas duas estórias, não narra “de fora”, mas às vezes se funde ao ponto de vista das personagens. Essa tática não é freqüente em *Sagarana*. São raríssimas as passagens em que ela surge na primeira obra rosiana. Esse recurso se insinua um pouco mais em *Campo geral*, começa a tomar consistência em *Primeiras estórias*, aprofundando-se em *Tutaméia*. Tal estratégia contribui significativamente para a condensação do texto rosiano. Vamos perceber, nesses dois contos de *Primeiras estórias*, uma substancial diferença. Em *Partida do audaz navegante*, a metalinguagem está presente, mas o autor ainda se prende ao enredo e a estória é bastante legível, o que não acontece em *Tresaventura*.

Na correspondência rosiana com o tradutor alemão, no que se refere a um investimento na letra, o escritor mineiro, explicando algumas expressões de *Partida do audaz navegante*, afirma o seguinte: “‘Periquitinho, impávido!’ – Este ‘impávido’, apesar de dito pelo narrador, é um ‘rappel’, ao estilo verbal de Brejeirinha: que gosta de empregar palavras

eruditas absurdamente, sem entender-lhes o significado.” (*Correspondência com seu tradutor alemão...*, p. 316, grifo nosso). Já em *Tresaventura*, de *Terceiras estórias*, o autor mineiro investe mais ainda na ilegibilidade. Maria Euzinha, personagem infantil, tem uma linguagem intuitiva, imprecisa, que nem sempre é expressa numa lógica sintática.

Nos outros contos de *Tutaméia* que serão lidos neste capítulo (*Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi*; *Antiperipléia*; *Desenredo* e *Curtamão*) e em *A estória do homem do pinguelo*, de *Estas estórias*, o processo de construção e desconstrução continua. Nessas narrativas, o autor lança mão da metalinguagem de forma mais refinada e, através desse processo, é possível perceber uma preocupação maior com o enxugamento dos textos. Em alguns desses contos, como *Desenredo*, *Os três homens e o boi...* e *A estória do homem do pinguelo*, a narrativa oral é apresentada como anterior ao texto escrito. A presença de um segundo narrador é um outro artifício que contribui decisivamente para uma leitura de elementos textuais que vão além do escrito.

Como afirmamos anteriormente, o processo de criação de Guimarães Rosa, em *Tutaméia*, vai oscilar entre o excesso e a subtração de sentido. Em alguns contos, como *Antiperipléia*, como veremos, a polissemia é tão grande que o texto acaba desaguando na indecidibilidade semântica.

Praticamente em todos os textos analisados neste capítulo, com exceção de *Tresaventura* e *Antiperipléia*, não há ainda um investimento maciço na letra, como acontece em textos que serão lidos no quinto capítulo. Todavia, é possível perceber, no processo de construção e desconstrução das narrativas, um caminhar para o enxugamento da escrita, principalmente quando nos deparamos com temáticas como escrever e ler, contar e ouvir estórias, ou mesmo em narrativas em que o processo de memória (*Nenhuma, nenhuma*; *Curtamão*) acena para a relação entre o esquecer e o lembrar.

### **3.2 Viagem, escrita e leitura: leitura de *Partida do audaz navegante***

Três meninas – Pele, Brejeirinha, Ciganinha – e um menino, o primo Zito, são os protagonistas do conto *Partida do audaz navegante*, de *Primeiras estórias*. Vale ressaltar aqui que a palavra “audaz” é escrita, em alguns trechos da narrativa, com L. As discordâncias rosianas, com relação à ortografia, como já comentamos, estão ligadas ao gozo da linguagem, como afirma Barthes (2004d, p. 54): “[...] a ortografia legalizada impede o escritor de gozar



de sua escrita, esse gesto feliz que permite colocar no traçado de uma palavra um pouco mais do que a simples intenção de comunicar.”

Voltemos ao conto. Ciganinha lê um livro, Brejeirinha brinca com uma caixa de fósforos e tenta criar a estória de um “Aldaz navegante”, que foi embora num navio para “descobrir os outros lugares valetudinários.” (*Partida do audaz navegante*, p. 117). Inicialmente, Brejeirinha quer colocar o primo Zito atuando como um “pirata inglório”, que viaja para longe, na estória que está criando. A imagem do pirata se projeta numa personagem criada pela garota, o “Aldaz navegante”, que desafia os mares, deixando sua família. A mãe das crianças resolve visitar uma amiga doente. Os garotos vão brincar no riacho e avistam um estrume seco de boi, agarrado ao capim com um cogumelo emergente. Os meninos associam o “estrume-cogumelo”, que está sendo levado pelo rio, com a partida do “Aldaz navegante.”

O conto em questão é uma das primeiras experiências de Guimarães Rosa no que se refere ao processo de metalinguagem, processo este que foi esboçado em *Sagarana* e bem mais explorado em obras posteriores. Nesse conto, a estória que a personagem Brejeirinha está inventando, como já demonstrou Bolle (1973, p. 91), espelha a própria narrativa que está sendo construída. O narrador se desloca oscilando entre a terceira pessoa (“Estava-se perto do fogo familiar”) – (*Partida do audaz navegante*, p. 115). – e o ponto de vista de criança que observa (“Mamãe, ainda de roupão, mandava Maria Eva estrelar ovos com torresmos e descascar os mamões maduros). (*Partida do audaz navegante*, p. 115, grifo nosso). O foco narrativo oscilante fica assim sintonizado com outros elementos instáveis do conto como o plano da realidade e o da ficção, a ausência e a presença do pai. No entanto, é a relação entre escrever e ler que será realçada nesta estória. Assim, a viagem do personagem inventado por Brejeirinha, o “Aldaz navegante”, remete a uma outra viagem, a da escrita. Com relação a essa narrativa, Bolle (1973, p. 92) afirma que “a estória “inventada” (a estória criada por Brejeirinha) repercute e se sobrepõe à estória “real”, o texto de Rosa, imita, influi sobre ela.”

### 3.3 Escrever e ler

Estudando a relação entre leitura e escrita, a partir de Lacan, Mandil demonstra que o ato de ler e de escrever devem ser enfocados como um único gesto. Ler é acrescentar um novo fio e, nesse sentido, corresponde ao escrever:

Se há aqui uma orientação para tomarmos a escritura e a leitura em um único gesto, isso se entende levando em consideração que na composição de um texto – em sua

tessitura- a leitura é entendida como o acréscimo de um novo fio, igualando-se nesse aspecto ao ato de sua produção (MANDIL, 2003, p. 173).

Também Barthes (2004d, p. 41), em *O rumor da língua*, faz referência ao “paradoxo do leitor”, quando afirma que ler não é apenas decodificar, mas sobrecodificar:

Essa imaginação de um leitor total – quer dizer, totalmente múltiplo, paragramático -tem talvez uma coisa útil: permite entrever o que se poderia chamar de Paradoxo do leitor; admite-se comumente que ler é decodificar: letras, palavras, sentidos, estruturas, e isso é incontestável; mas acumulando as decodificações, já que a leitura é, de direito, infinita, tirando a trava do sentido, pondo a leitura em roda livre (o que é a sua vocação estrutural), o leitor é tomado por uma inversão dialética: finalmente, ele não decodifica, ele *sobreodifica*: não decifra, produz, amontoa linguagens, deixa-se infinita e incansavelmente atravessar por elas; ele é essa travessia. (Grifo em itálico do autor).

Nessa confluência entre a narrativa construída por Brejeirinha (a estória do “Aldaz navegante”) e a “realidade” vivida por ela (Brejeirinha sente a falta do pai e vive com a mãe e os irmãos) é que poderemos perceber a relação entre a falta e a escrita, o escrever e o ler.

A relação entre ler e escrever está presente desde o início do texto. Brejeirinha está escrevendo a estória do “Aldaz navegante”, que amava uma moça e partiu para o mar. Essa estória espelha a “vivência” da garota, tentando bordejar a falta do pai. Já Ciganinha lê um livro e, criança ainda, imagina o que lê: “Ciganinha lia um livro; para ler ela não precisava virar página.” (*Partida do audaz navegante*, p. 116, grifo nosso).

Brejeirinha é não apenas uma escritora infantil, mas também leitora da “realidade” que a envolve. Ela afirma: “**Eu queria saber o amor [...]**” (Grifo do autor). E um pouco à frente: “**Sem saber o amor, a gente pode ler os romances grandes?** – Brejeirinha especulava. –” (*Partida do audaz navegante*, p. 116, grifo do autor). Ainda em negrito aparece uma outra fala de Brejeirinha: “**Engraçada ! [...] Pois eu li as 35 palavras no rótulo da caixa de fósforos [...]**” (*Partida do audaz navegante*, p. 116). Ler palavras na caixa de fósforos é um dado sugestivo na narrativa. A caixa de fósforos está associada a fogo remetendo metaforicamente ao ato de ler. Não ler significa estar na escuridão. Brejeirinha vai lendo a seu modo, isto é, imaginariamente, os nomes das caixas de fósforos, ao mesmo tempo que lê um outro livro (o amor entre os adultos, a solidão da mãe, a ausência do pai) para criar a estória do “Aldaz navegante”. Guimarães Rosa, em várias passagens, coloca no conto palavras em negrito alternando-as com tipos comuns. Com isso, ele parece apontar não só para a relação oscilante entre a escuridão (a pré-leitura) e a luz (aquisição da habilidade de

ler) como também para a relação de espelhamento entre o texto de Brejeirinha e o texto rosiano. À medida que Brejeirinha lê as palavras, começa a decodificar a realidade que a envolve, isto é, o amor dos adultos, a solidão da mãe e a ausência do pai. Mas ler o mundo não significa decifrá-lo plenamente. A luz do fósforo é precária. Por isso, Brejeirinha escreve. Escreve para preencher sua falta, a ausência paterna, embora sua escrita seja um provisório preenchimento. Brejeirinha é assim escritora e ao mesmo tempo leitora: “Porque gostava, poetista, de importar desses sérios nomes, que lampejam longo clarão no escuro de nossa ignorância.” (*Partida do audaz navegante*, p. 116, grifos nossos).

Interessante observar que a última palavra da frase acima, “ignorância”, vem de “ignis”, que em latim significa fogo. Essa presença do fogo e da escuridão se reflete no aspecto tipográfico das letras de algumas passagens do conto, letras que oscilam em tipos normais e em negrito, como já foi dito, metaforizando a ausência e a presença da luz na produção da escrita, na aquisição da leitura pela protagonista, enfim na relação dialética entre o ler e o escrever. (*Partida do audaz navegante*, p. 117).

Pouco depois, Brejeirinha começa a contar a estória do “Aldaz navegante”. Nessa estória, como já afirmamos, a realidade “vivida” pela protagonista e suas irmãs acaba se projetando na estória inventada por ela:

– O Aldaz navegante, que foi descobrir os outros lugares valetudinários. Ele foi num navio, também, falcatruas. Foi de sozinho. Os lugares eram longe, e o mar. O Aldaz navegante estava com saudade, antes, da mãe dele, dos irmãos, do pai. Ele não chorava. Ele precisava respectivo de ir. (*Partida do audaz navegante*, p. 117, grifo do autor).

Ao ouvir a estória que Brejeirinha está criando, Pele a chama de analfabeta: “**Você é uma analfabetinha “audaz.” – “Falsa a beatinha é tu!”** – (*Partida do audaz navegante*, p. 117, grifo do autor). Vale destacar aqui o humor que nasce da relação entre duas palavras de sons semelhantes, mas de significados diferentes: a palavra “analfabetinha”, desconhecida de Brejeirinha, é identificada por ela, criança ainda em processo de alfabetização, como “beatinha” em função da semelhança sonora. Para Pele, Brejeirinha é analfabeta. Ler, para a irmã da protagonista, significa decifrar o que está escrito. Para Brejeirinha, que é escritora, ler corresponde a inventar. Diante dos significantes da caixa de fósforos, ela inventa significações. Nesse sentido, como afirma Mandil (2003, p.134), nas trilhas de Lacan, “o significado não tem nada a ver com os ouvidos, mas somente com a leitura do que se ouve de significante.”

Pele quer a comprovação de todas as hipóteses no ato de ler e não percebe que a palavra pode representar, na ausência, a coisa:

Falou que aquela, ali, no rio, em frente, era a Ilhazinha dos Jacarés. – **“Você já viu jacaré lá ? – caçoava Pele”**. – **“Não. Mas você também nunca viu o jacaré-não-estar-lá. Você vê é a ilha, só. Então, o jacaré pode estar ou não estar [...]”** (*Partida do audaz navegante*, p. 119, grifo do autor).

Brejeirinha, criando sua estória, lendo o que não está escrito na caixa de fósforos, testa vocábulos, descobrindo que nem sempre há uma relação direta entre o significante e o significado.

A palavra, como vimos, é um jogo de ausência e presença. O texto é essa escrita que mostra e esconde, apresentando uma descontinuidade entre significante e significado. A escrita de Brejeirinha nasce na diferença entre o que ela escreve, lê e o que “vivencia”, entre a presença e a falta, entre o que está escrito e o que ainda não foi criado. Com afirma Blanchot (1997, p. 312), “A linguagem só começa com o vazio; nenhuma plenitude, nenhuma certeza, fala; para quem se expressa falta algo essencial.”

Ao colocar palavras em negrito e em tipos comuns, Guimarães Rosa tenta retratar essa relação entre o pulsar e o apagar, entre o que palavra mostra e esconde, entre o que a narrativa explicita e camufla, entre o que se lê e o que se imagina que se leu, entre o que o significante, em excesso, insinua e o recorte que se faz dele no significado, entre o que foi criado e está por criar. Leitura e escrita se tornam assim faces da mesma moeda, processo infinito, que permite sempre o deslocamento do sentido.

Como já foi afirmado anteriormente, na escrita rosiana, o aspecto tipográfico se integra de tal modo ao descritivo, que sinais gráficos acabam funcionando como uma “linguagem visual”, como podemos perceber no trecho que segue: “Aos tantos, não parava, andorinha, espiava agora – o xixixi e o empapar-se da paisagem- as pestanas til-til.” (*Partida do audaz navegante*, p. 115, grifo do autor). O próprio Rosa explica a expressão ao tradutor alemão: **“‘pestanas til-til’: aqui funcionam a onomatopéia sutil, a imagem visual das pestanas (cílios) e os ~ (til).”** (*Correspondência com seu tradutor alemão...*, p. 316).

Na fantasia das meninas, a mãe perdeu seu “Aldaz navegante”, o marido, que foi pelos mares. Enquanto Ciganinha tenta preencher essa ausência paterna através de um amor infantil pelo Zito, Brejeirinha projeta essa falta na escrita. Escrevendo a estória do “Aldaz navegante”, ela se torna metaforicamente mãe de um texto imaginário que pouco a pouco vai se sobrepondo ao texto que estamos lendo. O conto de Guimarães Rosa, através da metáfora do “Aldaz navegante”, aponta para o processo de construção da narrativa, narrativa que nasce

de uma falta e que lança mão do Imaginário que vai se colando à “realidade” dos personagens. Brotando, o texto de Brejeirinha vai sendo soletrado, carregado de pausas e fragmentos, com palavras em negrito e vocábulos com letras em tipos normais, espelhando o nascer da narrativa, o descompasso entre significante e significado, entre o aspecto auditivo (“analfabetinha”, “falsa beatinha”) e o visual (audaz/aldaz) do signo.

Além disso, o processo da escrita evidenciado no conto pode ser focado como metáfora do viajar. O “Aldaz navegante”, o protagonista, é um viajante. Não podemos nos esquecer de que o motivo “viagem” é freqüente em vários contos rosianos. Brejeirinha se perde como personagem-leitora e ao mesmo tempo como escritora. Escritor, leitora e personagem conduzidos pela mão de Rosa, que convida o leitor a construir outro texto a cada instante que o lê. E este leitor externo acaba virando também uma espécie de personagem. Brejeirinha, como o “Aldaz navegante”, viaja em deriva quando escreve, uma vez que mistura realidade e ficção, que se fundem, se distanciam, se refundem num processo incessante. O escritor e o leitor são como o navegante em deriva, isto é, estão num constante deslizar de palavras rompendo com a racionalidade, com o “esquema amestrador” do bom senso, como afirma o narrador. A estória de amor, que Brejeirinha está escrevendo, acaba se refletindo no amor pela escrita, escrita que nem sempre chega a um porto, que supõe lacunas, naufrágios, despedaçamentos do barco-sentido:

**Envém a tripulação[...] Então, não. Depois, choveu, choveu. O mar se encheu, o esquema amestrador[...] O Audaz navegante não tinha caminho para correr e fugir, perante, e o navio espedaçado. O navio parambolava[...] ~Ele, com o medo, instacto, quase nem tinha tempo de tornar a pensar demais na môça que amava, circunspectos. Ele só a prevaricar[...]O amor é singular[...]!** (*Partida do audaz navegante*, p. 120, grifo em negrito do autor).

Realidade e ficção se misturam. As crianças, no final da narrativa, enfeitam o cogumelo com o estrume e o associam ao “Aldaz navegante”. Estrume remete a terra e conota realidade; já a palavra cogumelo está associada a alucinação. O estrume, com o cogumelo emergente, é comparado, na fantasia das crianças, ao “Aldaz navegante”, personagem de Brejeirinha. A partir dessa imagem, poderíamos aqui levantar uma hipótese. A letra **I** da palavra “**aldaz**”, (ortografia usada pelo escritor mineiro), na mão de um sutil estilista como Guimarães Rosa, não seria uma tentativa de visualizar a imagem do cogumelo boiando no riacho? Indo além, a letra **I** não estaria associada ao falo, representando a falta da mãe, que está longe do pai, e a tentativa de Brejeirinha de construir uma imagem paterna através do

Simbólico, que é a estória que está escrevendo? Interessante observar que, ao descrever o cogumelo, o escritor mineiro lança mão de palavras que conotam virilidade:

Olhou-se. Era: aquela coisa vacum, atamanhada, embatumada, semi-ressequida, obra pastoril no chão de limugem, e às pontas dos capins-chato, deixado. Sobre sua eminência, crescera um cogumelo de haste, fina e flexuosa, muito longa: o chapeuzinho branco, lá em cima petulante se bamboleava. (*Partida do audaz navegante*, p. 121, grifo nosso).

A palavra “aldaz”, com **I**, poderia também ser um neologismo criado pelo autor, sendo derivada do substantivo “aldo”. No *Dicionário do Aurélio*, a palavra “aldo” significa “livro impresso por Aldo Manuzio”. Assim, o “aldaz navegante”, criado por Brejeirinha, enquanto personagem de uma estória escrita, é um ser imaginário dentro de outro texto ficcional, o do escritor mineiro, texto impresso, que está nascendo das mãos da pequena escritora, a personagem e leitora Brejeirinha. Através da palavra “aldaz”, com **I**, as possibilidades de significação se ampliam e o sentido fica sempre suspenso, provocando um gozo no autor e no leitor, que desliza por inúmeros sentidos. Não podemos nos esquecer, como já afirmamos anteriormente, de que muitas vezes Guimarães Rosa aproveitava as “correções” tipográficas e as reelaborava estilisticamente, conforme garante Rónai (1969, p. 56): “[...] ao rever as provas, têm-lhe acontecido não emendar o erro por decorrer de uma compreensão aceitável dos antecedentes, e por se ajustar bem ao contexto”.

Se em alguns momentos, o escritor mineiro escrevia, tendo consciência de uma ortografia que destoava da oficial, para realçar elementos estilísticos de suas narrativas, o depoimento de Paulo Rónai confirma uma outra intenção do autor: a de utilizar estrategicamente erros tipográficos, lançando mão do que não estava escrito por ele, permitindo assim ao texto maior indecidibilidade.

A narrativa de Brejeirinha é inacabada, texto à deriva, como o próprio “Aldaz navegante”, escrita que tem elementos faltantes que se inscrevem na página-rio com seus diferentes recursos tipográficos, buscando outras formas de escrever e de ler, texto parricida e que ao mesmo tempo busca o pai, fundindo o real com o ficcional, escrita “infantil”, pré-verbal, primeira, não-toda. Não é à toa que o navio do “Aldaz navegante” se desmancha, mas ele sobrevive na imaginação infantil.

Neste conto, como podemos notar, a subtração da escrita se esboça. Vamos fazer aqui uma leitura de outra narrativa, que também tem um personagem infantil, mas com uma condensação maior de escrita. Trata-se de *Tresaventura*, narrativa de *Terceiras estórias*. A

personagem dessa estória não escreve um texto, como Brejeirinha, mas faz uma leitura do mundo que a envolve. O embaçamento do texto é bem mais intenso do que ocorre, por exemplo, em *Campo geral*, de *Corpo de baile*, ou mesmo em *A menina de lá*, conto de *Primeiras estórias*, ambos ainda presos ao significados.

Irene Simões tem razão ao fazer uma ligeira relação entre os contos “*A menina de lá*”, “*Partida do audaz navegante*”, ambos de *Primeiras estórias*, e *Tresaventura*, de *Tutaméia*. Segundo a pesquisadora, essas três narrativas “marcam etapas evolutivas do processo narrativo de Guimarães Rosa”.<sup>8</sup> Em “*A menina de lá*”, o narrador ainda está “de fora” no processo narrativo. Embora o conto seja construído em primeira pessoa, o narrador permanece distanciado em relação ao objeto que descreve. Já em *Tresaventura*, mesmo sendo uma estória construída em terceira pessoa, o narrador está próximo do objeto, revelando o mundo intraduzível da menina, “deixa-se encantar pela palavra e entrega-se ao jogo da linguagem.” (SIMÕES, 1988, p. 85).

Em *Tresaventura*, o narrador vai buscar o impronunciável da personagem. Aqui há uma tentativa do narrador em se fundir ao ponto de vista da personagem e nessa fusão haverá um embaçamento do significado. Vamos fazer aqui uma breve leitura de *Tresaventura*, tentando demonstrar que a ilegibilidade do texto é bem mais intensa do que em *Partida do audaz navegante*.

Em *Tresaventura* não há uma preocupação com a verossimilhança da narrativa, como se percebe em *Partida do audaz navegante*, quando Pele diz a Brejeirinha que “não pode inventar personagem novo no fim da estória.” (*Partida do audaz navegante*, p. 120, grifo do autor). No primeiro conto, como afirmamos, o narrador “se cola” a uma personagem infantil – Maria Euzinha – destacando suas apreensões, medos, afetos. Embora o texto seja construído em terceira pessoa, não há aquele distanciamento do narrador, freqüente nas narrativas de *Sagarana*, por exemplo. Há na estória um rareamento do enredo. A personagem quer ver o arrozal, mas os pais não permitem, pois é perigoso e lá moram sapos e cobras. A garota, desobedecendo aos pais, sai. Vendo uma cobra engolindo um sapo, joga uma pedra e salva o anfíbio da boca da serpente.

Nesse conto, não interessa ao escritor mineiro o sentido da estória. Ele está muito mais envolvido em construir um trabalho de linguagem, exibindo a materialidade do significante, tentando evidenciar o intraduzível. Assim, a linguagem vai mimetizando a

<sup>8</sup> Discordamos da proposta de Simões ao afirmar que há “etapas evolutivas” no processo narrativo de Guimarães Rosa. Na verdade, o processo é mais espiralado. Há contos de *Primeiras estórias*, obra anterior a *Tutaméia*, de extrema condensação, como é o caso de *O espelho*, *A terceira margem do rio* e *Nenhum, nenhuma*.

dificuldade de simbolização da garota. Expressões negativas valem mais pelo som do que pelo significado: “Eu não sei o quê”, “Não-me, não!” Também o uso de palavras repetidas (“Os cabelos cacho cacho”, “antes e antes queria o arrozal”), o gosto pelas onomatopéias (“e bote e nhaque”, “lefe-lefe-lhepte”), o uso de palavra-valise (“neblinuvens”) reforçam uma aposta no irrepresentável. Acreditamos que tais elementos não estão apenas a serviço de uma “característica lúdica da linguagem” ou de um mero balbuciar da personagem, como afirma Irene Simões (1988, p. 85). Mais do que isso, eles estão relacionados a um desejo de captar o signo em estado primeiro, na percepção de Maria Euzinha. O que se percebe, nesses recursos usados por Rosa, é que a palavra, num constante processo de tentar abarcar o Real, fracassa. Daí a repetição de vocábulos e onomatopéias e o uso de negações. O mesmo acontece com algumas frases. Em vários trechos da narrativa, a sintaxe é totalmente fragmentada, como no exemplo que segue: “opunha o de-cor de si, fervor sem miudeio, contra tintim de tintim.” (*Tresaventura*, p.174). Outras vezes a imprecisão do medo da menina é estrategicamente colocada através da separação entre o sujeito e o predicado por vírgula ou mesmo no uso do infinitivo: “Djaiái, sustou-se e palpou-se – só a violência do coração bater.” (*Tresaventura*, p.176, grifo nosso).

Ler *Tresaventura* supõe ler o que não está escrito, saboreando as “insignificâncias”, isto é, as nicas ou tutaméias, enfim os elementos que escapam à linguagem. Interessante notar que o nome da personagem, além de Maria Euzinha, que aponta para um eu em processo de construção e aprendizagem do mundo, é também “Djá” e “Iá”... “Iá”, segundo o dicionário, é uma interjeição usada para designar asco. Como sabemos, a interjeição é uma classe de palavras que está relacionada ao caráter afetivo da linguagem, escapando à racionalidade lingüística.

Mariazinha, ou Iá, está proibida de ir ao arrozal, já que lá “ – *tem o jararacuçu, o urutu-boi*.” (*Tresaventura*, p.175). Quando a menina desobedece aos pais e tenta sair de casa, ela vai encontrar exatamente uma cobra devorando um sapo. Assim, a sua fantasia, introjetada pelos pais (no arrozal há cobras, jararacuçu, etc), acaba sendo concretizada. Para ela, esses animais asquerosos deveriam ser apenas seres figurados, isto é, deveriam viver apenas na fantasia: “Iái psiquepiscava. Arrenegava. Apagava aquilo: avêso, antojo.Sapos, cobras, rãs, eram para ser de enfeite, de paz, sem amalucamentos, do modo são, figuradio. E ria que rezava.” (*Tresaventura*, p.175, grifos nossos).

No conto *Partida do audaz navegante*, há ainda uma preocupação com a verossimilhança, como já foi afirmado no início da nossa leitura. Em *Tresaventura*, isso não acontece. O escritor mineiro quer mostrar o vazio da representação, tentando captar o mundo



de Maria Euzinha enquanto incessante possibilidade de significar, enfim, Rosa quer, paradoxalmente, representar a “insignificância.”

A protagonista está proibida de ir ao arrozal. Cria-se a falta: o desejo de ir se impõe: “Não cedia desse desejo, de quem me dera.” (*Tresaventura*, p.174, grifo nosso). No entanto ela insiste em desafiar o proibido: “Sempre a ver, rever em idéia o arrozal, inquietinha, dada à doença de crescer. – *Hei-de, hei-de, que vou!*” – agora mesmo e logo, enquanto o gato se lambia. (*Tresaventura*, p.174, grifo em itálico do autor). Na verdade, o desejo não se realiza. Fica apenas na fantasia.

A protagonista sai, mas não chega a ver o arrozal. Há uma obsessão em ver na narrativa. Ver supõe conhecer e tem sintonia com o viajar. Na minúscula viagem de Maria Euzinha, no mínimo percurso da casa ao arrozal, a garota tem o trajeto interceptado pela mãe. A falta continua. A protagonista não chega a ver o que estava proibido: “E o arrozal não chegara a ver, lugar tão vistoso: neblinuens. – “*A bela coisa!*” – mais e mais, se disse, de devoção, maiormente instruída.” (*Tresaventura*, p.176).

Em *Partida do audaz navegante* há um brotar da escrita, metáfora do ler e do escrever, texto em que se esboça uma linguagem infantil não racional, intuitiva. Em *Tresaventura*, a ilegibilidade já se torna mais consistente. Isso se dá principalmente porque o narrador praticamente se funde ao mundo interior do personagem, propiciando o surgimento de uma percepção infantil da realidade através de uma linguagem sintaticamente quebrada, fragmentada, intuitiva. Diferentemente de outras estórias com personagens infantis, como se pode constatar em *Campo geral*, *A menina de lá* e *Partida do audaz navegante*, textos ainda mais legíveis, em *Tresaventura*, o autor mineiro constrói uma escrita descontínua, em lacunas. Aqui é o vazio que se torna matéria de linguagem.

No conto que será lido, *Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi*, de *Tutaméia*, vamos encontrar também uma escrita em estilhaços, texto que viaja, escrita em deriva, que nasce e ao mesmo tempo morre, ressurgindo em outras leituras, indefinidamente. Mas de modo diferente de *Partida do audaz navegante*, narrativa metalingüística baseada no escrito, percebemos aqui um texto que nascerá de uma estória oral.

### **3.4 Escrita de vestígios, texto de repetição**

O título enorme do conto – *Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi* – é marcado pela redundância, constituída principalmente de três

elementos – *três, homens e boi* – enlaçados sintaticamente pela preposição “de” e pelo pronome relativo “que” – e aponta-nos para o caráter oral da narrativa.

Simões (1988, p. 90) analisou esse texto ressaltando três partes do título: “Os três homens e o boi”, que leva ao diálogo com a fábula, seria a primeira. Na segunda parte, teríamos “O boi dos três homens”, que acena para a invenção da estória. Finalmente o fragmento “os três homens que inventaram um boi”, aponta para o caráter metalingüístico, na medida em que se lê uma estória que descreve três homens que inventaram uma estória. (SIMÕES, 1988, p. 90).

Há nesse título uma circularidade. O último fragmento (“os três homens que inventaram um boi”) acaba remetendo ao primeiro, que por sua vez leva ao segundo e ao terceiro. Essa circularidade sugere o inacabamento da estória que está nascendo e ao mesmo tempo o seu caráter itinerante, como se ela fosse infinita. Em outros termos, a estória do boi será recriada incessantemente pela comunidade rural viajando de boca em boca, sendo repetida e constantemente reelaborada.

O título enorme, circular, e o seu caráter de oralidade nos levam a refletir sobre o conceito de autoria. Não é um homem que conta a estória do boi, mas três. Além disso, não é um autor que se apresenta como doador da narrativa. Na verdade, conta-se. O título nos ajuda a pensar nessa morte do autor do texto de que nos fala Barthes (2004c, p. 59):

[...] para ele [Barthes se refere a Mallarmé], como para nós, é a linguagem que fala, não o autor ; escrever é, através de uma impessoalidade prévia – que não se deve em momento algum confundir com a objetividade castradora do romancista realista –, atingir esse ponto em que só a linguagem age, “performa”, e não “eu”: toda a poética de Mallarmé consiste em suprimir o autor em proveito da escritura (o que vem a ser, com se verá, devolver ao leitor o seu lugar).

A primeira frase do conto é significativa: “PONHA-SE que estivessem, à barra do campo, de tarde, para descanso.” (*Os três homens e o boi...*, p. 126). A estória nasce de um vazio, de uma suposição. A forma verbal “PONHA-SE”, em caixa alta, é ambígua. Podemos lê-la como sujeito indeterminado marcado pela forma verbal em terceira pessoa mais o pronome “se”: “ponha-se”, isto é, “ponha-se na conta do inventado”, ou mesmo uma forma deverbal do verbo *supor*, “suponha-se que [...]”.

O texto já nasce indeterminado. Os personagens e autores da estória do boi, os três homens, não são os donos dela, o mesmo acontecendo com o criador da narrativa, que não é mais individual, mas plural. A estória, ao mesmo tempo em que se mostra, se ausenta. A expressão “*Que mais?*” acena para a incompletude do texto. Em outros termos, é como se o

narrador dissesse para o leitor: o que mais se vai acrescentar à estória? Já a frase “suponha-se que” conota indeterminação de autoria, antecipando o anonimato da narrativa oral, que será recriada pela coletividade. A expressão “*Que mais?*” sugere ainda um impasse diante da narrativa que está nascendo. A estória que brota da boca dos três homens tem assim algo de artesanal, de espontâneo, de incompleto. Trata-se de uma estória nascente, que tem um caráter errante, nômade como a própria vida dos vaqueiros, em suma, como o próprio texto que circulará sem rumo pelo sertão, sempre repetido e ao mesmo tempo novo.

O conto nasce de modo lúdico: as partes da narrativa vão sendo emendadas pelos três vaqueiros até que o objeto da estória, o boi, brota do silêncio, toma corpo e se torna realidade: “Assim o boi se compôs, anti’olhava-os” (*Os três homens e o boi...*, p. 126). A imagem do ovo é sugestiva, no início da estória: “Então que, um quebrou o ovo do silêncio: - ‘Boi...’ – certo por ordem da hora citava caso de sua infância, do mundo das inventações; mas o mote se encorpou, raro pela subiteza.” (*Os três homens e o boi...*, p. 126). Essa imagem do ovo associa-se não apenas ao ato de gerar, mas também ao caráter interminável da escrita. Quebrar o ovo, ao mesmo tempo que se relaciona à morte, sugere também nascimento. E a narrativa irá tomando consistência nessa relação incessante de palavra e silêncio estendendo-se na tensão da realidade com a ficção e vice-versa. Como podemos notar, o processo de construção neste conto é semelhante ao da novela *O recado do morro*. Estamos diante de uma gênese de estória, mas nesse caso, o aspecto oral dela é mais enfatizado do que o da novela.. Em *Os três homens [...]*, o nascer da estória começa pela palavra “Boi” e não por um recado, como acontece com a narrativa de *Corpo de baile*.

Inicialmente o texto que surge é de forma categórica: – “Boi”. Pouco depois, o animal é caracterizado com dois adjetivos “*sumido [...]*”, “*o maior*”. Em seguida, vem a fala de Nhoé, que estava escondido em ramos de sacutiaba: – “*como que?*” – conotando dúvida diante da existência do simulacro. O boi começa a tomar vaga consistência através de adjetivos. A caracterização do animal continua imprecisa, principalmente quando ele vai sendo descrito na instabilidade de duas classes gramaticais, adjetivo e substantivo: “– ...*Um pardo!*”, “–... *porcelano*”, “*araçá*”, “*corujo*”. Pouco depois, ouve-se o riso dos vaqueiros como se selassem um pacto – o boi é inventado –. Juntamente com o riso, a expressão “*pressa dos lagartos*”, que vem logo depois, sugere não só o metafórico rastejar da estória nascente como também antecipa a rapidez da propagação da narrativa que, viajando de boca em boca, receberá novas peles, isto é, novas recriações: “Dispararam a rir, depois se ouvia o ruídozinho da pressa dos lagartos.” (*Os três homens e o boi...*, p. 126, grifo nosso).

A narrativa se construirá nessa tensão entre o boi inventado e o boi que toma ares de realidade. E o personagem que representa essa dúvida é Nhoé: “De tudo Nhoé delongava opinião, pontual no receio. Ainda bem que o escrúpulo da gente regra as quentes falsidades.” (*Os três homens e o boi...*, p. 127).

O nome do personagem – Nhoé – nos conduz ao texto bíblico, a estória de Noé que, seguindo o conselho de Deus, irado com a humanidade, fez uma arca e colocou um casal de todas as espécies, o que já remete para a idéia de recomeço.

A relação entre arca e casal de animais, no mito bíblico, dialoga com a situação de Nhoé. No conto, Nhoé presenciou uma infidelidade: Jelázio está gostando da mulher de Jerevo. Nhoé quer se casar novamente, mas tem medo de contrair novas núpcias. Após o fracasso do primeiro casamento, ele tem receio de recomeçar nova união, ao presenciar um caso de traição.

A infidelidade da mulher de Jerevo assusta Nhoé. Ela tem algo de parecido, enquanto traidora, com a estória do boi inventado, que nasce e circulará pelo sertão, estória traída, deformada pelo povo. O boi da estória é fingido, simulacro, traição de um real: “Mas o Nhoé se presenciava, certificativo homem, severossimilhanças; até tristonho; porque também tencionava se recasar, e d’agora duvidava, em vista do que com casados às vezes se dá, dissabores.” (*Os três homens e o boi...*, p. 126, grifos nossos). A dúvida de Nhoé é magistralmente espelhada na palavra *portemanteau* “severossimilhanças”, possibilitando a suspensão semântica: a traição da mulher é algo sério, severo, mas a estória do boi é uma invenção, um caso verossímil.

O diálogo intertextual com o mito bíblico do dilúvio nos leva à idéia do recomeço. Noé simboliza o nascer de uma nova humanidade, o que remete ao renascer da estória do boi. Apesar das traições que sofrerá a estória contada pelos três homens, a narrativa oral sobreviverá e continuará a vagar pelo sertão. No final do conto, Nhoé chega a uma fazenda e fica surpreso quando ouve vaqueiros contando a estória de um boi: “O que nascido de chifres dourados ou transparentes, redondo o berro, a cor de cavalo. Ninguém podia com ele – o Boi Mongoavo. Só três propostos vaqueiros o tinham em fim sumetido [...]” (*Os três homens e o boi...*, p. 129).

A estória criada pelos vaqueiros renasceu, mas já é outra, isto é, já foi recriada, traída pela coletividade rural, recebendo acréscimos com a estória do Boi Mongoavo. A sua autoria caiu no anonimato. Estamos diante de um texto que nasce “do ovo do silêncio”, como aponta o narrador no início da estória, e ao mesmo tempo se dissolve no processo de recriação

coletiva. Dilúvio e renascimento. Escrita circular, traidora, que nasce, desaparece e se repete de modo interminável.

Essa narrativa rosiana é uma escrita em processo de desaparecimento, no sentido que lhe atribui Blanchot (1987, p. 16):

Cumpre-nos recomençar a questionar. Dissemos: o escritor pertence à obra, mas o que lhe pertence, o que ele termina por si só, é somente um livro. “Por si só” tem por resposta a restrição do “somente”. O escritor nunca está diante da obra e onde existe obra ele não o sabe ou, mais precisamente, a sua própria ignorância é ignorada e unicamente dada na impossibilidade de ler, experiência ambígua que o repõe em atividade.

Neste conto, encontramos um ótimo exemplo do que Blanchot chama de “livro por vir”, escrita sem autor, sendo constantemente modificada pelo leitor a cada nova leitura, escrita nômade, migrante, metamorfoseada nas diversas viagens de vaqueiros pelo sertão, passando de boca em boca, texto à deriva, incompleto. E nesse sentido, tem razão Irene Simões (1988, p. 177) quando afirma que o conjunto das quarentas narrativas de *Tutaméia*, embora tenham sido escritas em épocas diferentes, lembra uma caminhada de vaqueiros preenchendo o tempo da viagem contando estórias, tendo o autor como elemento de ligação entre os textos.

Como o Noé bíblico, Nhoé, o personagem de Rosa, encontra apenas vestígios do boi, traços, ruínas de uma narrativa em viagem, sem autor, mas que será reatualizada a cada leitura por outras pessoas. Além disso, convém salientar que Nhoé não reconhece a estória que ele e seus colegas começaram a contar. Há uma estória ausente, criada pelo povo, texto que está em processo sem fim de construção, história que terá acréscimos e faltas, não sendo mais dominada por seus criadores.

A escrita de Brejeirinha, de *Partida do audaz navegante*, tem como personagem um viajante, o “Aldaz navegante”. Escrita e viagem, como já foi ressaltado, são termos que se destacam em toda a obra rosiana. Acreditamos que o motivo “viagem”, em *Tutaméia*, pode ser entendido não apenas como possibilidade de ensinar e de aprender, como aponta Vera Novis (1989, p. 32) em seu estudo, mas como deslocamento de significantes. Escrever e viajar conotam provisoriidade, intervalo, possibilidade de criação de novos signos. Nessa viagem, que é o texto, tudo pode acontecer e o sentido será sempre precário, não-todo, eivado de pontos cegos que se por um lado podem ser costurados, por outro também se descosturam. A viagem supõe, pois, o encontro de elementos heterogêneos. E essa união da heterogeneidade tem uma sintonia com a noção de letra.

Como mostramos no primeiro capítulo, Lacan, em *Lituraterra*, ao atravessar de avião a Sibéria, mostra a diferença entre fronteira e litoral. A fronteira liga elementos da mesma natureza, o que não acontece com o litoral. E é no litoral que se inscreve a letra, como afirma o psicanalista francês: “Não é a letra [...] litoral, mais propriamente, ou seja, figurando que um campo inteiro serve de fronteira para o outro, por serem eles estrangeiros, a ponto de não serem recíprocos?” (LACAN, 2003, p. 18). O litoral une elementos heterogêneos. A letra é o encontro de territórios variados. Nesse sentido, a literatura rosiana está muito mais para o litoral do que para a fronteira. Em uma de suas cartas ao tradutor alemão, o escritor mineiro frisa a importância da poesia que descobre novos territórios do sentir e do pensar:

Duas coisas convém ter sempre presente: tudo vai para a poesia, o lugar comum deve ter proibida a entrada, estamos é descobrindo novos territórios do sentir, do pensar, e da expressividade; as palavras valem “sozinhas”. Cada uma por si, com sua carga própria, independentes, e às combinações delas permitem-se todas as variantes e variedades. (*Correspondência com seu tradutor alemão...*, p. 314).

A *Lituraterra* lacaniana, enquanto possibilidade de encontro do diverso, está presente na obra rosiana, principalmente se levarmos em conta o gosto que o escritor mineiro tem pelo paradoxo, pelo ininteligível. Nesse sentido, como vimos anteriormente, o tema da viagem pode tomar uma outra abordagem: viagem através das palavras, possibilidade de encontros e sentidos inusitados, paradoxais. Assim, é perfeitamente possível ler o conto *Antiperipléia*, primeira narrativa de *Tutaméia*, como antiaviagem.

Interessa-nos aqui focar a temática do viajar, em Rosa, não no sentido da aprendizagem, mas a partir da idéia da busca do poético no ato de ler e de escrever, percurso rumo ao indecível do sentido. O Grivo, de *Cara-de-bronze*, como vimos no segundo capítulo, quando volta de viagem, traz as palavras em estado de poesia, sempre fugidias, reticentes, faltosas. Para o guia de cego de *Antiperipléia*, “tudo é viagem de volta” (*Antiperipléia*, p. 13).

### 3.5 Viagem ao avesso: *Antiperipléia*

O personagem-narrador de *Antiperipléia*, primeiro conto das *Tutaméia*, é um guia de cego acusado pela amante de seu patrão, Seô Tomé, de tê-lo assassinado. Na hora em que aconteceu o crime, o guia estava bêbado. O personagem-narrador tenta então se explicar, defendendo-se das acusações de que teria sido ele o assassino do cego. O guia expõe quais

teriam sido as causas do assassinato. Ele imagina que o cego poderia ter morrido por acidente ou ter sido morto pelo marido da amante ou mesmo pela própria amante. Sobre o conto, afirma Willi Bolle (1973, p. 113): “São conjeturas sobre o que poderia ter acontecido, e esses fragmentos de enredo constituem o texto de *Antiperipléia*.” (Grifo nosso).

A palavra “fragmentos”, usada por Bolle, é fundamental. Todas as hipóteses, apontadas pelo guia sobre a morte do cego, são possíveis e são elas que constituem o texto, hipóteses que funcionam como bagatelas, ninharias: o cego se matou; a amante do cego o empurrou no buraco; o marido da amante do cego lançou-o no abismo; a amante do cego acusa o guia e o ameaça, caso ele não namore com ela. O texto nasce dessa fala do guia, fala não confiável (o guia bebe), paradoxal, buscando uma confirmação do interlocutor, que nada diz. Texto que nasce de paradoxos e delírios: o cego acha que está vendo, mas nada vê. O guia é também um leitor para o cego, mas mente nas suas leituras. Ele afirma, por exemplo, que a mulher feia é bonita e o cego se apaixona. O guia é como um tradutor-traidor para o patrão, Seô Tomé; traduz, mas trai. O nome do cego – Seu Tomé – aponta para o apóstolo São Tomé, que simboliza o ver para crer. Já o guia, sempre embriagado, crê e não crê no que vê. A estória vai assim se construindo nessa instabilidade do sentido, nesse périplo ao avesso.

Bolle (1973, p. 115), em seu estudo, pergunta se *Antiperipléia* não seria um conto de iniciação em *Tutaméia*. Acreditamos que ele tem razão. Trata-se, para o crítico, de um texto que contém elementos que surgirão em outras narrativas de *Tutaméia*, como a duplicação do narrador, a presença de paradoxos (ver/não ver, viajar/não viajar), enfim esta primeira narrativa tem como marca a categoria do não-senso, traço marcante das *Terceiras estórias*, como já apontou Nunes.

Interessante notar nesta estória alguns elementos de subtração que se insinuam, principalmente no que se refere ao foco narrativo. O guia de cego tem um interlocutor mudo, que ouve e nada diz. Nesse sentido, o conto dialoga com o doutor que escuta e anota a conversa de Riobaldo em *Grande sertão: veredas*. Nesse primeiro conto de *Tutaméia*, o interlocutor ouve e também anota. Como um copista, ele busca reproduzir o que escuta e, nessa reprodução, ele capta a linguagem do corpo: “Decido? Divulgo: que as coisas começam de veras é por detrás, do que há, recurso; quando no remate acontecem, estão já desaparecidas. Suspiros” (*Antiperipléia*, p. 13). Quem estava falando era o guia. De repente, surge a palavra “suspiros”. Esse interlocutor do texto é uma outra voz que se coloca em ponto morto, possibilitando a fala do personagem-narrador. Interlocutor que é espelho do leitor e também do escritor, já que anota as reações do corpo do guia.

Barthes (2004a, p. 4) afirma que a escrita é uma armadilha, pois filtra elementos do corpo. O que se perde na escrita é o corpo. Guimarães Rosa tenta aqui, através da expressão “suspiros”, não apenas insinuar a presença de um interlocutor que anota em silêncio o que o guia diz, mas resgatar a presença do corpo na construção da escrita. Em outros termos, ele tenta escavar os elementos corporais que escapam ao escrito.

Como podemos notar, há personagens, neste primeiro conto, que aparecerão em outras histórias. Esse interlocutor silencioso parece ser o mesmo delegado Tio Dô, que surge em algumas narrativas de *Tutaméia*, principalmente nos contos envolvendo ciganos (NOVIS, 1989, p. 31). É o que acontece, por exemplo, na história *O outro ou o outro*. Enquanto, nesse conto, o nome do delegado está explícito – Diógenes – cujo apelido é Tio Dô, em *Antiperipléia* seu nome se esconde, surgindo apenas sua profissão: “Delegado segure a alma do meu seô Tomé cego, se for capaz” (*Antiperipléia*, p. 13, grifo nosso). Esse interlocutor, o delegado, apenas ouve e anota em silêncio o depoimento do guia, personagem-narrador. Assim, a narrativa *Antiperipléia*, contendo personagens que aparecerão em outras histórias, (como é o caso do cego, do guia e do delegado) é um “conto de iniciação”, como propõe Bolle, levando o leitor a se deslocar para outras narrativas a fim de ampliar a rede de sentidos que fica sempre suspensa. Fragmentos de um texto se refletem em outros, criando efeitos inesperados e heterogêneos. São estilhaços de escrita que pedem uma precária complementação do leitor em outras narrativas. Nesse sentido, o texto de *Antiperipléia*, enquanto narrativa de iniciação, é exemplar. Ele supõe uma leitura do fragmento no conjunto da obra, como afirma João Alexandre Barbosa, comentando sobre a construção de *Tutaméia*:

[...] E é assim porque a obra rosiana, no seu conjunto, ao invés de permitir uma aproximação de tipo evolucionista, exige uma releitura do fragmento com vistas à totalidade ou, dizendo de outra maneira, faz sempre o leitor desconfiar de que o que ele lê como totalidade é *ainda* um fragmento: estilhaços de um discurso único que está presente antes na idéia da obra do que em suas realizações particularizadas (BARBOSA, 1989, p. 15).

*Antiperipléia* se apresenta como um bom exemplo do processo do narrar em *Tutaméia*, eterna viagem de ida e volta, périplo e antipériplo, escrita que se constrói pelo seu avesso, texto do paradoxo, escrita do litoral que articula elementos heterogêneos, como se pode constatar, por exemplo, nos provérbios invertidos, espécie de letras que vão pontuando não só esse conto, mas vários outros.

*Antiperipléia* é uma história que se tece destecendo, possibilitando a emergência do não-senso por onde circularão várias outras narrativas do volume. Evidentemente esse



“não-senso” não corresponde ainda ao fora do sentido como se pode notar em *Tresaventura* ou em contos que serão abordados no último capítulo.

Estamos diante de uma narrativa circular: “tudo para mim é viagem de volta”, diz o guia. A circularidade é sugerida pela palavra “périplo”, navegação à volta de um continente, diz o dicionário. O título do conto já nos aponta para o mundo dos avessos. O vocábulo “antiperipléia” significa viagem ao contrário. Nesse sentido, é possível ler o livro, construído em forma de dicionário, como um périplo, viagem circular em torno de significantes. Em *Tutaméia*, as narrativas se destecem e se tecem. Enredos se desenredam, personagens acertam quando pensavam errar, como nos ensina Benedito Nunes. *Antiperipléia* é um portal de uma escrita que se quer antiaviagem. Seus paradoxos, seus estilhaços narrativos, seus personagens que acenam para outras estórias nos levam a perceber uma escrita minimalista que escapa à linearidade e aponta muito mais para a estrutura de caleidoscópio, como já apontou Vera Novis (1989, p. 15).

Os avessos, exemplificados aqui principalmente através dos paradoxos, devem ser entendidos como forma de questionamento dos limites da linguagem. E é Nunes (1976, p. 205) quem nos auxilia nessa abordagem das *Terceiras estórias*: “O não-senso abeira-nos das coisas importantes que não podem ser ditas. É modo de dizer aquilo para o que falece expressão. Lúdico e revelador, exercita-se por meio dele, o jogo da linguagem até o seu extremo limite.” (Grifo nosso). É nessa linha que devemos entender os provérbios invertidos de *Antiperipléia* (e de outros contos): “Pior cego é o que quer ver”, “Só dou respostas é ao que ninguém me perguntou”.

A relação ver /não ver, presentificada no cego e no guia de *Antiperipléia*, pode ser estendida ao processo de escrever e ler, o que leva esse conto a dialogar com *Partida do audaz navegante*. A escrita, viagem à deriva, é como um jogo de cabra cega. Nela o escritor acredita ser o que melhor vê, mas sendo atravessado pela linguagem, nada impede que haja em seu texto pontos cegos e o leitor enxergue mais do que ele. As palavras do personagem-narrador, o guia, nem sempre são confiáveis, pois ele bebe e mente, dando contornos, delineamentos do que vê. O cego, enquanto leitor (e por que não escritor?) recria esses contornos reinventando-os a seu modo.

Há no texto duas perguntas significativas do personagem-narrador. O guia quer saber se o interlocutor ainda quer levá-lo para conhecer as suas cidades: “E o senhor quer me levar, às suas cidades, amistoso?” (*Antiperipléia*, p. 13). As cidades a que se refere o interlocutor correspondem ao bom senso, mundo da cultura, indiferente e cego diante da realidade social e atrasada em que vive o guia. A realidade do guia é outra, é o sertão-litoral

que se abre em viagem. Nela predomina o mundo do paradoxo onde tudo é e não é. Assim, o nomadismo do guia e do cego é muito importante. O modo de vida deles permite que se entenda a escrita de *Tutaméia* como escrita nômade por excelência, ambígua, deslocada, texto cujos personagens migram de uma estória para outra, texto cigano, cheio de imprevistos, acasos, inesperados. Tanto o guia, que não é confiável, que tem nome irônico, Prudencinho, mas não é prudente, quanto o cego aparecem não só na última estória de *Tutaméia – Zingaresca* –, como também em *A hora e a vez de Augusto Matraga*, conto de *Sagarana*.

Essa idéia do nomadismo é um significante fundamental na obra de Guimarães Rosa. Muitas vezes ela se manifesta através do signo da viagem, que como vimos, nos aponta para o constante deslocamento do sentido, viagem que pode estar associada ao Real, sempre nomeado provisoriamente, necessitando de paradoxos para uma precária nomeação. Das viagens nas narrativas rosianas é que surgem os textos, misturas de ficção e realidades, restos e fragmentos. Nelas se aprende e se ensina, delas surgem casos, cacos de narrativas, que passam de boca em boca. Escrever é como um puxar cego ao contrário, um navegar sem rumo, desafiando o bom senso: “A gente na rua, puxando cego, concerne que nem se avançar navegando – ao contrário de todos.” (*Antiperipléia*, p. 13).

Há um deslocamento constante entre a posição de cego e de guia da mesma forma que esse deslocamento se dá entre escritor e leitor. O escritor pode ser um guia de um cego-leitor, sendo apresentado como aquele que sabe a estória e que vê tudo. No entanto, visto que a linguagem o ultrapassa, ele pode se tornar cego e ser guiado pelo leitor. O leitor, enquanto cego, pode ver mais do que imagina. Como o cego, o leitor fica apalpando signos e inventando o que não vê. O guia também inventa o que vê e o que não vê.

Na escrita, os papéis de leitor e escritor se aproximam e se invertem da mesma forma que se invertem os papéis de guia e de cego. Seu Tomé, como São Tomé, quer ver para crer. Tomé, da mesma forma que o guia, que bebe e delira, se aproxima da posição do escritor, pois pela imaginação ele pode ver além da realidade. Como podemos notar, é a relação dialética entre o ver e o não ver que alimenta a estória, numa, valha o paradoxo, síntese disjuntiva. O guia não viu e por isso o cego caiu no buraco. Mas pode ser que ele também estivesse tonto ou que o cego foi empurrado pela amante ou pelo marido dela. O conto vai se construindo nesse jogo paradoxal do ver e do não ver, do ler e do não ler, do construir e do desconstruir. Sujeito e objeto se misturam nessa viagem cega, como afirma Barthes (1977, p. 52):

[...] na cena do texto não existe [...] ribalta: não há por detrás do texto, ninguém ativo (o escritor) nem diante dele ninguém passivo (o leitor); não há um sujeito e um objeto. O texto prescreve as atitudes gramaticais: é o olho indiferenciado de que fala um autor excessivo (Ângelus Silesis): “O olho com que eu vejo Deus é o mesmo com que ele me vê.”

O guia dá “pedaços” de signos, farrapos do que vê e também do que não vê, já que traduz impressões nem sempre confiáveis – uma vez que bebe – para seu patrão. O cego remonta esses farrapos e impressões do guia. Nesse remontar, ele também trai, pois inventa, delira, chega a imaginar que está enxergando. Há, pois, no conto um processo de montagem e desmontagem. Ao contar, o guia se lembra do que ocorreu, lembranças metonímicas do que viu e do que acha que ouviu. Nessas lembranças ele acaba também inventando, preenchendo as falhas da memória com o que supõe ter visto.

*Antiperipléia*, texto nômade, com pontos cegos, escrita paradoxal por excelência, que abre o livro. Ler se apresenta neste conto como gesto do inventar o que não se viu (ou viu) nem ouviu ou se pensou ouvir. O delegado que ouve a estória do guia tem um apelido, Tio Dô. Seu nome, como aponta Vera Novis (1989, p. 31), aparece em outro conto de *Tutaméia*, *O outro ou o outro*. Seu nome é o mesmo do filósofo grego, Diógenes, que andava com uma lanterna, em plena luz do dia. Diógenes, enquanto representante da corrente cínica, corresponde ao guia da cidade, espécie de guardião da moral, homem que vê as mazelas dos outros, cegos diante das virtudes.

No conto rosiano, o guia não tem virtudes. A fala do guia, não sendo confiável, é endereçada a um mudo interlocutor. É do silêncio do delegado que nasce o texto-depoimento do guia, texto em forma de interrogação – há várias frases interrogativas no conto – deslizando por verdades que sempre escapam, que desembocam em pontos cegos, enigmas, indecisões semânticas magistralmente evidenciadas em paradoxos, provérbios invertidos (“O pior cego é o que quer ver”) dirigidos a um interlocutor desconhecido, que se coloca numa posição vazia do discurso, posição que lembra a do analista, vazio que, no entanto, possibilita a fala: “Vou, para guia de cegos, servo de dono cego, vagavaz, habitual no diferente, com o senhor, Seô Desconhecido.” (*Antiperipléia*, p. 16, grifo nosso).

Desse jogo de périplo e antipériplo, de ver e não ver é que se tece a rede de *Tutaméia*, iniciada em *Antiperipléia*, que abre o conjunto de contos das *Terceiras Estórias*, viagem ao avesso, escrita circular, colocada em ordem alfabética, mas astuciosamente desordenada pelo escritor mineiro no meio do livro com as iniciais de seu nome J.G.R, texto embaralhado, livro em forma de dicionário, sonhado por Rosa em entrevista a Günter Lorenz. (COUTINHO, 1983, p. 89).

Esse primeiro conto de *Tutaméia*, como vimos, é uma escrita que nasce de conjecturas, hipóteses, pedaços de lembranças, silêncios, traduções e traições de sentido, riscos e rabiscos, jogo que se inverte a toda hora, viagem pelos signos, viagem ao avesso: antiperipléia.

O Real sempre nos escapa e ele só é apreendido na mobilidade dessa viagem e anti- viagem, que é o texto-litoral, sempre combinando elementos díspares. Na superabundância de sentidos deste primeiro conto de *Tutaméia* é que paira a ilegibilidade da letra.

Uma vez que o processo rosiano de criação é mais espiralado do que linear, *Antiperipléia* remete a *Famigerado*, conto de *Primeiras estórias* e anterior a *Tutaméia*. Vamos examinar, a seguir, de que modo elementos como a viagem, a imprecisão semântica e o esboço da ilegibilidade já estavam presentes na escrita de Guimarães Rosa, mas com significativas diferenças. Em *Famigerado* a narrativa é construída em primeira pessoa, entretanto o narrador observa de longe o personagem, o que não acontece com *Antiperipléia*, texto também construído em primeira pessoa, mas com um narrador “colado” ao mundo interior do personagem. Além disso, em *Antiperipléia* há a presença do narrador copista, que anota o que o personagem-narrador diz, o que não ocorre no conto de *Primeiras estórias*. No entanto, a imprecisão semântica de *Famigerado* possibilita o surgimento de humor, que emerge do gaguejar da palavra, e não dos paradoxos de *Antiperipléia*.

### 3.6 Gaguejando sons

*Famigerado*, conto de *Primeiras estórias*, descreve a viagem de um temido e curioso sertanejo, Damásio Siqueira, que com alguns companheiros, viaja seis léguas a um arraial para perguntar a um doutor o significado da palavra que dá título à narrativa. Um político chamou o valente jagunço de “famigerado” e ele quer saber se esse vocábulo é nome feio ou de ofensa. Cria-se um clima de tensão entre o sertanejo e o personagem-narrador, que teme ser agredido pelo estranho forasteiro. Ao pronunciar a palavra “famigerado”, o jagunço vai deslizando por significantes, criando, pelo próprio desconhecimento que tem do vocábulo, chistes saborosos: “– Vosmecê agora me faça a boa obra de querer me ensinar o que é mesmo que é fasmigeerado, faz-me-gerado...falmisgeraldo...famílias-gerado...?” (*Famigerado*, p. 11).

Damásio quer um significado preciso, único, mas o doutor lhe dá novos significantes: “‘Famigerado é inóxio’, é ‘célebre’, ‘notório’, ‘notável’ [...]” (*Famigerado*, p.

12). Importa ressaltar que o médico opta por dar apenas o significado positivo do vocábulo, evitando possível interpretação pejorativa: “Vilta nenhuma, nenhum doesto. São expressões neutras, de outros usos [...]” (*Famigerado*, p. 12).

Damásio ouve apenas sons, letras desconexas que, para ele, não têm significação. Ele só se aquieta quando o médico lhe explica, em linguagem simples, que “famigerado” significa pessoa importante. Astuciosamente, o personagem-narrador esconde o significado pejorativo do vocábulo. Convém esclarecer que o significado e a sonoridade da palavra são precedidos de uma leitura que o doutor faz do corpo do sertanejo. Em vários momentos, o personagem-narrador levanta hipóteses sobre a pessoa do jagunço, como se estivesse recortando, combinando, enfim, lendo possíveis reações do valentão, como se o “soletrasse”: “eu não tinha arma ao alcance. Tivesse, também, não adiantava. Com um pingão no i, ele me dissolvia.” (*Famigerado*, p.11, grifo nosso). E ao descrever o seu temor, o personagem-narrador lança mão de outra metáfora que lembra um ideograma: “O medo é a extrema ignorância em momento muito agudo. Q medo Q.” (*Famigerado*, p. 90, grifo nosso). O início e o fim da frase, com a letra Q, é um ideograma que conota não apenas a tensão do personagem-narrador diante do jagunço, mas também o caráter “circular” dos significados da palavra “famigerado”, que leva o jagunço a deslizar por significantes, num gaguejar humorístico. Desse modo, a viagem de Damásio ao arraial se projeta em uma outra viagem, nos interstícios da linguagem, que é o deslizar de significantes em torno do nome “famigerado.”

O conto realça a defasagem entre o escrito e o falado, o significante e o significado. E é do gaguejar do significante que nasce o humor da narrativa: “faz-me-gerado...falsmigerado...famílias-gerado...?” (*Famigerado*, p. 11). Inventando palavras, balbuciando sons, o jagunço acaba fazendo inicialmente o seu recorte com relação a um possível significado. Assim, as expressões “famílias-gerado” e “falsmigerado” provavelmente levaram Damásio a fazer uma associação com o significado de mal nascido, gerado falsamente, o que seria uma ofensa à mãe no seu entender: “– Vosmecê mal não veja em minha grossaria no não entender. Mais me diga: é desaforado? É caçoável? É de arrenegar? Farsância? Nome de ofensa?” (*Famigerado*, p. 12, grifo nosso).

Os vocábulos pronunciados por Damásio – “Fasmigerado... faz-me-gerado... falsmigerado...famílias-gerado...” (*Famigerado*, p.11) – vão circulando em torno do significante principal – “famigerado” – gerando o humor. Mas há também um deslizar pelo significado. O sertanejo Damásio capta apenas um possível sentido da palavra. Esta é “traduzida”, recortada e usada estrategicamente pelo doutor para salvar sua vida. Ao afirmar

que “famigerado” é pessoa importante, o médico esconde o sentido pejorativo (“de triste fama”, termo aplicado a malfeitor) que a palavra contém, sendo até o mais usual.

Como ressaltamos anteriormente, a tradução operada pelo doutor é precedida por uma “leitura” do corpo do jagunço. O narrador-personagem observa os gestos, a fisionomia, as reações de Damásio. Antes de dar o significado que lhe interessa, ele vai destecendo signos não-verbais, silenciosos, letras inscritas no corpo que conotam impaciência, raiva, tensão, curiosidade: “Com arranco calou-se [...]” “Levantou as feições” [...] “A conversa era para teias de aranha. Eu tinha de entender-lhes as mínimas entonações, seguir seus propósitos e silêncios.” (*Famigerado*, p. 11, grifo nosso).

“Antes da pergunta, o jagunço tece significantes que não têm a ver com o que ele vai perguntar”: “[...] travados assuntos, inseqüentes como dificuldade.” Seu texto inicial é uma teia de aranha, um enigma: “Assim no fechar-se com o jogo, sonso, no me iludir, ele enigmava. E, pá: – “Vosmecê agora me faça a boa obra de querer me ensinar o que é mesmo que é fasmigerado... faz-me-gerado... falmisgeraldo... famílias-gerado...?” (*Famigerado*, p. 11, grifo nosso). A pergunta que o jagunço faz está colada ao corpo: “Disse, de golpe, trazia entre dentes aquela frase.” (*Famigerado*, p. 11, grifo nosso).

Cria-se no diálogo dos dois personagens um jogo entre o poder e o saber. Damásio tem o poder físico e pode eliminar a vida do médico. Este, com o saber, lê não só o verbal, mas o não-verbal. E é interessante notar que a resposta do doutor, com medo do valentão, brota também do corpo: “Só tinha de desentalar-me. O homem queria estrito o caroço: o verivérbio.” (*Famigerado*, p. 12).

Importa ainda destacar um outro elemento no conto, que é a viagem. Esse tema que está presente em vários contos rosianos, como dissemos, já foi estudado pelo crítico Benedito Nunes (1976, p. 178) que afirma:

Os espaços que se entreabrem, na obra de Guimarães Rosa, são modalidades de travessia humana, Sertão e existência fundem-se na figura da viagem, sempre recomeçada – viagem que forma, deforma e transforma e que submetendo as coisas à lei do tempo e da causalidade, tudo repõe afinal nos seus justos lugares. Não há, porém, nessa concepção da vida humana, resquícios de fatalismo.

O crítico paraense se refere à viagem no sentido geográfico e filosófico. Em *Famigerado*, a viagem pode ser enfocada também em outros sentidos: viagem geográfica e viagem em torno do significantes. Damásio se desloca da Serra do São Âo para o Arraial e quer apenas um sentido da palavra “famigerado”. Como o personagem Soropita, de *Dão-*

*lalalão*, que também mora no *Ão*, ele não percebe a pluralidade semântica. No caso de *Famigerado*, Damásio viaja seis léguas para saber o significado de um vocábulo. O médico, ao dar o sentido que lhe convém, tranquiliza o jagunço e salva sua pele, fazendo uma outra viagem pelo deslizar de outros significantes. Como o sertão, que “é um espaço que se abre em viagem” e não tem limites precisos, podemos acrescentar, seguindo Benedito Nunes, que o sentido é apenas um pouso provisório em viagens inesperadas. E o jagunço fica satisfeito com apenas um significado da palavra, após balbuciar significantes engraçados. O doutor, astuciosamente, entra nesse deslizar de significantes, buscando o significado que interessa ao jagunço. É pelo balbuciar que brotam novos sentidos, neologismos, criando assim não só o humor, mas também rumor no texto, trazendo conseqüentemente o “ponto de fuga do gozo”, como afirma Barthes (2004d, p. 95):

Rumorejante, confiada ao significante por um movimento inaudito, desconhecido de nossos discursos racionais, nem por isso a língua deixaria um horizonte do sentido: o sentido, indiviso, impenetrável, inominável, seria no entanto posto longe como uma miragem, fazendo do exercício vocal uma paisagem dupla, munido de um “fundo”; mas em lugar de a música dos fonemas ser o “fundo” das nossas mensagens, como acontece na nossa Poesia, o sentido seria aqui o ponto de fuga do gozo.

Essa idéia de rumor é também retomada por Deleuze (1997, p. 122), em *Crítica e clínica*, quando afirma: “Nós não aprendemos a falar, mas a balbuciar e não é emprestando a orelha ao barulho crescente do século [...] que nós adquirimos uma língua.” Segundo Gilles Deleuze, há duas formas de gagueira na literatura: “fazendo a gagueira”, isto é, referindo-se a ela de modo externo ou “dizendo a gagueira.” No primeiro caso, a personagem se torna gago de fala; no segundo, gago de língua. Esse último gaguejar, segundo o pensador francês, é mais eficaz já que o escritor “faz gaguejar a língua enquanto tal”. O gaguejo da língua supõe uma concepção de linguagem, não naquela visão homogênea, mas de sistema em constante desequilíbrio. Gritos, sons inarticulados, murmúrios acabam sendo formas econômicas, traços elementares que tentam captar a linguagem no seu brotar, em estado de alíngua. O grande escritor, segundo Deleuze, é aquele que se vê como um estrangeiro em sua língua. E essa gagueira criadora se dá na concepção da linguagem como devir. E nesse gaguejar lingüístico o escritor se aproxima do silêncio:

Quando a língua está assim tensionada, a linguagem sofre uma pressão que a devolve ao silêncio. O estilo – a língua estrangeira na língua – é composto por essas duas operações, ou seria preciso falar de não-estilo, como Proust, dos “elementos de

um estilo por vir que não existe ?” O estilo é a economia da língua. Face a face, ou face e costas, fazer a língua gaguejar e ao mesmo tempo levar a língua ao seu limite, ao seu fora, ao seu silêncio (DELEUZE, 1997, p. 142).

### 3.7 **Desenredo: construção e desconstrução**

Enquanto em *Partida do audaz navegante* e em *Os três homens e o boi...*, há uma escrita em ponto de letra que nasce e entra em deriva, em *Desenredo*, estória de *Tutaméia* e em *A história do homem do pinguelo*, de *Estas estórias*, encontramos um texto do costurar e do descosturar plasmado na tensão entre o oral e o escrito. Em *Desenredo*, o texto nasce de uma fala, de uma estória oral. Isso acontece também em outros contos de *Tutaméia*. Há elementos mínimos do texto, em nível ortográfico e fonemático, que muitas vezes refletem, no plano do macrotexto, o descosturar da narrativa, como veremos posteriormente.

Assim, em *Desenredo* e em *A história do homem do pinguelo*, o processo de construção e desconstrução se dá não apenas no plano do macro, mas do microtexto. A narrativa vai sendo tecida e destecida aos olhos do leitor através de dois recursos. O primeiro se instala pela posição do narrador que conta oralmente para outro narrador que ouve e escreve o texto, destinado aos leitores e ouvintes. Esse segundo narrador é também espelho do leitor. O segundo recurso se dá pela construção do microtexto, que irá refletir esse jogo do tecer e destecer no plano ortográfico, fonemático e morfossintático. Há no conto um narrador-ouvinte, registrando em silêncio a fala de outro narrador. Esse narrador-ouvinte, como já foi afirmado, é como se fosse uma espécie de copista, presente em outros contos, como em *Antiperipléia*.

Através desse recurso do narrador-copista, que se põe como ouvinte de um outro narrador, Guimarães Rosa cria uma original forma para registrar o texto oral, anotado por esse segundo narrador, que comenta o que está sendo narrado, interrompe, analisa, descreve os gestos, a linguagem do corpo. Em *A história do homem do pinguelo* é esse narrador quem destece o texto primeiro que nasce e ao mesmo tempo desaparece. Já em *Desenredo* é o próprio personagem, no caso Jó Joaquim, o responsável pela desconstrução da narrativa.

A escrita de *Desenredo* é tecida e destecida num palco, a página em branco. Os personagens se traem e se perdoam num jogo incessante em que realidade e irreabilidade se misturam. Nesse sentido é que podemos entender duas comparações que perpassam pela narrativa: o teatro e a navegação.



Com relação ao teatro, podemos afirmar que, inicialmente, Jó Joaquim é apresentado como personagem de uma peça. Ele gosta de uma mulher casada. Ao perceber que a mulher tem um terceiro amante, ele se nega como personagem: “Proibia-se de ser pseudo-personagem, em lance de tão vermelha e preta amplitude.” (*Desenredo*, p. 38, grifo nosso).

Após as traições da esposa e a sua fuga, Jó Joaquim começa a construir novo e ilógico enredo, comunicando ao povo da vila que não foi traído. De pseudopersonagem torna-se novamente personagem, negando tudo o que aconteceu, trazendo tudo às claras “como água suja”, como afirma ironicamente o narrador: “Trouxe à boca de cena do mundo, de caso raro, o que fora tão claro como água suja” (*Desenredo*, p. 40, grifo nosso). A linguagem do conto vai refletindo, através de paradoxos e deslocamentos de fonemas, a situação contraditória dos personagens. No caso de Jó Joaquim, ele acaba se tornando, paradoxalmente, ao negar a traição, uma espécie de narrador, uma vez que cria uma nova realidade ficcional: “Jó Joaquim, genial, operava o passado-plástico e contraditório rascunho. Criava nova, transformada realidade, mais alta, mais certa?” (*Desenredo*, p. 40, grifo nosso).

Desse modo, Guimarães Rosa desmonta o palco da escrita, através de um fazer e desfazer do texto, e a linguagem, no nível do microtexto, acompanha esse percurso. Enquanto personagem traidora, a amante de Jó Joaquim (que remete ao Jó bíblico, sofredor sereno) se coloca como atriz desse palco, ocupando variados papéis (Livíria, Rivília, Irlívia, Vilíria), sendo a mesma e outra, fiel e infiel, leve e leviana na sua sedução: “Diz-se, também, que de leve a ferira, leviano modo” (*Desenredo*, p. 38, grifo nosso).

O autor vai explorando, na dança das letras, as oscilações do enredo, o ir e vir (Irlívia, Livíria) da personagem. Nesse sentido o teatro está estreitamente ligado à navegação. O amor da esposa de Jó Joaquim não é seguro. É frágil como as embarcações sertanejas. Fluida como a água, a mulher de Jó Joaquim não se deixa apreender nas malhas de um nome. Enquanto letra-*lettre*, carta em constante deslocamento, é frágil como o barco. Daí o provérbio invertido “A bonança nada tem a ver com a tempestade”. Esse diálogo com o ato de navegar é várias vezes colocado no texto para mostrar a fragilidade e ao mesmo tempo a força do amor: “Voando o mais em ímpeto de nau movida a vela e vento”, “Todo abismo é navegável a barquinhos de papel”, “Voltou com dengos e fofos de bandeira ao vento”, “Deu-se o desmastreio”. Interessante notar que a relação do navegar ao contrário está presente também em *Antiperipléia*.

Navegar ao contrário se aproxima do ato de escrever, enquanto gesto que agrupa situações opostas. O texto, carregado de paradoxos, possibilita o encontro de elementos

diversos. O mesmo acontece com o representar e o se esconder nos bastidores. É esse movimento constante de ir e vir dos personagens, de afirmar e negar ao mesmo tempo, que se constrói essa escrita-litoral de Guimarães Rosa.

A linguagem, espelhando esse tecer e destecer, vai-se tornando paradoxal, através de expressões e provérbios ilógicos. E o autor explora camadas do microtexto que muitas vezes escapam ao leitor desatento. No décimo parágrafo do conto, há apenas uma conjunção adversativa – “Mas.” – seguida de ponto, conotando o destecer do texto, através do contraste. Um pouco à frente, no décimo quarto parágrafo, encontra-se uma única palavra, dessa vez um advérbio, sonoramente semelhante à conjunção adversativa citada anteriormente: “Mais”, insinuando metalingüisticamente para o leitor que a traição da esposa de Jó Joaquim continuará. Em outros termos, “a estória não acabou”, “ouça o resto”. Desse modo, o amor sofrido de Jó Joaquim se apresenta como uma viagem perigosa, que pode ser sintetizada no tradicional provérbio “embarcar em canoa furada”, provérbio este latente no texto de Rosa através de um sutilíssimo recurso ortográfico: a troca da letra **l** pela letra **o**, na palavra “frágil”: “Mas, no frági**o** da barca, de novo respeitado, quieto”. (*Desenredo*, p. 39, grifo nosso).

Esse ir e vir da esposa de Jó Joaquim gera, evidentemente, a censura dos moradores da vila, magistralmente insinuada pelas reticências: “Apanhara o marido a mulher: com outro, um terceiro ...” (*Desenredo*, p. 38, grifo nosso). No final da narrativa, com a volta da esposa para os braços do marido, dissolve-se a censura dos moradores, com a ausência das reticências: “Sumiram-se os pontos de reticências, o tempo secou o assunto.” (*Desenredo*, p. 40, grifo nosso). Importa ainda ressaltar que, sintaticamente, a frase “apanhara o marido a mulher” tem duplo sentido, reforçando dessa forma a indecisão semântica do texto.

*Desenredo* tem um movimento intenso em seu processo de construção e é essa movimentação que vai criar uma demanda a interpretar, desaguando no indecível. Os personagens deslizam num constante ir e vir. Jó Joaquim é personagem mas também pseudopersonagem, como afirma o próprio narrador. Além disso, ao afirmar que não foi traído e impondo essa ficção aos moradores, torna-se também narrador de um “ilógico” texto, pois destece a seu modo a narrativa que até então estava sendo construída. O narrador também se desdobra. Há um narrador que conta, mas a estória será contada por outra voz narrativa, o narrador-copista, que ouve e vai transmiti-la aos ouvintes.

Essa outra voz que narra é ainda o narrador-ouvinte, aproximando-se do leitor. O mesmo acontece com os provérbios que vão pontuando a estória. Se por um lado eles trazem

algo de cômico, por outro, aumentam a indecisão semântica, principalmente quando se trata dos provérbios invertidos.

Essa constante mutabilidade da personagem Irlívia, com suas máscaras que se tecem na variedade de seus nomes (Irlívia, Rivília, Livíria, Vilíria) tem uma relação com a feminilidade. É nesse sentido que podemos afirmar que essa personagem é não-toda. Miele (2002, p. 65), demonstra que “a feminilidade não é prerrogativa de um gênero, mas antes o correlato necessário da própria natureza do desejo, que para existir, pressupõe uma falta de objeto.”

Voltando ao conto de Guimarães Rosa, pode-se dizer que, no início da estória, Jó Joaquim está numa posição fálica, de ilusória completude. No momento em que ele entra a desenredar a estória, negando a traição da esposa, rompe com a lógica aristotélica. É essa posição ilógica que vai gerar humor na estória. Enquanto não-toda, a esposa de Jó Joaquim escapa à simbolização. Daí a constante variedade de seus nomes, insinuando a impossibilidade de apreensão da mulher pela visão fálica: “Com elas quem pode, porém?” Foi Adão dormir e Eva nascer (*Desenredo*, p. 38). Estando numa posição de feminilidade, Irlívia está fora do sentido, escapando à nomeação. E Jó Joaquim só poderá viver com ela se for capaz de entrar nesse mesmo jogo de contradições e paradoxos, colocando-se nessa mesma indecisão.

Guimarães Rosa insiste várias vezes, na correspondência com seus tradutores, em que suas narrativas têm muito de poesia, na medida em que ele quer buscar, através da linguagem, o enigma, o mistério, o impreciso. Ora, como afirma Miele (2002, p. 68), “a feminilidade partilha e anima o projeto do poeta [...] quando, ao desafiar o limite da linguagem, evoca por meio dela o que não pode ser dito.”

### **3.8 Pingos de escrita: *A estória do homem do pinguelo***

Se em *Desenredo*, como já assinalamos, o processo de desconstrução se dá principalmente pelo personagem Jó Joaquim, que cria outro enredo, em *A estória do homem do pinguelo*, de *Estas estórias*, a desconstrução fica mais evidente com a presença do narrador-copista, colocado de modo explícito na narrativa. Elementos ligados ao som, à voz do personagem vão se insinuando no texto. Resgatando o corpo, o segundo narrador tenta buscar esses elementos que se perdem na escrita, como já apontou Barthes. O texto é constituído de duas vozes narrativas e esse segundo narrador, ao pontuar a narrativa oral do primeiro, vai assinalando elementos da materialidade do significante.

Em *A estória do homem do pinguelo*, de *Estas estórias*, da mesma forma que no conto *Desenredo*, de *Tutaméia*, assistimos a um jogo polifônico: há um personagem-narrador – José Reles –, que conta o caso a um segundo narrador, que vai comentando o texto do primeiro. José Reles narra a estória de dois homens, Seu Cesarino e Mourão. O primeiro foi perdendo as mercadorias de seu comércio devido a uma enchente. Mourão, o segundo personagem, conduz uma magra boiada até o arraial por causa da seca e faz um negócio com Cesarino: dá a ele a boiada tornando-se dono da pequena mercearia. Os dois homens acabam prosperando. A prosperidade de ambos é atribuída a uma possível ajuda do homem do pinguelo que, segundo o imaginário social, costumava aparecer no arraial, principalmente em portas de vendas.

O segundo narrador, como se fosse um copista, vai “enxugando” os excessos do personagem-narrador. A estória de José Reles pertence ao plano da oralidade, texto da voz e de gestos, texto do excesso, narrativa nascente. Interessante notar que a estória do segundo narrador é apresentada em itálico, o que não acontece com o texto do primeiro. Assim, o segundo narrador vai marcando, pontuando o texto nascente, “retificando” o rascunho, isto é, o texto oral, ressaltando elementos ligados à estrutura da narrativa, à camada sonora da fala, as pausas e entonações:

*Súbito acúmulo de adágios – recurso comum ao homem do campo, quando tenta passar-se da rasa realidade, para principiar em fórmulas suas abstrações. Quanto à frase in fine, quererá dizer que: o que merece especulada atenção do observador, da vida de cada um, não é o seguimento encadeado de seu fio e fluxo, em que apenas muito de raro se entremostra algum aparente nexo lógico ou qualquer desperfeita coerência; mas sim as bruscas alterações ou mutações – estas, pelo menos, ao que têm de parecer, amarradinhas sempre ao invisível, ao mistério. (A estória do homem do pinguelo, p. 158, marcação em itálico do autor).*

O segundo narrador ironiza a narrativa encadeada e defende a fragmentação, a pulverização textual. O texto do primeiro narrador é comparado a uma aletria da qual ele mostra o ingrediente principal, que é o polvilho: “– A verdade letrada! Aí é que está o polvilho [...]” (*A estória do homem do pinguelo*, p. 158, grifos nossos). Aletria, segundo o dicionário, é massa de farinha de trigo em fios delgados. O primeiro texto se apresenta como a massa de farinha, o polvilho, que deverá ser “desfiado” pelo segundo narrador, formando a aletria, o texto pulverizado. Esse texto está presente no instante em que sai, aos pedaços, da boca de José Reles, com suas entonações, excessos que serão condensados pelo segundo narrador, que vai limpando (e recriando), como se fosse um palimpsesto, a fala do primeiro narrador:

*Convém, quando possível reparar-se que o contador alterna, afetivamente, pelo menos dois tons, positivos. Aqui, em exemplo, o acento surdo recaindo sobre o “Pai”, daí por isto gravado maior. (A estória do homem do pinguelo, p. 160, grifo em itálico do autor).*

Há outras marcas apontadas pelo segundo narrador, sempre em itálico, como os silêncios de José Reles, vazios textuais que se relacionam a um texto da respiração: “*pequena pausa, de fôlego*”, “*pausa- de circunstância*” (*A estória do homem do pinguelo*, p. 180, 182, grifo em itálico do autor).

É importante destacar aqui a presença do itálico nas falas do segundo narrador.

Vejamos o que propõe Roland Barthes a respeito (2004d, p. 312) ao estudar a obra de Bataille:

[...] os vocábulos são palavras sensíveis, palavras sutis, palavras amorosas, a denotar seduções ou repulsas (apelos de gozo): outro morfema de valor é, às vezes, o itálico ou as aspas: as aspas servem para enquadrar o código (para desnaturalizar, desmistificar a palavra), o itálico, pelo contrário, é a marca da pressão subjetiva que é imposta à palavra, de uma insistência que substitui a sua consistência semântica (as palavras em itálico são numerosíssimas em Nietzsche). (Grifo nosso).

Outras vezes, o narrador-copista de Rosa acentua a fluência da voz de José Régio. O segundo narrador, ao registrar uma escrita do corpo, ressalta os elementos orais do primeiro texto, a camada fônica, os silêncios, a entonação que são traduzidos em texto escrito. Destacando a escrita da fala, Barthes (2004d, p. 154) mostra que ela é uma “linguagem subfrásica”, que nem sempre pede um acabamento para o êxito da comunicação. Essa natureza inacabada, essa linguagem, que não tem a lógica sintática da frase escrita, está perfeitamente articulada com a estrutura da narrativa, fragmentada, “pingada”. Resgatando a linguagem oral, o segundo narrador tenta, através da fala de José Reles, evidenciar esses elementos do corpo que se perdem na transcrição para o escrito. Trata-se de “pedaços de linguagem”, modulações, apelos, expressões vazias:

Compreende-se, por estas poucas observações, que o que se perde na transcrição é pura e simplesmente o corpo – pelo menos esse corpo exterior (contingente), que em situação de diálogo, lança para outro corpo, tão frágil (ou assustado) quanto ele, mensagens intelectuais vazias, cuja única função é, de certo modo, agarrar o outro(até mesmo no sentido prostitutivo do termo) e mantê-lo em estado de parceiro. (BARTHES, 2004a, p. 4).

Sintonizando esse soletramento do oral para o escrito com o título da estória, – *A estória do homem do pinguelo* – esse narrador-copista funciona como uma frágil ponte, isto é, um pinguelo, que liga o que ele ouve ao que escreve. Em sua escrita, o narrador-pinguelo enfatiza o som em estado puro, a materialidade sonora da linguagem, como acontece, por exemplo, na descrição do canto dos pássaros, que “inventam vogais novas”, como se vê no texto abaixo.

A frequência das vogais, principalmente “i” e “u”, na descrição que segue, mimetiza o canto das aves, levando o segundo narrador a um gozo dessa pré-linguagem, puro canto composto de fôlegos e pausas: Parafraseando Barthes (2004d, p. 299), ao analisar a obra de Guyotat, poderíamos dizer que aqui o autor mineiro descreve não apenas “cenas imaginadas”, mas a cena da linguagem, num deslizar de significantes. Vale ressaltar aqui a indecisão semântica da expressão “viver do bico dos pássaros”, que pode significar “comer pouco” ou “viver do canto dos pássaros”:

[...] Mas, o que no fim de cada mês me falta, a minha Nossa Senhora intêira. Com a ajuda superior, eu vivo é do que é o do bico dos pássaros...

*Cujo nome é legião. Sábio seria poder seguir-se, de cor, o que eles traduzem, levíssimos na matéria. E todos inventam vogais novas. Porque os passarinhos, ali, ainda piam em tupi.*

*O epigorjeio, mil, do páss”o-preto, que marca a alvorada. O em fundo e eco sabiá, contábil. O contrapio segredoso do azulão. O esquerzo mero, ininfeliz, dos gaturamos. Os canarinhos repetitivos, o tine-trêmio silencial da araponga metalúrgica. [...] (A estória do homem do pinguelo, p. 157, grifo em itálico do autor, grifo em negrito nosso).*

Essa descrição do canto dos pássaros, da qual retiramos apenas um fragmento, espelha a fala de José Reles, polvilho do texto, linguagem oral, com seus aspectos sonoros marcados pelo narrador-pinguelo, formando a aletria. A relação entre o texto e a aletria nos faz lembrar o primeiro prefácio de *Tutaméia*, quando o narrador afirma que “A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História. A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota” (*Aletria e hermenêutica*, p. 3). O gosto pelo anedótico aponta para o texto curto, condensado, narrado oralmente, fragmentado e com uma lógica que desafia o bom senso, trazendo elementos afetivos, elípticos, subtrativos, pulsionais, nem sempre marcados pela escrita, como acontece com o caso contado por José Reles. Importa ressaltar aqui que a palavra “reles” tem o sentido de insignificante. Ora, o caso que ele conta é como

uma anedota, simples, ligeira. Como texto oral, é pontuado de nicas, nonadas, traços e silêncios, com alguns “floreios”, podados pelo segundo narrador.

Este conto é como um palimpsesto, na medida em que o segundo narrador, mais econômico, raspa a narrativa do primeiro, mas ficam sempre vestígios nessa raspagem, com afirma Michel Schneider (1990, p. 71):

Todo texto literário é um palimpsesto. O autor antigo escreveu uma “primeira” vez, depois sua escritura foi apagada por algum copista que recobriu a página com um novo texto, e assim por diante. Textos primeiros inexistem tanto quanto as puras cópias; o apagar não é nunca tão acabado que não deixe vestígios, a invenção, nunca tão nova que não se apóie sobre o já-escrito.<sup>9</sup>

À proporção que José Reles narra, o segundo narrador, como um novo leitor, vai reescrevendo o primeiro texto, podando as arestas: “*Aqui, um floreio deceptivo*” (*A estória do homem do pinguelo*, p. 168, grifo em itálico do autor). Há, pois, um jogo de espelhos na medida em que o leitor externo se espelha no leitor interno, que é também o segundo narrador. Ler e escrever correspondem a faces da mesma moeda. Quem lê também raspa o texto original e cria novo texto, que entra em novas combinações.

Como já afirmou Irene Simões, há algo de lúdico na disputa desses dois narradores. No início, assistimos a uma oposição entre eles, mas no final do conto há uma espécie de contaminação de uma narrativa pela outra, a ponto de não se saber mais quem é o primeiro e o segundo narrador, como se a disputa entre os dois narradores se tornasse empatada:

Os enunciados dos narradores são pontuados de provérbios e ditos sentenciosos e, curiosamente, o discurso do segundo deixa-se, pouco a pouco, influenciar por esse tipo de recurso lingüístico, pois, se no início existe uma relutância em relação ao que se ouve, à medida que a estória se desenrola, percebe-se uma contaminação da linguagem (SIMÕES, 1988, p. 139).

No plano da construção textual, há uma espécie de empate entre os dois narradores através da fusão das duas narrativa, como se o segundo, o copista, soletrasse e reescrevesse o primeiro texto, adequando-o ao seu estilo econômico e confirmando assim a estrutura de narrativa em palimpsesto, como afirmamos anteriormente. Nesse sentido, pode-se dizer que *A estória do homem do pinguelo* é um texto do excesso e da falta, texto do corpo, narrativa nascente, que vai sendo raspada e recriada.

---

<sup>9</sup>Convém ainda esclarecer que essa escrita em forma de palimpsesto pode também ser percebida em *Uma estória de amor*, de *Corpo de Baile*.

Convém ainda fazer algumas considerações sobre o Homem do Pinguelo, ser fantástico que teria aparecido algumas vezes e sobre o qual se furta a falar:

*Sobre o ser e aparecer, porém, do Homem do Pinguelo, furta-se de ainda falar. Peremptório, recusa-se, chega a agastar-se. Saberá, decerto, que, a respeito, deva guardar o vivo silêncio, sob pena de alguma sorte de punição não-natural?” (A estória do homem do pinguelo, p. 189, grifo em itálico do autor).*

Sobre esse personagem fantástico, que é mencionado no conto, afirma Irene Simões (1988, p. 138): “A ‘figura’ do Homem do pinguelo repousa sobre enigmas e a última aparição é pontuada de silêncio, o nome não é revelado no discurso reticente do narrador, como se a palavra fosse insuficiente para traduzir uma verdade primitiva.”

O Homem do pinguelo nos faz lembrar o *Unheimliche* estudado por Freud, que relaciona esse termo ao retorno do reprimido, oscilando entre o familiar e o estranho, que foi reprimido. Desse modo, o que caracteriza esse vocábulo é a ambigüidade. O termo *Unheimliche*, na sua oscilação semântica, nos lembra a natureza do fantástico, estudada por Todorov e que consiste na oscilação entre o verdadeiro e o falso. É interessante notar que algumas referências ao Homem do pinguelo são caracterizadas através da hesitação: “Gostei, daquilo, demais. O Homem do pinguelo eu acho que estava lá, remirando a gente. Ele, às vezes, fio que costuma aparecer assim, em portas de vendas [...]” (*A estória do homem do pinguelo*, p. 169, grifo nosso).

O Homem do Pinguelo, na sua natureza ambígua e fantástica, sempre se furta a aparecer. No imaginário social ele existe, mas tem sua existência questionada pelo bom senso. Importa ainda marcar aqui, novamente, o significado de “pinguelo” ou pinguela, pau que serve de ponte entre duas margens de um riacho. O Homem do Pinguelo é assim esse ser ambíguo, que pode aparecer ou não. Nesse sentido, essa hesitação desse personagem se insinua na própria construção do texto, quando as duas narrativas se entrelaçam: o texto oral se funde ao escrito, e o familiar, ao estranho. Na verdade o que separa esses dois mundos é tão frágil como um pinguelo. Desse modo, ao descrever o “estranho”, a própria escrita já suscita uma estranheza.

Vale ainda ressaltar que a palavra “pinguelear” vem de pinguelo e significa pular de um lado para outro. Ora, a narrativa vai oscilando entre dois narradores, José Reles e o narrador onisciente, até que no final se integram. Há neste conto uma “escrita-pinguela”, oscilante entre o familiar e o estranho, o oral e o escrito, texto nascente, rústico, frágil,



narrativa que salta de um lado para outro, já que tem dois narradores. Essas oscilações se integram perfeitamente à “figura” hesitante e fantástica do Homem do Pinguelo, sempre nomeado, mas nunca presente, apenas suposto, insinuado pela letra: “[...] Hoje, acho que sei. Que, naquela paz de hora, devia de se ter surgido para estar ali, com a gente, o ... O desencontrado... O bem-encontrado... O...” (*O Homem do pinguelo*, p. 182, grifo nosso).

É importante frisar aqui que o vocábulo “pinguelo” tem relação com a palavra pingo. Como vimos, esse texto nascente do primeiro narrador é raspado pelo segundo narrador, sendo composto aos pingos, com ligeiros comentários, traços, tonalidades e pausas:

O Mourão tirou um charuto, que logo todo se esfarelou. E pegou outro: que, também, nem. E outro mais outro, que esteve ainda pior, nos dedos dele, esfiapável. Mas foi escolhendo, apalpados, achou um são. Mamou, aí, mastigou o bico, acendeu, bafou, prezou a fumação. – “Especial. Supimpa. Superior...” – veio dizendo. De repente e num tufe-te, ele desceu em cena – fechou, franco, corte, soflagrado:

*O narrador se levanta:*

“O senhor quer barganhar carne podre por fumo podre? *Pequena pausa, de fôlego.*” (*O homem do pinguelo*, p. 182, grifo em itálico do autor).

O lúdico está presente não só na oscilação dos narradores, mas também no negócio efetuado pelos personagens ou mesmo no desaparecer e aparecer do Homem do Pinguelo. Mourão troca a boiada pela venda de Seo Cesarino. Os dois prosperam. A escrita, travessia estreita e oscilante entre leitor e autor, é um jogo, uma roda, hesitante como o Homem do Pinguelo. É o que se pode perceber no início do texto, quando o narrador afirma que “tudo se passa em ponto numa bola; e o espaço é o avesso de um silêncio onde o mundo dá suas voltas.” (*A estória do homem do pinguelo*, p. 155).

Escrever e ler, como a vida, é uma atividade circular, inacabável: – “Todo lugar é igual a outro lugar”, como afirma o narrador:

– Ora, vista. A gente fabulando - o vivendo. Será que alguém, em estudo, já escarafunchou o roda-rodar de toda a gente, neste meu mundo? Assim – serra acima ou rio abaixo – os porquês. Atrás de torto, o desentortado. Adiante. Todo lugar é igual a outro lugar; todo tempo é o tempo. Aí: as coisas acontecidas, não começam, não acabam. Nem. Senhores! Assim, num povoado [...]. (*A estória do homem do pinguelo*, p.189).

### 3.9 *Nenhum, nenhuma* : texto de renda, escrita da perda

Salientamos, no início deste capítulo, que o denominador comum entre os textos analisados se baseiam na viagem e na anti- viagem, no processo de construção e desconstrução, no tecer e no destecer, evidenciando assim ora o excesso ora a subtração do sentido. Iremos analisar, a seguir, dois contos, *Nenhum, nenhuma*, de *Primeiras histórias*, e *Curtamão*, de *Tutaméia*. Em ambos demonstraremos como o processo de construção e desconstrução se articula através da memória.

Em *Nenhum, nenhuma*, Guimarães Rosa vai mais fundo na sua experiência com a escrita. Aqui, o “murmúrio da língua”, como afirma Deleuze, chega a um alto grau a ponto de não haver um fio condutor no enredo. Bolle (1973, p. 103), em *Fórmula e fábula*, comentando essa narrativa e tentando aplicar a ela a gramática de Vladimir Propp, afirma: “Uma pergunta “herética” se impõe de imediato: como poria Todorov em fórmula um texto assim?” Não é sem razão que ele exclui, de antemão, a análise do nível verbal de um texto, preferindo limitar-se a descrever a intriga. Bolle, partindo de modelos proppianos, faz uma leitura apenas voltada para o nível sintagmático, ficando preso ao significado e reconhecendo, neste conto, as limitações da metodologia proposta pelo autor de *A morfologia do conto*. Estamos diante do que Barthes chama de “texto do gozo”, que desconforta e que não se encaixa em matrizes preestabelecidas, que não admite resumo e só pode ser analisado na sua própria tessitura.

Em *Nenhum, nenhuma*, o personagem-narrador, um menino, tenta se lembrar de fatos passados, mas a memória traz à consciência apenas fragmentos de lembranças. No jogo da memória, a infância vem de modo embaçado e o narrador-personagem se lembra apenas de que viveu em companhia de uma moça, um moço e um casal de velhos. O rapaz queria se casar com a moça. Ela pede para que ele espere um tempo, pois tem dúvidas se esse amor é verdadeiro. O moço se separa da moça e o narrador, ao voltar para casa, vê os pais como seres estranhos.

Leyla Perrone-Moisés, em leitura psicanalítica, analisa a narrativa tomando como ponto de partida uma aproximação entre a letra e o desejo. Para a pesquisadora, haveria no texto a tematização do complexo de Édipo. O menino-narrador tenta se lembrar da moça e do rapaz. Eles se amavam. O garoto odeia o namorado e gosta da moça. Ao voltar para casa, o personagem-narrador estranha os pais. Para o menino, segundo a pesquisadora citada, a união do pai e da mãe é um ato proibido, pois ele viu a moça recusando a proposta de casamento do

rapaz: “Ao desconhecer seus pais, ele (o menino) se desconhece a si mesmo e se auto-anula, tornando-se nenhum.” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 121).

A estudiosa paulista afirma que, além dessa relação edipiana, a narrativa mostra também dois temas secundários: a velhice e a morte. A partir do nome da velhinha –Nenha – a autora do ensaio faz um inventário de palavras do conto que estão ligadas às sílabas do vocábulo “velhinha”. Desse modo, vocábulos como “velha”, “vida”, “dissolve” e vários outros vão se disseminando pela narrativa, espelhando a sílaba “Vê” do vocábulo “velhinha”. Várias palavras, segundo a ensaísta, espelhariam os fonemas lh e nh desse mesmo vocábulo tais como mulher, velha, ilha, Nenha, babinha, nenhum, além de outras.

Como vimos, no ensaio, Leyla Perrone faz uma leitura explorando a disseminação de sílabas e vocábulos pela narrativa, realçando o sentimento de auto-anulação do personagem-narrador, isto é, a sensação de ser nenhum diante dos pais.

No nosso caso, pretendemos tecer algumas considerações sobre a redução da escrita, relacionar o processo de rememoração com a falta, explorando o aspecto tipográfico da letra. Tal processo não foi explorado pela pesquisadora. Nos retalhos de recordações, os significantes se mostram embaçados diante das recordações do protagonista e vão deslizando a tal ponto que restam apenas objetos nessas lembranças:

**Tênu**e, **tênu**e, **tem de insistir-se o esforço para algo lembrar**, da chuva que caía, da planta que crescia, **retrocedidamente, por espaço**, os castiçais, os baús, arcas, canastras, **na tenebrosidade, a gris pantalha**, o oratório, registros de santos, **como se um pedaço de renda antiga, que se desfaz ao se desdobrar**, os cheiros **nunca mais respirados, suspensas florestas**, o porta-retrato de cristal, **floresta e olhos, ilhas que se brancas**, as vozes das pessoas, **extrair e reter, revolver em mim, trazer a foco** as altas camas de torneado, um catre com cabeceiras douradas; **talvez as coisas mais ajudando, as coisas, que mais perduram**: o comprido espeto de ferro, na mão da preta, o batedor de chocolate, de jacarandá, na prateleira com alguidares, pichorras, canecos de estanho. O menino, assustando-se, correrá a refugiar-se na cozinha, escura e imensa, onde mulheres de grossos pés e pernas riam e falavam.” (*Nenhum, nenhuma*, p. 52, grifo em negrito do autor).

O personagem-narrador, ao tentar recordar o impossível de ser recordado, já que a memória deforma e trai o passado, vai escavando suas vivências transformando as palavras em coisas: **“Talvez as coisas mais ajudando, as coisas, que mais perduram”** (*Nenhum, nenhuma*, p. 52, p. grifo do autor).

A busca incessante das lembranças só se dá pela linguagem, que é precária. Assim, o personagem-narrador se vê na obrigação de apresentar os objetos na sua concretude,

numa tentativa de colar a palavra à coisa recordada. Na dificuldade das lembranças, a linguagem não consegue representar, na sua totalidade, os objetos, o que leva o protagonista a apresentá-los em um processo sintático e sintético, muito frequente nas lembranças: a coordenação. Ora, esse processo de coordenação esfacela as recordações, que vêm como cacos que tentam ser colados pelo personagem-narrador e pelo leitor, lidando com a falência dos signos nessa busca incessante e impossível das lembranças, que se lhe apresentam como lacunas, precariamente preenchidas pelo elemento olfativo e visual. Interessante notar que o esfacelamento das memórias se concretiza no próprio esfacelamento sintático, como se pode constatar na expressão “**ilhas que se brancas**”.

O ato de recordar é uma tentativa sempre vã de encontrar o que se perdeu e nesse processo da busca da memória, enquanto falta, é que se dá a escrita econômica e depurada do texto, texto da perda, do apagamento do sujeito, tentativa de construir as lembranças através de estilhaços. Nessa busca, não só o personagem-narrador se sente como um nenhum. O processo de escrever acaba sendo uma “escrita nenhuma”, isto é, um texto de marcas, traços, rabiscos do passado que se insinuam e se apagam, texto que se constrói de faltas e furos.

*Nenhum, nenhuma*, nenhuma narrativa, empreendimento vão de nomear o silêncio. Nesse esforço de se lembrar, e ao mesmo tempo de se esquecer, é que vai surgindo o texto da memória, letras em negrito no branco da página, texto que vai bordejando o Real, contornando um vazio, isto é, as experiências afetivas do garoto que só se dão a conhecer pela precária escrita, único instrumento de nomeação, fugaz, mas necessário. E Rosa, na correspondência com o tradutor alemão, confirma essa idéia de memória como lacuna, esforço de lembrança:

No conto “NENHUM,NENHUMA”, é necessário sublinhar, ou pôr em grifo, as partes que sublinhei com lápis verde. Isto é indispensável, importantíssimo. Aquelas passagens, entremeadas, correspondem a outro *plano*: representam o esforço do Narrador, em solilóquio, tentando recapturar a lembrança do que se passou em sua infância. Tá?” (*Correspondência com seu tradutor alemão...*, p. 304, grifos do autor).

A memória se apresenta como um processo embaçado e as palavras deslizam, como se tecessem e destecessem, como se fossem um pedaço de renda, escrita da diferença, entre o que se lembra e o que se esquece: “Os castiçais, os baús, arcas, canastras, **na tenebrosidade, a gris pantalha**, o oratório, registros de santos, **como se um pedaço de renda antiga, que se desfaz ao se desdobrar**” [...] (*Nenhum, nenhuma*, p. 52, grifo em negrito do autor).

As frases ou expressões em negrito conotam escuridão, dificuldade do protagonista de se lembrar. Já o recordar mais nítido se manifesta na tipografia comum. Em “*Nenhum, nenhuma*” encontramos uma escrita que lembra o negativo de um filme, texto do silêncio que, pelo seu embaçamento, esconde e ao mesmo tempo seduz, texto em forma de renda, cheio de furos e rasgões, como a memória, bordejados pela linha da palavra. Parafraseando o texto de Lúcia Castello Branco (1989, p. 145), quando estuda a escrita feminina, podemos dizer que esta escrita de Rosa é paradoxalmente constituída de um enredo que não tem enredo, de “palavras que se proliferam e se esvaziam de sentido, como num progressivo trabalho de extenuação” chegando aos limites da linguagem.

Nessa narrativa de alto teor de espessamento, o narrador propõe um elo com o leitor e ao mesmo tempo um desafio a ele. Num primeiro caso, há uma aliança entre leitor e narrador no mesmo barco errante de uma escrita infinita, cujo objetivo é paradoxal: encontrar-se para se perder na busca da memória. No segundo caso, o narrador, ludicamente, lança um desafio ao leitor na medida em que apresenta um texto desconfortável, embaçado, convidando-o a criar precárias significações. O objetivo do personagem-narrador, como salientamos, é paradoxal: contar o que não se conta. Esse texto rosiano nasce de uma tentativa de contornar o furo, o impossível do Real. Trata-se de uma narrativa que, paradoxalmente, se tece no destecer. Como diz Blanchot (1997, p. 312), “a linguagem só começa no vazio”.

Nesse sentido, o título do conto – *Nenhum, nenhuma* – nos remete ao nada do dizer. É ainda Blanchot (1997, p. 312) quem nos auxilia: “No ponto de partida, eu não falo para dizer algo: é um nada que pede para falar, nada fala, nada encontra seu ser na palavra, e o ser da palavra não é nada.”

*Nenhum, nenhuma*, escrita do silêncio, cravada na letra, fotografia em negativo construída em um jogo de sombra e luz, criado pelo escurecer e pelo clarear tipográfico do texto na dança da memória.

Podemos dizer que neste conto e na estória, a ser lida no último capítulo, “O espelho”, de *Primeiras estórias*, Rosa dá alguns passos numa escrita que explora a letra. O autor, através de uma “escrita nenhuma”, constrói rabiscos, esboços de uma estória sem estória, produzindo um texto do desaparecimento, como afirma Blanchot (1997, p. 297): “A obra desaparece, mas o fato de desaparecer se mantém, aparece como essencial, como o movimento que permite à obra realizar-se [...] realizar-se desaparecendo.”

### 3. 10 *Curtamão: memória e lacuna*

Ao analisar o conto *Curtamão*, de *Tutaméia*, Vera Novis enfatiza o seu aspecto metalingüístico. O personagem-narrador e construtor da casa, o alvenel, segundo a pesquisadora, é metáfora do próprio escritor: “O que se conta é a estória das estórias, da obra”. (NOVIS, 1989, p. 62, grifo nosso). Assim, Guimarães Rosa revê sua construção, isto é, sua obra, questionando a recepção dela pelo público. Nesse sentido, a casa-texto, na sua opacidade, não recebe a aprovação do povo do lugarejo, isto é, o leitor superficial.

Driblando vários obstáculos como a inveja dos moradores, as ameaças dos familiares de Requincão, que havia se casado com a noiva de Armininho, o personagem-narrador, alvenel e marceneiro, enfrenta a descrença da esposa e a desistência do próprio dono da obra. Apesar das dificuldades, o pedreiro insiste na construção. Terminar a casa para ele é questão de honra. Chega a ameaçar os curiosos do povoado, que vinham ver o edifício sendo erguido. A moradia fica pronta, mas não é ocupada por Armininho, dono da casa, que fora sócio do pedreiro, o qual acaba fugindo com a esposa de Requincão, a mesma que fora noiva do alvenel.

A casa, como já mostrou a pesquisadora acima citada, é metáfora da obra literária rosiana. O empenho do alvenel na construção e as restrições apontadas pelo povo do lugarejo funcionam como espelho do processo de construção do texto, processo que sempre se pautou pela ruptura com o lugar-comum, pelo apurado trabalho de artesão do escritor mineiro.

Aprofundando o comentário de Vera Novis, podemos dizer que a casa, sem janelas, de costas para o arraial, está relacionada à escrita rosiana, espécie de enigma, que não possibilita fácil apreensão de um significado, mas supõe leitura dos rabiscos, isto é, dos tijolos-palavras, enfim dos andaimes que não entraram na construção. Através desse conto, o escritor mineiro faz uma espécie de balanço diante da recepção de sua obra:

Guimarães Rosa, juiz de si mesmo, revisa a sua própria obra. “Revenho ver: a casa, esta, em fama e idéia. Só por fora, com efeito.” O narrador protagonista revela cenas dos bastidores, inacessíveis talvez à visão do leitor que contempla a obra pronta, acabada. A casa, metáfora da obra literária, deveria ser “a mais moderna da vila (NOVIS, 1989, p. 63).

A obra rosiana, enquanto construção nem sempre bem recebida, principalmente no início de sua produção, recebeu incompreensões de vários críticos. Em entrevista a Günter Lorezn, afirma o escritor mineiro: “No começo de minha carreira vários deles (o autor se refere aos críticos) me atacaram sem absolutamente me compreenderem, pois me lançavam ao

rosto que meu estilo era exaltado, que eu permanecia no irreal, e assim toda espécie de retórica.” (COUTINHO, 1983, p. 75).

Não temos aqui a intenção de ver a obra de um autor como reflexo de sua vida, mas simplesmente mostrar que é a própria vida que se torna escrita. Os críticos a que Rosa se refere provavelmente não deram conta do aspecto algébrico de sua sintaxe, ficando presos ao significado. No entanto, ele continuou construindo sua casa-obra, insistindo na opacidade, colocando a construção-texto de costas para a rua:

[...] Mas escarniam nossos andaimes era o povo, inglório. De invejas ainda não bastante – esta minha terra é igual a todas. Despique e birra contra desfeita: - “*Boto edifício ao contrário!*” - então, mandei; e o Armininho concorde. Votei, se fechou, refiz traço. Descrevo o erguido: a casa de costas para o rual, respeitando frente a horizonte e várzeas. (*Curtamão*, p. 36, grifo em itálico do autor).

As referências constantes ao ato de construir a casa, através do uso de diversos vocábulos, típicos do ofício do alvenel, se associam ao estilo elaborado e artesanal do autor de *Tutaméia*, além de estar relacionado ao caráter solitário do processo de criação. Escrever, sendo construção interminável, é um ato solitário, de desamparo. Como afirma Blanchot (1987, p. 12), “A obra é solitária: isso não significa que ela seja incomunicável, que lhe falte o leitor. Mas quem a lê entra nessa afirmação da solidão da obra, tal como aquele que a escreve pertence ao risco dessa solidão.” O autor, espelhado no pedreiro, personagem e narrador, está consciente dessa solidão criadora e desse processo infinito da escrita:

Me culpava desta à-sozinha casa, infinito movimento, sem a festa da cumeeira. Seja agora a simplicidade, pintada de amarelo-flor em branco, o alinhamento, desconstrução de sofrimento, singela fortificada. Sem parar – e todo ovo é uma caixinha? Segui o desamparo, conforme. Só me valendo o extraordinário. (*Curtamão*, p. 36, grifos nossos).

O processo econômico de construção da estória se insinua através de alusões a provérbios, que funcionam como letras que ilustram o fazer da narrativa. O leitor é convidado a construir esses ditados, escritos em subtração: “O que conto enquanto; ponto.”, que corresponde ao adágio “Quem conta um conto aumenta um ponto.” Ou o fragmento “Não há como um tarde demais”, que dialoga com a expressão “Antes tarde do que nunca”. (*Curtamão*, p. 35).

A forma verbal “componho” da primeira frase do conto – “CONVOSCO componho” (*Curtamão*, p. 34) – tem a ver não só com o ato de escrever, mas também com a

criação musical. Como veremos posteriormente no quarto capítulo, a música é várias vezes mencionada em diversos contos de *Tutaméia* e dialoga com as epígrafes de Schopenhauer, citadas por Rosa nas *Terceiras estórias*. Schopenhauer via essa arte como a mais perfeita, capaz de expressar a sensibilidade sem passar pela conceituação.

As dificuldades do pedreiro, para realizar a construção da casa, devem ser lidas como rascunhos, rabiscos, partituras de uma escrita em estado de gestação. O texto, casa nascente, dialogando com o discurso musical, é “só um solfejo, um modulejo”, (*Curtamão*, p. 35) que nem sempre é compreendido pelo público leitor. Assim, a expressão do conto “primeiro o sotaque depois a signifa” (*Curtamão*, p. 36) ilustra o projeto rosiano em *Tutaméia*, dialogando com a tese de Lacan: a prioridade do significante (o sotaque), sobre o significado, a “significa”. Desse modo, o ato de escrever é visto como texto “desconforme”, enfatizando o significante: “[...] a minha construção, desconforme a reles usos.” (*Curtamão*, p. 43, grifo nosso).”

Para Rosa, interessam muito mais os andaimes do edifício-texto do que a própria construção. Os rabiscos, a planta do imóvel, a dificuldade para empreender a obra, os sons do texto, enfim os modulejos e solfejos são mais interessantes do que o produto final, o conteúdo, a canção. A casa não será habitada por um casal, mas se torna escola, espaço de leitura, do soletramento e de rabiscos de textos.

### 3.10.1 As lacunas da memória

Voltemos ao início do conto: “Revenho ver: a casa, esta, em fama e idéia.” (*Curtamão*, p. 42). Ao iniciar a narrativa, o personagem-narrador já vivenciou todos os obstáculos, que serão revividos no plano da memória. Além de ser metalingüístico, o texto é memorialista e, nesse sentido, é uma escrita cujo processo de construção e desconstrução se assemelha ao de *Nenhum, nenhuma*.

No início da narrativa, percebemos que, no plano dos afetos, há um eu faltante – o personagem-narrador – que vem rever a casa, que está pronta e que não foi usada pelo dono, mas que virou lugar de leitura, a escola. Trata-se de um eu fragmentado, que quer se integrar ao leitor (“CONVOSCO componho”) – (*Curtamão*, p. 34), através do processo da escrita no instante em que recorda. Ao mesmo tempo em que busca a memória, escreve, não só com palavras mas com o som, isto é, compõe solfejos, modulações, rascunhos de uma canção por vir. No instante da enunciação, ao rever essa casa-texto-escola, o personagem-narrador é um



leitor do tempo do enunciado, tentando soletrar o passado. Esse processo de decodificação do vivido é também uma composição: escrita-leitura que se reinventa enquanto nasce.

Lúcia Castello Branco (1994, p. 28) estudando o processo da memória, a partir de Bachelard e Deleuze, afirma que o tempo não é contínuo, mas lacunar. O processo da memória é como “uma obra, um trabalho, uma construção do sujeito, diante sobretudo da angústia que significa para ele a experiência da memória, o ato de reviver o desaparecido (e portanto, o descontínuo), de enfrentar a morte” (Grifo nosso).

Através da relação construção da casa/construção do texto e partindo do princípio de que o personagem-narrador faz uma releitura do passado, podemos desenvolver aqui, a partir do texto de Lúcia Castello Branco, a proposta de que o ato de recordar é também um trabalho de construção do sujeito e não um texto dado.

Desse modo, o protagonista do conto, o alvenel (personagem-narrador que relê – via memória – o passado da construção da casa) acaba construindo uma outra morada, o texto que lemos. Uma vez que o tempo do enunciado do personagem-narrador não coincide com o tempo da enunciação, o instante em que ele narra, o processo de recordação é tecido a partir de buracos do vivido. Recordar é, pois, um ato descontínuo, diríamos, uma desconstrução, já que o passado nunca vem de modo pleno, mas deformado. A casa revisitada, no instante em que é recordada, já é descrita com outro olhar. A escrita de memória, sendo lembrança, é assim um ato de esquecimento, como uma parede cheia de furos na qual se apóiam os andaimes do edifício-texto, nunca acabado, sempre precário e sempre reconstruído. O que resta das lembranças são estilhaços do vivido.

Nesse sentido, o título da narrativa é sugestivo. O vocábulo “curtamão” é um esquadro grande, usado pelos pedreiros para adequar o ângulo da parede que está sendo construída. Segundo o dicionário, a palavra “curtamão” vem de “corta-mão”. Como vimos anteriormente, o alvenel é metáfora do construtor do texto. No entanto, há aqui uma diferença. A construção, enquanto texto de memória, não é acabada. O personagem-narrador, com seu curtamão, isto é, o processo de recordação, tenta, assim, inutilmente, adequar a parede do passado ao presente, já que ele está assujeitado à linguagem. Há sempre cortes, pois a parede do lembrado é cheia de furos e o vivido é construído, metaforicamente, com pedaços de tijolos-palavras.

Ao lembrar, ele se depara não apenas com o dito, mas com o não-dito. Essas palavras-tijolos tentam inutilmente preencher a parede do tempo, mas a casa nunca se completa: “E o que não digo, meço palavras” (*Curtamão*, p. 44). Essa frase aparece três vezes na narrativa. Na página 43, ela apenas é insinuada: “[...] e o que não digo.” Na página

seguinte, aparece completa. No final do conto, novamente ela retorna, de modo diferente: “[...] e o que não dito.” (*Curtamão*, p. 46, grifo nosso). Em outros termos, o que não foi dito, o material de construção não utilizado, os solfejos, isto é, o rascunho da canção deverão ser soletrados pelo leitor e recriados na sua imaginação a partir dos significantes do texto: “Primeiro o sotaque depois a signifa” (*Curtamão*, p. 36).

Escrever como o construir supõe o uso do “corta-mão”, isto é, o curtamão-caneta, que corta palavras ou o próprio estilete que corta e faz incisões. Num outro enfoque, escrever e recordar, enquanto ato de deformar, supõe uma escrita com um esquadro, um corta-mão diferente, que mede ângulos e linhas nem sempre perpendiculares. Escrever é como um gesto descontínuo, um perigo, um cortar a mão, já que o feitiço pode até se voltar contra o feiticeiro, o estilete pode ferir o dono do texto.

*Curtamão*, texto de lembrança cuja escrita consiste no apagamento. O que sobra do passado são traços, inscrições, restos que se dão a conhecer, texto outro que sofre constante deslocamento. Recordar é reelaborar uma falta que nunca se completa, processo paradoxal de construir desconstruindo. Recordando, o protagonista reinventa precariamente, o que se perdeu. A casa que o personagem-narrador vê, no instante da enunciação, possibilita a construção-desconstrução de uma outra casa, o texto que ele constrói sempre outro, sempre diferente nas suas modulações. E esse texto nasce no instante em que ele vê a casa construída, que já tem outra função, não mais de acolher noivos, mas de permitir o soletramento, uma escola.

O texto de *Curtamão* nasce de ruínas da memória e o presente da escrita acaba sendo uma forma de driblar a decepção, evocada pelo protagonista no início do estória. A casa-texto nunca se constrói totalmente, não podendo ser medida por um curtamão geométrico, mas por um processo descontínuo, já que a memória é constituída de farrapos de lembranças.

Como já mostraram vários pesquisadores, os textos de *Tutaméia* quase sempre nascem da fala. Ruth Silviano Brandão (1989, p. 43), citando Lacan, afirma que, contrariamente ao que o bom senso afirma, não é a escrita que permanece, mas a fala, já que o que se fala é da ordem da voz e está inscrito no sujeito.

Lendo esta narrativa, há expressões que se referem ao corpo: “Suave o Armininho: - ‘*Vai, vou...*’ referia o montante de suspiros, durante cada fiada de tijolos” (*Curtamão*, p. 44, grifo nosso). Em outra passagem encontramos: “Tal o que meu, sangue ali amassei, o empenho e dívidas” (*Curtamão*, p. 45, grifo nosso). A construção da casa-texto está associada a um desgaste do corpo, a um pulsar de afetos que vêm à memória no instante

em que é revivida, uma vez que o personagem-narrador encontrou vários obstáculos para colocar o edifício de pé. Tais afetos, no instante da enunciação, se manifestam enquanto ruínas de lembranças e são devolvidos ao leitor que, com o personagem-narrador, reconstrói e recompõe o texto, mas sempre precariamente, já que o que não foi dito se inscreveu no corpo e é mais importante do que o que veio à lembrança no tempo da enunciação: “A casa, porém de Deus, que tenho, esta, venturosa, que em mim copiei – de mestre arquiteto – e o que não dito.” (*Curtamão*, p. 46, grifos nossos).

Buscando o silêncio, Guimarães se inclina para a letra. Lacan afirma que a verdade não pode ser dita por inteiro. Ela só pode se meio-dizer. A letra sozinha não discerne, mas efetua, afirma Milner (BADIOU, 2000, p. 50). E Rosa, revisitando sua obra, propõe uma escrita a curtamão capaz de suportar o murmúrio do indiscernível.

---

**OS PARATEXTOS DE**  
***TUTAMÉIA***

No terceiro capítulo, refletimos sobre o processo de construção e desconstrução na obra rosiana. Ressaltamos que tanto o excesso quanto a subtração do sentido funcionam como elementos importantes na produção da opacidade da escrita do escritor mineiro. Nas correspondências de Guimarães Rosa, estudadas no primeiro capítulo, fica evidente a preocupação do autor de *Tutaméia* em construir um texto opaco. No comentário que faz à novela *Campo geral*, de *Corpo de baile*, como vimos anteriormente, Rosa faz referência ao elemento “algébrico”, isto é, à construção de um parágrafo obscuro, que deveria permanecer na tradução. Ora, excesso, subtração e opacidade do sentido remetem à letra.

Gostaríamos aqui de estabelecer uma relação entre a letra e o resto a partir do par criado por Lacan *letter/litter*: letra/lixo. Veremos em seguida como esse par tem a ver com a natureza relacional e móvel da letra, possibilitando também uma aproximação com os paratextos, sendo enfocados como resíduos das histórias de *Tutaméia*, resíduos estes importantes na construção da ilegibilidade da escrita rosiana.

Em *Lituraterra*, Lacan lança mão da expressão “*a letter, a litter*”, explorando a suspensão fônico-semântica através da relação letra/carta, lixo/resto:

Esta palavra é legitimada pelo *Ernout et Meillet*: *lino, litura, liturarius*. Mas me ocorreu pelo jogo da palavra com que nos sucede fazer chiste: a aliteração nos lábios, a inversão no ouvido.

Este dicionário (que se vá a ele) me pressagia auspício por estar fundado de um ponto de partida que tomei (partir, aqui, é partir de novo) no equívoco com que Joyce (James Joyce, digo) desliza de a *letter* para a *litter*, de letra/carta (traduzo) para lixo (LACAN, 2003, p. 15).

Para o psicanalista francês, a noção de letra, *lettre*, estaria ligada à idéia de resto, *litter*, lixo, resíduo. Ora, o título das *Terceiras histórias* é *Tutaméia* e, dentre os sentidos propostos pelo escritor mineiro para a palavra “*tutaméia*”, estão os vocábulos “*nicas*”, “*nonadas*”, “*bagatelas*”, além de outros.

Essa relação da letra ao dejetivo nos levou a estudar alguns paratextos (prefácios, provérbios e epígrafes) de *Tutaméia*, não para enfocá-los como fonte que geraria outros contos das *Terceiras histórias*, mas para tentar entendê-los como elementos marginais do texto que, aparentemente funcionando como lixo (*litter*), contribuem para a construção do “fora do sentido”. A relação dos paratextos com a letra, acreditamos, está na mobilidade e na aparente imprestabilidade, isto é, na sua abordagem enquanto dejetivo, resíduo. Milner (1996, p. 104), ao tentar diferenciar letra de significante, afirma que:

Sendo deslocável, empunhável, a letra é transmissível: por essa transmissibilidade própria, ela transmite aquilo de que ela é, no meio de um discurso, o suporte; um

significante não se transmite e nada transmite: ele representa, no ponto das cadeias onde se encontra, o sujeito para um outro significante. (Grifo nosso).

Esse caráter “deslocável” destacado por Milner está no primeiro momento da obra lacaniana, quando a letra é enfocada com relação ao Simbólico e o autor dos *Escritos* enfatiza ainda sua natureza fonemática e tipográfica (MANDIL, 2003, p. 29). Ram Mandil, estudando a obra de Joyce e seguindo o caminho de Lacan, frisa que a letra pode ter esse caráter de mobilidade, mas a relação dela com o *resto* está contida principalmente no segundo classicismo lacaniano. Desse modo, a letra, enquanto litoral, é não só “lugar de encontro entre o mar e a terra, mas também de depósito de resíduos.” (MANDIL, 2003, p. 55, grifo nosso).

Os paratextos e os contos de *Tutaméia*, considerados pelo autor mineiro como “nicas”, coisas de pouco valor, têm fundamental importância no processo de construção dessa obra. Por trás do humor e dos desprezíveis elementos anedóticos desses escritos, como já foi demonstrado por Benedito Nunes, há neles um excelente instrumento de agudas reflexões sobre a natureza da linguagem e sobre o processo de criação rosiano, que muitas vezes escapa ao sentido.

É nessa perspectiva de aparente inutilidade que estamos vendo os paratextos como tendo uma natureza semelhante à da relação entre o par *letter/litter*. Ora, essa relação da letra com o resto está estreitamente ligada àquilo que não se dá a ler. Como *letter/litter*, os prefácios, enquanto texto da margem,<sup>10</sup> permitem uma leitura do que escapa ao texto linear, oficial, possibilitando a emergência de uma escrita que ainda não chegou ao palco da página, mas que está sempre por vir, como propõe Blanchot. E Rosa confirma essa proposta, quando, no prefácio *Aletria e hermenêutica*, faz referência ao “leite que a vaca não prometeu”:

*Serão essas – (o autor se refere às anedotas de abstrações) as com alguma coisa excepta – as de pronta valia no que aqui se quer tirar: seja, o leite que a vaca não prometeu”, Talvez porque mais direto colindem com o não-senso, a ele afins;” (Aletria e hermenêutica, p. 3, grifo em itálico do autor).*

Enfim, o que foi relegado, a construção de um texto que oficialmente não se fez, sendo um resto, um texto de reserva, possibilita, a cada leitura, o surgimento de zonas indeterminadas de sentido, apresentando assim o impossível da representação, o “espaço da vacância”, isto é, um espaço a ser ocupável (BLANCHOT, 1984, p. 70).

<sup>10</sup> Benedito Nunes considera os prefácios como contraponto do plano da criação e recriação das histórias: “[...] Nas histórias, a linguagem caminha num plano de criação e de recriação. Os Prefácios contrapontam esse plano, como se, à semelhança de metalinguagem, contivessem eles algumas das regras do jogo da linguagem que em toda a obra se desencadeia” Cf: NUNES, 1976, p. 209. (Grifo nosso).

Mas para estudar os paratextos rosianos, vale a pena voltar a Lacan, quando se refere “ao escrito para não ser lido”: “um escrito, a meu ver, é feito para não se ler” (LACAN, 1992a, p. 265) . Mandil (2003, p. 165) estudou essa proposta, analisando o modo como Lacan lê Joyce.

A ilegibilidade de *Finnegans Wake* adviria dessa superposição de sentidos na formação de uma palavra, superposição que jamais elimina a presença do “zero”, o “coeficiente de anulação”. Anulação, pode-se dizer, da possibilidade de fixação de um único sentido a uma palavra, ou, em termos lacanianos, da dificuldade de estabilização da relação entre significante e significado.

Essa proposta do “não se dar a ler” dialoga, segundo Mandil, com a concepção blanchotiana do “livro por vir”. E o psicanalista cita uma frase de Blanchot que poderia tranquilamente ser assinada por Lacan: “Eu quero *ler* o que, no entanto, não está escrito.” (MANDIL, 2003, p. 174). A leitura, segundo o autor de *O espaço literário*, tem algo de “abertura” que leva o livro a ir além de seu autor. O livro, para Blanchot, é diferente da obra. Enquanto o primeiro aponta para a materialidade do objeto, a segunda, a obra, nunca se manifesta plenamente e cabe ao leitor sempre atualizá-la. Desse modo, o ilegível, na sua opacidade, possibilita o transparente, isto é, leituras possíveis. O que não se dá a ler é, segundo Blanchot (1987, p. 196) como um nada, um resto que no entanto suscita estilhaços de sentido dessa pedra-linguagem:

Tal é o caráter próprio dessa “abertura” de que é feita a leitura: só se abre o que está melhor fechado; só é transparente o que pertence à maior opacidade. Só se admite na ligeireza de um Sim livre e feliz o que se suporta como esmagamento de um nada sem consistência. E isso não vincula a obra poética à busca de uma obscuridade que desconcertaria a compreensão cotidiana. Isso apenas estabelece, entre o livro que aí está e a obra que nunca aí está de antemão, entre o livro que é a obra dissimulada e a obra que só se pode afirmar na espessura, tornada presente, dessa dissimulação, uma ruptura violenta, a passagem do mundo onde tudo tem mais ou menos sentido onde existe escuridão e claridade, para um espaço onde, propriamente dito, nada possui ainda sentido, em direção ao qual, entretanto, tudo o que tem um sentido reverte como à sua origem.” (Grifo nosso).

Voltemos a um outro traço da letra que foi mencionado anteriormente, isto é, o seu caráter de mobilidade, ou seja, sua natureza oscilante. A letra, como vimos no primeiro capítulo, estabelece a conjugação entre o Simbólico e o Real. Enquanto litoral, ela articula, segundo Lacan, elementos heterogêneos. Ora, os paratextos têm como marca o aspecto relacional, como veremos a seguir, seguindo Compagnon. Os paratextos de *Tutaméia*, sendo fragmentários, estando fora e ao mesmo tempo dentro das *Terceiras estórias*, tendo, pois, uma

natureza ambígua, possibilitam a suspensão do sentido, contribuindo para tornar mais intenso o processo da ileitura. Assim, com relação aos prefácios, por exemplo, dada a sua mobilidade, qualquer conto de *Tutaméia* pode dialogar com eles, “indo além do grupo de estórias com que imediatamente se relacionam”, como afirma Nunes (1976, p. 208):

Registre-se, porém, que a função dos Prefácios não se esgota nesse mister de acesso às intenções das estórias e à linha característica dos personagens. Cada um dá mais do que isso; e quando dizem e sugerem vale para além do grupo de contos com que imediatamente se relacionam. (Grifo nosso).

Vamos ver, a seguir, como a concepção que Compagnon tem de paratexto está relacionada com a idéia de mobilidade, já apontada por Benedito Nunes ao estudar os prefácios de *Tutaméia*. Compagnon, no entanto, traz elementos operacionais interessantes que merecem ser reexaminados, uma vez que dialogam com a noção blanchotiana de “livro por vir.”

Compagnon (1996b, p. 106) afirma que “o espaço da escrita é, antes de tudo, uma situação a investir, um lugar de trabalho disponível: a biblioteca, a ordem do discurso, a letra. A letra é o espaço mínimo, inevitável, de toda escrita; ela é também o sintoma em sua mobilidade.” Acreditamos que a concepção de Compagnon coincide com a de Blanchot quando concebe o espaço como uma categoria inconclusa, sempre em processo de vir a ser. Nessa linha, a escrita, em constante mobilidade, é sempre fugidia e o espaço, concebido como vazio, isto é, como “lugar de trabalho disponível”, está no entrelugar, entre o que se escreve e o que se reserva a escrever.

Compagnon nos ensina ainda que a “habitação da letra” tomou formas variadas ao longo da História. Na Antiguidade e na Idade Média, a relação do espaço com a escrita se dá através da *tópica*: “A *tópica* é um domínio público indiviso, uma estrutura móvel e habitável por quem quiser, orador ou ouvinte, escritor ou leitor: todos os agentes, todos os depositários da letra a compartilham.” (COMPAGNON, 1996b, p. 107). Na Idade Clássica, interrompe-se a mobilidade tipográfica da letra: “A noção espacial de referência torna-se então a *topografia*: o texto clássico, circundado por uma perigrafia, demarcado por ícones, é o mapeamento, o recorte, a representação fina e detalhada de um lugar ou de um terreno escolhido.” (COMPAGNON, 1996b, p. 107).

Mallarmé irá resgatar a *escrita tópica*, uma vez que ela estava perfeitamente sintonizada com a revolucionária concepção de livro proposta por ele. Trata-se de uma escrita



móvel, que rompe com a concepção tradicional e centrada de espaço. É o que afirma Compagnon (1996b, p. 109):

[...] na escrita topológica, a folha e a pena, a maculatura e o espirituoso histrião estão ambos em movimento, em trajetórias diferentes, em órbitas que não convergem nem divergem, mas que, por vezes, fortuitamente, se encontram ou se cruzam, “choque sucessivo sideralmente de uma conta total em formação”: é o acidente que faz carne e verbo, é o sintoma, a alternância do som e do silêncio, a densidade intermitente da letra.

Na escrita topológica, o sujeito não é o centro, como acontece com o texto topográfico, mas se afasta dela, deslocando-se entre o que está escrito e o que está para se inscrever, nesse jogo incessante de som e silêncio. O livro, nessa concepção de escrita é, como propõe Mallarmé, “a expansão total da letra”, devendo tirar dela uma mobilidade e “espaçoso, por correspondência, instituir um jogo, não se sabe, que confirme a ficção.” (COMPAGNON, 1996b, p. 108).

É nessa linha que devemos ler os prefácios de *Tutaméia*. Na construção da escrita rosiana, é possível perceber que, desde *Sagarana*, já havia, ainda que inconscientemente, uma preocupação em construir um texto de subtração. Esse modo de escrever foi acontecendo não apenas pelo empenho do escritor mineiro em fazer um apurado trabalho de linguagem, mas também pelo próprio processo simultâneo de revisão de sua obra. Sônia Van Dick Lima (2000, p. 41) afirma, como já marcamos anteriormente, que quando o autor de *Sagarana* fazia a revisão desse primeiro livro, já na quarta edição, ele estava revendo o romance *Grande Sertão: veredas*, ao mesmo tempo em que concluía a obra *Corpo de baile*. Essa escrita simultânea com certeza levou Rosa a construir um texto de grande mobilidade, processo este que se intensificou em *Tutaméia*, com a elaboração de quatro prefácios e a colocação dos contos em ordem alfabética, apontando para o processo de atomização da linguagem desse último livro.

Irene Simões afirma que os prefácios *Hipotétrico*, *Nós, os temulentos* e *Sobre a escova e a dívida* foram construídos inicialmente como se fossem contos, só mais tarde vindo a ser considerados prefácios. Além disso, alguns desses textos foram escritos um pouco antes ou na mesma época de *Primeiras estórias*. Com relação às datas de publicação dos prefácios, Irene Simões afirma que *Hipotétrico* foi publicado, em *O Globo*, em 14.01.61, *Nós, os temulentos*, em 28.01.61, no mesmo jornal, e *Sobre a escova e a dívida*, em 15.05.65, na Revista *Pulso*. Inicialmente Rosa parece ter pensado em colocar apenas o texto *Aletria e hermenêutica* como prefácio de *Tutaméia* (SIMÕES, 1988, p. 22). Como podemos perceber, o

traço oscilante desses três prefácios citados anteriormente, ora sendo enfocados como contos ora como prefácios, já aponta para a natureza cambiante e ambígua desses paratextos.

Deslocando os prefácios, o autor acaba rompendo com a linearidade textual, apostando na escrita inacabada e topológica, quebrando assim com a noção tradicional de todo prefácio, enquanto escrito que precede uma obra maior. Com isso, o escritor mineiro possibilita novas leituras, uma vez que os paratextos se mesclam às histórias, aproximando-se e ao mesmo tempo se distanciando delas.

Os prefácios de *Tutaméia*, tendo uma natureza ambígua de prefácio e história, estando à margem das narrativas e ao mesmo tempo fazendo parte do corpo delas, caracterizam-se pela mobilidade. Nessa perspectiva, parece-nos que eles se aproximam da noção lacaniana de letra, enquanto litoral, pois unem elementos heterogêneos, isto é, outros prefácios e outras histórias do livro, num processo infinito de combinações. Tendo, pois, uma natureza paradoxal, estando num entrelugar, os prefácios nos fazem lembrar o objeto (a) lacaniano. São escritos que sobram, como o resto, mas que acenam para o que pode ser dito, mantendo a suspensão semântica.

Sendo escrito por último, todo prefácio é um texto de morte, mas ao mesmo tempo aponta para um vir a ser da escrita, pois traça expectativas do autor em relação ao que vai ser lido pelo leitor: “A morte, “dita antecipadamente”, é o gesto grave pelo qual consinto em morrer. Eu me dou a morte na primeira página, está findo o sujeito que fui, enquanto escrevi isso que você vai ler.” (COMPAGNON, 1996b, p. 87).

Sendo a escrita sempre inconclusa, os prefácios, na sua natureza ambígua – escrita de morte do autor e ao mesmo tempo propiciadora de novas leituras que sempre surgirão – são sempre ilusórios, uma vez que a escrita nunca termina: “Enfim, o prefácio é a prova de realidade do livro, uma prova ilusória – não escrevo senão um simulacro de prefácio – mas suficiente” (COMPAGNON, 1996b, p. 87).

O autor põe artificialmente um ponto final, visto que há sempre restos que poderão ser reaproveitados a cada leitura, pois a obra, como afirma Blanchot, é infinita. É preciso terminar, ainda que provisoriamente, pois a escrita está sempre no espaço da vacância, como afirma Compagnon. Textos nômades, cravados na letra, os prefácios apontam para um não-lugar, para um “livro por vir”, acompanhando Blanchot, e nessa mobilidade surgem sempre opacidades, vazios, convocando o leitor a produzir uma escrita, viagem sempre errante do sentido, rompendo assim com a tradicional oposição entre ler e escrever, como afirma também Schneider (1990, p. 353): “Escrever, ler, jamais percebi direito a diferença.

Veja os escritores. Para alguns, uma coisa é o prolongamento inevitável da outra: de tanto ler, o leitor torna-se autor, retoma, completa, prolonga suas leituras.”

Espalhados pelo livro, os paratextos infiltram-se em sentidos possíveis e se “instalam” naquela categoria de signo, denominada por Peirce de primeiridade, buscando, como afirma Daysi Turrer (2000, p. 74), não apenas “o que é dado a ler pelo livro mas o que se dá a ler pelo que lá não está escrito.”

E é exatamente essa categoria de primeiridade, acompanhando Peirce, que cria opacidade. Assim, o que não está escrito busca sempre uma demanda a interpretar.

Os prefácios das *Terceiras estórias*, como já notamos anteriormente, não devem ser lidos como se contivessem a gênese da estória, mas funcionam como suplemento. Nesse sentido, eles têm algo de contraponto musical, como já apontou Benedito Nunes (1976, p. 209). Amplia-se o jogo de linguagem presente na obra, seja pela ordem alfabética dos títulos dos contos, seja pelo diálogo intratextual de frases de uma narrativa (ou de um prefácio) que remetem a outras estórias ou mesmo a atuações de personagens em diversos textos. Cria-se, dessa forma, nas *Terceiras estórias*, como já apontou Vera Novis, uma espécie de caleidoscópio. A estrutura móvel do texto supõe um leitor ativo, capaz de movimentar essas “nicas textuais” que, como estilhaços, vão se movendo a cada ato de leitura, formando uma nova configuração, um *livro por vir*, no sentido que lhe atribui Blanchot. Essas reflexões sobre os prefácios, focalizando o seu caráter móvel e sua natureza de resíduo textual são balizas importantes para uma leitura pormenorizada que será feita a seguir.

#### 4.1 Os prefácios

Guimarães Rosa vai explorar, nesses quatro prefácios de *Tutaméia*, elementos importantes que estão relacionados à noção de letra tais como a subtração da escrita, o paradoxo como ferramenta fundamental no processo de desconstrução da inércia lingüística, a “suspensão do julgamento”, defendida por Sextus Empiricus e citada mais de uma vez pelo autor, além da importância do irracional na criação literária.

Na aparente desimportância desses prefácios, provérbios e epígrafes, se insinua o par *letter/litter*. Essa atomização da linguagem se estende também ao microtexto. É nesse sentido que iremos ler três contos de *Tutaméia*. Em *Orientação*, vamos explorar a mobilidade tipográfica da letra. A linguagem não-verbal será examinada em *Intruge-se*. Finalmente, no conto *Hiato*, a presença do elemento irracional no processo de criação será estudado a partir

da ambígua noção de *Unheimliche*. A ambiguidade se estenderá, como veremos, no próprio processo de construção textual rosiano. Esses recursos utilizados nos contos têm um denominador comum: um exercício de construção do ilegível através da materialidade da linguagem.

O primeiro prefácio – *Aletria e hermenêutica* – tem como tema o avesso da linguagem (SIMÕES, 1988, p. 25). Esse avesso, na nossa opinião, não se limita a um jogo de oposições ou às expressões e provérbios de caráter paradoxal. Podemos estender a expressão “avesso da linguagem” como um espaço vazio que o escritor mineiro usa para evidenciar o irrepresentável. É nesse sentido que podemos compreender o processo de subtração a que se refere o autor no primeiro prefácio. Tal processo supõe assim um estilhamento da linguagem, buscando sempre novas possibilidades de percepção que estão além da lógica e do signo.

E nessa estratégia de estilhamento, Rosa vai lançar mão do fragmento e de formas embrionárias de narrativas como provérbios, anedotas, epígrafes, prefácios, chistes e outras variantes. Tais formas, sendo curtas, permitem maior mobilidade e, como letras, se disseminam pelo livro, ampliando ainda mais os buracos da rede textual, possibilitando a emergência do humor: “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.” (*Aletria e hermenêutica*, p. 3). E o humor vai nascendo dessa “poética da subtração”<sup>11</sup>, construída a partir do não-senso:

Imagine um cachorro basset, tão comprido, que a cabeça está no Rio e a ponta do rabo em Minas. Se se belisca a ponta do rabo, em Minas, a cabeça, no Rio, pega a latir [...]

-E é isso o telégrafo-sem-fio?

-Não. Isso é o telégrafo com fio. O sem-fio é a mesma coisa... mas sem o corpo do cachorro. (*Aletria e hermenêutica*, p. 5).

Em várias passagens desse prefácio, tanto as anedotas quanto as frases se encaixam no que o autor mineiro chamava de “operações subtrativas”: “Por aqui, porém, vai-se chegar perto do nada residual, por seqüência de operações subtrativas, nessa luta que é uma definição “por extração” – “O nada é uma faca sem lâmina, da qual se tirou o cabo [...]” (*Aletria e hermenêutica*, p. 5).

A estética da redução, esse nada residual proposto pelo escritor mineiro, no primeiro prefácio, atinge o seu auge no silêncio, quando ele afirma que “O livro pode valer

<sup>11</sup>A expressão “poética da subtração” foi usada por Paulo Andadre. In: ANDRADE. *Retira a quem escreve sua caneta*: Guimarães Rosa e a subtração da escrita, 2001, p. 59.

pelo muito que nele não deveu caber.” (*Aletria e hermenêutica*, p. 12). Vale ressaltar aqui que o título do primeiro prefácio é sugestivo: Aletria e hermenêutica, duas palavras em sentidos opostos: a primeira conota fragmentação. Aletria, como nos ensina Aurélio Buarque de Holanda, é “massa de farinha de trigo em fios delgados, usada em sopas.” Trata-se de fios delgados, fragmentos, que combinados e recombinados, nas *Terceiras estórias*, podem deixar em suspensão o sentido, possibilitando ao leitor uma escrita em ausência. Já a palavra “hermenêutica” nos leva à unicidade do sentido, procurado pelos hermeneutas quando estudam os textos sagrados. Evidentemente, Rosa aposta num prefácio-aletria e não numa interpretação única, uma vez que, como entende Deleuze, o sentido é sempre produzido e nunca dado estaticamente.

A leitura de *Tutaméia* só tem lugar numa visão descentrada. Ela deve ser praticada no conjunto da obra e não na leitura isolada de cada estória. A aletria é a pulverização do sentido e é através dela que surgem novas reconfigurações textuais e paradoxos. É por meio dos paradoxos que o escritor aponta para o inominável. Na entrevista que dá ao jornalista Günter Lorenz, Rosa afirma:

Os paradoxos existem para que ainda se possa exprimir algo para o qual não existem palavras. Por isso, acho que um paradoxo bem formulado é mais importante que toda a matemática, pois ela própria é um paradoxo, porque cada fórmula que o homem pode empregar é um paradoxo. (*COUTINHO*, 1983, p. 68).

Esse mesmo pensamento pode ser encontrado na relação que Deleuze, citando Felix Guattari, estabelece ao comparar uma esquizoanálise com a psicanálise. Os lapsos como os paradoxos podem ser indicadores de novos universos:

Os lapsos, os atos falhos, os sintomas são como pássaros que batem com o bico na janela. Não se trata de interpretá-los. Trata-se antes de detectar sua trajetória para ver se podem servir de indicadores de novos universos de referência suscetíveis de adquirirem uma consistência suficiente para revirar uma situação. (*DELEUZE*, 1997, p. 75).

Referindo-se ao não-senso em *Tutaméia*, Benedito Nunes afirma que nele o jogo da linguagem se exercita até o seu limite. Os contos dessas *Terceiras estórias* são como fios textuais que se tecem e se retecem, fios compostos de “enredos que se desenredam e inesperados acertos,” como aponta Nunes (1976, p. 205). E nessas “tutameíces”, o silêncio também conta, já que nas chamadas “anedotas de abstração” é importante tirar “o leite que a

vaca não prometeu”, como afirma Rosa. Esse “leite não prometido” corresponde ao que não se dá a ler. Em outros termos, para Rosa, a escrita traz detritos que não entraram no processo de composição textual, mas que podem ser reciclados tanto pelo autor quanto pelo leitor. É nesse prefácio, carregado de “eliminações parciais”, construído através de negações freqüentes como “não”, “sem”, “nada”, que o autor vai escavando a linguagem até o seu limite, buscando o avesso do signo, fazendo “gaguejar a língua”, como afirma Deleuze, levando-a a se tornar estrangeira no próprio idioma. Através desses paradoxos, o escritor mineiro, ao tocar na agramaticalidade, possibilita a emergência do indiscernível, zona de indeterminação de sentidos. Um grande livro, afirma Deleuze (1997, p. 84), “é sempre o avesso de um outro livro que só se escreve na alma, com silêncio e sangue.”

Em *Hipotrélico*, segundo prefácio de *Tutaméia*, Guimarães Rosa trata do uso do neologismo. Ironizando aqueles que vêem a língua de modo estático, o escritor mineiro vai mostrando que há um processo dinâmico, criativo e espontâneo no uso dos neologismos. A língua escapa ao controle racional dos filólogos, que tentam engaiolá-la nos modelos clássicos. Muitas vezes, os neologismos nascem de situações inesperadas, intuitivas, não havendo, pois, limites entre o erudito e o popular, a criatividade e a derivação filológica, tida como legítima, vinda do bom vernáculo, como querem os puristas.

As palavras têm uma mobilidade própria e elas nos surpreendem em diversas situações, possibilitando o surgimento de vocábulos que nem sempre possuem uma origem definida. É nessa linha que devemos entender a palavra “irreplegível”, que aparece em caixa alta no início do prefácio.

No dicionário, a palavra “irreplegível” é forma hipotética, isto é, não se sabe a sua origem. Ora, a forma hipotética, em lingüística diacrônica, é no fundo um neologismo, já que se trata de um vocábulo latino inventado pelo pesquisador para explicar a evolução natural do vocábulo. Desse modo, na própria evolução da língua, o lingüista se vê na obrigação de trabalhar com palavras inventadas. Ressalte-se ainda que o vocábulo “irreplegível” significa “insaciável, que não se pode encher”, o que aponta metaforicamente para o caráter de falta na linguagem. O neologismo nasce de uma falta no idioma, sempre precário, já que nunca abarca o Real.

Um outro ponto interessante, com relação ao neologismo, é a sua capacidade de possibilitar a emergência de combinações insuspeitadas do idioma, numa infinita indecisão semântica no sistema lingüístico. Sendo uma palavra inventada, é como uma variável na matemática, que pode ter possíveis e imprecisos significados: “Para a prática, tome-se hipotrélico querendo dizer: antipodático, sengraçante imprizado; ou, talvez, vice-dito:

indivíduo pedante, importuno agudo, falta de respeito para com a opinião alheia.” (*Hipotrélico*, p. 64). Ao fazer reflexões sobre o neologismo, o autor cria novos vocábulos, novos fios-significantes, brincando com os sons e as onomatopéias, propondo significados transitórios, entrando na circularidade típica do dicionário e ao mesmo tempo ironizando a sua catalogação, já que muitas vezes é a língua que conduz o escritor e não o contrário.

Daí a “imperial mania” de criar novas palavras:

Dito seja, as demais, que o vício de criar novas palavras invade muitas vezes o criador, como imperial mania. Um desses poetas, por exemplo, de inabafável vocação para contraventor do vernáculo, foi o fazendeiro Chico de Matos, de Dourados; coitado, morreu de epiteloma. Duas das suas se fizeram, na região: intujuspético, que quase por si se define – com o sentido de pretensioso impostor e enjoado soturno; e incorubirúbil, que onomatopeicamente pode parecer o gruziar de um peru ou o propagar-se de golpes com que se sacoleja a face límpida de uma água, mas que designa apenas quem é “cheio de dedos”, “cheio de maçada”, “cheio de voltas”, cheio de nós pelas costas” muito suscetível e pontilioso. Não são de não se catalogar.” (*Hipotrélico*, p. 66, grifo nosso).

Na sua espontaneidade, o analfabeto cria vocábulos saborosos às vezes por pura satisfação, como se sentisse um gozo lingüístico, formando o que Deleuze (1997, p. 15) afirma de “devir outro da língua”. O verdadeiro escritor é aquele que segue esse movimento, criando uma língua estrangeira no próprio idioma, levando-o a delirar, a chegar ao seu limite, entrando assim nos insterstícios da linguagem: “HÁ O HIPOTRÉLICO. O termo é novo de impesquisada origem e ainda sem definição que lhe apanha em todas as pétalas o significado.” (*Hipotrélico*, p. 66). Hipotrélico é, pois, metáfora da palavra em estado primeiro, com significados sempre possíveis. Sendo neologismo, rompe com a inércia lingüística: “Perspicanos a inércia que soneja em cada canto do espírito, e que se refestela com os bons hábitos estadados.” (*Hipotrélico*, p. 64).

Interessante notar que, nesse prefácio, o discurso irônico se forma à medida que o autor vai mostrando a evolução semântica de algumas palavras. As traições do significado de determinados vocábulos trazem uma pitada de ironia uma vez que algumas palavras têm um percurso completamente diferente do significado primeiro e acabam sendo vistas, ao longo do tempo, como exemplo de “bom vernáculo”. Através da ironia, podemos perceber como a língua é plástica e móvel, não se sujeitando, em seu processo de evolução, à tirania da racionalidade gramatical:

À neologia, emprego de palavras novas, chamava Cícero “verborum insolentia”. Originariamente, insolentia designaria apenas: singularidade, coisa ou atitude

desacostumada, insólita. Mas, como a novidade sempre agride, daí sua evolução semântica, para: “arrogância, atrevimento, atitude desaforada, petulância grosseira”. (*Hipotrélico*, p. 68).

Como podemos perceber, há uma ironia que perpassa por todo o prefácio. Ora, esse discurso irônico está em perfeita sintonia com o tom humorístico das *Terceiras estórias*. Além disso, não podemos nos esquecer de que a ironia é, por excelência, um discurso econômico, já que nela o texto latente é sempre maior do que o manifesto. Assim, o discurso irônico desse prefácio se coaduna perfeitamente com a linguagem condensada de *Tutaméia*. Importa ainda ressaltar que a mobilidade da mensagem irônica também se articula com a estrutura móvel desse livro. Todo processo irônico supõe uma mobilidade do sentido: o criador da ironia “pisca o olho” para o leitor, fazendo um pacto silencioso com ele. Essa aliança supõe, naturalmente, uma ruptura com a vítima da mensagem irônica. Desse modo, o caráter itinerante do sentido, sempre oscilando, pode levar o leitor a decodificar ou não a mensagem lançada pelo criador do texto. Outras vezes, pode acontecer o contrário: o leitor constrói uma ironia que escapou ao próprio autor e este se torna também um alvo do leitor. É nessa linha de mobilidade e de indecisão do sentido que podemos destacar algumas marcas irônicas do prefácio *Hipotrélico*.

Ao ironizar os estudiosos do idioma que insistem em ficar presos às raízes clássicas, o autor da ironia coloca nomes cômicos ou esdrúxulos em alguns personagens ou até lança mão de estrangeirismos, acenando para o caráter paralisante que dão às palavras: “[...] Alguém fez “ludopédio” contra o anglicismo futebol e o Dr. Estácio de Lima propôs um “anhydropodoteca” para substituir galocha” [...] (*Hipotrélico*, p. 68). A ironia marcada pela estranha palavra “andhydropodoteca” se estende ao seu autor, cujo nome – Estácio de Lima – aponta para o conceito de estacionar, paralisar o devir do idioma. Além disso, a palavra “lima” nos leva à idéia de limar, polir, fazendo lembrar os versos do famoso poema “Profissão de fê”, de Olavo Bilac – “Torce, aprimora, alteia, lima a frase”.

Desse modo, a busca da perfeição e da pureza do idioma, traço típico do Parnasianismo, recebe um distanciamento irônico nesse prefácio, por parte do criador da ironia, que em silêncio, entra num pacto com aquele leitor capaz de captar a mensagem latente do texto, isto é, o engessamento da língua por parte dos gramáticos míopes. Idêntica ironia está presente no nome de um purista, o doutor Castro Lopes:

*De acordo, concedemos. Mas, sob cláusula: a de que o termo engenhado venha tapar um vazio. Nem foi menos assim que o dr. Castro Lopes, a fim de banir galicismo, e embora se saindo com processo direto e didático, deixadas fora de*



*conta quaisquer sutilezas psicológicas ou estéticas, conseguiu pôr em praça pelo menos estes, como ele mesmo dizia, “produtos da indústria nacional filológica”: cardápio, convescote, preconício, necrópole, ancenúbio, nasóculo, lucivéu e lucivelo, fádico, protofonia, vesperal, posturar, postrídio, postar (no correio) e mamila. E donde: palavra nova, só se satisfizer uma precisão, constatada, incontestada. (Hipotréllico, p. 65).*

Além da colocação do título de doutor Castro Lopes com *d* minúsculo, sem contar o irônico significado do verbo “castrar”, no sentido de podar o movimento natural da língua, há outras marcas irônicas: as aspas no uso da expressão “produtos da indústria nacional filológica”, os parênteses “(no correio)”, o jogo antitético e sonoro “constatada, incontestada”, o excesso das enumerações, enfim a ironia se insinua em várias passagens do prefácio como um texto silencioso e econômico, ridicularizando a limitação de alguns filólogos, que nem sempre percebem o dinamismo do idioma.

Em outras passagens do prefácio, a ironia continua. A própria enumeração em parágrafos já é irônica, sugerindo a idéia de legislação, vigilância da linguagem, operada pelos gramáticos puristas. O parágrafo 7 é um ótimo exemplo: “Edmundo da Silva. Embaixador, sertanejo, oxoniano e curvelano, da beira do Bicudo, e gentleman farmer, gentilhomme campagnard, gentil-homem principalmente. Dono da Fazenda-da-Pedra, entre São Fidélis e Campos.” (*Hipotréllico*, p. 69). O nome do embaixador Edmundo Barbosa da Silva é sintomático. A sutileza do estilo rosiano nos permite levantar a hipótese de que, no aspecto sonoro, a palavra Edmundo sugere a expressão “é do mundo”. Dr. Edmundo é embaixador e ao mesmo tempo sertanejo, espelho do próprio Rosa, representando a fusão do rústico com o refinado, desconhecendo as fronteiras não só geográficas, mas lingüísticas, justificando assim a colocação de vocábulos estrangeiros na sua caracterização (*gentleman, farmer, gentilhomme campagnard*) ao lado de termos pedantes portugueses (“oxoniano”, nome de Oxford em latim medieval, variante de oxfordiano). Dr. Edmundo, sendo embaixador, é o exemplo típico da mobilidade do idioma. Morando no mundo, pela profissão de diplomata que exerce, pode passear pelo devir da língua e transitar por diversos territórios lingüísticos.

O caráter de enigma do neologismo, na proposta de Rosa, nos leva ao significante em estado puro. Um neologismo faz gaguejar a língua, desautomatiza os usuários, mostrando lhes que, por mais racional que seja a filologia, existe a bastardia da linguagem. E é essa bastardia que muitas vezes vai impulsionar novos sentidos, já que o idioma é plástico e móvel. O neologismo nos leva ao irrepresentável, ao que não se escreve, evidenciando a natureza provisória e arbitrária dos signos.

*Nós, os temulentos*, o terceiro prefácio, remete-nos à visão dupla das coisas, como já apontou Irene Simões (1988, p. 31). O poeta é como um duplo do bêbado e se inclui como um temulento. Como mostra a pesquisadora, a linguagem vai também se duplicando e entrando em temulência à medida que Chico, o protagonista, caminha: “E retornou, mistilíneo, porém, porém.” (*Nós, os temulentos*, p. 103, grifo nosso).

Na citação anterior, a palavra “mistilíneo” é sugestiva no texto. Um polígono mistilíneo é o que tem lados retos e curvilíneos. O protagonista Chico, na sua embriaguez dionisíaca, já apontada por Nunes (1976, p. 208), associando-a à possessão criadora em Platão, vai recortando a realidade através de metafóricos polígonos, isto é, olhares “diplópicos”. A linguagem do prefácio, mimetizando o trajeto do bêbado, segue também uma caminhada mistilínea, “cambaleante”, através de trocadilhos, palavras-valise, paradoxos e neologismos, ilustrando os impasses da representação: “E foi de ziguezague, veio de zaguezigue. Viram-no à entrada de um edifício, todo curvabundo, tentabundo.” (*Nós, os temulentos*, p. 104).

Desse modo, a realidade percebida por Chico, espelho do escritor, é reconstituída em forma de polígonos mistilíneos, isto é, em linhas retas e curvas, resgatando sentidos inusitados e é desse jogo de linguagem que nasce o humor e a linguagem poética: “Como é que o senhor quer abrir a porta com um charuto” – é... Então, acho que fumei a chave [...]” (*Nós, os temulentos*, p. 104).

Como podemos perceber, há uma inversão na relação que se estabelece entre narrador e personagem e essa inversão se espelha no aspecto tipográfico do prefácio: a lucidez do narrador acaba entrando metaforicamente em delírio, através do uso do itálico. O mesmo acontece com os delírios de Chico, apresentados em caracteres tipográficos normais, fundindo-se assim a realidade com a ficção.

A temulência, como já afirmou Nunes (1976, p. 208), tem a ver com a orgia. O termo “orgia” remete-nos ao desperdício, traço freqüente nas festas dionisíacas. Essa idéia de desperdício instala, no texto rosiano, uma relação paradoxal: por um lado há uma abundância de delírios do protagonista, por outro vemos uma redução no processo de construção vocabular. Em outros termos, o uso das palavras-valise, no prefácio, nos remete a um desperdício semântico – e ao humor evidentemente – uma vez que o autor agrupa dois radicais num mesmo termo. É o que acontece, por exemplo, com as palavras “copoanheiros”, “tentabundo”, “sozinhidão”. Por outro lado, existe uma redução do significante, na medida em que há uma subtração do vocábulo, uma composição por aglutinação, processo de construção de palavras com perda de elementos. Enfim, as palavras-valise possibilitam uma relação

indiscernível do sentido, fundindo dois vocábulos (copo e companheiro, sozinho e solidão). Ao mesmo tempo que há, metaforicamente, uma orgia de radicais, há conseqüentemente uma perda de fonemas no processo de construção das palavras-valise e uma aglutinação de sentidos, possibilitando mais de uma leitura.

*Nós, os temulentos* é um texto composto de estilhaços, dejetos de linguagem, piadas, situações cômicas, enfim “recortes poligonais”, “olhar de bêbado”, espelho da visão poética sobre a realidade, possibilitando a emergência do humor, enquanto efeito de superfície, como quer Deleuze, levando o leitor a saborear o “leite que a vaca não prometeu”.

A visão dupla, diplópica, vai se refletindo nos deslocamentos semânticos através de trocadilhos: “– Se não me abaixo, não te levanto. Se me abaixo, não me levanto.” (*Nós, os temulentos*, p. 103). O protagonista, bêbado, é um espelho do poeta, que vê a realidade duplamente, o que justifica o excesso de delírios e a orgia de imagens. É nesse sentido que podemos arriscar uma leitura do estilhaçamento do espelho no final do prefácio: “[...] *assestou-lhe uma sapatada, que reventou com o espelho nos mil pedaços de praxe.*” (*Nós, os temulentos*, p. 104, grifo do autor).

A imagem do estilhaçamento permite-nos levantar uma hipótese: não seria esse prefácio uma espécie de pequeno caleidoscópio do livro *Tutaméia* ou mesmo de outras obras? Como vimos, essa comparação já foi sugerida por Vera Novis. Benedito Nunes também se aproxima dessa idéia quando afirma que as narrativas que seguem a *Nós, os temulentos* põem temulentos em cena:

As estórias, que a esse intróito seguem, põem temulentos em cena: um “lunático-de-mel” (*Orientação*), os que inventam e vivem na lenda que imaginaram (*Os três homens e a estória dos três homens que inventaram um boi*), o velho louco e solitário que se deita em manjedoura na noite de Natal (*Presepe*), o Ruysconcelos, alcoólatra e suicida (*Palhaço da boca verde*), o delirante preso de *Quadrinho de estória*, etc. etc. (NUNES, 1976, p. 208).

Como se pode constatar no texto acima, frases e expressões de “*Nós, os temulentos*” poderiam ser um dos mil pedaços do espelho partido por Chico no final desse paratexto. A relação entre o lá e o cá está presente nesse prefácio principalmente quando Chico dá uma outra representação, não do “cá”, o mundo da lógica “do aquém túmulo”, mas do “lá”, a percepção poética, de temulento: “*Deixava de interpretar as séries de símbolos que são esta nossa outra vida de aquém túmulo, tão pouco pretendendo ele próprio representar de símbolo, menos, ainda se exhibir sob farsa.*” (*Nós, os temulentos*, p. 101, grifo em itálico do

autor). Essa relação entre esses dois espaços (lá e cá) se insinua em outras narrativas. Veja, por exemplo, o título do conto de *Primeiras estórias*, *A menina de lá*. Também nas *Terceiras estórias*, encontramos duas narrativas: *Lá, nas campinas* e *Ripuária*. Enquanto nos dois primeiros contos está evidente essa relação, através do advérbio “lá”, presente no título, em *Ripuária*, essa relação se esconde no radical latino “ripuariu”, que significa margem: “[...] Faz favor, onde é que é o outro lado? – Lá... apontou para o sujeito. – Ora! Lá eu perguntei e me disseram que era cá [...]” (*Ripuária*, p. 134). E a palavra “margem” nos leva a um dos contos mais conhecidos de Guimarães Rosa, *A terceira margem do rio*. Ver além, ter uma percepção fora da lógica convencional é ver o “lá”, é perceber a linguagem através de uma terceira margem, dialogando com o irrepresentável. Ainda com relação ao prefácio *Nós, os temulentos*, há uma frase sugestiva: “Sou como Diógenes e as Danaides”. O nome Diógenes dialoga com o delegado Tio Dô, cujo nome completo é Diógenes, personagem do conto *O outro ou o outro* e também de *Antiperipléia*, ambos de *Tutaméia*. Além disso, a referência às Danaides nos possibilita relacionar o caráter de furo na linguagem, apontando para a mobilidade do sentido nas *Terceiras estórias*. A bebedeira do protagonista Chico, de *Nós, os temulentos*, nos faz lembrar a tonteira do guia do primeiro conto de *Tutaméia*, *Antiperipléia*. Ainda com relação ao mesmo prefácio que estamos comentando, a frase “E retornou mistilíneo, porém, porém” nos leva ao conto “João, Porém o criador de perus”, de *Tutaméia*. (Grifo nosso). Um outro fragmento de *Nós, os temulentos* (“Meu Deus, estou perdido numa floresta impenetrável”) acena também para o conto *São Marcos*, de *Sagarana*, narrativa em que o protagonista se perde no mato, enfeitiçado pelo seu rival, João Mangolô. Finalmente, a quebra do espelho, efetuada por Chico, no final de *Nós, os temulentos*, dialoga com o conto *O espelho*, de *Primeiras estórias*, quando a imagem do protagonista se fragmenta e desaparece. Desse modo, o prefácio *Nós, os temulentos* parece ser um exercício de um painel de outros contos, exercício que será refinado na última narrativa de *Tutaméia*, *Zingaresca*.

Como um espelho partido em mil pedaços, esse prefácio contém estilhaços que se disseminam não só em *Tutaméia*, mas em outros contos rosianos, cabendo ao leitor o soletramento e a remontagem dos resíduos textuais que se combinam e se recombina, possibilitando novas leituras a cada movimento desse caleidoscópio. A partir desses restos, instala-se a suspensão do sentido. Descrevendo um temulento, Guimarães Rosa põe a linguagem oscilando entre a temulência e o bom senso da realidade.

#### 4.1.1 Um flâneur sertanejo

Benjamin (1989, p. 185-186) estudando a modernidade em Baudelaire, destacou a figura do *flâneur*, espécie de antena capaz de detectar os signos da cidade. O *flâneur*, ao caminhar, capta as transformações urbanas do século XIX. O seu espaço é a rua, que o leva a descobrir signos soterrados, não percebidos pela modernização.

No caso do prefácio *Nós, os temulentos*, poderíamos aplicar aqui a noção benjaminiana ao trajeto de Chico que, enquanto *flâneur* sertanejo, na sua embriaguez, imprime irreabilidade às situações que encontra em sua caminhada: “[...] *De sobra, afligia-o a corriqueira problemática quotidiana, a qual tentava, sempre que possível, converter em irreabilidade. Isso, a pifar, virar e andar, de bar a bar!* (*Nós, os temulentos*, grifo em itálico do autor, grifo nosso sublinhado).

Como o *flâneur*, Chico se apossa dos tradicionais significados, injetando-lhes um olhar poético, desautomatizando-os da cristalização lingüística, possibilitando a emergência do humor: “[...] *com o que, casual, por ele perpassou um padre conhecido, que retirou do breviário os óculos, para ele dizer: – Bêbado, outra vez... – em pito de pastor a ovelha. – É? Eu também... – o Chico respondeu, com, báquicos, o melhor soluço e sorriso.*” (*Nós, os temulentos*, p. 101).

Chico resgata sentidos que os padrões lingüísticos do bom senso não aceitam. Como *flâneur*, duplo do poeta, ele coleciona trapos de significações, situações que não são funcionais, isto é, que não seguem a lógica do idioma. Enquanto *flâneur*, Chico vê o que os outros não vêem. Daí suas anedotas e aforismas, suas tiradas absurdas. Através do não-senso, ele propõe signos ilegíveis, espécie de dejetos urbanos que o bom senso expeliu. Em seu passeio, Chico lembra um outro *flâneur* da Antiguidade, Diógenes, filósofo citado por Rosa em prefácios de *Tutaméia* e que também aparece como personagem de contos da mesma obra.

À semelhança desse filósofo, andarilho excêntrico (que vagava por Atenas, Esparta e Corinto e que chegou a ser descrito por Platão como um Sócrates louco), Chico anda por uma cidade de cujo nome ele não se lembra: “Deixe de datas e detalhes! Quero saber é o nome da cidade [...]” E há uma frase do prefácio que confirma nossa aproximação: “Sou como Diógenes e as Danaides.” (*Nós, os temulentos*, p. 102). Como Diógenes, cujos textos foram escritos em forma de aforismas e se perderam, Chico cria paradoxos, atingindo os limites da linguagem. Como Diógenes, que buscava um homem de caráter, com sua lanterna, Chico (à semelhança do guia do conto *Antiperipléia*, sempre oscilando entre o que vê e o que não vê) busca, com sua lanterna de não-senso, significados adormecidos. Assim, sua lógica –

como a do *flâneur*, rompe com o senso comum, procurando desvios de sentidos no tonel-dicionário, no mundo-biblioteca.

Como já afirmamos anteriormente, Chico é comparado às Danaides, entidades mitológicas, filhas de Danos, rei de Argos. Elas foram punidas por terem assassinado seus maridos. Receberam a condenação de carregar eternamente água e colocá-la num tonel furado. Chico, num trabalho vão, como o das Danaides, imprime significados irrealis e provisórios a cada situação que encontra, significados que vêm de um recipiente furado, a linguagem, sempre precária no processo de nomeação do Real. Essa nomeação infinita de situações absurdas é baseada em significados não aceitos pela lógica convencional, contendo significantes em estado de perda, como é o caso das palavras-valise e dos paradoxos.

*Sobre a escova e a dúvida*, quarto e último prefácio de *Tutaméia*, tem como tema o processo de criação. Nesse processo, podemos perceber uma concepção de realismo em Guimarães Rosa, totalmente oposta à de seu amigo, o Rão, com quem dialoga nesse prefácio e ainda preso à concepção de mimese no sentido tradicional: “Você evita o espirrar e o mexer da realidade, então foge-não-foge.” (*Sobre a escova e a dúvida*, p. 148). Questionando a realidade sensível – “Meu duvidar é da realidade sensível aparente – talvez só um escamoteio das percepções”, (*Sobre a escova e a dúvida*, p. 148). –, o escritor propõe uma outra realidade, [...] baseada, não na representação daquela realidade que antecede a linguagem, como na velha mimese, mas enquanto representação do signo, isto é, numa realidade enfocada como “criação de novos significantes”, como afirma Brandão (1996, p. 28):

Entretanto, a questão da representação na produção literária da contemporaneidade obriga a repensar a velha mimese, que supunha uma realidade anterior à linguagem. Hoje, cada vez mais se sabe que vivemos num universo sígnico e que, se há mimese e representação, elas estão dentro desse universo, muito mais criação de novos significantes do que imitatio do real.

É nesse sentido que podemos entender as experiências de premonições, contadas em tom quase confidencial, na sexta parte deste prefácio. Tais experiências nos possibilitam levantar a discussão do que seja a autoria. Os textos escritos por Rosa, conforme confessa nesse prefácio, não seriam inteiramente seus, mas de um “outro”, no caso, um eu portador de premonições e experiências paranormais. Nesse sentido, o autor mineiro funcionaria como uma espécie de copista de textos alheios, reelaborando essas experiências e deixando nelas a sua assinatura.

É nessa linha que podemos entender o que significa ser original. E é Michel Schneider (1990, p. 138) quem nos auxilia na concepção de originalidade. “A originalidade não está no fato de não ter origem, mas de fundar, de certo modo, sua própria origem.” Quando um escritor escreve, ele diz de outro modo, sem se repetir. Em outros termos, ao repetir ou ao “copiar” outros textos ou ao captar experiências psíquicas, como acontece com o depoimento de Guimarães Rosa, no prefácio *Sobre a escova e a dúvida*, ele recria e constrói um texto inteiramente novo. E novamente Schneider (1990, p. 73) é quem nos auxilia: “A assinatura, a singularidade dos nomes é uma ilusão moderna que encobre o fato de que cada autor é muitos autores e que aquilo que constitui a literatura é muito mais a cadeia de repetições e a sucessão de formas impessoais do que o eco repercutindo nomes próprios”. Escrever é perder o poder de dizer “eu”; é, segundo Schneider (1990, p. 73), citando Blanchot, “Passar do eu ao Ele, de modo que o que me acontece não aconteça a ninguém.”

## 4.2 A ficção e o silêncio cético: as epígrafes de Sextus Empiricus

Um outro ponto importante que merece destaque, no prefácio *Sobre a escova e a dúvida*, é a reflexão sobre a verdade da ficção: “[...] Tudo se finge primeiro, germina autêntico é depois. Um escrito será que basta?” (*Sobre a escova e a dúvida*, p. 149). Se “tudo se finge primeiro”, não seria a ficção tão ou mais real do que a própria realidade? Quem nos responde a essa pergunta é Gustavo Krause (2005, p. 3), citando Umberto Eco:

Para Umberto Eco, os textos ficcionais, à diferença do mundo e ainda quando ambíguos, explicitam uma margem muito clara de certeza, conduzindo-nos a um paradoxo interessante: a ficção desrealiza o real para criar um novo real mais seguro, portanto “mais real” do que aquele que se encontrava no ponto de partida.

Esse comentário de Umberto Eco nos ajuda a ler três epígrafes deste quarto prefácio de *Tutaméia*, todas de autoria de Sextus Empiricus. Na quinta parte do prefácio, o escritor mineiro cita a seguinte epígrafe do filósofo: “A fim, porém, de poder-se ter mais exata compreensão de tais antíteses, darei os modos de conseguir-se a suspensão do julgamento.” (*Sobre a escova e a dúvida*, p. 156, grifo nosso). Também na sétima parte desse mesmo prefácio, há um fragmento do mesmo pensador: “Agora que já mostramos seguir-se a tranquilidade à suspensão de julgamento, seja nossa própria tarefa dizer como essa suspensão se obtém. (*Sobre a escova e a dúvida*, p. 161, grifo nosso). Igualmente, na primeira parte desse mesmo texto, encontramos outra epígrafe do filósofo: “Necessariamente, pois, as

diferenças entre os homens são ainda outra razão para que se aplique a suspensão do julgamento.” (*Sobre a escova e a dúvida*, p. 146, grifo nosso).

Citando a expressão “suspensão do julgamento” três vezes, Rosa estaria apontando para o silêncio da linguagem. Ceticismo e silêncio têm forte relação. Não é nossa intenção explorar aqui o pensamento cético, mas mostrar que a “suspensão do juízo” (e o silêncio é uma forma de suspensão do juízo) defendida por Sextus Empiricus, citado três vezes no último prefácio de *Tutaméia*, seria uma forma sábia de aceitar a impossibilidade de captar totalmente a verdade. Como afirma o pesquisador Danilo Marcondes, “a posição cética caracterizar-se-ia pela suspensão de juízo (epoché) quanto à possibilidade ou não de algo ser verdadeiro ou falso.” (MARCONDES, 1997, p. 94). Assim, citando o cético Sextus Empiricus, Rosa estaria apontando para o questionamento do pensamento lógico, principalmente quando se refere ao “valor utilitário da palavra”. É esta a interpretação dada por Benedito Nunes (1976, p. 209) ao quarto prefácio de Rosa ao afirmar que “cada estória manteve em suspensão o conhecimento objetivo, o valor utilitário e prático das palavras da língua, para permitir a apreensão em profundidade do mundo, renovado e novamente percebido através de nova linguagem.” (Grifo nosso).

O Ceticismo não é apenas uma mera dúvida diante da impossibilidade de ter o conhecimento pleno. Não é uma mera recusa a falar. Ele reivindica o silêncio como possibilidade de reflexão. O Ceticismo, ainda que embrionariamente, aponta para o caráter faltoso da linguagem, que nunca cobre o Real. Krause (2005, p. 3), em seu estudo *Ficção e ceticismo*, traz uma reflexão interessante sobre a *epoché*:

A *epoché* implica antes a afasia, como recusa a se pronunciar categoricamente sobre isso ou aquilo, do que a recusa a pensar. Esta afasia não subentende incapacidade de falar, mas sim reivindicação do direito ao silêncio, em particular em uma época tão barulhenta e tão “endoxal”, isto é, tão movida pela obrigação da opinião.

Acreditamos que esse “direito ao silêncio”, a que Krause se refere, pode ser entendido na perspectiva da filosofia da linguagem. A “epoché”, supondo a recusa de emitir juízo sobre algo, acredita no silêncio como possibilidade de significações, uma vez que o uso da palavra já supõe um juízo. A linguagem, enquanto atividade de uma cultura, já nasce condicionada pela ideologia. Em outros termos, a realidade, para os cétricos, é tão rica que a linguagem não a capta na sua complexidade. E Guimarães Rosa, no prefácio que estamos comentando, afirma: “Tudo se finge, primeiro, germina autêntico é depois. Um escrito será que basta?” (*Sobre a escova e a dúvida*, p. 149). A citação de Rosa está sintonizada com o



pensamento de Umberto Eco, citado por Krause, quando afirma que a ficção, mesmo lançando mão do figurado, nos leva a um mundo mais rico do que a percepção que tínhamos da “realidade sensível”. E Guimarães Rosa inicia a segunda parte do prefácio com a seguinte frase: “Meu duvidar é da realidade sensível aparente – talvez só um escamoteio das percepções.” (*Sobre a escova e a dívida*, p. 148). E nessa mesma linha, Benedito Nunes, comentando o quarto prefácio afirma: “Por duvidar dessa realidade (o autor se refere à realidade sensível), teve Guimarães Rosa que praticar a suspensão do julgamento – a *epoché* dos céticos – para melhor vendo o que ela é, poder ‘redigir um abreviado de tudo’”(NUNES, 1976, p. 209). Assim, Rosa vai propor, em *Tutaméia*, uma linguagem subtrativa. Depurando-a, colocando-a em grau zero, ele tentará colar a palavra à coisa. É nesse sentido que o narrador, na segunda parte do prefácio que estamos comentando, resolve seguir a incumbência de Tio Cândido: “– Tem-se de redigir um abreviado de tudo.” (*Sobre a escova e a dívida*, p. 149).

A linguagem, sendo insuficiente para representar a realidade, conforme parece sugerir o pensamento cético, nos leva a repensar duas outras epígrafes de *Tutaméia*, que também estão relacionadas ao silêncio.

### 4.3 As epígrafes de Schopenhauer: silêncio e música

O crítico Benedito Nunes (1976, p. 209) salienta a natureza dos prefácios como contraponto e metalinguagem das outras narrativas: “Nas estórias, a linguagem caminha num plano de criação e recriação; os prefácios contraponteiavam esse plano, como se, à semelhança de metalinguagem, contivessem eles algumas das regras do jogo da linguagem que em toda a obra se desencadeia.” (Grifos nossos). Interessa-nos destacar aqui, no texto de Benedito Nunes, mais do que a metalinguagem; importa realçar a idéia de contraponto. Em música, contraponto corresponde a polifonia, simultaneidade de vozes num mesmo tom. Como veremos posteriormente, há elementos musicais em *Tutaméia* que estão costurados a uma proposta de construção textual.

A idéia de contraponto musical nos levou a analisar mais detalhadamente as epígrafes de Schopenhauer, uma no começo e outra no final da obra *Tutaméia*. Parece que elas ainda não foram suficientemente exploradas pelos estudiosos de Guimarães Rosa. Trata-se de duas citações do autor de *O mundo como vontade e representação*. Ambas abordam um tema comum: a releitura. A primeira epígrafe é a seguinte: “Daí, pois, como já se disse, exigir

a primeira leitura paciência, fundada em certeza de que, na segunda, muita coisa, ou tudo, se entenderá sob luz inteiramente outra.” (*Tutaméia*, p. 5). No final do livro, o escritor mineiro nos apresenta uma segunda epígrafe, do mesmo filósofo: “Já a construção, orgânica e não emendada, do conjunto, terá feito necessário por vezes ler-se duas vezes a mesma mensagem.” (*Tutaméia*, p. 2).

Uma epígrafe é como um farol que ilumina o texto, salientando a direção de leitura proposta pelo autor. Como o texto ficcional sempre escapa ao controle de seu criador, a epígrafe pode tomar uma leitura um pouco diferente da proposta inicial daquele que a utiliza. Acreditamos que as duas epígrafes vão muito além do que propõe o autor e, sendo paratextos, resíduos, se aproximam da noção de letra.

Dado o caráter condensado das narrativas de *Tutaméia* (e disso Rosa estava consciente), o escritor mineiro, citando Schopenhauer, se referia à releitura, provavelmente, no que toca ao significado dado pelo leitor médio. Para um leitor atento, talvez ele esperasse algum relacionamento entre as narrativas, uma vez que o texto foi elaborado em forma de dicionário, ou mesmo uma leitura um pouco mais sofisticada. Daí a referência à “construção orgânica”. Interessante notar que o escritor mineiro não traz epígrafes sobre Schopenhauer em outras obras, nem pede paciência e releitura em *Grande Sertão: veredas*, por exemplo. Esse romance não é texto fácil de ser lido pelo leitor médio e poderia muito bem receber uma epígrafe sobre a importância da releitura. O que queremos afirmar é que, em *Tutaméia*, Guimarães Rosa estava consciente do alto grau de redução a que chegou seu texto ao mesmo tempo em que sabia da importância da articulação das histórias nessa última obra. Com relação a esse livro, em um de seus comentários, ele dizia que “cada palavra pesa e se uma delas for retirada, prejudicará o conjunto do texto.”

Uma releitura um pouco mais vertical não deve ser entendida apenas como uma mera repetição no ato de decodificar o sentido dos contos. Rer ler significa repetir diferencialmente. Cada leitura se renova e se recria a cada momento em que entramos em um texto. Assim, as epígrafes de Schopenhauer, inseridas em *Tutaméia*, permitem-nos ler o livro a partir de uma noção diferente da apresentada não só por Rosa, mas até pelo próprio filósofo Schopenhauer.

Se uma leitura supõe uma recriação no ato de ler, ela rompe com aquela dualidade tradicional entre autor – que domina o texto que escreve – e leitor passivo, que pode ou não compreender a mensagem. Na verdade, escrever e ler são atividades que se fundem. Trata-se de um processo que supõe combinações e recombinações de textos. Como afirma Schneider

(1990, p. 73): “cada livro é feito de todos os livros, [...] todos os livros são só fragmentos de um único livro.”

Como afirmamos anteriormente, a citação do filósofo, feita por Rosa, no contexto de *Tutaméia*, vai além do conceito de releitura entendido pelo pensador alemão, que nesse fragmento, provavelmente estava se referindo apenas ao significado. Mas se abrirmos aqui um parêntese, fazendo uma ligeira incursão pela obra de Schopenhauer, talvez possamos relacionar essas duas epígrafes citadas por Rosa a uma proposta mais ampla, nem mesmo percebida pelo próprio escritor mineiro e muito menos pelo filósofo. Assim, Schopenhauer nos levaria à relação entre arte e música, permitindo-nos uma abordagem da palavra “colada” à coisa.

Segundo Christopher Janaway, para Schopenhauer, o pensamento conceptual e o juízo não têm participação na percepção do mundo. Interessante observar aqui a semelhança com a estética rosiana. Em entrevista a Günter Lorenz, Rosa afirma que o cérebro tem pouca importância na vida: “Eu diria mesmo que, para a maioria das pessoas, e não me excetuo, o cérebro tem pouco importância no decorrer da vida.” (COUTINHO, 1983, p. 93). Como aponta Marcondes, Schopenhauer tinha uma simpatia pela filosofia oriental, o que o aproxima da estética rosiana.

Segundo Schopenhauer, “o mundo empírico existe para a subjetividade apenas como representação.” (MARCONDES, 1997, p. 241). Expondo o pensamento do filósofo, afirma Marcondes: “Todo objeto, seja qual for a sua origem, é, enquanto objeto, sempre condicionado pelo sujeito e assim essencialmente apenas uma representação do sujeito” (MARCONDES, 1997, p. 241). Continua ainda o pesquisador, expondo o pensamento do filósofo citado: “o real, enquanto coisa em si, é portanto, impenetrável a nosso conhecimento, que atinge apenas as representações. Essas representações se interpõem entre nós e o real como um véu que o encobre, sendo possível penetrar nesse real através de outros meios.” (MARCONDES, 1997, p. 241).

Marcondes, ao expor a filosofia de Schopenhauer, afirma que o sujeito conhece a si mesmo como sujeito, e não como objeto, de modo direto e não-conceitual, enquanto vontade. Observemos que esse conhecer de modo “não-conceitual” é admitido por Rosa em sua entrevista a Günter Lorenz. Para o filósofo alemão, a vontade é a essência da subjetividade. Ela se revela ao eu e não é objeto de conhecimento. A “vontade de viver” de cada indivíduo é parte de uma vontade, num sentido mais amplo, universal. A existência do indivíduo é sempre constituída de dor e sofrimento, já que essa vontade nunca se satisfaz. A

arte seria uma forma de amainar essa dor. De todas as artes, a música seria a que mais expressa a vontade, não no sentido individual, mas universal.

Schopenhauer, mesmo sendo metafísico e não tendo relação estreita com os filósofos da linguagem, teve intuições brilhantes com relação à insuficiência da linguagem para representar a realidade. Evidentemente o filósofo não criou um sistema filosófico rigoroso com relação à filosofia da linguagem. No entanto, há nele um esboço interessante sobre a precariedade da palavra na representação dos objetos.

Se o real é sempre impenetrável, como afirma Schopenhauer, a representação que temos dele pela linguagem não o atinge. Apenas a música seria capaz de expressar o real de forma direta. Vejamos o que diz Schopenhauer sobre a música:

[...] a música não exprime esse ou aquele prazer particular e definido, essa ou aquela aflição, dor, tristeza, horror, júbilo, alegria ou paz de espírito, mas a própria aflição, dor, tristeza, horror, júbilo, alegria ou paz de espírito, por assim dizer em abstrato, sua natureza essencial sem nenhum acessório e, portanto, também sem seus motivos. (JANAWAY, 1994, p. 106, grifo nosso).

Quando o filósofo afirma que a música exprime a “própria aflição, dor, tristeza, horror, júbilo, alegria e paz de espírito”, ele está defendendo uma expressão não conceitual. A música seria assim uma espécie de linguagem “colada” à coisa.

Ao defender um tipo de conhecimento não conceitual, Schopenhauer acabou influenciando artistas e pensadores, entre eles, Freud. A escola simbolista, na esteira desse filósofo, buscava a musicalidade da língua, a materialidade do significante, acreditando mais no sugerir do que no “dizer”. Schopenhauer, segundo Janaway, foi também um dos precursores daqueles filósofos que se ocuparam dos limites da linguagem, principalmente o último Wittgenstein. Ainda segundo Janaway, a concepção freudiana de inconsciente e o perspectivismo de Nietzsche teriam sido assimilados em leituras do autor de *O mundo como vontade e representação*.

Em Guimarães Rosa, essa preocupação com a musicalidade da língua está presente em várias passagens de sua obra. No conto *São Marcos*, de *Sagarana*, ele afirma que “as palavras têm canto e plumagem.” Também o processo inconsciente da criação literária, presente no prefácio *Sobre a escova e a dúvida*, de *Tutaméia*, se aproxima da filosofia de Schopenhauer, na medida em que se busca uma representação que escapa à realidade imediata.

As duas epígrafes de Schopenhauer, presentes em *Tutaméia*, nos levam a reler essa obra a partir da noção de escrita condensada, aproximando-se da noção de letra, escrita

econômica, musical, melódica, texto que pede uma releitura que vá além da busca do significado. Evidentemente, como já afirmamos, Schopenhauer ainda estava preso ao esquema metafísico. A releitura que ele propõe se baseia no significado. No entanto, ao eleger a música como arte não conceitual, ele nos leva a buscar outras formas de leitura.

*Tutaméia*, por ser um texto poético, nos permite fazer uma leitura que vá além do que inicialmente as epígrafes propõem, na medida em que se tenta buscar as suas ausências, já que se trata de uma “escrita do desaparecimento”, no sentido que lhe atribui Blanchot, texto em grau zero, como propõe Roland Barthes, escrita não contaminada pela significação, escrita da opacidade do significante, explorando a letra em suas diversas dimensões, por meio de reduções, elipses, silêncios, alterações tipográficas, vazios da página, fragmentações sintáticas. A música é uma escrita que aceita o silêncio como parte de sua estrutura. Sem pausa não há discurso musical.

A escrita do desaparecimento, como afirma Blanchot, aceita o próprio silêncio como parte de seu desaparecer e se aproxima da proposta lacaniana do “escrito para não ser lido”, que não descarta o silêncio: “Quando se descobre na linguagem um poder excepcional de ausência e contestação, vem a tentação de considerar a própria ausência de linguagem como envolvida em sua essência e o silêncio como possibilidade derradeira da palavra.” (BLANCHOT, 1997, p. 40).

Guimarães Rosa tinha consciência da depuração de seu texto. Além de afirmar que em *Tutaméia* cada palavra tinha um peso, o escritor mineiro, em entrevista a Günter Lorenz, afirma: “O bem-estar do homem depende do descobrimento do soro contra a varíola e as picadas de cobras, mas também depende de que ele devolva à palavra seu sentido original.” (COUTINHO, 1983, p. 83, grifo nosso). Devolver à palavra seu sentido original não consiste em buscar um sentido único, mas abordá-la em seu estado nascente, de letra, lá “onde a palavra ainda está nas estranhas da alma, para poder lhe dar luz segundo a minha imagem.” (COUTINHO, 1983, p. 84).

Não é sem motivo que os textos rosianos vão se encurtando à medida que o escritor avança em seu processo de criação. Os contos longos de *Sagarana* e as novelas-poema de *Corpo de baile* cedem lugar a narrativas menores em *Primeiras histórias*. Já em *Tutaméia* a condensação é mais radical. Como foi dito, Guimarães Rosa aproveitou-se do exíguo espaço que a revista *Pulso* lhe oferecia para colocar em prática um projeto que já vinha sendo esboçado desde a sua primeira obra.

Conta-nos Ascendino Leite que, quando o escritor mineiro publicou *Sagarana*, que inicialmente tinha o nome de *Sezão*, anunciava já o próximo livro: “chamar-se-á

TUTAMÉIA e virá logo depois deste. Benza-o Deus.” (LIMA, 2000, p. 13). Na verdade, isso não aconteceu. Guimarães Rosa publicou, dez anos depois, *Corpo de baile*. Isso significa que a gestação de *Tutaméia* vinha de longe. Como já afirmamos anteriormente, Sonia Maria Lima Van Dick mostra, em seu estudo, que na elaboração da obra rosiana, vários textos foram escritos simultaneamente, o que confirma a hipótese de que o autor mineiro, intuitivamente, já estava entrando na proposta blanchotiana de escrita infinita, que vai se depurando em direção ao silêncio. Vale aqui salientar, mais uma vez, que o primeiro livro de Rosa – *Magma* – era de poesia, sem contar que a prosa de *Corpo de baile* era considerada pelo autor como um poema longo. Ao batizar de poesia seus primeiros textos, Guimarães Rosa já se inclinava para a condensação da escrita, que se daria de modo consistente em sua última obra.

Produzindo uma prosa em forma de poesia, Guimarães Rosa quer buscar a linguagem primeira, em seu murmúrio, em outros termos, o escritor mineiro quer o que Alain Badiou (2002, p. 49) chama de “murmúrio do indiscernível”, que corresponde a um investimento na letra: “O que é decisivo nessa produção de um murmúrio do indiscernível é a inscrição, a escrita, ou, para retomar uma categoria cara a Jean-Claude Milner, a letra. A letra sozinha não discerne, mas efetua.” E um pouco à frente afirma: “A letra dirige-se a todos. O saber discerne as coisas e impõe as divisões. A letra, que suporta o murmúrio do indiscernível, é dirigida sem divisão.” (BADIOU, 2002, p. 50).

Sendo suporte do indiscernível, a letra enquanto inscrição, não separa a coisa da representação. Por isso, o texto rosiano, construído em forma de poesia, é o que Badiou, tomando emprestado de Mallarmé, chama de “mistério das letras.” Mallarmé buscava a linguagem em seu grau zero, no sentido barthesiano e é este grau zero o traço da arte moderna, como afirma Compagnon (1996a, p. 46): “A história da arte moderna será narrada como a busca do grau zero e da pureza absoluta.” Tal processo de pureza está sintonizado com a noção de “desaparecimento da escrita”, como propõe Blanchot, e antes dele Mallarmé quando afirmava que sua obra era um impasse. É nesse sentido que afirma Compagnon: “Mallarmé leva a sua obra até aquele ponto em que ela se destrói e anuncia o fim de toda poesia.” (COMPAGNON, 1996a, p. 46).

Partindo do enfoque que Schopenhauer dá à música, resolvemos levantar uma hipótese: não haveria em *Tutaméia* um discurso musical? Em outros termos, se cada palavra, nas *Terceiras estórias*, tem peso e não pode ser retirada sem prejudicar o conjunto, como afirma o escritor mineiro, o último livro de Rosa não seria uma espécie de sinfonia? Vamos fazer aqui apenas um esboço de leitura, já que essa idéia seria assunto para outra pesquisa.

Relendo vários contos, pudemos constatar constantes referências à música, referências ligeiras, é certo, mas que apontam para as proposições de Schopenhauer sobre a música, proposições que não se baseiam numa representação conceitual. A linguagem não-conceitual defendida por Rosa, em sua entrevista a Günter Lorenz, apontaria para um programa estético, esboçado em *Sagarana*, que tomou consistência em *Corpo de baile* e *Primeiras estórias* para amadurecer em *Tutaméia*. Tal programa supõe a construção de um texto enxuto, adâmico, condensado. A título de exemplo e sem a intenção de esgotar o assunto, vamos destacar algumas expressões ligadas ao discurso musical.

Há, em vários contos das *Terceiras estórias*, expressões musicais que como estilhaços, funcionam como índices, confirmando um desejo de salientar o som. Em *Antiperipléia*, o guia de cego e personagem-narrador afirma: “Eu regia – ele acompanhava, pegando cada um em ponta de bordão, ocado com recheios de chumbo” (*Antiperipléia*, p. 19, grifo nosso). Reger e acompanhar, além do primeiro sentido, que é guiar e ser guiado, traz uma segunda significação. Contrariando a lógica e de acordo com o mundo paradoxal de *Tutaméia*, reger nem sempre supõe dominar musicalmente, mas ser também dominado. Assim, nessa relação de reger/acompanhar há muito mais uma dissonância musical e não uma harmonia perfeita. No mundo ao avesso de *Tutaméia*, o guia vê, mas já que bebe, tem algo de cego. Este, mesmo não enxergando, tem delírios e imagina que está vendo. Assim, o cego nem sempre acompanhava bem a regência do guia. Mas as referências à música continuam. No conto *Orientação*, há uma passagem sugestiva: “Quim olhava os pés dela, não humilde mas melódico.” (*Orientação*, p. 124, grifo nosso). A palavra “melódico” acena para a sintonia entre os namorados Yao e Lola-a-Lita, no começo da paixão. A estória *Curtamão* já traz, na primeira linha, o verbo “compor”: “CONVOSCO, componho” (*Tutaméia*, p. 42, grifo nosso). A forma verbal “componho” se relaciona com o processo de construção da casa e da construção da obra rosiana. A casa é metáfora da obra literária, diríamos, uma sinfonia que deve ser construída não só pelo criador, mas pelo leitor. Ainda em *Curtamão*, o personagem-narrador compara o seu projeto de construção a um solfejo: “Tantas quantas vezes hei-de, tracei planta – só um solfejo, um modulejo – a minha construção, desconforme a reles uso.” (*Curtamão*, p. 43, grifo nosso). Traçar a planta da casa é comparado a um modulejo, isto é, produzir variação na emissão de sons. Rabiscar a planta da casa é como solfejar, emitir, ou melhor ensaiar, “gaguejar” sons. Desse modo, o texto proposto pelo regente-narrador não supõe apenas palavras, mas solicita do leitor-acompanhante um solfejar, isto é, uma experiência direta com a pura materialidade sonora da linguagem.

E as referências musicais não param. Em *Uai, eu*, o personagem-narrador, Jimirulino, se vê como um regente, na medida em que é um jagunço protetor do patrão: “Assim não gastava calma, regente de tudo – do freio à espora.” (*Uai, eu?*, 1976, p. 198, grifo nosso). Em *Lá, nas campinas*, há um trecho sugestivo: “ESTÁ-SE ouvindo. Escura a voz, imesclada, amolecida, modula-se, porém, vibrando com insólitos harmônicos, no ele falar aquilo” (*Lá, nas campinas*, p. 97, grifos nossos).

A voz de Drijimiro é “imesclada, modulada, com insólitos harmônicos.” Há, pois, uma sintonia entre um resto de frase que ele pronuncia – “lá, nas campinas” – cuja primeira palavra é uma nota musical – lá – e a modulação, isto é, o rascunho vocal produzido pelo personagem. Em *Zingaresca*, existe também referência à música: os ciganos tocam, o guia de cego também toca um flautim. Além disso, há uma personagem que atende pelo nome de Mozart. Em *Tapiiraiauara*, o personagem Iô Isnar tem rugas na testa “como uma pauta de música” (*Tapiiraiauara*, p. 192, grifo nosso). Na verdade, o personagem, que era caçador, acaba sendo caçado pelo personagem-narrador, invertendo o processo. Caçar e ser caçado corresponde a reger e ser acompanhado, metáfora presente em *Antiperipléia*. Em *Hiato*, um dos personagens afirma “[...] falara com grossos estacatos” [...] (*Hiato*, p. 192, grifo nosso). A fala com estacatos, paralisação do som, dialoga com o título *Hiato*, união de duas vogais na sílaba, pedindo uma separação dos sons na pronúncia. Em *O outro ou o outro*, deparamos com o seguinte trecho: “Lilalilá – um chamado alto de mulher com três sílabas de oboé e uma de rouxinol” (*O outro ou o outro*, p. 120), acenando para o sotaque cigano. Em *Se eu seria personagem*, aparece a frase “Quem pôs libreto e solfa?” (*Se eu seria personagem*, 1976, p. 156, grifo nosso). Libreto é texto de ópera e solfa corresponde a solfejo, música.

. Acreditamos que os exemplos destacados são suficientes para mostrar que existe um discurso musical nessa obra, o que seria motivo para uma outra pesquisa. Assim, as referências à música dialogam com as epígrafes de Schopenhauer. Se por um lado, tais epígrafes apontam, num primeiro momento, para uma releitura, no plano do significado, como quer o filósofo, por outro, no contexto da *Terceiras estórias* e no projeto estético rosiano, elas nos levam a relacioná-las, de modo bem mais vertical, com a proposta que escapa às epígrafes do filósofo citado por Rosa. Schopenhauer via na música uma forma direta de captar a realidade, uma vez que ela não é conceitual. O questionamento dos limites da linguagem, enquanto representação conceitual da realidade, é perfeitamente defendido por Rosa em sua entrevista a Günter Lorenz. Nessa entrevista, afirma o escritor mineiro: “Existem elementos da língua que não são captados pela razão; para eles são necessárias outras antenas. Mas,



apesar de tudo, digamos: também a “brasilidade” é a língua de algo indizível.” (COUTINHO, 1983, p. 91, grifo nosso).

Tanto o filósofo como o escritor mineiro buscam uma linguagem que seja capaz de escapar à conceituação, em suma, querem produzir um texto colado à coisa, uma escrita do dejetivo, tutaméias que se reservam a ler. Nesse sentido, a última narrativa – *Zingaresca* – que é construída em forma de painel, contendo personagens de vários contos, poderia ser lida como uma sinfonia, cujos acordes foram metaforicamente tocados ou contraponteados, nos prefácios, como já afirmou Benedito Nunes.

Citando Schopenhauer, Guimarães Rosa nos propõe uma releitura capaz de ir além do conteúdo das narrativas. Mais do que isso, o autor de *Tutaméia* pretende questionar os limites da linguagem, captando o som em estado puro, a voz, o corpo, a respiração. Aproximando-se da música e apostando no silêncio, o escritor estaria buscando o irrepresentável, escapando assim a uma linguagem conceitual e lógica.

#### 4.4 Os provérbios em *Tutaméia*

Além das epígrafes de Schopenhauer e de Sextus Empiricus, gostaríamos de tecer algumas considerações sobre os provérbios em *Tutaméia*. Não pretendemos fazer um inventário do que André Jolles chama de “formas simples”. Os provérbios, nesse último livro de Guimarães Rosa, já foram estudados por Luiz Costa Lima (COSTA LIMA, 1976, p. 78) Benedito Nunes (NUNES, 1976, p. 207) e outros pesquisadores. O que nos interessa é articular esses ditos populares, enquanto paratextos, ao projeto rosiano de escrita enxuta, espécie de exercício do escritor mineiro no investimento na letra.

Benjamin (1987b, p. 221) mostra que o provérbio é uma forma de ideograma da narrativa, funcionando como ruínas de antigas experiências contadas:

Não seria a sua tarefa (Benjamin se refere ao papel do narrador) trabalhar a matéria-prima da experiência – a sua e a dos outros – transformando-a num produto sólido, útil e único? Talvez se tenha uma noção mais clara desse processo através do provérbio, concebido como uma espécie de ideograma de uma narrativa. Podemos dizer que os provérbios são ruínas de antigas narrativas, nas quais a moral da história abraça um acontecimento como a hera abraça um muro.

A citação de Benjamin pode ser repensada e adaptada ao projeto rosiano. Desse modo, a “moral”, isto é, a “síntese-vivência” do provérbio, a que se refere o filósofo, é rompida em *Tutaméia* em benefício do não-senso, destoando daquela lição de experiência, apresentada por todo dito popular. Mais do que uma ruptura, Rosa, com suas inversões proverbiais, quer propiciar-nos um humor (o clima das *Terceiras estórias* é o da comédia, como já apontou Benedito Nunes) e ao mesmo tempo nos conduzir aos limites da linguagem. Como afirma Nunes (1976, p. 205), “O não-senso abeira-nos das coisas importantes que não podem ser ditas. É modo de dizer aquilo para o que falece expressão.”

A expressão “ideograma da narrativa”, usada pelo filósofo alemão, merece atenção. Em seu ensaio, Benjamin destaca a narrativa oral e a experiência do narrador. Ao narrar, esse narrador traria uma “síntese visual” do que viveu. A outra expressão “ruínas de antigas narrativas” nos leva à fragmentação do narrado na formação da memória coletiva. Relacionando o provérbio ao ideograma e à ruína, Benjamin reforça o caráter econômico dessas “formas simples”, inscrição que tem algo de visual. No entanto, a noção benjaminiana de ruína ainda parece estar direcionada para o Simbólico. Rosa, por sua vez, parodiando essas “sínteses” da experiência coletiva, nos leva a reler o provérbio em outro ângulo, explorando, pelo paradoxo, inesperadas formas de leitura. Os provérbios rosianos invertidos permitem a suspensão do sentido na estória. É o caso do provérbio do primeiro conto – *Antiperipléia* “O pior cego é o que quer ver” ou mesmo o trocadilho “Eu estava na água da hora beber onça [...]” (*Uai, eu?*). Esse último adágio ilustra a tensão do jagunço Jimurulino, que defende o patrão.

Em outras narrativas há ditos latentes que invertem situações. Evidentemente tais ditos apontam ainda para o sentido, como ocorre em “A vela ao diabo”, que poderia ser sintetizado pelo adágio “O feitiço virou contra o feiticeiro”. Há também narrativas em que não há provérbios invertidos, mas uma ligeira distorção de ditos tradicionais. Em *Tapiiraiauara* o provérbio “Um dia é da caça outro do caçador” seria uma boa “síntese”. “Marinheiro de primeira nem de última viagem”, invertendo o dito conhecido (“Marinheiro de primeira viagem”) é o provérbio que resume *Sota e Barla*. E poderíamos arrolar outros ditos, invertidos ou não, que funcionam como formas lingüísticas reduzidas, que ilustram as experiências dos personagens.

Esses provérbios se caracterizam pelas subtrações oriundas das falhas e traições da memória no processo de construção das narrativas orais. O ditado invertido “A bonança nada tem a ver com a tempestade” (*Desenredo*), desafia a lógica, refletindo as contradições de Jó Joaquim ao ser traído várias vezes pela mulher e ao afirmar que a esposa nunca o enganara.

O que nos interessa não é fazer um levantamento dos provérbios em *Tutaméia*, como já afirmamos. O que queremos salientar é o seu caráter de texto econômico; trata-se de nicas textuais que, dialogando com a situação dos personagens, lançam fios que muitas vezes desafiam o bom senso da memória coletiva, evocando o provérbio em seu sentido tradicional, e ao mesmo tempo revirando-o pelo avesso. Mais do que isso, as inversões proverbiais nos levam a um novo sentido num deslizamento de significantes, propiciando o humor, que nasce dessa mobilidade semântica, dissolvendo as tensões de algumas situações trágicas vividas pelos personagens.

Com relação aos provérbios de *Tutaméia*, um fenômeno nos chamou a atenção, ao reler a pesquisa de Willi Bolle (1973, p. 111). Bolle, lançando mão do método formalista de Propp, destaca quatro blocos de contos das *Terceiras estórias*. No primeiro bloco, ele nos apresenta contos em que o personagem é açoitado por uma dificuldade e resigna-se. Nesse grupo estão os contos *Droenha*, *Barra da vaca*, *Hiato*, *Mechéu*, *Orientação*, *No prosseguir*, *Sinhá Secada*, *Arroio das antas* e *Lá, nas campinas*. No segundo bloco, o protagonista encontra um obstáculo, mas reage por causa de suas qualidades e astúcia. No terceiro núcleo, o protagonista, ao encontrar uma dificuldade, recorre à imaginação, permitindo a corporificação de sua fantasia. Finalmente, no último conjunto, o protagonista encontra uma dificuldade, recorre à imaginação, desejando que ela se realize, mas a realidade não se dobra diante da fantasia.

O que pudemos perceber, a partir do esquema proposto por Willi Bolle, é que nos contos cujos personagens encontram obstáculos e reagem diante deles (ou mesmo em outro conjunto, composto daquelas estórias em que os protagonistas apelam para a corporificação da fantasia), enfim, em ambos os grupos, encontramos um número expressivo de provérbios, expressões populares ou modificações de ditos. A título de exemplos e sem pretensão de fazer levantamento exaustivo, destaquemos alguns: *Desenredo*: A bonança nada tem a ver com a tempestade, *Vá-se a camisa*, que não o dela dentro; *Se eu seria personagem*: Fique o escrito por não dito; *Melim Meloso*: Achei a tramontana; *Os três homens e a estória dos três homens que inventaram um boi*: Todo mundo tem onde cair morto; *Estória n. 3*: O nariz no que era de sua conta; *Curtamão*: O que conto enquanto; ponto; *Vida ensinada*: Quem calca não conserva; *Uai, eu?*: Quem menos sabe do sapato é a sola, Eu estava na água da hora beber onça; *A vela ao diabo*: Não há como Deus d'ora em ora; *Azo de almirante*: O gênio é punhal de que não se vê o cabo, Cerrando bem a boca é que a gente convence a si mesmo; *Esses Lopes*: Ri muito útil ultimamente; *Estorinha*: A desunião faz as enormes forças; *Faraó e a água do rio*: Ceca e meca e cá girava os ciganos, nem tanto à várzea, nem tanto à serra.

Vários desses provérbios ou expressões são reelaborações de ditos tradicionais. Alguns exemplos: “Cerrando bem a boca é que a gente convence a si mesmo”, de *Azo de almirante*, poderia ser a reelaboração e “Em boca fechada não entra mosquito. Já a frase “Não há como Deus d'ora em ora”, de *A vela ao diabo*, corresponde ao tradicional dito “De hora em hora, Deus melhora”. Interessante observar aqui que a reelaboração às vezes se estende à ortografia. É o que acontece com o último provérbio citado. Ao usar a conjunção “ora”, o narrador caracteriza a alternância de Terezinho entre o amor de Zidica e o de Dlena. A frase “Ri muito ultimamente” é a versão rosiana do tradicional “Quem ri por último, ri melhor”, provérbio que aponta para a protagonista do conto, pois Flausina, que foi explorada sexualmente pelos Lopes, vai matando-os às escondidas até ficar com a herança deles.

O provérbio “O sol morre para todos” inverte o tradicional adágio “O sol nasceu para todos”. “Nem tanto à várzea, nem tanto à serra” é uma transformação de “Nem tanto ao mar nem tanto à terra”. Na frase “O que conto, enquanto; ponto.”, encontramos o ditado “Quem conta um conto aumenta um ponto”. “Achei a tramontana” inverte a tradicional expressão “Perder a tramontana”. Em “Vai-se a camisa que não o dela dentro” corresponde a “Vão-se os anéis, fiquem os dedos. Em “Fique o escrito por não dito” é possível ler o velho provérbio “Fique o dito pelo não-dito”.

A presença de provérbios em *Tutaméia*, invertidos ou não, corresponde aos blocos, citados por Willi Bolle, em que os personagens reagem diante de determinadas situações ou apelam para a imaginação, conseguindo alguma solução. Nesse sentido, os provérbios adaptados de ditos existentes funcionam como respostas sintéticas construídas pela memória coletiva, espécie de combustível para levar os personagens a enfrentarem os obstáculos. Já os provérbios invertidos, apelando para o não-senso, propõem uma outra lógica, diferente da convencional, direcionando para novas configurações de realidades inusitadas e novas possibilidades de sentido.

Em outro bloco de narrativas proposto por Willi Bolle, cujos personagens se resignam diante das situações, não encontramos provérbios. É este que nos interessa aqui. Em outros termos, nos contos em que a realidade se impõe fortemente aos protagonistas, não há como representá-la. Resta-lhes o silêncio, a aceitação da realidade nua e crua. Nesse caso, os personagens recusam uma comunicação com o mundo que os envolve. Essa ausência de provérbios não é apenas um mero calar dos personagens. Quase todos os personagens desse bloco são melancólicos, sentem-se solitários, com um eu reduzido à categoria de lixo, resto. Desse modo, eles se refugiam no silêncio.

A protagonista de *Sinhá Secada*, por exemplo, trai o marido, que lhe toma o filho. Ela se muda para outro lugar, passando a ter uma vida completamente isolada das companheiras da fábrica onde trabalha. Não há sequer um provérbio nesse conto. Em *Barra da vaca*, Jenzerico, que atirou em Zevasco, se afasta do arraial e vai morar na Serra, onde perde suas roupas, sendo finalmente resgatado por amigos. Em *Hiato*, o vaqueiro Nhácio, surpreendido por um touro, que sai repentinamente do mato, abandona a campeação, não enfrentando o trauma, que o marca para o resto da vida. O protagonista de *Mechéu*, sendo meio imbecil, não tem capacidade de se relacionar verbalmente com as pessoas. O chinês Yao Tsing-Lao de *Orientação* não consegue viver com Rita-Rola e se isola, restando a ela apenas um resíduo cultural do Oriente, “o andar à chinesa.” Em *No prosseguir*, um jovem zagaieiro, que tem cicatriz feia no rosto, provocada por onça, se afasta da casa, ao perceber que poderia ser um empecilho ao possível amor existente entre seu pai e a única mulher do lugarejo.

Como podemos perceber, quando os personagens se isolam, ou quando aceitam passivamente a situação que lhes é apresentada, em lugar do provérbio temos um vazio de resposta. Tais personagens não respondem ao que lhes é proposto, não apelam para o imaginário para interferir na realidade. Trata-se de um esvaziamento da linguagem, que chega ao seu limite.

Os provérbios, em *Tutaméia*, como os prefácios, enquanto paratextos, têm como marca a mobilidade. Às vezes se manifestam em profusão, invertendo os ditos tradicionais ou dialogando intertextualmente com eles. Outras vezes não aparecem nas narrativas, mergulhando num “espaço de vacância”, possibilitando uma tensão de sentidos.

Poderíamos afirmar que os provérbios ausentes desses contos constituem o “livro em reserva” a que se refere Mallarmé ou, como quer Blanchot, “o livro por vir”, uma escrita que, buscando o irrepresentável, aceita a própria realidade que se impõe em seu estado bruto. E a única forma de nomear esse impasse é o silêncio. Nesse sentido, Guimarães Rosa chega à impossibilidade da escrita, como afirma Blanchot (1997, p. 32): “Escrever é encarar a impossibilidade de escrever, é como o céu, ser mudo, ser eco apenas da mudez; mas escrever é nomear o silêncio, é escrever impedindo-se de escrever.”

Com vimos anteriormente, prefácios, epígrafes e provérbios, enquanto paratextos, são esses elementos mínimos da escrita que, rompendo com a relação entre texto externo e interno das histórias de *Tutaméia*, quebram a linearidade da escrita topográfica e propõem uma escrita topológica, como quer Compagnon. Com relação às epígrafes, Compagnon afirma que nelas o autor mostra as cartas. Afirma ainda o crítico que elas são como “um grito, uma palavra inicial, um limpar de garganta antes de começar realmente a falar, um prelúdio ou

uma confissão de fé: eis aqui a única proposição que mantereí como premissa, não preciso de mais nada para me lançar.” (COMPAGNON, 1996b, p. 78, grifo nosso).

A comparação da epígrafe a um “limpar de garganta antes de começar a falar” nos leva a analisar dois contos de *Tutaméia* que contêm elementos ligados ao corpo, *Orientação e Intruge-se*. Neles vamos encontrar nicas, isto é, miúdos textuais que escapam à fala. Não consideramos essas nicas como paratextos no sentido estrito. No entanto, elas têm certa relação com eles, na medida em que funcionam como elementos mínimos, isto é, dejetos que não trazem um significado, mas são fundamentais para resgatar o corpo, que muitas vezes se perde na escrita, como já apontou Barthes. Vale a pena aqui reler a citação do semiólogo francês, já citada por nós no terceiro capítulo:

Compreende-se, por essas poucas observações, que o que se perde na transcrição é pura e simplesmente o corpo – pelo menos esse corpo exterior (contingente que, em situação de diálogo, lança para outro corpo, tão frágil (ou assustado) quanto ele, mensagens intelectuais vazias, cuja única função é, de certa forma, *agarrar* o outro (até mesmo no seu sentido prostitutivo do termo) e mantê-lo em seu estado de parceiro. (BARTHES, 2004a, p. 4).

Barthes (2004a, p. 7) faz referência ainda à viagem do corpo através da linguagem, que nas três práticas (fala, escrito, escrita) vão modulando, cada uma a seu modo. São esses elementos do corpo que se perdem na escrita que nos interessam marcar aqui em alguns contos de *Tutaméia*. Eles têm algo em comum com a letra, não têm significado, mas pretendem manter um contato com o outro, aproximando-se do que Roman Jakobson chamou de função fática da linguagem.

#### 4.5 A oralidade e as nicas textuais

Irene Simões (1988, p. 176) afirma que, em *Tutaméia*, o texto oral se transforma em escrito: “Analisando os textos das *Terceiras estórias* (tanto os narrados em primeira quanto em terceira pessoa), temos, inicialmente, a postura do ‘contador de estórias’ que se dirige aos seus ouvintes.”

Conforme a pesquisadora, o narrador de *Tutaméia* assume a posição do contador de “estória recordada”. Em *Estória nº 3*, por exemplo, temos no final do conto, a frase: “Conte-se que uma vez.” Esse contador, às vezes, se dirige aos ouvintes e se insinua nos comentários. Outras vezes, ele é o próprio ouvinte “que registra a fala do outro narrador”, como acontece no conto *Desenredo*: “Do NARRADOR aos seus ouvintes.” (Grifo do autor).

Ao colocar esses traços típicos de narrativa oral, Guimarães Rosa quer registrar não apenas o brotar do texto escrito, que nasce do oral, mas ressaltar elementos altamente condensados no processo de narração, elementos que estão latentes no ato de narrar e que se insinuam pelo corpo, através do gesto, da voz, da respiração. São esses elementos que estamos chamando de nicas textuais e iremos mostrar a seguir. Antes disso, convém fazer algumas reflexões sobre a poesia oral, estudada por Paul Zumthor.

Zumthor afirma que a escrita e a fala têm ritmo próprio. A escrita nasceu da necessidade de se fixar textos que antes eram orais. Na poesia oral, o copista, ao escrever, inconscientemente recriava o texto que lia. Nesse sentido, segundo o pesquisador, o copista, além de escritor, era também um leitor. Muitos traços do texto oral não eram registrados, pois passavam pelo filtro do copista. Dependendo de sua cultura, de seus valores, da sua memória, de seus interesses pessoais, algumas características eram realçadas e outras, não. Há, pois, nesse processo, um trabalho de memória e esquecimento. A escrita permitiu a conservação do texto, mas trouxe também a perda de boa parte da memória. Com a chegada da imprensa, houve uma separação entre o oral e o escrito. O texto manuscrito, segundo Zumthor, ainda tem traços orais. É interessante registrar que alguns copistas sabiam escrever, mas não liam. Eram como desenhistas de textos, escreviam, mas não tinham acesso ao significado.

Estudando a poesia oral, Paul Zumthor faz agudas reflexões sobre o papel do intérprete e do ouvinte. Para Zumthor (1997, p. 225) o intérprete é “o indivíduo de que se percebe, na performance, a voz e o gesto, pelo ouvido e pela vista.” Zumthor afirma que o papel do intérprete é mais importante do que o do compositor. Através do intérprete e de suas reações, o público vai ter acesso a elementos auditivos e corporais, que podem ter sido programados ou não, já que quem interpreta pode trair.

Poderíamos dizer que esse intérprete, a que se refere Zumthor, corresponde ao que estamos chamando de narrador-copista, nas narrativas rosianas, que têm natureza oral. No conto *O homem do pinguelo*, por exemplo, como já vimos, há duas vozes narrativas e o segundo narrador vai comentando a escrita do primeiro.

Assim, em alguns contos de Guimarães Rosa, além do narrador que conduz o texto, muitas vezes há um segundo narrador, que Zumthor, na poesia oral, chama de intérprete. O ouvinte, nas narrativas rosianas de *Tutaméia*, seria tanto o leitor quanto o próprio narrador, que ouve de outro narrador, como ocorre em *Desenredo*. Há, pois, nesse conto, um primeiro narrador oral que narra para um segundo narrador, que é também ouvinte e que narra por escrito (mas deixando sempre substratos orais) para os leitores.

Através desse narrador copista, em alguns contos, Guimarães Rosa usou um recurso original para registrar uma escrita em estado primeiro, texto do corpo, da voz, texto da respiração, do murmúrio, enfim as nicas textuais. O vocábulo “nicas” é usado por Guimarães Rosa em seu terceiro prefácio, no glossário, como sinônimo de tutaméia. Essas nicas vêm à tona, em alguns contos, através desse narrador-copista, ou às vezes do narrador onisciente. Ambos pontuam essas “pulsações do corpo”, como chama Lúcia Castello Branco. Nessas pulsações estão a voz, o olhar, o sussurro e o sopro, elementos que se insinuem no entrelugar da linguagem na “gênese do discurso”, oscilando entre a superfície e os subterrâneos da palavra. (CASTELLO BRANCO, 1995a, p. 67). Vale ressaltar aqui que a voz não se limita ao fônico, nem remete ao sentido, mas ao corpo, ao que não se pode dizer. (MANDIL, 2003, p.245).

Em *Antiperipléia*, como já mostramos no terceiro capítulo, o personagem-narrador, um guia de cego, levanta diversas hipóteses sobre a morte do patrão, o cego Seu Tomé. De repente, surge a palavra “suspiros”, que evidentemente não é pronunciada pelo guia. Irene Simões vê nessa palavra a entrada de um segundo narrador, mas não dá detalhes. Acreditamos que esse segundo narrador corresponde ao que estamos chamando de narrador-copista. Se em *O homem do pinguelo*, esse narrador-copista está explícito, em *Antiperipléia*, ele quase se ausenta e apenas se insinua na palavra “suspiros”. Não é o guia que está mais narrando. Prova disso é que a palavra “suspiros” está no plural. Há, pois, um narrador que se distancia do personagem-narrador, o guia, insinuando-se num espaço de vacância, registrando as reações corporais do personagem que narra, evidenciando ausências do texto que não são mencionadas no plano da escrita pelo personagem-narrador no instante em que narra.

Como já mostrou Irene Simões, além de um narrador em terceira pessoa, costuma aparecer, principalmente nas narrativas de *Tutaméia*, um narrador em primeira, que como intérprete do narrador principal, vai acompanhando, nos vazios do texto, a estória. Vera Novis também demonstrou que em *Tutaméia* há uma série de recursos utilizados com relação aos deslocamentos do narrador, que ora se distancia da narrativa, ora se aproxima do personagem, como ocorre em *Antiperipléia* e, outras vezes, se esconde completamente. É o caso de Ladislau, personagem de *Intruge-se*, mas que se manifesta como narrador de outros contos, entre eles, *O outro ou o outro*. A pesquisadora lança até a hipótese de Ladislau ser o narrador de todos os contos de *Tutaméia*. Ladislau é, segundo a ensaísta, um nome que tem semelhança sonora com Estanislau, nome do santo do dia em que nasceu Guimarães Rosa.

Na trilha dos estudos de Vera Novis e de Irene Simões e lançando mão do conceito de “intérprete”, utilizado por Paulo Zumthor, podemos acrescentar que tanto o



personagem-narrador quanto o narrador onisciente, em alguns contos rosianos, funcionam também como intérpretes de reações corporais, espécie de resíduos que entram na tessitura das narrativas. Em *Curtamão*, afirma o personagem-narrador: “ – *O sr.? Amigo...*” – ele, vem, me espreitou nos centros, ele suspirava pelos olhos. Suspirei junto: – “*Estou para nascer, se isso não faço*’ – rouquei – desfechada decisão. (*Curtamão*, p. 43, grifo em itálico do autor, grifo sublinhado nosso). Em *Uai, eu?* (p. 177), o personagem-narrador faz referência ao suspiro do patrão: “[... ] ele de uso de suspiro.” (p. 177, Grifo nosso). Em *A vela ao diabo* (p. 27), o narrador em terceira pessoa registra as reações do corpo: “Sentados os dois, ombro com ombro, a fim de arredondados suspiros ou vontade de suspirar.” (Grifo nosso). Em *Estoriinha* (p. 64), encontramos uma referência ao respirar: “Ela chupava-lhe a respiração dos ventos.” (Grifo nosso). Em *Estória nº 3* (p. 61) há o seguinte trecho: “Por ora, seca a goela e amargume, o doer de respirar, como um bicho frechado.” (Grifo nosso).

Em outros contos, há personagens que gaguejam, murmuram, fazendo lembrar os resmungos de personagens de outras narrativas, como por exemplo, *Campo geral*, como já mostramos no segundo capítulo. Em *Tutaméia*, o protagonista de *Mechéu* é gago, o mesmo acontecendo com João Porém, de *João Porém, criador de perus* e com o velho Nhácio, de *Hiato*, que também gagueja. Em *Arroio das Antas*, as velhinhas “arrulham”. Em vários outros contos, é possível destacar essas nicas textuais que vão acompanhando o texto maior num registro em surdina, evidenciando o que não está escrito.

Voltemos ainda ao conto *Curtamão*. Além da referência à respiração (“Ele suspirava pelos olhos”), há ainda o registro da voz: “rouquei”: Suspirei junto: – “*Estou para nascer, se isso não faço*’ – rouquei – desfechada decisão. (*Curtamão*, p. 43, grifo do autor, grifo nosso sublinhado), fundindo respiração e voz, realçando a aliança entre Armininho e o personagem-narrador. Nesse caso, unindo som, imagem e respiração, Guimarães Rosa intensifica nessa estória a firme determinação do personagem-narrador de construir a casa, apesar de todos os obstáculos. Como podemos perceber, além do texto escrito, há ainda resíduos textuais, a nível do corpo, que vão acompanhando a escrita.

Em *O outro ou o outro*, já não é a respiração, mas o gesto, a voz e o olhar que suplementam o texto. A linguagem corporal de Prebixim, um cigano que é interrogado por Tio Dô, é freqüente seja através da fusão dos sentidos (“E pôs os olhos à escuta”) (*O outro ou o outro*, p. 105) seja através da inclinação do corpo: “Aprumara seu eixo vertebral, sorria por todos os distritos do açúcar.” (*O outro ou o outro*, p. 106). Também a voz é realçada: “Mas simples sem cessar, na calma e paz, que irradiava, felicidade na voz” (*O outro ou o outro*, p. 106).

Um resíduo textual que se aproxima da letra está no conto “*Lá, nas campinas*”. No primeiro parágrafo, há uma referência à voz. A fim de realçar a imprecisão da voz do personagem, o autor mineiro mistura a cor (escura) e o tato (amolecida), além de fazer referência à “modulação”, uma espécie de “rascunho da voz”, gaguejo do protagonista Drijimiro: “Está se ouvindo. Escura a voz, imesclada, amolecida; modula-se, porém vibrando com insólitos harmônicos, no ele falar aquilo.” (*Lá, nas campinas*, p. 97). Há aqui uma descrição do som por parte do narrador, que está camuflado em terceira pessoa. Durante toda a narrativa, tem-se a impressão de que o narrador é onisciente, mas no final o leitor é surpreendido com a frase “Mas não acho as palavras”, evidenciando a posição do narrador-copista, que tentando traduzir o tropeço sintático de Drijimiro, preso a um resto de frase – “lá nas campinas” – também tropeça na elaboração do texto que está traduzindo para o leitor. Portanto, a palavra se mostra fracassada para expressar a coisa.

Ainda com relação a esses elementos textuais mínimos, é interessante observar que, em algumas narrativas de *Tutaméia*, há determinados rumores que chamam atenção: tosse, fungados e tonalidade de voz aparecem em um bom número de contos. Tais traços, juntamente com o olhar, o gesto, a voz dão novas modulações ao texto. No conto *Hiato*, por exemplo, o narrador registra um “fungado” e uma tosse do vaqueiro Nhácio: “Vaqueiro o Nhácio, tossidico, estacou. – ‘*Sirvo mais não, para a campeação, ach’-que. Tenho mais nenhuma cadência...*’ – fungado.” (*Hiato*, p. 63, grifo do autor, em itálico, grifo nosso sublinhado). Essa tosse e esse fungado funcionam como um suplemento textual que, através do corpo, realça o sentimento de frustração do velho vaqueiro, que assustado pelo touro, desiste de campear. Importa ressaltar que a fala do velho Nhácio está em itálico. Já a palavra “fungado” está em tipo comum, evidenciando que se trata do narrador-intérprete, que acompanha, na sombra, os dois vaqueiros Nhácio e Põe-Põe.

Quando Guimarães Rosa afirma, em uma de suas entrevistas, que em *Tutaméia*, cada palavra pesa, é preciso levar mais a sério essa afirmação. Por trás de um simples “fungado” do vaqueiro Nhácio, por exemplo, é possível perceber a linguagem do corpo, texto não-verbal, não conceitual, evidenciando a decepção do velho vaqueiro por ter se assustado com um simples touro que surgiu de repente do mato.

Esses elementos mínimos (tosses, gestos, olhares, suspiros, toques), que estamos chamando de nicas, são dejetos textuais que aumentam a polissemia, desalojam a frase da rigidez sintática, tornando-a mais flexível, mais visual ou auditiva. Tais traços aparecem como contraponto da linguagem escrita, pedindo do leitor uma atenção redobrada, levando-o a recriar essas frases condensadas, que escapam à linguagem.

Ao colocar essas tutaméias textuais, elementos suplementares da escrita, que muitas vezes passam despercebidos na narrativa, Guimarães Rosa busca a linguagem oral, resgatando a presença do corpo, através da voz, do gesto, da respiração, do murmúrio e do resmungo, voltando assim aos primórdios da narrativa.

Ao registrar esses traços mínimos, o autor mineiro, colocando um narrador-intérprete ou mesmo um narrador onisciente, que traduz traços não-verbais, chama a atenção para elementos pulsionais, que são inscritos no corpo, agindo como suporte da experiência, já que o narrar, na sua origem, tem a ver com a experiência. (BENJAMIN (1987b, p. 198). Registrando tais nicas textuais, Rosa reforça o caráter artesanal das narrativas primeiras, como afirma Benjamin (1987b, p. 198): “A narrativa, que durante tempo floresceu num meio de artesão – no campo, no mar e na cidade –, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação.”

A utilização do narrador-copista é um recurso rosiano (mas não o único, pois às vezes até o próprio narrador onisciente pode exercer esse papel) para registrar esses elementos mínimos do texto, próximos do significante, da materialidade sonora da linguagem. Esse narrador, que “copia” o texto oral, passa mais facilmente uma atmosfera do artesanato da narrativa.

Na leitura que fizemos anteriormente, ressaltamos o papel da oralidade e do corpo na escrita. Nas leituras que faremos dos contos a seguir, vamos mostrar, mais detalhadamente, de que modo essas nicas textuais se manifestam em outros níveis em alguns contos de *Tutaméia*.

#### **4.6 *Intruge-se: o toque de mão***

*Intruge-se* é uma espécie de conto-referência de *Tutaméia*, uma vez que é nessa narrativa que encontramos dois importantes personagens que aparecem em outros contos. Ladislau, chefe dos vaqueiros, é o mesmo do conto *Zingaresca*. Ele aparece também como o apelido de So Lau em *Vida Ensinada*. Seo Drães, outro personagem de *Intruge-se*, que aparece como o futuro dono da Fazenda da Gralha, está também presente no conto *Retrato de Cavalo*. Tio Dô, delegado do conto *Faraó e a água do Rio*, é mencionado em *Intruge-se*, como Tio de Ladislau, como já afirmou Novis (189, p. 38). O mesmo Tio Dô corresponde ao delegado que ouve o depoimento do guia no conto *Antiperipléia*. Esses deslocamentos de personagens são mais frequentes em *Tutaméia*, mas estão presentes em outras narrativas

rosianas. Miguel, o veterinário de *Buriti*, de *Corpo de baile*, é o mesmo Miguilim de *Campo geral*. O cego, que aparece perdido em *A hora e a vez de Augusto Matraga*, nos remete ao cego do primeiro conto de *Tutaméia*. A boiada, conduzida pelo Major Saulo em *O burrinho pedrês*, de *Sagarana*, tem um sintonia com a boiada comandada por Ladislau, no último conto de *Tutaméia*, *Zingaresca*. Até mesmo o espaço costuma se repetir de uma estória para outra. O povoado do Æo, onde se refugiaram Soropita e Doralda, personagens de *Dão-lalalão*, tem o mesmo nome do vilarejo onde Damásio, protagonista de *Primeiras estórias*, pergunta ao doutor o significado do vocábulo “famigerado”. Esse mesmo povoado é também mencionado no conto *O outro ou o outro*, de *Tutaméia*.

Deslocando personagens de uma narrativa para outra, Guimarães Rosa vai criando uma escrita nômade e nesse nomadismo textual, o retorno dos personagens funciona como um recurso de escrita que, ao se repetir, se torna cada vez mais compacta, à medida que é construída, possibilitando ao leitor criar, a cada leitura, um novo livro.

De todos os contos de *Tutaméia*, *Intruge-se* se apresenta como uma das narrativas em que a linguagem não-verbal mais se evidencia como suplemento da verbal. O protagonista Ladislau está guiando uma boiada com vários vaqueiros e tem pela frente um desafio: descobrir o assassino do vaqueiro Quio. “*Nem o cão latiu, na ocasião [...]*”. (*Intruge-se*, p.71). Ladislau, tentando descobrir o autor do crime, arranja vagens de jubaí e, à medida que descarta possíveis pistas do criminoso, vai inocentando os vaqueiros, desfazendo-se das vagens. Mas há uma nica textual que perpassa por todo o conto, representada pelo toque de mão que ele dá em cada vaqueiro que interroga e por uma frase sugestiva: “*Será o Seo Drães adquire a Gralha*”? No texto, Gralha é o nome de uma fazenda que está para ser comprada por Seu Drães, patrão de Ladislau e personagem de outras estórias de *Tutaméia*. À medida que Ladislau vai perguntando aos vaqueiros, a frase vai diminuindo. A primeira frase é: “*Será, o Seo Drães adquire a Gralha?*”, pergunta feita ao vaqueiro Rigriz. Ao vaqueiro Amazono, o chefe lança a seguinte frase: “*Será a Fazenda da Gralha, o Seo Drães vai mesmo comprar?*” Essa frase é seguida de um toque de mão. Segundo Ladislau, aquele que reagisse diante do toque seria o assassino. A partir daí e à medida que avança a narrativa, a frase de Ladislau – “*Será o Seo Drães Adquire a Gralha*” – vai diminuindo, chegando ao silêncio. Ao vaqueiro Antônio Bá, ele apenas diz: “*Se a Gralha [...]*”. A Joãozão e a Liocádio ele só pronuncia o nome do patrão: “*Seu Drães*”. Com relação ao vaqueiro Zegeraldo, não há uma pergunta do chefe, mas a resposta do vaqueiro, construída pelo narrador, deixa a pergunta em silêncio: “*Da gralha o geral achavam. E Zegeraldo respondeu: que nas mãos tivesse ainda calejo, das capinas de janeiro e de dezembro – sem embatuque.*” (*Intruge-se*, p. 72).

Quando indaga a Zéquiabo, a pergunta de Ladislau é apenas suposta, sendo também tecida em silêncio: “O Zéquiabo, cozinheiro! Mas que sem desconversa respondeu: – “*A gralha é uma fartura [...]*” (*Intruge-se*, p. 72). Não há pergunta ao cozinheiro nem toque de mão. Aparece apenas a resposta: “já carecia de cortar as unhas”. (*Intruge-se*, p. 72). Assim, a frase “*Será, o Seo Drães adquire a Gralha*” vai diminuindo durante a narrativa, insinuando-se e se ausentando, à medida que Ladislau pergunta a seus homens, até desaguar no silêncio, o mesmo acontecendo com o toque de mão, explícito em alguns encontros com vaqueiros e suposto em outros, como é o caso do diálogo com Zé Quiabo.

Ladislau toca pela segunda vez na mão de Liocádio. Na primeira vez, Liocádio lhe respondeu: “*Munheca para vara e laço!*” (*Intruge-se*, p. 72). O chefe não desconfiou. Na segunda vez em que Ladislau lhe esbarra, Liocádio saca da faca. Com essa reação, o vaqueiro se denuncia. E é muito sugestivo o nome do lugar onde acontece esse segundo toque: Sítio do Jerônimo Maneta. A palavra “maneta” significa “sem mão”. Desse modo, o crime se desvenda num lugar cujo proprietário não tem mão. Em outras palavras, fechou-se o cerco, descobriu-se o assassino, não há mais o toque de mão. Um outro dado importante na narrativa: “Nem o cão latiu na ocasião...” (*Intruge-se*, p. 71).

Essas reticências trazem um significado: o assassino era amigo do cão. E no final do conto, pouco antes da luta entre Ladislau e Liocádio, o narrador afirma que este último agradava o cão: “Um vaqueiro passou, Liocádio, agradou o cão – que latiu ou não latiu, não se ouviu.” (*Tutaméia*, p. 73). A regência do verbo “agradar”, como transitivo direto, significa afagar, em outros termos, usar a mão, a munheca. Desse modo, o toque de mão é como um suplemento do texto escrito, representado pela frase “*Será o Seo Drães adquire a Gralha?*” Trata-se de um texto não-verbal tão ou mais importante do que a frase dita, linguagem silenciosa, mas eficaz, desencadeadora do desenlace da narrativa.

Mas, além do toque, a frase – “*Será o Seo Drães adquire a Gralha?*” – tem uma palavra que merece destaque: Gralha. O vocábulo “galha” significa pássaro colorido de voz estridente. Gralha é, pois, metáfora da voz. Ninguém sabe quem é o assassino, no início da narrativa. Ladislau, agindo como um detetive, quer descobrir o culpado. Como o assassino não vai se manifestar pela voz, mas pode desconversar, engrolar, como a gralha, o chefe lança mão de uma linguagem silenciosa, o toque de mão, acompanhado de uma palavra sugestiva – “Gralha” – como se buscasse, pelo toque, uma voz em off. Mas a palavra gralha desliza também para outro sentido no dicionário: “Erro tipográfico, que consiste em tipo virado, deslocado do lugar, ou trocado”. Desse modo, num nível metafórico, podemos perceber que o chefe Ladislau quer retirar a gralha, isto é, o erro tipográfico, o crime, que mancha a página,

no caso, sua comitativa. Assim, o narrador, através do vocábulo “gralha”, vai possibilitando a conjugação do excesso do sentido (engolar, mancha tipográfica, crime) com a redução ou ausência de palavra, que precisa de ser substituída pelo toque de mão.

Como vimos, a frase “*Será. O seu Drões adquire a Gralha?*”, representada pelo signo “Gralha”, é complementada por um outro texto não-verbal, o toque. Guimarães Rosa nos dá aqui um belo exemplo da relação entre o verbal e o não-verbal, da oscilação entre o excesso e a falta de sentido, da defasagem, já apontada por Barthes, entre o que se perde no par linguagem e corpo.

Zumthor (2005, p. 147), ao estudar a relação entre a poesia e o corpo, nos ensina que a palavra não existe em um contexto puramente verbal: “Para aquele que observa o gesto, a decodificação implica fundamentalmente a visão, mas também, numa medida variável, a escuta, o olfato e o toque.” (Grifo nosso).

#### **4.7 A dança da letra na relação Oriente e Ocidente**

*Orientação*, conto de *Tutaméia*, narra o casamento entre Yao Tsing-Lao, vulgo Quim, e Rita Rola ou Lola-a-Lita. Entre eles não havia afinidade, mas acabaram se unindo. A união trouxe desentendimento, principalmente por parte da esposa, que reclama. Quim, silenciosamente abandona Rita, que fica triste e abatida. A única lembrança que ela traz do marido é o andar à chinesa. Vamos ver a seguir de que modo a escrita minimalista, com suas nicas textuais, isto é, as letras e seus elementos tipográficos, mimetizam a relação entre dois amantes de culturas diferentes.

Vera Novis salienta que neste conto e em *O outro ou o outro* existe uma relação entre Ocidente e Oriente. No caso de *O outro e o outro*, há uma aproximação entre Tio Dô e os ciganos. Tio Dô gosta de Prebixim e acaba deixando o roubo do acusado em segundo plano. Já em *Orientação*, segundo a pesquisadora, há uma relação de diferença entre dois mundos. Quim e Rita Rola não se entendem. Acreditamos que, além das diferenças entre o casal e da aprendizagem do silêncio por parte de Rita, como afirma Vera Novis, é possível detectar no conto um processo de troca cultural. O mais importante a ressaltar é que essa troca se plasma no corpo da linguagem.

Guimarães Rosa mostra, de modo original, como a relação Oriente e Ocidente se processa. No casamento de uma sertaneja e um chinês, seres tão díspares, como a rapadura e a escada, segundo o narrador, cria-se um espaço de reterritorialização cultural mediada pela

letra, através da materialidade sonora e visual da linguagem ou até mesmo do corpo dos personagens.

Existe nessa estória uma relação de tradução entre dois universos culturais, o chinês e o brasileiro, manifestados através de traços que se insinuam no nível tipográfico da escrita. Desse modo, a mulher Rita Rola tenta se adaptar ao jeito chinês, virando Lola-a-Lita. Da mesma forma, Tsing, o chinês, se torna, brasileiroamente, Quim. Rita vai se orientalizando, lendo Quim, isto é, buscando captar seu modo de ser, sua cultura, seu corpo. Da mesma forma, Quim tenta, em termos culturais, soletrar Rita, abrasileirando-a, transformando-a em Lola Lita.

Quim é um enigma. Sendo estrangeiro, é uma incógnita para os moradores do povoado. Em seu corpo ele inscreve sua alteridade, cruzando as pernas em forma de X enquanto “lê” o povo que passa: “Sentava-se, para decorar o chinfrim dos pássaros ou entender o povo passar. Traçava as pernas.” (*Orientação*, p. 123, grifo nosso). Quim tenta também decifrar a esposa, espécie de hieróglifo cultural. O nome Lita vem do grego “litos” e significa pedra. Rita é uma letra inscrita na pedra-corpo que deve ser decifrada por Quim, o qual entra numa espécie de gozo da linguagem ao “silabar”, ao pronunciar o nome da amada “num cacarejo de fé”: “Xacoca mascava lavadeira respondedora, a amada, por apelido Rita Rola-Lola ou Lita, conforme ele silabava, só num cacarejo de fé, luzentes os olhos de ponto-e-vírgula.” (*Orientação*, p. 124, grifos nossos).

Rita vai sendo desenhada pelos olhares de Quim: “[...] desenhada por seus olhares.” (*Orientação*, p. 109). Ela é construída de acordo com a percepção chinesa do marido. Trata-se de uma moça simples, um “angu grosso” como diz o narrador. E esse angu vai se refinando e virando pudim nas mãos do chinês. Não podemos nos esquecer de que Quim é cozinheiro:

Yao amante, o primeiro efeito foi Rita Rola semelhar mesmo Lola-a-Lita – desenhada por seus olhares. A gente achava-a de melhor parecer, senão formosura. Tomava porcelana: terracota, ao menos; ou recortada em fosco marfim, mudada de cúpula a fundo. No que o chino imprimira mágica – vital à viva vista: ela, um angu grosso em forma de pudim. Serviam os dois ao mistério? (*Orientação*, p. 124, grifos nossos).

Quim faz uma impressão de Rita. Com seus ingredientes culturais, tenta transformar o angu grosso em pudim. O chinês vai gravando, desenhando, traçando suas letras culturais em Rita, pedra e angu, signos que simbolizam a dureza e a grosseria. Mas não podemos afirmar que há apenas um refinamento de Rita por parte de Quim. A esposa, embora

simples, não quer ser um mero objeto nas mãos do chinês. Nos desentendimentos entre os cônjuges, o leitor tem acesso apenas à reação da esposa, mas não de Quim, cuja fala é apenas latente, silenciosa: “[...] Chamou-o de pagão. Dizia: ‘*Não sou escrava!*’ Disse: – ‘*Não sou nenhuma mulher-da-vida [...]*’ ‘Dizendo: *Não sou santa de se pôr em altar.*’” (*Orientação*, p. 110, grifos do autor) .

Interessante observar é que quando Quim e Lola-Lita passam a viver juntos, o nome da esposa também tem as letras unidas, sugerindo uma possível integração: Lolalita: “Lolalita dona-de-casa, de panelas, leque e badulaques, num oco.” (*Orientação*, p. 124, grifo nosso). Ora, Lolalita é o modo como o chinês vê a esposa. Em outros termos, ele busca achinezá-la. Ela, no entanto, parece resistir. Prova disso é que, em todo o conto, seu nome está sempre separado: Lola-Lita, Rita Rola, Lola ou Lita, Lola Lita, Rola-a-Rita, Rita a Rola. No início do relacionamento, a palavra Rita Rola está separada e sem hífen. Na lua de mel o vocábulo se une – Lolalita. A partir dos desentendimentos, o nome já aparece separado, mas com hífen, como se ainda houvesse um frágil fio que unisse os amantes. No último parágrafo, já desfeito o casamento, o nome da sertaneja surge destacado e sem hífen: Lola Lita. O nome Lolalita vai espelhando tipograficamente, através da ligação e separação das letras, a união e a ruptura do casal. A esposa de Quim tem agora uma inscrição chinesa, que se manifesta apenas em seu andar.

Guimarães Rosa, ao expor esse processo de troca cultural, vai brincando com os sons e as letras. O narrador usa as letras T's, três vezes. Essas duas letras já mostram a tentativa de adaptação cultural que se reflete na camada fonológica. A letra T e S estão no nome chinês de Quim: Tsing. Também no nome da esposa – Rita – está a letra T. Vale a pena ressaltar que o som "Sê" aparece com frequência na narrativa. Na epígrafe do conto, por exemplo, há uma brincadeira sonora com os sons Xê e Sê, antecipando já o processo de orientalização e da ocidentalização de Rita e Tsin: “ – Ué, ocê é o chim?” – “sou sim, o chim sou.” (*Orientação*, p.108).

O autor usa, de modo deliberado, a letra S, na palavra cínico (Sínico) rompendo com a ortografia oficial, mostrando o processo de aculturação de Quim, mas sem perder a sua identidade “sino”, chinesa. Na frase que segue, há uma aliteração dos fonemas /Sê/ e /Xê/, juntamente com o sufixo “inho”, mimetizando, ao nível do som, o suave jeito chinês: “Sínico, sutilzinho deixou-lhe a **ch**ácara.” (*Orientação*, p. 110, grifos nossos).

Na epígrafe e na frase acima, há um processo de tradução cultural que vai se engastando não só nas letras dos nomes Tsing, que vira Quim, e Rita Rola, que se torna Lola Lita, como também em outros vocábulos (como é o caso da palavra sínico, sutil, deixou,



chácara, sou, chim) que os descrevem, realçando assim a leveza do oriental através dos sons Xê e Sê

É interessante observar que o nome Lola Lita é a inversão de Rita Rola, com ligeira variação da letra **L** e **R**. Trata-se, pois, de um nome circular, que volta ao ponto de origem, como o do marido Yao Tsing Lao. (Grifo nosso). Na verdade existe uma circularidade no amor de ambos: eles se casam e se separam voltando ao estado inicial de solteiros. Lola Lita é a variação de Rita Rola, da direita para a esquerda, num processo de leitura semelhante ao alfabeto chinês. Vale ainda registrar que o nome Lao é muito próximo de Lola. Assim, o segundo **L** de Lola está entre o **o** e o **a**. O primeiro nome do chinês – Yao – tem as letras **a** e **o** de Lola. Importa ainda ressaltar que o **L** de Lao acaba “entrando” no nome Lita e Lola. Desse modo, Lao “achineza” Rita com a sua cultura, o seu L, o seu traço. Lao também se brasileira, tornando-se Quim. Quim é a transformação dada pelos sertanejos a Tsin, seu primeiro nome. Tsin tem também a letra **i** e a letra **T** de Rita. A palavra Lita tem suas letras disseminadas no nome Yao Tsing Lao, da direita para a esquerda, o mesmo acontecendo com a palavra Lola, que possui três letras do nome do marido: Yao Tsing Lao.

A partir dessas combinações de letras nos nomes dos personagens, é possível entender uma expressão do conto – “Til no i pingo no a”. O til é um sinal que se assemelha aos olhos chineses. O texto afirma que Rita é “desenhada por seus olhares”. O til é ainda sinal nasal e aponta para a nasalidade, que une os nomes Tsing/Quim. A expressão “Pingo no a” é uma troca. Na verdade, o pingo fica sobre o i, no alfabeto português. Guimarães Rosa parece, com essa frase, evidenciar, no cerne da linguagem, a dificuldade de adaptação entre esses dois amantes de culturas diferentes. O narrador ironiza a dessemelhança entre o casal: “Til no i, pingo no a, o que de ambos, parecidos como uma rapadura e uma escada.” (*Orientação*, p. 109).

Nesse processo de decodificação entre Oriente e Ocidente, representado pela união e separação de Quim e Rita, cria-se um espaço de reterritorialização cultural que se instala entre os cônjuges. A sertaneja Rita recebe uma inscrição oriental. Fica no seu corpo “um tico, uma nica” do outro. Em outros termos, apesar das diferenças entre o casal, Rita passa a ter uma letra de Quim, o andar à chinesa: “Outr'algo recebera, porém, tico e nico: como gorgulho no grão, grão de fermento, fino de bússola, um mecanismo de consciência ou cócega. Andava agora a Lola Lita com passo enfeitadinho, emendado, reto, proprinhos pé e pé.” (*Orientação*, p. 110, grifos nossos). Os diminutivos (enfeitadinhos, proprinhos) conotam a suavidade que Rita passou a ter. Os vocábulos “grão” e “fermento” sugerem uma possível germinação de um traço cultural oriental na brasileira Rita. Um pouco do pudim, o

refinamento chinês, presente em Quim, ficou no angu, no jeito grosseiro de Rita. Um resto de angu, com certeza, ficou também no refinado marido. Seu nome já não era Tsing, mas Quim. Não há apenas uma orientação, como sugere o título, mas também uma ocidentalização. A relação entre Oriente e Ocidente é magistralmente retratada por Rosa, no plano da linguagem, através de combinações tipográficas, que espelham o processo de adaptação e desadaptação cultural, mostrando as nicas culturais que ficaram entre um e outro cômjuge.

#### 4.7 *Hiato: entre o familiar e o estranho*

Nos contos que estamos lendo neste capítulo, procuramos evidenciar de que forma a “estética subtrativa”, ou a descrição por exclusão – defendida por Guimarães Rosa, de modo mais consistente, no primeiro prefácio – *Aletria e hermenêutica* – vai sendo construída. Demonstramos ainda como o discurso musical, a presença de elementos ligados ao corpo, ou mesmo o silêncio cético, baseado na “suspensão do juízo”, reiteram a proposta do escritor mineiro de construir, em *Tutaméia*, uma linguagem “colada” à coisa, ressaltando assim um programa de construção de uma escrita que aposte no investimento da letra.

Em *Hiato*, conto que será lido a seguir, mostraremos como a subtração da escrita se articula através da noção de corte, que se dá em vários níveis da narrativa. Vamos também utilizar neste conto o conceito de *Unheimliche* a fim de realçar elementos ilegíveis, que não se dão a ler e que, no entanto, se inscreveram no inconsciente do protagonista.

Há uma quebra da ordem alfabética na posição da narrativa *Hiato*, em *Tutaméia*. Esse conto, que deveria estar depois de “Grande Gedeão, se coloca após a estória *Faraó e a água do rio*. Há, pois, na materialidade do livro, um salto. A ordem alfabética dos títulos das narrativas de *Tutaméia* só é retomada após as narrativas *João Porém, o criador de perus, Grande Gedeão e Reminiscção*, textos cujas letras iniciais correspondem ao nome do escritor mineiro. Desse modo, a própria posição do conto *Hiato* no livro já é sugestiva.

Esse corte da ordem alfabética de *Tutaméia* tem relação com outros elementos da estória os quais se associam à idéia de separação, que se prolonga em outros elementos da narrativa como, por exemplo, a referência ao discurso musical. Também a oscilação entre o familiar e o estranho, que será desenvolvida através da noção de *Unheimliche*, espelha outras oscilações no texto, como a aproximação e o distanciamento do narrador, a relação entre a luz e a sombra, conforme mostraremos a seguir.

Afirmamos anteriormente que há, em várias narrativas de *Tutaméia*, diversos elementos musicais, elementos estes que dialogam intertextualmente com a filosofia de Schopenhauer, que via a música como a arte capaz de representar a coisa sem a mediação do conceito. Desse modo, o autor mineiro, na busca obsessiva da indeterminação do sentido e da economia da linguagem, vai realçando o cruzamento do som com a palavra. Mas neste conto não há apenas a relação do discurso musical com o lingüístico. A própria narrativa vai se fragmentando através de metafóricos hiatos, seja na camada fonológica, sintática ou mesmo no foco narrativo através de aproximações e cortes do narrador.

*Hiato* narra um encontro inesperado de dois vaqueiros, o jovem Põe-Põe e o velho Nhácio, com um touro, que surge do cerrado de modo imprevisível, amedrontando os dois homens. Assustado com o choque traumático, Nhácio resolve abandonar a campeação.

O título do conto é bastante sugestivo. Em Fonologia, hiato é a combinação de duas vogais, o que possibilita uma separação dos fonemas na sílaba. A palavra hiato está associada a separação, pausa, intervalo, quebra de uma seqüência de fonemas. Em música, há um termo que corresponde ao hiato, o estacato, que é uma seqüência destacada de notas. Enfim, tanto no hiato lingüístico quanto no estacato musical, existe uma quebra da cadeia sonora. No conto em questão, o velho vaqueiro Nhácio, assustado pelo touro, faz um corte existencial, um hiato, em sua carreira de vaqueiro.

Nesta estória, como em outras, conforme vimos anteriormente, Guimarães Rosa dialoga com o discurso musical através do uso do estacato, a fim de salientar o choque emocional do protagonista. Ao descrever a voz de Nhácio, o narrador afirma: “– falara com grossos estacatos, deu-lhe o sacolejado riso!” (*Hiato*, p. 74, grifo nosso). Um pouco à frente dessa frase, há um vocábulo ambíguo, que pode ser associado não apenas ao ato de parar, mas também ao estacato musical: “Vaqueiro o Nhácio, tossidiço, estacou, – *Sirvo mais não, para a campeação, ach'-que. Tenho mais nenhuma cadência* [...] – fungado; tristeza mão-a-mão com a velhice.” (*Hiato*, p.75, grifo em itálico do autor, grifo nosso sublinhado). Vale destacar aqui não apenas o duplo sentido da forma verbal “estacou”, significando parar e produzir um estacato musical na frase, mas também a palavra “cadência”, que sugere música. O vocábulo “cadência” tem relação com ritmo. Com o susto do touro, Nhácio, abandonando a campeação, perdeu o movimento, a seqüência da lida no campo. Resta-lhe apenas um “fungado”, signo não-verbal, que se inscreve no corpo, reiterando a inabilidade em continuar trabalhando no campo.

Além do estacato, é possível destacar outros cortes no texto. Como acontece em outras narrativas das *Terceiras estórias*, com relação ao foco narrativo, há dois narradores, um

que se distancia na onisciência, descrevendo os dois vaqueiros, e outro, que funciona como observador atento, como narrador-personagem, espécie de intérprete que acompanha os dois homens e se identifica com eles. Em algumas passagens, há um narrador que se manifesta através do pronome “nós”: “Mas montávamos à área das colinas, dali longe enxergadas as matas onde o rio se relega.” (*Hiato*, p. 62). Em outros trechos, há uma descrição ambígua com o uso do pronome “se”, deixando instável o foco narrativo: “Vinha-se levíssimo, nos animais [...]” (*Hiato*, p. 61). Lendo a frase, o leitor pode perguntar: Quem vinha? Não se sabe se é o narrador onisciente que afirma que os vaqueiros vinham ou se é o personagem-narrador que se integra a eles. Se por um lado há, no que tange ao foco narrativo, uma espécie de estacato, isto é, um distanciamento do narrador, por outro, existe também uma aproximação, na medida em que o “se” permite-nos ver o narrador como personagem: a frase “vinha-se levíssimo nos animais” pode ser entendida também como “a gente vinha” ou “vínhamos”. Ao usar o pronome “nós”, como personagem-narrador, o autor mineiro estaria praticando, no plano do foco narrativo, o que em música se chama legato, isto é, uma aproximação de sons. O trecho que segue é sugestivo, pois mostra tanto um estacato, narrador distanciado, quanto um legato, narrador-personagem próximo dos vaqueiros.

Após vargedos, bosques da caparrosa comum surpreendem, em meio à mistura de espécies do cerrado. *Rompia-se* por dentro de ervas erguidas um raso de vale - ao ruído e refecho, cru, de desregra de folhagens – *vinde-nos* os esfregados cheiros vegetais ao cuspe da boca. Iam os cavalos a mais – o céu sol, massas de luz, nuvens drapuxadas, orvalho perla a pérola. *Refartávamos* de alegria e farnel. A manhã era indiscutível. Tantas vias e retas (*Hiato*, p. 72, grifos nossos em itálico).

O que surpreende nesse conto é que a proximidade do narrador (o “nós” que descreve em várias frases ou mesmo a indeterminação do sujeito, através do uso da partícula *se*, no sentido de “a gente”) é tão intensa quanto a objetividade e o distanciamento da voz narrativa, cuja onisciência se manifesta em algumas frases na terceira pessoa do plural ou mesmo no uso do índice de indeterminação, “se”. Em outros termos, a indeterminação da frase “vinha-se levíssimo, nos animais” sugere distância, mas ao mesmo tempo proximidade, uma vez que a forma verbal “vinha-se” corresponde a “a gente vinha”, isto é, o narrador-personagem, como intérprete, está ora distante ora ao lado dos personagens que descreve. Idêntico processo se dá na expressão “de onde havia-se de cair”. A forma verbal “havia-se de cair” conota distanciamento do narrador, que tem consciência do futuro dos personagens, mas também traz idéia de proximidade, correspondendo a “a gente iria cair”. Essas oscilações do foco narrativo estabelecem cortes e aproximações bruscas, criando efeitos inesperados,

antecipando o fato que ocorrerá posteriormente na narrativa, isto é, o aparecimento repentino do touro para os vaqueiros. Esse efeito de antecipação se dá não apenas no foco narrativo, mas também no nível fonológico.

A descrição da vegetação, no segundo parágrafo da narrativa, por exemplo, está carregada do fonema vibrante R (que também inicia o conto) e de sons oclusivos (/p/, /b/, /t/, /d/, /k/, guê/), criando um clima de suspense no texto:

Após vargedos, bosques da caparrosa comum surpreendem, em meio à mistura de espécies do cerrado. Rompia-se por dentro de ervas erguidas um raso de vale, – ao ruído e refecho, cru, de desregra de folhagens – vindo-nos os esfregados cheiros vegetais ao cuspe da boca (*Tutaméia*, p. 72).

Na freqüência das consoantes vibrantes e oclusivas, que se caracterizam pelo corte da corrente de ar na pronúncia do som, o narrador onisciente antecipa, no plano fonológico, o aparecimento inesperado do touro, cena descrita em trecho que vem bem depois e que também se caracteriza pela freqüência dos mesmos fonemas oclusivos (p/b,t/d, k/g) e da consoante vibrante “R:

Foi e – preto como grosso esticado pano preto, crepe, que e quê espantoso - subiram orelhas os cavalos. Touro mor que nenhuns outros, e impossível, nuca e tronco, chifres feito foices, o bojo, o arcabouço, desmesura de esqueleto, total desforma (*Hiato*, p. 73).

O surgimento inesperado do animal deixa o vaqueiro Nhácio tão assustado que, ao recordar o fato, pronuncia a frase em estacatos, isto é, em cortes bruscos: “*Mas, é um marruás manso, mole, de vintém! Vê que viu a gente, encostados nele, e esbarrou, só assustado, bobo, bobo?* – falara com grossos estacatos, deu-lhe o sacolejado riso.” (*Hiato*, p. 74, grifo do autor em itálico, grifo nosso sublinhado).

O autor, ao se referir à fala do vaqueiro, lança mão de uma pontuação abundante, produzindo um “estacato sintático”. Som e palavra se superpõem. Aliás, em outros trechos encontramos a presença de uma obsessiva pontuação, como se o autor quisesse realçar, ao longo da narrativa, através de termos sintáticos separados por vírgula e ponto, a idéia de ruptura, isto é, do corte existencial que se deu na vida do protagonista e que culminará no abandono da campeação:

Dali, escolhidos, eram os dois. Põe-Põe, bugresco, menino quase, ágil o jeito na sela-de-campo. Nhácio, ombroso, roxo, perguntador de rastros, negróide, herói. Valiam sobre quaisquer, por gaia companhia e escolta (*Hiato*, p. 72, grifo em negrito nosso).

Há, pois, um estacato existencial, isto é, um corte, na vida do velho Nhácio, corte que se espelha nas rupturas sintáticas e fonológicas, marcadas pela frequência da vírgula, pela utilização das consoantes oclusivas, das vibrantes R, além da aproximação e distanciamento do narrador no processo de descrição.

*Hiato* é um conto construído a partir de contrastes: o novo e o velho, a continuidade e a ruptura, oposições que se refletem nos dois vaqueiros, o jovem Põe-Põe e o experiente Nhácio. Continuando essas oposições, encontramos um jogo de sombra e luz que perpassa por todo o texto. No início da narrativa, por exemplo, há um trecho que faz referências ao sol e às trevas: “Iam os cavalos a mais – o céu sol, massas de luz, nuvens drapuxadas, orvalho e perla a pérola” – “Olhos – sombrios e brilho”. (*Hiato*, p. 61, grifos nossos). Essas oposições transitam por toda a narrativa. A relação sol/trevas acena para o par racional/irracional, previsto/imprevisto, clareza/escuridão, conhecido/desconhecido, estranho e familiar, antecipando o surgimento do touro negro que irá amedrontar os vaqueiros.

Também no final do conto, há uma frase sugestiva que aponta indiretamente para uma associação do par sol/trevas, quando o narrador faz referência ao medo: “De onde vem então o medo? Ou este terráqueo mundo é de trevas, o que resta do sol tentando iludir-nos do contrário.” (*Hiato*, p.74, grifos nossos). A frase grifada nos conduz ao famoso mito da caverna, de Platão. No entanto, esse mito não é endossado, mas questionado. No mito de Platão, a luz do sol simboliza o bem, o belo e a justiça. Para Platão, o mundo das idéias, percebido pela razão, é superior ao mundo sensível. Neste conto de Guimarães Rosa, ocorre o oposto. As trevas constituem o mundo sensível e o sol é que pode nos iludir. Nessa linha de raciocínio, o intuitivo e o sensível superam o racional, o ilegível pode superar o legível.

Guimarães Rosa aqui questiona, via ficção, o filósofo Platão, que considerava o simulacro, espécie de sombra do original, como inferior à cópia. O escritor mineiro propunha a superioridade do intuitivo (metaforizado no desconhecido, nas trevas) sobre o racional, representado pelo sol claro da manhã.

O touro negro, que surge inesperadamente diante dos vaqueiros, cria um hiato na vida do protagonista. O nome Nhácio, variação de Inácio, vem de Ignis, fogo, luz, em latim. Ao sair de cena, isto é, do sol, da vida de vaqueiro, Nhácio entra nas sombras, como um fogo em extinção e abandona o seu ofício.

Mas voltemos à frase: “De onde vem então o medo?” Na oração seguinte, o narrador pergunta se o mundo em que vivemos não seria de trevas, sendo o sol apenas uma ilusão. Por que então o medo do inesperado e do desconhecido? Esse desconhecido, metaforizado no touro negro, não seria familiar a nós?

Esse touro que surge inesperadamente nos faz lembrar a noção de *Unheimliche*, de Freud. O touro é familiar, faz parte do cotidiano do vaqueiro Nhácio, mas ao mesmo tempo é estranho, assusta-o.

Rastreando a noção de *Unheimliche*, Ana Maria Portugal Saliba apresenta, em seu trabalho, as diversas concepções que envolvem esse termo. Uma das significações apresentadas é do filósofo Schelling: “*Unheimliche* é o nome de tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto, mas veio à luz.” A pesquisadora esclarece:

Resumindo, há no estranho e seus derivados a idéia de afastamento por um afeto, de censura, de desconfiança, de não-conhecimento, de admiração, de mistério. Mas ao mesmo tempo, há uma aproximação inquieta, pelo que se censura, pelo que não se espera e não se conhece, tocando no que é suspeitamente familiar, como na definição de Shelling: “o que deveria ter permanecido secreto e oculto e, no entanto, veio à luz”. Com o que, o estranho é o indicador de um limite que desperta o sujeito de seu sonho alienado no *Heim* (na casa), marcando algo “fora”, com o qual ele tem de se haver. (SALIBA, 2003b, p. 11, grifos nossos).

Assim, o touro, enquanto *Unheimliche*, seria o oculto, o que deveria estar inscrito no inconsciente, mas foi revelado, tornou-se claro, em suma, o que poderia ficar na sombra acabou vindo inesperadamente à luz. Sabemos, via Freud, que o inconsciente se repete. O susto, provocado pelo aparecimento do touro, é recordado pelos personagens, mais de uma vez, na narrativa como uma espécie de tradução/traição de algo que foi inscrito, que é recusado, mas retorna modificado, como uma repetição diferencial: “Errático, a retrotempo, recordava-se sobre nós o touro, escuro como o futuro, mau objeto para a memória.” (*Hiato*, p. 74, grifos nossos). O touro, sujeito do verbo “recordar” e não apenas mero objeto de recordação, ocupa a função de agente que sempre volta à memória. enquanto *Unheimliche*. É algo que amedronta, mas também traz certa familiaridade, ao mesmo tempo que aproxima, separa. Algo de conhecido, mas que traz espanto, e que é de natureza inconsciente, ocorreu quando o velho Nhácio se encontra inesperadamente com o animal. Essa familiaridade, ao vir à tona, assusta-o e o leva a abandonar a campeação. O par união/separação nos leva a retomar, mais detalhadamente, a construção do sentido do vocábulo “hiato”, que tem uma relação com a natureza ambígua do termo *Unheimliche*.

Hiato, segundo o dicionário do Aurélio, tem um campo semântico instigante. Na Gramática, no caso da Fonologia, traz o sentido de encontro de duas vogais, pertencendo cada uma a sílabas diferentes. Na Fonética Sintática, é o encontro de duas vogais no fim de uma palavra e no princípio de outra, como no exemplo “Irá a Roma”. Em Anatomia, hiato é fenda, abertura no corpo humano. No sentido figurado, pode significar lacuna, intervalo. Na Poética, o hiato tem ligação com a diérese, que é a divisão do ditongo em duas sílabas. Uma diérese é a transformação de um ditongo em hiato, espécie de licença poética para que o verso saia perfeito. A palavra “ vaidade”, por exemplo, pode ser separada em vai-dade (sinérese) ou va-i-da-de, (diérese). Dependendo da intenção do poeta com relação à métrica de seu poema, ele pode fazer a separação ou a união das vogais.

Como podemos perceber, na Poética, o hiato aponta para algo ambíguo: ao mesmo tempo que separa, pode unir. Assim, a palavra “hiato” se relaciona ao *Unheimliche*, na medida em que esse termo é também ambíguo, isto é, traz familiaridade e ao mesmo tempo é estranho, aproxima e separa. Vale ainda ressaltar que os nomes de personagens carregam encontros vocálicos sugestivos: Põe-Põe é jovem e seu nome ostenta dois ditongos, sugerindo agrupamento e repetição. Já Nhácio traz no nome uma oscilação entre o ditongo e o hiato.

Familiaridade e estranheza, distanciamento e aproximação do foco narrativo, sombra e luz se coadunam no conto de Guimarães Rosa. O que estava na sombra (o touro negro) vem à luz e assusta: “Olhos – sombrio e brilho – os ocos da máscara.” (*Hiato*, p.73, grifo nosso). Sendo familiar e ao mesmo tempo estranho, o *Unheimliche* nos aponta para a transição e, nesse sentido, ele tem uma relação com a letra, que estabelece um limite entre o Simbólico e o Real, como afirma Saliba (2003b, p. 189):

É então que a letra, em sua função para além do simbólico, faz rasura, distingue-se por ser ruptura, destaca-se do significante e possibilita tornar-se uma “segunda aquisição”. O que queremos propor é que o *Unheimliche*, o estranho, é letra-anjo. Ele perfura, por rasura, a face serial do significante – o *Heim*, o familiar – e, besta como o anjo, no sulco assim obtido, o estranho mantém estendido o fio da escrita, que será sempre de limite entre o simbólico e o real.

Perseguindo a idéia de aproximação e separação, marca da letra, podemos observar que, no que tange ao foco narrativo, Guimarães Rosa constrói um narrador *Unheimliche*. Como já demonstramos anteriormente, há um narrador distanciado que descreve os dois vaqueiros, Põe-Põe e Nhácio: “Era, sim, casado, o vaqueiro Nhácio, carafuz.” (*Hiato*, p. 74). Ao mesmo tempo, existe um narrador-personagem que, na primeira pessoa do plural,



mostra estar próximo dos personagens descritos, como se fosse um deles. “Mas montávamos à área das colinas, dali longe enxergadas as matas onde o rio se relega.” (*Hiato*, p. 73, grifo nosso). Há outras passagens em que os focos se misturam, surgindo a terceira e primeira pessoa ou a terceira pessoa com a partícula se, que funciona como índice de indeterminação do sujeito, conotando também distanciamento e aproximação: “Já arrufados quebravam os cavalos à mão direita, a torto avançava-se, tentando grotas, descruzando ramos, nossas costas esfriadas.” (*Hiato*, p. 73, grifo nosso).

Passando pelo foco narrativo (aproximação e distanciamento do narrador), utilizando a camada fonológica (uso das consoantes oclusivas e vibrantes) e o estrato sintático (uso de vírgulas, para aumentar as pausas da frase), ou mesmo lançando mão do discurso musical (a relação das pausas com os estacatos), Guimarães Rosa constrói, em *Tutaméia*, um processo de segmentação, que se manifesta na escrita, espelhando o hiato. O touro surgindo de repente assusta, mas tem algo de familiar. Metáfora do *Unheimliche*, ele acena para a idéia de aproximação e separação, inscrevendo-se como letra, oscilando entre o Real e o Simbólico, na narrativa rosiana. O que foi inscrito no inconsciente, no escuro, se tornou opaco, vem à tona, à luz do dia, através do surgimento repentino do touro.

Num plano mais abrangente, podemos perceber que há ainda um hiato metafórico se levarmos em conta que o ofício de vaqueiro de Nhácio vai ser interrompido. Como já salientamos, Nhácio é variação de Inácio, palavra que vem de ignis, que significa fogo em latim. Desse modo, o hiato de Nhácio é como se fosse um apagar da chama, uma espécie de parada na lida de vaqueiro, lida que pode ser enfocada como travessia bruscamente interceptada. O velho Nhácio faz um hiato, dá uma pausa, já que perdeu a cadência para campear: “Tenho mais nenhuma cadência [...]”. (*Hiato*, p. 63, grifo nosso). Tecendo a metáfora musical que perpassa por *Tutaméia*, podemos afirmar que Nhácio, com o susto do touro, perdeu o ritmo, não tem cadência. Fazendo um hiato existencial, sua frase é pronunciada musicalmente em estacatos: “[...] falara com grossos estacatos.” (*Hiato*, p. 63, grifo nosso).

Põe-Põe, jovem vaqueiro, simboliza o começo da travessia na lida no campo. Seu nome, construído através da reduplicação do verbo “pôr”, conota intensidade, acréscimo. Além disso, no nome do jovem vaqueiro há dois ditongos, que conotam ligação (vogal mais semivogal) ao passo que no nome Nhácio, temos um ditongo (io), mas que também tem possibilidade de ser tomado como hiato – Nhá-ci-o – reforçando assim, no plano fonológico, a ambiguidade existencial do personagem. Convém ainda ressaltar que a variação do nome Inácio, Nhácio, contém, na sua sílaba tônica, a presença da letra H, de hiato. Assim, Põe-Põe,

sendo jovem, conota intensidade, começo, vigor, significados reforçados na reduplicação do nome. Nhácio é metáfora de fogo, mas no sentido de chama que está se extinguindo, já que está interrompendo sua trajetória de vaqueiro. Nhácio, como o hiato, está se separando da campeação.

Interessante notar que as falas de Nhácio, marcadas em itálico pelo autor, vão diminuindo gradualmente, desaguando no silêncio. Inicialmente ele diz “*Iii, xem, o bem-bom, ver a vez de galopar [...]*” (*Hiato*, p. 61). Observando atentamente, percebemos que a letra **I** está em negrito, como se o narrador, pela letra, já antecipasse o intervalo, isto é, a pausa, o hiato que será dado pelo vaqueiro. A segunda fala de Nhácio é: “*Ixe, coragem também carece de ter prática!*” (*Hiato*, p. 62, grifo em itálico do autor). A expressão “Ixe”, iniciada novamente com o **I** (apontando visualmente para a barra e conotando separação, também em negrito), é uma exclamação irônica e tem relação com o medo sentido pelo velho Nhácio, que está perdendo a prática, isto é, o traquejo de vaqueiro. Essa segunda fala, pronunciada por Nhácio, é gaguejada. O velho vaqueiro, traumatizado com o touro, tropeça sem necessidade na pronúncia da frase: “Gaguejava desnecessariamente, com grande razão. Sol e cenho. O redor o olhava.” (*Hiato*, p. 62, grifo nosso). A perturbação psíquica de Nhácio, assustado pelo touro, é genialmente expressa em duas curtas frases, antecipando, no plano sintático, o intervalo que será dado pelo vaqueiro, ao mesmo tempo que funde realidade externa e interna, com forte caráter imagético: “Sol e cenho” e “O redor o olhava”. (*Hiato*, p. 62).

Nhácio, na sua despedida da campeação, vai gradualmente se calando. Pouco depois da passagem citada, ao se referir ao estado do velho vaqueiro, que se despede do ofício, o narrador faz referência direta ao silêncio: “Nhácio ora desabria sacudidos dizeres, enrolava mais silêncio, ressofrido.” (*Hiato*, p. 62, grifo nosso). O silêncio do velho vaqueiro, amedrontado pelo touro, é “ressofrido”, isto é, repete-se possibilitando o retorno do recalcado. Mais para o final do conto há uma fala maior de Nhácio, cheia de estacatos e pausas sintáticas, ressaltando ainda o trauma do vaqueiro: “*Mas, é um marruás manso, mole, de vintém! Vê que viu a gente, encostados nele, e esbarrou, só assustado, bobo, bobo?*” – falara com grossos estacatos, deu-lhe o sacolejado riso.” (*Hiato*, p. 63, grifo em itálico do autor, grifo nosso sublinhado). Os corte sintáticos, marcados pela vírgula, são seguidos, no plano fonológico, da aliteração do m (“marruás manso”, “mole”) e da locução adjetiva “de vintém”, que reforça, no plano semântico, uma depreciação do touro pelo vaqueiro. No entanto, como o trauma foi forte, há a dúvida, que é insinuada pela repetição do adjetivo “bobo”, seguido do ponto de interrogação “[...] bobo, bobo?” (*Hiato*, p. 63). Em outros termos, o que é depreciado, o susto, não é tão bobo assim, uma vez que vai levar o vaqueiro a abandonar a

profissão, resgatando um medo inconsciente que se inscreveu como letra. Não é sem razão que, no final da narrativa, surge a expressão “De onde vem então o medo?” (*Hiato*, p. 63). A imagem do touro vai persistindo no conto, como um enigma, um mistério, espécie de inscrição numa pedra.. E o texto confirma nossa leitura: “Remoto, o touro, de imaginação medonha – a quadratura da besta – ingenerado, preto empedernido. Ordem de mistérios sem contorno em mistérios sem conteúdo. O que o azul nem é do céu: é de além dele. Tudo era possível e não acontecido (*Hiato*, p. 62, grifo nosso).

Já no final da narrativa, Põe-Põe pergunta ao tio se ele nunca mais ouviu falar do homem que matou o seu pai, isto é, o pai de Põe-Põe, irmão de Nhácio. A resposta de Nhácio é ambígua. Ela é iniciada pela frase “*Fim que hoje, nunca*” (*Hiato*, p. 63). A palavra “fim” acena para o fim da vida de vaqueiro. Já o vocábulo “hoje” aponta para o susto que ele levou do touro. O advérbio “nunca”, usado por Põe-Põe, na pergunta que faz ao tio, é retomado por Nhácio num sentido duplo: nunca mais ouviu falar do homem que matou o pai do sobrinho e nunca mais vai campear. Pouco depois, o velho Nhácio deixa no ar outra frase: “*Idéio que acabaram também com ele, até pedras do chão cobram as justiças [...]*” (*Hiato*, p. 63, grifo nosso). A frase, destacada em itálico pelo autor e grifada por nós, é indeterminada, acenando para uma possível vingança da morte do pai de Põe-Põe. As reticências são sugestivas e podem apontar também para um possível acerto de contas praticado por Nhácio, tio de Põe-Põe, no passado. Como podemos perceber, essa frase de Nhácio, na sua indeterminação, possibilita diversas leituras: Nhácio vingou a morte do irmão; outra pessoa assassinou seu irmão; o assassino não foi vingado, mas um dia vai pagar.

Essa indeterminação da fala do velho vaqueiro entra em sintonia com o susto que ele levou do touro, trazendo-lhe à memória elementos inconscientes, que estão relacionados ou à morte do pai de Põe-Põe ou a um outro trauma, que de algum modo se inscreveu e retornou através do aparecimento do animal e que, como o umbigo do sonho a que se refere Freud, se tornou ilegível, estranho, mas que tem algo de familiar: *Unheiliche*. Marcado pela letra que se inscreveu com o surgimento inesperado do touro, Nhácio faz um hiato em sua travessia. E esse corte é magistralmente registrado no processo da escrita, que vai sendo enxuta pelo autor mineiro até desaguar no silêncio.

**LETRA, IMAGEM E  
SILÊNCIO**

Para enfatizar ainda mais o silêncio no qual deságua a escrita rosiana, trabalharemos neste capítulo com a relação entre letra e imagem fazendo algumas reflexões sobre o vazio e o espaço em branco na pintura. Procuraremos, inicialmente, mostrar como a noção de letra em Lacan está estreitamente ligada ao ideograma no pensamento chinês, principalmente no que se refere à combinação de traços. A análise que vem a seguir, sobre *Zingaresca*, última estória de *Tutaméia*, demonstra que esse conto está construído em forma de ideograma e que o processo rosiano de criação, em *Terceiras estórias*, tem semelhança com a construção ideogramática, recriando assim a noção lacaniana de letra.

Na segunda parte do capítulo, mostraremos como a imagem, da primeira à última obra de Guimarães Rosa, vai recebendo um processo de depuração, o mesmo acontecendo com a linguagem, que também acompanha esse processo de subtração. É com esse objetivo que, na última parte, salientaremos a importância do silêncio, analisando contos em que a depuração chega a um grau máximo, atingindo assim o ilegível.

## 5.1 Lacan e a poesia chinesa

Estudando a evolução da imagem, Anne-Marie Christin afirma que a origem da escrita chinesa se baseia não no traço, mas no vazio. A pesquisadora mostra que os proprietários chineses de pintura imprimiam seus selos nos vazios das paisagens. Isso porque estavam cientes de que eram “lugares de memória.” (CHRISTIN, 2006, p. 79). Assim, os vazios da telas eram considerados pelos apreciadores da pintura chinesa como elementos importantes na constituição do quadro.

A doutrina cristã, mesmo inundada de filosofia grega e presa ao alfabeto latino, segundo Christin, paradoxalmente, possibilitou uma revalorização da imagem. Assim, o imperialismo do alfabeto parece não ter se manifestado nos começos da cristandade. O cristianismo, impulsionado pelo espírito franciscano, que tinha como intenção levar a doutrina aos mais simples, acabou resgatando a imagem para seduzir e convencer, permitindo, principalmente àqueles que não sabiam ler, um recurso, a pintura, a fim de que pudessem assimilar a doutrina. Gregório, o Grande, será o responsável pela difusão da imagem, na medida em que considera as representações icônicas como “bíblia para os iletrados”. Até mesmo o Judaísmo, continua a autora, que não admitia a representação de Deus em imagem, mas no nome, foi obrigado a aceitá-la, ainda que com resistência, uma vez que Deus criou os homens à sua imagem. (CHRISTIN, 2006, p. 81-83). Mas quem vai renovar a pintura

ocidental será Giotto, que irá construir um espaço, potencialmente, contínuo e infinito. Como afirma a pesquisadora francesa, “os afrescos que esse artista produziu, em Assis, permitiram a ele colocar as premissas de uma escrita visual, que não estava mais baseada, como antes, na identificação das figuras com palavras ou letras, ou seja, com unidades referenciais articuladas umas às outras por um sistema sintático rígido, mas fundada sobre uma ‘leitura espacial.’” (CHRISTIN, 2006, p. 95). Instala-se assim, segundo a pesquisadora, o papel do vazio “não apenas no interior das imagens, mas no próprio pensamento criativo dos pintores, assim como havia acontecido há milênios no pensamento dos adivinhos e dos inventores do primeiro sistema de escrita (CHRISTIN, 2006, p. 102).

Como já foi comentado, essa relação da pintura com o vazio, em Giotto, tem sintonia com a pintura chinesa. Estudando a poesia chinesa e o ideograma, Haroldo de Campos ressalta que a poesia ocidental se baseia no som que entra na construção da palavra. Campos mostra que na poesia chinesa há o pictograma, isto é, um conjunto de ideogramas. A partir de uma análise de François Cheng, Haroldo de Campos afirma: “Mais do que simples suportes de sons, os ideogramas se impõem com todo o peso de sua presença física. Signos-presença e não signos-utensílios, eles chamam a atenção por sua força emblemática e pelo ritmo gestual que comportam.” (CAMPOS, 1986, p. 12).

Esse interesse de Haroldo de Campos pelo ideograma e pela poesia chinesa em geral também chamou a atenção de Lacan. A referência que Haroldo faz ao chinês François Cheng nos interessa aqui. Lacan foi grande amigo de Cheng e esse chinês tem um artigo interessante sobre poesia chinesa, ressaltando a importância do vazio. Cheng confirma que Lacan elaborou sua teoria da letra, em *Lituraterra* a partir da teoria chinesa da pintura. Citamos a seguir um trecho do prefácio de Rose-Paule Vinciguerra do livro *Lacan, l'écrit, l'image*:

François Cheng que recorda seu encontro com Lacan, nos confirma que Lacan elaborou sua teoria da letra – em *Lituraterra* principalmente a partir da teoria chinesa da pintura. A letra faz traço do gozo, do impossível de se escrever. Traço do vivo no gozo, a letra desenha uma borda, uma borda do furo no saber (VINCIGUERRA, 2000, i-ix, tradução nossa ).

Vinciguerra, em seu prefácio, afirma ainda que a poesia chinesa, como toda grande poesia, é efeito de sentido e, “efeito de furo”, enfim, ela se baseia na “ascese de uma escrita.”<sup>12</sup>

O artigo de François Cheng é fundamental para se perceber o interesse que Lacan tinha pela relação entre a letra, a imagem e o vazio na poesia chinesa. Ele mostra, em seu estudo, a importância que Lacan dava não só à poesia, mas ao pensamento chinês e como a corrente taoísta foi importante na formulação de noções lacanianas como traço e letra.

Afirma Cheng (2000, p. 136) que “a idéia do sopro se encontra no fundamento do pensamento chinês.” O sopro seria, segundo o ensaísta, aquela unidade de base, capaz de estruturar os níveis de um sistema orgânico. O sopro teria a força de unir o Yin e o Yang, evitando que eles entrassem numa oposição estéril. Assim, o pensamento chinês dá uma grande importância ao sopro, ligando-o ao vazio. Os pensadores chineses, conforme afirma o ensaísta, tentam religar o visível ao invisível, o finito ao infinito, ou inversamente introduzir o invisível no visível. Essa relação se daria pelo “vazio médio”, isto é, o vazio capaz de estabelecer uma mediação entre os opostos. Esse vazio transforma o sujeito em projeto e o lança para o infinito, para o inesperado. O pensamento chinês, com a noção de vazio, é totalmente ternário. Lacan percebeu isso claramente, como atesta Cheng, que afirma: “não é o Um que comanda o Dois, mas o Três que transcende o Dois, eu não esqueço esse comentário de Lacan.” (CHENG, 2000, p. 143, tradução nossa).

Os filósofos do Taoísmo, diferentemente do Confucionismo, desconfiavam da palavra humana, “forma degenerada dos sopros vitais.” (CHENG, 2000, p. 144). A palavra é uma faca de dois gumes. Ela pode tanto construir e edificar a verdade quanto destruí-la.

Cheng afirma ainda que, em seus encontros com Lacan, discutiram um tratado de pintura intitulado *Propos sur la peinture du moine citrouille-amère*. A arte caligráfica e pictórica, como é praticada na China, afirma o ensaísta, é uma arte da vida. Nesse tratado, o que interessou a Lacan, segundo Cheng, foram três elementos: o *Yin-Yun*, o *Traço Único do Pincel* e a *Receptividade*. Desse modo, há uma estreita relação, para os pensadores chineses, entre a criação artística e a criação do mundo. A teoria do *Yin-Yun*, que os ocidentais chamam de caos, corresponde a um estado de “virtual devenir” do Yin e do Yang, um estado indistinto, uma espécie de “promessa de vida”, afirma o ensaísta chinês. Ainda com relação à pintura, Cheng (2000, p. 147, tradução nossa) explica:

<sup>12</sup> VINCIGUERRA (2000, p. i-ix, tradução nossa). As expressões “efeito de sentido”, “efeito de furo” “ascese de uma escritura”, citada pela autora são expressões lacanianas que estão nos Seminários XXIV e XXI.”

Em pintura, é esse espaço primeiro no seio do qual o desejo da forma pode emergir, e o ato de figurar pode-se iniciar. Na realização de um quadro, o *Yin-Yun* está certamente no começo, mas ele deve estar presente no processo de execução e perdurar até o fim. Isso é tão correto que, na ótica chinesa, um quadro bem terminado é um quadro inacabado. Em outros termos, em um verdadeiro quadro, deve ficar sempre um espaço virtual, estendido para outras metamorfoses.

Convém agora fazer referência ao *Traço Único do Pincel*. Esse traço provém do *Yin-Yun*. Ele corresponde ao sopro inicial. Não se trata de uma linha apenas. Quando o pintor coloca o traço sobre o papel, a forma, o ritmo que ele impõe faz com que esse traço seja forma e movimento, volume e tinta, uma espécie de célula da vida. Enfim, o traço significa mais do que ele manifesta, afirma o ensaísta, citando o pintor Shitao, artista do século XVII: “o Único Traço do Pincel contém em si os dez mil traços.” (CHENG, 2000, p. 148). Desse modo, através do pintor Shitao, a pintura chinesa, extremamente condensada, foi renovada pela noção de traço que corresponde ao sopro, ao Um e ao Múltiplo. A arte do traço, segundo Shitao, não depende de exercício assíduo, mas de uma disciplina de vida. Para isso, o pintor deve saber receber, isto é, ter uma alma aberta para acolher. A isso dá-se o nome de Receptividade. A Receptividade vem na frente do conhecimento. Sendo um estado superior de conhecimento, uma espécie de intuição, a Receptividade possibilita ao artista reunir os sopros internos com os externos.

A partir da idéia do traço, é possível entender o que é um ideograma. Trata-se de “um conjunto de signos feitos de traços estruturados, de acordo com certas regras, mas com variedades infinitas.” (CHENG, 2000, p. 149). Sendo a fala uma espécie de sopro, afirma o ensaísta, escrever também o é. Cheng afirma que teve discussões calorosas e instrutivas com Lacan com relação ao ideograma *yi*. O sentido inicial desse ideograma é “idéia”, “intenção”, mas ele possibilita inúmeras combinações com outros ideogramas formando uma família de sentidos (o vocábulo “sentidos”, segundo Cheng, deve estar no plural, pois ele é sempre inesgotável) em torno da noção de imagem, signo e significação. Desse modo, *Yi-yu* tem o sentido de desejo, *yi-xiang* significa “imagem”, “signo”, *yi-jing* corresponde a um estado de “não dizível”, podendo ser ampliada essa cadeia em diversas significações. Como afirma o ensaísta, Lacan amava os ideogramas (e também a caligrafia) pela sua forma engenhosa de sugerir sentidos. Assim, o que fascinava Lacan no ideograma são os signos escritos em forma de sistema. Guardando sua autonomia, o poder do ideograma se dissemina na cadeia. Esse processo de combinação livre do ideograma está sintonizado com a linguagem poética, possibilitando a disseminação do “vazio mediador” no interior do signo e entre os signos. Em



suma, para Lacan, o ideograma é um ótimo recurso para manter a disseminação e a suspensão do sentido, uma vez que ele possibilita variadas combinações semânticas.

Essa mesma sensibilidade de Lacan para o pensamento chinês também está presente na obra de Guimarães Rosa. Em suas entrevistas, Rosa questiona a racionalidade, valorizando a intuição, o que parece ter ligação com a idéia de Receptividade, proposta por Cheng em seu ensaio. Em sua entrevista ao jornalista alemão Günter Lorenz, afirma o escritor mineiro: “Acho que não há nada disso. Não preciso inventar contos, eles vêm a mim, me obrigam a escrevê-los [...]” (COUTINHO, 1983, p. 71). Ainda na mesma entrevista, Rosa afirma: “E também choco meus livros. Uma palavra, uma única palavra ou frase podem me manter ocupado durante horas ou dias.” (COUTINHO, 1983, p. 79). “Chocar” aqui conota um trabalho receptivo que supõe a participação do inconsciente no processo de criação.

Como podemos perceber, há em Guimarães Rosa um desejo de buscar na linguagem aquele estado a que Cheng chama de *Yin-Yun*, estado primeiro, virtual, que antecede o Yin e o Yang. Enfim, Rosa quer colar a palavra à coisa, buscando o que está aquém da simbolização. Ainda nessa entrevista a Lorenz, Rosa afirma: “Meu lema é: a linguagem e a vida são uma coisa só. Quem não fizer do idioma o espelho de sua personalidade não vive.” (COUTINHO, 1983, p. 83). Igualmente, na filosofia chinesa, deve haver, na arte do Traço, uma receptividade, uma “disciplina de vida”. O artista do traço, ao pintar, resgata a criação. Como afirma Cheng, “[...] o Único Traço de Pincel é a imagem do sopro primordial que se desprende do Vazio original.” (LORENZ, 1983, p. 148). Essa passagem seria com certeza assinada por Rosa, que na entrevista ao jornalista alemão afirma: “O bem-estar do homem depende do descobrimento do soro contra a varíola e as picadas de cobras, mas também depende de que ele devolva à palavra seu sentido original. Meditando sobre a palavra, ele se descobre a si mesmo. Com isso repete o processo da criação.” (COUTINHO, 1983, p. 83, grifo nosso).

A simpatia de Rosa pelo intuitivo, pelo irracional, está presente em toda a entrevista dada a Günter Lorenz. O escritor mineiro chega a afirmar que “‘brasilidade’ é talvez um sentir-pensar”. Como podemos perceber, a sintonia com o pensamento oriental é estreita. E em uma de suas cartas ao tradutor italiano, o escritor mineiro chega a afirmar que também “quer ficar com o Tao:”

Ora, Você já notou, decerto, que, como eu os meus livros, em essência, são “anti-intelectuais – defendem o altíssimo primado da intuição, da revelação, da inspiração sobre o bruxolear presunçoso da inteligência reflexiva, da razão, a megera cartesiana. Quero ficar com o Tao, com os Vedas e Upanixades, com os

Evangelistas e São Paulo, com Platão, com Plotino, com Bergson, com Berdiaeff – com Cristo, principalmente (COUTINHO, 1983, p. 91).

Como podemos notar, a relação do pensamento chinês com a obra rosiana é patente. Sabemos da importância que Rosa dava ao aspecto visual das letras, principalmente quando faz questão de discordar da ortografia oficial. É nessa linha do ideograma, enquanto desenho condensado, marcado pela possibilidade de combinações variadas, que devemos ler *Zingaresca*, última narrativa de *Tutaméia*.

## 5.2 Escrita e ideograma: *Zingaresca*

*Zingaresca* é o último conto de *Tutaméia*, surpreendendo o leitor com o seu ritmo acelerado. Esse conto, juntamente com *O outro ou o outro* e *Faraó e a água do rio* tem um denominador comum, o nomadismo cigano, mas possibilita também o diálogo com outras narrativas da obra rosiana. Voltemos ao nomadismo que deve ser entendido de duas maneiras: num plano externo, supõe deslocamento de um espaço a outro ou até mesmo a tensão entre espaços. Num plano interno, tem a ver com o nomadismo textual. Nesse sentido, gostaríamos de ler *Zingaresca* com base na noção de ideograma, que tem algo de nômade a partir da percepção cigana do mundo, enfim para o deslocamento dos sentidos. Esse deslocamento tem estreita relação com o ideograma chinês. Poderíamos dizer que o conto *Zingaresca* e outros contos de *Tutaméia* podem ser lidos como uma espécie de ideograma que se dissemina por outras narrativas. É nesse sentido de disseminação que estamos relacionando ideograma com nomadismo.

Como já vimos, Novis (1989, p. 119), ao estudar as *Terceiras estórias*, afirma que é possível ler *Tutaméia* a partir da idéia de caleidoscópio na medida em que um tema, uma frase ou grupos de palavras remetem a outros temas de outros contos e assim sucessivamente. Isso acontece de tal modo que esse último livro rosiano teria poucos núcleos temáticos que entrariam num processo de combinações riquíssimas: “Assim percebemos que certas metáforas se repetem e que os contos giram em torno de poucos núcleos temáticos.” (NOVIS, 1989, p. 24). E um pouco à frente, a autora chega a relacionar esse processo de combinação de núcleos temáticos aos *Koan* do Zen: “Como nos *Koans* do Zen, as estórias de *Tutaméia* propõem questões mais à intuição que à razão, tanto mais difíceis quanto mais à flor da pele.” (NOVIS, 1989, p. 27). No ideograma, acontece o mesmo processo. Ele é uma escrita-imagem

que desafia o leitor. A mesma autora citada acima mostra que os contos de *Tutaméia* seriam “quadros miniaturalizados” e que a narrativa *Zingaresca* funcionaria como um painel do livro (NOVIS, 1989, p. 56).

No estudo que faz do pensamento chinês, François Cheng faz referência ao processo de combinação de sentidos no ideograma, processo este que muito interessou a Lacan:

Com relação a esse assunto, eu não posso deixar de abrir um parêntese para evocar o ideograma *Yi* sobre o qual Lacan e eu tivemos uma discussão das mais instrutivas para mim. Esse ideograma, que tem por sentido original “idéia” ou “intenção”, goza de numerosas combinações com outros ideogramas para formar uma família de termos em torno da noção de imagem, de signo e de significação. Desse modo, a partir do núcleo *Yi* assiste-se ao nascimento da série seguinte: *Yi-yu*, “desejo”; *Yi-zhi*, “alvo”; *Yi-xiang*, “orientação”; *yi-xiang*, “imagem, signo”; *yi-hui*, “compreensão”; *yi-yi* ou *Zhen-yi*, “significação” ou essência verdadeira; *yi-jing*, “estado além do dizível (CHENG, 2000, p. 150, tradução nossa ).

Como já afirmamos anteriormente, Cheng afirma que Lacan amava os ideogramas pelas formas engenhosas de sugerir sentidos, em suma o que o fascinava era a capacidade que os ideogramas tinham de se agrupar em um sistema.<sup>13</sup> Formando uma unidade autônoma e invariável, continua o ensaísta chinês, “seu poder significante só se dilui em cadeia.” (CHENG, 2000, p. 150). E Cheng (2000, p. 151, tradução nossa) cita uma frase de Lacan que salientava, em uma carta, que a interpretação é antes de tudo poética: “Eu faço referência a seu livro em meu último seminário dizendo que a interpretação, que é o que faz o analista – deve ser *poética* (palavra grifada por Lacan).”

A relação do ideograma em cadeia, em sistemas de significação, aponta para a idéia de dicionário. Ora, como já mostramos anteriormente, em sua entrevista a Günter Lorenz, Rosa afirma que quando completasse cem anos, iria fazer um livro em forma de dicionário. Na verdade, em 1967, ele já havia feito esse livro, que é *Tutaméia*.

Assim, a partir da idéia de Vera Novis de que *Tutaméia* é uma obra construída como se fosse um caleidoscópio, podemos estender essa relação de sentidos ao ideograma. Da mesma forma que o ideograma vai recebendo combinações variadas formando o pictograma e disseminando os sentidos, o mesmo ocorre com os núcleos temáticos de *Tutaméia*. Dessa forma, o significante “cigano” passa a ser uma espécie de ideograma que se dissemina em vários outros contos do livro. *Faraó e a água do rio*, *O outro ou o outro* e *Zingaresca* são narrativas que trazem ciganos como personagens. Acreditamos que o sentido de deslocamento

<sup>13</sup>Há uma estreita relação entre o pensamento lacaniano, a combinação de sentidos do ideograma e o midrash da torá. Veja o segundo capítulo deste trabalho.

e de nomadismo, presentes no significante “cigano”, tem uma estreita ligação com a própria construção das *Terceiras estórias*, construída em ponto de fuga, em forma de ideograma.

A pesquisadora Maria de Santa Cruz, que estuda em *Tutaméia* a presença do mundo cigano, ou como prefere a estudiosa, do povo Rom, afirma:

Rosa sintetiza as características do povo Rom – “um colorido” –, os costumes, o modo como os outros os vêem, as lendas que sobre eles e entre eles correm, as manifestações individuais e coletivas de lenta acomodação lingüística e outra, sem nunca se deixarem assimilar por completo. Eles pilham e encantam com seu alarde; nada ou tudo possuem. Giram, vagantes, sem apego ao lugar, só à natureza de Nenhures; na face, as cicatrizes de lutas e rusgas; acusados de hereges por terem negado auxílio à Sagrada Família no Egito (mil anos antes do início da sua diáspora), submetem-se a cerimônias religiosas, *remedando a devoção*. (SANTA CRUZ, 2003, p. 467-468, grifo em itálico da autora).

Um ponto merece destaque no trecho acima: a errância cigana, errância que está perfeitamente afinada com o espírito de *Tutaméia*, livro construído em ordem alfabética apontando para o nomadismo. Mas antes de estudarmos *Zingaresca*, vale a pena fazer uma ligeira abordagem de dois contos que se referem a ciganos – *Faraó e a água do rio* e *O outro ou o outro*.

Em *O outro ou o outro* vamos assistir ao encontro de um delegado, Tio Dô, com ciganos. Tio Dô vai averiguar se realmente os ciganos furtaram na vila em que estavam, um lugarejo de nome ão, o mesmo lugar onde mora Damásio, do conto *Famigerado*, de *Primeiras estórias*, o mesmo local onde mora Soropita com Doralda, no conto *Dão-lalalão*, de *Corpo de baile*.

Interessante notar que, em *O outro ou o outro*, ao conversar com o cigano, o delegado usa uma frase significativa – “Vamos abrir o A ?” – letra “a” de averiguar, investigar. Como afirma Vera Novis, há um clima de simpatia entre o narrador, Tio Dô e o cigano Prebixim. Prebixim, nome que também se aplica ao colorido pintassilgo, como nos informa a mesma autora, não tem profissão, não trabalha no metal, nem faz trocas. Seu ofício é outro, o furto. Acusado de ter roubado alguns objetos na aldeia, devolve-os a Tio Dô, mas numa dignidade que espanta o leitor. Prebixim tem algo de lúdico. Os objetos roubados pelo cigano são devolvidos como se aparecessem numa espécie de mágica. O delegado não perde a simpatia por Prebixim e deixa o grupo seguir viagem.

Tudo leva a crer que Tio Dô é o mesmo delegado que aparece no primeiro conto de *Tutaméia*, *Antiperipléia*, ouvindo o depoimento do guia, que foi acusado de matar o cego. O nome de Tio Dô é Diógenes, apontando para o filósofo grego, nômade, representante da

corrente dos cínicos e que também é citado por Rosa em seus prefácios. Diógenes, que defendia a liberdade sexual e a anarquia, tem uma sintonia com o povo cigano (NOVIS, 1989, p. 33).

O outro conto de *Tutaméia* que trata de ciganos é *Faraó e a água do rio*, trazendo personagens que estão presentes em *O outro ou o outro*. No primeiro, encontramos ciganos acusados de furtos e que recebem a proteção do fazendeiro Senhozório. Percebemos aqui também um clima de simpatia pelos ciganos, principalmente por parte de Sinhantônia, mulher de Senhozório e as filhas deste, Sinhalice e Sinhiza: “Sinhiza porém e Sinhalice ouviram que aqueles enfiavam em cada dedo anéis, e não criavam apego aos lugares, de tanto que conhecessem a ligeireza do mundo; as cantigas que sabiam, eram para aumentar a quantidade de amor.” (*Faraó e a água do rio*, p. 57).

Uma passagem interessante neste conto é a que se refere à linguagem cigana. Aqui Guimarães Rosa ressalta a primazia do significante sobre o significado. A língua cigana é definida por Guimarães Rosa como “algaravia do engano”, metáfora do logro, que remete ao furto, hábito atribuído a esse povo e, no plano da linguagem, ao furto do sentido, ao tagarelar, ao balbucio do significante. Nessa linha, a linguagem cigana, em sua algaravia, deve ser mais “sentida” sem ser entendida: “O moço recitava, o mais velho cabeceando qual a completar os dizeres, em roméia, algaravia de engano senão de se sentir primeiro que entender.” (*Faraó e a água do rio*, p. 57, grifo nosso). Há nessas duas narrativas um esboço de enredo, o que não ocorre em *Zingaresca*, conto que, tendo um alto grau de condensação, não traz uma linearidade, mas se apóia na dispersão não só semântica mas sintática.

O significante “cigano”, em *Tutaméia*, tem um papel fundamental, insistimos. No que se refere à língua, ele aponta para o movimento, a liberdade, para um embate entre o sistema lingüístico dominante e o subsistema. Nesse sentido, o dialeto cigano, sempre se adaptando através da História, nos faz lembrar a “literatura menor”, defendida por Deleuze, literatura que reterritorializa, reconfigurando novos espaços culturais, defendendo a singularidade, que não é apenas influenciada, mas que também influencia a língua dominante.

Assim, podemos, através do núcleo temático “cigano”, ver o livro *Tutaméia* como um texto nômade, um texto em forma de ideograma, não apenas no plano da linguagem, mas também da construção das narrativas. Trata-se de um texto em deslocamento, livro composto de narrativas inacabadas que jogam infinitamente com outras narrativas. Como já mostrou Vera Novis, há um relacionamento entre as histórias de *Tutaméia*, às vezes explícito às vezes sutil: temas como a aprendizagem e a viagem perpassam por várias histórias. Novis, (1989, p. 112) propõe três temas para o livro:

Considerando as partes emendadas, teríamos três grupos: o dos ciganos - “Faraó e a água do rio”, “O outro ou o outro” e “Zingaresca”; de Ladislau - “Intruge-se”, “Vida ensinada” e “Zingaresca”; e o da seqüência JGR - “João Porém, o criador de perus”, “Grande Gedeão” e “Reminiscão”. Mas esses três grupos se embaralham. A seqüência JGR remete, com vimos, às estórias de Ladislau, que por sua vez se entrelaçam com as estórias de ciganos.

O penúltimo conto *Vida ensinada* se completa em *Zingaresca*. Personagens como Ladislau, Sarafim, Seu Drães, Tio Dô migram de uma estória para outra. No caso de Ladislau, Vera Novis levanta a hipótese de ser ele o narrador oculto de *O outro ou o outro* e de outras estórias. O “embaralhar” dos grupos de estórias, a que se refere Vera Novis, tem ligação com o nomadismo da escrita, texto ideogramático, em constante devir.

Assim, o conto *Zingaresca*, espécie de grande painel que contém vários personagens do livro, seria o clímax das *Terceiras estórias*, na medida em que dialoga com as outras narrativas. Em *Zingaresca*, texto rosiano em que o nomadismo atinge seu ponto mais alto, os temas se mesclam, as direções se diversificam, os fragmentos se acentuam. Sendo um painel, esse conto, remetendo a diversas passagens de todo o livro, contendo cacos de outras estórias, nos faz lembrar, como veremos posteriormente, a imprecisão das telas pintadas por Arlindo Daibert: remetem a tantos significados que possibilitam uma demanda incessante a interpretar.

Nesse último conto de *Tutaméia*, há um desfilar de personagens que cruzam rumos variados. No texto, como já afirmamos, o enredo se estilhaça, não havendo uma linearidade. É uma espécie de rede de significações, uma espécie de ideograma que vai se disseminando, como acontece com o núcleo temático referente aos ciganos em outros contos. Nesse sentido é que podemos ler os diversos logros dos personagens, que remetem, como já afirmamos, ao furtar dos sentidos: o cego, que carrega uma cruz e faz penitências, usa esse mesmo instrumento para esconder as esmolas que recebe; o padre, bêbado, rouba a cruz do cego, o anão rouba o flautim dos ciganos, que saem, em silêncio sem pagar a estadia ao fazendeiro e recém morador, Zepaz, cuja mulher o trai com os ciganos.

*Zingaresca* é texto último, mas ao mesmo tempo primeiro, uma vez que dialoga com *Antiperipléia*. O cego de *Zingaresca*, ao carregar a cruz e esconder a esmola no madeiro, remete ao cego Seo Tomé, que paradoxalmente afirma que está “vendo”. O guia de cego, em *Antiperipléia* vai para a cidade; o guia de cego de *Zingaresca* volta para o sertão, os ciganos estão sempre em travessia não só nesta narrativa, mas em vários contos. A gralha, que aparece nesse último conto, aponta para a Fazenda da Gralha comprada por Seu Drães, no conto

*Intruge-se*, cujo personagem, Ladislau, também aparece em *Zingaresca* e em outros contos com nomes e apelidos: So Lalau, So Lau.

Esse último conto de *Tutaméia* aponta para o recomeçar. Essa idéia de recomeço nos faz lembrar uma citação de Irene Simões, já destacada por nós anteriormente. Simões (1988, p. 177) lança a hipótese de que as quarenta estórias de *Tutaméia* seriam comparadas a “uma caminhada de vaqueiros que, da mesma forma como ocorre em *O burrinho pedrês*, preenchem o tempo da viagem contando estórias.”

O deslocamento dos vaqueiros, sugerido por Simões, presente tanto no primeiro conto de *Sagarana – O burrinho pedrês* – quanto em *Zingaresca*, sua última estória, reforça a idéia da escrita nômade, escrita da letra Z, última letra do alfabeto, incógnita que está presente também no início e no fim do nome do dono da fazenda – Zepaz – como já ressaltou Novis (1989, p. 59).

Mas acreditamos que não é só a letra Z que deve ser observada em *Zingaresca*. A sutileza da escrita rosiana nos faz pensar na primeira letra que inicia o conto *Zingaresca*, a letra S, a mesma letra que está presente na palavra “*Dansa*”, quase sempre escrita com S em todas as suas estórias, S de *dansa*, lembrando sinuosidade, primeira letra do conto *O recado do morro*, lembrando movimento ou até mesmo o infinito, que é um S deitado, banda de Moebius, que anula o dentro e o fora, S de Serafim (ou Sarafim), personagem de *Vida ensinada* e que, no final de *Zingaresca*, sopra o berrante para a saída da boiada. No final do conto, a boiada vai sair (o mesmo acontece com a narrativa *Festa pra Manuelzão*), o texto continua, a escrita continua, a vida continua.

Um outro ponto importante em *Zingaresca* é a brincadeira com o som. Importa ao autor muito mais o significante do que o significado. Sua escrita está sintonizada com a linguagem chinesa, que inicialmente foi estética, sem a preocupação com o significado, como ensina Roland Barthes. Atribuir à linguagem apenas a comunicação é um abuso decorrente de nosso etnocentrismo (BARTHES, 1966/1973, p. 1539).

Para Rosa, que ao que tudo indica, não conheceu Barthes, mas que amava as línguas orientais, importa o aspecto sonoro e visual da língua. Ruidos, barulhos, guinchos, rinchos, re-rinchos, mugidos, algaravia de ciganos, sons de instrumentos, grito de gralha, “rãzoar”, enfim essa última narrativa está carregada de imagens e sons inarticuláveis, ilegíveis, mas com forte sonoridade, babel de línguas, festa dionisíaca dos signos, trazendo, no rumor da língua, um gozo do significante. Assim, a palavra aparece em sua natureza verbivocovisual (palavra, voz, imagem):

Vozeiam os ciganos, os sapos, percebem para si a noite toda. Dão festa. Aí o peão surdo-mudo: guinchos entre rincho e re-rincho – de trastalastrás ! Fazem isso sem horas, doma de cavalos e burros, entanto dançam, furupa, tocam instrumentos: mesmo alegres já tristes, logo de tristes mais alegres. Tudo vêm ver, às máscaras pacíficas, caminhando muito sutilmente, um solta grito de gralha; senão o rãzoar, só, coruja, entes do brejo, de ocos, o ror do orvalho da aurora (*Zingaresca*, p. 191, grifos nossos).

Interessante observar que a frase rosiana, nesse último conto, diminui. Predomina a coordenação. Há várias orações independentes. Isso traz ao conto maior movimento e leveza. Além da frase curta que aponta para o silêncio, a musicalidade do texto, insinuada na fala dos ciganos, nos instrumentos tocados, no som do flautim produzido pelo guia, há outros elementos visuais: as reticências conotam indeterminação, o travessão aponta não apenas para as falas dos personagens. Note-se, por exemplo, no trecho que segue, a descrição do guia. Os verbos reger e acompanhar, que estão presentes em *Antiperipléia*, juntamente com o travessão, que também pode simbolizar o bastão que une cego e guia – “Eu regia – ele acompanhava: pegando cada um em ponta do bordão, ocado com recheios de chumbo.” (*Antiperipléia*, p. 13, grifo nosso) – são retomados em *Zingaresca*: “Dinhinhão toca o flautim, regira, xis, recruza tortas pernas – diante dele o cego credos desentoa.” (*Zingaresca*, p. 192, grifos nossos).

Além da implicação de Rosa como o ideograma, verificado sobretudo em *Tutaméia*, é importante salientar neste capítulo que, na obra rosiana, vai haver um processo gradual de subtração da imagem e a linguagem vai acompanhar essa subtração. Em outros termos, nas primeiras obras, vamos encontrar “subterfúgios do pictural”, isto é, recursos usados pelo autor para aproximar a linguagem da pintura. Pouco a pouco, à medida que a obra rosiana avança, esses subterfúgios (relação com o cinema, a pintura, a fotografia) vão diminuindo e é a própria linguagem que se impõe como tela, e tela que tende a se aproximar do branco. Assim, a subtração dos textos de Rosa, em *Tutaméia*, dialoga com a natureza sintética do ideograma. Mas antes de mostrar como esse movimento em direção ao branco da escrita se dá na obra rosiana, gostaríamos de fazer alguns comentários de Gérard Wajcman, psicanalista francês que estuda a relação entre a arte e a psicanálise no século XX.

Estudando um filme de Claude Lanzmann – *Shoah* –, filme que trata do massacre de judeus, Wajcman vai salientar a importância da tela em branco na obra de Lanzman. Nesse filme, ao contrário de outros que dão prioridade à imagem, o diretor faz questão de expor o vazio da tela. Wajcman diz que esse filme é fundador. Lanzmann, o diretor, chega a afirmar que ele deu o nome ao filme de *Shoah* porque ele não sabe o que essa palavra significa:



Ele nomeou Shoah ao que ocorreu na Europa há cinquenta anos. O nome. Nominção pura, Lanzman diz ter escolhido essa palavra porque ela não tem sentido e é provável que muitas pessoas que empregaram essa palavra hoje estão nesse caso, o que parece se tratar de um nome próprio (WAJCMAN, 2000, p. 32, tradução nossa).

Wajcman afirma que o que caracteriza o objeto artístico do século é o fato de ele ser sem imagem e sem palavras, sem traços, sem ruínas. Enfim, um objeto irrepresentável. Em outros termos, para o diretor do filme, o massacre dos judeus foi tão violento que a melhor forma de representá-lo talvez seja a ausência de imagens, o que corresponde ao que diz Lacan sobre a obra de arte, que não se basearia no visto, mas no que não se dá a ver.<sup>14</sup> Wajcman salienta que essa ausência de imagem no filme não deve ser entendida como algo arriscado ou casual, mas um ato deliberado do diretor. Os nazistas, como afirma o ensaísta, tinham a preocupação de apagar todas as pistas do massacre, queimando-as. Assim, ao não expor imagens, o filme quer mostrar a catástrofe que foi o massacre: o que não pode ser contado nem descrito só poderia mesmo ser filmado através da projeção do vazio.

Wajcman faz ainda um comentário interessante sobre a pintura abstrata de Malevitch, destacando o gosto pelo irrepresentável. Afirma o psicanalista que, na modernidade, o movimento da pintura que tenta se separar do imaginário, pode ser focado como um retorno ao Real. Enfim, o que caracteriza a pintura do século XX seria a perda da imagem a “deflação imaginária do sentido e da imagem.” (WAJCMAN, 2000, p.43). É nessa linha que ele comenta o quadro de Malevitch *Carré noire sur fond blanc*. Malevitch pretende mostrar que o quadro “não é um simples quadrado vazio, mas a experiência da ausência de objeto.” (WAJCMAN, 2000, p. 44, tradução nossa). E mais à frente, o ensaísta afirma sobre o quadro de Malevitch: “Não é um quadro sem nada, mas *com* o nada.” (WAJCMAN, 2000, p. 44, grifo do autor). Não se trata de um quadro sobre a ausência, mas é a ausência mesma que é pintada, uma espécie de ontologia da falta, a pintura dando espessura à ausência, como afirma o autor:

“Não um símbolo, nem mesmo uma imagem, ele (o quadro) é uma ausência, real, opaca, espessa, poderíamos dizer “palpável. Malevitch dá forma à ausência. A ausência do objeto enquanto tal. A ausência pintada. A pintura da espessura à ausência. É impressionante notar aqui a semelhança dessa questão, em Malevitch, com os quadros trançados de Rouan pelos quais Lacan se interessou, e que seguindo

<sup>14</sup> WAJCMAN (2000, p. 35). Colocamos a seguir o texto no original: “En cela, ce film, selon sa voie rigoureuse et singulière que lui impose son objet singulier, semble accomplir exactement l'oeuvre que Lacan assigne à l'art, soit que “ce dont l'artiste nous livre l'accès, c'est la place de ce qui ne saurait se voir.”

a expressão de Hubert Damisch, são quadros que exibem esse paradoxo da espessura do plano (WAJCMAN, 2000, p. 45, tradução nossa).

Assim, conclui Wajcman em seu ensaio que essa tendência da arte moderna de querer “representar” o irrepresentável é uma questão que se estendeu ao conhecimento e à filosofia no século XX. Como colocar o impensável no pensamento? O ensaísta responde que a resposta seria o objeto (a), “o nome reduzido à letra, à inicial, do irrepresentável na representação, do impensável no pensamento, da ausência na presença.” (WAJCMAN, 2000, p. 53).

### 5.3 A escrita pictórica de Rosa

Guimarães Rosa teve sempre a preocupação de enxugar o seu texto. À medida que ele vai elaborando cada vez mais sua escrita, mais condensadas se tornam suas narrativas. E o que podemos perceber é que quanto mais o escritor mineiro se aproxima do silêncio, mais depurados se tornam os recursos ligados à imagem.

Em Rosa, sempre houve uma preocupação em construir uma escrita próxima da imagem. Nas correspondências com os seus tradutores e mesmo nas suas obras, o escritor mineiro fez vários desenhos, traços, rabiscos. Suas cartas destinadas a Edoardo Bizzarri e a Meyer-Clason funcionam como cartas-letras, fazendo lembrar o que Monique Amirault chama de “objeto condensador de gozo”, quando estuda a obra de Gaston Chaissac (AMIRAULT, 2004, p. 104). Parafraseando Amirault, poderíamos dizer que Rosa vai construindo cartas como se tecesse telas sobre o mundo, a vida, a linguagem. Nessas cartas-letras, como vimos no capítulo um, vamos encontrar as marcas do corpo, uma espécie de gozo no ato da escrita. Desenhos de cabeça de boi, estrelas, chifres, provam que há uma preocupação em construir uma escrita visual, o que levou o escritor mineiro a construir uma ortografia especial. Também os vazios da página-tela não escaparam a Rosa. Em correspondência com o tradutor alemão, o escritor mineiro lamenta a incompetência da tradução inglesa de sua obra *Grande Sertão: veredas*. Os tradutores acharam desnecessário colocar a expressão “o sol entrado”. Comentando a tradução, Rosa afirma:

O parágrafo termina assim: “o sol entrado”. Isto é: o sol se pôs. E o parágrafo seguinte já começa: “Daí, sendo a noite, aos pardos gatos.” Com essa brusquidão, proposital, só com o intervalo de parágrafo-a-parágrafo, retrata-se a rapidez do anoitecer tropical, violento, fulminante, sem crepúsculo. Ora, os tradutores, não

sabendo nem sentindo isso, acharam de englobar tudo, mortamente, no parágrafo seguinte (*Correspondência com seu tradutor alemão...*, p. 115, grifo nosso).

Essa preocupação em associar a linguagem ao pictural pode ser percebida em Rosa, de *Sagarana* a *Tutaméia*. O que percebemos é que nas primeiras obras há uma aproximação entre o pictórico e a linguagem, mas esta se coloca a serviço daquele. À medida que o escritor avança na sua escrita, vai havendo uma depuração do pictural e a própria narrativa se torna gradualmente opaca acompanhando a depuração pictográfica. Vamos dar aqui ligeiros exemplos da relação que Rosa estabelece com a pintura, relação ainda um pouco grosseira, em *São Marcos*, mas que vai se tornando sutil nos textos subseqüentes.

*São Marcos* é um conto de *Sagarana* que é construído em torno da visão. Ofendido pelo personagem-narrador, o feiticeiro João Mangolô coloca uma tirinha de pano preto no retrato de seu rival, que acaba perdendo a vista, só conseguindo recuperá-la através da oração de São Marcos.

Esse conto, como já vimos anteriormente, traz um trecho que explora a opacidade do significante. Trata-se do poema escrito nos bambus, texto que se destaca muito mais pelo aspecto sonoro e visual do que pelo sentido. Há nesses nomes de reis assírios um efeito de imagem, como se o personagem-narrador pintasse, na tela-bambu, letras que valessem não apenas pelo teor sonoro, mas também pelo efeito pictórico. Logo depois que escreve os nomes de reis, o personagem-narrador comenta o poema como se estivesse contemplando uma tela:

E era para mim um poema êsse rol de reis leoninos, agora despojados da vontade sanhuda e só representados na poesia. Não pelos cilindros de ouro e pedras, postos sôbre as reais comas riçadas, nem pelas alargadas barbas, entremeadas de fios de ouro. Só, só por causa dos nomes (*São Marcos*, p. 238).

Como podemos perceber, os nomes dos soberanos assírios, inscritos no caule dos bambus, interagem com o suporte em que estão assentados, formando uma espécie de paisagem-tela. Se, por um lado, a força da palavra (representada pela oração de São Marcos, recitada pelo protagonista para se livrar do feitiço de João Mangolô) possibilita ao narrador-personagem recuperar a visão, por outro, essa mesma incisão dos nomes de reis nos bambus permite um descortínio da imagem dos soberanos assírios, fundida aos bambus, espécie de tela que recebe os nomes dos reis. Em outros termos, os ramos amarelados dos bambus (“fios de ouro”) suporte da escrita, se fundem aos vocábulos do poema, sugerindo a imagem das

barbas dos soberanos, conotando realeza e refinamento, formando assim uma espécie de quadro:

“*Sargon*  
*Assarhaddon*  
*Assurbanipal*  
*Teglattphalasar, Salmanassar*  
*Nabonid, Nabopalassar, Nabucodonosor*  
*Belsazar*  
*Sanekherib*” (*São Marcos*, p. 238).

Esse exemplo é uma exceção no início da obra rosiana. Ele só será refinado em narrativas posteriores. Daí podermos afirmar que, na obra rosiana, a relação entre a literatura e a imagem não se dá de modo linear, mas em espiral. Há experiências sofisticadas, menos freqüentes, é bem verdade, nas primeiras obras, como é o caso dos reis assírios, mas há também experiências simples em textos posteriores.

Vamos encontrar, ainda em *São Marcos*, passagens inteiramente descritivas que se aproximam de uma tela de pintura. No caso, dos reis assírios, o sentido está embaçado, o que não ocorre com o trecho que segue, que tem muito de visual:

Mas as imbaúbas! As queridas imbaúbas jovens, que são tôda uma paisagem!... Depuradas, esguias, femininas, sempre suportando o cipó-braçadeira, que lhes galga o corpo com espirais constrictas. De perto, na tectura sóbria - só três ou quatro esgalhos - as fôlhas são estrêlas verdes, mãos verdes espalmadas; mais longe, levantam-se das grotas, como chaminés alvacentas; longe-longe, porém, pelo morro, estão môças côr de madrugada, encantadas, prêsas, no labirinto do mato (*São Marcos*, p. 241, grifos nossos ).

Essa nossa hipótese se confirma se levarmos em conta alguns elementos do conto. Em primeiro lugar, o personagem perde a vista através de um feitiço de Mangolô e a visão é recuperada através da força da palavra, a oração de São Marcos. Há, durante boa parte da narrativa, um encantamento diante da beleza da paisagem, que é propiciada pela visão do personagem-narrador. Em segundo lugar, é importante frisar que esse prazer de ver é reforçado pelo uso de um binóculo usado pelo protagonista. O vocábulo “binóculo” aparece duas vezes na narrativa, uma no início e a outra no fim. A primeira referência é a seguinte: “E eu levava boa matalotagem, na capanga, e também o binóculo.” (*São Marcos*, p. 227, grifo nosso). No final da estória, o narrador-personagem também faz referência ao binóculo que cai: “Caio de nariz na serapilheira. Um trem qualquer tombou da capanga. O binóculo.” (*São Marcos*, p. 252, grifo nosso).

Desse modo, podemos afirmar que a paisagem descrita pelo personagem-narrador é enfocada mediante um instrumento, o binóculo, que ora traz a paisagem para perto, ora para longe. Retomando a citação anterior, que descreve as imbaúbas, podemos perceber que o narrador-personagem compara o que descreve à contemplação de uma paisagem. Além disso, há três expressões sugestivas no texto que confirmam nossa hipótese de que ele está contemplando a mata através do binóculo. A primeira é “de perto” como se ele regulasse a lente para ver de modo mais nítido. A segunda é “mais longe”, quando ele descreve as imbaúbas tomando distanciamento, comparando-as a chaminés. A terceira expressão é “longe-longe”, como se regulasse ao máximo as lentes do binóculo para ver ainda de forma mais distante as imbaúbas. Mesmo com um instrumento de tecnologia refinada para a época, o binóculo, o personagem-narrador acaba ficando cego, sendo atingido pelo feitiço de Mangolô, que tem um metafórico binóculo, a oração de São Marcos.

Neste conto, Guimarães Rosa faz um exercício de aproximação entre texto e pintura. Em obras posteriores, técnicas mais sofisticadas serão utilizadas em outras narrativas. Como podemos constatar, em *São Marcos* o diálogo entre linguagem e pintura se constrói de forma elementar, enfatizando o visível de modo direto, através do recurso do binóculo. Já em *Cara-de-bronze*, vamos encontrar um refinamento nesse processo de aproximação.

Em *Cara-de-bronze*, como já afirmamos anteriormente, o escritor mineiro deixa evidente a relação de seu texto com outros códigos, como o teatral e o cinematográfico. No entanto já há um avanço na relação entre a linguagem e o pictórico. O rosto de Cara-de-Bronze vai sendo cunhado, no bronze da linguagem, cunhagem feita pelos vaqueiros à medida que vão compondo o nome do patrão. Para o vaqueiro Adino, o nome do fazendeiro é Sigisbé. Mainarte acha que o nome correto é Sejisbel Saturnim. Para Cicica, é Xezisbé Saturnim. Outros vaqueiros vão soletrando os nomes do patrão: Zijisbé Saturnim, para Doim; Jizisbé Saturnim para Sacramento. Finalmente o vaqueiro Tadeu declina: Segisberto Saturnino Jéia Velho, Filho. Mas nem mesmo Tadeu consegue completar nem esgotar o nome de Cara-de-Bronze, pois, como ele mesmo afirma pouco depois “o Filho, ele mesmo põe e tira: por sua mão, depois risca [...] a modo que não quer, que desgosta [...]” (*Cara-de-bronze*, p. 114). Como diz o vaqueiro Tadeu, declinar seu nome só é possível “num mutirão pra se deletrear.” (*Cara-de-bronze*, p. 124, grifo nosso).

O nome do patrão é como uma rede sem fios, sempre tecida, mas nunca acabada. No final da narrativa, Grivo diz aos vaqueiros que o patrão havia lhe perguntado como é uma rede que moça recebe quando se casa. Grivo responde: “É uma rede grande, branca, com varandas de labirintos [...]” (*Cara-de-bronze*, p. 173, grifo nosso). E o vaqueiro Mainarte

afirma, no final da narrativa, que o Grivo “jogou a rede que não tem fios” (*Cara-de-bronze*, p. 173). Grivo é aquele que percebeu os labirintos da linguagem e seus fios. Daí a sua recusa em nomear. Como poeta ele apenas sugere, plasma imagens, insinua sentidos que nunca se esgotam. O rosto de Cara de Bronze é um quadro inacabado, aberto a novas cunhagens.

Cara de Bronze vive isolado num quarto e nunca aparece. Um de seus sobrenomes é Saturnino, palavra que se relaciona com o planeta Saturno, símbolo da melancolia. Sendo melancólico, é natural que ele fique em silêncio. Dele temos apenas referências e ordens. Como diz o vaqueiro Mainarte, ele “é sozim no nariz de todos, conversando com a gente [...]” (*Cara-de-bronze*, p. 115). Cara de Bronze nada diz, mas seu silêncio é que leva os vaqueiros a criarem “imaginamentos” sobre sua figura.

Rosa já faz nesse conto um arrojado exercício de relação entre a linguagem e o pictural. Nessa narrativa já não importa a figura de Cara-de-Bronze sendo descrita separadamente pela linguagem. Não se trata de uma linguagem a serviço de uma figura, mas é a ausência de Cara-de-Bronze que é evidenciada através do próprio furo da linguagem. É claro que Rosa ainda está preso ao sentido, mas o exercício de presentificar uma ausência através do deslizar do significante, isto é, das diversas variações do nome de Cara de Bronze, apontam para uma tentativa rosiana de escrever sobre a ausência, na linha do pensamento de Blanchot, quando define o escrever:

Escrever é dispor a linguagem sob o fascínio e, por ela, em ela, permanecer em contato com o meio absoluto, onde a coisa se torna imagem, onde a imagem, de alusão a uma figura se converte em alusão ao que é sem figura e, de forma desenhada sobre a ausência torna-se presença informe dessa ausência, a abertura opaca e vazia sobre o que é quando não há mais ninguém, quando ainda não há ninguém. (BLANCHOT, 1987, p. 24).

Essa relação que Blanchot estabelece entre o escrever e a ausência da escrita nos faz lembrar a tela em branco de Malevicht, comentada anteriormente por Gérard Wajcman. *Cara-de-bronze* não é um quadro sobre a ausência, mas a ausência pintada em palavras.

Também no conto *Famigerado*, de *Primeiras estórias*, há uma sutil aproximação entre a escrita e o cinematográfico. Nessa narrativa, o jagunço Damásio viaja vários quilômetros para saber o nome da palavra “famigerado”. Astuciosamente, o personagem-narrador vai deslizando por diversos sentidos desse vocábulo e lança mão de uma significação positiva – inóxio, notável, célebre – tranquilizando assim o protagonista que, sentindo-se agredido verbalmente por um político, foi tirar satisfação com o doutor.

No primeiro parágrafo do conto, é possível destacar a relação com o cinematográfico quando percebemos que o personagem-narrador contempla a cena de uma janela. Durante toda a narrativa, ele não sai da casa onde está: “Foi de incerta feita – o evento. Quem pode esperar coisa tão sem pés nem cabeça? Eu estava em casa, o arraial sendo de todo tranqüilo. Parou-me à porta o tropel. Cheguei à janela.” (*Famigerado*, p. 9, grifo nosso). Durante toda a narrativa, vamos perceber que o conto se constrói através do olhar do personagem-narrador que, como uma câmera, vai registrando pela janela as reações de Damásio. Há todo um processo de leitura que se dá através das reações do corpo do protagonista pelo narrador-personagem: “Carregara a celha. Causava outra inquietude, sua farrusca, a catadura de canibal. Desfranziu-se, porém, quase que sorriu. Daí desceu do cavalo; maneiro imprevisito.” (*Famigerado*, p. 10). O olhar do personagem-narrador, como uma câmera, continua, descrevendo a sela do jagunço, suas armas, seu semblante. Em toda a narrativa, o sertanejo não entra na casa, mas é observado pela janela: “Assim, porém, banda de fora, sem a-graças de hóspede nem surdez de paredes, tinha para um se inquietar, sem medida e sem certeza.” (*Famigerado*, p. 10, grifo nosso).

O protagonista, fora da casa, é observado pelo personagem-narrador, que está dentro. Ambos estão a uma pequena distância um do outro, sendo a divisa entre eles a janela: “Ali, antenasal, de mim a palmo!” (*Famigerado*, p. 10). Desse modo, as reações do corpo são salientadas como se a câmera se aproximasse do rosto do valentão. “Levantou as feições. Se é que se riu: aquela crueldade de dentes.” (*Famigerado*, p. 11). Há todo um processo de leitura, na narrativa, do não-verbal. Assim, não são apenas palavras que devem ser interpretadas, mas a entonação, o olhar, os silêncios, os gestos, enfim as reações do corpo e outros aspectos semióticos, como a pequena distância entre os dois homens. Tudo isso forma um texto, que como teia de aranha, deve ser sutilmente desvendado: “A conversa era para teias de aranha. Eu tinha de entender-lhe as mínimas entonações, seguir seus propósitos e silêncios.” (*Famigerado*, p.11). No final do conto, após acreditar não ter sido ofendido pelo moço do governo, Damásio aceita um copo d'água, mas continua no espaço externo: “Só aí se chegou, beirando-me a janela, aceitava um copo d'água” e, no final da narrativa: “Outra vez, aceitaria de entrar em minha casa” (*Famigerado*, p. 13, grifo nosso). Como podemos perceber, há aqui uma técnica bem mais sutil do que a de *São Marcos*. As referências ao cinematográfico não são diretas, mas permeadas pela janela, espécie de moldura que possibilita tanto ao personagem-narrador como ao leitor contemplar a cena através de vários enquadramentos. O olhar do narrador-personagem vai fazendo recortes, focalizando principalmente o rosto, mas criando deslocamentos para a sela do animal e para os três homens que acompanhavam o

jagunço. Mais do que o aspecto sonoro, a voz do valentão, o personagem-narrador lança mão do olhar, dos gestos de Damásio, que está na tela, fazendo-nos lembrar a frase da esfinge: “Decifra-me ou devoro-te”. No entanto, é pelos recortes do olhar do médico que o leitor lê as reações do jagunço. Recortando igualmente o significado do vocábulo, o doutor dá à palavra o sentido que interessa a Damásio: “Famigerado é inóxio, é “celebre”, “notório”, “notável” [...] (*Famigerado*, p. 12).

Em *Famigerado*, vamos perceber que a janela é uma espécie de tela do mundo que permite ao personagem-narrador descrever e ao mesmo tempo contar. Há um episódio que está sendo recortado, descrito através de uma janela, o que justifica também os recortes da palavra “famigerado: “fasmisgerado... faz-me-gerado... falmisgeraldo... famílias-gerado... Desse modo, o recorte do vocábulo está atrelado ao do espaço, a janela, e é essa oscilação do sentido dessa palavra que permite ao personagem-narrador se safar da ameaça do protagonista. Da mesma forma que o personagem-narrador contempla o episódio pela janela, moldura, objeto que funciona como transição entre o externo e o interno, no plano da linguagem, ele também vai usar a janela-palavra, que possibilita uma leitura oscilante. É graças a essa janela-palavra, que ele salva sua vida.

Wajcman (2000, p. 41), fazendo referência ao *De Pictura*, de Alberti, afirma que a janela é a condição que permite que se conte algo: “A janela é o que possibilita que algo seja contado e descrito.” Nesse conto de Guimarães Rosa, a história ainda está presente. A palavra “famigerado”, enquanto palavra-janela, isto é, palavra que possibilita a transição de um sentido para o outro, permite também ao personagem-narrador fazer diversas combinações lingüísticas, possibilitando assim a imprecisão do sentido.

Como podemos perceber, de *São Marcos*, passando por *Cara-de-bronze* até chegar a *Famigerado*, Guimarães Rosa dá um salto de qualidade na relação entre linguagem, pintura e cinema. Já existe aqui uma tentativa de libertar a linguagem da tirania do pictórico, do cinematográfico, enquanto reduplicadores de um real que lhes antecede. Já em *O espelho* e em *Meu Tio, o Iauaretê* a relação entre a imagem e o texto é tratada de modo ainda mais refinado. Nesses textos, Rosa ainda se prende ao enredo e ao imaginário, mas o exercício de depuração da imagem continua.

Em *O espelho*, o protagonista não narra, mas conta uma experiência. Ele quer buscar a sua verdadeira identidade. Após inúmeras tentativas de se ver em ângulos variados, inclusive uma das mais estranhas em que ele se desconhece num jogo entre dois espelhos, o protagonista resolve tentar anular a sua imagem através de um “bloqueio visual” ou “anulamento perceptivo”, procurando seus ancestrais humanos ou até mesmo um protótipo



animal que, segundo ele, seria a onça. O personagem-narrador tenta uma experiência inédita: aprender a “não ver no espelho” os traços de onça que existiriam nele. Nessa tentativa de anulação, seu rosto desaparece e ele duvida da própria existência: “Me olhei num espelho e não me vi. Não vi nada. Só o campo liso, às vácuas, aberto como o sol, água limpíssima, à dispersão da luz, tapadamente tudo.” (*O espelho*, p. 76). Como Narciso, que se afoga de tanto se ver, ele se apalpa com medo de que o espelho tenha roubado sua existência: “Apalpei-me em muito. Mas, o invisto. O ficto. O sem evidência física. Eu era o – transparente contemplador?... Tirei-me. Aturdi-me, a ponto de me deixar cair numa poltrona.” (*O espelho*, p. 76).

Depois desses exóticos exercícios de contemplação e do desaparecimento do reflexo de seu rosto no espelho, o protagonista passa a ver novamente sua face sendo formada “qual uma flor pelágica, de nascimento abissal” (*O espelho*, p. 78).

Alguns pesquisadores tentaram estudar esse conto a partir de diversos ângulos como a questão do duplo ou mesmo o problema da constituição do sujeito. De todas as leituras de *O espelho*, a que mais se aproxima da nossa proposta é a de Paulo Andrade, que vê nesse conto mais do que uma experiência metalingüística. No exercício de uma aparente “decomposição da imagem” ao qual se dedica o personagem-narrador, Guimarães Rosa busca o nascimento da escrita:

Identificamos aí não só um esforço de Rosa para pensar a matéria de sua ficção, como também um movimento próprio à sua obra, em que a escrita busca seu nascimento abissal, esse rosto originário – “rostinho de menino, de menos-que-menino, o ainda-nem-rosto-, lançando-se sobre a decomposição de sua imagem. E como Rosa empreende essa busca? [...] Precisamente por meio de um “consciente alijamento, o despojamento” da narrativa ao apenas quase delineado corpo das letras, sua face-só, ponto de solidão (ANDRADE, P., 2003, p. 638).

Em *Aletria e hermenêutica*, e também nos outros prefácios de *Tutaméia*, Guimarães Rosa propõe uma estética da subtração, “uma poética que opera “por extração”, por “seqüência de operações subtrativas.” Essa subtração da escrita, como vimos, está presente no conto “O espelho” através do “olhar não vendo”. O que o personagem-narrador busca é o vazio do espelho. Não se trata, como afirma Andrade, de uma mera decomposição da imagem, mas “uma espécie de produção de linguagem (e de imagem) ao avesso.” (ANDRADE, 2003, p. 639). Essa mesma produção de linguagem se manifesta no processo de metamorfose do protagonista de “*Meu tio, o Iauaretê*”.

Em “*Meu tio, o Iauaretê*”, conto de *Estas estórias*, Guimarães Rosa mostra a fala de um onceiro que narra a um viajante anônimo casos de onças, tentando seduzi-lo. Esse

onceiro recebeu a incumbência de um fazendeiro de caçar onças que ameaçavam seu rebanho. Pouco a pouco o caçador vai rejeitando o mundo civilizado e ao invés de matar onças, passa a protegê-las e a comunicar-se com elas, invertendo o processo, assassinando os homens. Mergulhando mais fundo no relacionamento com os bichos, ele começa a rejeitar as mulheres, chegando a sentir amores pela onça Maria-Maria. O conto é inundado de vocábulos e interjeições em tupi, evidenciando a integração entre o onceiro e o mundo animalesco em que vive. À medida que a estória avança, mais próximo do animal o personagem se torna até que se metamorfoseia em onça. Amedrontado com a transformação, o viajante dispara o seu revólver eliminando-o.

Haroldo de Campos, ao analisar essa narrativa, mostra que à medida que o onceiro se transforma em onça, a linguagem se desarticula, mimetizando esse processo. O texto vai sendo soletrado de vocábulos e interjeições tupis, antecipando assim a metamorfose. E “esses rastros que nele aparecem preparam e anunciam o momento da metamorfose, que dará à própria fábula a sua fabulação, à história o seu ser mesmo.” (CAMPOS, H., 1967, p. 49).

Nesse processo de metamorfose, é interessante notar que a palavra do onceiro entra num processo de cengarização. A palavra vira a coisa, no caso a onça. Trata-se de um “recurso cênico da voz”, como afirma Irene Machado:

O texto resulta num monólogo dialogizado: dentro da própria fala do bugre inserem-se pistas do discurso de seu interlocutor, muitas vezes marcadas graficamente. O discurso do viajante não é vocalizado, mas é marcado na fala do onceiro; até mesmo seu silêncio se imprime no discurso do índio. Trata-se de um recurso cênico da voz apresentado desde o primeiro momento (MACHADO, 2000, p. 280, grifo nosso).

Zumthor (2005, p. 64), estudando a voz, afirma: “Há na voz uma espécie de indiferença relativa à palavra: no canto, por exemplo, chega a certos momentos em que a voz somente modula sons desprovidos de existência lingüística: ‘tralalá’, ou alguns puros vocalises.” E o mesmo pesquisador chega a afirmar que “a voz, em certos casos, se impõe a tal ponto que tende a dissolver a linguagem.” (ZUMTHOR, 2005, p. 65). Essa dissolução da linguagem, que se dá no final do conto rosiano, decorre da força da voz do onceiro que acaba se metamorfoseando em animal através de monossílabos. Como afirma Machado (2000, p. 282) em seu belo estudo:

[...] pode-se dizer que o onceiro foi morto por sua própria voz, ou melhor, pela onça que a voz conseguiu projetar. A onça criou corpo na voz e nos gestos do bugre. É no jogo de todas essas transformações, ou melhor, das várias metamorfoses, que a palavra torna-se signo visível e audível do objeto representado.

Pode-se dizer que o onceiro produz uma espécie de performance para o viajante que apenas escuta. Zumthor entende por performance “o ato pelo qual um discurso poético é comunicado por meio da voz e, portanto, percebido pelo ouvido.” (ZUMTHOR, 2005, p. 87).

Estudando a performance, Zumthor afirma que “o ouvinte engajado na *performance* contracena, seja de modo consciente ou não, com o executante ou o intérprete que lhe comunica o texto.” (ZUMTHOR, 2005, p. 93). Desse modo, a animalidade do onceiro, que quer intimidar o viajante, acaba contaminando a animalidade do ouvinte-viajante, que dispara o revólver. O texto de Guimarães Rosa mostra muito bem essa integração entre ouvinte e protagonista. A própria natureza de “diálogo-monólogo”, também freqüente em *Grande sertão: veredas*, evidencia essa contaminação. Assim, à enunciação do onceiro corresponde o silêncio do viajante, silêncio que não é mero vazio, mas carregado de significância. É ainda Zumthor quem nos auxilia ao estudar a performance. Segundo ele, “a *performance* comporta um efeito profundo na economia afetiva e, pode ocasionar grandes perturbações emotivas no ouvinte, envolvido nessa luta travada pela voz com o universo do em torno.” (ZUMTHOR, 2005, p. 93). Adaptando a natureza da performance ao conto rosiano, podemos dizer que é exatamente ela que possibilita, pela voz, a reação agressiva do viajante.

É nessa relação entre voz e cenarização que Guimarães Rosa vai desintegrando a linguagem, em busca da ilegibilidade. Os nomes dos reis assírios, no conto *São Marcos*, de *Sagarana* são prova disso. Em outras narrativas, isso também acontece. As onomatopéias do onceiro, de *Meu tio, o Iauaretê*, as subtrações operadas no nome do demônio (Diá, Di, Dê, D) e do sertão (S), como ocorre em *Grande sertão: veredas*, as descrições propositadamente “algébricas”, como é o caso do primeiro parágrafo de *Campo geral* comprovam nossa hipótese. Essa imprecisão também se manifesta em descrições de alguns espaços. Um exemplo: Em *Grande sertão: veredas*, quando Riobaldo se refere às Veredas Mortas, local onde teria se dado o pacto de Riobaldo, tentando diminuir o poder do demônio através do nome, ele lança mão da expressão “Lugar não onde.” (*Grande sertão: veredas*, p. 213). Esses recursos utilizados evidenciam em Rosa uma escrita capaz de isolar o significante de possíveis significações, aproximando-a da letra. Vimos também que, nas correspondências rosianas, o autor mineiro enfatizava que seu texto pretendia ser poesia.

A partir dessas considerações sobre o ilegível, podemos agora tecer alguns comentários sobre a relação entre letra e imagem em *Grande sertão: veredas*, através de uma tradução intersemiótica operada pelo pintor Arlindo Daibert.

Daibert, pintor mineiro de Juiz de Fora, formado em Letras e pesquisador apaixonado pela obra rosiana, fez uma tradução refinada desse romance. Tradução aqui deve ser entendida como transcrição, devoração antropofágica do texto rosiano pela pintura do artista. As pesquisas de Daibert com a letra em seu aspecto icônico vêm de longe, desde os tempos de sua formação universitária.

Uma das pranchas mais comentadas de Daibert é a de número 09. Algumas leituras já foram feitas dessa prancha. Josina Nunes Drumond tentou ler esse quadro, relacionando a profusão de elementos e o prazer da imprecisão com a estética barroca: “Atemo-nos a alguns signos indiciais, relacionados ao romance GSV, e a alguns signos simbólicos que convergem para a imprecisão, a ambiguidade, a dualidade e o hermetismo, traços esses que nos remetem à estética do Barroco.” (DRUMOND, 2005, p. 214).

Acreditamos que além dessa visão barroca, é possível ler a Prancha 09 a partir da noção de imprecisão, não explorada pela ensaísta. Lacan ao colocar o significante predominando sobre o significado, toca na imprecisão e na opacidade. Parece-nos que Daibert vai optar pela ilegibilidade do quadro. O pintor mineiro, na linha de Malevitch, apresenta um quadro para não ser visto. Na verdade, o que ele pretende, como confessa em seu livro, é “pensar graficamente o texto literário.” (DAIBERT, 1995, p. 28). Assim, a pintura de Daibert, transcribando a escrita de *Grande sertão: veredas*, aposta na imprecisão. O quadro é composto de diversos nomes do demônio apontados por Rosa em seu romance. Em meio a essas letras está o D, que remete tanto ao autor do quadro (Daibert) quanto ao D de diabo, colocado por Rosa no romance. Aparece, além de outras letras, um G, provavelmente de Guimarães. Há ainda o famoso S, de sertão, como já apontou Augusto de Campos em sua leitura. O que interessa aqui não é fazer um levantamento dessas letras, mas antes de tudo mostrar de que modo o pintor enfoca a ilegibilidade. Observando o quadro atentamente, percebemos que há duas diagonais que apontam para a oscilação e o movimento o que poderia acenar para a ambiguidade, tema do romance, estabelecendo também um diálogo com a epígrafe do livro “o diabo na rua no meio do redemunho”. Arlindo, através de veladuras, vai superpondo o mapa ficcional de Poty (que ilustrou o romance com instruções do próprio Rosa) com o mapa real, aumentando assim a carga de indecidibilidade, conotando a fusão do real com o ficcional. Desse modo, a materialidade da escrita rosiana é traduzida através da exploração de elementos tipográficos, isto é, letras colocadas em diversos tamanhos.

O excesso de detalhes no quadro de Daibert, as veladuras opacas, a legibilidade parcial ou a ilegibilidade total de algumas letras, no nosso modo de entender, estariam muito mais sintonizados com a imprecisão do sentido do romance, que estaria sendo transcribado

graficamente pelo artista, do que com um mero barroquismo, como aponta Josina Drummond. Nessa perspectiva, o desenho que ilustra a travessia de Riobaldo e Diadorim não apontaria apenas para o significado metafísico, mas para a travessia-deslizamento do próprio significante. Nessa linha de raciocínio, o excesso de nomes do demo, as diversas definições de sertão em Rosa podem ser lidos pelo pintor mineiro, através da imprecisão pictórica. Daibert capta assim o “pensamento gráfico de Rosa” através do fracasso da linguagem na representação da coisa.

Se contar é muito dificultoso, como quer Riobaldo, se Rosa propõe narrar o inenarrável, Arlindo, nessa mesma linha, vai tornando a tela imprecisa, opaca, transcriando a ambiguidade rosiana para o plano do pictórico. E há telas em que o artista mineiro lança mão da técnica do palimpsesto, um ótimo recurso plástico na transcrição da ambigüidade rosiana, uma vez que, como afirma Schneidder (1990, p. 71), “textos primeiros inexistem tanto quanto as puras cópias; o apagar não é nunca tão acabado que não deixe vestígios, a invenção, nunca tão nova que se apóie sobre o já-escrito.” Dessa forma, o escrever (ou mesmo o pintar, acrescentaríamos), como afirma o mesmo Schneider, é perder o poder de dizer “eu”, ou segundo Blanchot, “passar do eu a ele.” (SCHNEIDER, 1990, p. 73).

As pranchas de Arlindo Daibert, mais do que dialogar com ícones e significados, isto é, com significativas passagens do romance de Rosa, exploram a letra, “a escrita como forma de desenho”, como afirma Marques (2003, p. 42): “É a imagem da letra, a letra como traço, a escrita como uma forma de desenho. Nesses quadros-páginas, quase sempre ilegíveis, o que emerge, o que cintila é o significante, a qualidade sensível dos materiais, sua textura gráfica.”

Como já assinalamos, a relação entre o pictórico e a palavra está presente desde as primeiras narrativas rosianas. Esse processo está sintonizado com a depuração da linguagem. No entanto, reiteramos que essa experiência do escritor mineiro se dá em espiral. Nesse sentido, contos como *O espelho*, e *Nenhum, nenhuma* de *Primeiras estórias*, obra anterior a *Tutaméia* e *Meu tio, o Iauaretê*, de *Estas estórias*, trazem grande condensação do processo narrativo. Por sua vez, há contos de *Tutaméia*, último livro, que tratam da relação entre imagem e palavra, mas nem sempre trazem um grau de opacidade esperado. Não há, como afirmamos, uma linearidade no processo de depuração da linguagem.

A relação entre a linguagem, o imagético e o processo de subtração pode também ser percebida no conto *Quadrinho de estória* e *Palhaço da boca verde*. Nesse sentido, esses contos têm mais sintonia com *O espelho*, *Meu tio, o Iauaretê* e a novela *Cara-de-Bronze*.

*Quadrinho de estória*, conto de *Tutaméia*, retoma *Famigerado*, se levarmos em conta a relação entre tela e moldura. Como vimos, em *Famigerado*, o personagem-narrador vê de uma janela, espécie de tela de um episódio no qual o jagunço Damásio vem lhe perguntar o sentido da palavra *Famigerado*. A janela do conto *Famigerado* é substituída, em *Quadrinho de estória*, pelas grades de uma cadeia: “De seu caixilho de pedra e ferro o olhar do homem a detém, para equilíbrio e repouso, encentrada, em moldura.” (*Quadrinho de estória*, p. 122, grifo nosso).

O conto mostra as imagens estilhaçadas contempladas por um preso, que vê a realidade externa pelos retângulos das grades da prisão. Irene Simões (1988, p. 162-169) fez uma bela análise dessa narrativa, ressaltando o papel do “olho câmera” e o ritmo do texto a partir do conceito de montagem em Eisenstein. Interessa-nos mostrar, nesta estória, principalmente o processo de subtração da imagem. O que o preso vê pelas grades são retalhos do mundo externo. Nesse sentido, esses vazios da representação nos permitem também encontrar no conto uma ligação com a narrativa *O espelho*, quando o personagem-narrador se assusta com a imagem do espelho que desaparece.

O preso, que contempla pelas grades as imagens, que passam do mundo externo, tem delas apenas recortes do que vê: a imagem de duas mulheres em desaparecimento se destaca nesta narrativa. A mulher de vestido azul que se desloca, vista pelo detento, corresponde ao tempo da enunciação. O preso a vê apenas num relance. Ela é a imagem da vida que se movimenta na realidade externa, mas é vazia para o presidiário, uma vez que ela passa apenas num relance: “A vida, como não a temos” (*Quadrinho de estória*, p. 122, grifo nosso).

As imagens externas, vistas pelo preso, se tecem assim através de um processo metonímico que tende à subtração, imagem que é refletida numa linguagem negativa:

Espreita as fora imagens criaturas; menino, valete, rei: pernas pés, braços balançantes roupas; um a que a nenhum fulanamente por acaso se parece; o que recorda não se sabe quando onde; o homem com o pacote de papel cor-de-rosa. Ora – ainda – uma mulher. A figura no tetrágono. (*Quadrinho de estória*, 122, grifos nossos).

A mulher de azul leva o presidiário a se lembrar de outra mulher, a que ele assassinou: “Da que não existe mais, descontornada, nem pode sozinho lembrar-se, sufoca-o refusa imensidade, o assombro abominável” (*Quadrinho de estória*, p. 123). Essa segunda mulher, a morta, é a do tempo do enunciado, tecida de lembranças, fiapos de memória, sempre “descontornada”. A descrição da teia de aranha na lâmpada do poste pode ser

enfocada como metáfora do tecer da memória, tessitura de aranha, leve, que pode desaparecer a qualquer momento, como desaparece a mulher de vestido azul, vista momentaneamente pelas grades ou a outra, a morta, que vem à lembrança de modo intermitente.

Da mesma forma que vê pedaços da mulher de vestido azul, o preso tem apenas uma lembrança vaga da mulher que matou e que ele quer esquecer. A mulher de azul é como um significante que aponta para outro significante, a mulher assassinada, que também está em ausência, já que é apenas uma lembrança que se dá sempre de modo deformado e esfumado. “Da que não existe mais, descontornada, nem pode sozinho lembrar-se, sufoca-o refusa imensidão, o assombro abominável.” (*Quadrinho de estória*, p. 123, grifo nosso). No entanto, é desse esquecer que surge o lembrar. A cada vez que ele se lembra dela, faz retoques de uma imagem do passado, sempre incompleta. A imagem da mulher morta é vazia como a de vestido azul, que é momentânea, mas ambas persistem na imaginação, sempre voltando e desaparecendo, como um retrato em branco: “Assim a do vestido azul, em relevo, fina, e aí eis, salteada de perfil, como um retrato em branco, alheante, fixa no perpasso.” (*Quadrinho de estória*, p.123, grifo nosso ).

Como podemos perceber, neste conto encontramos a técnica do “olhar não vendo, presente em *O espelho*.<sup>15</sup> O preso vê a mulher de azul apenas metonimicamente. Ela sempre lhe escapa do olhar, como um significante em deslizamento. Tanto a imagem da mulher do vestido azul quanto a da que foi assassinada se manifestam pela sua ausência. Trata-se de uma ausência construída através de uma construção da linguagem, como afirma Blanchot (1997, p. 343): “a palavra gato não é apenas a não-existência do gato, mas a não-existência que se tornou palavra, isto é, uma realidade perfeitamente determinada e objetiva.” É nesse sentido que vamos entender como a linguagem, no plano sintático, vai espelhando os recortes contemplados pelo preso por meio das grades da cadeia através de uma pontuação extremamente curta, com excesso de vírgulas: “A do vestido azul, esta, objeto, no perímetro de sua visão, no tempo, no espaço.” (*Quadrinho de estória*, p. 123). Outras vezes, os recortes contemplados pelo presidiário se insinuam em palavras de sentido negativo tais como “desaparecer”, “ausente”, “nenhum” “descontornada” “desfaz” ou a utilização de vocábulos que apontam para a metonímia da escrita, como, “fenda”, “alvéolo” .

Como uma fresta, a linguagem nos dá apenas a coisa em sua ausência como nos ensina Blanchot a respeito da linguagem literária, não uma mera negação da coisa, mas uma negação que deve ser construída na e pela linguagem:

<sup>15</sup>A expressão “olhar não vendo” está em ANDRADE, 2003, p. 639.

Mas a linguagem literária é feita de inquietude, é feita também de contradições. Sua posição é pouco estável e pouco sólida. De um lado, numa coisa, só se interessa por seu sentido, por sua ausência, e essa ausência ela desejaria alcançar absolutamente nela mesma e por ela mesma, querendo alcançar em seu conjunto o movimento indefinido da compreensão. (BLANCHOT, 1997, p. 313, grifo nosso).

Além de *Quadrinho de estória*, *Palhaço da boca verde* é outro conto de *Tutaméia* que mostra a estreita relação entre imagem e texto em subtração. Xênio Ruysconcellos, ou o palhaço Ritripas ou Dá-o-Galo ou X., trabalhou no desativado Circo Carré, – incorporado pelo Circo Hânsio-Europeu – juntamente com Ona Pomona e Mema Verguedo. Doente e desempregado, X. resolve viajar para Sete Lagoas e procurar Mema, ex- atriz que vive em um prostíbulo na cidade. Xênio quer saber notícias de Ona Pomona a quem ama. Ona casou-se e saiu do país. Ruysconcellos quer resgatar o seu passado pedindo informações de Ona a Mema, que não lhe dá detalhes da amiga nem o acolhe, mas recebe-o apenas como um freguês no prostíbulo. Mema, que ama Xênio, traz guardada uma mala contendo algumas fantasias do palhaço. Viajando de trem para Sete Lagoas, Xênio vê o retrato de Ona e Mema, destruindo a imagem da primeira, mas acreditando ter eliminado a segunda. O desfecho da narrativa se dá com a morte do ex-palhaço e Mema, encontrados nus e abraçados num quarto, sem uma explicação do narrador.

O que pretendemos aqui é salientar como a relação entre palavra e imagem vai se articulando através de um texto que se constrói de modo subtrativo. Assim, nesta narrativa, o não-escrever rosiano está estreitamente relacionado ao não-representar. A partir da leitura de Maria Antonieta Pereira e de Cleusa Passos, vamos destacar e acrescentar algumas relações entre palavra, representação e silêncio.

Neste conto, a representação se deixa marcar sempre em ausência. Xênio, Mema e Ona são ex-atores. Fazem parte de um circo dissolvido e de um triângulo amoroso não concluído. Nesse sentido, continuarão a representar, mas metonimicamente, uma vez que encenam fora do palco: ela como prostituta, ele como palhaço sem máscara, “que não quer ser ele mesmo” e Ona, na ausência, encenando, pela distância, a impossível representação.

Mema e X., abreviação de Xênio utilizada pelo narrador, têm, como denominador comum, o passado no circo, reconstituído em estilhaços de lembranças, representadas no texto por frases curtas em itálico. A relação com o tempo é patente: da mesma forma que Aquiles não alcança a tartaruga, na famosa proposta filosófica de Zenão, e que é citada no texto, o passado do circo Carré é restaurado apenas metonimicamente pelos dois atores. No caso de Mema, esse passado esfacelado se insinua na mala que ela traz escondida, contendo fantasias



de Xênio. Para este, o esfacelamento está presente no próprio corpo: tem uma “fala de ofegos” e “uma tez pálida”.

A representação vai se constituindo em seu desaparecer como “imagem rendada” (*Palhaço da boca verde*, p. 116): Ona é tecida na ausência. Xênio destrói a imagem de seu objeto de amor, Ona, achando que é a de Mema, também encenando metaforicamente o impossível encontro com Ona. Mema, por sua vez, encena um microespetáculo, ao abrir a mala, deixando aparecer restos de fantasias do palhaço. E ambos, ao serem encontrados mortos, no final da narrativa, atuam num metafórico teatro, sem platéia, a morte (PEREIRA, 2003, p. 405).

Tentando construir em vão a imagem de Ona, sempre ausente, Xênio no seu excesso de lógica, na sua estrangeirice de si mesmo (Xênio, vem do grego *Xenós* e significa estrangeiro), acaba encenando uma esdruxula e mortal peça com Mema, espanhola e estrangeira. Esta, não viajando para outros lugares, como acontece com Ona, permanece em Sete Lagoas, fazendo questão de ser ela mesma (há uma proximidade sonora entre Mema e mesma), no seu cotidiano do prostíbulo, teatro sem máscara, já que não usa nome de guerra na profissão que exerce.

Xênio é um X., como é denominado pelo narrador. Enquanto letra, incógnita, é um desconhecido de si mesmo que quer resgatar sua identidade pela via da memória: “*Ele não quer ser ele mesmo [...]*” (*Palhaço da boca verde*, p. 117, grifo em itálico do autor). Não sendo ele mesmo, X. vive no plano da representação, no mundo platônico da cópia da cópia: “Mas buscava toda cópia de informação, sobre Ona Pomona, casada e remota no mundo, no México, na Itália.” (*Palhaço da boca verde*, p. 115, grifo nosso). Ao pedir informações a Mema, o palhaço encontra outra incógnita, uma vez que a prostituta e ex-atriz não lhe dá indícios de Ona Pomona, fruto desejado, pomo, fantasia nunca realizada.

Xênio pratica um ato falho: no fundo quer destruir a imagem de Mema, mas “sem querer” elimina a de Ona. No plano metafórico, substitui uma imagem por outra. No plano metonímico, mimetiza a ausência da imagem através das palavras “...Nona...Nopoma...Nema...” (PASSOS, 1995a, p. 35). A imagem de Ona, que Xênio destrói na foto, “sem querer”, acaba se projetando na linguagem, através da letra N, parte de Ona que se dissolve, traço de negação. Há assim uma passagem da imagem à palavra. Os nomes de Mema e Ona se fundem: X. nega o amor por Mema, mas camufla o desejo recalcado por Ona, amor impossível só encontrado na morte. Morrendo, os atores constroem uma “não-história”, realizando a ilusória unidade do amor (PASSOS, 1995a, p. 41).

O texto termina em aberto. Não se sabe a causa da morte dos atores, não se sabe do paradeiro de Ona. O narrador cria uma narrativa “sobre cujo fim vogam inexistências, convindo se componham.” (*Palhaço da boca verde*, p. 115). A indeterminação é a marca dessa narrativa circense, que desloca e nega o desejo, convidando o leitor a entrar também nesse texto errante e faltoso, escrita comedida, apontando para o próprio palhaço Ruysconcellos, cujo nome lembra céu e acena para a música, arte da sugestão e da impossibilidade da representação, como afirma o próprio narrador, acompanhando a proposta de Schopenhauer: “O que a música diz é a impossibilidade de haver mundo, coisas.” (*Palhaço da boca verde*, p. 116)

Em *Tutaméia*, Rosa cria um livro nômade, deslocado, construído em ordem alfabética, ordem que é desarticulada nas iniciais de seu nome, buscando um sentido aberto, sempre faltante, com narrativas inacabadas que pedem uma precária complementação do leitor. Guimarães Rosa lança mão da imagem-palavra para estabelecer a subtração da escrita em seu mais alto grau. Para entendermos melhor a relação entre imagem e palavra, vamos focar aqui a imagem sob dois ângulos, a partir da proposta de Cesar Geraldo Guimarães, proposta que, em nosso entender, está sintonizada com a noção de ideograma, com a idéia de “vazio da tela” no filme *Shoa*, de Lanzmann, como vimos anteriormente.

César Guimarães aponta duas concepções da imagem. Na primeira enfoca-a como duplo do objeto: a imagem está assim em segundo plano, representando algo anterior a ela. Trata-se da função da imagem na arte clássica. A segunda concepção já não concebe a imagem como mero reflexo do real:

Já a outra concepção de imagem implica não o controle ou o apaziguamento da distância entre o real e nós, mas nos deixarmos atrair para uma região na qual aquilo que nos detém e fascina é a distância mesma entre nós e o real: a “lonjura inapreciável e derradeira das coisas.” (GUIMARÃES, 2000, p. 144).

Nessa segunda concepção, continua Guimarães, a imagem não é mais avaliada como “veracidade de sua semelhança”. Na esteira de Blanchot, o pesquisador mostra que no poema é a própria linguagem que se tornou imagem:

[...] antes de legitimar-se pelas imagens que abriga (metáforas, comparações, figuras em geral), (o poema) define-se muito mais pela particularidade do que nele nada constitui imagem, pois é toda a linguagem que se tornou imagem. Para Blanchot, na literatura a linguagem torna-se imagem inteira, imagem da própria linguagem, para além da figuração da realidade e daquilo que chamamos de linguagem figurada. (GUIMARÃES, 2000, p. 145, grifo nosso).

A expressão de César Guimarães, quando lê a escrita de Lhansol como “soletramento de imagens”, parece ter uma ligação com esses últimos contos analisados. Neles, vamos encontrar uma narrativa que se descascou e chegou ao ponto de letra, conforme propõe Lúcia Castello Branco. É este o sentido de painel, atribuído a *Zingaresca*, um mosaico, composto de fragmentos, resíduos, estilhaços de narrativas de obras anteriores. Trata-se de uma espécie de montagem (e o ideograma é uma montagem, o próprio Eiseinstein admite) mas sem se vincular a um significado. É uma montagem cravada no ilegível.

Na esteira de César Guimarães, os personagens de *Zingaresca* são *figurais* evidentemente sem a radicalidade da escrita lhansoniana. Sendo *figurais*, não estão atrelados à concepção tradicional de representação. *Zingaresca* é uma espécie de redemoinho que traga o leitor. Essa imagem do redemoinho nos faz lembrar a noção de turbilhão e de textualidade, construída por Elisa Arreguy Maia, que vê o texto como “turbilhão de sensações e pensamentos em múltiplas direções.” (MAIA, 1988 *apud* CASTELLO BRANCO, 200b, p. 125). A mesma autora destaca ainda a importância do “efeito de espessamento” ao mostrar que alguns textos, sendo “experiências radicais de esvaziamento do sentido tangenciam o objeto pela re-velação da letra.” (MAIA, 2000, p. 98). Há algo de gozo nesse espessamento, segundo a mesma autora, uma vez que o espessamento tem a ver com o “desejo do autor de compartilhar com quem o lê”, na medida em que ele vai tecendo e destecendo sua escrita (MAIA, 2000, p. 99). Esse efeito de espessamento, a que se refere Elisa Arreguy Maia, parece ter estreita ligação com a tela de Malevitch *Carré noir sur fond blanc* estudada por Gérard Wajcman. Ele afirma ainda que na pintura de Malevitch, “a pintura dá espessura à ausência.” (WAJCMAN, 2000, p. 44). Segundo Wajcman, Lacan se interessou por essa espessura do plano nos quadros trançados de Rouan. Ele afirma ainda que o que caracteriza a modernidade é a deflação imaginária, isto é, tirar do objeto (a) a relação de duplicidade, tão comum na pintura clássica. Para o crítico francês, essa arte tem relação com o objeto-(a) em Lacan (WAJCMAN, 2000, p. 46).

#### **5.4 A escrita do silêncio**

Blanchot afirma que escrever só começa quando se aborda o ponto em que nada se revela. Escrever, para esse pesquisador francês, não é dizer algo, mas “nada dizer”. Esse “nada dizer” corresponde ao que o autor de *O espaço literário* chama de silêncio. O “nada

dizer” não significa um mero vazio, mas pressupõe um trabalho de linguagem, de descascamento da palavra até o seu osso. E esse trabalho de subtração se dá pela letra.

A letra substitui o traço do apagamento do sujeito (MAIA, 2000, p. 94). É pela letra que se tem acesso, ainda que provisório, ao Real. Uma obra literária plasmada nesse “nada dizer” só se realiza em seu desaparecer e é aí que se dá a morada do silêncio. O escritor que constrói seu texto no silêncio tem como objetivo fazer cintilar esse Real que sempre se furta e para “alcançá-lo” só mesmo através da trapaça da letra. Há alguns contos de *Tutaméia* em que podemos perceber uma certa mudez dos personagens, que se renunciam à comunicação com o mundo. Há narrativas ainda presas ao enredo, mas em outras é possível perceber um esforço do escritor mineiro em expor fragmentos do real.

Willi Bolle destaca algumas narrativas em que os protagonistas se resignam, se calam diante das situações. Como já apontamos no quarto capítulo, nesses contos, curiosamente não há provérbios. As narrativas em que há um calar dos personagens são *Droenha*, *Sinhá secada*, *Barra da vaca*, *Hiato*, *Mechéu*, *Orientação*, *No prosseguir* e *Lá nas campinas*. Uma vez que já analisamos *Hiato* e *Orientação* no quarto capítulo, vamos analisar aqui *No prosseguir*, *Mechéu* e *Lá, nas campinas*. Nessas narrativas predominam murmúrios, fragmentos de comunicação, gestos, resmungos. Os personagens se voltam para seu mundo interior, calam-se, resignam-se. O conto *No prosseguir*, embora esteja ainda baseado no sentido, nos leva a perceber uma tentativa de Guimarães Rosa de escrever um texto do silêncio.

*No prosseguir* descreve o cotidiano de dois caçadores de onça, que não se comunicam, mas monossilabam. O mais velho era viúvo e se casou novamente. O mais novo tem o corpo cheio de cicatrizes, ferimentos de onça, vive isolado, longe da casa do pai, aparece raramente. Recebeu dele a incumbência de tomar conta da segunda esposa, após a morte do velho.

Há, na narrativa, um triângulo amoroso virtual, que ainda não se realizou. E esse triângulo tem algo de edipiano, já que a segunda esposa está no lugar da mãe do jovem caçador. Tudo leva a crer que, com a morte do velho, o moço vai morar com a segunda esposa dele, por quem sente, no plano do imaginário, uma forte atração e repulsa. A mulher é uma espécie de mulher e mãe, desejada e ao mesmo tempo proibida. Entre os dois homens não há quase palavras, mas monossílabos, gestos, olhares. O corpo fala mais do que as palavras:

Saudaram-se, baixo. O velho não se levantara. – “*Queria saber de mim*”? - um arrepio vital, a seca pergunta. O outro curvou-se, não ousava indagar por saúde. No que pensava, calava. E rodeavam-se com os olhos, deviam ser acertadamente

amigos. Moravam em ermos distantes. (*No prosseguir*, p. 97-98, grifo em itálico do autor).

O desejo que o rapaz tem pela mulher se insinua apenas imaginariamente. No entanto, ela ocupa o lugar da mãe. Mãe e mulher desejada. O narrador vai explorando a relação metafórica entre a onça, que é caçada pelos dois homens, e a mulher que também é desejada por eles.

Como afirmamos anteriormente, há um triângulo edipiano virtual, que oscila entre a legalidade e a ilegalidade, podendo ou não tomar consistência. Após a morte do pai, a mulher estará liberada. No entanto, estando no lugar da mãe, ela tem algo de proibido. Assim, o narrador tenta, neste conto, surpreender uma ação ainda não praticada pelos personagens, na medida em que os fatos poderão ou não acontecer. O silêncio do conto, em nosso entender, atinge o seu ponto mais alto quando o narrador tenta captar esse vir a ser de um fato ainda não acontecido, esse triângulo edipiano, virtual, ainda não nomeado. E há uma passagem do conto que sintetiza o texto: “As coisas, mesmas, por, si, escolhem de suceder ou não no prosseguir.” (*No prosseguir*, p. 99, grifo nosso).

É nessa perspectiva que devemos entender os elementos pré-verbais do texto: os monossílabos dos personagens, as reticências, as manifestações do corpo que vão tecendo uma possibilidade de significação, sempre em estado virtual: “Dera um gemido cavo. De rebate: se esticara para diante dos olhos se alargando, o corpo dançado.” (*No prosseguir*, p. 98). Importa ainda ressaltar que o próprio corpo do rapaz é faltoso. Seu rosto não é completo, trazendo cicatrizes do ataque de onça.

Interessante notar que esse triângulo amoroso ainda por vir, (im)possível união do rapaz com a segunda esposa do pai, se insinua no tempo em que é construída a estória: tudo ocorre à tardinha, numa noite também por vir, noite que conota escuridão e aponta para o Real: “Tardinha, na mata, o ar se some em preto, já de noite por vir.” (*No prosseguir*, p. 98, grifo nosso).

A linguagem da narrativa vai acompanhando o silêncio dos personagens através de frases curtas, reticências, períodos simples, com predomínio da coordenação sobre a subordinação:

Fazia idéia, o velho, pesado de coisas na cabeça, ocultas figuras. Mal mirava: aqueles grandes cabelos ruivo-amarelos, orelhas miúdas, o nariz curto, redonda ossuda a cara. Seco de pertinácias, de sem-medo. Desde menino-pequeno. Tinha as vantagens da mocidade, as necessidades [...] (*No prosseguir*, p. 98).

E o narrador surpreende o leitor, quando descreve o velho e o rapaz como se fossem dois homens apenas. Só no final do texto é que o leitor percebe que se trata de pai e filho, que o rapaz pede a bênção ao velho: “– *Meu pai, a sua bênção...*” (*No prosseguir*, p. 100, grifo do autor).

Estamos diante de um texto do silêncio, embora não haja aqui uma radicalidade da linguagem, como acontece no conto *Tresaventura*, analisado no terceiro capítulo ou mesmo *Lá nas campinas*, a ser lido neste capítulo. O conto *No prosseguir* nos possibilita construir uma leitura a partir de uma realidade ainda não presentificada, no caso, o possível triângulo amoroso, em estado de vir a ser. O texto é legível, mas há nele apenas um esboço de enredo. Processo um pouco mais apurado se dá em *Mechéu*, como veremos a seguir.

Nesse conto, a descrição acompanha o estado psíquico do protagonistata. Não se trata de um texto sobre a esquizofrenia, mas é a própria esquizofrenia que se torna escrita. Mechéu tem um comportamento mental bem abaixo da normalidade. Os moços de fora zombam dele. Enraivecia-se com qualquer coisa e “sempre via o mal em carne e osso”: “se o leite talhava, era por conta de quem buscara as vacas.” Quando as coisas não davam certo em seu cotidiano, ele sempre as atribuía a um fato completamente diferente da causa real. Gostava de ouvir zombarias dos outros. Abaixo dele há um outro imbecil, Gango, que o via como modelo, mas Mechéu não lhe dava atenção. Gango morre chifrado de vaca, e a partir daí, Mechéu perde a vontade de viver.

Estando numa condição infra-humana, Mechéu vive num mundo completamente seu: “*Ele faz demais questão de continuar sendo sempre ele mesmo [...]*” (*Mechéu*, p. 89). Ele não simboliza. Falta-lhe a inscrição do Nome-do-Pai. Mechéu não consegue estabelecer relações lógicas entre os fatos. Para ele, o significante não faz cadeia. Nesse estado, pessoas e coisas se fundem, os objetos “falam”. Mechéu tropeça tanto nas palavras quanto nas coisas, que são percebidas como pessoas: “Topou em toco, por exemplo, certa danada vez, quando levava aos camaradas na roça o almoço, desceu então o caixote da cabeça, feroz, de fera: para castigar o toco, voltou pela espingarda; já a comida é que mais não achou, que por bichos devorada!” (*Mechéu*, p. 88, grifo nosso).

Mechéu, centrado em si mesmo, vive narcisicamente: “Melhor consigo mesmo se entendia, a meio de rangidos e resmungos.” Não tendo a capacidade de simbolizar, o mundo gira em torno dele e ele não tem dúvida disso: “De si mesmo, de nada nanja duvidava” (*Mechéu*, p. 90). As atitudes de Mechéu fazem lembrar a famosa frase do Schreber – “Tudo que acontece se refere a mim.” (SCHREBER, 1984, p. 247). Com Mechéu acontece o mesmo:

“Somente aceitava roupa feita para ele especial.” (*Mechéu*, p. 89). Mechéu, no plano da linguagem, vive numa eterna construção de significantes mestres: “– *xiapo montão!* – xingava, por *diabo grande*, gago, descompletado. Proseava de ter uma só palavra [...]” (*Mechéu*, p. 89, grifo em itálico do autor, grifo nosso sublinhado).

Como afirmamos anteriormente, Guimarães Rosa não escreve sobre a loucura, mas é a “loucura” que se escreve. Há várias frases que se mantêm num processo de *insignificância*, buscando o impronunciável como propõe Castello Branco (1998, p. 43). As frases se tornam fragmentadas, as palavras soltas, o texto desliza sobre si mesmo, não fazendo cadeia: “Rezingava, pois assim, gueta, pataratices, mais frases: sobre os passarinhos, bem apresentados, o sol nas roças, o *Supra-vento*, cavalo, ao qual por prima vez agradecesse.” (*Mechéu*, p. 91). Há ainda uma outra passagem sugestiva no conto em que o narrador coloca os dois personagens – Gango e Mechéu – “dialogando” com uma menina. Percebemos nesse trecho um denominador comum entre esses personagens: a ausência de simbolização. As expressões e fragmentos em itálicos, colocados pelo narrador, são vazias de significação, contendo apenas elementos afetivos, evidenciados pelo uso de diminutivos e pela quebra sintática. Além disso, essa menina que surge, no trecho que segue, lembra a garotinha do conto *Tresaventura*, Maria Euzinha:

Também de fora viera a menina, nenem, *ooó*, menininha de inéditos gestos, olhava para ela o Gango só a apreciar e bater a cabeça. Mechéu pois disse: – *Ele é meu parente não!* – e a Menininha disse: – *Você é bobo não, você é bom...* – e mais a Meninazinha formosa então cantou: – *Michéu, bambéu... Michéu... bambéu...* – pouquinho só, coisa de muita monta, ele se ragalou, arredando dali o Gango, impante, fez fiau nele (*Mechéu*, p. 91).

O que percebemos na narrativa são traços do comportamento de Mechéu, traços muitas vezes compostos de palavras-valise: “moscamurro” (mosca+casmurro?), “raivancudo” (raivoso + carrancudo) e vocábulos negativos, acentuando a ausência de simbolização: “Decerto não agüentava o que lhe vinha para pensar, nem vencia achar o de que precisava, só sacudia as pálpebras, com tantas rotações no pescoço. Gesticulava para nenhum interlocutor; rodou, rodou, no mesmo lugar, passava as mãos nas árvores.” (*Mechéu*, p. 91, grifos nossos).

O nome de Mechéu é Hermenegildo, palavra que vem de Hermes. Acreditamos que esse nome não tem ligação com o deus mensageiro grego, mas está mais sintonizado com a palavra hermetismo, doutrina que surgiu no Egito no século I, atribuída ao deus Thot a quem os helenos davam o nome de Hermes Trimegisto. Mechéu, apelido de Hermenegildo, é

hermético, fechado em seu mundo narcísico. Suas frases são apenas uma materialidade sonora.

Duas epígrafes do conto têm sintonia com a narrativa. A primeira é “*Esses tontos companheiros que me fazem companhia [...]*”. (*Meio de moda*). A palavra “tonto” já aponta para o estado mental de Mechéu, estado que é semelhante ao modo de ser do poeta, espécie de temulento. Na segunda epígrafe – “– *Isto não é vida! ... – É fase de metamorfose. (Do entre espelho)* – dois signos saltam à vista : a palavra “entrespelho”, que dialoga com a semi-demência de Mechéu, preso ao seu narcisismo, centrado em seu mundo interior. O outro signo importante na epígrafe é a palavra “metamorfose”. Mechéu, no primeiro parágrafo da narrativa, é comparado a um jogo de escamas de uma cobra visto por uma lente sob a luz, “ao ruivar das folhas de urtiga”, ao “fim de asas de uma vespa”:

“MUITO chovendo e querendo moços de fora qualquer espécie de recreio, puseram-lhe atenção: feito sob lente e luz espiasse o jogo de escamas de uma cobra, o arruivar das folhas da urtiga, o fim de asas de uma vespa. De engano em distância, aparecia-lhes exótico, exclusivo. Era o sujeito”. (*Mechéu*, p. 88).

Três vocábulos aqui têm como denominador a metamorfose: a cobra com suas escamas na mudança de pele, a urtiga que também tem pêlos finos que irritam a pele e a vespa, que perde as asas. Esses três signos apontam para a idéia de asco, nojo, distância, remetendo para a marginalização dada pelas pessoas da fazenda ao protagonista. Além disso, tais palavras dialogam com um dos traços marcantes de Mechéu: a ira, decorrente de uma incapacidade de simbolização, já que ele quer que a realidade se curve à sua vontade.

O vocábulo “metamorfose”, presente na segunda epígrafe, nos permite fazer ainda uma outra leitura. No mundo narcísico em que vive, Mechéu usa palavras que se transformam em coisas, palavras que são como objetos. Ele produz metamorfoses sonoras, insignificâncias. As palavras perdem sua natureza, viram sons, murmúrios que se repetem, restos de significação: “Melhor consigo mesmo se entendia, a meio de rangidos e resmungos. – *Xiapo montão!* – xingava, por diabo grande, gago, descompleado; proseava de ter uma só palavra. (*Mechéu*, p. 89, grifo nosso sublinhado, grifo em itálico do autor).

Gango dá a Mechéu, ainda que de modo precário, alguma sustentação para que ele tenha um mínimo de conexão com a realidade. Sendo inferior ao protagonista no retardamento, Gango dá a ele uma ilusão de identidade. Convém esclarecer que a identidade de Mechéu, desde o início do conto, se mantém graças à sua falsa superioridade em relação às pessoas com quem convive. Como vimos, ele gostava de ouvir zombarias dos outros. O



fazendeiro Sãsfortes tinha uma fórmula para um bom relacionamento com ele: “– *Louvem-no – e reprovem alguém, outro - que ele de gozo empofa [...]* –” (*Mechéu*, p. 90, grifo em itálico do autor).

O duplo de Mechéu é Gango, nome que tem semelhança sonora com Gago e que é um traço de Hermenegildo. É por isso que, com a morte do companheiro, Mechéu perde o elan de viver, entrando numa situação de total desamparo, ficando sem referência e caminhando para a morte: “Muito devagar, sempre com cheio o caneco seguro direitinho, veio para junto do paredão do bicame, lá sozinho ficou parado um tempo, até ao entardecer. Estava bem diferente, etc., esperando um tudo diferente. Não falemos mais dele.” (*Mechéu*, p. 91).

Importa ainda ressaltar que o texto não tem uma finalização. O narrador “abandona” o personagem subitamente, como se desistisse de nomeá-lo: “Não falemos mais dele”. (*Mechéu*, p. 91). As falas de Mechéu são restos de significação. Incapaz de criar laço social, hermético, ele é um ser que não simboliza. Nesse sentido, o vazio do sentido desse conto está em perfeita sintonia com o mundo desse protagonista. Não pretendemos com isso diagnosticar o personagem, mas mostrar de que modo o escritor mineiro constrói ficcionalmente, através da linguagem, o mundo de um psicótico na medida em que nos mostra um buraco na ordem simbólica desse personagem.

## 5.5 *Estas estórias: Páramo: silêncio e melancolia*

Ao analisar a narrativa *Páramo*, de *Estas estórias*, Irene Simões (1988, p. 45) faz a seguinte afirmação: “[...] em *Páramo (Estas estórias)*, um dos contos mais estranhos do autor (talvez porque inacabado) é que se pode observar melhor a presença desse silêncio artístico que se incorpora ao texto.”

Ao considerar o conto como “estranho”, a pesquisadora tem uma reação muito comum na crítica brasileira diante de textos que rompem com a estrutura da narrativa tradicional. O livro *Tutaméia* também se encaixou nesse “estranhamento”, o mesmo acontecendo com Clarice Lispector, Raduan Nassar e outros escritores. Tais textos, quando surgiram, estavam muito além das expectativas da crítica. Como vimos anteriormente, Willi Bolle tem a mesma reação de Irene Gilberto Simões ao comentar os contos *O espelho* e *Nenhum, nenhuma*, quando percebe que essas narrativas escapam a modelos rígidos, freqüentes na crítica propiana.

Essas duas estórias rosianas apontadas por Bolle (e podemos incluir aqui outros contos como *Páramo*, e *Meu tio, o Iauaretê*) se aproximam do livro *Tutaméia*, dado o seu grau de elaboração estética. Isso prova que o autor mineiro apostava numa escrita mais condensada.

Irene Simões faz referência ao inacabamento do conto *Páramo* e ao silêncio que se “incorpora ao texto”. A pesquisadora insinua que a narrativa ideal deve ser “acabada”. Acreditamos que ao invés de ser um defeito, esse inacabamento, mesmo tendo acontecido por acaso, com a morte do escritor mineiro, quando ainda escrevia *Estas estórias*, não invalida a sua qualidade. Aliás, mesmo que Guimarães Rosa tivesse concluído o texto, o seu caráter inacabado e fragmentário iria continuar, como acontece, por exemplo, em *Nenhum, nenhuma*, de *Primeiras estórias*. Irene Simões, ao se referir ao “silêncio que se incorpora ao texto”, percebeu a condensação da narrativa, mas ficou presa a um conceito de obra “acabada”. Além do mais, o crítico Paulo Rónai garante que quatro narrativas de *Estas estórias*, incluindo-se aí o conto *Páramo*, deveriam fazer parte desse volume, mas “faltou uma última revisão do autor” e “muito pouco faltava, ou quase nada, para arrematar a construção.” (RÓNAI, 2001, p. 17). Com isso, podemos perceber que não tem fundamento afirmar que o conto, como propõe Irene Simões, é estranho por ser inacabado. É exatamente esse “inacabamento” que importa. Em “Páramo”, podemos notar como o escritor mineiro continuava perseguindo os limites da representação.

O conto *Páramo* descreve as andanças de um melancólico personagem-narrador por uma cidade pequena e isolada, situada na Cordilheira dos Andes. Um dos fios desse texto, e que está relacionado ao silêncio do conto, é a melancolia, como veremos posteriormente. Trata-se de uma narrativa cujo protagonista tem como marca a fragilidade diante do mundo que o envolve. Não se pode perceber, nessa estória, os limites entre os devaneios, as lembranças do personagem-narrador, a realidade descrita e a ficção que está sendo construída. A natureza melancólica do protagonista leva o autor a criar um texto que é tecido a partir de fragmentos. Rompe-se a relação de causa e efeito e as ações das personagens (ou esboços de personagens) se misturam, fazendo com que a escrita nasça de silêncios, espaços em brancos e vazios. Encontramos nesse conto um personagem-*flâneur*-melancólico, solitário, que percorre uma cidade dos Andes, espaço marcado pela morte. Não é um *flâneur* curioso, como aponta Benjamin, mas um ser desamparado, asfiziado por um espaço úmido, frio, representado pelo páramo:

Os paramos, de onde os ventos atravessam. Lá é um canil de ventos, nos zunimentos e lugubrívios. De lá o frio desce, umidíssimo, para esta gente, estas ruas, estas casas. De lá, da desolação paramuna, vir-me-ia a morte. Não a morte final-equestre, ceifeira, ossosa, tão atardalhadora. Mas a outra, aquela (*Páramo*, p. 264).

A frigidez dos páramos contamina as casas e as pessoas, enfim a cidade, que é cercada pela morte. Como estrangeiro, o personagem-narrador está, não apenas em uma cidade de morte, mas num espaço ilimitado, o páramo, que angustia e sufoca. Os piores inimigos do protagonista são a dispnéia, devido à altura dos Andes, a insônia e a melancolia. Para romper com essa sensação de desamparo, a religião se manifesta como um possível ponto de apoio. O personagem, em suas andanças, entra numa Igreja, que lhe traz uma provisória sensação de paz. Sai apressadamente do templo, continuando atormentado pela lembrança da morte de um rapaz na catedral. Em seguida, entra em um convento, onde encontra uma freira com duas órfãs. Novamente, o signo “órfã” aponta para a sensação de desamparo que acompanha o protagonista. Tal sensação continua, principalmente quando se percebe que o caminhante é acompanhado pelo fantasma da morte, “o homem cadáver”, que funciona como duplo do personagem narrador, como afirma Py (1983, p. 562). Esse homem-cadáver vai sendo “soletrado” durante a narrativa, com variações tipográficas, em itálico e tipo normal, recebendo diversas denominações: “homem com a semelhança de cadáver”, “homem com aspecto de cadáver”, “homem com ar de cadáver”, “homem com fluido de cadáver”, “homem com alguma coisa de cadáver”, “homem com o todo de cadáver”, “homem que é um cadáver”, “homem com o frio de cadáver”, além de outras. Em *Páramo* o personagem-narrador é nomeado para um posto diplomático, posto que podia recusar. No entanto, ele o aceita como se fosse uma sina que tivesse de cumprir, assumindo um comportamento que se aproxima do herói trágico. Além do mais, a sensação melancólica que o acompanha o leva a entrar numa situação de irreversível desamparo:

Foi-me dado, ainda no último momento, dizer que não, recusar-me a este posto. Perguntaram-me se eu queria. Ante a liberdade de escolha, hesitei. Deixei que o rumo se consumasse, temi o desvio de linhas irremissíveis e secretas, sempre foi minha ânsia querer acumpliciar-me com o destino (*Páramo*, p. 265, grifo nosso).

A aceitação do destino, a presença irreversível da morte e do ódio, que atormenta o personagem-narrador, leva-o a tentar neutralizar esse sentimento através de outro recurso, não mais a religião, mas a aquisição de um livro. O personagem-narrador quer se livrar do “homem-cadáver” que, segundo ele, foi o seu assassino em alguma vida anterior. E é na

tentativa de se livrar dele que compra um livro: “Para me esquecer, por um momento, daquele *homem*, entrei numa casa, comprei um livro, um passar de matérias. Um livro, um só. Suponho seja de poesias. Será o *livro*.” (*Páramo*, p. 272, grifo em itálico do autor).

O livro, que é de poesia, metaforizando a escrita, surge para o personagem-narrador como a possibilidade de se libertar da angústia e da morte, representada pelo homem-cadáver. No entanto, o protagonista não consegue ler o volume. Ler o livro, para ele, seria perder o seu futuro:

Não tinha direito a ler aquele livro; ainda não tinha. Amedrontavam-me, na morte, não o ter de perder o que eu possuía e era, ou fora, essas esfumaduras. Não pelo presente, ou o passado. O que eu temia, era perder o meu futuro: o possível de coisas ainda por vir, no avante viver, o que talvez longe adiante me aguardava. A vida está toda no futuro. (*Páramo*, p. 272, grifo nosso).

O livro, que não é lido pelo protagonista, é metáfora do vir a ser de um texto, de uma escrita que prefigura a própria vida do protagonista. Escrita que se funde ao biográfico. Sendo livro de poesia, nele está um alto grau de condensação de sentidos possíveis. Enquanto texto poético, é extremamente aberto a diversas interpretações. Ler o volume, para o personagem-narrador, significa matar as infinitas possibilidades de significações e vivências futuras, enfim o livro conteria traços, rabiscos de um destino a ser vivido. E é por isso que o personagem-narrador abandona o livro no cemitério. Deixá-lo nesse espaço é metaforicamente preservar o vir a ser de sua vivência/escrita. No entanto, o livro, enquanto conjunto de signos, lhe é devolvido por um homem que havia ajudado a trazer o enterro de uma pessoa que o personagem-narrador não conhecia. A devolução do livro pode ser enfocada metaforicamente como a impossibilidade de o protagonista escapar de uma escrita-biografia, letras de um texto por vir.

Como já afirmamos anteriormente, esse conto de Guimarães Rosa foi considerado pela crítica como inacabado e por isso inferior. No final da narrativa, após o personagem-narrador abrir o livro, o escritor mineiro deixou um espaço em branco que não chegou a ser preenchido, espaço que deveria ser ocupado por uma citação. Esse espaço, deixado por acaso por Rosa, acabou entrando em sintonia com a estrutura da obra. Não interessa saber se Rosa quis ou não deixar esse espaço. Enfim, o acaso ajudou o escritor mineiro. Deixando um espaço em branco, Rosa acabou escrevendo um texto por vir, no sentido que lhe atribui Blanchot. Assim, esse espaço vazio prolonga o livro que também não foi lido pelo protagonista. Como afirma Blanchot (1997, p. 297), “A obra desaparece, mas o fato de

desaparecer-se mantém, aparece como essencial, como o movimento que permite à obra realizar-se entrando no curso da história, realizar-se desaparecendo.”

A natureza fragmentária do conto e o comportamento melancólico do personagem-narrador permitem ler essa obra através do inacabamento. Esse livro não lido pelo protagonista, juntamente com o espaço em branco do final de *Páramo*, é como uma escrita em ponto de letra.

Nesse texto-rascunho, interrompido bruscamente pela morte do autor, há algo de espontâneo, de escrita que supõe impasses e dúvidas no ato de escrever. Há, pois, uma escrita que ainda está nos bastidores, em estado de letra, uma vez que, para a crítica, essa estória não chegou a ficar pronta para ser lida posteriormente pelo leitor. Involuntaria ou voluntariamente, Rosa acabou escrevendo um texto bem mais denso do que imaginava. E é nessa linha que podemos entender as notas de pé de página colocadas posteriormente, notas que tentam explicar as lacunas. No entanto são essas lacunas que dão vigor ao conto, criando a suspensão do sentido. O crítico Fernando Py foi infeliz ao louvar a “fidelidade” do texto, que foi reescrito por Paulo Rónai. Preso a uma tradição logocêntrica, o crítico citado louva a “integridade” do original mantida por Rónai. Na verdade Rónai quis apenas manter o original e não contribuir para que Rosa o “acabasse”:

Através dele (de Paulo Rónai) podemos hoje sentir as mínimas variantes e flutuações de um texto não fixado em definitivo. Não influiu, não procurou assentar o que era duvidoso, registrando, tão bem em preciosas notas de pé de página, os apontamentos do autor, as possíveis alterações a que teria submetido seu trabalho (PY, 1983, p. 562).

Ora, não podemos nos esquecer de que, nas correspondências com os seus tradutores, como vimos anteriormente, Rosa dava inteira liberdade a eles, pedindo que deixassem algumas passagens bem indeterminadas, já que via seu texto como “tradução” de um “alto original”. Assim, ele não sabe se é o autor quem acertou ou errou. Deixando seu texto em aberto, no caso do parágrafo em branco, Guimarães Rosa sem querer, foi perfeitamente coerente com o seu processo de criação. A morte impediu (ou contribuiu?) para o escritor mineiro terminar seu conto.

Paradoxalmente essa morte acabou entrando como parte de sua escrita. Nesse caso, o texto rosiano não deve ser lido como reflexo do biográfico, mas é a vida que se torna escritura. Curioso é que a epígrafe do conto, retirada do “Górgias”, de Platão, faz referência à morte como vida: “Não me surpreenderia, com efeito, fosse verdade o que disse Eurípedes: Quem sabe a vida é uma morte, e a morte uma vida?” (*Páramo*, p. 261).

Rosa se refere aqui à relação dialética entre vida e morte. No entanto, é possível estender essa epígrafe ao processo de escrever. Assim, o não-escrito, o conto não terminado do autor, funciona como texto silencioso, um estar a morrer, como diria Blanchot (1987, p. 259). Descrevendo uma personagem melancólica, o autor de *Estas estórias* mergulha na experiência de nada escrever, experiência em busca de um leitor que, no momento em que ler esse texto, torna-se o seu verdadeiro autor. Autor e leitor se fundem, confundem-se. E tanto o autor quanto o leitor descobrirão uma obra outra, tão estranha como o próprio personagem-narrador do conto. Através do espaço em branco, no penúltimo parágrafo da narrativa, o leitor de *Páramo* se depara com a experiência do desaparecimento da escrita. Afirmo Blanchot (1987, p. 297):

O escritor que pretende se interessar apenas pela maneira como a obra é feita vê seu interesse afundar no mundo, perder-se na história inteira; pois a obra se faz também fora dele e todo o rigor que depositou na consciência de suas operações meditadas, de sua retórica refletida, é logo absorvido no jogo de uma contingência viva que ele não é capaz de dominar ou mesmo perceber. Todavia, sua experiência não é nula: escrevendo, ele próprio se experimentou como um nada no trabalho e, depois de ter escrito, faz a experiência de sua obra como algo que desaparece. A obra desaparece, mas o fato de desaparecer se mantém, aparece como essencial, como o movimento que permite à obra realizar-se entrando no curso da história, realizar-se desaparecendo.

O livro, para o personagem-narrador, apresenta-se a ele, inicialmente, como uma possibilidade de salvação de seu estado de desamparo. No final do conto, o silêncio desse volume, a não-leitura dele pelo personagem-narrador é que plasma a possibilidade de escritas múltiplas. O plano biográfico (no caso, a morte do escritor mineiro, morte que impediu o “acabamento” do conto) acabou-se integrando ao plano ficcional, ao processo de construção da estória, soldando ainda mais essa escrita melancólica, tornando-a inacabada.

Como já afirmamos, a melancolia é um dos fios responsáveis pela concisão deste texto rosiano. Em algumas passagens da narrativa, há referências ao modo de ser melancólico: “Meus maiores inimigos, então, iriam ser a dispnéia e a insônia. Sob a melancolia – uma água negra, enorme pássaro” (*Páramo*, p. 268, grifo nosso).

Melancolia e dispnéia: dificuldade de respirar e de escrever. Palavra e respiração, escrita e sopro. Guimarães Rosa, da mesma forma que Clarice Lispector, constrói uma escrita do corpo, ligada à respiração, como afirma Lúcia Castello Branco (1995d, p. 85). Escrita que exala e falta. Trata-se de um texto que vai além da palavra, texto marcado pela voz, pelo olhar, escrita de murmúrio e perda, texto melancólico que dialoga com a morte, escrita que é

tecida numa cidade-labirinto, páramo que sufoca, fundindo o espaço externo com o interno, texto que se plasma não no simbólico, mas no semiótico: “E sofro, aqui, morto entre os mortos, neste frio, neste não respirar, nesta cidade, em mim, ai, em mim; faz meses.” (*Páramo*, p. 279).

Da mesma forma que a obra *Um sopro de vida* de Clarice Lispector, *Páramo* foi publicado postumamente, trazendo como marca o estado melancólico, caracterizado por um estar a morrer, no sentido blanchotiano. Há uma outra passagem sugestiva, que também se relaciona à melancolia: “De novo, é um quadro de Boecklin que meus olhos relembram, sua maestra melancolia – o ‘vita somnium breve’ – duas crianças nuas que brincam, assentadas na relva, à beira de uma sepultura.” (*Páramo*, p. 273, grifos nossos).

Importa ressaltar, nesse fragmento, que a melancolia está estreitamente ligada à pulsão de morte. Para Freud, na pulsão de morte o princípio de tensão se reduz a um estado sem organização, buscando a inércia. Enquanto as pulsões de vida (sexuais e de autoconservação) estão ligadas à integração, as de morte se voltam para uma tendência desorganizadora. O funcionamento do sistema psíquico se constitui na ligação dessas duas pulsões que podem se unir e se separar.

No comportamento melancólico, haveria, segundo Freud, uma pulsão de morte em estado puro. A pulsão de morte, sendo silenciosa, como garante o psicanalista austríaco, está, pois, sintonizada com o que não se escreve, com o pré-verbal, como afirma Carvalho (2003, p. 117) estudando a melancolia na obra de Sylvia Plath.

Nesse sentido é que podemos entender o papel da letra na escrita melancólica, escrita esta que se aproximaria do que Júlia Kristeva chama de estágio semiótico do discurso, texto do incomunicável, traduzido (transcrito) pelo poeta, mas sempre precariamente. Assim, a escrita melancólica, presente em *Páramo*, tem sintonia com a letra, texto do estilhaçamento do sujeito, buscando o impronunciável. Esse conto é construído através de fragmentos, de lampejos, texto pulverizado por excelência, que tem na morte e no silêncio a sua marca. Acompanhando a trajetória do protagonista da narrativa, encontramos palavras como “solitário”, “vazio”, “desamparado”, “misérrimo”, “tristeza”, “imobilidade”, vocábulos que apontam para um sentimento de melancolia do protagonista, confirmando o que afirma Freud no *Rascunho G*, quando explica que na melancolia há uma atividade psíquica que funciona num vazio, restando apenas o traço sonoro das palavras.

Nesse melancólico protagonista, as pulsões de vida e de morte parecem ser os elementos que lhe dão uma precária sustentação. Sufocado pela altura dos páramos, o personagem-narrador não respira direito, restando a ele o rumor da língua, o silêncio, o

sentido indiviso: “Lá no hostil espaço, o ar era extenuado e raro, os sinos marcavam as horas no abismático, como falsas, paradas do tempo para abrir lóstimas, e os discordiosos rumores humanos apenas realçavam o grande silêncio, um silêncio também morto, como se mesmo feito da matéria desmedida das montanhas.” (*Páramo*, p. 263, grifo nosso).

A dificuldade de respirar, na narrativa, não pode ser vista apenas como consequência da altura das montanhas, mas com a impossibilidade de falar, já que o protagonista é melancólico. A palavra “dispnéia” vem do grego “pneuma” e tem o sentido de sopro, vida, hálito, alma. Para os médicos da Grécia, era esse espírito a causa da vida. Desse modo, a dispnéia do personagem-narrador acena para a dificuldade de manter o sopro, a vida, a fala. Sopro e palavra sempre estiveram ligados em diversos textos primitivos. Soprar tem o sentido não só de dar vida, mas contém também o significado de palavra, alma, criação, rumor.

Como podemos perceber, dispnéia, solidão e insônia são traços do personagem melancólico, que é invadido a todo instante pelo silêncio e pela morte, personificada no conto pelo “homem-cadáver”. E é nesse estado de melancolia que o personagem-narrador sente a dificuldade de representar o mundo através da palavra: “Vazio de qualquer pensamento, pois assim me recusava à percepção do que se refrata em mim, cerrava-me um tanto à consciência de viver e não viver; que é dos mortos.” (*Páramo*, p. 283).

Lambotte (1997, p. 320-349), estudando a melancolia, faz referência a um “espaço vazio” e mostra que o corpo, para o melancólico, está relacionado a um nada, a um negativismo total, uma vez que ele se vê incapaz de simbolizar.

É possível associar esse ar que falta ao corpo como parte da sua melancolia, do seu vazio existencial e de seu silêncio. Esse ar que escapa está ligado à gênese do discurso, ao páramo enquanto metáfora do “além”, como nos ensina Lúcia Castello Branco, estudando o texto *Um sopro de vida*, de Clarice Lispector: “além-escritura, além-vida, além-palavra. Além-corpo, pode-se acrescentar. O que há além do corpo? O sopro. O que há além da palavra ? O silêncio. O que há além da vida? A morte.” (CASTELLO BRANCO, 1995d, p. 86).

O páramo, enquanto espaço sinistro e indefinido, vazio, frio e desértico é esse mais além que nos aponta para a morte, para o indizível, para o além da linguagem, mas que só por meio dela pode ser dito:

É terrível estar morto, como às vezes sei que estou – de outra maneira. Com essa falta de alma. Respiro mal. O frio me desfaz. É como na prisão de um espelho. Num



espelho em que meus olhos soçobraram. O espelho, tão cislúcido, somente. Um espelho abaixo de zero (*Páramo*, p. 176).

## 5.6 Nicas e nonadas: uma leitura de *Lá nas campinas*

O conto *Lá nas campinas*, segundo a proposta de Lacan, ao ler Joyce, também teria sido escrito para não ser lido. Trata-se de uma escrita lacunar, que pede um leitor exigente, que nem sempre espera encontrar significados. Estamos diante de um texto do gozo, que leva à perda do sujeito.

O enredo desta estória é “vazio”, como acontece em outros contos de *Tutaméia*. Drijimiro, o protagonista, teve uma infância difícil. Viveu em diversas casas, sentindo-se sempre abandonado. Com muito esforço, conseguiu uma boa situação financeira. A única lembrança que o protagonista tem da infância é um resto de frase que pronuncia com frequência: *Lá nas campinas*, espécie de letra que vai bordejando metonimicamente a falta, inscrita no próprio corpo: a orfandade. Em grego, um dos significados de órfão é vazio, faltoso. Esse vazio existencial quer ser preenchido, buscando o passado, mas a infância vem à memória apenas em farrapos imagéticos: “[...] luz, o campo, os pássaros, a casa entre bastas folhagens, amarelo o quintal da voçoroca, com miriquilhos borbulhando nos barrancos [...]” (*Lá nas campinas*, p.100). Novamente aqui temos uma imagem em subtração acompanhando um texto que se retrai.

Estamos diante de um texto da falta, texto da rememoração em que o passado é evocado através de um deslizar metonímico de significantes. Drijimiro quer, ilusoriamente, se completar, já que a memória não é como um tecido inteiro, mas vem em retalhos. Órfão de pai, ele traz uma inscrição faltante que se projeta em significantes também vazios: “lá” e “campinas”. O primeiro vocábulo significa espaço indefinido; o segundo, campo aberto, que conota indeterminação. “*Lá nas campinas*”..., letra que escava o Real do passado, falta que retorna, resíduo de significação que tenta recuperar, em vão, a infância na história simbólica do sujeito, rememoração que se dá como repetição diferencial.

Esse traço de orfandade tenta se completar, mas esbarra no Real. Drijimiro é um ser perdido que quer se achar. O narrador afirma: “Ele era um caso achado.” (*Lá nas campinas*, p. 97). É interessante notar que esse “achar-se” é um significante que está presente em vários contos de *Tutaméia*, como afirma Vera Novis (1989, p. 109):

Achar, em *Tutaméia*, tem um sentido muito particular e é empregado em momentos muito especiais: a revelação da afinidade, o momento da comunhão.” Em *Lá nas*

*campinas*, “achar-se” está estreitamente ligado à idéia de epifania, iluminação: “Tudo o mais, trabalhado, completado” (*Lá nas campinas*, p.100).

*Lá nas campinas...* : é através desse resto de frase, soletrado durante o conto, que o inconsciente do protagonista desabrocha em imagens epifânicas da infância. Não há significado nessa rememoração, apenas flashes de palavras e imagens: “Falou o que guardado sempre sem saber lhe ocupava o peito, rebentado: luz, o campo, pássaros, a casa entre folhagens, amarelo o quintal da voçoroca, com miriquilhos borbulhando nos barrancos [...]” (*Lá nas campinas*, p. 100).

A idéia de iluminação súbita completa precariamente uma falta, projetada na imagem “voçoroca”. É interessante observar que o fragmento-refrão – *Lá nas campinas* – vai se encurtando à medida que se intensifica o processo de rememoração; esse resto de frase acaba se resumindo em uma palavra: “lá”, advérbio indefinido e que também é nota musical, isto é, letra de partitura. Ora, o processo de rememoração, que é visual, nunca esgota o passado; como a linguagem, ele é sempre faltante. O narrador do conto acaba assim esbarrando num vocábulo monossilábico, um lugar indefinido, metáfora precária do Real: “lá”.

Como afirma Vera Novis, “há nos contos de *Tutaméia* dois núcleos temáticos básicos, a aprendizagem e a viagem.” A aprendizagem pressupõe a iniciação. E é através da viagem que os personagens saem da ignorância e chegam ao conhecimento. Aprender é sentir-se incompleto e, paradoxalmente, é uma forma de achar-se. Enquanto órfão, Drijimiro quer em vão preencher sua falta pelo significante recorrente, o estilhaço de frase – *Lá nas campinas* –. O protagonista busca um passado que lhe escapa. Por meio desse pedaço de frase, ele aponta para o Real.

Além da aprendizagem, em *Tutaméia*, “a viagem é a caminhada dos personagens em direção a outra metade, ao outro, à iluminação, ao seu completamento, no que são orientados pelos mestres, modelos de completude.” (NOVIS, 1988, p. 115). Drijimiro aprendeu com as viagens que andou fazendo: “Mas achava, já sem sair do lugar, pois onde, pois como, do de nas viagens aprendido, ou o que tinha em si, dia com sobras de aurora.” (*Lá nas campinas*, p.99). A fragmentação sintática do trecho acompanha o desarranjo mental, a condição infra-humana de Drijimiro em seu processo de aprendizagem.

O conto *Lá nas campinas* é uma viagem ao passado, uma travessia na constituição do sujeito. Processo semelhante se dá em *Grande sertão: veredas*. Mas enquanto Riobaldo narra, buscando o autoconhecimento, recriando o ocorrido no momento da enunciação através de um relato-aprendizagem, Drijimiro tenta voltar ao tempo por meio de um fragmento de

frase, um estilhaço de significação que se resume em dois fonemas: “lá”. Riobaldo e Drijimiro tentam recriar o passado, mas o tempo é outro. O que resta é apenas a linguagem, precária, que nunca reproduz plenamente o vivido, reproduzido em esfaceladas imagens. Lembrar-se é perder-se na cadeia de significantes, na enunciação, para se encontrar, ainda que parcialmente, num traço do passado. E esse significante, instrumento da lembrança, supõe também a voz.

Entramos em contato direto com a materialidade da voz logo no início do conto: “Está-se ouvindo. Escura a voz, imesclada; modula-se, porém, vibrando com insólitos harmônicos, no ele falar aquilo.” (*Lá nas campinas*, p. 97). Percebemos, nesse trecho, uma descrição da voz, escrita oral que tenta acompanhar o corpo. Como o passado da infância, também a voz de Drijimiro é escura e só é “iluminada” na pronúncia do fragmento de frase, instante provisório em que ele se “completa”. E juntamente com a voz, as palavras são comparadas pelo narrador a um tataral de bandeira: “*Lá nas campinas...* cada palavra tatala como uma bandeira branca.” (*Lá nas campinas*, p. 97). Ora, tataral significa fazer barulho, rumorejar. Drijimiro rumoreja o som das palavras, tatalando-as, soletrando-as, deslizando no puro significante.

Interessante observar que nessa viagem, o próprio nome do protagonista já é um significante motivado. Drijimiro é uma corruptela de Argemiro: Argemiro, pela frequência da pronúncia, acaba se tornando “Djimiro” ou “Drijimiro”. Ora, Argemiro é um nome que pode ser dividido em duas partes: “Árgilos”, em grego, significa argila. A segunda parte do nome é “miro”, que vem do latim “mirare”, tem o sentido de olhar fixamente. Argemiro é, pois, aquele que olha fixamente para a argila, metáfora da origem, do pó de que o homem foi feito, do barro, o que remete ao sopro divino. E o conto nos confirma a análise do nome. No primeiro momento em que Drijimiro se lembra da infância, o narrador faz referência à palavra “oca”. Trata-se de um texto com intensa condensação lingüística e imagética: “Vinha-lhe a lembrança – do último íntimo, o mim do fundo – desmisturado milagre. Só lugares. Largo rasgado um quintal, o chão amarelo da oca, olhos d'água jorrando e barrancos”. (*Lá nas campinas*, p.100, grifo nosso).

A palavra “oca” é variante de “ocra” e significa argila. Drijimiro é aquele que volta à argila, ao pó da terra, ao barro da criação, ao “lá” de uma imprecisa origem. Drijimiro, personagem que se mira no espelho da linguagem em busca do pó, do nonada, da tutameíce, da nica que o constitui. Como a linguagem é provisória e informe como a argila, resta ao narrador fazer uma intervenção na estória. Da terceira pessoa ele se desloca para a primeira como uma voz em *off*. Reconhecendo ter perdido o fio da narrativa, ele aceita a redundância do ato de narrar, desaguando no silêncio: “Então, ao narrador foge o fio. Toda estória pode

resumir-se nisto: – Era uma vez uma vez, e nessa vez um homem. Súbito, sem sofrer, diz, afirma:– “Lá...” Mas não acho as palavras.” (*Lá nas campinas*, p. 100).

Como esperamos ter demonstrado neste capítulo, a depuração da imagem vai sendo trabalhada pelo autor à medida que se dá a depuração da linguagem, levando a um gozo no escrito. A escrita, como afirma Schneider, é “uma nostalgia do branco” e essa tentativa de surpreender a linguagem em seu desaparecer, esse gesto só é possível quando se escreve em ponto de letra.

Em *Tutaméia*, livro de depuração máxima, Rosa escreve apagando. Aposta no ideograma, no ilegível, enfim escreve pintando ou filmando o vazio. E nesse soletramento de imagens, recria, a seu modo, a noção lacaniana de letra. Se estivesse vivo, Lacan leria Guimarães Rosa, seguramente, a partir de um artigo que escreveu sobre a obra de Margueritte Duras e diria: “Rosa prova saber sem mim o que ensino.”

## **CONCLUSÃO**

Ao finalizar essa nossa viagem por algumas narrativas rosianas, tendo em vista a noção lacaniana de letra, deparamos com uma questão, que vem sendo trilhada por pesquisas em textos de outros autores do século XX e que, de alguma forma, parece ter preocupado Guimarães Rosa: os impasses da representação. Antes disso, convém refazer ligeiramente nossa trajetória.

No caso de Rosa, acreditamos que o embaçamento da escrita foi decorrente de um caminho lentamente esboçado nas primeiras obras, bem como nas correspondências e entrevistas do autor mineiro. Nesses textos, percebemos um projeto do autor em trilhar um caminho em favor de uma escrita que não se prenda ao significado. Nessa busca de uma linguagem próxima do inarticulável, Guimarães Rosa começa fazendo um exercício, já em *Sagarana*, com os sons e o desenho das letras, como é o caso dos contos *São Marcos* e *O burrinho pedrês*. Rosa descobre, já em seu primeiro livro, que “as palavras têm canto e plumagem”.

Esse exercício se prolonga em *Corpo de baile*. Nas novelas desse livro, como já afirmou Willi Bolle, o escritor mineiro tenta mergulhar no mundo de “consciências em conflito”. Essa tentativa contribuiu significativamente para que Rosa começasse a esboçar um “soletramento da linguagem”. Em outros termos, elegendo personagens exóticas (marginais da razão, crianças, jagunços), como se pode constatar em *O recado do morro* ou mesmo em *Campo geral*, o autor de *Corpo de baile* acabou apostando um pouco mais na construção de uma linguagem primeira, caracterizada por gaguejos, resmungos e balbucios. Basta ver, por exemplo, a relação entre Miguilim e alguns de seus familiares, que vêm o mundo através de monossílabos e percepções embaçadas.

Em *Cara-de-bronze*, novela que pertence a *Corpo de baile*, esse exercício se aprofunda. O autor tenta estabelecer um diálogo entre a literatura e outros códigos, como é o caso do cinema. Nessa novela, o texto se apresenta explicitamente como roteiro cinematográfico e o silêncio do protagonista Sejisberto, o Cara-de-Bronze, serve de pretexto para que os vaqueiros construam chistes saborosos, tentando desenhar, ou melhor, cunhar no bronze da linguagem sua figura através da letra.

Também em *Dão-lalalão*, narrativa de *Corpo de baile*, as obsessões de Soropita, em busca dos amores anteriores de Doralda, levaram Rosa a fazer um jogo sutil entre a onomatopéia do sino - “ão” - presente já no título da estória, com os nomes dos personagens a partir das letras L e D: Doralda, Dalberto e Iládio. Mas, nessas estórias, Rosa ainda está mais preso ao significado.

Em *Primeiras estórias*, o escritor mineiro já faz um avanço em direção à opacidade da escrita. O jogo com as letras continua, como acontece, por exemplo, em *Famigerado*, conto em que existe um trabalho elaborado de linguagem, evidenciando que Rosa persiste em seu projeto de construir narrativas mais embaçadas, como é o caso de *Nenhum, nenhuma* e *O espelho*. Em *Cara-de-bronze*, de *Corpo de baile*, as aproximações entre linguagem e imagem tomam consistência, desaguando em narrativas posteriores como se pode constatar em *Meu tio, o Iauaretê*, de *Estas estórias*, completando o percurso em *Tutaméia* a partir de textos como *Palhaço da boca verde*, *Quadrinho de estória* e *Zingaresca*. Também em *Grande sertão: veredas*, o investimento na letra se insinua, principalmente através da presença de “dês” em palavras como “demo” “nonada”, “Deus”, “diabo”, como já demonstrou em seu ensaio o crítico Augusto de Campos.

Afirmamos, no terceiro capítulo, que não há uma linearidade no percurso da letra em Guimarães Rosa. Essa trajetória se dá de modo espiralado. Há contos de *Primeiras estórias*, como *Nenhum, nenhuma* e *O espelho* que poderiam, com alguma redução, fazer parte de *Tutaméia*, última obra do autor. Foi devido a isso que colocamos a narrativa *Páramo*, que pertence a *Estas estórias*, no quinto capítulo, uma vez que seu grau de embaçamento está muito próximo de *Zingaresca* e *Lá nas campinas*.

Como já foi dito no início deste trabalho, é em *Tutaméia* que Rosa vai investir em uma narrativa mais sintonizada com a noção de letra. O espaço reservado pela Revista *Pulso* contribuiu para que o autor exercitasse a condensação de suas narrativas. É importante frisar que, muito antes de escrever esse livro, como podemos constatar na entrevista de Rosa a Ascendino Leite, o autor de *Sagarana* já tinha em mente escrever um livro com o título de *Tutaméia*. Isso nos leva a levantar a hipótese de que o projeto estético rosiano da letra vem de longe. Igualmente na entrevista dada a Günter Lorenz, Rosa afirma que gostaria de escrever, aos cem anos, um livro em forma de dicionário. Como já foi mencionado anteriormente, Sônia Van Dijck Lima afirma que, quando Rosa fazia a revisão da quarta edição de *Sagarana*, em 1956, estava preparando o lançamento de *Corpo de baile* e fazendo a revisão de *Grande sertão: veredas*. (LIMA 2000 Apud TURRER, 2000, p. 81). Esse fato contribuiu para que o escritor mineiro exercitasse a condensação de sua escrita, acabando por escrever um só texto em obras diferentes. Daí as migrações de personagens, espaços e frases de uma obra para outra.

A partir do significado da palavra “tutaméia”, já podemos perceber que Guimarães Rosa estava interessado no estilhaçamento da linguagem. Nessa linha é que devemos entender as reflexões do autor nos quatro prefácios, em que salienta a importância da

anedota, do humor como jogo de linguagem, das inversões dos provérbios, dos elementos inconscientes no processo de criação, da liberdade do autor em criar neologismos. Essa busca de “nicas textuais”, tutaméias, bagatelas de linguagem, vão contribuir sobremaneira para que o autor se aproxime do inarticulável e tangencie o Real. Em *Tutaméia*, Guimarães Rosa atinge o seu ponto mais alto, ao tentar “colar” a palavra à coisa. Basta ler, por exemplo, o conto *Mechéu*: ao invés de escrever sobre a esquizofrenia, o autor constrói uma “escrita esquizofrênica”, realçando a materialidade de significantes em deslizamento. Esta busca da linguagem na sua primeiridade se dá também em *Tresaventura*, *Lá nas campinas* e *Zingaresca*, narrativas em que nada se conta. No caso do primeiro conto, o escritor mineiro produz uma escrita colada ao pensamento infantil, processo que já vinha se esboçando em *A menina de lá*, de *Primeiras estórias* ou mesmo em *Campo geral*, de *Corpo de baile*.

Em sua entrevista a Günter Lorenz, em que questiona a lógica, Rosa vai eleger seres marginais da razão (crianças, jagunços e loucos principalmente) propondo uma linguagem que não apenas expresse o mundo desses seres, mas que ela própria tenha um pouco deles.

Como podemos notar, se há na literatura brasileira do final do século XX uma tendência para uma escrita embaçada beirando os limites da representação, como se pode perceber nas narrativas de Raduan Nassar e João Gilberto Noll, para ficar apenas em alguns escritores, vale salientar que esse caminho foi antecipado principalmente por Guimarães Rosa e Clarice Lispector. Aliás, não podemos deixar de observar que Guimarães Rosa era assíduo leitor de Clarice. Em uma de suas entrevistas, Clarice Lispector afirma ter se encontrado com o escritor mineiro, que a surpreendeu recitando trechos de sua obra. Na Literatura Brasileira, alguns prosadores já praticavam uma escrita condensada, como é o caso de Campos de Carvalho, Graciliano Ramos, Dalton Trevisan e outros. No entanto, Guimarães Rosa, em 1967, ao lançar *Tutaméia*, aposta de modo bem mais intenso na opacidade da escrita. E a crítica brasileira só começou a dar os primeiros passos na análise dessa última obra, de modo mais vertical, a partir da década de 90, com o trabalho *Tutaméia: engenho e arte*, de Vera Novis, muitos anos após a publicação das *Terceiras Estórias*.

Com relação ao percurso da letra rosiana, é importante marcar que Rosa, acompanhando a proposta de Joyce, traz à baila uma questão fundamental: a relação entre o legível e o ilegível. Como já afirmou Barthes, a linguagem não foi feita apenas para comunicar. Nas trilhas da cultura oriental, Guimarães Rosa, que tinha conhecimentos de chinês e japonês, vai se portar como um artista gráfico, demonstrando que na linguagem há também o elemento estético. Se a linguagem está sintonizada com o imagético, é importante salientar o branco da página, elemento que não é apenas pano de fundo, mas componente



essencial no processo de escrita do autor mineiro. Basta ler, por exemplo, as correspondências do escritor com seu tradutor alemão, reclamando da tradução para o inglês do *Grande sertão: veredas*.

Lacan (LACAN, 2003b, p. 200), comentando sobre a obra de Marguerite Duras, afirma que “ela revela saber sem mim aquilo que ensino”. Como afirma o próprio Lacan, acompanhando Freud, nesse mesmo artigo, o artista sempre precede o analista. No caso de Guimarães Rosa, acontece o mesmo. Pode-se dizer que o enfoque que o escritor mineiro dá à letra dialoga de alguma maneira com o psicanalista francês precedendo-o e inclusive o ultrapassa na medida em que, além de apontar para a opacidade da linguagem, enfatiza aspectos ligados ao gestual, ao espaço em branco, ao elemento verbivocovisual da frase, da palavra e do próprio fonema. Ao afirmar que a literatura deve ser vida, ele demonstra que sua linguagem deve ter aquele sopro vital, primeiro. Ao investir na letra, o escritor mineiro lança mão, em *Tutaméia*, de chistes, deslocamentos semânticos, inversões, desaguando no humor. Nesse sentido a noção de letra em Rosa recria a proposta de Lacan.

Antes mesmo de Lacan teorizar sobre alíngua, Guimarães Rosa já a praticava, o mesmo acontecendo com Mallarmé e Joyce. Esses escritores perceberam que a língua não passa de uma máscara arbitrária, fascista, como diria Barthes. Isso porque a verdade nunca é dita totalmente. As palavras faltam e, parafraseando Milner, alíngua é não-toda e por isso algo não cessa de não se escrever. É aí que entra o investimento rosiano na letra. É através dela que o escritor consegue estabelecer, ainda que de modo precário, algumas trapaças com o Real. Construir uma escrita feminina, imagética, que se subtrai juntamente com a imagem, texto ideogramático, que dialoga com o vazio da página, narrativa de restos e resíduos, este seria provavelmente o caminho percorrido por Rosa após a construção de *Tutaméia*.

Wajcman (WAJCMAN, 2000, p. 29) afirma que um dos objetos que caracterizam o século XX é a ruína. Nesse sentido, *Tutaméia* é uma obra fundadora. Texto de nicas, escrita de estilhaços e silêncios, livro nômade, em forma de dicionário. Com essa obra, Rosa chega ao requinte de mostrar o irrepresentável ao investir na letra, colocando linguagem e imagem em deflação. Quando o escritor mineiro atinge a opacidade, em alguns contos de *Tutaméia*, esse processo é decorrente de um trabalho extremo de depuração do sentido, de uma constatação do fascismo da linguagem, constatação que só foi possível após um trabalho quase que braçal com ela

Guimarães Rosa realiza uma escrita em que a própria ausência se escreve enquanto produção de linguagem. Pode-se dizer que o título de seu último livro é irônico. Não se trata de um “texto tutaméia”, sem valor, mas de uma escrita com tutaméias e nonadas. Rosa segue

à risca o conselho de Tio Cândido no prefácio de *Tutaméia, Sobre a escova e a dúvida*: “Tem-se de redigir um abreviado de tudo.”

Embora nosso trabalho esteja mais voltado para a experiência do escritor mineiro com a linguagem, não podemos negar que tal experiência está estribada em uma realidade social. Estudando o romance *Grande Sertão: veredas*, Davi Arrigucci (ARRIGUCCI JR, 1994, p. 07) demonstra que há no livro mescladas formas de narrativas e que essas modalidades estão articuladas ao processo histórico-social (que é também mesclado) do sertão de Guimarães Rosa. Para o crítico, o sertão se apresenta como a fonte do mito e da poesia, desdobrando-se em outras modalidades literárias como a épica, relatada no universo jagunço, em passagens líricas narradas e até mesmo na condição solitária de Riobaldo, cuja experiência narrada é típica do romance, forma literária do mundo urbano. O romance, em Rosa, parece nascer da poesia, como propõe o pesquisador. Além disso, Arrigucci aponta para um fato importante: *Grande Sertão: veredas* é constituído em sua base fundamental pela narrativa breve, no caso o conto oral, do qual procede o relato de Riobaldo. Embora esse romance seja longo, ele tem uma formatação, o conto breve, que já aponta para a concisão da escrita. Aliás, convém esclarecer que o primeiro livro de Rosa, *Sagarana*, também está construído nesse molde.

Ora, essa mistura das formas literárias (muitas vezes construídas através do texto curto, no caso o conto oral) parecem apontar para a construção condensada de *Tutaméia*, livro composto de mesclados gêneros textuais como o trágico, o épico, o cômico, as formas simples (mitos, lendas, casos). Desse modo, as condensações dos contos das *Terceiras Estórias*, a heterogeneidade dos quatro prefácios, o uso do provérbio, o silêncio de alguns textos ou até mesmo os impasses da representação são construções literárias que devem ser estudadas como uma apuração lingüística do autor, apuração que decorre da “mistura” do processo histórico-social em que se apóia sua obra. Nessa realidade rústica, primitiva, a insinuação, o monossílabo, enfim, o calar é uma forma de linguagem eleita pelo sertanejo.

Essa “escrita misturada” de Rosa é fruto de um desejo (ARRIGUCCI JR, 1994, p. 11) “de tudo moldar ou remoldar conforme a necessidade de expressão que não se satisfaz jamais com o código expressivo herdado, o lugar-comum, a forma tradicional.” Assim, podemos dizer que a busca da indecisão ou mesmo da opacidade do sentido nasce não apenas de um trabalho de linguagem, mas também de um desejo de soldá-la a uma realidade social do sertão, que é contraditório, misturado, composto pelas forças de Deus e do demo. Tal mundo é impossível de ser representado, na sua complexidade, pela palavra. É esse universo misturado que Rosa

tenta captar, através da mobilidade da letra, buscando a linguagem primeira, colada à coisa. E o que é a letra senão essa mistura de elementos heterogêneos ?

## **REFERÊNCIAS**

ALVAREZ RODRIGUEZ, Asunción. Letras de fuego: la letra em la tradición hebraica y em Lacan. *Acheronta: Revista de Psicoanálisis y Cultura*, n. 13, jul. 2001. Disponível em: <[www.acheronta.org](http://www.acheronta.org)>. Acesso em: 20 mar. 2006.

AMIRAULT, Monique. Gaston Chaissac, um bricoleur de real. In: MILLER, Jacques-Alain (Org.). *Ornicar? I: de Jacques Lacan a Lewis Carroll*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2004. p. 100-106. (Campo freudiano no Brasil).

ANDRADE, Antônio Quinet de. A linguagem do inconsciente. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 31 mar. 2001. Seção Idéias, p. 1..

\_\_\_\_\_. *Teoria e clínica da psicose*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000. 238 p. (Campo teórico).

ANDRADE, Paulo de. *Retira a quem escreve sua caneta: Guimarães Rosa e a subtração da escrita*. 2001. 93 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2001.

\_\_\_\_\_. A subtração da escrita. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL GUIMARÃES ROSA, 2001, Belo Horizonte, MG. *Veredas de Rosa II*. Organização [de] Lélia Parreira Duarte *et al.* Belo Horizonte: PUC Minas: CESPUC-MG, 2003. p. 636-641.

ARBEX, Márcia. Poéticas do visível: uma breve introdução. In: \_\_\_\_\_ (Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, FALE/ UFMG, 2006. p. 17-62.

ARRIGUCCI JR, Davi. O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. In: *Cadernos de Pesquisa Novos Estudos: Cebrap*. São Paulo, v. 89, p. 07-29. Cortez Editora, maio, 1994.

ATTIÉ, Joseph. Esse jogo insensato da escrita. In: *Ornicar. Digital n.104*. Trad. Heloisa Caldas. Revisão: Inês Autran Dourado Barbosa. Disponível em: [Attie@easyconnect.fr](mailto:Attie@easyconnect.fr). Acesso em: 20 abr. 2006.

BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*. Tradução Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002. 189 p.

BARBOSA, João Alexandre. Prefácio. In: NOVIS, Vera. *Tutaméia: engenho e arte*. São Paulo: EDUSP: Perspectiva, 1989. p. 13-16. (Debates, 223).

BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo, Cultrix, 1980. 89 p.

\_\_\_\_\_. *A câmara clara*. Tradução de Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 1989. 172 p.

\_\_\_\_\_. Da fala à escrita. In: \_\_\_\_\_. *O grão da voz: entrevista, 1962-1980*. Tradução Mário Laranjeira; São Paulo: Martins Fontes, 2004a. p. 1-7. (Coleção Roland Barthes).

\_\_\_\_\_. *O grão da voz: entrevista, 1962-1980*. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004b. 515 p. (Coleção Roland Barthes).

\_\_\_\_\_. A morte do autor. In: \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. Tradução, Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004c. p. 57-64. (Coleção Roland Barthes, 44)..

\_\_\_\_\_. *Oeuvres complètes*. Paris: Ed. du Seuil, 1998. v. 2.

\_\_\_\_\_. Variations sur l'écriture. In: \_\_\_\_\_. *Oeuvres complètes*. Paris: Ed. du Seuil, 1966-1973. v. 2, p. 1539.

\_\_\_\_\_. *O prazer do texto*. Trad. Guinsburg. São Paulo, Perspectiva, 1977. 86 p. (Elos).

\_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. Tradução, Mário Laranjeira; revisão de tradução: Andréa Sthael M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 2004d. 462 p. (Coleção Roland Barthes, 44).

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução José Carlos Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas, v. 3).

\_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 3. ed.

Tradução [de] Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1987a. (Obras escolhidas, 1). 253 p.

\_\_\_\_\_. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 3. ed. São Paulo, Brasiliense, 1987b. p. 197-221. (Obras escolhidas, v. 1).

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987. 278 p.

\_\_\_\_\_. *O livro por vir*. Tradução de Maria Regina Louro. Lisboa: Relógio D'Água, 1984. 263 p. (A volta da literatura).

\_\_\_\_\_. *A parte do fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. 330 p.

BOLE, Willi. *Fórmula e fábula: (teste de uma gramática narrativa, aplicada aos contos de Guimarães Rosa)*. São Paulo, Perspectiva, 1973. 153 p. (Debates, 86).

BRANDÃO, Ruth Silviano. *Literatura e psicanálise*. Porto Alegre: Ed. da Universidade UFRGS, 1996. 150 p. (Síntese universitária, 45-46).

\_\_\_\_\_. O sacro ofício da recriação do verbo. In: CASTELLO BRANCO, Lúcia; BRANDÃO, Ruth Silviano. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Casa-Maria: LTC-Livros Técnicos e Científicos, 1989. p.43-47.

\_\_\_\_\_. Tradução, travessia, assinatura. In: PERES, Ana Maria Clark (Org.). *O estilo na contemporaneidade*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005. p. 65-79

CAMPOS, Augusto de. Um lance de “dês” do Grande Sertão. *Minas Gerais*. Suplemento Literário, Belo Horizonte, v. 9, n. 396, p. 4-7, 30 mar.1974.

CAMPOS, Haroldo de. Ideograma, anagrama, diagrama: uma leitura de Fenollosa. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *Ideograma: lógica, poesia*. Textos traduzidos por Heloysa de Lima

Dantas. São Paulo: Cultrix, 1986. p. 11-113.

CAMPOS, Haroldo de. A linguagem do Iauaretê. In: \_\_\_\_\_. *Metalinguagem: ensaios de teoria e crítica literária*. Petrópolis, Vozes, 1967. p. 47-53. (Nosso tempo, 5).

CARVALHO, Ana Cecília. *Poética do suicídio em Sylvia Plath*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2003. 307 p. (Origem, 15).

CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. 3. ed. Tradução J. Guinsburg e Miriam Schnaiderman. São Paulo, Perspectiva, 1992. (Debates, 50). 131 p.

CASTELLO BRANCO, Lúcia. *Os absolutamente sós: Llansol – A letra – Lacan*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000a. 131 p.

\_\_\_\_\_. A escritura não tem anel. In: \_\_\_\_\_. BRANDÃO, Ruth Silviano (Org.). *A força da letra: estilo, escrita, representação*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000b. p. 122-130. (Humanitas).

\_\_\_\_\_. Notas sobre uma memória feminina. In: \_\_\_\_\_. BRANDÃO, Ruth Silviano. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Casa-Maria: LTC-Livros Técnicos e Científicos, 1989. p.137-147.

\_\_\_\_\_. Palavra em estado de larva. In: \_\_\_\_\_. BRANDÃO, Ruth Silviano. *Literaterras: as bordas do corpo literário*. São Paulo: AnnaBlume, 1995a. p. 122-127. (Coleção E, 4).

\_\_\_\_\_. Por uma retórica do gozo. In: \_\_\_\_\_. BRANDÃO, Ruth Silviano. *Literaterras: as bordas do corpo literário*. São Paulo: AnnaBlume, 1995b. p. 105-114. (Coleção E, 4).

\_\_\_\_\_. Todos os sopros, o sopro. In: \_\_\_\_\_. BRANDÃO, Ruth Silviano. *Literaterras: as bordas do corpo literário*. São Paulo: AnnaBlume, 1995c. p. 82-90. (Coleção E, 4).

\_\_\_\_\_. *A traição de Penélope*. São Paulo: AnnaBlume, 1994. 165 p. (Selo universidade, 22).

\_\_\_\_\_. (Org.). *Coisa de louco*. Belo Horizonte, Mazda Ed., 1998. 189 p.



\_\_\_\_\_; BRANDÃO, Ruth Silviano. *Literaterras: as bordas do corpo literário*. São Paulo: AnnaBlume, 1995. 180 p. (Coleção E, 4).

\_\_\_\_\_; BRANDÃO, Ruth Silviano. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Casa Maria: LTC-Livros Técnicos e Científicos, 1989. 172 p.

CHENG, François. Lacan et la pensée chinoise. In: *LACAN, l'écrit, l'image*. Paris: Flammarion, 2000. p. 133-153. (Inédit, 454).

CHKLÓVSKI, V. A arte como procedimento. In: EIKHENBAUM, Boris Mikhailovich *et al.* *Teoria da literatura: formalistas russos*. 4. ed. Porto Alegre, Globo, 1978. p. 39-56.

CHRISTIN, Anne-Marie. A imagem enformada pela escrita. In: ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, FALE/ UFMG, 2006. p. 63-105.

COELHO, Nelly Novaes. Guimarães Rosa e o Homo Ludens. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1983. p. 256-259. (Coleção Fortuna crítica, 6).

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Tradução Cleonice P. B. Mourão, Consuelo F. Santiago, Eunice D. Galery. Belo Horizonte, Ed. da UFMG, 1996a. 139 p. (Humanitas, 5).

\_\_\_\_\_. *O trabalho da citação*. Tradução Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte, Ed. da UFMG, 1996b. 114 p.

COSTA LIMA, Luiz. Mito e provérbio em Tutaméia. In: *A Metamorfose do silêncio: análise do discurso literário*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1974. 232 p.

COUTINHO, Eduardo F. Diálogo com Guimarães Rosa: (entrevista a Gunther Lorenz). In: \_\_\_\_\_ (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1983. p. 62-97. (Coleção Fortuna crítica, 6).

CRAGNOLINI, Mônica. Estranhos ensinamentos: Nietzsche-Deleuze. *Educação e sociedade*, Campinas, v. 26, n. 93, p. 1195-1203, set/dez. 2005.

DAIBERT, Arlindo. *Cadernos de escritos*. Organização de Júlio Castanon Guimarães. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995. 188 p.

\_\_\_\_\_. *Imagens do Grande sertão*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1998. 147 p.

DANIEL, Mary Lou. *João Guimarães Rosa: travessia literária*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1968. 186 p. (Documentos brasileiros, 133).

DELEUZE, Gilles *Crítica e clínica*. Tradução [de] Peter Pál Pelbart. São Paulo, Ed. 34, 1997. 171 p. (Trans).

DRUMOND, Josina Nunes. As neblinas da travessia: uma tradução intersemiótica. *Revista ALPHA*, Patos de Minas, v. 6, p. 210-217, nov. 2005.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976. 1499 p.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. 2. ed. rev. São Paulo: Perspectiva, 1999. 114 p. (Estudos, 142).

GUIMARÃES, César. Para tudo isso que um dia chega, para tudo o que poderia um dia chegar ao mundo. In: CASTELLO BRANCO, Lúcia; BRANDÃO, Ruth Silviano (Org.). *A força da letra: estilo, escrita, representação*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000. p. 142-149. (Humanitas).

JANAWAY, Christopher. *Schopenhauer*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Loyola, 1994. 161 p.

KRAUSE, Gustavo Bernardo (Org.). *Ficção e ceticismo*. São Paulo, Annablume, 2005.

LACAN, Jacques. *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998a. 937 p. (Campo freudiano no Brasil).

\_\_\_\_\_. A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud. In: \_\_\_\_\_. *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998b. p. 496-533. (Campo freudiano no Brasil).

\_\_\_\_\_. Juventude de Gide ou a letra e o desejo. In: \_\_\_\_\_. *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998c. p. 739-775. (Campo freudiano no Brasil).

\_\_\_\_\_. Lituraterra. In: \_\_\_\_\_. *Outros escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003a. p. 15-25. (Campo freudiano no Brasil).

\_\_\_\_\_. *Outros escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003b. 607 p. (Campo freudiano no Brasil).

\_\_\_\_\_. Posfácio. In: \_\_\_\_\_. *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Versão brasileira de M. D. Magno. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992a. p. 9-269.

\_\_\_\_\_. *O Seminário livro 17: o avesso da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992b. 209 p. (Campo freudiano no Brasil).

\_\_\_\_\_. *O seminário, livro 20: mais, ainda* 3. ed. Texto estabelecido por Jacques Allain Miller. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988. 201 p.

\_\_\_\_\_. Seminário sobre a carta roubada. In: \_\_\_\_\_. *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998d. p. 13-66. (Campo freudiano no Brasil).

LAMBOTTE, Marie-Claude. *O discurso melancólico: da fenomenologia à metapsicologia*. Tradução Sandra Regina Felgueiras. Rio de Janeiro, Companhia de Freud, 1997. 549 p.

LAURENT, Eric. *La lettre volée et le vol sur la lettre*. La Cause Freudienne: Revue de Psychanalyse, n. 43, p. 31-46, oct. 1999.

LEÃO, Ângela Vaz. O Ritmo em “O Burrinho Pedrês”. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1983. p. 248-263. (Coleção Fortuna crítica, 6).

LECLAIRE, Serge. As palavras do psicótico. In: KATZ, Chain, S. (Org.). *Psicose: uma leitura psicanalítica*. 2. ed. São Paulo: Escuta, 1991. p. 136 *apud* CASTELLO BRANCO, Lúcia. *Os absolutamente sós: Llansol – A letra – Lacan*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 23.

LIMA, Sônia Maria van Dijck. Contando a história de Sagarana. In: \_\_\_\_\_ (Org.). *Ascendino Leite entrevista Guimarães Rosa*. João Pessoa, Universitária/UFPB, 2000. p. 9-26.

LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1983. p. 62-67. (Coleção Fortuna crítica, 6).

LOUVEL, Liliane. A descrição “pictural”: por uma poética do iconotexto. In: ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, FALE/ UFMG, 2006. p. 191-220.

MACHADO, Ana Maria Netto. *Presença e implicações da noção de escrita na obra de Jacques Lacan*. Unijuí, RS: UNIJUÍ, 1998. 275 p.

MACHADO, Irene. A cenarização da palavra no texto fantástico de Guimarães Rosa. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL GUIMARÃES ROSA: (1998-2000), 2000, Belo Horizonte, MG. *Veredas de Rosa*. Organização [de] Lélia Parreira Duarte *et al.* Belo Horizonte: PUC Minas: CESPUC-MG, 2000. p. 280-284.

MAIA, Elisa Arreguy. Uma escrita, um efeito. Part. II. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, p. 3, 18 jul. 1988 *apud* CASTELLO BRANCO, Lúcia. A escritura não tem anel. In: \_\_\_\_\_; BRANDÃO, Ruth Silviano (Org.). *A força da letra: estilo, escrita, representação*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000. p. 125. (Humanitas).

MAIA, Elisa Arreguy. Escritura: na travessia da escrita. In: CASTELLO BRANCO, Lúcia; BRANDÃO, Ruth Silviano (Org.). *A força da letra: estilo, escrita, representação*. Belo Horizonte : Ed. UFMG, 2000. p. 89-102. (Humanitas).

MANDIL, Ram Avraham. *Os efeitos da letra: Lacan, leitor de Joyce*. Rio de Janeiro: Contra-Capa, 2003. 283 p. (Opção lacaniana, 3).

\_\_\_\_\_. Para que serve a escrita? In: ALMEIDA, Maria Inês de *et al.* (Org.). *Para que serve a escrita?* São Paulo: EDUC, 1997. 173 p. (Contraponto).

MARCONDES, Danilo. *Iniciação à história da filosofia: dos pré-socráticos a Wittgenstein*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997. 298 p.

MARQUES, Ana Martins. Travessia de linguagem: imagem e escrita em G. S.: v., de Arlindo Daibert. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL GUIMARÃES ROSA, 2001, Belo Horizonte, MG. *Veredas de Rosa II*. Organização [de] Lélia Parreira Duarte *et al.* Belo Horizonte: PUC Minas:CESPUC-MG, 2003. p. 42-47.

MELO NETO, João Cabral de. Entrevista. *34 Letras*, Rio de Janeiro, n. 3, mar. 1989 *apud* ANDRADE, Paulo de. *Retira a quem escreve sua caneta: Guimarães Rosa e a subtração da escrita*. 2001. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2001. p. 43.

MIELI, Paola. *Sobre as manipulações irreversíveis do corpo e outros estudos psicanalíticos*. Tradução de Vera Avellar Ribeiro e Ana Vicentini de Azevedo. Rio de Janeiro: Contra-Capa: Corpo Freudiano do Rio de Janeiro, 2002. 91 p. (Janus, 1).

MILLER, Jacques-Alain. Los signos del goce. Traducción y transcripción: Graciela Brodsky. Buenos Aires: Paidós, 1987. p. 312-323.

\_\_\_\_\_. *Matemas I*. Trad. de Sérgio Laia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p. 69-78.

\_\_\_\_\_. O monólogo da apparola. *Opção Lacaniana: Revista Brasileira Internacional de Psicanálise*, São Paulo, n. 23, dez. 1998.

\_\_\_\_\_. Os seis paradigmas do gozo. *Opção Lacaniana: Revista Brasileira Internacional de Psicanálise*, São Paulo, n. 26/27, abr. 2000.

MILNER, Jean-Claude. *A obra clara: Lacan, a ciência, a filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996. 140 p. (Transmissão da psicanálise).

NOVIS, Vera. *Tutaméia: engenho e arte*. São Paulo: EDUSP: Perspectiva, 1989. 138 p. (Debates, 223).

NUNES, Benedito. *O dorso do tigre: ensaios*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976. 279 p. (Debates. Crítica, 17).

OLIVEIRA, Edson Santos de. *O discurso lúdico de Guimarães Rosa em Sagarana*. 1981. 114 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1981.

PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro. O amor essa “outra” e errada metade: (leitura de *Palhaço da boca verde* de João Guimarães Rosa). In: \_\_\_\_\_. *Confluências, crítica literária e psicanálise*. São Paulo: Nova Alexandria: EDUSP, 1995a. p. [25]-41. (O pensamento universitário).

\_\_\_\_\_. *Confluências: crítica literária e psicanálise*. São Paulo: EDUSP: Nova Alexandria, 1995b. 175 p. (Pensamento universitário).

PEREIRA, Maria Antonieta. Boca Verde: cena e silêncio. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL GUIMARÃES ROSA, 2001, Belo Horizonte, MG. *Veredas de Rosa II*. Organização [de] Lélia Parreira Duarte *et al.* Belo Horizonte: PUC Minas: CESPUC-MG, 2003. p.404-408.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da escrivantina: ensaios*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990. 190 p.

PINTO, Jeferson M. Verdade e ficção em uma erótica pragmática. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*. Belo Horizonte, v. 12, p. 69-75, abr. 2005.

PY, Fernando. Estas estórias. In: *Guimarães Rosa*. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1983. p. 562-573. (Coleção Fortuna crítica, 6).

RONAI, Paulo. Nota introdutória. In: ROSA, João Guimarães. *Estas estórias*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p.15-17.

\_\_\_\_\_. Os vastos campos. (Prefácio) In: ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. 5. ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1969. p. xxix-lviii.

ROSA, João Guimarães. Aletria e hermenêutica. In: \_\_\_\_\_. *Tutaméia: terceiras estórias*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976. p. 3-12.

\_\_\_\_\_. Antiperipléia. In: \_\_\_\_\_. *Tutaméia: terceiras estórias*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976. p. 13-16.

\_\_\_\_\_. Arroio das antas. In: \_\_\_\_\_. *Tutaméia: terceiras estórias*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976. p. 17-20.

\_\_\_\_\_. Azo de almirante. In: \_\_\_\_\_. *Tutaméia: terceiras estórias*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976. p. 24-26.

\_\_\_\_\_. Barra da vaca. In: \_\_\_\_\_. *Tutaméia: terceiras estórias*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976. p. 27-30.

\_\_\_\_\_. Buriti. In: \_\_\_\_\_. *Noites do sertão: corpo de baile*. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 117-316.

\_\_\_\_\_. O burrinho pedrês. In: \_\_\_\_\_. *Sagarana*. 19. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976. p. 3-68.

\_\_\_\_\_. Campo geral. In: \_\_\_\_\_. *Manuelzão e Miguilim: corpo de baile*. 11. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 27-152.

\_\_\_\_\_. Cara-de-Bronze. In: \_\_\_\_\_. *No Urubuquaquá no Pinhém: corpo de baile*. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 107-174.

\_\_\_\_\_. Curtamão. In: \_\_\_\_\_. *Tutaméia: terceiras estórias*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976. p. 34-37.

\_\_\_\_\_. Dão-Lalalão (O Devente). In: \_\_\_\_\_. *Noites do sertão: corpo de baile*. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 27-115.

\_\_\_\_\_. Desenredo. In: \_\_\_\_\_. *Tutaméia: terceiras estórias*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976. p. 38-40.

\_\_\_\_\_. Droenha. In: \_\_\_\_\_. *Tutaméia: terceiras estórias*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976. p. 41-44.

\_\_\_\_\_. O espelho. In: \_\_\_\_\_. *Primeiras estórias*. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969. p. 70-78.

\_\_\_\_\_. Esses Lopes. In: \_\_\_\_\_. *Tutaméia: terceiras estórias*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976. p. 45-48.

\_\_\_\_\_. Uma estória de amor (Festa de Manuelzão). In: \_\_\_\_\_. *Manuelzão e Miguilim: corpo de baile*. 11. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 153-263.

\_\_\_\_\_. Estória n. 3. In: \_\_\_\_\_. *Tutaméia: terceiras estórias*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976. p. 49-52.

\_\_\_\_\_. Estorinha. In: \_\_\_\_\_. *Tutaméia: terceiras estórias*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976. p. 53-56.



\_\_\_\_\_. Famigerado. In: \_\_\_\_\_. *Primeiras estórias*. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969. p. 8-13.

\_\_\_\_\_. Faraó e a água do rio. In: \_\_\_\_\_. *Tutaméia: terceiras estórias*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976. p. 57-60.

\_\_\_\_\_. Grande Gedeão. In: \_\_\_\_\_. *Tutaméia: terceiras estórias*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976. p. 77-80.

\_\_\_\_\_. Hiato. In: \_\_\_\_\_. *Tutaméia: terceiras estórias*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976. p. 3-12.

\_\_\_\_\_. Hipotrérico. In: \_\_\_\_\_. *Tutaméia: terceiras estórias*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976. p. 64-69.

\_\_\_\_\_. A história do homem do pinguelo. In: \_\_\_\_\_. *Estas estórias*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 155-190.

\_\_\_\_\_. A hora e a vez de Augusto Matraga. In: \_\_\_\_\_. *Sagarana*. 19. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976. p. 324-369.

\_\_\_\_\_. Intruge-se. In: \_\_\_\_\_. *Tutaméia: terceiras estórias*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976. p. 70-73.

\_\_\_\_\_. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason: (1958-1967)*. Edição, organização e notas Maria Aparecida Faria Marcondes Bussolotti; tradução Erlon José Paschoal. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Academia Brasileira de Letras; Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2003. 446 p.

\_\_\_\_\_. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2003. 207 p.

\_\_\_\_\_. João Porém, criador de perus. In: \_\_\_\_\_. *Tutaméia: terceiras estórias*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976. p. 74-76.

\_\_\_\_\_. Lá nas campinas. In: \_\_\_\_\_. *Tutaméia: terceiras estórias*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976. p. 84-87.

\_\_\_\_\_. Mechéu. In: \_\_\_\_\_. *Tutaméia: terceiras estórias*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976. p. 88-91.

\_\_\_\_\_. Melim meloso. In: \_\_\_\_\_. *Tutaméia: terceiras estórias*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976. p. 92-96.

\_\_\_\_\_. Meu tio o Iauaretê. In: \_\_\_\_\_. *Estas estórias*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 191-135.

\_\_\_\_\_. Nenhum, nenhuma. In: \_\_\_\_\_. *Primeiras estórias*. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969. p. 49-57.

\_\_\_\_\_. No prosseguir. In: \_\_\_\_\_. *Tutaméia: terceiras estórias*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976. p. 97-100.

\_\_\_\_\_. Nós, os temulentos. In: \_\_\_\_\_. *Tutaméia: terceiras estórias*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976. p. 101-104.

\_\_\_\_\_. Orientação. In: \_\_\_\_\_. *Tutaméia: terceiras estórias*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976. p. 108-110.

\_\_\_\_\_. O outro ou o outro. In: \_\_\_\_\_. *Tutaméia: terceiras estórias*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976. p. 105-107.

\_\_\_\_\_. Palhaço da boca verde. In: \_\_\_\_\_. *Tutaméia: terceiras estórias*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976. p. 115-118.

\_\_\_\_\_. Páramo. In: \_\_\_\_\_. *Estas estórias*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 261-290.

\_\_\_\_\_. Partida do audaz navegante. In: \_\_\_\_\_. *Primeiras estórias*. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969. p. 114-123.

\_\_\_\_\_. Quadrinho de estória. In: \_\_\_\_\_. *Tutaméia: terceiras estórias*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976. p. 122-125.

\_\_\_\_\_. O recado do morro. In: \_\_\_\_\_. *No Urubuquaquá no Pinhém: corpo de baile*. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 27-105.

\_\_\_\_\_. Reminiscção. In: \_\_\_\_\_. *Tutaméia: terceiras estórias*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976. p. 81-83.

\_\_\_\_\_. Retrato de cavalo. In: \_\_\_\_\_. *Tutaméia: terceiras estórias*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976. p. 130-133.

\_\_\_\_\_. *Sagarana*. 19. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976. 370 p. (Coleção Sagarana, v. 1).

\_\_\_\_\_. São Marcos. In: \_\_\_\_\_. *Sagarana*. 19. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976. p. 224-256.

\_\_\_\_\_. Se eu seria personagem. In: \_\_\_\_\_. *Tutaméia: terceiras estórias*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976. p. 138-141.

\_\_\_\_\_. Sinhá secada. In: \_\_\_\_\_. *Tutaméia: terceiras estórias*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976. p. 142-145.

\_\_\_\_\_. Sobre a escova e a dúvida. In: \_\_\_\_\_. *Tutaméia: terceiras estórias*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976. p. 146-166.

\_\_\_\_\_. Tapiiraiuara. In: \_\_\_\_\_. *Tutaméia: terceiras estórias*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976. p. 171-173.

\_\_\_\_\_. Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi. In: \_\_\_\_\_. *Tutaméia: terceiras estórias*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976. p. 111-114.

\_\_\_\_\_. Tresaventura. In: \_\_\_\_\_. *Tutaméia: terceiras estórias*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976. p. 174-176.

\_\_\_\_\_. *Tutaméia: terceiras estórias*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976. 201 p.

\_\_\_\_\_. Uai, eu? In: \_\_\_\_\_. *Tutaméia: terceiras estórias*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976. p. 177-179.

\_\_\_\_\_. A vela do diabo. In: \_\_\_\_\_. *Tutaméia: terceiras estórias*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976. p. 21-23.

\_\_\_\_\_. Vida ensinada. In: \_\_\_\_\_. *Tutaméia: terceiras estórias*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976. p. 184-188.

\_\_\_\_\_. Zingaresca. In: \_\_\_\_\_. *Tutaméia: terceiras estórias*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976. p. 189-192.

SALIBA, Ana Maria Portugal Maia. A angústia e sua tarefa de ligação. In: *Reverso*, Belo Horizonte, v. 28, n. 53, p. 73-77, set. 2006.

\_\_\_\_\_. Sujeito e linguagem. In: GONTIJO, Thais *et al.* (Org.). *A escrita do analista*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003a. p. 89-98.

\_\_\_\_\_. *O vidro da palavra: o estranho como objeto-limite entre literatura e a psicanálise*. 2003. 242 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2003b.

SANTA CRUZ, Maria de. Romeia e romenha de Rosa e Tutaméia. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL GUIMARÃES ROSA, 2001, Belo Horizonte, MG. *Veredas de Rosa II*. Organização [de] Lélia Parreira Duarte *et al.* Belo Horizonte: PUC Minas:CESPUC-MG, 2003. p. 467-476.

SANTIAGO, Jésus. Inconsciente e sintoma: uma questão para os usos da prática da letra. In: PERES, Ana Maria Clark; PEIXOTO, Sergio Alves; OLIVEIRA, Silvana Maria Pessôa de (Org.). *O estilo na contemporaneidade*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005. p. 225-232.

SCHNEIDER, Michel. *Ladrões de palavras: ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento*. Tradução de Luiz Fernando P. N. Franco. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1990. 503 p. (Repertórios).

SCHÖPKE, Regina. *Por uma filosofia da diferença: Gilles Deleuze: o pensador nômade*. Rio de Janeiro: Contraponto; São Paulo: EDUSP, 2004. 222 p.

SCHREBER, Daniel Paul. *Memórias de um doente dos nervos*. Traduzido do original alemão e organizado por Marilene Carone. Rio de Janeiro: Graal, 1984. 467 p. (Biblioteca de psicanálise e sociedade, v. 5).

SILVA, Rogério Mosimann da. *A “sabedoria poética” rosiana: uma leitura de Guimarães Rosa à luz do pensamento de Giambattista Vico*. 2003. 150 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2003.

SIMÕES, Irene Gilberto. *Guimarães Rosa: as paragens mágicas*. São Paulo: Perspectiva, 1988. 193 p. (Debates, 216).

TURRER, Daisy. *O livro e a ausência de livro em Tutaméia, de Guimarães Rosa*. 2000. 96 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2000.

VALLEJO, Américo; MAGALHÃES, Lígia. *Lacan: operadores da leitura*. São Paulo, Perspectiva, 1981. 163 p. (Debates, 169).

VINCIGUERRA, Rose-Paule. Préface. In: LACAN, *l'écrit, l'image*. Paris: Flammarion, 2000. p. i-ix. (Inédit, 454).

XISTO, Pedro. A busca da poesia. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1983. p. 113-141. (Coleção Fortuna crítica, 6).

WAJCMAN, Gérard. L'art, la psychanalyse, le siècle. In: *LACAN, l'écrit, l'image*. Paris: Flammarion, 2000. p. 32. (Inédit, 454).

ZUMTHOR, Paul. *Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Sônia Queiroz. Cotia, SP: Ateliê, 2005. 191 p.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Tradução de Jerusa P. Ferreira, Maria Lúcia D. Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Huicitec/EDUC, 1997. 323 p. (Linguagem e cultura, 28).