



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

CRISTIANE MELO NOBRE

***TUTAMEIA, O ACASO COMO LUGAR DA ESCRITA ROSIANA: O RESSOAR
SILENCIOSO DA MONSTRUOSA VOZ***

FORTALEZA

2015

CRISTIANE MELO NOBRE

***TUTAMEIA, O ACASO COMO LUGAR DA ESCRITA ROSIANA: O RESSOAR
SILENCIOSO DA MONSTRUOSA VOZ***

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito para o grau de Mestre em Letras com concentração na área de Literatura Comparada. Orientador: Prof. Dr. Cid Ottoni Bylaardt.

FORTALEZA

2015

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca de Ciências Humanas

-
- N671t Nobre, Cristiane Melo.
Tutameia, o acaso como lugar da escrita rosiana : o ressoar silencioso da monstruosa voz / Cristiane Melo Nobre. – 2015.
106 f. , enc. ; 30 cm.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Departamento de Literatura, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2015.
Área de Concentração: Literatura comparada.
Orientação: Prof. Dr. Cid Ottoni Bylaardt.
- 1.Rosa,João Guimarães,1908-1967.Tutaméia – Crítica e interpretação. 2-Análise do discurso literário. I.Título.

CRISTIANE MELO NOBRE

***TUTAMEIA, O ACASO COMO LUGAR DA ESCRITA ROSIANA: O RESSOAR
SILENCIOSO DA MONSTRUOSA VOZ***

Dissertação submetida ao Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito para o grau de Mestre em Letras com concentração na área de Literatura Comparada. Orientador: Prof. Dr. Cid Ottoni Bylaardt.

Aprovada em \ \ 15

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Cid Ottoni Bylaardt (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Orlando Luiz de Araújo
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Antonio Vieira da Silva Filho
Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB)

Dedico aos meus pais, Maria Rodrigues Melo e Raimundo Gonçalves Nobre, pelo amor, carinho e compreensão – apoio incondicional em toda a minha trajetória de estudos.

AGRADECIMENTOS

À Deus, guia dos meus passos e atitudes, pela coragem e oportunidades confiadas ao longo dessa jornada.

Aos meus pais, Raimundo Nobre e Maria Melo, meus irmãos, Rodrigo Melo e Leiliane Melo, tia Lúcia Nobre, pela confiança e incentivo à realização do Mestrado. Ao meu esposo, Maciel Teixeira, pela prontidão e apoio à minha formação acadêmica.

Aos meus amigos, irmãos de coração: Liliane Borges, Viviane Borges, Wellington Lima, Licilange Alves e Natália Sousa, por serem meu porto seguro.

Ao orientador desta dissertação, professor Dr. Cid Ottoni Bylaardt, pela disponibilidade e grandiosas orientações – pelos caminhos da literatura e da linguagem, por Blanchot, por Heidegger.

Às professoras Mestras Maria Edinete Tomás e Maria Elisalene Alves, da Universidade Estadual Vale do Acaraú-UVA, por serem minhas inspiradoras ao prosseguimento na literatura desde a graduação.

À Universidade Estadual Vale do Acaraú- UVA, minha base, o início da minha história de amor com a literatura.

Aos professores da banca examinadora: Prof. Dr. Orlando Luiz de Araújo (UFC) e Antonio Vieira da Silva Filho (UNILAB), por terem atendido ao convite para avaliadores, dispondo de seu valioso tempo e conhecimento para analisar este trabalho.

Ao corpo docente do Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará- UFC, em especial os professores atuantes e ex-atuantes: prof. Dr. Cid Ottoni Bylaardt, profa. Dra Ana Márcia Alves Siqueira, prof. Dr. Ulisses Infante, Prof. Dr Orlando Luiz de Araújo, prof. Dr. Antonio Vieira da Silva Filho e profa. Dra Roseli Barros Cunha.

À Universidade Federal do Ceará-UFC, por todas as oportunidades de crescimento acadêmico durante a realização deste curso.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior- CAPES, pelo apoio financeiro durante a realização do Mestrado.

A todos que contribuíram para a realização deste grande sonho, os meus sinceros agradecimentos.

Quando escrevo repito o que já vivi antes. E para estas duas vidas, um léxico só não é o suficiente. Em outras palavras, gostaria de ser um crocodilo vivendo no rio São Francisco. Gostaria de ser um crocodilo porque amo os grandes rios, pois são profundos como a alma de um homem. Na superfície são muito vivazes e claros, mas nas profundezas são tranquilos e escuros como os sofrimentos dos homens.

Guimarães Rosa (1908-1967)

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo analisar a obra **Tutameia (Terceiras Estórias)**, de João Guimarães Rosa, a partir das questões da linguagem que giram em torno da escritura literária, relação na qual será pensado o tripé que geralmente ronda a literatura: obra, mundo e autor. O estudo acha-se delineado a partir de três segmentos, o primeiro compreende uma abordagem do espaço literário na concepção de autores como Agamben, Bataille, Blanchot, Heidegger, entre outros; o segundo debruça-se nos quatro prefácios de **Tutameia**, visualizados como pontes do silêncio que levam em direção ao rio: o pensar se dissolvendo em estórias, peripécias de um fragmento; o terceiro é um convite ao mergulho na escrita rosiana. Para tanto, foram selecionados os seguintes contos: *Antiperipleia* e *Se eu seria personagem*. A proposta do estudo, em linhas gerais, é um pensar sobre a literatura, a in-útil no mundo, o fantasma de morte que, impossibilitado de morrer, vem ao homem por ruídos, o eterno jogo de apreensão de um vazio que escapa entre os dedos: condição para o poeta.

Palavras-chave: Tutameia. Linguagem. Espaço literário. Escritura.

RÉSUMÉ

Ce travail a pour objectif analyser l'œuvre **Tutameia** (Toutaméia, troisièmes histoires), de João Guimarães Rosa, à partir des questions du langage qui entourent l'écriture littéraire, relation sur laquelle il va être imaginé la triade qui généralement encadre la littérature: œuvre, monde et auteur. L'étude se trouve esquissée à partir de trois segments, le premier implique une approche de l'espace littéraire sur la conception d'auteurs tels qu'Agamben, Bataille, Blanchot, Heidegger, entre autres; le deuxième se penche sur les quatre préfaces de **Tutameia** (Toutaméia), visualisées en tant que des ponts du silence qui mènent vers le rivièrre: la pensée qui se dissout en histoires, des péripéties d'un fragment; le troisième est une invitation à la plongée dans l'écriture de Guimarães Rosa. Pour cette raison, il a été sélectionné les nouvelles suivantes: *Antiperipleia*, *Se eu seria personagem* (Si je serais le personnage). La proposition de l'étude, dans ses grandes lignes, il est une réflexion sur la littérature, à in-utile dans le monde, le fantôme de mort que, ne peut pas mourir, vient à l'homme par des bruits, l'éternel jeu d'appréhension d'un vide qui échappe entre les doigts : condition pour le poète.

Mots-clés: Tutameia. Langage. Espace Littéraire. Écriture.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	O ACASO DA LINGUAGEM COMO LUGAR DA ESCRITA LITERÁRIA	15
3	PONTES DO INTANGÍVEL: O OLHAR DO SILÊNCIO.....	36
3.1	Aletria e Hermenêutica.....	36
3.2	Hipotrérico.....	45
3.3	Nós, os temulentos.....	51
3.4	Sobre a escova e a dúvida.....	56
3.4.1	<i>O espaço entrecortado: ruminando os prefácios.....</i>	66
4	TUTAMEIA, O ACASO COMO LUGAR DA ESCRITA ROSIANA: O RESSOAR SILENCIOSO DA MONSTRUOSA VOZ.....	72
4.1	No rendez-vous com a mulher inventada: cego é que se deixa guiar por temulento.....	72
4.2	Se eu seria personagem: a (in) definição se faz em andorinha.....	81
4.2.1	<i>Escritor, escritura e literatura em Tutameia: a odisséia do fragmento no reflexo do espelho.....</i>	90
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	95
	REFERENCIAS	98

1 INTRODUÇÃO

A obra de arte, segundo Heidegger (2010), em **A origem da obra de arte**, após sua concepção deve, através do artista, ser libertada para o seu puro “auto- permanecer em si”. Na ação, o artista deve se postar diante dela (obra) com in-diferença, não servindo de explicação a esta – pois ainda no ato de criar, obedeceu à exigência: aniquilar-se. Assim, diante da crítica e de outros saberes sobre a arte no que concerne ao ato de explicar a obra, Bylaardt (2011), afirma que o saber da arte, vista como querer, não arranca a obra de seu estar-em-si, não a arrasta para o âmbito da mera vivência e não a rebaixa ao papel de um estimulante de vivências.

A partir desse olhar sobre a arte, surge o interesse particular em estudar a obra literária ambientada nas premissas do século XIX e que perpassam os dias atuais; premissas essas dotadas de marcas que ultrapassam as visões introspectivas no fazer literário, decorrentes do embate com o meio. Com a intenção de visualizar estas premissas, parte-se dos seguintes pressupostos: atingido pelas contingências negativas da sua realidade histórica, o escritor tende a concentrar uma preocupação maior com a linguagem no seu fazer literário, veja-se, por exemplo, Mallarmé, com seu **Un coup de dés**. Via de regra, estas questões são visualizadas fora do seu contexto imediatista, do seu presente histórico, a atitude “reflexiva” se volta para um novo modo no fazer literário, que “recusa” as questões universais como temática principal e imprime ao fazer poético um “esvaziamento” da história, ligando-o à mobilidade da linguagem, as palavras estão em “liberdade”.

A literatura passa então por uma reviravolta: a visão que rondava o utilitarismo e deveres morais, a ela atribuídos, se mantiveram até o século XVIII, com o advento da Revolução Industrial e o fim do Antigo Regime, o equilíbrio se dissipou. “Sem função social, mas ainda cheia de sua importância, a arte, entre horrorizada e fascinada, volta-se contra o mundo utilitário que a cerca, negando-o, criticando-o, como um não objeto feito de antimatéria”. (LEMINSKI, 2011, p. 41).

O novo *status* da arte foi recebido pelos escritores como liberdade de escrita, a partir desse grande acontecimento [a proclamação da in-utilidade da arte para a sociedade], suas “criações” não precisavam mais rondar um referente no mundo, apenas perseguir a “verdade” que dorme no sono profundo da linguagem, cavalgando no seu cavalo indomado (escrita), “tirando as palavras da circulação normal para lustrá-las e ilustrá-las num outro circuito, mais livre e essencial” (PERRONE-MOISÉS, 2000, p. 33).

Assim, convém ressaltar que um dos momentos da história do mundo ocidental que mais expressa essa presença na literatura corresponde ao que é conhecido como pós-modernidade. Contudo, por não haver consenso entre os autores acerca dos limites históricos desse fenômeno, nesta dissertação, adota-se a nomenclatura Contemporaneidade, a partir do conceito defendido por Agamben (2009), que, segundo o autor, adere ao seu tempo ao passo que dele se distancia, em exercício de *dissociação e anacronismo*. Argumenta Agamben que ser “Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente” (2009, p. 63). Dessa forma, diz-se escritor contemporâneo aquele que mantém o olhar diante do seu tempo, para dele não buscar a luz, mas o escuro da visão. Os que, por ventura, coincidem muito à época, como alerta Agamben, não são a esta contemporâneos, pois se deixaram abater pela claridade, não puderam sobre ela fixar o olhar.

Em tese, a contemporaneidade é aquela que “[...] dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de ‘citá-la’[...]” (AGAMBEN, 2009, p. 72) segundo uma necessidade que não provém de forma alguma de sua escolha, mas de uma exigência sobre a qual responder não sabe.

Em concordância, ou como consequência dessa contemporaneidade, a historicidade apresentada na literatura no século XIX não se mostra como asseguradora da continuidade ou da descontinuidade como percebido até o século XVIII. “A historicidade da literatura do século XIX não passa pela recusa, pelo afastamento ou pela acolhida de outras obras; ela passa obrigatoriamente, pela recusa da própria literatura” (MACHADO, 2000, p.143).

Tendo a história como recusa [sob o contexto supracitado], a literatura, através da linguagem, volta-se para si mesma. Na literatura, como sabiamente um dia disse Rosa (1976, p. 3), “A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História”, o que ela quer é ser livre, ser pássaro, voar até que o vento a leve ao infinito, pura ousadia da linguagem.

Linguagem, parece ter-se chegado a um dos pontos perseguidos desde o momento que se começou a discorrer sobre a liberdade da arte. Como pensá-la no território da escrita poética? Valéry (1999, p. 209), em **Poesia e Pensamento Abstrato**, parece já adiantar as dificuldades da questão, ao discorrer sobre o material de “trabalho” do poeta: “Vivemos, através do ouvido, no mundo dos ruídos”. O autor faz essa assertiva quando compara o fazer do músico e o do escritor, afirmando que, enquanto o primeiro consegue ter “um som limpo”,

um conhecimento de seu objeto e lidar com mecanismos próprios de sua arte, o segundo, além de não conhecer seu objeto, pois este se dá a ver apenas por ruídos, ainda precisa utilizar a voz pública, a linguagem corriqueira.

Assim, voltando ao interesse particular em estudar a obra literária ambientada nas premissas do século XIX que perpassam os dias atuais, chega-se a Rosa, século XX, autor que, além de contemplar em suas obras essa liberdade da linguagem reclamada por Mallarmé em um século anterior ao seu, comunga de todo o complexo (des) compasso oferecido pela contemporaneidade.

Quanto à escrita poética, Rosa, assim como Valéry, não se mostra alheio às relações de sentido entre a linguagem no cotidiano e na literatura, em *Aletria e Hermenêutica*, primeiro prefácio de **Tutameia**, sobre essa via de mão dupla da linguagem, o autor afirma: “Do análogo *pathos*, balizando posição – limite da irrealidade existencial ou de estática angústia – e denunciando ao mesmo tempo a goma-arábica da língua quotidiana ou círculo-de-gis-de-prender-peru [...]”. (ROSA, 1976, p.4). Mas antes de chegar à **Tutameia**, atente-se aos caminhos da linguagem trilhados por João Guimarães Rosa (para fins de menção: **Magma** e **Tutameia**).

Rosa, “o desbravador dos setes mares”, na busca de uma língua diversa em seu idioma nativo, junto aos vários outros que conhecia, desenvolveu em suas obras uma forma particular de expressão. Essa procura de um modo único de escrever rendeu-lhe resultados felizes diante de um dizer que se esboça em tessituras poéticas.

A sua busca por esse caminho da linguagem começou em 1936, com seu primeiro livro (poemas), **Magma**, a partir de então, não tardaria para o mundo saber que o segredo era de pedra “Ah, eu estou vivido, repassado. Eu me lembro das coisas antes delas acontecerem... Com isso minha fama clareia? Remêi vida solta. Sertão: esses seus vazios” (ROSA, 2001, p. 47).

Inicia-se, com **Magma**, um longo caminho da (na) linguagem que estava por vir dissolvido nas veredas de um grande sertão envolto por uma saga que quer ser estória. Com **Magma**, a rosa está desabrochando em larvas, muitos vulcões serão abertos até se chegar ao tuta, onde vulcões e lavas serão um só ao nascer das **Terceiras Estórias**, a **Tutameia** (1967) de Rosa, sua última obra publicada em vida.

Tutameia, o recado ligeiro das **Terceiras Estórias** que não tardaram em “pular as segundas”, parece dialogar com a terceira margem do rio em um eterno desenredo. Com

Tutameia, a escrita rosiana mergulha no magma da coisa literária, o eterno passeio ao infinito, o desafio dessa vez é de “menor” ordem: “o camelo passará na ponta da agulha”, “o caminho é largo, mas há de se passar pela porta estreita”. O encontro com o poético será diante de narrativas diminutas, as anedotas da abstração já denunciam em seu prefaciá, a hermenêutica dissolvendo-se em aletria. O livro já inicia com um alerta “pode valer mais pelo que nele não deveu caber” (ROSA, 1976, p. 12), o inapreensível não se mostra na malha.

Com quarenta breves contos, “contados” no instante da estória, acrescidos de quatro prefácios que partilham da mesma natureza, o livro apresenta uma abertura para um espaço vazio, um olhar lançado sobre a linguagem que a desafia a fragmentar-se, o corte de uma fala que se recusa a dizer.

É desse espaço, se (des) enrolando em mergulhos infinitos nas narrativas *in tuta*, no ruído dessa fala que se recusa a dizer, que aqui se deslinda o discurso dessa pesquisa intitulada **Tutameia, o acaso como lugar da escrita rosiana: o ressoar silencioso da monstruosa Voz.**

A proposta que atende por jogo, tem sua partida dividida em etapas:

A primeira corresponde ao capítulo I, intitulado **O Acaso da Linguagem como Lugar da Escrita Literária**, na qual se pensa, principalmente, sobre a linguagem no espaço literário, a condição do escritor (defendido como poeta) diante de sua escrita e o acaso como organizador da arte sob a qual o artista não possui domínio. No capítulo II, **Pontes do Intangível: o Olhar do Silêncio**, o olho se volta aos prefácios de **Tutameia** (*Aletria e Hermenêutica, Hipotrérico, Nós, os temulentos, Sobre a escova e a dúvida*). Este, por ventura, será o capítulo considerado como a mola propulsora desta dissertação, uma vez que será considerado como o centro (em movimento – conceito blanchotiano). Em movimento, terá o poder de não somente dialogar com o primeiro e o terceiro, mas neles também estar presente. O motivo justifica-se pelo fato de o narrador de Rosa discorrer sobre assuntos que envolvem a literatura e a criação literária rompendo o espaço convencional dos prefácios, inaugurando um outro espaço: o literário. Neste, o diálogo rosiano, junto ao leitor, ganha uma natureza diferenciada: não se sabe onde começa ou termina a voz de Rosa, como literatura outra voz assume o posto, a do fragmento. A linguagem, então, com todo o seu poder de arbitrariedade transforma prefácios em contos e contos em prefácios. O jogo assim começa com as estórias no antes e durante as estórias - partida do quatro pelo quatro vezes dez formando o labirinto em **tuta e meia**, eis o centro.

O terceiro intitula-se ***Tutameia: o Ressoar Silencioso da Monstruosa Voz na Escrita Rosiana***. Neste, selecionou-se para discussão os contos *Antiperipleia* e *Se eu seria personagem*. O motivo da escolha desses dois contos justifica-se pelo fato de eles, neste trabalho, apresentarem-se com “respostas” (devolvidas ao vazio, espaço literário e criação literária), ao percorrido nos primeiro e segundo capítulos em relação à literatura e a condição do escritor. O viés da abordagem pauta-se no simbólico (símbolo blanchotiano). O símbolo “[...] ultrapassa sempre qualquer verdade e qualquer sentido, e o que nos mostra é essa própria superação que ele toma e torna sensível numa ficção, cujo tema é o esforço impossível da ficção para se realizar como ficção”. (BLANCHOT, 2011, p. 88). Assim, *Antiperipleia* com o discurso temulento de Prudencianhano e, *Se eu seria personagem*, com Rosa diante de Orlanda (a andorinha do abstrato), cumprem o pedido da literatura: o não – desvendamento, pelo excesso de fala guardou-se o indizível, eis a artimanha da linguagem.

Chegar-se-à à terceira margem do rio?

Isso é questão da ereção do olho, siga-se para ver.

Boa leitura.

2 O ACASO DA LINGUAGEM COMO LUGAR DA ESCRITA LITERÁRIA

A literatura, que durante muito tempo esteve envolta por uma “função”, encontra no mundo moderno o seu ideal de “arte pela arte”¹. Tal fato teve em Baudelaire e Mallarmé a âncora *mater*, poetas que “[...] libertados dos rastros morais ou patrióticos puderam fazer a poesia avançar tecnicamente em termos de linguagem [...]” (LEMINSKI, 2011, p. 44). Mallarmé, com seu **Un coup de dés**, teve grande contribuição para o acontecimento. O poema mencionado aparece na literatura como divisor de águas, como se a partir dele a literatura tivesse pagado todas as dívidas a ela atribuídas no decorrer do tempo e se despedisse de todas as “funções” e “encargos”, a alforria se consumara.

Em **Un coup de dés**, publicado em 1897, Mallarmé abandona a forma tradicional do verso e traz o poema em dispersão. A imagem que se tem é desprovida de reflexo, o que se vê é um imenso mosaico de palavras reunidas pelo acaso. A ocasião já prenunciada no título remete a um lance de dados. O aprisionamento do acaso passa a ser, ao contrário do que acontece no verso tradicional, que elimina todas as formas de acaso, um de seus triunfos. “*Um lance de dados* nasceu de um entendimento novo do espaço literário, um espaço onde podem ser engendradas, por meio de novas relações de movimento, novas relações de compreensão”. (BLANCHOT, 2005, p.245). Espaço que também comungará **Tutameia**, de Guimarães Rosa, século XX. Na obra, a dispersão será apresentada pela linguagem fragmentada.

Este novo espaço, nos dizeres blanchotianos, faz-se em um talvez excepcional. As garantias, as chamadas chaves de compreensão caem por terra, tudo está envolto pela dimensão da vacância. O poema surge em meio a uma “realidade irrealizável” todos os ventos sopram para que ele não exista. Em meio às convenções mundanas rodeadas de significações ele vem e traz uma resposta a um passado que não se realizou e a um futuro que não irá existir, caminha para o naufrágio. É a negatividade que ganha força e o poema se faz. O mundo em si não é mais capaz de abrigá-lo, então ele nega o presente. “A arte está em conflito direto com o mundo. A melhor arte do século XIX é um gesto contra o mundo que a rodeia. Uma negatividade”. (LEMINSKI, 2011, p.47).

Neste sentido, o seu espaço literário está condenado a ser livre, o δαίμων não está mais sob a “guarda dos deuses”, abandona-se à própria sorte. E nessa liberdade, ele exerce ante a sua autonomia, a revolta contra o mundo, buscando “as respostas” a partir de si mesmo.

¹ Doutrina “[...] formulada pela primeira vez, [...], na França do século XIX, pelos poetas parnasianos e simbolistas (Gautier, Leconte de Lislé, Baudelaire, Mallarmé)”. (LEMINSKI, 2011, p.43)

Movimento de diáspora que nunca deve ser reprimido, mas preservado e acolhido como tal, no espaço que se projeta a partir dele e ao qual esse movimento apenas responde, resposta a um vazio infinitamente multiplicado, onde a dispersão toma forma e aparência de unidade. [...] sempre no limite do esparso, será também sempre reunido em todas as direções, pela própria dispersão e segundo a divisão que lhe é essencial, que ele não faz desaparecer, mas aparecer, mantendo-a para nela se realizar. (BLANCHOT, 2005, p.345).

Mallarmé oferece uma obra ancorada em um *porvir* que jamais irá chegar, é um estar sempre indo a lugar² nenhum. O autor “[...] anula lo visible por un procedimiento que el llama la transposición y que consiste em volver imaginario todo objeto real: la imaginación reduce la realidad a idea”³. (PAZ, 1997, p.110).

Un Coup de dés apresenta-se como Livro em construção, sustenta-se pela ideia, o fantasma do que deveria ser ou a vontade de sê-lo. Foge à relação com o livro ocidental, é “o nada como lugar onde nada tem lugar” (BLANCHOT, 2005, p. 348). Apresenta-se como “inconcluso”, sempre em movimento e não se deixa prender a explicações. É o sem nome que se manifesta, o anterior à palavra, o incognoscível. É o Livro que se faz na ausência de livro. É o movimento que se realiza em

UMA CONSTELAÇÃO

fria de olvido e dessuetude
não tanto
que não enumere
sobre alguma superfície vacante e superior
o choque sucessivo
sideralmente
de um cálculo total em formação
vigiando
duvidando
rolando
brilhando e meditando
antes de se deter
em algum ponto último que o sagre

Todo pensamento emite um lance de dados (MALLARMÉ, 2006, p.21)

²“A palavra ‘lugar’ significa originariamente ponta de lança. Na ponta de lança tudo converge. No modo mais digno e extremo, o lugar é o que reúne e recolhe para si. O recolhimento percorre tudo e em tudo prevalece. Reunindo e recolhendo, o lugar devolve e preserva o que envolve, não como uma cápsula isolada mas atravessando com seu brilho e sua luz tudo que recolhe de maneira a somente assim entregá-lo à sua essência”. (HEIDDEGER, 2012, p.27)

³*Tradução nossa*- O autor anula o visível em um procedimento que ele chama de transposição que consiste em devolver ao imaginário todo objeto real: a imaginação reduz a realidade à ideia.

A constelação ora apresentada comunga com a ideia de infinito, o calcanhar de Aquiles que jamais alcançará a tartaruga. É o abrigo de estrelas que vagam no céu, que brilhando ou apagando permanecem lá, inapreensíveis. No poema, essa ação também se manifesta pela inapreensão das palavras que não encontram sua resolução no verso⁴, deslizam se dobram e redobram para o caminho que não pode levar a outro, senão à linguagem⁵, é o *proto* que é chamado a depor a favor de si mesmo. Atua como reconhecimento de que “[...] a linguagem é o movimento silencioso das relações. [...] O espaço poético, fonte e ‘resultado’ da linguagem, nunca existe como uma coisa: mas sempre se espaça e se dissemina”. (BLANCHOT, 2005, p.346). Neste sentido, a linguagem que se busca é a do dizer inaugural, a sua plenitude e “O que se diz genuinamente é o poema” (HEIDEGGER, 2012, p.12). Assim a linguagem cada vez que se realiza no espaço do poema vive a contradição liberdade x aprisionamento, liberta-se do mundo, da relação entre objeto e representação, mas aprisiona a si mesma. Paz (2007, p.109), ao discorrer sobre **Un coup de dés**, mostra que

La poesía, concebida por Mallarmé como la única posibilidad de identificación del lenguaje con lo absoluto, de ser el absoluto, se niega a si misma cada vez que se realiza en un poema (ningún acto, inclusive un acto puro e hipotético: sin autor, tiempo, ni lugar, abolirá el azar) – Salvo si el poema es simultáneamente crítica de esa tentativa⁶.

A linguagem é lançada ao acaso e participa de um sacrifício negando a si mesma para realizar-se de forma plena em poema. “De la poesía, diré ahora que es, según creo, el sacrificio cuyas víctimas son las palabras. Las palabras que las utilizamos, hacemos de ellas instrumentos de actos útiles”⁷. (BATAILLE, 1973, p. 143-144). Segundo Bataille, os seres humanos nada teriam de humanos se vissem a linguagem apenas como ato servil que

⁴“O verso evoca a di-ferença, embora não pense o seu próprio nem nomeie com esse nome a sua essência. O verso evoca o entre, o meio reunidor, em cuja intimidade os gestos das coisas e a dimensão do mundo se dimensionam entre si”. (HEIDDEGER, 2012, p.21).

⁵“A linguagem fala. Sua fala chama a diferença, a di-ferença que desapropria mundo e coisa para a simplicidade de sua intimidade. [...] a diferença deixa o fazer-se coisa das coisas repousar no fazer-se mundo do mundo”. (HEIDDEGER, 2012, p.22, 24).

⁶*Tradução nossa*- A poesia, concebida por Mallarmé como a única possibilidade de identificação da linguagem com o absoluto, de ser o absoluto, nega a si mesma cada vez que se realiza em um poema (nenhum ato, inclusive um ato puro e hipotético: sem autor, tempo, nem lugar, abolirá o acaso) – Salvo se o poema é simultaneamente a crítica dessa tentativa.

⁷*Tradução nossa*- Na poesia, direi que ocorre, segundo acredito, o sacrifício cujas vítimas são as palavras. As palavras que utilizamos fazendo destas instrumentos de atos úteis.

prescinde da relação eficaz que introduz as palavras entre os homens e as coisas. Assim as palavras são apagadas dessas relações e se realizam em um delírio. No texto **La experiência interior** (1973), o autor utiliza as palavras *caballo e mantequilla* como recorte citativo do contexto supracitado. O delírio que se remete aqui é o que corresponde à “liberdade carcerária”, na qual a palavra liberta-se do aprisionamento de seu objeto representativo e se prende ao acaso da pura linguagem, curva-se a si mesma como se dirigindo a um ser divino não carente de explicações, admitindo que “Todo pensamento emite um lance de dados” e que por isso jamais poderá se desprender do acaso ao qual foi condenada a configurar. Assim, quando as palavras aparecem em uma obra poética é o **Antes do nome** que se apresenta no qual

Não me importa a palavra, esta corriqueira.
Quero é o esplêndido caos de onde emerge a sintaxe,
os sítios escuros onde nasce o “de”, o “aliás”,
o “o”, o “porém” e o “que”, esta incompreensível
muleta que me apoia.

Quem entender a linguagem entende Deus
cujo Filho é Verbo. Morre quem entender.
A palavra é disfarce de uma coisa mais grave, surda-muda,
foi inventada para ser calada.
Em momentos de graça, infrequentíssimos,
se poderá apanhá-la: um peixe vivo com a mão.
Puro susto e terror. (PRADO, 2014, p.20)

A palavra em uma obra literária é aquela que finca sua morada onde o tempo reside na ausência de tempo, adormecimento profundo na *pura* noite. Não a noite primeira fim do ciclo de um dia ou fechamento num pulsar de uma contrariedade deste, a que aqui se retoma é a que não se tomaria como metáfora para a morte. A ela não é dado este direito, pois existe como escuridão profunda a qual não se pode apreender, é puro susto e terror. Aquela a qual a aproximação se dá apenas a partir de fantasmas. Estes que, cercados da impossibilidade de sobreviver no mundo, o perseguem com sua sombra. Assim, apenas podem viver no silêncio⁸, na solidão essencial. O humano não lhes pertence, mas dele não se separa totalmente, o persegue então na sensação de ser visto, sem ser sem visto, sobrevivem nas várias sensações do ver, que se sustentam apenas na sensação, pois a verdade do encontro não se faz possível

⁸“Ela está exposta ao silêncio absolutamente sem identidade, suporta o sem-nome sem encontrar nisso o nome para si própria. O silêncio não é a sua palavra secreta- pelo contrário, a sua palavra cala perfeitamente o próprio silêncio” (AGAMBEN, 2012, p.110).

nessa dimensão, é uma ponte que não pode ser atravessada, a aproximação se dá apenas pelo *entre*. A aproximação maior do humano neste jogo culminaria em sua morte, diante da impossibilidade que um fantasma tem de morrer.

Assim, esse fantasma se aproxima do humano como um espectro, com conotação semelhante àquela com que Derrida refere-se a Nietzsche em **Pensar em não ver**, “[...] ‘um pensar ver’, um ver-pensado. Mas nunca se viu pensar. [...] como na alucinação, [...] a experiência da assombração, do luto etc”. (DERRIDA, 2012, p.68). [Situação parecida a que se acompanhará, posteriormente, em *Antiperipleia* (primeiro conto de **Tutameia**), no qual a visão de Sa Justa, na cegueira de Seô Tomé, será fonte de discussão]. Neste, apenas o seu rastro⁹ é dado, a ausência que faz presença no vazio que a palavra oferece, ela como fruto da noite, ilumina o dia e aproxima o humano do divino eis que o “Verbo se fez carne e habitou entre nós”.(Jo, 1-15). Assim, a palavra carrega em si o divino em que reside todo o mistério. É capaz de manifestar a fala, mas a sua voz é sempre vinda de outro lugar, o inalcançável, o grau zero na mesma dimensão de um limite máximo. Como discorre Adélio Prado em **A Arte como Experiência Religiosa**

Deus é Mistério, um mistério que se for entendido acaba. Eu não posso entender Deus. No momento em que eu O entender eu serei maior que Ele, não é não? Tudo o que eu entendo eu posso dominar, não é verdade? Então com a arte não acontece isso, não tem jeito. [...] A obra guarda esses registros humanos, sociais, você vê muita coisa através da obra, você pode ver meus traumas, as taras, as obsessões e projeções, tudo, tudo pode ser visto, menos, graças a Deus, o mistério da criação (PRADO,1999, p. 22).

A obra literária é o preto e o branco¹⁰ ante a sua precariedade de representação no mundo. Sobremaneira, a escrita (a palavra) está para a literatura como a *pinhole* está para a fotografia, na qual a base é a luz - no processo a luz é capturada por uma pequena abertura e refletida em um papel sensível gerando a imagem. A escrita então busca o estado de latência, a linguagem fundante é chamada a comparecer e a ausência de referente chama à situação mundana através do evocar do nome. Contudo, “A escrita surge de um passo aquém das

⁹ “[...] a própria experiência, em toda parte onde nada nela se resume ao presente vivo e onde cada presente vivo é estruturado como presente por meio da remissão ao outro ou a outra coisa, como rastro de alguma coisa outra, como remissão-a”. (DERRIDA, 2002, p.79).

¹⁰ “O preto e o branco são situações ‘ideais’, situações-limite. O branco é presença total de todas as vibrações luminosas; o preto é ausência total. O preto e o branco são conceitos que fazem parte de uma determinada teoria de ótica. De maneira que cenas em preto e branco não existem”. (FLUSSER, 2011, p. 58)

imagens e não de um passo em direção ao mundo. Os textos não significam o mundo diretamente, mas através de imagens rasgadas” (FLUSSER, 2011, p.25).

A escrita¹¹ assim, seguindo o viés derridiano, não segue uma metafísica da presença conforme o modelo do logocentrismo ocidental, que remete sempre a uma pessoa do discurso *in praesentia*, a serviço de uma Verdade proveniente de um fonocentrismo *pater* onipotente. É a ausência que se faz presença, é o morto que se faz vivo sem um rosto para mostrar que convida e está sempre disposto a convidar a uma viagem sem garantias, à experiência de uma travessia, um convite ao território do outro, o eterno desconhecido – “[...] imaginário, gerador de hipóteses e de sonhos, aprofunda-se e vai além de si mesmo, para uma infinidade [...]”. (BACHELARD, 2008, p. 98), como afirma o autor, é essencialmente aberto ao devir.

O morto em xeque é aquele que vive a vagar à espera de um julgamento final¹² fundado em um *porvir*, se faz vivo entre os vivos fundando uma vivência opaca, nutrindo-se de uma eterna apreensão que não se permite apreender. É a escrita em transe no espaço, o espaço literário, no qual as palavras “[...] palavrizam autônomas, seja por rigor de mostrar a vivo a vida, inobstante o escasso pecúlio lexical de que dispõem, seja por gosto ou capricho de transmitirem com obscuridade corrente suas próprias e obscuras intuições”. (ROSA, 1976, p. 66).

No espaço literário, a escrita é condenada a penetrar as profundezas do *Noli me legere* e sem o direito à morte fica eternamente condenada a voltar apenas pelos olhos dos cegos¹³, acostumados a ver e a sentir com o pensamento. Estes, ao apreciá-la, serão tomados pela ausência de um *antecapere*, e se fazem na visão que é ausência de visão, um ver sem visto, criado na intercepção de um instante. Nestes, a visão se faz numa profunda escuridão, onde a claridade do dia com todo seu brilho não chega como permissão, caso chegasse, a visão do

¹¹“A escrita não passa de um significante de significante, ela é naturalmente deposta, secundária, auxiliar, também tem um valor de morte. Ao passo que a fala é viva, a escrita está do lado da morte, lado do espaço, da visibilidade, uma maneira de tornar visível o que não é visível. Quanto à fala, ela é cega, desse ponto de vista, estamos cegos quando falamos. A primeira experiência que fazemos da cegueira é a fala; você não vê o que eu digo. A experiência da fala implica estruturalmente a cegueira, a não vidência”. (DERRIDA, 2002, p. 78)

¹²Referência feita a *Ideia do juízo final*, fragmento de **Ideia da Prosa**, no qual Agamben defende como um ato que nunca pode ser decisivo porque está permanentemente sendo adiado. “[...] um juízo sobre a própria linguagem. (2012, p.94).

¹³Cego corre perigo maior é noite de luas... (ROSA, 1967, p. 44)

cego que aqui se traça, culminaria à morte. Assim, por analogia, a literatura adentra-se no espaço dos olhos onde a visão localiza-se no ponto cego – “visão cega de Seô Tomé”¹⁴.

O escuro assola então como formador do pensamento¹⁵, “o que chama a vir, [...] mesmo que não saibamos de onde vem o chamado, o que significa [...]” (DERRIDA, 2002, p.75), com toda a abertura possibilitada pelo instante, o lapso do imprevisível. O que configura, segundo Agamben (2012), como lugar onde a falta de um sopro de respiração permitiu que uma voz caísse como minúsculo sinal suspenso.

A assertiva supracitada remete ao espaçamento que não é o *logos*, não pertence ao (pré) domínio da razão, a palavra *pensamento* aqui atende a um chamado que a desloca para o caminho da *différance*, que, reconhecendo a língua como um conjunto de significantes em jogo, retira a palavra do seu uso, a ressignifica e a devolve para o seu eterno silêncio.

O pensar então silencia-se no sentido em latência, como no acaso da linguagem que Michel Foucault evoca na abertura d’ *A Ordem do Discurso*

Ao invés de tomar a palavra, gostaria de ser envolvido por ela e levado bem além de todo começo possível. Gostaria de perceber que no momento de falar uma voz sem nome me precedia a muito tempo: bastaria então, que eu encadeasse, prosseguisse a frase, me alojasse sem ser percebido, em seus interstícios, como se ela me houvesse dado um sinal, mantendo-se, por um instante suspensa. Não haveria portanto começo; e em vez de ser aquele de quem parte o discurso, eu seria antes, ao acaso de seu desenrolar, uma estreita lacuna, o ponto de seu desaparecimento possível. (FOUCAULT, 2012, p. 5-6)

O acaso supracitado pode ser remetido também à última frase de **Un coup de dés**, “Todo pensamento emite um lance de dados”, na qual se tem a evocação de uma fala pura, a fala essencial que pertence ao território da linguagem. Segundo Blanchot (2011, p. 32) “O pensamento é fala pura. Tem que se reconhecer nele a língua suprema, aquela cuja extrema variedade de línguas apenas nos permite reavaliar a deficiência”. Infere-se, a partir de Blanchot, que a língua pura é o próprio cerne da linguagem, *proto*, o que está além das representações.

A construção blanchotiana no que concerne à deficiência das línguas em relação ao empobrecimento, ao “não dar conta” da língua primeira, pode ser remetida à comparação com a construção da Torre de Babel, presente no capítulo 11 do livro de Gênesis da Bíblia (v.1-9)

¹⁴Menção a um dos personagens de *Antiperipleia*.

¹⁵Termo utilizado a partir da percepção de Derrida (2002, p. 75)

intitulado *A Pretensão da Cidade*, ato que culmina em uma tentativa falha de chegar a Deus. O domínio, o poder, a criação (o homem morre porque não cria- *criare*) fora negado ao homem, através da língua, sendo possível apenas a relação do um para o outro, a partir da herança falha das representações.

Javé disse: Eles são um povo só e falam uma só língua. Isso é apenas o começo de seus empreendimentos. Agora nenhum projeto será irrealizável para eles. Vamos descer e confundir a língua deles, para que um não entenda a língua do outro. Javé os espalhou daí para toda a superfície da terra, e eles pararam de construir a cidade. Por isso a cidade recebeu o nome de Babel, pois foi aí que Deus confundiu a língua de todos os habitantes da terra e foi daí que ele os espalhou por toda a superfície da terra. (GENESIS, 11, v. 6-9)

Desse modo foi-se “condicionado” a um significado como forma de aproximação do outro (semelhante) através de uma língua precária, necessária e adaptada à comunicação do “compreender” em um mundo de funções objetivas. “[...] esta maneira de ver reafirma apenas o estado larval em que ainda nos rojamos, neste pragmático mundo da necessidade em que o objetivo prevalece o subjetivo, tudo obedece ao terra-a-terra das relações positivas [...]”.(ROSA, 1976, p. 65), nas quais as coisas atenderiam sempre a um chamado de compreensão como um **dispositivo** - “[...] conjunto de estratégias de relação de força que condicionam certos tipos de saber e por eles são condicionados” (AGAMBEN, 2012, p.28). Agamben também defende que o termo geral (dispositivo), tem a mesma amplitude que, na perspectiva de Hyppolite, tem “positividade” para o jovem Hegel o que, na estratégia de Foucault, é definido criticamente como “os universais”, que atendem como soberania, lei, poder.

Assim, retomando por analogia a questão da linguagem, ao retirá-la da condição de sagrada tornando-a “visivelmente significável”, o homem a profana. Na profanação, ele a insere em um processo que segue o modelo ritual que rege as culturas servindo como mecanismo de sujeição das “coisas” em relação a si.No processo, as palavras são postas em “[...] serviço efetivo, já hoje viradas naturais, com o fácil e jeito e unto de espontâneas, conforme o uso as sovou. De acordo, concedemos. Mas, sob cláusula: a de que o termo engenhado venha tapar um vazio” (ROSA, 1976, p. 65). A assertiva refere-se ao fato de que por intermédio da linguagem, o homem participa de um jogo de autoenganação, em relação à apreensão do significado, pois mesmo fazendo uso da palavra não consegue apreendê-la, escapa de suas mãos o “domínio” que achara ter, no qual “[...] a invisibilidade profunda do

que se vê é solidária com a invisibilidade daquele que vê — malgrado os espelhos, os reflexos, as imitações, os retratos. Em torno da cena estão depositados os signos e as formas sucessivas da representação” (FOUCAULT, 1999, p.19).

Destarte, a palavra chega ao homem como espelho no qual se tem apenas o reflexo de um “sentido” da coisa, mas não a coisa em si, esta reside na plena latência de seu significante. Diz-se cadeira, a cadeira se realiza como escrita, mas a ideia que se faz dela caminha nas aldeias da *différance*, não cabe à palavra o desvendar do enigma, ela mostra e depois se lança no *porvir*.

Assim ela se dá, em um viés cartesiano, ao mundo para o humano para se fazer “compreender”, mas depois volta para o divino, lugar que apenas o poeta, o que aprendeu a ver na escuridão, é capaz de chegar porque ouviu a fala inaudível e a traduziu para o mundo.

O poema- a literatura- parece vinculado a uma fala que não pode interromper-se porque não fala, ela é. O poema não é essa fala, é começo, e ela própria jamais começa mas diz sempre de novo e sempre recomeça. Entretanto, o poeta é aquele que ouviu essa fala, que se fez dela o interprete, o mediador, que lhe impôs o silêncio pronunciando-a. Nela o poema está próximo da origem [...]. (BLANCHOT, 2011, p.29)

Assim, a relação entre o poeta (o escritor) e a literatura se dá ante uma ação religiosa, a ele não é dado o “conhecê-la”, não é revelado o mistério, mas pode partilhá-la com o mundo oferecendo apenas dúvidas como garantia, um chegar à eterna viagem do retorno – Antiperipleia. Quando inicia uma obra, não sabe qual será o seu destino, mas é envolvido pelo inexplicável, o que o dá vontade de seguir, ato que o leva a concluir o livro, mas jamais a obra, essa o transcende e se eleva a uma dimensão que ele não pode atingir.

[...] só pode ser artista aquele que tem uma religião, uma intuição original do infinito; por isso o verdadeiro artista é também o verdadeiro mediador religioso do gênero humano. Mediador é aquele que exorta em si o divino, sacrificando-se e apagando-se para anunciar esse mesmo divino [...]. (ABBAGNANO, 1984, p. 250-251)

Assim, no processo de escritura literária, o que se tem é o vazio nas mãos do poeta. O branco cintila uma opacidade iluminada, duas mãos são convidadas ao processo da escritura literária: uma a serviço do mundo e a outra do nada.

O poeta¹⁶ em relação ao espaço literário é semelhante ao homem¹⁷ que se permitiu ouvir o canto das sereias¹⁸, cuja música foi capaz de levá-lo ao desconhecido, nos ares de um dia comum. Aqueles em que se pega pensando, de sobressalto, em uma lembrança irrealizada que há muito se decidira não ter. Assim, o poder voltar ao passado, mesmo em sonhos ou memórias fragmentadas, vem destituído de sua vontade, estilhaçando toda a sua autoridade. Jogado, então, ao mar de pensamentos, a música o assola de uma maneira que ele não pode prever levando-o às profundezas, à obscuridade do fazer literário.

Tal obscuridade o arranca do mundo levando-o para o pensamento do fora. Neste, encontra-se a referência que se faz na ausência de referência, é o preto e o branco que são chamados a depor. O depoimento é então feito sob o livro de areia, ideias subpostas na desconfiança própria do ato da escrita em processo de mera potência.

Em **Ideia da Prosa**, Agamben defende a potência como aquela proveniente de duas naturezas: “*potentia passiva*, pura paixão e virtualmente infinita e, por outro lado, *potentia activa*, tensão irreduzível em direção à conclusão, passagem ao ato” (AGAMBEN, 2012, p.54). Contudo, até a consumação do ato existe um *entre*, o lugar da linguagem que lhe foge a previsão de qualquer acontecimento futuro. Invoca então sobre o que não dá conta de falar apenas perseguir a ideia: “[...] toda a linguagem se assenta, de fato, sobre um único nome, em si impossível de proferir: o nome de Deus” (AGAMBEN, 2012, p.103). Ao poeta, é dado o ato, mas não o desvelar do que há por trás da potência, este pertence ao inominável, no qual repousa o eterno mistério.

Então, o poeta fica diante de uma terrível tarefa atribuída às suas duas mãos: uma voltada para o dia e a outra para a noite. A do dia leva-o em direção ao um referente mundano, a que leva as palavras às coisas, é sua possibilidade de comunicação com o real, a “significação” emergencial da verdade cartesiana. À da noite o leva ao obscuro, ao tempo que se faz na ausência de tempo, é a terceira margem do rio que se faz evocar, a linguagem que

¹⁶“Com efeito, o poeta é uma coisa leve, alada, sagrada, e não pode criar antes de sentir a inspiração, de estar fora de si [...]”. (PLATÃO, 1988, p. 51).

¹⁷O Ulisses fundado em privilégio “que o coloca fora da condição comum, [...] a espantosa surdez de quem é surdo porque ouve”. (BLANCHOT, 2005, p. 5)

¹⁸“As Sereias: consta que elas cantavam, mas de uma maneira que não satisfazia, que apenas dava a entender em que direção se abriam as verdadeiras fontes e a verdadeira felicidade do canto. Entretanto por seus cantos imperfeitos, que não passavam de um canto ainda por vir, conduziam o navegante àquele espaço onde o canto começava de fato”. (BLANCHOT, 2005, p. 3)

ganha força a partir da escrita¹⁹ indomada, a visão posta sob a ótica dos olhos, mas olhos do escuro, é a sedução do espaço literário que o leva a continuar:

O olhar do escuro
 Como são sedutores os teus caminhos
 Aqueles que não se sabe de onde vem
 Nem para onde irá
 Eis o desafio: entregar-se ao risco
 Perder-se nas veredas? Ver-se em labirintos?
 Envolver-se no seu processo de sedução
 Seguir...
 Desapegar-se das perguntas,
 Dispensar as respostas,
 Agarrar-se ao nada, à ausência de promessas,
 Ir rumo ao desconhecido,
 Navegar no sem fim,
 Saber que pode ser um caminho sem volta
 E, mesmo assim, querer ir. (NOBRE, 2014, p. 29)

Assim, diante da folha em branco, o que se apresenta para o escritor é o que se aproxima do desespero: ter o infinito como matéria-prima para a escrita. O que fazer então, apelar para a vocação²⁰? Crê-se que, em suma, “[...] deve-se usar por dentro todas as sensações, descascando-as até Deus; mas embrulhar de novo, repor na montra”. (PESSOA, 2006, p.151). É o sentir com o pensamento que entra em ação, neutralizando-se a partir do diferente.

O viés de Pessoa, quando discorre sobre a sensação no que diz respeito à escrita literária e a relação com seu autor, leva a pensar também no dito por Proust (1988), em *Contre Sainte-Beuve*, sobre a sensação e a memória fazendo pontes com a noção de inteligência²¹, o que, *grosso modo*, também dialoga com o conceito de vocação em Agamben.

Para Proust (1988), pouco valor tem a inteligência quando se refere a “capacidade” que o escritor tem de reabilitar algo de suas impressões do passado. Essa capacidade, segundo o autor, se faz a partir da sensação que, ao escritor, é dada a partir do mero acaso. Ao discorrer sobre o assunto, Proust mostra em seu texto que cada hora da vida é sucedida pela

¹⁹ - Um espectro-, “[...] se vê sem ver e que não se vê ao ver, [...] é uma forma que hesita de maneira inteiramente indecível entre o visível e o invisível. (DERRIDA, 2012, p. 68).

²⁰ “[...] braço invertido da memória e do esquecimento, que conserva intacta, no seu centro, a identidade do que é imemorial e inesquecível”. (AGAMBEN, 2012, p. 38)

²¹ Em arte ou em literatura, quando a inteligência intervém, é sempre depois, nunca antes: A impressão é para o escritor o mesmo que a experimentação é para o sábio, com a diferença de ser neste anterior e naquele posterior o trabalho da inteligência. (DELEUZE, 2003, 21-22).

morte, passando a encarnar-se de forma oculta em algum objeto material, permanecendo sempre presa a este, salvo pela possibilidade de ele ser encontrado. Pois o objeto é “pequeno” e encontra-se na condição de perdido no mundo - atende apenas na potência, no seu mais profundo sono, podendo não ser encontrado e fazer parte de horas da vida não ressuscitadas. Assim, mesmo com essa possibilidade vaga, quando acontece de o escritor se defrontar com o objeto diante de si, através das armadilhas da mera casualidade, ocorre a evocação deste pelo nome, a liberdade então acontece e a partir desse inesperado encontro, que não ocorre por via horizontal²², é que a sensação se faz.

O encontro inesperado também não deixa de ser um *rendez-vous* com as palavras²³. Neste, também vem acompanhada a consciência de que o tempo mudou, novas roupagens, novas formas, o olhar que se direciona ao objeto também já não é o mesmo, é o do presente em direção ao passado, jogo em que o poeta (escritor), visto do agora, já não se reconhece como contemporâneo de si mesmo, “[...] aquele que mantém o olhar fixo no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros”. (AGAMBEN, 2009, p. 62-63). Então a visita a este passado chega como fragmentos de errância, que não encontra pouso senão na linguagem.

A vocação então se faz, retomando o pensamento de Agamben, com o lado avesso da memória se moldando para o que não se pode representar e nem memorizar, “o impossível de ser dito” ganhando forma e a linguagem se fazendo. Assim a escrita acontece, o que, segundo Bernardo Soares em seu desassossego, é o sentir com o pensamento neutralizando-se a partir da in-diferença. “Escrevo a minha literatura como escrevo os meus lançamentos - com cuidado e indiferença. Ante o vasto céu estrelado e o enigma de muitas almas, a noite do abismo incógnito e o caos de nada se compreender [...]”. (PESSOA, 2006, p.51). Diante, então, de sua obra, o escritor é o íntimo que se torna estrangeiro numa terra que todos podem andar, mas apenas a passeio e sob a condição de respeitar a muralha. É a *Ideia do Amor* que se faz presente nessa relação de proximidade e afastamento

Viver na intimidade de um ser estranho, não para nos aproximarmos dele, para o dar a conhecer, mas para o manter estranho, distante, e mesmo inaparente – tão

²²[...] só há acontecimento ali onde não há horizonte. [...] se for puro e digno desse nome, não vem diante de nós, ele vem verticalmente. (DERRIDA, 2002, p. 71)

²³Em literatura, poesia se faz com palavras e não com idéias e sentimentos, muito embora, bem entendido, seja pela força do sentimento ou pela tensão do espírito que acodem ao poeta as combinações de palavras onde há carga de poesia. (BANDEIRA, 1966, p.24-25)

inaparente que o seu nome possa conter por inteiro. E depois, mesmo no meio do mal-estar, dia após dia, não ser mais que o lugar sempre aberto, a luz inesgotável na qual esse ser único, essa coisa, permanece sempre exposta e murada. (AGAMBEN, 2012, p.51)

A obra então se apresenta, tanto para o autor como para os leitores, como aberta e murada ao mesmo tempo, reserva para si sempre uma distância inatingível que dialoga com o inexplicável de sua totalidade, “Da vida sem idéia nem começo, esmaltes de um mosaico, do mundo — obra anônima? Fique o escrito por não dito”. (ROSA, 1976, p.141). Por mais que se façam leituras e mais leituras, teorias e mais teorias visando a sua explicabilidade, estas somente a atingem sob um ponto ou temática, atendendo a uma leitura realizada [uma forma de explicação], pois a obra em si permanece guardada no seu espaço: a linguagem. Contudo,

São essas explicações que constituem a melhor garantia da sua inexplicabilidade. O único conteúdo do inexplicável – e nisso está a sutileza da doutrina – consistiria na ordem (verdadeiramente inexplicável): explica! Não podemos subtrair-nos a essa ordem, porque ela não pressupõem nada de explicável, ela própria é o seu único pressuposto. (AGAMBEN, 2012, p. 134)

Assim os dois fatos supracitados, explicabilidade x inexplicabilidade, fazem parte de um viés de mão dupla, no qual a linguagem que “[...] é sistema, uma subversão direta dos códigos, aliás, ilusória, porque um código não se pode destruir [...]” (BARTHES, 2004, p. 3), leva a um compreender que não a encerra, apenas o traz para si para depois devolver para o mundo com a ilusão de ter se deixado tocar, mas continua a permanecer sozinha, sendo sempre visitada e revisitada pelo tempo, mas sem jamais se deixar embolotar, envelhecer nele. Esse mecanismo encontra o seu apoio na escrita que “[...] é esse neutro, esse compósito, esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve” (BARTHES, 2004, p.1). O corpo que escreve, que também atende pelo nome de “autor”, quando (ante) posto em uma obra literária, traz uma reflexão que geralmente aparece imbricada em outro: “criação”. Barthes, ao discorrer sobre essa questão em **A morte do autor** defende que

Dar um Autor a um texto é impor a esse texto um mecanismo de segurança, é dotá-lo de um significado último, é fechar a escrita. [...] sucedendo ao Autor, o scriptor

não tem já em si paixões, humores, sentimentos, impressões, mas sim esse imenso dicionário onde vai buscar uma escrita que não pode conhecer nenhuma paragem: a vida nunca faz mais do que imitar o livro, e esse livro não é ele próprio senão um tecido de signos, imitação perdida, infinitamente recuada. (BARTHES, 2004, p.4)

No livro está uma autoria partilhada: autor x leitor. Seguindo a perspectiva de Barthes, este somente se realiza sob a condição de leitura [fato visto diferente por Bernardo Soares no *Livro do Desassossego*]²⁴. Essa por sua vez não responde a uma demanda positivista, mas impera no não abarcável, envolta sempre por uma enunciação. É a escrita do neutro encontrando amparo na sua dispersão propiciada pelo seu espaço (obra literária). O escritor, o poeta, como defende Eliot (1972, p. 141),

[...] tem algo germinando em si para o que precisa encontrar palavras. Mas não pode saber quais as palavras que deseja até o momento que as encontra. Não pode identificar esse embrião até que se transforme em um conjunto de palavras [...]. Quando se tem as palavras, a **coisa** para a qual se tinha de encontrar palavras desaparece e dá lugar ao poema.

Assim, após ser escrita a obra, autor e leitor pactuam uma autoria da qual não dão conta, a escrita como cavalo sem rédeas reclama sua liberdade e não se deixa representar, adquire uma estranheza opaca entre “criadores” e “criatura” construindo junto ao criado um não reconhecimento em relação a cria. E isso se dá devido a natureza da escrita: “existir” na forma de texto, volta-se sempre “[...] para a materialidade do escrito, e atenua-se no inefável da palavra *criação*. Forma-se assim um título de compromisso de conciliação entre o ‘divino’ da gênese e o ‘humano’, demasiadamente ‘humano’ do objeto criado”. (PERRONE-MOISÉS, 2006, p. 100).

A situação citada faz parte da dimensão da ideia cuja intenção não é comunicar. O “ato de criação”, se autorizado utilizar o termo para a situação em xequê, realiza-se como ato solitário e, assim como a ideia, não busca o *comunicare*. Caso buscasse, seria informação, podendo ser trazida como “[...] conjunto de palavras de ordem. Quando nos informam, nos dizem o que julgam que devemos crer. Em outros termos, informar é fazer circular uma

²⁴Para Bernardo Soares, a obra independe da leitura, o importante é a inquietude do escrever. “Que me pesa que ninguém leia o que escrevo? Escrevo-o para me distrair de viver, e publico-o porque o jogo tem essa regra. Se amanhã se perdesse todos os meus escritos, teria pena, mas, creio bem, não com pena violenta e louca como seria de supor, pois que em tudo isso ia a minha vida”. (PESSOA, 2006, p.141).

palavra de ordem” (DELEUZE, 1987, p.10). E a literatura, por sua própria razão de ser, não busca atender a este chamado de ordem, pelo contrário ela o subverte e o lança na dimensão do

[...] acaso do discurso fazendo-lhe sua parte: permite-lhe dizer algo além do texto mesmo, mas com a condição de que o texto mesmo seja dito e de certo modo realizado. A multiplicidade aberta, o acaso são transferidos, pelo princípio do comentário, daquilo que arriscaria de ser dito, para o número, a forma, a máscara, a circunstância da repetição. O novo não está no que foi dito, mas no acontecimento de sua volta. (FOUCAULT, 2012, p. 24-25)

Assim, conforme a citação acima, mesmo quando dito, pensando no dizer em relação à obra literária, sabe-se que ele apresenta-se sempre com lacunas brancas. É o dizer que não comunica e nem o busca comunicar e, mesmo quando ocorre, retomando Flusser (2011), a comunicação vem por “imagens rasgadas” por se tratar de um texto²⁵.

O texto aparece então como o fruto do trabalho do autor, o qual participou no transcorrer da “criação”, quando esta se encontrava na condição de processo, porque depois de feito, ao ganhar o nome de obra, a *paternidade* é desfeita. Autor e obra se separam, o que se tem é o escritor que, por sua vez,

[...] nasce ao mesmo tempo que o seu texto; não está de modo algum provido de um ser que precederia ou excederia a sua escrita, não é de modo algum o sujeito de que o seu livro seria o predicado; não existe outro tempo para além do da enunciação, e todo o texto é escrito eternamente aqui e agora. (BARTHES, 2004, p. 3)

Para o teórico acima referido, a própria linguística forneceu o mecanismo de destruição do autor²⁶, quando afirmou que a enunciação é formada por um processo vazio que funciona perfeitamente sem ser preenchido por interlocutores. Neste sentido, o autor nunca

²⁵ “[...] um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escritas variadas, nenhuma das quais é original: o texto é um tecido de citações, saldadas dos mil focos da cultura” (BARTHES, 2004, p.4).

²⁶ “O essencial não é constatar uma vez mais seu desaparecimento; é preciso descobrir, como lugar vazio - ao mesmo tempo indiferente e obrigatório -, os locais onde sua função é exercida. [...] o autor não é exatamente nem o proprietário nem o responsável por seus textos; não é nem o produtor nem o inventor deles. [...] O autor é, sem dúvida, aquele a quem se pode atribuir o que foi dito ou escrito. Mas a atribuição - mesmo quando se trata de um autor conhecido - é o resultado de operações críticas complexas e raramente justificadas. As incertezas do *opus*”. (FOUCAULT, 2001, p 1-2).

está para algo além daquele que escreve, pois a linguagem conhece o sujeito e não a pessoa, “[...] e, esse sujeito, vazio fora da própria enunciação que o define, basta para fazer suportar a linguagem, quer dizer, para a esgotar”. (BARTHES, 2004, p. 3). Tal assertiva, *grosso modo*, parece dialogar com a defesa de Foucault em *O que é o autor?* Quando afirma que “Na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever; não se trata da amarração de um sujeito em uma linguagem; trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer” (FOUCAULT, 2001, p. 6-7). “Só pode ser escritor aquele que aceita esse percurso enviesado do real às palavras e das palavras ao real, aquele que sabe que seu caminho é o indireto”. (PERRONE-MOISÉS, 2006 p.107)

Os recortes citativos levam a ressuscitar a questão que gira em torno do nome para quem escreve obras literárias, talvez sob uma forma mais ousada de ver e, por ventura, não inadequada, leva-se a pensar que é poeta, o nome pelo qual deve se chamar aquele que continua a ver com os olhos de menino, que encontra na língua seu brinquedo favorito. Na sua brincadeira, as palavras não precisam significar, se fazem no seu “faz de conta”, é “real”, ganha vida independente do mundo e passa a ser real como toda a verdade²⁷ da ficção. Essa, por sua vez, não atende a nenhum caráter de comprovação, o seu obediência remete apenas a si mesma voltando-se a sua própria linguagem. É tão “real” que nem ele, o sonhador menino, consegue explicar, apenas uma coisa ele sabe: é amor, mas permanece murado. O muro está como analogia para o fazer literário jogando com dois mecanismos em relação ao escritor: o que ele conhece e o que pode ser levado a pensar que conhece. O primeiro corresponde ao mundo e o segundo, à linguagem, nutrindo-o pela possível crença de poder representar o mundo. Porém, nesse jogo a cartada final vem com uma incrível descoberta que a ele pode até mesmo não vir sob a forma de “verdade”: a literatura não possui referente fora da linguagem.

A literatura compreende suprir a falta por um sistema que funciona em falta, em falso: esse sistema é a linguagem. Os signos verbais são substitutos das coisas seu uso repousa numa mera convenção de correspondência. Tal coisa será representada por tal signo. Assim, dizer as coisas é aceitar perdê-las, distanciar-las e até mesmo anulá-las. A linguagem não pode substituir o mundo, nem ao menos representá-lo fielmente. Pode apenas evocá-lo, aludir a ele através de um pacto que implica a perda do real concreto (PERRONE-MOISÉS, 2006, p. 105)

²⁷Verdade contrária a buscada quando “estamos determinados a fazê-lo em função de uma situação concreta, quando sofremos uma espécie de violência que nos leva a essa busca. Quem procura a verdade? A verdade não é descoberta por afinidade, nem com boa vontade, ela se trai por signos involuntários. (DELEUZE, 2003, p.15-16)

Blanchot, em **A parte do fogo** (1997), ao discorrer sobre representação utilizando como exemplo a palavra gato, a partir da *Fenomenologia* de Hegel, mostra questões que bem podem ser dialogadas com a assertiva supracitada. Segundo o autor, a linguagem corriqueira realiza uma equivalência entre a palavra gato e o animal gato (vivo) como se os dois participassem de uma correspondência que se realizaria através do chamado do nome. Contudo, o que a palavra traz é apenas ausência, o que de fato ele não é. Assim, a partir de uma nomeação, o que se tem é o gato que “[...] cessa de ser gato unicamente real para também ser uma ideia. O sentido da palavra exige, portanto, como preâmbulo a qualquer palavra uma espécie de imensa hecatombe, um prévio dilúvio, mergulhando num mar completo da criação” (BLANCHOT, 1997, p. 311).

É o sentido que dá ao homem a “segurança para andar na claridade”, se este não pode exercer o poder através da criação, o faz a partir da nomeação, através da “morte” (perda do real concreto). “[...] O primeiro ato, com o qual Adão se tornou senhor dos animais, foi lhes impor um nome, isto é, aniquilá-los na existência (como existentes)”. (BLANCHOT, 1997, p. 311). Desde então, o poder, por vias enviesadas, passou a ser condenação, o homem passou a ser escravo do sentido.

A língua²⁸, como classificação, aparece então como sistema opressor. A fala que é dada ao indivíduo como “forma” de participação do mecanismo da linguagem o obriga a participar de um sistema envolto pelo “compreender”, o abarcável da interpretação²⁹. Essa, por sua vez, quando realizada e compreendida pode dar-lhe conforto mesmo sob o regime de servidão, seguindo o viés blanchotiano, é o “ficar tranquilo”: segurar as palavras sem deixar que retornem às coisas. Contudo, mesmo havendo esse mecanismo “facilitador” de compreensão no que diz respeito à língua para “uso diário”, não se pode esquecer que ela é feita de signos e que estes somente existem

[...] na medida em que são reconhecidos, isto é, na medida em que se repetem; o signo é seguidor, gregário; em cada signo dorme este monstro: um estereótipo: nunca posso falar senão recolhendo aquilo que se arrasta na língua. Assim que enuncio, essas duas rubricas se juntam em mim, sou ao mesmo tempo mestre e escravo: não me contento com repetir o que foi dito, com alojar-me confortavelmente na servidão dos signos: digo, afirmo, assento o que repito. (BARTHES, 2004, p. 14)

²⁸ “[...] a língua, como desempenho de toda linguagem, não é reacionária, nem progressista; ela é simplesmente facista: facista; pois o facismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer”. (BARTHES, 2004, p.13)

²⁹ Interpretar es empobrecer, reducir el mundo, para instaurar un mundo sombrío de significados. (SONTAGNE, 1984, p.4). *Tradução nossa*- Interpretar é empobrecer, reduzir o mundo, para instaurar um mundo sombrio de significados.

Em concordância com o fragmento acima, acerca da natureza do signo³⁰, recorre-se a Plaza (2001), que o caracteriza como continuidade e devir. Continuidade pelo fato de o signo necessitar de reconhecimento, e devir, porque carrega sobre si o monstro do inapreensível que habita as profundezas do desconhecido.

É desse devir que a literatura é feita, se faz no eterno sendo. É do monstro, esse rastro sem sombra deixado pelo signo, o habitante das profundezas do “era uma vez de tempo nenhum”, que ela se alimenta. Aquele que, coberto por pele, apenas se deixa chegar pela superfície, se permite arranhar, na certeza de que não será ferido. A literatura, então, aparece como a linguagem da busca do momento que antecede a palavra,

Geralmente ela a nomeia existência, [...] ela quer o pedregulho em parti pris da coisa, não o homem, mas este, e neste, o que o homem rejeita para dizê-lo, o que é fundamento da palavra, o que é fundamento da palavra e que a palavra exclui para falar, o abismo, o Lázaro do túmulo, e não o Lázaro devolvido ao dia, aquele que já tem mal cheiro, que é o Mal, o Lázaro perdido, e não o Lázaro salvo e ressuscitado. (BLANCHOT, 1997, p.315)

A literatura, então lança mão do conforto do caminho “retilíneo uniforme” que a linguagem usual pode lhe oferecer, a “língua dos homens”, e se lança no abismo, à procura da obscuridade, realizando-se a partir da negação. Nessa perspectiva, segundo Blanchot, a literatura divide-se em duas vertentes. A primeira atende pela negação do nome às coisas: o movimento em que as coisas são separadas delas mesmas, se fragmentam para se deixarem conhecer, conhecimento rasgado, que tomado e reunido representa apenas uma totalidade imaginária das coisas simbolizadas no mundo. A segunda corresponde à realidade das coisas, sua existência livre e silenciosa, presença proibida para revelação. Esta última, por sua vez, “[...] simpatiza com a paixão sem objetivo, a violência sem direito, com tudo o que, no mundo, parece perpetuar a recusa a vir a ser no mundo”. (BLANCHOT, 1997, p. 318).

Como recusa, a literatura chega ao mundo através de uma *performance*, caminho labiríntico sem vias de chegada ou saída, pura anedota, dança das palavras, sem fim prático, não quer chegar a lugar algum, caminha sempre rumo à inutilidade mundana. Vem da Voz na

³⁰“todo signo difere da coisa significada, pois que entre ambos não há identidade; o signo possui características e qualidades próprias que ‘nada têm a ver com a função representativa’, pois esta tem a ver com a relação do signo com um pensamento”. (PLAZA, 2001, p. 22).

voz, da linguagem³¹ da Linguagem na linguagem, é sempre estrangeira, não reclama no mundo uma morada, o que ela quer é a viagem, depois, depois ela segue o vento em direção ao infinito, caminho que leva ao livro de areia³², que tal como reza a “lenda” (conto), “era monstruoso. [...] era un objeto de pesadilla, una cosa obscena que infamaba y corrompía la realidad”³³. (BORGES, 1998, p.54).

A Voz, a qual Valéry chama de Voz pura, busca na linguagem comum, lugar essencialmente prático, perpetuamente alterado e profanado, “[...] um ideal capaz de comunicar suas fraquezas, sem aparente esforço, sem atentado ao ouvido e sem romper a esfera instantânea do universo poético, uma idéia de algum eu maravilhosamente superior a mim”. (VALÉRY, 1999, p. 218). Nos dizeres de Barthes, tal atitude corresponde a aposta semiótica presente na literatura, ato que defende o jogo com os signos, fato que em vez de destruí-los, os coloca “[...] numa maquinaria de linguagem cujos breques e travas de segurança arrebentaram” (BARTHES, 2004, p. 27) e se instituiu no seio da linguagem servil uma heteronímia das coisas. Nessa perspectiva, o poético não é tão “sólido” e criado facilmente, o escritor não encontra

[...] diante de si, pronto para o uso da beleza, um conjunto de meios feito expressamente para sua arte. Ele tem que tomar emprestado a linguagem – a voz pública, esta coleção de termos e regras tradicionais e irracionais, extravagantemente criados e transformados, extravagantemente codificados e muito diversamente ouvidos e pronunciados. (VALÉRY, 1999, p. 210)

³¹Sempre fala de “[...] coisas ausentes ou de coisas profunda ou secretamente sentidas; estranhos discursos, que parecem feitos por outro personagem que não aquele que os diz, dirige-se a outro que não aquele que os escuta. Em suma, é uma linguagem dentro de uma linguagem”. (VALÉRY, 1999, p. 208).

³²Sospecho que en el Libro de los Libros vio un amuleto. Era de la casta más baja; la gente no podía pisar su sombra, sin contaminación. Me dijo que su libro se llamaba el Libro de Arena, porque ni el libro ni la arena tienen ni principio ni fin. [...] El número de páginas de este libro es exactamente infinito. Ninguna es la primera; ninguna, la última. No sé por qué están numeradas de ese modo arbitrario. Acaso para dar a entender que los términos de una serie infinita admiten cualquier número.[...] Si el espacio es infinito estamos en cualquier punto del espacio. Si el tiempo es infinito estamos en cualquier punto del tiempo. (BORGES, 1995, p. 53). –*Tradução nossa*- Suspeito que no livro dos livros vi um amuleto. Era da casta mais baixa; lá não podíamos pisar sua sombra sem contaminação. Me disse que seu livro se chamava O Livro de Areia, porque nem o livro nem a areia tem princípio nem fim. O número de páginas desse livro era exatamente infinito. Nenhuma era a primeira; nenhuma era a última. Não sei porque estão enumeradas desse modo arbitrário. Talvez para dar a entender que o término de uma série infinita admite qualquer número. [...] — Se o espaço é infinito estamos em qualquer ponto do espaço. Se o tempo é infinito estamos em qualquer ponto do tempo.

³³*Tradução nossa*- Era objeto de pesadela, coisa obscena que difamava e corrompia a realidade.

Assim, a linguagem está para a literatura, como a dança está para o corpo, realiza-se a partir de uma *performance*, o eterno deleite de uma inutilidade útil, na qual os fins residem nos meios. A literatura utiliza-se da linguagem de domínio público, cuja finalidade primeira não é o atender ao universo poético, enquanto que a dança se utiliza dos movimentos do corpo no qual a função imediata é o movimento, o chamado para locomoção. A dança é

[...] um sistema de atos; mas que tem um fim em si mesmos. Não vão a parte alguma. Se buscam um objeto, é apenas um objeto ideal, um estado, um arrebatamento, um fantasma de flor, um extremo de vida, um sorriso – que se formou finalmente no rosto de quem o solicitava ao espaço vazio. (VALÉRY, 1999, p. 212).

Nesse sentido, por analogia, trazendo a questão para o fazer literário, o escritor precisa perseguir o ritmo da dança e sondar seus fantasmas. Aceitar, sem medo de prejuízos, que seu lugar sempre será o da divisão de dois mundos: o primeiro participa das vivências das coisas, o real concreto, o que existe para o homem por batismo, testemunho, e seguidores. O segundo é o “real” abstrato, que também atende por estrangeiro³⁴ que somente chega ao homem por ruídos, representação abstrata que se faz na impossibilidade de clareza na voz, o ser da coisa que não preso à coisa, carrega no nome seu espírito perdido e separado do real concreto que vaga a espera de alguém que o traga à luz e depois o permita repousar nas trevas primeiras.

E como exemplo da perda do real concreto tem-se a rosa do poeta que jamais morre e nem perde seu cheiro. Ele a tirou da natureza e a elevou à imortalidade. Rosa sem matéria, rosa da palavra regada apenas pela fonte de vida dada pela linguagem, realizando-a como fantasma. Ela não paira sobre um referente, pois este permanece em movimento. Vive então perdida nas mais variadas leituras, habitando os vagões da escrita, à procura da oportunidade para um pouso de borboleta, mas que depois a devolva sob a condição de lagarta³⁵. Assim, ela se dá na sua ausência presente de ser:

O não-dizer da Rosa

Eu chamo o teu nome
Mas ele não me traz o teu cheiro

³⁴“O estrangeiro vem de outro lugar e nunca está onde estamos, não pertence a nosso horizonte representável, de forma que o invisível seria seu ‘lugar’ entendendo com isto, segundo uma terminologia que às vezes usamos: o que desvia de todo o visível e de todo o invisível”. (BLANCHOT, 2001, p. 99)

³⁵Metáfora para a palavra ao voltar para o seu casulo: a linguagem.

Não é a tua imagem que ele cria
Do meu pensamento ele não diz, quando de sobressalto me pego a pensar em ti

O que fazer então dessa precariedade mundana?
Preciso dizer, mas quando falo é apenas ruídos que ouço...
Preciso escrever... quando escrevo, as palavras dançam no branco do papel

Então a rosa vejo, sinto, falo, escrevo...
Depois permito que ela descanse no meu silêncio... (NOBRE, 2014, p. 100)

O silêncio aparece como a exigência do retorno ao não lugar (fora do mundo: ausente de referente), a solidão essencial. A obra cessa de ser coisa e volta ao ser da coisa³⁶ e no seu eterno sendo, o ser desloca a latência da voz e entoia o seu canto proibido, murmúrio profundo da monstruosa Voz desaparecendo no infinito. Depois de o canto ter sido levado às profundezas, por pura casualidade e vazio do tempo, o vento soprou no ouvido do poeta, o ruído chegou: o jogo (re) começa.

³⁶O ser coisa consiste naquilo que ainda resta. Mas este resto não é determinado propriamente no seu caráter de ser. Permanece questionável se, através da retirada de todo caráter de utensílio, o caráter de coisa da coisa alguma vez venha a aparecer. (HEIDDEGER, 2010, p.71)

3 PONTES DO INTANGÍVEL: O OLHAR DO SILÊNCIO

3.1 Aletria e Hermenêutica

Se viemos do nada, é claro que vamos para o tudo.

Veja-se, vezes, prefácio como todos gratuito.

(ROSA, 1976,p.12)

“Nada”... palavra longe de ser nada na literatura... Uma página em branco, para o escritor, é o diálogo das muitas de suas vidas não vividas lutando para conhecer a luz do dia!

A luz não contemplou, o ponto cego perdeu-se no processo. Então o olhar do silêncio projetou-se nas pontes do intangível e o mistério permaneceu guardado. Inicia-se então, a arte da conversa

[...] numa paisagem de começo do mundo ou de gigantomaquia, dois personagens minúsculos estão falando: discurso inaudível, murmúrio que é logo retomado no silêncio das pedras, no silêncio dessa parede em desaprumo que domina, com seus blocos enormes, os dois tagarelas mudos; ora, esses blocos, amontoados em desordem uns sobre os outros, formam, em sua base, um conjunto de letras onde é fácil decifrar a palavra: [...] como se todas essas palavras frágeis e sem peso tivessem recebido o poder de organizar o caos das pedras. Ou como se, ao contrário, por trás da tagarelice despertada mas logo perdida dos homens, as coisas pudessem, em seu mutismo e em seu sono, compor uma palavra – uma palavra estável que nada poderá apagar [...]. (FOUCAULT, 2004, p. 17).

Discorrer sobre o processo de criação literária é perseguir o não decifrável, é lidar com anedotas da abstração, pedir licença ao contador de estórias, assumir o posto à beira de uma fogueira e firmar compromisso com a verdade, aquela que todo artesão da escrita literária teima em afirmar e que garante que ela permaneça no segredo³⁷ infinito, a errância por excelência.

Vê o que a visão não pode mostrar, retirar do casulo as palavras, deslocá-las, senti-las fora de seu *locus* e levá-las ao arco-íris. Dar-lhes a solidão, saber que o bosque está à espreita e, mesmo indefesas, perdidas, deixá-las prosseguir, eis a sensibilidade da escritura literária em

³⁷“[...] vazio que suspende a apropriação [...] da literatura, é uma força activa, desencadeadora do sentir-pensar”.(LOPES, 2012, p. 18-19)

relação às palavras. Neste sentido, há um deslocamento que chega, então, como um susto, neste momento, o *oikos*³⁸ deixa de ser o melhor lugar. Então as pegadas são refeitas a passos tortos, errantes, a maior das condenações acontece, as palavras estão liberdade³⁹, transitando no infinito, dançando no branco-azulado do papel através da tinta do escritor. Este, por ventura, é ludibriado pelo processo da escritura. Lá “o rio corre principalmente em dias de tempestade, rumo ao mar absoluto”.

Em *Aletria e Hermenêutica*, primeiro prefácio de **Tutameia**, Guimarães Rosa, como levado menino⁴⁰, brinca com o sentido das palavras, com o hermetismo e as convencionalidades que geralmente são cobradas do sistema linguístico através das representações. Ao realizar este processo, o autor discorre sobre o não visto, o que está escondido atrás da palavra, em estado de latência, o não dito que pousa no dizer, mas nele não fixa sua morada, deixa apenas seu o grito ecoando no infinito.

Como representação para o supracitado, Rosa mostra a anedota que “[...] pela etimologia e para a finalidade, requer fechado ineditismo, [...] é como um fósforo: riscado, deflagrado foi-se a serventia” (ROSA, 1976, p.3). Contudo, após tal assertiva, é mostrado que ao sair do uso primeiro, dada à serventia⁴¹ da palavra, esta pode ser levada ao campo da transcendência, da poesia, sair do uso trivial, e ao ser desprovida do significado central, unilateral passa a ser vista como um “sistema de elétrons, no qual o núcleo ora apresentado é desprovido de centro”. A “[...] ‘poesia’ não tem exatamente um sentido mas, antes, o sentido do acesso a um sentido cada vez mais ausente e adiado. O sentido de ‘poesia’ é um sentido por fazer”. (NANCY, 2013, p. 416). Assim, para o literário, a palavra abandona suas velhas roupas e não se preocupa mais com o que vestir, essas agora não mais serão dadas pela intensidade do calor do sol, mas pela obscuridade do texto literário.

Não que dê toda anedota evidência de fácil prestar-se àquela ordem de desempenhos; donde, e como naturalmente elas se arranjam em categorias ou tipos certos, quem sabe conviria primeiro que a respeito se tentasse qualquer razoável classificação. E há que, numa separação mal debuxada, caberia desde logo série assaz sugestiva – demais que já de si o drolático responde ao metal e ao abstrato –

³⁸ Analogia à palavra casa, em grego.

³⁹“A salvaguarda da liberdade, exigindo atenção ao singular, implica um enfraquecimento dos processos globalizantes, uma debilitação dos modelos e ideais de universalização, a qual só pode decorrer de uma força de pensamento capaz de, pela sua potência de interrupção, abrir espaços vazios” [...]. (LOPES, 2012, p. 14)

⁴⁰“[...] Para quem escrever tinha tanto de brincar quanto de rezar (RÓNAI, 1976, p. 194)

⁴¹“O que fala é a utilidade, o valor de uso, nela os seres falam como valores, assumem a aparência estável de objetos existentes um por um e que se atribuem a certeza do imutável.” (BLANCHOT, 2011, p.34)

aqual, a grosso, de cômodo e até que lhe venha nome apropriado, perdôe talvez chamar-se de anedota da abstração. (ROSA, 1976, p. 3)

Através das anedotas da abstração, o autor leva ao não-senso, o qual, segundo este, o mistério geral que envolve e cria. Através dessas criações são apresentadas várias estórias, adventos deslocados dos eventos corriqueiros, aqueles que a razão humana sempre quer “explicar”.

As anedotas de Rosa “fogem” a comparações cartesianas, é o lado avesso que é chamado à imaginação, requer, conforme discutido anteriormente, fugir dos mecanismos de poder da linguagem, transformá-la⁴², subvertê-la e chegar ao nada; o nada não gratuito⁴³, o literário. Neste, a linguagem está despida de sentido mundano, passando à nova dimensão: ausência de significado ou com significados vários. É o barro nas mãos do poeta, o nada em movimento, sai do sistema hermético: objeto x representação e, à luz dos olhos mundanos, é a escrita em transe, em pleno estado de gozo: é morte e vida ao mesmo tempo. Morre a palavra para o mundo, não ascende ao céu nem é levada ao inferno, passa a residir no entrelugar, no “vão da escada”. “É como o caso daqueles que regressaram à vida depois de uma morte aparente: na verdade de modo nenhum morreram, nem se libertaram da necessidade de ter morrido um dia; libertaram-se, isso sim, da representação da morte” (AGAMBEN, 2012, p.27).

É no “vão da escada” que estão as estórias de Rosa. Estas mesmas, que sem razão de ser, circulam nos vagões do intangível, que não encontrando amparo, nem sentido, vagam no não-senso (habitat preferido da escritura literária). Saem da consistência objetiva do sentido e, através dessa transgressão [mundo dos louquinhos], na sua grande inquietude, o silêncio grita, eis então que surge o grande espaço, o da obra literária.

O não-senso, na perspectiva de Rosa (1976, p. 4), “[...] crê-se, reflete por um triz a coerência do mistério geral, que nos envolve e cria”. Segundo o autor, o análogo *pathos*, baliza a posição-limite da irrealidade existencial denunciando ao mesmo tempo a goma arábica da língua cotidiana ou círculo-de-giz-de-prender-peru. A linguagem então passa a representar os fatos impassíveis do entendimento ou razão de ser, o não-senso ganha voz nos

⁴²“A transformação ou transfiguração é sempre captação do informe das formas e sua transposição para uma forma *captante-criadora*, que é potência de novas transfigurações: o infinito só se anuncia pela irrupção de forças que deformam, retiram a estabilidade às formas”. (LOPES, 2012, p. 22)

⁴³“É a lápide de um túmulo: as incisões que desenham as figuras e as que marcaram as letras não comunicam senão pelo vazio, por esse não-lugar que se esconde sob a solidez do mármore”. (FOUCAULT, 2004, p.20)

personagens de Rosa neste prefácio através de *personas* como o conhecidíssimo figurante Manuel, o garotinho perdido na multidão, na praça, em festa de Quermesse, o inglês desesperado com sucessivas falsas ligações, o louquinho de *Andorinha*, *Andorinha*, de Manuel Bandeira, entre outros.

No prefácio ora em estudo, os personagens apresentados, assim como as histórias, giram sempre em torno de uma ausência⁴⁴, ou aquilo que a “linguagem do entendimento” não consegue “fielmente” representar. É a busca de algo que não se tem esquema imagético objetivo ou uma representação pronta, está-se diante do intangível, do mistério geral, da coisa literária, é a anedota da abstração acontecendo, brincando com as roupas das palavras. “A forma, quanto a ela, volta a seu céu, do qual a cumplicidade das letras com o espaço a havia feito descer por um instante: livre de qualquer liame discursivo, ela vai poder flutuar de novo em seu silêncio nativo” (FOUCAULT, 2004, p.8).

É a massa fina labiríntica ganhando forma na lógica da união de tuta e meia. Tal fato leva a se cogitar que o autor ficcional de Rosa parece inculcar no leitor a condição de *voyeur*⁴⁵ levando-o a pensar numa possível condição filosófica⁴⁶ do poeta ante ao seu fazer que transita entre dois meios: a linguagem do cotidiano e a poética, aspectos que oscilam e divagam no pêndulo de sua criação literária.

Lógica e sentido, como pensar essas questões? A nascente do rio leva às metáforas da abstração. O mundo não quer se despir para viajar, as roupas, mesmo pesadas e inapropriadas para o clima, sempre dão um jeito de espremer e caber na bagagem. É sempre muita História para a história, tudo o que a anedota da abstração não quer e nem precisa para o seu desafio. “A história não quer ser história. A história, em rigor, deve ser contra a História. A história, as vezes, quer-se um pouco parecida à anedota”. (ROSA, 1976, p. 3).

Quiçá, por comparação ao efeito trazido, “conceito” ou “serventia” dada à anedota, o autor traga a “graça” com todos os monstros dormindo em seu nome guardando os sentidos de seu gracejo, do dom sobrenatural que se arrasta como sombra no terreno do

⁴⁴ “[...] vazios de significação, o silêncio ou inexprimível, constituem o fundo sobre o qual se recorta a significação e que, por conseguinte, o inexprimível de uma frase, ou de um texto, existe no fato de este ser forma e fundo, compostos segundo certas operações que vão dando limites e desfazendo, deslocando limites”. (LOPES, 2012, p. 19)

⁴⁵ “Para que o texto se desenhe e todos os signos justapostos formem uma pomba, uma flor ou um aguaceiro, é preciso que o olhar se mantenha acima de todo deciframento possível; é preciso que as letras permaneçam pontos, as frases, linhas, os parágrafos, superfícies ou massas – asas, caules ou pétalas; é preciso que o texto não diga nada [...] a esse sujeito ‘olhante’ que é voyeur, não leitor”. (FOUCAULT, 2004, p. 8)

⁴⁶ “O homem do medo, no espaço de seu medo, participa, se une àquilo que lhe dá medo. Ele não tem apenas medo, ele é o medo, quer dizer, a irrupção daquilo que surge e se descobre no medo”. (BLANCHOT, 2001, p.95-96)

humour. O desafio então se apresenta como brincadeira, a tentativa de seriedade cômica, pura encenação da língua brincando de pega-pega com a moldura da representação, o real que foge ao olho durante o descuido da piscada ligeira.

O lapso do entender se desfaz na mesma velocidade de sua ilusão, puro desejo de apreensão, liberto pelo juízo das coisas primeiras no terreno do *humour* que “[...] é *imenso em confins vários, pressentem-se mui hábeis pontos e caminhos. É que, na prática de arte, comicidade e humorismo atuam como catalizadores e sensibilizantes ao alegórico espiritual [...]*”. (ROSA, 1976, p. 3). Conforme o autor-narrador de Rosa, mesmo o chiste, não é gratuito, veja-se já em Chaplin e Cervantes, por exemplo, propondo dimensões maravilhosas, escanchando a lógica e propondo realidade superior: novas formas de pensamento.

Pensando numa dimensão maior a partir de uma “menor”, diga-se de passagem, o tempo que leva para a chama de um palito de fósforo para apagar-se e acompanhar-se o funeral de sua serventia, é o mesmo que o leitor, que aqui convencionou-se chamar de *voyager* gasta para iludir-se que conseguiu vestir de lógica as estórias apresentadas, pois todas são desfeitas na velocidade de um sopro. O texto⁴⁷ então chega como recusa de apreensão, o “livro pode valer muito mais pelo que nele deveu caber” (ROSA, 1967, p. 12).

Aletria e Hermenêutica, assim como os outros três prefácios (*Hipotrélico, Nós, os temulentos, Sobre a escova e a dúvida*) e os quarenta contos do livro são curtos, *tutas*, uma aparente ilusão para o leitor⁴⁸, que achar que por serem curtos, serão de fácil de compreensão. Como já dito anteriormente, o texto apresenta-se em forma de pequenas estórias, fragmentos, que, *grosso modo*, não procuram seguir uma linearidade, não dão o conforto de uma viagem tranquila e sem perturbações, pelo contrário, a viagem é feita sobre o mar absoluto em dias de tempestade, o barco⁴⁹ não é seguro, é movido à vela, segue em direção ao vento matreiro que, vez por outra, leva em direção ao abismo.

Mas como depois de uma tempestade, o que vem é a bonança, o texto chega de mansinho, como beija-flor, chega, pausa, depois vai embora, o seu pouso é a lógica, é a sua

⁴⁷ “[...] inversamente, reparte a escrita num espaço que não tem mais a indiferença, a abertura e a alvura inertes do papel; impõe-lhe que se distribua segundo as leis de uma forma simultânea. Reduz o fonetismo a não ser, para o olhar de um instante, senão um rumor acinzentado que completa os contornos [...] envoltório que é necessário traspasar para seguir, de palavra em palavra, o esvaziamento de seu texto intestinal”. (FOUCAULT, 2004, p. 7)

⁴⁸ “Estonteado pela multiplicidade dos temas, a polifonia dos tons, o formigar de caracteres, o fervilhar de motivos, o leitor naturalmente, há de, no fim do volume, tentar uma classificação das narrativas. É provável que a ordem alfabética de sua colocação dentro do livro seja apenas um despistamento e que a sucessão delas obedeça a intenções ocultas”. (RÓNAI, 1967, p. 199).

⁴⁹ “[...] o barco sobre o mar não parecerá apenas com um barco, mas também com o mar, a tal ponto que seu casco e suas velas serão feitos de mar (o Sedutor) [...]”. (FOUCAULT, 2004, p. 15).

razão de se deixar ver no mundo, depois ele voa para pousar, pousar, pousar, quantas vezes o infinito de uma escrita lhe propuser. É no pouso, que por horas apressadas de vencimento, que a hermenêutica atua, pois o beija-flor, este é aletria, não sabe fazer outra coisa que não voar em labirintos, parar não é sua palavra de ordem, assim como também apreensão não é. Ser beija-flor é ter vida de amante, casar para ele seria morrer, o que ele quer é apenas o beijo ligeiro com o gosto do eterno voltar, mas sempre em outras flores.

Assim, o autor-narrador de Rosa, como obediência ao “pedido do livro”, utiliza-se de lacunas vazias, os espaços de sentido que as palavras, assim como as coisas, cessam de ser no mundo, trazendo-as vivas para as suas narrativas como estórias rasgadas, deflagradas prontas para o riso, mas que, antes desse, pertence a uma dimensão maior, o sentir-pensar.

O sentir-pensar, talvez por oposição, ou intenção (pré) meditada de efeito, busca o pensar naquilo que o pensamento lógico, por assim dizer, descarta como seu representante semântico: a fala do louco⁵⁰ e da criança, os quais a História não aceita como pensamento “válido”, “confiável”. É da fala do louco e da criança, assim como muitos silêncios que aprenderam a falar, da validade (in) validada da pura visão daqueles que aprenderam a ver “por aquilo que nos olha”, que as estórias de Rosa se fazem.

Serão essas — as com alguma coisa excepta — as de pronta valia no que aqui se quer tirar: seja, o leite que a vaca não prometeu. Talvez porque mais direto colidem com o não-senso, a ele afins; o não-senso, crê-se, reflete por um triz de coerência do mistério geral, que nos envolve e cria. A vida também é para ser lida. Não literalmente, mas em supra-senso. E a gente está a achar que se ri. Veja-se Platão, que nos dá o “*Mito da Caverna*”. (ROSA, 1976, p. 4).

A leitura proposta, como se vê, precisa ser feita em supra-senso, não literalmente. Crê-se que a proposta desse prefácio⁵¹, que se distancia do “modelo convencional”, não seja atentar-se à questão semântica, que a palavra sucinta, o “(pré) faciar” ou “(pré) facilitar” a

⁵⁰“Desde a alta Idade Média, o louco é aquele cujo discurso não pode circular com o dos outros: pode ocorrer que sua palavra seja considerada nula e não seja acolhida, não tendo verdade e nem importância, ou [...] por oposição a todas as outras, estranhos poderes, o de dizer uma verdade escondida, o de pronunciar o futuro, o de enxergar com toda ingenuidade aquilo que a sabedoria dos outros não pode perceber”. (FOUCAULT, 2012, p.11)

⁵¹“ ‘Aletria e Hermenêutica’ é pequena antologia de anedotas que versam o absurdo; mas é, outrossim, uma definição de ‘estória’ no sentido especificamente Guimarães-rosiano, constante de mostruário e teoria que se completam. Começando por propor uma classificação de subgêneros do conto, limita-se o autor a apontar germes do conto nas anedotas da abstração, isto é, nas quais a expressão verbal acena a realidade inconcebíveis pelo intelecto”. (RÓNAI, 1976, p. 195).

leitura, a menos que, seja lido como (pré) facear mostrando por vias enviesadas, como as estórias que seguirão no livro, “se darão a ver”. O jogo (re) começa! Então, siga-se para ver.

O autor traz uma colcha de retalhos ilustrada com fragmentos desconectos ligados por uma escrita ébria. Inicia apresentando Manuel, o figurante conhecidíssimo que está empurrando sua carrocinha de pão, quando alguém grita avisando que ele corra até Niterói, que a mulher dele está feito louca e a casa está pegando fogo, contudo, ele não mora em Niterói e não tem mulher, nem casa.

Em seguida, chama ao discurso a estorieta sagrada de todo burlesco, afirmando que com esta “[...] tem-se uma fórmula a Kafka, o esqueleto algébrico ou tema nuclear de um romance kafkaesco por hora ainda não escrito” (ROSA, 1967, p. 4). Como se, por pinceladas, fossem dadas algumas (des) pistas a uma possível metaficção, uma quem sabe, analogia, para o seu fazer literário, uma denúncia da posição-limite de uma irrealidade sendo dissolvida na goma arábica da língua de todos os dias, comparação dada, por exemplo, ao “[...] *cidadão que viajava de bonde, passageiro único, em dia de chuva, e, como se estivesse justo sentado debaixo de uma goteira, perguntou-lhe o condutor por que não trocava de lugar. Ao que inerte, humano, inerte, ele respondeu: —“ Trocar... com quem?”*” (ROSA, 1976, p.4). Como se a condição de escritor correspondesse à entrada em um caminho que causa medo e destemor⁵², um eterno mergulho no desconhecido, à procura de um Deus, que se mostra ante a sua impossibilidade de ser visto.

Quem vem vê Deus, morre. Na palavra, morre o que dá vida à palavra; a palavra é a vida dessa morte; é a “vida que carrega a morte e se mantém nela”. Admirável poder. Mas algo estava ali e não está mais. Algo desapareceu. Como encontrá-lo, como me voltar para o que é antes, se todo o meu poder consiste em fazer o que é depois? A linguagem da literatura é a busca desse momento que a precede. (BLANCHOT, 1997, p. 314-315)

Então, diante dessas questões, segundo o autor-narrador de Rosa, resta ao escritor literário o pedido de empréstimo aos mitos no que diz respeito à formulação sensificadora e concretizante de malhas para captar o incognoscível, como a estória do telégrafo sem fio no qual utiliza, para exemplificar, um cachorro basset.

⁵²Esta si que es calle, calle;
Calle de valor y miedo.
Quiero entrar y me dejan,
Quiero salir y no puedo. (ROSA, 1976, p. 4).

—“Imagine um cachorro basset, tão comprido, que a cabeça está no Rio e a ponta do rabo em Minas, a cabeça, no Rio, pega a latir...” —“E isso é o telegrafo sem fio?” —“Não. Isso é o telégrafo com fio. O sem-fio é a mesma coisa... mas sem o corpo do cachorro”. (ROSA, 1976, p. 5).

Essas são as duas primeiras amostragens das estórias de Rosa, que discorrem sobre abstração, o “nada existindo”, fazem parte das metáforas que, se continuar as comparações, segundo o narrador,

[...] vai-se chegar perto do nada residual, por sequência de operações substrativas, nesta outra, que é uma definição “por extração” – o nada é uma faca sem lâmina da qual se tirou o cabo...” (só que assim se põe, é o argumento de Bergson contra a idéia do nada absoluto”: “... porque a idéia do objeto “não existindo” é necessariamente a idéia do objeto “existindo”, acrescida da representação da exclusão desse objeto pela realidade atual tomada em bloco”. Trocado em miúdo: esse nada seria apenas um ex-nada produzido por uma ex-faca) (ROSA, 1976,p.5-6).

Contudo, mesmo já se trabalhando com essa ausência, esse nada significativo, o que se pretende enfatizar não é o correspondente à ideia de um ex-objeto, mas o próprio, a coisa - não se deixa abarcar - um parente próximo da água, pode ter todas as formas, ou forma nenhuma. Logo, esse nada não é o que possui raízes residuais é o que não sendo, é. “[...] Definição do ‘nada’: —‘É um balão sem pele... E com isso está de volta à poesia⁵³, colhendo imagens de eliminação parcial [...]” (ROSA, 1976, p.6), o motivo lúdico, oferecido por um menino com a sua definição de nada.Ou ainda de eliminação total como na quadra de *Apporelly*:

As minhas ceroulas novas,
Ceroulas das mais modernas,
Não tem cós, não tem cadarços,
Não tem botões e não tem pernas (ROSA, 1976, p.6)

Com todos esses cortes chega-se ao terreno da imaginação, o ilusório - mas não gratuito. É nos fatos simples, como a imagem do nada criada através de um balão, por uma

⁵³“Poesia é fazer tudo falar – e, em troca, depor todo o falar nas coisas, ele mesmo como uma coisa feita e mais que perfeita”. (NANCY, 2012, p. 421).

criança, que o instante literário acontece: a palavra brincando com a imagem, essa com o objeto, e a grande mágica acontecendo, se fazendo na poesia, que é,

[...] por essência, mais e outra coisa que a própria poesia. Ou ainda: a própria poesia pode muito bem ser encontrada ali onde sequer há poesia. Ela pode até mesmo ser o contrário ou a recusa da poesia, e de toda a poesia. A poesia não coincide consigo mesma: talvez essa não coincidência, essa impropriedade substancial, seja o que faz propriamente a poesia. (NANCY, 2012, p.416-417).

Assim o escritor, antes de ser aquele que tem uma mão que escreve e a outra que a devolve a escrita para o mundo, é o poeta, quiçá um parente próximo da criança e do louco, pois este, assim como eles, consegue ver o “nada” e ouviu o silêncio, e por que não dizer, é também aquele que dá seguimento à sua escrita em recitação de infância,

Es schläftein Lied in allen Dingen
Die da träumen fort und fort,
Und die Welt hebt an zu singen
Triffst Du nur das Zauberwort.⁵⁴

O escritor segue procurando a canção que dorme em todas as coisas, cultivando as rosas, nos canteiros públicos do mundo, regando-as com as águas do infinito, “[...] o *rendez-vous* das paralelas todas” (ROSA, 1976, p.7). Assim infere-se que o pêndulo poético de Rosa repousa, como toda a literatura “entre a Voz e o Pensamento, entre o Pensamento e a voz, a Presença e a Ausência” (VALÉRY, 1999, p. 214), cumprindo a promessa ao livro, o autor encerra o “prefácio” com *Quod erat demonstrandum*, mostrando a “lógica do ilógico” que a lógica com olhos de lógica não pode ver, assim mergulha-se em *Aletria e Hermenêutica*, nasce **Tutameia**.

⁵⁴“Dorme uma canção em todas as coisas, / Que seguem sonhando a sonhar, / E se encontras a palavra mágica / O mundo inteiro se põe a cantar” (versos do poeta romântico alemão Joseph von Eichendorff, em tradução de Jorge de Almeida).

3. 2 Hipotrérico

Há sempre um mar pronto a ser navegado quando o assunto é escritura⁵⁵, um paraíso a céu aberto iluminado pela luz do obscuro, atende também por linguagem - ao escritor literário, apresenta-se nua- cobrando a este apenas o compromisso de (não) ser “hipotrérico”.

A DEFINIÇÃO

No meu quebra-cabeça de hoje acabo de descobrir este admirável conceito:

“Intervalo entre os triglifos de um frio dórico”.

Paciência! Não te direi o que seja... E é melhor assim. O mistério faz parte da beleza. (QUINTANA, 2003, p. 56)

Será que ao neologismo cabe? Veja-se a questão em prefácio.

Hipotrérico, segundo prefácio de **Tutameia**, assim como o primeiro, traz uma discussão sobre as chamadas convenções da língua. O texto incia-se com um pensar sobre os neologismos trazendo como ponto de partida, que, quiçá por ironia, é o mesmo de chegada⁵⁶, o próprio termo que nomeia o prefácio em xeque. “*Há o hipotrérico. O termo é novo, de impesquisada origem e ainda sem definição que lhe apanhem em tódas as pétalas o significado.*” (ROSA, 1976, p. 64). E, como eterno “brincador” da palavra inventada, Rosa traz a ver hipotrérico como aquele que volta-se para si mesmo em um jogo de contrariedade, o que nega sua própria existência, ante a condição de neologismo (Haja vista a sua ausência de função nominal no mundo, a palavra passa a ser vista como sem serventia, desprovida de circulação comunicativa ante ao automatismo da língua cotidiana).

Ao trazer essa questão, o autor indaga se todos, certo modo, não seriam hipotréricos, ao lembrar “os bons hábitos estudados”, à língua tida e herdada, e o perigo que esta correria, por exemplo, se todos resolvessem inventar vocábulos. “*Assenta-nos bem a modéstia que o novo não valerá o velho; ajusta-se melhor a prudência relegar o progresso no passado.*” (ROSA, 1967, p. 64). Na situação supracitada, há um zelo por parte dos “guardiões da língua” que a quer preservada longe das intervenções. Contudo, como geralmente há exceções à regra, o conceituado decreto previne “[...] só o povo tem o direito de se manifestar, neste público

⁵⁵“Para Barthes, é escritura ou texto todo discurso em que as palavras não são usadas como instrumentos, mas encenadas, teatralizadas como significantes”. (PERRONE-MOISÉS, 2012, p.70)

⁵⁶“—Sobretudo uma caminhada que não abra nenhum caminho e não responde a nenhuma abertura: o erro designa um estranho espaço onde o movimento de esconder-se e mostrar-se das coisas perdeu sua força reitora”. (BLANCHOT, 2010, p. 64).

particular. Isto nos aquieta” (ROSA, 1967, p. 64). Tal assertiva, mais uma vez, parece remeter a ironia de Rosa em relação às palavras e as formas como elas brotam na língua – o nome.

NOME

Encapelou-se o mar, um nome ouvindo.
Feras emudeceram. Da montanha
um rumor rubro e pânico, infletindo
sobre a cidade, entontecida aranha,

trouxe consigo o pó do tempo findo
e das coisas morrentes,
em tamanha desolação que, tudo consumindo,
desse nome crescia a força estranha.

Que poder tão terrível permanece
nas sílabas cruéis e musicais,
a recordarem quanto a mente esquece?

E ficam revoando, reboando
No revolto universo, entre espirais
Convulsas de um amor não mais amando? (ANDRADE, 2010, p.53)

Veja-se o poema de Drummond como exemplo para a “situação”. No transcorrer das águas, o autor (Rosa), ou autor-personagem (questão de malha), leva a esse pensar, ao trazer ao seu discurso, assuntos que remetem a invenção de palavras na língua sob dois vieses: fabricadas com intenção; surgidas de forma autônoma. No primeiro grupo acham-se as palavras em serviço efetivo, vassalãs de um uso necessário e também responsável por torná-las significáveis e de “fácil engessamento”, algumas trazidas por grandes nomes como Comte, Sthendal, Voltaire, entre outros. No segundo, as que nascem sem razão e “nuas de norma”, “[...] *nascem ninguém sabe como; vivem eternamente ou desaparecem um dia sem também se saber como*”. (ROSA, 1976, p. 66). Para as duas situações, o texto mostra uma vereda de mão dupla⁵⁷

[...] leigo e tredo: que quem inventa palavras é sempre um indivíduo, elas, como as criaturas, costumando ter um pai só; e que a comunidade contribui apenas dando-lhes ou fechando-lhes a circulação. Não importa na fecundidade ara que apura-se

⁵⁷“Duas margens são traçadas: uma margem sensata, conforme, plagiária (trata-se de copiar a língua em seu estado canônico, tal como foi fixado pela escola, pelo uso correto, pela literatura, pela cultura) e uma outra margem móvel vazia (apta a tomar não importa quais contornos) que nunca é mais do que o lugar do seu efeito: lá onde se entrevê a morte da linguagem”. (BARTHES, 2013, p. 11-12)

vantajosa singeleza, e a sensatez da inocência supera as excelências do estudo. Pelo que, terá de ser agreste ou inculto o neologista [...]. (ROSA, 1976, p. 64-65)

O recorte citativo parece levar ao caminho da linguagem⁵⁸, expressão da ordem de uma ordem de ordem maior ou, nos dizeres de Rosa, costumam ter um pai só. As palavras surgem nos dois casos na tentativa de preencher um vazio, podem acalantar-se lentamente em jogo quase inconsciente, no campo da comunicação, ou ser expelidas em jorro - “— gesto como que às cegas, gesto como que suicida, e reviravolta desse gesto na mais milagrosa das “fortunas”. [...] propriamente uma ereção do olho: sua vocação a dar golpes, golpes que o pincel ainda não sabe desferir”. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 21)

Contudo, mesmo que se esteja diante de uma aparente similitude, o que se tem é uma *différance*. O primeiro caso necessita de uma aprovação, precisa atender a um chamado no “[...] pragmático mundo da necessidade, em que o objetivo prevalece o subjetivo tudo obedece ao terra-a-terra das relações positivas [...]”. (ROSA, 1976, p. 65). O segundo, a nada tem de obedecer, é perigoso para as santas convenções⁵⁹, permite que “[...] a palavra nasça do amor da gente, assim, de broto e jorro [...]”. (ROSA, 1976, p. 65). Para este último, veja-se o caso do bom português, no qual o hipotrélico se faz em fábula

O bom português, homem-de-bem e muitíssimo inteligente, mas que, quando ou quando, neologizava, segundo suas necessidades íntimas.

Ora, pois, numa roda, dizia ele, de algum sicrano, terceiro, ausente:

— E ele é muito hipotrélico...

Ao que, o indesejável maçante, não se contendo, emitiu o veto:

— Olhe meu amigo, essa palavra não existe.

Parou o bom português, a olhá-lo, sem tanto perplexo:

— Como?!...Ora... Pois se eu estou a dizer?

—É. Mas não existe.

Aí, o bom português, ainda meio enfiado, mas no tom já de descoberta, e apontando para o outro peremptório:

— O senhor também é hipotrélico...

E ficou havendo. (ROSA, 1976, p. 66-67).

⁵⁸“O propósito de um caminho para a linguagem está emaranhado num modo de dizer que pretende justamente liberar-se da linguagem para representá-la como linguagem e assim exprimir o que assim se representa. Isso testemunha imediatamente que a própria linguagem já nos trançou no dizer”. (HEIDDEGER, 2012, p. 192)

⁵⁹“Nada por natureza pertencente aos nomes, mas vem a pertencer quando se torna símbolo, uma vez que mesmo os sons inarticulados, como os das feras, revelam algum significado, ainda que nenhum deles seja um nome. O não homem não é um nome. Com efeito, não está instituído o nome o que caberia dominar isso”. (ARISTÓTELES, 2013, p.5)

Ao pensar em fábula como “narrativa curta que contém uma lição de moral” (HOUAISS, 2008, p.335) e como fato inventado que, *grosso modo*, não foge aos mecanismos da realidade, abrem-se veredas para a reflexão sobre os meandros que a deslindam. “[...] o engenho de uma fábula consiste precisamente em apresentar fatos conhecidos e reais mas dando-lhes um sentido mais geral do que aquele que podem ter para um leitor desprevenido”. (HEGEL, 2009, p. 434).

Veja-se a doce coincidência: a fábula vem de um bom português, homem de bem e muito inteligente, é ele quem dá vida ao “hipotrérico”, mas percebe-se também, quiçá, não por coincidência (mas deixa-se por conta do *lance de dados*), que ele “[...] *neologizava segundo suas necessidades íntimas*” (ROSA, 1976, p.67). Aqui, embora o bom português apareça como *persona*, crê-se que se possa usar uma de suas máscaras para o bom português como língua vernácula voltando para si mesma, como aquela que está sempre disposta a abrigar novas palavras, a grande questão é que, por vezes, o bom português não é visto como “português bom”, tem sempre um bom juiz ditando a sentença “Olhe meu amigo, essa palavra não existe” (ROSA, 1976, p. 67). Mais uma vez, como se nota, cai-se no jogo da negação com forma de existência, dúbio mecanismo de ser hipotrérico, palavra inventada que nega a existência do mecanismo que dar-lhe a razão de (não) ser sendo, pura duração de um agora que surge em um jorro de expressão e fica “havendo”.

O ficar “havendo” em relação ao “dar a luz” a uma nova palavra, chega ao mundo guiado por uma obscuridade, a referência ainda não o atende, o grande círculo-de-gis-de-prender-peru ainda não o reconhece como um dos seus, é um estrangeiro chegando à sua própria terra, na qual a hospedagem responde como enigma de um tempo senhor de si mesmo. Contudo, talvez a nova palavra, construída no intermédio de um “havendo” (não) precise passar pelo veredito da serventia do ato comunicativo, crê-se que para o feito que as “santas convenções” podem estar à espreita. Todavia, como é no princípio que se o diz o fim (o misterioso infinito), hipotrérico também cumpre o seu ciclo “Hei que ele é. Do irreplegível” (ROSA, 1976, p. 64). O cumprir o ciclo, no entanto, se mostra como fenda aberta, “é do irreplegível”, sabe-se que vem do “bom português”, mas o “bom português” se deu a ver em fábula, parece que a situação pede estória, quer-se que a moral seja apenas questão de invenção, mas o vulcão se abre.

O universo da criação da palavra é inesgotável, é uma fonte que jorra incessantemente, o embate da (não) aceitação do fato não se encontra na linguagem, mas no homem como *dominus*, que precisa de servas “certeiras” à sua fala, para ele o servir, nas relações cartesianas, é quem determina quem fica. Mas e se a intenção não for ficar?, mas ser eterna

estrangeira divagando no jogo entre vida e morte em puro exercício de embelezamento da língua? “Sertanejos” e poetas apreciam o caso. Mas como se sabe

Viver é encargo de pouco proveito e muito desempenho, não nos dando por ora lazer para nos ocuparmos em aumentar a riqueza, a beleza, a expressividade da língua. Nem nos faz falta capturar verbalmente a cinematografia divididíssima dos fatos ou traduzir aos milésimos os movimentos da alma e do espírito. A coisa pode ir indo assim mesmo à grossa. (ROSA, 1976, p. 65)

Como o recorte citativo alerta, não são todos que dedicam suas horas apressadas de vencimento na tradução da beleza da vida (re) visitando ou inventando as palavras, o desempenho se sobressai ao proveito. A praticidade dita. Às vezes, se esquece de viver, os homens se adaptaram à visão cega, assim a vida passa sem retrovisor. “[...] essa maneira de ver reafirma apenas o estado larval em que ainda nos rojamos, neste pragmático mundo da necessidade [...]” (ROSA, 1976, p. 65). Porém, entre as pedras existe rosa, nesta estória, há também os “nus de norma”, os que criam segundo as necessidades de suas almas mostrando “[...] seja por gosto ou capricho de transmitirem com obscuridade coerente suas próprias e obscuras intuições”. (ROSA, 1976, p. 66). Estes são desbravadores, desarmam os guardiões e “desermeutizam” a língua, “veem o milho crescer de minerol infante”. Estes homens, “sertanejos de língua”, de aguçado sentir são poetas de “[...] inebafável vocação⁶⁰ para contraventor do vernáculo” (ROSA, 1976, p. 66), não se saciam apenas com a palavra dada, bebem direto da fonte.

Haja vista, o acima dito, por extensão, diz-se que os poetas são “eternos moradores do sertão”, senão visitantes. Lá a língua transita em liberdade, apenas ao sentir obedece. Norma, esta fica para os guardiões, pois como já dizia Bernardo Soares em um de seus desassossegos

Obedeça à gramática quem não sabe pensar o que sente. Sirva-se dela quem sabe mandar nas suas expressões. Conta-se de Sigismundo, Rei de Roma, que tendo, num discurso público, cometido um erro de gramática, respondeu a quem dele lhe falou, “Sou Rei de Roma, e acima da gramática”. E a história narra que ficou sendo conhecido nela como Sigismundo “super-grammaticam”. Maravilhoso símbolo! Cada homem que sabe dizer o que diz é, em seu modo, Rei de Roma. O título não é mau, e a alma é ser-se. (PESSOA, 2006, p. 113)

⁶⁰ “[...] fidelidade àquilo que não pode ser tematizado mas também não simplesmente silenciado é uma traição de natureza sagrada na qual a memória, girando subitamente como um redemoinho, descobre a frente de neve do esquecimento”. (AGAMBEN, 2012, p. 37-38).

Talvez este seja um momento para sentir a mobilidade da língua que se (des) dobra e redobra; que não fuja a comparação, pode ser ao mesmo tempo “matéria bruta” na mão de um escultor ou massinha de modelar nas mãos de uma criança, ou ainda para os mais duros de infância, o martelo que faltava para a fixação de um quadro na parede, questão de ordem. Quiçá, toda essa discussão seja fruto do modo de pensar a vida dissolvida em linguagem, as questões vistas até aqui parecem ser mecanismos de escolha sobre como receber a língua: entregar-se ao uso cego ou jorrar a expressão em palavras (mecanismo do sentir se fazendo em neologismo), traga-se também ao discurso o escritor literário, o poeta. Ao trazer *Hipotrélico* ao fazer literário, faz-se oportuno o comentário de Paulo Rónai presente no apêndice de **Tutameia**

“Hipotrélico” [...] é a discussão às avessas do direito que tem o escritor de criar palavras, pois o autor finge combater “o veso do palavrizar”, retomando por sua conta os argumentos de que já se viu acossado como deturpador do vernáculo e levando-os ao absurdo: põe maliciosamente a vista as inconseqüências dos que confessam a patogênese da língua e se opõe a que uma palavra “nasça do amor da gente”, assim como uma borboleta sai do bolso da paisagem. A “glosação em apostilhas” que segue esta página reforça-lhe a aparência pilhérica, mas em Guimarães Rosa zombaria e *pathos* são como o reverso e o anverso da mesma medalha. (RÓNAI, 1976, p. 195)

O bom português é a “prova maciça” para o que afirma Rónai, sempre esteve no prefácio “firme e forte”, quer seja como *persona*, no obedecer ao terra-a-terra e até como anverso e reverso para as situações neologizantes. Aparentemente, além das discussões já elencadas, parece também denunciar o espaço do escritor, ou a falta deste, no difícil, mas gratificante trabalho de transformar em rosas as pedras do mundo usando com artifício as palavras.

Em tese, o escritor literário é um “eterno fazedor de neologismos”, “cultivador de rosas”. Mas não se caia aqui na sedutora vontade de ver o termo apenas em campo etimológico, o *neo*, ao menos por intenção, apresenta o novo sempre em construção, mesmo as palavras já agindo em curso de existência. Para a “visualização imagética” do intento, tem-se a obra⁶¹ literária que, para fins práticos, é fruto do labor do escritor, que mesmo, por vezes,

⁶¹“Se a criação escapa à inteligência e ao julgamento do criador, quando não será ainda mais obscura para aquele que a acolhe! Se a obra, muito longe de ser a expressão transparente e controlada de um objeto exterior ou de um conteúdo anterior da consciência, representa a irrupção misteriosa de uma misteriosa presença, comparável ao surgimento de uma nova forma de vida sobre a terra [...] Julgar não poderá equivaler senão a descobrir o que há de particular em uma obra, tendo-a em conta de um acontecimento incomparável, apreciando-a em função de sua legalidade interna. Tal legalidade, no entanto, não nos é dada, justamente, senão na obra mesma [...]”. (PICON, 1969, p. 17)

já estando em circulação diária, faz-se nova a cada vez que lida. É trabalho minucioso e sentido, é a retirada da palavra do mundo trazendo-a de volta como estrangeira em “pleno exercício de exílio”, acontecimento.

Talvez se precise de mais “cultivadores de rosas”, é necessário aprender a ver com olhos de menino (dom de poeta), para as crianças as palavras não precisam significar, mas serem vividas, pois, enquanto não se aprender a língua dos anjos, *hipotrético* será anedota do bom português.

3.3 Nós, os temulentos

O título do terceiro prefácio de **Tutameia** parece bem sugestivo, um detalhe aparentemente simples, entrecorta o título possibilitando questões a serem pensadas, o caso da vírgula separando “nós⁶²”, seguido da definição “os temulentos”, é uma delas (ordem de sujeito). Por que nós? Que intenção se (re) nivela diante do embaralhado jogo, no qual narrador se define como pertencente ao grupo dos temulentos? “O narrador é um homem que sabe dar conselhos ao ouvinte. “[...] Aconselhar é menos responder a uma pergunta do que fazer a sugestão de uma história que está se desenrolando”. (BENJAMIN, 2012 p. 216). Acompanha-se o embaralhar das cartas no decorrer do texto. Assim inicia-se:

Entendem os filósofos que nosso conflito essencial e drama e talvez único seja mesmo o estar-no-mundo. Chico, o herói, não perquiria tanto. 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. De sobra, afligia-o a corriqueira problemática quotidiana a qual tentava, sempre que possível, converter em irrealidade. (ROSA, 1976, p. 101).

Chico, assim é apresentado: não desejava fazer investigações meticulosas sobre estar-mundo, pelo contrário, buscava converter para fora⁶³ dele (convertimento de irrealidade) o

⁶²“Em ‘Nós, os temulentos’, o pronome de primeira pessoa deixa pouca margem a dúvidas sobre a ebriedade do escritor e sua escritura, levando-nos a evocar o narrador machadiano, aquele que acusa seu livro e seu estilo de serem bêbados, de não acertarem o rumo do caminho e de soçobram por descontrolados”. (BYLAARDT, 2011, p. 175)

⁶³“Na obra, o artista não se protege somente do mundo mas da exigência que o atrai para *fora* do mundo. A obra doma e submete momentaneamente esse ‘lado de fora’, restituindo-lhe uma intimidade, ela impõe silêncio,

quotidianus, em pleno exercício de ficção – na busca do “[...] silêncio do mundo, o silêncio ou a neutralização do que há de usual e de atual no mundo, tal como a imagem é a ausência do objeto”. (BLANCHOT, 2011 p.41). Mas como? “[...] a pifar, virar e andar de bar a bar”. (ROSA, 1976, p. 101). Em tais andanças, muitas anedotas se perfizeram cômicas em situações ébrias. “Nas situações de embriaguez, Chico arejava-se com “animação aquecente”, vezes, por suas “dúvidas diplópicas” como em “ – Você está bebaço borracho!— Estou não estou... Então, ande reto nesta linha do chão. – Em qual das duas?”. (ROSA, 1976, p. 104).

O *humour* já adiantado em *Aletria e Hemenêutica*, em *Nós, os Tumulentos*, se dá a ver no cambalear de uma escrita ébria, o deflagrar do fósforo riscado se dissolve em diversas estórias a partir da visão de um chamado Chico, pelos olhos “diplópicas” o cômico se faz também em **anedotas da abstração**⁶⁴. “No terreno do *humour* imenso em confins vários, pressentem-se mui hábeis pontos e caminhos. E que na prática de arte, comicidade e humorismo atuem como catalisadores ou sensibilizantes ao alegórico espiritual [...]”. (ROSA, 1976, p.3). Ao pensar, nesse recorte recém-citado advindo do primeiro prefácio, chama a atenção o fato de, para o narrador, na arte, humor⁶⁵ atuar como catalisador e sensibilizante, fato que leva a (des) confiar que

“Nós, os Temulentos” deve ser mais que simples anedota de bêbado, como se nos depara. Conta a odisséia que para um bom borracho representa a simples volta a casa. Porém os embates nos objetos que lhe estorvam o caminho envolvem-no em uma sucessão de prosopopéias, fazendo dele, em rivalidade como esse outro temulento que é o poeta, um agente de transfiguração do real. (RÓNAI, 1976, p. 196)

Ao caminhar por essa vereda aberta por Paulo Rónai é-se tentado a acompanhar as peripécias “vividias” por Chico até a sua chegada em casa⁶⁶. A primeira corresponde ao seu encontro inesperado com um padre conhecido que “[...] *retirou do breviário os óculos, para*

confere uma intimidade de silêncio a esse lado de fora sem intimidade e sem repouso que é a fala da experiência original”. (BLANCHOT, 2011, p. 49)

⁶⁴“Fenda surgida de um simples princípio de funcionalidade; ela não se produz diretamente a princípio de funcionalidade; ela não se produz diretamente a estruturas das linguagens, mas apenas no momento de seu consumo [...]. No entanto, é o próprio ritmo daquilo que se lê e do que não se lê”. (BARTHES, 2013, p. 17)

⁶⁵“O verdadeiro humor [...] só é compatível com uma grande riqueza e profundidade de espírito pois só elas lhe permitirão apresentar como expressão do real o que apenas possui uma aparência subjetiva e mostrar o que há de substancial na acidentalidade dessas aparências, nos simples ditos de espírito. [...] minúcias que desordenadamente surgem e se associam”. (HEGEL, 2009, p. 656).

⁶⁶“[...] corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade”. (BACHELARD, 2013, p. 36)

olhar para a ele dizer: Bêbado, outra vez... – Em pito de pastor a ovelha.—É ? Eu também...— o Chico respondeu, com, báquicos, o melhor soluço e sorriso” (ROSA, 1976, p. 101). O trecho parece sugerir “aproximação” dos personagens, situação cômica carregada de construções às avessas, o narrador e o Chico colaboram para o feito. No exercício de embriaguez, padre e Chico se aglomeram em um “eu também”, resposta dada em trocadilho a óculos tirados do breviário, ação de um julgamento⁶⁷ que quer ver melhor, tentativa válida senão praticada em ordem de ovelha que, de longe, reconhece outra. Mas como afirma o narrador, existe na intenção um pastor em pito e, assim sendo, a resposta precisa ser autorizada, Baco então, diluído em soluço e sorriso, faz de Chico seu porta-voz, a situação não trouxe réplica ao discurso – o jogo de comparação de igualdade dos sujeitos parece ser ação dos deuses, de Roma eles entendem.

Na segunda, o curso segue em cambalear até ser parado por acidente de percurso, agilidade de espeto que vara a visão⁶⁸ dos que veem “diploicamente”, doce habilidade de megera, é o narrador⁶⁹ que diz, se se ver torto, a permissão é dele. Mas siga-se, ele, o Chico:

[...] mais três passos, pernibambo, tapava o caminho a uma senhora, de paupérrimas feições, que em ira o mirou, com trinta espetos.—Feia!—o Chico disse; fora-se-lhe a galanteria. – E você seu bêbado!? megerizou a cuja. E, aí, o Chico: — Ah, mas... Eu?... Eu amanhã, estou bom... (ROSA, 1976, p. 101)

A resposta ao olhar de megera que atravessa Chico é dada em “má criação de menino”, que dá a palavra “feia” uma “inocente conotação de xingamento” recebido por ela em confirmação de sentido -adjetivo reclamando sujeito - que encontra abrigo na ação de contrarresposta, “[...] – E você seu bêbado?” (ROSA, 1976, p. 101). Mas amanhã estará bom, fragmentos de odisséia que ainda se faz em espera, enquanto ele não chega, segue-se em

⁶⁷“Quando uma sineta anuncia a entrada dos juízes, o culpado, que, entretanto, enfiou sorratamente a borla e a toga, sobe precipitadamente para a cadeira do juiz. Mas, assim que declara aberta a audiência, deita fora a toga e desce até o banco da acusação pública e depois até o da defesa. Nos intervalos da sessão volta a sentar-se, com a alma a sangrar no banco dos réus”. (AGAMBEN, 2012, p.94).

⁶⁸“[...] supõe a distância, a decisão separadora, o poder de não estar em contato e de evitar no contato a confusão”. (BLANCHOT, 2011, p. 23).

⁶⁹“Vistos de uma certa distância, os traços grandes e simples que caracterizam o narrador destacam-se nele. Ou melhor, esses traços aparecem, como um rosto humano ou um corpo de animal aparecem num rochedo, para um observador localizado numa distância apropriada e num ângulo favorável. Essa distância e esse ângulo de observação nos são impostos por uma experiência quase cotidiana”. (BENJAMIN, 2012, p. 213)

segura incerteza, é o que Chico faz, de indo em indo chega aos “copoanheiros e combebe”.
Veja a situação:

[...] *José, no ultimado, errava mão, despejando-se preciosíssimo líquido orelha a dentro.*—Formidável! Educaste-a? —*Perguntou o João de apurado falar.* — Não. Eu bebo para me desapaixonar ... *Mas o Chico possuía outros iguais motivos:* — E eu para esquecer... — Esquecer o que? — Esqueci. (ROSA, 1976, p. 102)

A conversa segue animada até altas horas, saem. Dos três, José é quem tem carro, mas já se encontra na “condição de morto proverbial”. Na ocasião, resolvem passar em outra porta- é a dose de despedida- essa é a hora da “revelação” “[...] – Dois uísques, para nós... — *Chico e João pediram*— E uma coca-cola aqui para o amigo, porque é ele quem vai dirigir...” (ROSA, 1976, p. 102), isso seria trágico, se cômico não fosse, já que no acontecido foram todos “[...] *salvos e sãos, os bafos, inclusive.* (ROSA, 1976, p. 102), imagine-se a situação.

José ficou preso no decurso da estória, foi “deixado”. Avante João e Chico. A conversa segue ganhando fôlego. Chico se (des) fazia das teorias, enquanto João epilogava “[...] eu não vou contar a ninguém onde estivemos até agora...” (ROSA, 1976, p. 102). A frase gerou incômodo em Chico, que sentiu incluído em “ninguém”, “— Mas, a mim, que sou seu amigo, você podia contar?” (ROSA, 1976, p. 102). Não houve acordo. Com o ocorrido, se desgostaram e deixaram-se. Quanto a João, o qual se permitiu sentir apenas o universo, souu “— Sou como Diógenes e as Danáides... — *definiu-se, para novo prefácio*”. (ROSA, 1976, p. 102-103). Mas a alusão a João, esta segue se (des) construindo em estória, “Bêbados fazem muitos desmanchos...” (ROSA, 1976, p. 102-103). Num desses, artimanhas de semi-audaz se fazem em caminhos rodeados que traçam qualquer rumo. Qualquer vereda para um temulento é caminho, o estar-si perdido é só uma questão de direção.

A odisseia segue como “João”, idem, ibidem, itidem ... Também como “floresta impenetrável”: o ponto de (des) encontro entre as ruas 12 de setembro e 7 de outubro, a distância entre o cá e o lá, à altura do reflexo da lua (vê-se na lua o prelúdio do navegar em si, visão da imagem⁷⁰ com manto- artimanhas de um rosto), a espera do bonde que já passou. Pobre Joãozinho, a floresta o consome “E, chorando, deu-lhe a amável nostalgia” (ROSA, 1976, p. 103). Ele quer voltar para casa⁷¹.

⁷⁰“A imagem é a duplicidade da revelação. Aquilo que encobre revelando” [...] (BLANCHOT, 2010, p. 69).

⁷¹“[...] a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa permite sonhar em paz. [...] Ao devaneio pertencem valores que marcam o homem em sua profundidade. O devaneio tem mesmo o privilégio de

A volta, assim como a saída, será feita em ziguezague, “esperando a vez da casa passar”, “[...] para poder abrir... *meteram-no a dentro*” (ROSA, 1976, p. 104). Assim, chega João à casa: “embriagatinhando”. Caindo em si, percebeu que em anedota se fez - comoção de Chico que fitava a cena. O chegar ao quarto e querer despir-se diante do espelho o leva a estilhaçar-se, os óculos não foram tirados, esquecimento de João. Chico se arrepende. E João (des) apareceu para si mesmo em balbucio de sonho, a anedota se (des) fez, a odisseia se cumpre em **SEGREDO DA ETERNIDADE**⁷².

Ao seguir a vereda aberta por Paulo Rónai acompanhando as peripécias de Chico e seus “copoanheiros” e ao pensar no humour como catalisador para o alegórico espiritual, vê-se possibilidades de diálogo com Rónai, inclusive tecendo fios com as sondagens sobre o narrador, incitadas no início desse texto. Volte-se ao embaralhar das cartas.

Nós, os Temulentos traz um narrador “interferidor” (talvez não venha a calhar a palavra, mas sobreviva à intenção), que não perpassa o texto de forma ingênua, prega peças, poetiza as passagens dos personagens, insere visões de convencimento de uma irrealdade convertida em realidade, assim como Chico.

O narrador é matreiro, vezes, aparece entrecortando falas, inserindo ali a sua travessia em artinha de travessão - denuncia os personagens com o mesmo vigor que os defende – Se com ousadia, lança-se o julgo, com ordem do título, ele assim como os outros, se faz temulento. Ora se mostra “sujeito”, “Entendem os filósofos que nosso conflito essencial e drama e talvez único seja mesmo o estar-no-mundo”. (ROSA, 1976, p. 101), ora é o contador da estória, apresenta Chico, em seguida, já se dá a ver em voz de narrar entreabrindo\ cortando as falas dos personagens, nelas interferindo.

Talvez o narrador seja mais que “diplópico”, pois além de mostrar objetos duplicados a partir dos personagens (visão de temulento), incita vozes, no seu fazer plural se entrecruza em “nós”, lança óculos no decorrer do texto.

Entre o lançar dos óculos vê-se a abertura para o leitor, *grosso modo*, em alegoria, pensar a malha fina e lembrar, como ressaltou Rónai, de outro temulento que é o poeta, também transfigurador do real. Mas vendo assim, as anedotas de *borrachos* seriam apenas *causos* para abstração? Não se pode mergulhar no infinito do escuro, mas a situação denuncia que “um palito de fósforo deflagrado”, para o poeta, ainda tem serventia.

autovalorização. Ele usufrui diretamente de seu ser. Então, os lugares onde se viveu o devaneio reconstituem-se por si mesmo um novo devaneio”. (BACHELARD, 2008, p. 26)

⁷²“Naquele seu ímpeto ascendente e embora retombe a cada instante, ninguém, nem ele mesmo o sabe: o repuxo é o eterno recém-nascido”. (QUINTANA, 2003, p. 17)

E agora? Depois de ditas as piadas de bêbado, o que resta é a promessa de riso que ficou engasgada na garganta (o palito foi riscado e chegou-se a sua real serventia- já pode virar matéria de poesia), pois, ao término da duração de uma anedota, o que fica é o pensamento, o que é, para o Chico, o poeta, *causos* de “vida” temulenta.

Ao poeta também aflige o cotidiano (por vezes, foge dele), vive a criar realidades sobrevindas de sua engenhosidade de eterno catador de “palitos riscados”, é assim que vive *Nós, os Temulentos*.

3. 4 Sobre a escova e a dúvida

O quarto e último prefácio de **Tutameia**, *Sobre Escova e a Dúvida*, diferente dos três primeiros, se apresenta dividido em “capítulos”, acompanhe-se os sete (aqui nomeados):

I

(Des) caminhos de um eu-escritor: Artimanhas de um *rendez-vous*

É Rosa. A afirmativa soa em *Perguntas em forma de cavalo marinho*

Que metro serve
para medir-nos?
Que forma é nossa
E que conteúdo?

Contemos algo?
Somos contidos?
Dão-nos um nome?
Estamos vivos?

A que aspiramos?
Que possuímos?
Que relembramos?
Onde jazemos?

(Nunca se finda
nem se criara.
Mistério é o tempo,
Inigualável.)

(DRUMMOND, 1991, p. 21)

As suspeitas se afloram “em resto de verão ou entrar de outono”, há de se esperar os frutos, se ele reside aí em algum lugar há de se pensar que seja no “ou”, mas isso implica viagem. Então? Regue-se a vinho, Montmartre é o destino. É lá que segue avante a conversa de dois amigos escritores que se reconhecem ante a condição de sociedade: “o outro” que

partilha do “eu”, jogo de vice-versa se realizando no xeque mate do *alter ego* feito em encontro, como afirma Rónai (1976, p. 196)

Surpreendidos de se encontrarem face a face, os dois eus encaram-se reciprocamente como personagens saídas da própria imaginativa, perturbados e ao mesmo tempo encantados com a sua “sosiidade” (sic), tecendo uma palestra rapsódica de ébrios em que o tema do *engagement* resurge volta e meia como preocupação central.

Um dele (s), o amigo, era “[...] Roasao, o Rão por antonomásia e Radamante de pseudônimo [...]” (ROSA, 1976, p. 146). Rão era de menus abstratos. Acompanhe como o narrador- personagem (“autor”, véu⁷³ do personagem), refere-se a Rão:

Denunciou-me romances que intentava escrever e que lhe ganhariam glória, [...] Lia no momento autores modernos, vorazes substâncias. Explicou-me Kaufner e Yayarts. [...] Desprezava estilos. Visava não à satisfação pessoal, mas a rude redenção do povo. Aliás, o romance gênero estava morto. Tudo valia em prol de tropel de ideal. Tudo tinha de destruir-se, para dar espaço ao mundo novo aclássico, por perfeito. [...] Nada de torres de marfim. Droga agora era a literatura; a nossa concalhorda. (ROSA, 1976, p. 147).

Quanto ao Rão, depois de algumas doses, ao definir o amigo (o narrador), chamou-o de “o da forma”, Radamante enleva o verbo e resolve também pronunciar-se em relação a este: “Você, em vez de livros verdadeiros, impingenos...” (ROSA, 1976, p. 147), quanto ao narrador, não responde a nenhum dos dois, em confissão, de ouvidos cansados, assume que Rão era um de seus personagens. Se assim era, de Rão não poderia rir, mesmo sabendo que “Temia ele o novo e o antigo, carecia constante sustentar com as mãos o chão, as paredes, o teto, o mundo era ampla estreiteza”. (ROSA, 1976, p. 147). Fazer o quê? Rão e Radamante eram s(eus), era Roasao, s(eu) amigo. A conversa então segue em ritmo de dança⁷⁴, *La ballade des trente brigands* denuncia a provocação do segmento, os papéis se invertem,

⁷³ “[...] encobrimdo - de uma maneira que não cobre nem descobre”. (BLANCHOT, 2010, p. 69)

⁷⁴ “A vereda de dança do labirinto, que leva ao coração daquilo que o mantém à distância, é o modelo desta relação com o inquietante que se expressa no enigma”. (AGAMBEN, 2007, p. 222)

esfinge⁷⁵ de uma escrita. “— todos nós não sabemos que estamos com saudades uns dos outros” (ROSA, 1976, p. 147). Agora o narrador é personagem de Rão, jogo revertido: um é outro, outro é um, já se pode iniciar o livro.

II

O Tio era Cândido, parente meu em espírito e misteriosanças

É preciso ser cândido para olhar para o proto que carrega cada manga, espírito e misteriosanças garantem-no o parentesco, é pelos olhos do Tio que ele, o narrador, “mostra”. O zero que aparece sutilmente posto em epígrafe, parece denunciar o fato, pois, em conotação de infinito⁷⁶ também pode ser facilmente associado à manga e à mangueira. A assertiva bem dialoga com Blanchot em **O Livro por vir**, ao discorrer sobre *O infinito literário: O Aleph*, na qual defende:

Antes de ter começado, tudo já recomeça; antes de ter realizado, repetimos, e essa espécie de absurdo do que consiste em voltar sempre sem nunca ter partido, ou em começar para recomeçar, é o segredo da “má” eternidade, corresponde à “má” infinidade, que encerra talvez o sentido do devir. [...] reviravolta que se chama êxtase. (2005, p. 137)

Releia-se ou aluda-se a assertiva sob a voz de Tio Cândido,

Dizia o que dizia, apontava à arvore: — Quantas mangas perfaz uma mangueira, enquanto vive? — isto, apenas. Mais, qualquer manga em si traz, em caroço, o maquinismo de outra, mangueira igualzinha, do obrigado tamanho e formato. Milhões, bis, tris, lá sei, haja números para o infinito. [...] sempre total ovo e cálculo. (ROSA, 1976, p. 149)

O infinito não se “mostra”. É, em generosas proporções, tudo e nada, não se pode fazer nada com tudo, não se explica, é mistério. Talvez, isso também denuncie o fato de Tio

⁷⁵“A esfinge não propunha apenas simplesmente algo cujo significado está escondido e velado sob o significante ‘enigmático’ mas sim um dizer no qual a fratura original da presença era aludida com o paradoxo de uma palavra que se aproxima do seu objeto mantendo-o indefinidamente à distância”. (AGAMBEN, 2007, p. 222)

⁷⁶“A verdade da literatura estaria no erro do infinito”. (BLANCHOT, 2005, p. 136)

Cândido ter fé e uma mangueira⁷⁷, é assim a vida, “de um não dar conta inquestionável”, isso é humano, embora a ordem seja divina. Diante de assustadora beleza,

[...] tem-se de redigir um abreviado de tudo. *Ando a ver. O carracol sai ao arrebol. A cobra se concebe curva. O mar barrulha de ira e de noite. Temo igualmente angústias e delícias. [...] Tudo se finge primeiro; germina autêntico é depois. Um escrito será que basta? Meu duvidar é petição de mais certeza.* (ROSA, 1976, p. 149)

A passagem supracitada mostra o narrador, em exercício de parentesco, em uma das mais lindas heranças do Tio, o ver. “Ver” que sutilmente é denunciado no início da estória, quando “afirma”: *Meu duvidar é da realidade sensível aparente — talvez só escamoteio das percepções.* (ROSA, 1976, p. 148), afirmando em sequência que mesmo cumprindo a vida de empírico modo, acredita em boi, “mamífero voador”. O fato soa como oportunidade para lembrar as mangas coração-de-boi do mestre Cândido, “curtido homem, trans-urucuiano, de palavras descontadas” (ROSA, 1976, p. 148).

Talvez, esta seja a grande questão: “as palavras são descontadas”, também correm ao infinito. E o escrito? É da misteriosanção, é só um abreviado de tudo.

III

Galos mudos: Sereias cantam

A hora grafada

De noite no mato as árvores semelham
 Uma água acabada de pousar,
 Um anjo saudando,
 Um galo perfeitoinho,
 Uma ave grande vista de frente.
 De noite no mato, as vivas figuras enraizadas,
 Prontas a falar ou bater asas. (PRADO, 2014, p. 41)

Dizem que é em “sonho⁷⁸” que o canto das sereias vêm, não se dá a nú o ouvido⁷⁹, não se quis descer ao mar, testemunho de Ulisses. Mas “— Os sonhos são ainda rabiscos de crianças desatoroadas” (ROSA, 1976, p. 151).

⁷⁷ “[...] põe-se em dúvida a natureza da realidade através da parábola da mangueira, [...] o inacessível nos elementos mais óbvios do cotidiano real é aduzido, afirmado, exemplificado”. (RÓNAI, 1976, p. 196)

O encontro vertical surge em convite à dança, vezes, sob pena de não abrir os olhos, o fato é de pouca valia. À altura de um sonho, conta Lucêncio, “não-dormir e não-acordar” não dá plausibilidade às palavras. Acusa o narrador, ter, em noite dessas, recebido “feliz visita”, em descrição relata o fato

— É o que mais parece com a ‘felicidade’: um modo sem seqüência desprendido dos acontecimentos — camadas do nosso ser, por hora oculta— fora dos duros limites do desejo e de razões horológicas. Não se imagina o perigo que ainda seria, algum dia, em alguma parte, aparecer uma coisa deveras adequada e perfeita. (ROSA, 1976, p. 150)

Difícil é a tarefa de adivinhação no sono⁸⁰, tentativa falha dos que procuram ressuscitar esse “estado de felicidade”, Blanchot já adiantava “embriões não se fossilizam”, o que se pode fazer é traduzir o canto que chega ao mundo se fazendo em ruído, duro exercício dos poetas⁸¹.

Veja a estória de Lucêncio, contada pelo narrador:

Lucêncio porém discerne, e para sua surpresa: de seguida seu rapto se desdobrou, em mais que perfeitos movimentos. De uma companheira — era mocinha, conhecida, a que talvez ele menos escolhesse para conviver sonhos desses, nunca a tendo olhado em erótico ou flirte, antes nem depois. Mesmo não se diria sonho; mas o transunto, extremo, itens lúcidos, de séssil, dócil livro, [...] Assim despertou de todo, a peso infeliz, conta. [...] Curioso procurou aquela moça. Sentiu que nada viu, da visionada, consonhada, tão imprevista e exata. — Você acaso pensou em mim ? — ousou.— Oh, não por enquanto... — ela riu, real, apagado retrato. Termina aqui o episódio de Lucêncio. (ROSA, 1976, p. 151).

⁷⁸“No sonho ainda existe algo como uma luz que na verdade não sabemos qualificar. Ela supõe uma inversão da possibilidade de ver. Ver no sonho, é estar fascinado e o fascínio produz-se quando, longe de apreender a distância, somos investidos por ela. Na visão, não somente tocamos graças a uma distância que nos alivia, mas a tocamos sem ficarmos estonteados por ela. No fascínio, talvez já estejamos fora do visível- invisível”. (BLANCHOT, 2010, p. 69)

⁷⁹Pois, “[...] havia algo de maravilhoso naquele canto real, canto comum, secreto, canto simples e cotidiano, que os fazia reconhecer de repente, cantado irrealmente por potências estranhas e, por assim dizer imaginárias, o canto do abismo que, uma vez ouvido, abria em cada fala uma voragem e convidava a desaparecer”. (BLANCHOT, 2005, p. 4)

⁸⁰“[...] a adivinhação no sono, tão cara à Antiguidade, explica-se graças aos fantasmas dos sonhos que nos levam a realizar, uma vez despertos, as ações que costumamos associar inconscientemente a eles, ou então, com a maior receptividade da fantasia, durante o sono ou o êxtase, aos movimentos às emanações externas”. (AGAMBEN, 2007, p. 137)

⁸¹**NOTA A LÁPIS**

“... as teias de aranha do sono...” (QUINTANA, 2003, p. 35)

A moça vista em sonho por Lucêncio mostra-se como representação, “[...] desdobramento ordenado de significações, uma relação regulada entre o que compreendemos ou que antecipamos e o que advém de surpresa [...]” (RANCIÈRE, 2012, p. 124). Assim era ela feita em livro, imprevista ao mesmo tempo em que exata, quem ousaria dizer que não era real?, Ela, pois, era “[...] a totalidade do sendo, representada de antemão, como criada [...]” (HEIDEGGER, 2010, p. 69), inaugurando sua própria realidade (tal como os sapatos de camponês representados por van Gogh em pintura). Mas essas são questões da origem da obra de arte – na qual a palavra de ordem é abismo, inauguração do eterno princípio (coisas de canto de sereia e sonhos (des) acordados – invoque-se Lucêncio, a estória tem “cheiro” de recomeço).

IV

Mas é Apolo quem guia as musas

Tinha tudo para ser um dia comum, salvo os acasos próprios para “abalrô e espanto”⁸², ocasião para se pensar no alfabeto de almas transitando separadamente, unidas em colisão casual. Quantos (a) casos cabem no alfabeto? Adão anuncia o infinito. Ela, segundo o narrador, surgiu em um desses.

Seria bela?— a andorinha e o verão por ela feito. Seu hasteável vestido verde alegre a dividida inteira elegância na ondulação das ancas—vulgariter rebolado— para não perder-se o nu debaixo das roupagens. Deteve-se por momento, de costas e vertical, feito um livro na estante. Depois, eterna, sumiram-na o chão, a obrigação, a multidão. Enviei-lhe um pensamento, teoricamente de amor, como milhões de anos luz no bolso do astrônomo. (ROSA, 1976, p. 153).

Assim ela veio. Dizem que dessas horas o relógio não conta, perdeu-se dele mesmo. Conta a estória que o narrador encontrou-a e perdeu-a em um desses (des) encontros: estava lá ele indo rumo ao seu “regular cotidiano” quando se defronta com um estranho, um dos seus,

⁸² “[...] o autor procura captar e definir os eflúvios de um de seus dias aborígenes a oscilar incessantemente entre azarado e feliz, até enredá-lo numa indecisão irreparável”. (RÓNAI, 1976, p. 196)

de Adão por descendência; ela sumiu assim, por distração necessária; era um dia de panema, o narrador disse⁸³. No entremeio, perdeu o ônibus, sobrava-lhe tempo para evocar a mulher.

Evoco em verde esbelta mulher, formada de nuca, dorso, donaire, quadris, pernas. Digo: bem mal desaparecida de meus olhos, recém-remota, veloz, Aretusa. [...] provável é que não veja aquela mulher; e, não a sabendas, o rosto. Suspeito nem sequer minhas vontades profundas. Sob palavras de Weridião, somos os humanos seres incompletos, por não dominados ainda à vontade os sentimentos e pensamentos. E precisaria cada um, para simultaneidades no sentir e pensar, de vários cérebros e corações. (ROSA, 1976, p. 154)

Depois, segue, de táxi. Considerava-se, pelo então (alude-se), capaz de assassinato abstrato, “[...] nota e nota” (ROSA, 1976, p.154), era conversa entre ele e o *chauffeur*, pensamento de referência ao taxímetro, questão de atraso⁸⁴, horas, a ocasião do riso. Mas não teve jeito, veio o atraso, nem tudo deve ser escrito em letra de forma, por vezes, a rotina se desfaz, talvez essa seja a diferença entre Dizer e dizer⁸⁵.

V

DuvidAção de In-fância

Às vezes não se segue o motivo e tudo corre assim, às soltas. Do mundo não se sabe o que seria, caso não fosse as duvidações de infância⁸⁶ desencadeadoras de porquês. Adultos,

⁸³“Vai ver, no dia, eu andava por menos, em estado-de-jó, estava panema, o que é uma baixa na corrente da sorte; quando um se descobre sob assim, nada deve tanger, nem descuidar, tendo de retrair-se à rotina defensiva” (ROSA, 1976, p. 153).

⁸⁴“Ninguém nunca chegou atrasado. Bênçãos e desgraças vêm sempre no horário”. (LEMINSKI, 2013, p. 215).

⁸⁵“Dizer e dizer —Walfrida imperava ela de costas, embrulhei olhos em seu vestido, outroverde, do que as alfaces mais ofertam. Em tir-te também as pernas com sardas, ancas, cintura, o bamboleio. Tudo de cor se seguiu. Isto é, o rato, rápido; eu precisara de estar recuado a raso grau. Mas todos somos bobos ou anões em volta do rei. Do que nem ela não se admirava, de eu antes desazado correr tão tortas linhas; pois noivamos, no dia mesmo, lindo como um hino ou um ovo. Tudo está escrito; leia-se, pois, principal, e reescreva-se”. (ROSA, 1976, p. 155)

⁸⁶“[...] a literatura para a infância está plena de ajudantes, seres paralelos e aproximativos, pequenos demais ou grandes demais, gnomos, larvas, gigantes bons, gênios [...]”. (AGAMBEN, 2007, p. 32)

geralmente “acostumados”, procuram, desde cedo, “customizar” as crianças, mas estas, ainda puras de seguir, tendem a questões, assim se sucedeu em *Sobre a escova e a dúvida*⁸⁷.

Menino, mandavam-me escovar em jejum os dentes, mal saído da cama. Eu fazia e obedecia. Sabe-se — aqui no planeta por hora tudo se processa em escassa autonomia de raciocínio. Mas, naquela ingrata época, disso eu ainda nem desconfiava. Faltava-me o que contra ou pró a geral, escovação. (ROSA, 1976, p. 156)

Era só um menino, mas, em si, morava o questionamento sobre uma obrigação “herdada”, ensinada e seguida por crianças, jovens, adultos e anciões: a escovação dos dentes ao acordar - por vezes, o automatismo “cria” a razão, cumpre-se o inexplicável. A questão mesmo era a escova, sobre a dúvida, o porquê de usá-la “De manhã razoável não seria bochechar com água ou algo, para abolir o amargo da boca, o mingau-das- almas? E escovar, então, só depois do café com pão, renovador de dentritos?” (ROSA, 1976, p.156). Da duvidação, do ainda menino, um novo modo de “ver” surgia. Seguia? Dúvida é certeza-garantia de jogo, tudo pela escova? A procura é motivo.

VI

Com ficção de escritor

Quiçá a epígrafe de Sêneca seja o (a) caso: “De todos te ofereço, cabendo-te à vontade decidir se a indagação deve perseguir-se até o fim, ou simplesmente limitar-se a uma encenação para ilustrar o rol dos divertimentos” - O fragmento foi citado por Rosa no início do capítulo em xeque, será que adianta? Acompanha-se o (des) enrolar dos casos.

O capítulo traz o narrador como escritor, Rosa, com confissões, “com ficções”, sobre o feitio de algumas estórias como a *Buriti*, de **Noites do Sertão**; *Conversa de Bois*, **Sagarana**; *A Terceira Margem do Rio*, **Primeiras Estórias**, além de outras; entre estas achava-se também romances: **Grande Sertão: Veredas** e a **Fazedora de Velas**, este último, não escrito (engavetado). No decorrer do capítulo, o narrador contador de estórias, aponta as obras

⁸⁷Neste “capítulo”, segundo Rónai (1976, p. 196), “[...] evoca o escritor o seu primeiro inconformismo de menino em discordância com o ambiente sobre um assunto de somenos, o uso racional da escova de dentes; o que explicaria a sua não-participação numa época em que a participação do escritor era palavra de ordem”.

chegadas a ele das mais variadas formas, chamando sempre atenção para o mistério que circunda a criação. Em uma das passagens, alerta “*Só sei que há mistérios demais, em torno dos livros e de quem os lê e de quem os escreve; mas convindo principalmente a uns e outros a humildade*”. (ROSA, 1976, p. 160).

É possível que esta humildade, aqui citada, deva-se ao reconhecimento que os escritores⁸⁸ não são maiores que as suas obras. Pois, seguindo o viés dado em estória, reler-se que elas chegam em estado de graça (o escritor não domina), natureza das coisas que se “acham sem procura”, a “[...] chance de topar, sem busca, pessoas, coisas e informações urgentemente necessárias”. (ROSA, 1976, p. 157). Seria isso a inspiração? Coisas de cultivo. Em atrevido pensar, diz-se, em releitura, que se ela chega vem assim, em transversal, em vestes de primeiro encontro.

Depois, o que se precisa mesmo é “temer à morte⁸⁹”, talvez a **Fazedora de Velas** seja uma oportunidade para se pensar no caso, pois em confissões de narrador, vê-se o lamento: “[...] queira Deus eu o acabe algum dia, quando conseguir vencer um pouco o medo da morte, [...], Às vezes, quase sempre, um livro é maior que a gente”. (ROSA, 1976, p. 160), é essa uma das preocupações: o “inventado fazendo realidade”, leia-se também o jogo em reverso, pois “Más coincidências destas calam-se com cuidado, em claro não se comentam”. (ROSA, 1976, p. 1976). O autor, em voz de narrador, por temor, engaveta o do livro escrito. Viria o livro a outro? Convide-se à conversa **Dona Sinhá e o Filho Padre** e que a confissão se faça em ficção.

VII

Em Zito, poesia tem muito de cozinhar⁹⁰

Zito era vaqueiro, poeta por natureza. O grito mesmo era só em boiada, a poesia surgia, ali em silêncio, em descanso de cozinheiro, depois de vencido o cansaço do vaqueiro, era já em escuro que se acendia a clareira. Era dedicado, “*Mostrou-me um caderno, tirado da*

⁸⁸ “[...] a morte, a morte contente é o salário da arte, é a meta e a justificação para escrever. Escrever para perecer em sossego”. (BLANCHOT, 2011, p. 96)

⁸⁹ “Nesse pavor pela morte em série há a tristeza do artista que honra as coisas bem feitas, que fazer uma obra e fazer da morte sua obra. Assim a morte está desde o começo em relação com o movimento, tão difícil de esclarecer, da experiência artística”. (BLANCHOT, 2011, p. 131)

⁹⁰ “No pólo eufórico, a referência alimentar é [...] uma espécie de grau zero do sentido, infralinguagem sonhada pelos poetas, ‘sistema semiológico regressivo’ que visa a essência da coisa”. (PERRONE-MOISÉS, 2012, p.102)

bolsa do areio do campeio, um caderno em que alistava escolhidos nomes de vacas, vi depois: que sendo entre os dali a um tempo cozinheiro melhor mais o melhor guieiro — e dado em poeta”. (ROSA, 1976, p. 161), o narrador disse.

Era misterioso, por feliz coincidência era também João (Joãozinho?). Zito, pensava em poesia, via em desvia, era curtido homem, quando sozinho de mundo em seus surdos ruídos ela vinha, ali mesmo sob a luz da lamparina, quando não davam por sua presença

[...] Zito esquivava de assim agora a poesia, desde que a servir feijão e carne- seca. Depois [...] acendia a lamparina. Os outros jogavam truque ou pauteavam; ele também. Mas, estendido de braços num couro vacum, rabiscava com toco de lápis num Caderno Escolar — dezoito folhas, na capa azul dois passarinhos e o PERTENCE a “João Henriques da Silva Ribeiro \ Selga 19-5-52”, em retro o Hino Nacional Brasileiro e o Hino à Bandeira – Tenho-o comigo. Mas o que Zito, xará, lançava não eram contas de despensa. (ROSA, 1976, p. 164).

Era neste caderno escolar, que ele, o Zito, escrevia, trazia-o consigo, era lá que dormia o seu segredo, o Zito que o dia não mostrava. Faria agora “sentido” os alistados e escolhidos nomes de vacas? Não se sabe, mas duvidar se faz em petição, o sabido mesmo é que ele “[...] apenas dava que pensava, à sua parte, sustido tangido o berrante com surdos diversos sons. Ele vai guiava”. (ROSA, 1976, p. 162). “Guiava” essa palavra se faz interessante quando se lembra um João, “narrador, escritor”, de sujeito não se fala, quando em uma das de suas vozes, chega a dar a ver em Zito um conselheiro, nas pré-narrações de romances, estórias ainda por escrever

O senhor tem de reger essas noções... pelo que pensava, um livro a ser certo, devia de se confeioar da parte de Deus, depor paz para todos, virtude de enganar com um clareado a fantasia da gente, empuxar coragens. Cabia de ir descascando o feio mundo morrinhento [...]. (ROSA, 1976, p. 164).

Sentir, talvez fosse essa a palavra para Zito, mesmo de muito não entendendo, facilidade de pressentir não lhe faltava, nessas andanças de peregrino poeta “cozinhava também palavras”, secava-as feito couro curtido, isso bem servia a conselheiro e, ele, gostava de ouvir arte.

Influindo-o qualquer porção de proseio ou poema, a quanto aquilo queira acatrimar-se, ainda ao que não entendendo. Aprovava maneira maior: arrancos, triquestroques, teudas, imagens, o chio de imitar as coisas, arrimada matéria, machas palavras. Do jeito, seu ver, devia de ser um livro — para se reler, voz aberta [...] (ROSA, 1976, p. 163- 164)

Em um desses, em que conselho se faz em escrita, dizia Zito a João “A coisada que agente ver é errada... — queria visões fortificantes — Acho que... O borracho sujo, o sr. larga na estrada, em indústrias escritas isso não se lavora”. (ROSA, 1976, p. 165). O conselho de Zito, em relação ao ver, parece dialogar com o dito por Agamben em *Eros ao espelho* (segundo capítulo de *Estâncias*). No fragmento chamado ao diálogo, o autor defende que “[...] quando o objeto sensível se ausenta do senso comum, imediatamente fica ausente também a sua forma e fica a imaginação no ato de imaginar, isso se explica pelo fato de que o senso comum vê mediante o olho” (AGAMBEN, 2007, p. 144). Isso é “tempero”, retome-se a Zito - em palavras de conselheiro - de “cozinhar” ele “entende”.

3.4.1 O espaço entrecortado: “ruminando” os prefácios

Os prefácios de **Tutameia** são exercícios do espaço em contradição à “ordem”⁹¹, veja-se a assertiva em verso e anverso – “[...] delineiam-se, portanto, pela ambigüidade: ora texto, ora extratexto, mesclando, ao mesmo tempo, discurso do criador e criação”. (TURRER, 2002, p 34-35). Como dito na introdução deste trabalho, os quatro prefácios, acrescidos de quarenta breves contos “contados” no instante da estória (diálogo rosiano nas estórias no antes das estórias, o jogo do quatro pelo quatro vezes dez formando o labirinto em tuta e meia), apresentam uma abertura para um espaço vazio, um olhar lançado sobre a linguagem que a desafia a fragmentar-se, o corte de uma fala que se recusa a dizer.

A recusa se dá a partir do escamoteio das percepções - advinda de um jogo da linguagem dividida em dois vieses: uma voltada ao domínio - fala cotidiana - e a outra de indomada natureza, sempre carregada em “tílburi de vidro”. Assim esta última, a correspondente à linguagem literária, fala do não dito dito na linguagem comum – um dizer não- dialético no qual “[...] o neutro fala pelo ser e pelo não ser, a lei não codificável, a outra

⁹¹“O primeiro índice, encabeça o volume, relaciona quarenta e quatro “estórias”; o segundo, [...] ‘de releitura’, no fim do volume, quatro títulos são separados dos demais e apontados como prefácios”. (TURRER, 2002, p. 58)

lei , o ilimitado cuja perda ou falha não podem ser medidas [...]”. (BYLAARDT, 2011, p. 131).

O neutro, nos prefácios de **Tutameia**, apresenta-se em silêncio estridente, é na infância que as confluências do dizer flutuam. Quem não recorda de *Aletria e Hermenêutica*, com suas anedotas da abstração “[...] pelo comum, poder-se-ia corrigir o ridículo ou o grotesco, até levá-los ao sublime [...]” (ROSA, 1976, p. 11), veja-se, gratuitamente, a metáfora para os palitos de fósforos riscados. *Hipótrélico* é do “irreplegível”, fala pela negação de sua própria existência. Em *Nós, os temulentos*, borrachos vêm por olhos diplópicos. Quanto ao *Sobre a escova e a dúvida*, “Tudo se finge primeiro; germina autêntico é depois”. Um escrito será que basta? Meu duvidar é petição de mais certeza”. (ROSA, 1976, p. 149).

As passagens em xeque são apenas recortes para a situação, o neutro nos prefácios ganham dimensões maiores nas lacunas dos fragmentos através das dualidades existentes, do pertencimento “dentro”\“fora”, em natureza indissociável.

Ao apresentar essa sua obra de maneira tão peculiar, Guimarães Rosa conduz o leitor às estórias, através de paratextos, construindo o livro por rotas imbricadas, por uma zona de indecisão limítrofe e ilusória, onde o dentro – as estórias – e o fora – os prefácios – interagem de tal forma que se confundem. (TURRER, 2002, p. 34)

Na assertiva, infere-se que o autor utilizou-se do espaço destinado aos prefácios como contraventor da “ordem”. Ao contrário dos livros comumente encontrados na literatura ocidental, nos quais consta apenas um prefácio, **Tutameia** além de trazer quatro, ainda mantém entre estes e os contos uma relação de “parentesco”- aparecem entrecortando as relações de apresentação com o próprio ato de criação. Segundo Rónai (1976, p. 195), os prefácios

Juntos compõem ao mesmo tempo uma profissão de fé e uma arte poética que o escritor, através de rodeios, voltas e perífrases, por meio de alegorias e parábolas, analisa o seu gênero, o seu instrumento de expressão, a natureza de sua inspiração, a finalidade da sua arte, de toda arte.

Parece que a partir do fragmento supracitado chegou-se a muitas das questões suscitadas no capítulo I, entre as quais acha-se, por exemplo, o que envolve o trabalho do

escritor – a linguagem e o espaço literário. Os prefácios trazem em supra-senso um pensar sobre a criação literária sempre a devolvendo ao seu local de origem - o mistério, utilizando-se dos espaços vazios, trazendo ao texto o que se poderia chamar de **O acaso da linguagem como lugar da escrita literária**. Tudo o que se comenta a respeito da inspiração, dos mecanismos de escrita em relação à criação, chega em nó, um dizer que não fala - ao menos não em voz passível de compreensão. A impressão é que tudo está pautado na di-ferença da visão. Rosa coloca em discussão a visão cega (cotidiana) e uma outra visão, a que não vendo vê (essa seria a ideal à literatura, a visão do escuro - vem em transversal), Walfrida imperava de costas.

Tudo parece fazer parte de um império às avessas, no qual o rei é de desconhecido rosto, parece viver entre “[...] a obscuridade da linguagem e a clareza das coisas, o domínio do duplo sentido das palavras e o segredo da dispersão das aparências, isto é, talvez, o dis-curso e discurso” (BLANCHOT, 2007, p. 12). A afirmação remete a duas vozes diferenciadas. Na qual “a polissemia da saga desse dizer poético não é imprecisão negligente, mas o rigor do abandono, que se entrega e conjuga com o cuidado da ‘visão que está no seu direito’”. (HEIDEGGER, 2012, p. 63). O “estar no seu direito” anuncia, por parte da linguagem literária, a sua relação di-ferente com a linguagem mundana, uma fratura que anuncia um dis-curso, no qual o sujeito ocupa uma posição vazia – tem seu “[...] desaparecimento no rumor anônimo dos enunciados [...]” (AGANBEN, 2008, p. 146).

Chega-se então a chamada enunciação, à literatura, aquela que recusa qualquer tipo de sujeição, como senhora de si bebe no mistério, na imperfeição do infinito. Rosa não era alheio ao fato, pelo contrário, ao discorrer sobre a natureza da obra, “[...] reafirma o mistério que a envolve, ressaltando sua duplicidade: pertence a uma ordem finita e estática, enquanto obra, e infinita, enquanto texto que, em permanente travessia, torna-se incapturável”. (TURRER, 2002, p. 35).

A oportunidade do recorte gera um diálogo com **A origem da obra de Arte**, fato proveniente de se estar diante de uma “coisa produzida”. Segundo Heidegger (2010, p. 43),

A obra de arte é, de certo, uma coisa produzida, mas ela diz ainda um outro algo diferente do que a mera coisa propriamente é [...]. A obra dá a conhecer abertamente um outro, manifesta um outro: ela é alegórica. Junto com a coisa produzida é composto ainda outro algo na obra de arte. A obra é símbolo.

É no símbolo, na analogia, que a indefinição se faz - pode ser tudo e ao mesmo tempo nada, por natureza simbólica o que mostra é sempre o porvir - o outro em jogo de eterno infinito. Imagine-se quantos deles (símbolos) foram apresentados por Rosa no decorrer dos quatro prefácios em “explicação de criação literária”- explicações estas permanecidas na dimensão do inexplicável⁹², “De fato as explicações não são mais que um momento na tradição do inexplicável: o momento que toma conta dele, deixando-o inexplicado”. (AGAMBEN, 2012, p. 34). Em *Aletria e Hermenêutica*, assim como nos outros prefácios, o in-finito em símbolo é “mostrado” em jogo de mostra\ esconde, o visível para “mostrar” o invisível, o dito para falar do que não pode ser dito (compreendido), essas são algumas das questões vistas em aletria que “*Sentetiza em si, porém, próprio geral, o mecanismo dos mitos – sua formulação sensificadora de malhas para captar o incognoscível [...]*” (ROSA, 1976, p. 5).

Parece que o exercício está sendo feito em volta em aberto, mais uma vez se chega ao escritor em diálogo com o seu espaço, o espaço literário – no qual o incognoscível não se mostra, não a olho nu, mas o sono\sonho algo pode fazer a respeito, veja-se o caso de Lucêncio (personagem de *Sobre a Escova e a Dúvida*) que ilustra a passagem. É, parece que se chegou ao “ruído”- a fala poética

Nela, o mundo recua e as suas metas cessaram; nela, o mundo cala-se; os seres em suas preocupações, seus desígnios, suas atividades, não são finalmente, quem fala. Na fala poética exprime-se esse fato de que os seres se calam. Mas como isso acontece? Os seres calam-se, mas é então o ser que tende a voltar a ser fala, e a palavra quer ser. A fala poética deixa de ser a fala de uma pessoa: nela ninguém fala e o que fala não é ninguém, mas parece que somente a fala se “fala”. (BLANCHOT, 2011, p. 35)

Assim, a fala a qual se discorre se torna autônoma, liberdade que lhe proporciona a responsabilidade apenas por si mesma, como a intenção não é comunicar, retoma ao que Blanchot chama de linguagem essencial, na qual as palavras tomam a iniciativa sem a preocupação de terem que representar alguma coisa ou alguém (como já dito, em literatura, a “casa” do sujeito é vazia). Diante do “fato”, como se “explica” a linguagem literária e a sua relação com o escritor (poeta)? Segundo Blanchot, ocorre em círculo. “A obra é o círculo puro

⁹²“Movente importante símbolo, porém, exprimindo possivelmente – a busca de Deus (ou de algum Éden pré-prisco, ou da restituição de qualquer de nós à invulnerabilidade e plenitude primordiais)”. (ROSA, 1976, p. 4)

onde, enquanto escreve, o autor expõe-se perigosamente à pressão que exige que ele escreva, mas também se protege dela”. (BLANCHOT, 2011, p. 48).

A grande questão é que o escritor não escreve por uma razão específica, ao menos que se leia como razão a necessidade do escrever – mas não como causa, pois este participa de uma prisão espontânea, a qual realiza-se a partir de um prazer que o aflige o levando para junto à obra, como se sua vontade apenas se consumasse quando já sem forças (não consegue conter a obra) a transformasse em objeto (livro) tirando-a para longe de si. Como afirma Picon (1969, p. 23), “Não se escreve para ser admirado, ou para ser lido: escreve-se para escrever e para ter escrito. A criação é um impulso indomável, não uma atividade que objetivamos e razões que justifiquem”. Nesse sentido, a publicação de um livro viria a ele (escritor) como o “[...] único recurso contra a embriaguez das metamorfoses”. (PICON, 1969, p. 12).

A embriaguez, essa é coisa do Chico – só se confessa diante do espelho depois de desaparecer de si mesmo⁹³. Quiçá, este tenha sido o caso de Rosa ao lançar em seus prefácios à literatura para falar da criação literária – reconhecer que o escritor é aquele que ao olhar-se ao espelho o que vê é sempre outro – o temulento para o mundo, o cego à realidade, o que tem habilidade para ver o “nada”, além de participar da in-fância dada às crianças e aos loucos, mostrando na claridade (linguagem comum) o grito feito em escuridão (linguagem literária). Ao poeta (escritor), assim cabe, a dura missão de carregar a poesia em “tílburi de vidro”.

A poesia,

Levam-na
num tílburi
de vidro

(uma beleza
Terrível
num tílburi
de vidro)

Enquanto
crispa-se
em nó
um gripo
(SANTOS, 2009, p.9)

⁹³Referência a *Nós, os temulentos* (p. 104)

Grito que ao mundo não chega com som limpo, não pode chegar. O que chega é o ruído, a fala suprema que, sem comunicar, se lança ao infinito, deixando ao mundo apenas seu fantasma feito em rastro, pegadas cobertas pela areia⁹⁴. O rastro é margem de escritura que cavalga em uma “[...] em linguagem poética, cifrada, ambígua”. (BYLAARDT, 2011, p. 152).

É nessa linguagem cifrada que Rosa faz sua confissão em ficção de escritor. E o segredo? Permaneceu guardado. Afinal “*No plano de arte e criação – Já de si em boa parte subliminar ou supraconsciente, entremeando-se nos bojos do mistério [...]*” (ROSA, 1976, p. 157). Nem tudo precisa ser narrado em letras de forma, as afirmações em literatura são sempre recebidas como “perguntas em forma de cavalo marinho”.

Quanto aos prefácios, são das “misteriosanças”, assim como os contos, um espaço entrecortado soando ruminação.

⁹⁴Em supra- senso, veja-se *El libro de Arena*, de Borges.

4 TUTAMEIA, O ACASO COMO LUGAR DA ESCRITA ROSIANA: O RESSOAR SILENCIOSO DA MONSTRUOSA VOZ

4.1 No *rendez-vous* com a mulher inventada: cego é que se deixa guiar por temulento

E que aqui se chame o Chico⁹⁵.

Às cegas, o efeito é dado ao retorno. Na viagem feita por contrários, a confiança é dada em guia, tudo nos conformes, não fosse ele cego (seô Tomé), o confiante, e o guia temulento, que se siga, então, em zigue-zague, em giro.

Neste giro, que é ritmo, a palavra está voltada em direção ao que desvia e se afasta. É uma palavra rara: ela ignora a pressa, assim como a recusa de ir adiante, ou a dúvida oscilante. Ela é a mais franca em seu viés, sempre persistindo na interrupção, sempre chamando o desvio e assim nos mantendo em suspense entre o visível e o invisível, ou quem um do outro. (BLANCHOT, 2010, p. 70).

Em concordância com o supracitado, primeiro conto de **Tutameia**, *Antiperipleia*, anuncia sua (in) definição, pela voz do narrador, já no primeiro parágrafo “Tudo para mim é viagem de volta” (ROSA, 1976, p. 13). A estória é narrada em primeira pessoa, quem conta é Prudencinhano, um temulento confesso. Este, por sua vez, tem por profissão ser guia - *guia de cego*. Nesta, “A palavra é, para o olhar, guerra e loucura. A terrível palavra atravessa todo o limite e, até, o ilimitado do todo: ela toma a coisa por onde não se a toma, por onde não é vista, nem nunca será vista; ela transgride as leis, liberta-se da orientação, ela desorienta”. (BLANCHOT, 2010, p. 67).

No conto, o (des) orientado é o cego Seô Tomé, tendenciosa ironia se lembrado São Tomé⁹⁶ – o que só acredita vendo. Seô Tomé vê com os borrachos olhos de Prudencinhano, através da palavra⁹⁷, assim o fazia, assim o fez, inclusive quando o assunto era mulheres. Mas para o caso, atente-se aos detalhes.

⁹⁵Referência ao personagem protagonista do Prefácio *Nós, os temulentos*.

⁹⁶“São Tomé — que, como todo mundo sabe foi o precursor da dúvida cartesiana —jamais perdeu a obsessão das verdades palpáveis e por isso foi parar no inferno”. (QUINTANA, 2003, p. 68)

⁹⁷[...] a palavra faz ver, designa, convoca o ausente, revela o oculto. Mas esse fazer ver funciona de fato na sua falta, no seu próprio retraimento”. (RANCIÈRE, 2012, p.122).

Assim procediam, os dois, “representando”⁹⁸, soando apresentação — “*É bonita?*” Eu informava que sendo. [...]. Dele gostavam — De um cego completo — Por delas não poder devastar as feições? Seô Tomé se soberbava [...] Eu, bebia”. (ROSA, 1976, p. 13). Assim se sucediam as andanças, até chegar à Sa Justa, saia justa de Seô Tomé, sua paixão, amasiavam em segredo, era casada, tinha marido rufião. Sa Justa era mulher inventada.

Veja-se o *rendez-vous*

A gente cá chegou, pois é. A mulher viu o cego com modos de não me diga, com toda força guardada. Essa era a diversa, muito fulana: feia, feia apesar dos poderes de Deus. Mas queria, fatal. Ajoelhou para me pedir, para eu ao meu Seô Cego mentir. Procedi. — “*Esta é bonita, a mais!*” — a ele afirmei meus créditos. O cego amasiou a barba. Ele passeou a mão nos braços dela, arrojo de usos. Soprou, quente como o olho da brasa. Tive nenhum remorso. Mas os dois respiravam, choraram, méis, airosos. (ROSA, 1976, p. 14)

Ali, a partir do encontro⁹⁹, começaria o pivô da estória, quão grandiosa foi a paixão de Seô Tomé por Sa Justa - a mulher adulterada - fruto da invenção do ver, às avessas. Seria ela a causa de sua morte? Visão de cego tem muito a ver, talvez este tenha sido o pecado do Seô Cego, querer ver o visionável, não atentando que “Cego suplica de ver mais do que quem vê”. (ROSA, 1976, p. 14). O assunto requer narrativa, que se chame, por “prudência”, para narrar os fatos, Prudencinhano, afinal em caso de morte de cego, desconfiança se faz em guia, que se siga a reconstrução¹⁰⁰ em memória temulenta, na qual a sua culpa se faz em maior escala, por “apresentar” Sa Justa ao senhor Seô Cego – casos de linguagem, trapaça de guia de cego.

⁹⁸“Representar deve-se entender no sentido estrito: a linguagem representa o pensamento como o pensamento se representa a si mesmo. Não há, para constituir a linguagem ou para animá-la por dentro, um ato essencial e primitivo de significação, mas tão-somente, no coração da representação, este poder que ela detém de se representar a si mesma [...]”. (FOUCAULT, 2000, p. 106).

⁹⁹“Encontrar é torneir, dar a volta, rodear. [...] torneir o movimento melódico, fazê-lo girar. Aqui não existe nenhuma idéia de finalidade, ainda menos de parada. [...] movediço imóvel”. (BLANCHOT, 2010, p. 64).

¹⁰⁰“[...] trata-se de reconstituir ura outro discurso, de descobrir a palavra muda, murmurante, inesgotável, que anima do interior a voz que escutamos, de restabelecer o texto miúdo e invisível que percorre o interstício das linhas escritas e, às vezes, as desarruma. A análise do pensamento é sempre alegórica em relação ao discurso que utiliza”. (FOUCAULT, 2008, p. 32).

Assim ele se defende

Então prendam a mulher, apertem com ela, o marido rufião, aí expliquem decerto o que nem se deu. [...] Delegado segure a alma do meu seô Tomé cego, se for capaz! [...] Deandávamos, de lugar a lugar, sem prevenir que já estava no vir para aqui. Tenho culpas retapadas. A gente na rua, puxando cego, concerne que nem se avançar navegando — ao contrário de todos. (ROSA, 1976, p. 13)

Na narrativa, dos fatos, principalmente um chama atenção: a explicação do que de certo nem aconteceu, seguido de uma provocação, o segurar da alma de Seô Tomé ainda cego, “guarde-se a informação”, poderá ser (in) útil. A condenação de Prudencianhano, a luz de sua construção, parece estar inviável se visto sob sua ótica, quiçá seja este o xeque - a não resolução. A morte pede engavetamento do caso por falta de provas. Assim ele desabafa, acompanhe-se.

Todos tendo precisando de mim nos intervalos. A mulher, maluca, instando que eu a ele reproduzisse suas porvindas belezas. Seô Tomé dessas sozinhas nossas não contrárias conversas tirando ciúmes, com porfias e más zangas. Mas eu reportava falseado leal: que os olhos dela permitiam brilhos, um quilate dos dentes, aquelas chispas, a suma cor das faces. Seô Tomé, às barbas da truz, sorvia também o deleite de me descrever do que o amor, ele não desapaixonava. Só sendo cego que não deve ver? Mas o marido, imoral, este comigo bebia, queria mediante meus conluios pegar o dinheiro da sacola... Eu, bêbado e franzino, ananho, tenho que emendar a doideira de todos? Deixassem —E eu deduzia e concertava. Mas ninguém espera a esperança. Vão ao estopim no fim, às tantas e loucas. Por mais, urjo; me entenda. Aqui, que ele se desastrou, os outros agravam de especular e me afrontar, que me deparo, de fecho para princípio, sem rio nem ponte. (ROSA, 1976, p. 14-15).

O fragmento mostra que Prudenciniano, em relação aos outros personagens, tem um poder emendado em seu mecanismo de representação (mecanismo fugidio - atentado aos espaços vazios). A forma como o discurso se organiza gera entre os personagens uma relação de dependência, parece que não é somente o Seô Cego, que com “prudência” é guiado, ironia em estória. O estar bêbado deixava Prudenciniano maleável, bom para estórias, o fazia guia, tinha mania de embelezamento. Mas seus embelezamentos tinham praça: ela (Sa Justa) o dava cachaças e comida e, Seô Tomé lhe fiava a féria, dava conselhos, coisas de não desapaixonados - “o que o amor”- em deleite, descrevia. “Ele carecia de esperar, quando eu me perfazia bêbado e deitado. Me dava conselhos”. (ROSA, 1976, p. 14). Para o caso, é cego

que Seô Tomé serve, não fosse a sua vontade cega de visão, dado má noite não teria. Que se foquem aqui todos os olhos para a mulher.

Veja-se o caso de Sa Justa: era mulher adulterada em princípio e de princípio, era do marido, do Seô Tomé, do Prudenciano (para cada um, significava diferente), não era de ninguém – vestia-se de signo¹⁰¹. Fazia parte de uma trama com direito à morte passional, cujo culpado e causa a trama não oferece, mas, por autodefesa, o narrador sugere suicídio.

E seô Tomé, no derradeiro, variava: falando que começava a enxergar! Delírios, de paixão, cobição, por querer, demais, avistar a mulher — os traços — aquela formosura que, nós três, no desafeio, a gente tinha tanto inventado. Entrevendo que ela era real de má figura, ele não pode, desiludido em dor, ter mesmo suicidado, em desempenho? O pior cego é o que quer ver... Deu a ossada. (ROSA, 1976, p. 15)

O ver com olhos da realidade, na sugestão de Prudenciano, foi a causa da morte, já que “No mundo das condições, a morte possui um poder civilizatório que torna possível a existência dos seres; dessa forma, a morte está para o homem como o sentido está para a palavra”. (BYLAARDT, 2014, p.51). Teria o ver “usual” tirado toda a mágica da visão cega em Sa Justa? Coisas de sentido.

Veja-se que visto pelo mecanismo da imaginação, ele (Prudenciano) tem razão, pois com a visão “real da mulher” a realidade da visão imaginativa é desfeita, o que culmina no surgimento de um “[...] espaço quebrado e à deriva, estranhas relações se tecem, intrusões se produzem, bruscas invasões destrutoras, quedas de imagens em meio às palavras, fulgores verbais que atravessam os desenhos e fazem-no voar em pedaços [...]”. (FOUCAULT, 2004, p. 17), ocorre a “morte”.

Contudo, atente-se às minúcias, pela sugestão de Prudenciano, ao invés de ocorrer uma morte, ocorrem duas: a da mulher, metaforicamente, pela imagem criada, e a de Seô Tomé - crê-se que, no primeiro caso, o motivo esteja na ausência de correspondência, quanto ao segundo, será retomado depois como suposta teoria à condição da literatura – a morte em causa. Sa Justa, como mulher inventada, se faz no mecanismo da dupla representação, a qual

¹⁰¹ “[...] representação duplicada e reduplicada sobre si mesma. Uma idéia pode ser signo de outra não somente porque entre elas pode estabelecer-se um liame de representação, mas porque essa representação pode sempre se representar no interior da idéia que representa. Ou ainda porque, em sua essência própria, a representação é sempre perpendicular a si mesma: é, ao mesmo tempo, indicação e aparecer, relação a um objeto e manifestação de si. [...] o signo é o signo é a representatividade da representação enquanto ela é representável”. (FOUCAULT, 2000, p. 88)

de um lado se faz em palavra e, de outro, imagem. Não há correspondência entre os dois fatos, não pode haver, tecem realidades distintas – palavras e imagens não substituem a mulher, a palavra se representa como palavra e a imagem como imagem, residem no jogo simbólico. “O simbólico, na acepção de forma resistente e duradoura, tem a pretensão de esconder o diabólico, isto é, o lançar-com, o jogar-com deseja prevalecer sobre o lançar-através, o jogar-aolongode por meio da remoção da barreira que dificulta a significação”. (BYLAARDT, 2014, p. 114).

A grande saia justa da questão supracitada é a referência dada à mulher, atuando em armadilha. Como imagem, a mulher, deve sua origem à imaginação – capacidade de fazer e decifrar imagens, contudo, “[...] a imaginação tem dois aspectos: se de um lado, permite abstrair duas dimensões dos fenômenos, de outro permite reconstruir as duas dimensões abstraídas na imagem”. (FLUSSER, 2011, p. 21). Ainda sobre a imagem, Flusser chama a atenção para outro meio de inter-relação com esta - o texto. Segundo o autor, o mundo não chega ao homem em correspondência, mas por representação, esta, por sua vez, tem como intenção ser mapa do mundo, mas passa a ser biombo, ação que age em seu contrário, pois o homem ao invés de se utilizar das imagens em função do mundo, passa a viver em favor destas - não mais decifra as cenas das imagens como significado do mundo, mas o próprio mundo vivenciado em cenas.

O texto, para a situação supracitada, atuaria como o rasgador das imagens escondidas pelo mundo concreto, “[...] a escrita é o metacódigo da imagem”. (FLUSSER, 2011, p. 2011)., mas na assertiva, o contrário também depõe, pois, no processo, as imagens também são metacódigos dos textos. A mulher, de *Antiperipleia*, em meio ao processo acima descrito, além participar de um metacódigo duplamente representado: palavra x imagem e imagem x palavra, ainda soa representação da representação, a imagem não era retirada diretamente do mundo, mas de um discurso – império dos signos. Assim, a apresentação de Sa Justa feita por Prudenciniano, apenas indica o espaço vazio, a fala que a descreve para São Tomé com incisões recebidas por ele como imagem “[...] sem sujeito, nem objeto, [...] autoafecção pura.” (AGAMBEN, 2015, p. 296), não comunica senão pelo vazio, a palavra, a imagem não tende a representar a mulher, apenas pode assemelhar. “[...] a semelhança move-se para substituir o real, para assombrar o mundo deixado para trás, para constituir uma identidade pela semelhança e suas qualidades, sem ser nem qualidade nem semelhança”. (BYLAARDT, 2014, p. 53), assim a mulher de *Antiperipleia* é

A IMAGEM SEM CENTRO

A imagem
como ausência
sem centro,
sem voz,

sem um gordo cadáver
fala em solilóquio, faca
cega
que não corta mais seus signos

oh a irmã com os olhos cerzidos
entre as roseiras...
a doce irmã da infância...

e

quem de vós em sã consciência,
desamordecera
Elfrangor? (SANTOS, 2009, p. 17)

Tal como no poema acima citado, a mulher, Sa Justa, na palavra de Prudenciniano, assim como na visão do Seô Cego, apresenta-se como presente ausência: o que se diz e o que se vê não é a mulher, mas o encantamento da imagem vislumbrado em linguagem – em artimanhas de sedução por meio de um devir¹⁰² no qual “[...] toda palavra é comando, terror, sedução, ressentimento, adulação, empreendimento [...]”. (BLANCHOT, 2010, p. 140).

Era na sedução proveniente da palavra que bebia Prudenciniano. Com as palavras ele bem sabia jogar, as envolvia no próprio mistério, as fazia girar, depois com elas nem ficava, as lançava de volta ao mundo, embriagadas, nisso estava a inexplicável beleza da sua mania de embelezamento. Nisso, possivelmente, residia a sua prudência, ter como aliada a palavra - o movediço; era elástica, podia brincar à vontade, “voltava sempre à forma”.

Além de poder contar com toda a indefinição e lacunas vazias já presentes, por natureza, em um discurso “comum”, ainda utiliza a embriaguez, que chega ao conto para sanar qualquer possibilidade de “veracidade da palavra”, como ele diz, o narrador: “Se na hora eu estava embriagado, bêbado, quando ele se despencou, que é que sei? Não me

¹⁰²“Devir não é atingir uma forma (identificação, imitação, Mimese), mas encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação tal que já não seja possível distinguir-se de uma mulher, de um animal ou de uma molécula: não imprecisos nem gerais, mas imprevistos, não preexistentes, tanto menos determinados numa forma quanto se singularizam numa população”. (DELEUZE, 1997, p. 11)

entendam!”¹⁰³ (ROSA, 1976, p. 15). Eis uma “frase-chave” do conto, aqui denunciada, “o não entender”. Seria este o pedido oculto mostrado no mistério que reside na causa da morte do cego?

A indagação supracitada pede volta, novamente, (re) volte-se, então, continue-se. Com o exercício da embriaguez da palavra, a recontagem dos fatos sobre a morte de Seô Tomé, por Prudencianhano, fez-se em **antiperipleia**, a estória recomeça navegando sem possibilidade de chegar a um fim – desvendamento sobre a morte de Seô Tomé, o que culmina em um desastre, jogo da impossibilidade.

Eis o desastre, o que não admite conclusão, o que jamais é algo que vai acontecer, ou que tenha acontecido, embora esteja sempre acontecendo. [...] Talvez o desastre – o acidente – seja o que impede o passado de tornar-se futuro, ou o contrário, uma vez que não se pode determinar em que sentido o tempo se move – pode-se apenas representar esse movimento com números e palavras (ou com signos). (BYLAARDT, 2014, 54-55).

A causa da morte de Sêo Tomé sai da ordem dos fatos, é literatura. Como literatura sofre uma condenação, o não desvelamento, não “pode morrer”- resolve-se apenas como travessia. É por travessia, que os passos de Prudencinhano em destino sem fim são também guiados, nos quais

A desorientação age na palavra, por uma paixão de errar que não tem medida. Assim podemos, falando, abandonar toda via e todo caminho: como se tivéssemos ultrapassado a linha. — Mas, a palavra tem seu próprio caminho; ela cria um percurso; nós não somos desviados em seu âmago, no máximo em seu uso. (BLANCHOT, 2010, p. 66)

Como literatura, a palavra abandona o caminho e segue a vereda, inaugurando o seu o próprio (per) curso. Sabia Prudencinhano, dessa riqueza? De narrador, sempre se (des) confia. Na prudência de Prudencinhano, percebe-se que todos os pontos foram amarrados para que agissem em seu favor: a sugestão que o fato não ocorreu, que a mulher era inventada, o pedido de recontar a estória.

No reconto, parece estar à espreita um diálogo, mas em potencial, pois do possível interlocutor, o delegado, não se mostram as perguntas, apenas respostas ou sugestões de

¹⁰³Em questionamento sobre a morte de seô Tomé.

resposta dadas pelo narrador, em relação ao transcorrer dos fatos que culminaram na morte de Seô Cego, tendo a mulher como possível causa. Como causa, a mulher, veja-se uma pista que bem pode despistar,

A vida não fica quieta, até ele se despenhar no escuro, do barranco, mortal. Vinha de em-delícias. A mulher aqui persiste — para miar aos cães e latir aos gatos. Que é que eu tenho com o caso... Todos fazem questão de me chamar de ladrão. Cego não é quem morre? (ROSA, 1976, p. 14)

Teria o narrador “roubado a mulher”? O discurso literário bem pode justificar a indagação: inventada, ausente de referente, amante de um cego, ingredientes perfeitos para a construção do *fora* (lembre-se: Prudenciniano também é o narrador). Poderia esses atributos sedutores dados à mulher ser motivo para o “assassinato” de um cego por motivo passional? Há de ser pensado que, como réu, está um fabulador temulento. Convida-se, para a situação, que se vista, novamente, o véu do símbolo¹⁰⁴ (blanchotiano), mas os meios não justificam o fim. O primeiro passo é “ver” o cego de *Antiperipleia* tal como o poeta pintado por Sartre em **Que é literatura?**, apresentado como aquele que

Em vez de conhecer as coisas antes por seus nomes, parece que tem com elas um primeiro contato silencioso e, em seguida, voltando-se para essa outra espécie de coisa que são, para ele, as palavras, tocando-as, Tateando-as, palpando-as, nelas descobre uma pequena luminosidade própria e afinidades particulares sobre a terra, o céu, a água e todas as coisas criadas. Não sabendo servir-se da palavra como *signo* de aspecto do mundo, vê nela a imagem [...]. (SARTRE, 2006, p. 14)

O parentesco com o poeta não é negado por Seô Tomé, “descrevia o amor” também aconselhava Prudenciniano, mas somente o fazia quando este estava bêbado e deitado (como já antes dito). Na passagem, também há uma leve semelhança com Zito, personagem presente em sobre *A escova e a Dúvida*, poeta conselheiro de escritor, sobre romances ainda não escritos. Será que à semelhança vale? Para a construção discursiva, percebe-se a assertiva de Prudenciniano: “Patrão meu, não. Eu regia — ele acompanhava: pegando cada um em ponta

¹⁰⁴ O que, pela imaginação, “[...] não se contenta em se dar na ausência de um objeto particular esse objeto, isto é, sua imagem; seu movimento é o de prosseguir e tentar dar-se essa própria ausência em geral, e não mais, na ausência de uma coisa, esta coisa, mas sim, através dessa coisa ausente, a ausência que a constitui, o vazio como centro de toda forma imaginada e exatamente a existência da inexistência, o mundo do imaginário e, já que ele é a negação, a inversão do mundo real em sua totalidade”. (BLANCHOT, 2011, p. 87-88)

do bordão, ocado com recheios de chumbo”. (ROSA, 1976, p. 13). Pela forma como o comentário é feito, parece que a guia era partilhada, formavam uma dupla perfeita no simbólico jogo do discurso literário: “[...] ora de maneira oblíqua, ora de maneira direta, suas próprias condições de possibilidade. Evidenciar essa ‘duplicidade’ constitutiva não é mostrar alguma coisa fora do comum, mas identificar a mancha cega que torna possível a obra”. (MAINGUENEAU, 2012, p. 291).

A mancha a qual refere-se Maingueneau é a enunciação mostrada implicitamente como “comunicação” que se lança na linguagem constituindo-se apenas como promessa de uma ordem, pois na verdade não comunica, não no sentido usual do termo – não tem como ponto de chegada um entendimento, mas atingir a semelhança em relação a este. Para a ação citada, procura-se a palavra ainda não vestida de sentido, na “visão limpa de Seô Tomé ainda cego” (ao imaginar a mulher). Após a liberdade carcerária do correspondente, esta é devolvida ao mundo em *performance*, em discurso embriagado (Prudenciniano encena), mas que tem como proximidade a linguagem comum, a grande di-ferença é que ao contrário da linguagem do cotidiano, a linguagem literária age em devolução (imersão da linguagem literária na linguagem comum) em uma relação que se faz secreta sem segredo, em mulher – inventada, nisso reside a farsa de Prudenciniano.

E a causa da morte do Seô Tomé? É culpado o guia? Como fica a questão? Em questão. É para o desconhecido¹⁰⁵, já dizia, ele, Prudenciniano. Mas eis um conselho: pergunte-se a mulher, a inventada, simule-se um encontro e vista-se de saia justa. Afinal, “fim de jogo”, início também é: marque-se a nova partida e lá estarão todos, em **Antiperipleia**. Se não responder, dada foi a resposta.

¹⁰⁵“Decido. Pergunto por onde ando. Aceito, bem-procedidamente, no devagar de ir longe. Voltar para fim de ida. Repenso, não penso. Dou de xingar o meu falecido, quando as saudades me dão. Cidade grande o povo lá é infinito. Vou, para guia de cegos, servo de dono de cego, vagavaz, habitual no diferente, com o senhor, Seô Desconhecido”. (ROSA, 1976, p. 16).

4.2 *Se eu seria personagem: a (in) definição se faz em andorinha*

Signo Ascendente

Nem todo espelho
reflita este hieróglifo.
Nem todo olho
decifre esse ideograma.
Se tudo existe
para acabar num livro,
se tudo enigma
a alma de quem ama ¹⁰⁶. (LEMINSKI, 2013, p. 184)

A estória se inicia com pedido de anonimato contrariando a sugestão dada em título: “Note-se e medite-se. Para mim mesmo, sou anônimo; o mais fundo dos meus pensamentos não entende minhas palavras; só sabemos de nós mesmos com muita confusão”. (ROSA, 1976, p. 138). Além do dito, a narrativa feita em primeira pessoa também dá margem para um múltiplo leque de possibilidades que não levam a outro caminho senão à indefinição.

Após a afirmação, feita em primeiro parágrafo, que apenas confirma o seu anverso, o narrador apresenta Titolívio Sérvulo, um que devia ser seu amigo, o “responsável” por tê-lo apresentado (imposto) Orlanda - a andorinha do abstrato. Sobre ela, assim ele narra: “Nela eu não reparara, olhava-a como gato ante estátua, como o belo é oblíquo. Não dessa feita. Porque ela não surgira apenas: desenhou-se terna para mim. Além de linda — incomparável — a raridade da ave. [...] Só ela me saltava aos olhos”. (ROSA, 1976, p. 138). Dada a apresentação, a paixão se inicia evoluindo a amor, sem termo.

Mas o amor, um outro por ela também sentia, se chamado, atende por T, como se “visualiza”: “É de adivinhar que T. mudou, no meu ar. Súbito o incêndio, ele se apaixonara, após, por Orlanda, andorinha do abstrato, Transmitiu-me: o embeijo — reflexo, eco, decalque. Já éramos ambos e três”. (ROSA, 1976). Suave ironia. Como é aceito teorias, crê-se que se está diante de um “triângulo amoroso”: sujeito, escritor, escritura - obra (em artimanhas de andorinha). A causa do espanto é que não há possibilidades para a ocorrência de um crime passionai, pois o triângulo aqui sugerido foge à sugestão convencional, compreende uma conjuntura indissociável, na qual todos são dotados de uma “inconsciente consciência em relação ao acontecimento”: não há risco de vida, ao menos que vida em morte.

¹⁰⁶O poema de Leminski soa como a apresentação do “amor” presente no conto.

A morte, então, soa como exigência primeira, veja-se “gratuitamente” para a situação *A literatura e o direito à morte*, presente em **A parte do fogo**, de Maurice Blanchot. No aludido capítulo, o autor defende que

Se quisermos trazer a literatura ao movimento que torna acessíveis todas as ambiguidades, ele está ali: a literatura, como a palavra comum, com o fim *que* somente ele, permite compreender. Para falar devemos ver a morte, vê-la atrás de nós. Quando falamos, nós nos apoiamos num túmulo, e esse vazio do túmulo é o que faz a verdade da linguagem, mas ao mesmo tempo o vazio é realidade e a morte se faz ser. (BLANCHOT, 2007, p. 323)

Segundo o escritor supracitado, na palavra, precisa morrer o que lhe dá a vida; a vida dessa morte passa ser a palavra, o poder da literatura reside na vida que carrega a morte e nela mantém-se, assim, à literatura é vedado o direito partilhado entre homens, ela não pode morrer. Como “morta-viva” circulando entre os vivos, traz uma exigência ao autor¹⁰⁷, depois que tiver a escrito, ele “precisa morrer”, quando nasce uma obra¹⁰⁸, nasce um escritor, contudo este último é um “natimorto”. Assim, a ele cabe o (inter) ferir apenas no processo, no qual a anulação do sujeito (físico) é outra medida (im) posta. “Porventura isso significa que aquele que ocupa o lugar vazio do sujeito está destinado a ficar para sempre na sombra, que o autor deve perder-se integralmente e naufragar no anônimo do ‘o que importa quem fala?’”. (AGAMBEN, 2008, p.144).

Diante da assertiva anterior, ressalta-se que “O sujeito se define como sendo aquilo que um significante representa para outro significante [...]”. (LACAN, 2008, p. 53). Para aludir-se à questão, “Veja-se” Bernardo Soares, em seu desassossego: para o dia, o sujeito (presta serviços - auxiliar de guardador de livros), para noite, o escritor (para a literatura apenas a noite é chamada) ambos transitando em um único espaço - a Rua dos Douradores. Por analogia, a Rua dos Douradores, em *Se eu seria personagem*, é a escritura, espaço de

¹⁰⁷“O autor cede pois o lugar principal à escritura, ao texto, ou ainda, ao ‘escriptor’, que não é jamais senão um ‘sujeito’ no sentido gramatical ou lingüístico, um ser de papel, não uma ‘pessoa’ no sentido psicológico, mas o sujeito da enunciação que não preexiste a sua enunciação mas se produz com ela, aqui e agora”. (COMPAGNON, 2014, p. 50)

¹⁰⁸“O artista é a origem da obra. A obra é a origem do artista. Nenhum é sem o outro. Do mesmo modo nem um dos dois porta sozinho o outro. Artista e obra são *em-si* e em sua mútua referência através de um terceiro, que é o primeiro, ou seja, através daquilo a partir de onde artista e obra de arte tem seu nome, através da arte”. (HEIDEGGER, 2007, p. 37)

encontro no qual se tem Rosa sujeito x Rosa escritor frente ao amor à escritura literária – “em dizer de ficção”.

T. tocava a trombeta —miolado, atravessado, mosqueteiro — imitador do amor. Ou eu, falso e apenas, arremendando-o por antecipação. [...] Foi havendo amor. Entre mim tenho que aqui rir-me-ão, de no jogo omisso, constante timidejante, calando-me de demonstrações. Meu amor, luar de outra face, de Orlanda não ver. Do que o da gente, vale a semente — o que acho ainda não foi dito. T. sim saía-se entreator. (ROSA, 1976, p. 139)

T, o escritor, como imitador do amor, saía-se entreator. A repetição retirada do fragmento acima, não gratuitamente reescrita, será remetida a uma das passagens do texto **Aula**, de Roland Barthes, em um dos momentos em que este discorre sobre literatura que, na perspectiva do escritor,

[...] encena a linguagem, em vez de, simplesmente, utilizá-la, a literatura engrena o saber no rolamento da reflexividade infinita: através da escritura, o saber reflete incessantemente sobre o saber, segundo um discurso que não é mais epistemológico mas dramático.(BARTHES, 2004, p. 19)

O teatro na língua realizado pela literatura, segundo Barthes, “[...] consiste em jogar com os signos em vez de destruí-los [...]” (2004, p. 27). Pauta-se na liberação das palavras do estado servil, ao invés de instrumentos, são projeções. Como projeções escapam do poder proveniente da língua, na literatura, as palavras podem dirigir-se ao indireto como definição, não há mais a necessidade de escolha entre o “preto” ou o “branco”, pois o neutro também é caminho. Como se trata de uma encenação e o real não é representável, tudo se segue em demonstração.

Na demonstração, o escritor é entreator, age nos “intervalos entre os atos da peça em diferentes partes do espetáculo”, é imitador. O escritor é o que transita entre o uno feito em múltiplo: o sujeito que é escritor, escritor que é narrador, narrador que é personagem; contudo, na trama, o movimento inverso não pode ser feito, pois o sujeito inexistente. Em *Se eu seria personagem*, o narrador-personagem, o encenador do sujeito, parece ter essa “consciência” quando afirma: “T. era que me copiasse, não a seu ciente. Em segredo pondo em mim toda concentrada energia passional tão pulsante; de bom guerreiro”. (ROSA, 1976, p.

139). É, parece que a andorinha voou e bateu asas além do escritor. Seria um caso de mito ao fato? Desconfia-se sempre é do dito em ficção, pois a literatura, como o arquivo, é

[...] a massa do não semântico, inscrita em cada discurso significante como função da sua enunciação, a margem obscura que circunda e limita toda concreta tomada de palavra. Entre a memória obsessiva da tradição, que conhece apenas o já dito, e a demasiada desenvoltura do esquecimento, que se entrega unicamente ao nunca dito, [...] o não-dito ou o dizível inscrito em cada dito [...]. (AGAMBEN, 2008, p. 145)

O dito, como Titolívio, é cego como duas portas. É desse dizer que vive Orlanda, “[...] o escrito por não dito”. (ROSA, 1976, p. 141). Quanto a quem e o que diz, isso a ela não importa, pois encontra-se virada “[...] para o invisível interior da liberdade poética” (DERRIDA, 2011, p. 9). E, para atingir a origem cega da obra, segundo Derrida, é preciso atingir a sua noite, conversão que instaura o ato literário unido em separação e exílio. Em outras palavras, diz-se que o convertimento se dá no *fora*¹⁰⁹ do mundo (sentido usual), formando ao mesmo tempo ruptura e caminho - sem conseguir manifestá-los apenas indicá-los em metáfora merecendo somente a totalidade de uma reflexão. Sobre a assertiva, defende Blanchot (2011, p. 49-50), “A obra doma e submete momentaneamente esse ‘lado de fora’, restituindo-lhe uma intimidade, ela impõe silêncio, confere uma intimidade de silêncio a esse lado de fora sem intimidade e sem repouso que é a fala da experiência original”. Fala que se encerra em eterna abertura renunciando sua origem e plena realização tal como em Orlanda “Da vida sem idéia nem começo, esmaltes de um mosaico, do mundo — obra anônima? Fique o escrito por não dito”. (ROSA, 1976, p. 141). *Se eu seria personagem* segue o mesmo destino de Orlanda – são de natureza mesma, talvez a questão seja de espelho¹¹⁰. O que se mostra é apenas reflexão.

Reflita-se, então, sobre a andorinha do abstrato o pivô do amor em um, dois e três (sujeito – em cena, autor, obra). Aqui chama-se à questão “escritura” (literatura), a noiva, tão cara ao conto, como diz o narrador “De dom, viera, vinha, veio até mim”. (ROSA, 1976, p. 141). A afirmação soa ambiguidade, de quem seria Orlanda? Ou para quem seria o amor de

¹⁰⁹“O *fora* não é um outro espaço que jaz para além de um espaço determinado, mas é a passagem, a exterioridade que lhe dá acesso – em uma palavra o seu rosto, o seu *idos*”. (AGAMBEN, 2013, p. 64)

¹¹⁰“O que se busca, então, é verificar, acertar, trabalhar um modelo subjetivo, preexistente; enfim, ampliar o ilusório, mediante sucessivas novas capas de ilusão. Eu, porém, era um perqueridor imparcial, neutro absolutamente”. (ROSA, 2001, p. 122-123).

Orlanda? O narrador, em pele de sujeito, parece não sofrer diante do questionamento – reconhece que ela era de T., o escritor.

Então ela não era minha, era a de T. Folguei por ambos, a isso obriguei-me. Coaduneei nula raiva com esperança incógnita nesse meu momento. [...] Sim sofri: como o músico atrás dos surdos ou o surdo atrás dos dançantes; mas com cadência. [...] T. também seguia-me, brusco também padecia, inexplicada mas explicavelmente bom condutor. (ROSA, 1976, p. 140)

Veja-se a confusão, o “sujeito também era T”, não havia como fugir dessa “realidade”, na estória, o um sempre terá peso três e vice-versa. E Orlanda, com quem fica? Com nenhum. “De nenhum pode ser” – Como parte da natureza da criação, ela precisa voar, como diz o velho ditado da sabedoria popular: “os filhos são criados para o mundo”. E Orlanda? É lançada¹¹¹ ao mundo, é de todos, não é de ninguém. Nisso está o amor¹¹², o sem termo, na impotência de domínio. “Segue-se enfim assim, nomeadamente Orlanda— de a um tempo rimar com rosa, astro e alabastro —aqui”. (ROSA, 1976, p. 140).

Rosa, astro e alabastro, além dessa rima, há de se mencionar que, em Orlanda, existe suposto parentesco, “em situação”, com Ricarda Rolandina, personagem do conto *Retábulo de São Nunca*, presente no livro **Estas Estórias**. Ricarda Rolandina, que também era noiva,

Tinha direito, pois podia dela própria dispor, ao som da vontade, e falsar assim de cometer, para sempre, um ato, sem conta, nem medida, seja que copiando o mover-se de sombra da fantasia ou conforme o sangue em nossas veias; outros faziam, quando nada, outroquanto. Sempre fora, em rigor, dona de seu recortado querer [...] Todos, porém, iam então ver e viver que ela do modo procedesse — como três-e-dois não dois e três, quiçá nem cinco, ou o voo da borboleta sugere cachoeira, se perpassado plano e aberto vão [...]. Quem verá — quem dirá. Quem não entende, o narra. (ROSA, 2013, p. 292)

A “incompreensão” para o casamento de Ricarda Rolandina se tecia em conto (conforme mostra o fragmento), o absurdo se fazia no porque de casar-se, a vontade da moça

¹¹¹ “[...] parece não se dirigir a ninguém, lançada em direção a um interlocutor fictício, planando por cima da cabeça daqueles que a escutam: não palavra que se endereça a um interlocutor real e dócil às suas exigências, mas palavra que deve, ao mesmo tempo em que lhe fala, criar um locutor capaz de ouvi-la. Daí, a um só tempo, sua ligação com o seu público e sua independência em face dele”. (PICON, 1969, p. 30)

¹¹² “A criação - ou a existência- não é, de fato, a luta vitoriosa de uma potência de ser contra uma potência de não ser; é, antes a impotência de Deus a sua própria impotência, o seu, podendo *não* ser, deixar ser uma contingência. Ou: o nascimento, em Deus, do amor”. (AGAMBEN, 2013, p. 38)

parece fazer-se contraventora – mas estava em seu direito. Logo ela que namorado tivera um só - Reisaugusto. O mistério também reside no fato de que “[...] não se veria o amado. Não via o nôivo. Nem a moça se achara agora lá. Só sua lembrança, ativa, outra deplorada presença, mais forçosa, deles adiante”. (ROSA, 2013, p. 293). Na mente de todos, formavam poder de vulto. Em antes, Ricarda Rolandina e Reisaugusto namoravam em aberto – em jogo de cena e causa.

Só de começo agente surpreendendo-se do quanto tanto eles se amavam: escolhido e escolhida. Aí, falava-se de uma ternura perfeita — talvez ainda nem existente. Antes, aquele amor infinitado; antigo amor pontiagudo. Porque demonstravam desgovernada precisão, demais um do outro: mandada, aprazada, decididamente? Ah, e um amor assim, sofra-se e sofra-se. A gente não temia; e louvava-os, deles desdizendo. [...] e porque vindos num mesmo dado tempo, possíveis de querer-se e encontrarem-se, no meio de um mundo fosco de segredos e distâncias; tudo o que significaria não pouco, em infinitos cálculos, ensaios e misteriosos manejos milenares, da parte da providente agência do destino, se é útil que se saiba. (ROSA, 2013, p. 295-296).

Mas, em “cavalgadas”, Reisaugusto foi embora, eles não podiam se casar. Ela, no depois, estava noiva, mas de outro – o casamento se faz - com a “[...] moça, todavia não presente, se escondia, de fato, de todos. Seu o amor, o de seu fechado coração, se encontrava muito afastado dali, dela cada vez mais próximo e distante”. (ROSA, 2013, p. 291). Ela, em mesmo causa sua, não podia casar-se, só no absurdo do possível - “Só a noção mais escura, disso, que vinha à boca-de-sena do mundo; o que não saía das sombras [...]” (ROSA, 2013, p. 306). No momento, só o silêncio resistia. Pode-se dizer que o casamento houve? Que se volte ao *Retábulo de São Nunca*, à fonte.

No interligar das estórias, Orlanda (*Seu eu seria personagem*) e Ricarda Rolandina (*Retábulo de São Nunca*), são “motivos” de um amor, amor sem termo – vagando à beira do abismo – impossível de consumação. Orlanda é noiva sem casamento e Ricarda Rolandina é casamento “sem noiva”, ambas habitando o mesmo terreno – a “impossibilidade” para o amor, a elas este direito somente é dado em princípio e precipício, traga-se ao caso Titolívio e Reisaugusto, parece que se lida com um caso em que Titolívio é Sérvulo e, Reisaugusto, também não governa (Lembre-se: um palito riscado ainda tem serventia- Risque-se depois em *Se eu seria personagem*). Mas antes que juízos sejam dados, analogicamente, atente-se:

O contacto entre o artista e seu testemunho em nada se assemelha à simpatia das ‘almas sensíveis’. Compreender e amar uma obra é muito diferente de sentir que ela

rompe as barreiras que contêm nossas faculdades de devaneios perseguindo-a ao sabor dos fluxos túrbidos de uma sensibilidade desgovernada. (PICON, 1969, p. 33)

O fragmento do texto de Picon, que segue a linha do escritor e sua sombra, parece soar boa oportunidade para trazer de volta “à vida” “se eu seria personagem” (suposta participação de Rosa em Ficção – *mea omnia*) em *Se eu seria personagem*. Os meandros? Esses não são motivos para preocupação, pois, em um tecido, tem sempre um fio a ser puxado. Como já prefaciava Rosa, “*Tudo está escrito; leia-se, pois, principal, e rescreeva-se*”. (1976, p. 155). Assim, paute-se, para a proposta, a recém-citada defesa de Picon, acerca do artista e seu testemunho em relação à obra, chamando-se a atenção, principalmente, para uma suposta “sensibilidade desgovernada”- vista de forma diferente das almas sensíveis, que amar uma obra seria diferente de sentir que rompe as faculdades de devaneios. Como pensar essas questões? Parece que a assertiva muito tem a dialogar com o conto em xeque. Seria este o motivo para a indefinição no conto entre as esferas sujeito, narrador, autor em comungado ato de escritura? Crê-se que uma das primeiras esferas a ser pensada para a situação seja o testemunho, o qual segundo Agamben,

É uma potência que adquire realidade mediante uma impotência de dizer e uma impossibilidade que adquire existência mediante uma impossibilidade de falar. Os dois movimentos não podem nem identificar-se em um sujeito ou uma consciência, nem sequer separar-se em duas substâncias incomunicáveis. Esta indivisível intimidade é o testemunho (2008, p.147)

O testemunho é o “olhar da fala sobre o holocausto”, o narrado sobre o não narrável (o grito), agindo sobre as lacunas do dentro\fora em um mergulho que transita entre a possibilidade e a impossibilidade de dizer, situando entre esse dois pontos “um sujeito” - *como contingência*. O testemunho, aqui sob exemplo do holocausto, levado à relação do escritor com sua obra, bem pode ser dialogado sob a mesma natureza: a fratura do dizer. Seria este o motivo para a sensibilidade desgovernada? Quando o escritor fala, sobre sua obra, fala de um presente revisitando o passado – contemplação de escrita com olhos no processo- sem possibilidades de aos fatos ser fiel - ele não os sabe, de fato nunca os soube. Mas pode, com já dito por Picon, “amá-la” (falar) de uma forma di-ferente ou, como prefere Derrida, em *différance*, “[...] pensar antes da separação entre o diferir como adiantamento e o diferir como trabalho activo da diferença”. (1996, 105). Veja-se, em outras palavras, é como se o escritor

ao contemplar a obra, visse a exterioridade como uma interioridade da qual já participou e que perdeu-se em domínio – um íntimo que tornou-se desconhecido.

(Des) conhecido é uma palavra que sempre aparece em jogo em *Se eu seria personagem*, uma das peças que o senhor Guimarães Rosa prega ao longo da ficção, não bastasse todas as já pregadas na inovada forma de prefaciá-la; que se puxem, então, alguns dos fios já tecidos até aqui- a proposta é de recomeço de estória.

Veja-se que as discussões no decorrer deste trabalho, principalmente as que conferem a sujeito-narrador-obra parecem também terem sido trabalhadas por Rosa no decorrer do conto, o grande xeque-mate da questão, que aqui não significa a finalização do jogo, mas o seu embaralhar, é que elas são contadas em literatura, na qual toda tomada de partida cai no terreno da neutralidade. Pense-se para o dito a sugestão dada em título “se eu seria personagem” que levanta hipóteses sobre a possibilidade de Rosa ser personagem – hipótese que somente pode ser confirmada como hipótese, pois o embalo leva à corda bamba, embalando sob proibição de se deixar cair. Por quê? O perigo do fim está nos meios.

Reflita-se que a confissão se faz em duplo retrato: narrador que imita sujeito - sujeito nulo- que é narrador e escritor, tudo parece se fazer duplicado e nenhum deles responde por “original”- não pode responder- é ficção, a originalidade da questão encontra-se na experiência, só a andorinha pode depor. Como andorinha, o conto traz ao longo do enredo artifícios que trabalham para que todas as questões elencadas permaneçam sem respostas e sobrevivam no anonimato pairando no universo da dúvida, em exercício de eterna dívida com a “verdade”, verdade¹¹³? Essa é compromisso somente da obra com ela mesma. Os fatos? Estes vão para o mito. Toda semelhança precisa ser lida é como mera coincidência. Talvez seja pelo exercício da “coincidência” que o dito no decorrer deste trabalho dialogue com o dito em conto, mas não se esqueça de um grande detalhe, no conto, o espaço literário é sentido de “dentro”, vivendo a ficção, como “forma torta de teorizar”, diz-se que o espaço onde “se passa o conto” é o espaço literário com toda a obscuridade que lhe cabe. Quanto aos retratados, se cabe a eles alguma função acredita-se que seja transparecer toda a obscuridade que existe no espaço literário em obscura transparência dançando entre ser e não ser, tal como no fragmento:

¹¹³“A verdade é em sua essência não-verdade. Diz-se isso assim para demonstrar numa agudeza que ao desvelamento como clareira pertence o denegar no modo de velar. A proposição: a essência da verdade é a não-verdade não deve, em relação ao que afirma, dizer que a verdade no fundo seja falsidade. Tampouco a proposição significa que a verdade nunca seja ela mesma, mas, sim, diz, representada dialeticamente, que sempre seja também o seu contrário”. (HEIDEGGER, 2010, p.137)

SER E NÃO SER

Para algo existir mesmo — um deus, um bicho, um universo, um anjo... — é preciso que alguém tenha consciência dele. Ou simplesmente que o tenha inventado. (QUINTANA, 2003, p.15)

É no inventar (não-verdade) em jogo com a verdade (sentido cartesiano) que reside à verdade da ficção e Rosa “dançava”¹¹⁴ com estes conceitos, tinha a ilusão na mão. A dança, essa se fazia era na escritura, palco das felizes ambiguidades feitas ao contrário, no qual sujeito e narrador juntam-se formando um uno duplicado – contrariedade que se completa pelas semelhanças e necessidades: Titulívio era sérvulo, o narrador era da soldadesca de algum general, mas “Todo soldado tem um pouquinho de chumbo”. (ROSA, 1976, p.138) Servia o narrador ao general, ou o general servia ao narrador? Era(m) servo(s) e senhor (es) diante de si e do outro – do “eu”- o maior dos mistérios para e diante dela - a andorinha e ela, dirigindo a ele(s) em proximidade e afastamento - cumpre o anonimato “ Ei-la, alisa a tira da sandália, olha-se terna ao espelho, ei-nos. Conclua-se. Somos. Sou — ou transpareço-me?”. (ROSA, 1976, p. 141)

Se Rosa seria personagem? Isso é resposta que só pode ser dada é em silêncio de andorinha- no mundo, grito de beija-flor dissolvendo aletria em hermenêutica e o mistério permanecendo solto.

¹¹⁴ Analogia ao dito por Valéry em relação à escrita literária comparada à escrita do ato comunicativo, mencionado no capítulo I desta dissertação.

4.2.1 *Escritor, escritura e literatura em Tutameia: a odisseia do fragmento no reflexo do espelho*

Ao longo dos primeiro, segundo e terceiro capítulos muitas considerações acerca do tripé escritor, escritura e literatura foram realizadas, todas dialogando entre si sobre o rastro da escritura de **Tutameia**.

No percurso, muito se discutiu sobre a relação do escritor com o espaço literário, “areia movediça ancorando barco nas margens do escuro”. Acredita-se que a metáfora ao caso cabe devido ao texto ser fragmentário, não oferecer “chão seguro”- sempre encontra uma maneira de se esvair na tangente na e pela linguagem. Neste quesito, **Tutameia** comunga da liberdade dada às palavras tal como em **Um lance de Dados**, projetando um espaço feito no

[...] vazio infinitamente multiplicado, onde a dispersão toma forma e aparência de unidade. [...] sempre em movimento, sempre no limite do esparso, também sempre reunido em todas as direções, pela própria dispersão e segundo a divisão que lhe é essencial, que ele não faz desaparecer, mas aparecer, mantendo-a para nela se realizar. (BLANCHOT, 2005, p. 345-346).

Acredita-se que é pelo movimento supracitado que a obra em discussão fere, através da linguagem, qualquer ideia que possa surgir em relação ao aprisionamento do sentido das palavras, pois como já por vezes dito, atua pela di-ferença. “Diferença, secreta porque sempre diferindo de falar e sempre diferente daquilo que a significa, mas igualmente tal que tudo faz signo e se faz signo por sua causa, dizível apenas indiretamente, [...] operando nos desvios da escrita”. (BLANCHOT, 2010, p. 44).

É nos desvios da escrita que Rosa mantém o segredo da literatura. Segredo este que, se atentado aos pressupostos de Blanchot (principalmente), se segredam até mesmo dele, o Rosa mergulhado em sujeito e\ ou escritor. A questão, sem morte de esfinge, deve-se ao mergulho preto no branco – O lançar do escritor no abismo do espaço literário sob a condição de, em momento de escrita, não mais responder a pergunta “quem eu sou”? Acontece a perda de identidade, agora o que depõe é uma mão, a que escreve. Mas como abrigo dessa mão que escreve, o escritor, vê o seu fruto como um “[...] ‘monstro incomparável’ que cada um de nós é para si próprio, não passível de compreensão [...]”. (PICON, 1969, p. 17). Não há como compreender nem “explicar” a natureza da criação. Talvez a explicação quanto ao fazer literário considerando inspiração, vocação e tantos outros aspectos, apresentados pelo

narrador de Rosa, tenha sido essa: não há explicação. Toda viagem é viagem de volta, volta à indagação.

Tutameia, em relação à criação literária, é a artimanha da construção de respostas “sem ninguém tê-las feito” mas a todos endereçando, tudo feito em jogo claro abrigando o escuro – Tudo foi dito, apegue-se à ilusão, o tudo tem a dimensão do infinito – onde o dito se encerra, um outro se inicia; o caminho é o devir – a eterna promessa do fim.

O Livro é assim, discretamente, afirmado no devir que é talvez seu sentido, sentido que seria o próprio devir do círculo. O fim da obra é sua origem, seu novo e seu antigo começo: é sua possibilidade aberta uma vez mais, para que os dados novamente lançados seja o próprio lance da fala mestra que, impedindo a Obra ser – *Um lance de dados jamais* -, deixa voltar o último naufrágio em que, na profundidade do lugar, tudo sempre já desapareceu: o acaso, a obra, o pensamento, EXCETO na *altitude* TALVEZ... (BLANCHOT, 2005, p. 359)

O talvez ancora a dimensão do acaso como eterna novidade feita de revelações¹¹⁵ que nada revelam assegurando a ideia de jogo tão marcante em todo o texto, sobre a qual a todo momento cartas são lançadas. Todas as cartas são coringa – todos ganham, ninguém ganha. O jogo se lança como eterna continuidade, isso é o que dá impulso e vida à escrita, o cavalo sem freio, incapaz de voltar sobre seus próprios rastros- não para - o centro se movimenta. **Movimento**, esse parece ser a mola *mater* da odisséia presente em **Tutameia**, a

[...] passagem de um movimento infinito que vai da escrita como operação à escrita, mas o livro não é aquilo a que ela se destina (seu destino). Pelo livro passa a escrita que aí se realiza ao mesmo que aí desaparece: porém, não se escreve para o livro. O livro: astúcia pela qual a escritura vai rumo à *ausência de livro*. (BLANCHOT, 2010, p. 203)

A ausência de livro, seguindo a perspectiva de Blanchot, refere-se ao escrito que provoca um *porvir* – não forma um conceito, se sobressai à ideia que se tem do livro¹¹⁶, “desfaz o centro”, “A lei é a própria escrita que renunciou a exterioridade do entre-dizer para designar o lugar do interdito”. (BLANCHOT, 2010, p. 211). É no excesso do dizer, em malha

¹¹⁵“O sentido próprio da revelação consiste portanto em mostrar que toda palavra e todo conhecimento humano têm sua raiz e seu fundamento em uma abertura que os transcende infinitamente; mas - ao mesmo tempo – essa abertura só diz respeito à linguagem, à sua possibilidade e à sua existência”. (AGAMBEN, 2015, p. 25)

¹¹⁶“[...] aquilo que chamamos de livro segundo o uso da tradição ocidental, no qual o olhar identifica o movimento de compreensão com a repetição de um vai- e- vem linear, só se justifica pela facilidade de compreensão analítica”. (BLANCHOT, 2005, p. 345)

fina, que as **Terceiras Estórias** surgem como fragmento no reflexo do espelho – desvio que se reconhece com estranheza, o in-comum em estilhaço, mosaico de estórias. Com o fragmento como ponto de chegada e partida, o espelho mostra a face da linguagem encobrendo as diversas outras desconhecidas, tem poder de lançar o véu, à medida que cria a ilusão no “mostrar” – o representado é sempre o outro de outros com poder de precipício, criado na ilusão possibilitada pelo reflexo da imagem na escrita. O espelho contém mistério, nele o fragmento opera “[...] com toda a sorte de astúcias: o rapidíssimo relance, os golpes de esguelha, a longa obliquidade apurada as contra-surpresas, a finta de pálpebras, a tocaia com a luz de-repente acesa, os ângulos variados incessantemente”. (ROSA, 2001, p. 123).

Um dos casos em que a luz está “de- repente acesa”, são os prefácios como guia ao leitor. Estes, por ventura, são tocaias a “céu aberto”- orientam na mesma proporção que desorientam, pois distorcem as imagens, quebram os paradigmas que circundam a forma convencional de prefaciá-lo. Os prefácios transformam o convergente em divergente, transcendem o espaço, multiplicando-se e derramando-se por toda à obra cortando-a feito lança, ajudando a (des) montar o mosaico fragmentário, variando os ângulos. A partir desse entrelaçamento, segundo Turrer (2002, p. 60),

Tutaméia abre-se, pelo jogo instituído entre os prefácios, “parâmetros disfarçados” que se mesclam às estórias, à infinitude da obra, ou seja, à “intimidade errante do lado de fora” e à experiência da “solidão do escritor”, condição essa, que, segundo Blanchot, é o seu risco, e que proviria do que pertence, na obra, ao que está sempre antes da obra.

Contudo, mesmo participando de toda essa “natureza” diferenciada, acima apresentada, os prefácios não ferrem de todo às formalidades; apresentam o livro e, assim como os prefácios convencionais, também são “divisores de águas” entre a obra, o escritor, e o mundo. Simbolicamente, empiricamente também, prefaciá-lo uma obra significa forçar o encerramento do processo de uma escritura - uma vez que a obra não se encerra. Assim, a publicação soa como o

Desenlace de uma história e liberação de um fantasma, ambos da escrita, ele marca a entrada do livro em um universo diferente, o da alienação, da publicação, da circulação: ele é despossessão, luto, separação. Enfim, o prefácio é a prova de realidade do livro, uma prova ilusória – não escrevo senão um simulacro de prefácio – mas suficiente. (COMPAGNON, 1996, p. 87)

Com a circulação do livro, **Tutameia** cumpre como os outros, a materialidade de objeto. Assim como os outros livros, tem prefácios (o “s” é diferença), índice, cumpre às “exigências”, cumpre o ilusório “aprisionamento do texto”, para estar no mundo, mais um indício para despistar, pois os pontos facilitadores do entendimento, nada facilitam apenas mostram que o segredo é sem segredo, ofusca pela claridade, a máscara é a linguagem- a subversão em signo. Tal como no poema

Linguagem

Vejo as coisas e nada dizem
E todo o tempo: o que são elas?
E os meus olhos são organelas
Mostram tudo e não desistem

Percebem o mundo numa tela

A insignificância de um ente
É factual e se repete
É espelho que não reflete
Um vidro transparente

Uma assepsia de toalete

Tudo que vejo é sem sentido
Ando só vejo horizonte
É distante; é muito longe
Vago louco; vago perdido

É mistério e se esconde

Fustiga-me e sorrateiro some
Atormenta e desespera
É originário e se impera
Quer engolir-me e tem fome

Não tem rosto —mas um nome
E— sem vir à palavra — se revela (GOMES, 2014, p. 20-21)

Mascarada, a linguagem permeia todo o livro ocupando todos os espaços, inclusive os esvaziados deixados pelas lacunas dos fragmentos, tudo está misturado – a literatura se escreve, se descreve. O que reina em **Tutameia** é a fala que, por falar em excesso, guarda o ressoar da monstruosa Voz, a que todo escritor literário chama, está à mercê, mas que a ele somente chega em silêncio, desafiando-o a ser

[...] um escrevente sempre em busca de atingir, por aproximação, aquilo que o incita e o faz criar – o vazio com o qual se depara e que é instaurado pela própria obra, e lá permanece velado e indecifrável: “uma certa opacidade, uma dimensão de ilegibilidade que por momentos invade a obra e que no seu interior cria a ausência. (TURRER, 2002, p. 64)

O vazio é construído pelo excesso de preenchimento naquilo que não se preenche, não se explica, apenas excita e se lança em jogo - escorre no discurso. Tente-se reconstruir uma história e outra nascerá pelos artifícios de uma fala “[...] imemorial, que se precipita de memória em memória sem nunca chegar à recordação, é verdadeiramente inesquecível. Esse esquecimento é a linguagem [...]” (AGAMBEN, 2012, p. 57) – O discurso de Prudencinhanho¹¹⁷ é exemplo.

Tutameia é portadora dessa fala, (re) velando a literatura pela sua única forma de (re) relação – a literatura, ela se revela encobrendo-se, se fazendo e refazendo em linguagem. Como linguagem, da ficção, se faz “[...] ali onde as coisas estão presentes com sua obscuridade natural ou ali onde por trás das coisas emerge seu vazio, por trás da profundidade do símbolo a impossibilidade que corrói a obra e proíbe sua conclusão [...]”. (BLANCHOT, 2011, p. 93), cumprindo o **ressoar silencioso da monstruosa Voz**.

Assim, escritor e escritura cedem lugar à literatura. Tudo se cala para ouvir o silêncio. O império da linguagem se faz esvaindo-se por todos os espaços: prefácios são contos, contos são prefácios, personagem é escritor, escritor é personagem. Destrói-se o livro¹¹⁸, mata-se o autor. Nasce **Tutameia**. Feito Orlanda. Lá ela está, linda, despida diante do espelho, se refletindo pela imagem do fragmento.

¹¹⁷Personagem de *Antipleripleia*.

¹¹⁸Menção à ideia de livro na cultura ocidental – já discutido neste tópico.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tutameia, rosa em broto, broto em Rosa.

Segue-se, enfim assim nomeadamente
Orlanda— de a um tempo rimar com rosa,
astro e alabastro— aqui.

Guimarães Rosa

A proposta em se trabalhar com a temática *Tutameia*, **o acaso como lugar da escrita rosiana: o ressoar silencioso da monstruosa Voz** surgiu com o intuito de pensar **Tutameia** como oportunidade para refletir sobre o tripé obra, espaço literário e escritor e a relação destes com a linguagem.

Para o intuito, como já dito na introdução, esta dissertação foi dividida em três capítulos. O primeiro, **O acaso da linguagem como lugar da escrita literária**, ocupou-se em discorrer sobre as mudanças ocorridas na literatura, principalmente a partir do século XIX, que a dariam maior liberdade, para o exemplo, utilizou-se o poema **Um lances de dados**, de Stéphane Mallarmé.

A intenção de citar o poema corroborou com a ideia de diálogo com o acaso em relação ao espaço literário e a linguagem, quanto ao trabalho do escritor. O último, como menciona Rosa em *Se eu seria personagem* (conto de **Tutameia**), é o entreator, encena a linguagem, sem deveras conhecer nem o ofício (trabalho) nem o desenrolar final de sua atuação na trama, pois “As forças de liberdade que residem na literatura não dependem da pessoa civil, do engajamento político do escritor que, afinal, é apenas um ‘senhor’ entre outros, nem mesmo do conteúdo doutrinal de sua obra, mas do trabalho de deslocamento que ele exerce sobre a língua [...]”. (BARTHES, 2004, p. 16). A ideia de deslocamento aqui mencionada refere-se ao fato de a linguagem na literatura estar sempre na dimensão do significante e não no significado, como na linguagem cotidiana. Como obra em linguagem, a literatura faz-se nova a cada vez que lida, comparando-se ao poema, o qual, como defende Heidegger em **A caminho da linguagem**, é um dizer inaugural.

Assim, o escritor, neste trabalho defendido como poeta - o temulento -, tem a difícil missão de escavar a linguagem tirando-a do estado servil comunicativo e transformá-la em literatura. O poeta “[...] tão pouco pretendendo ele próprio representar de símbolo; menos, ainda, se exhibir sob farsa. De sobra aflingia-o a corriqueira problemática cotidiana, a qual

tentava, sempre que possível, converter em irrealidade”. (ROSA, 1976, p. 101). Eis este o duro trabalho: sair do cotidiano, da linguagem cotidiana e escrever literatura – mergulhar no abismo escuro do espaço literário e aliar-se ao acaso da linguagem literária.

Assim, em tese, reafirma-se que no primeiro capítulo, o objeto de defesa foi a liberdade da literatura no espaço literário e o acaso como (des) organizador da linguagem na literatura, tendo o escritor como aquele que é servo na mesma dimensão que é senhor em relação a sua escrita. Além das assertivas já apontadas em relação ao primeiro capítulo, é válido ressaltar que este serviu de amparo discursivo para os segundo e terceiro capítulos (mais voltados diretamente à análise de **Tutameia**).

O segundo capítulo nomeado **Pontes do silêncio: o olhar do intangível** compreende a análise dos quatro prefácios presentes em **Tutameia**. Este capítulo, na dissertação, apresentou-se como o centro em movimento, “[...] ele gira em torno..., verbo sem complemento; ele não gira ao redor de algo, nem mesmo de nada; o centro não é mais o ferrão imóvel, [...] vai em frente e fica no mesmo lugar, ele esgota-se na andança, não caminhando, não permanecendo”. (BLANCHOT, 2010, p. 64). Como centro em movimento, nele circulam questões presentes tanto no primeiro, quanto no terceiro capítulo, como é caso, por exemplo, das discussões sobre espaço literário, criação literária, o papel do escritor, a escritura literária, todos estes em diálogo com a complexidade dos próprios prefácios, que também se apresentam como espaços literários, uma vez que também são considerados contos.

Este capítulo foi nomeado “Pontes do silêncio: o olhar do intangível” pelo fato de os prefácios que, *a priori*, deveriam ser explicativos em relação ao livro, partilharem da complexidade deste garantindo a inexplicabilidade, guardando assim o mistério que circunda a obra. Muitas dessas “explicações que não explicaram”, dizem respeito, por exemplo, às confissões de Rosa quanto à inspiração para a escritura de suas obras, corroborando assim com as teorias já apresentadas no primeiro capítulo.

O terceiro capítulo intitulado **Tutameia, o acaso como lugar da escrita rosiana: o ressoar silencioso da monstruosa voz**, ocupou-se em mostrar a grande Voz (a linguagem na literatura) em dois contos de **Tutameia**, *Antiperipleia* e *Se eu seria personagem*. O primeiro, a partir da metáfora do encontro com a mulher, Sa Justa, com o cego, Seô Tomé, serviu como o pensar sobre a condição do escritor ante a literatura e os mecanismos de representação/apresentação a partir do discurso literário, Prudencinho relatou o fato. A partir desse conto, também foi possível levantar discussões sobre a escritura literária, principalmente no que diz respeito à abertura de imagem que ela traz em relação ao referente.

Em *Se eu seria personagem*, tem-se Rosa diante do espelho, quando da indagação sobre a possibilidade de ele ser personagem de suas obras, questão que apenas se respondeu como questão, a esfinge não foi atingida. O conto a esta dissertação corroborou com a defesa suscitada desde o primeiro capítulo: o escritor não domina sua obra, sua escritura – dela não tem a chave, não pode ter. Assim se finda o jogo, indo ao encontro da abertura que transcende o escritor e lança-se à obra.

Esta dissertação procurou assim, a partir de **Tutameia**, teorizar o espaço literário, anunciando seus vazios e mistérios ocasionados principalmente pela linguagem do fragmento. Fragmentos que aqui neste trabalho apresentam a própria fala da literatura – o excesso de voz que configura o não dito.

Como não dito, a impossibilitada de dizer (a literatura), fala pelo poema – não gratuitamente muitas citações foram realizadas em forma de poema, pelo fragmento, pelas lacunas, não fechando o dizer.

Em **Tutameia**, a literatura se desnuda para posteriormente encobrir-se com o véu, invade espaços, dramatiza o escritor, se alaga em prefácios, assume vozes e lança-se a si mesma perdendo-se nos vazios para ressoar em silêncio na escritura rosiana, nisso reside a sua monstruosa voz, nos silêncios que gritam, e tudo em tuta-e-meia. Remendem-se os fragmentos e se terá **Tutameia**, rosa em broto, broto em Rosa; volta em aberto, em **antiperipleia**.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. O romantismo, in: **História da filosofia**. 3ed.. Lisboa: Editorial Presença, 1984. v. 8, p. 239-275.

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007

AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz: o arquivo e o testemunho**. São Paulo: Boitempo, 2008

AGAMBEN, Giorgio. **Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007

AGAMBEN, Giorgio. **Ideia da prosa**. Autêntica Editora, 2012

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo e outros ensaios?: e outros ensaios**. Chapecó, Santa Catarina: Argos, 2009

AGAMBEN, Giorgio. **A potência do pensamento**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015

AGAMBEN, Giorgio. **A comunidade que vem**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013

ANDRADE, Carlos Drummond. **Claro enigma**. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1991

ANDRADE, Carlos Drummond. **A paixão medida**. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 2010

ARISTÓTELES. **Da interpretação**. São Paulo: Editora Unesp, 2013

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008

BANDEIRA, Manuel. **Itinerário de Pasárgada**. 3. ed. comemorativa aos 80 anos do poeta. Rio de Janeiro: Editora do Autor

BARTHES, Roland. **Aula: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França**. São Paulo: Cultrix, 2004

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: **Rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013

BATAILLE, Georges. **La experiência interior**. Madrid: TaurusEdiciones, 1973.

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

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Roco, 2011.

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

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

BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita**. São Paulo: Escuta, 2001. v.1.

BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita**. São Paulo: Escuta, 2010. v.1.

BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita**. São Paulo: Escuta, 2007. v.2.

BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita**. São Paulo: Escuta, 2010. v.3.

BÍBLIA. Português. **Bíblia sagrada**. Brasília: Paulus, 1991.

BYLAARDT, Cid Ottoni. **Conversando aos infinitos**. Fortaleza: Seculfor, 2011.

BYLAARDT, Cid Ottoni. **O império da escritura**: ensaios de literatura. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2015.

BORGES, Jorge Luís. **El libro de arena**. Madrid: Alianza Editorial, 1995.

BORGES, Jorge Luís. **Esse ofício do verso**. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CAMPOS, Augusto, CAMPOS, Haroldo e PIGNATARI, Décio. **Mallarmé**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. 2. ed. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2010.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996

DELEUZE, Gilles. O ato de criação: palestra de 1987. **Folha de São**, São Paulo, 27 jul. 1999.

DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. 2.ed. trad. Antonio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

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

DERRIDA, Jacques. **Pensar em não ver: escritos sobre a arte do visível**. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2012

DERRIDA, Jacques. **A voz e o fenômeno**. Introdução ao problema do signo na fenomenologia de Husserl. Lisboa, Portugal: Edições 70, 1996.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DIDI- HUBERMAN, Georges. **A pintura encarnada**. São Paulo: Editora Fap- Unesp, 2012

EICHENDORFF, Joseph Von. In: NANCY, Jean Luc. Fazer, a poesia. **Alea**, Rio de Janeiro, v. 15, n. 2, p. 414-422, Jul. \ Dez 2013.

ELIOT, T.S. **A essência da poesia**. Rio de Janeiro: Arte Nova, 1972

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. 22. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2012

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (Coleção tópicos)

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos: estética- Literatura e pintura, música e cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. V. 3, p. 264- 298.

FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. Digitalização: 2004 (1ª Ed. 1973)
Disponível em: <<http://anarcopunk.org/biblioteca/wp-content/uploads/2009/01/foucault-michel-isto-nao-e-um-cachimbo.pdf>>. Acessado em: 15 de maio de 2015.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo: Annablume, 2011.

GOMES, Wagner. Linguagem In: GOMES, Wagner. **Parênteses**. Fortaleza: Premius, 2014

HEIDEGGER, Martin. **A caminho da linguagem**. 6. ed. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2012 (Coleção Pensamento humano)

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. São Paulo: Edições 70, 2010

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Curso de Estética: O belo na arte**. 2. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009

HOAIASS, Antonio. **Dicionário de Língua Portuguesa**. 3. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008

LEMINSKI, Paulo. **Ensaio e anseios crípticos**. SP: Saraiva, 2011.

LEMINSKI, Paulo. **Toda Poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 16: de um outro ao outro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2008

LOPES, Silvina Rodrigues. **Literatura, defesa do atrito**. Lisboa, Vendaval, 2003 (ou Editora Chão de Feira, 2012)

MACHADO, Roberto. **Foucault, a filosofia e a literatura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

MALLARMÉ, Stéphane. **Un coup de dés jamais n'abolira le hasard**: encarte do volume CAMPOS, Augusto, CAMPOS, Haroldo e PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso literário**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2012.

NOBRE, Cristiane Melo. O olhar do Escuro. In: BYLAARDT, Cid. **Mergulho no mar absoluto**. Fortaleza: Laboratório de Criação Literária, 2014

NOBRE, Cristiane Melo. O não-dizer da Rosa. In: BYLAARDT, Cid. **Mergulho no mar absoluto**. Fortaleza: Laboratório de Criação Literária, 2014

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Inútil poesia e outros ensaios breves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A criação do texto literário. In: PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Flores da escrivaniha**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Com Roland Barthes**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012

PESSOA, Fernando. **Livro do desassossego**. Organização de Richard Zenith- São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PLATÃO. **Íon**. Lisboa: Editorial Inquérito Limitado, 1988.

PLAZA, Júlio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001

PICON, Gaëtan. **Introdução a uma estética da literatura**: o escritor e sua sombra. São Paulo: Editora Nacional e Editora da USP, 1969

PRADO, Adélia. **Bagagem**. 34. ed. Rio de Janeiro: Record, 2014

PRADO, Adélia. Arte como experiência religiosa. In: MASSIMI, MARINA; MAHFOUD, Miguel. **Diante do mistério**: psicologia e senso religioso. São Paulo: Ed. Loyola, 1999.

PROUST, Marcel. **Contre Sainte-Beuve**: notas sobre crítica e literatura. São Paulo: Iluminuras, 1988.

QUINTANA, Mário. **Caderno H**. 9. ed. São Paulo: Globo, 2003.

RÓNAI, Paulo. Os prefácios de Tutaméia. In: ROSA, João Guimarães. **Tutaméia**: terceiras estórias . 4 . ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

ROSA, João Guimarães. **Tutaméia: terceiras estórias**. 4 . ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão Veredas**. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSA, João Guimarães. Retábulo de São Nunca. ROSA, João Guimarães. In: **Estas Estórias**. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

ROSA, João Guimarães. O espelho. In: ROSA, João Guimarães. **Primeiras Estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012

SANTOS, Francisco dos. **A imagem sem centro**: brevíssima de poesia. Florianópolis, Santa Catarina: Editora da Casa, 2009.

SARTRE, Jean-Paul. **Que é literatura?** São Paulo: Ática, 2006

SONTAGNE, Susan. **Em contra la interpretación y otros ensayos**. Barcelona: Seix Barral, 1984.

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

VALÉRY, Paul. Poesia e Pensamento Abstrato. In: VALÉRY, Paul. **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 1999.