



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

DIANA OLIVEIRA DE MELO

FALAS OBLÍQUAS: O ENGODO DA PALAVRA EM *TUTAMEIA* (*TERCEIRAS ESTÓRIAS*), DE JOÃO GUIMARÃES ROSA

FORTALEZA - CE

2011

DIANA OLIVEIRA DE MELO

FALAS OBLÍQUAS: O ENGODO DA PALAVRA EM *TUTAMEIA (TERCEIRAS ESTÓRIAS)*, DE JOÃO GUIMARÃES ROSA

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

FORTALEZA - CE

2011

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

- 
- M342e      Melo, Diana Oliveira de.  
              Falas oblíquas : o engodo da palavra em Tutameia (Terceiras estórias), de João Guimarães Rosa /  
Diana Oliveira de Melo. – 2011.  
              108 f. , enc. ; 30 cm.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Departamento  
de Literatura, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2011.  
              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. 3.Morte na literatura. 4.Decepção na literatura. I.Título.

DIANA OLIVEIRA DE MELO

FALAS OBLÍQUAS: O ENGODO DA PALAVRA EM *TUTAMEIA* (*TERCEIRAS ESTÓRIAS*), DE JOÃO GUIMARÃES ROSA

Dissertação submetida à Coordenação do Curso de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras, Área de concentração Literatura Comparada

Aprovada em / / 2011

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Cid Ottoni Bylaardt (Orientador)

Universidade Federal do Ceará – UFC

---

Profª. Dra. Luci Ruas Pereira

Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

---

Profª. Dra. Tércia Montenegro Lemos

Universidade Federal do Ceará – UFC

## **Agradecimentos**

A Felipe. A meus pais. Ao amigo Renato, pelo auxílio constante, e sem o qual este trabalho não seria possível. Ao professor Cid, pela dedicação e incentivo. A Alexandro Melo, Ângela e Juciana Gurgel, Samuel Tomé, Soraya Ramalho, Abraão Filho e Daniela Almeida. À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). A meus gatos Teresa, Nara, Tim Maia e Laura. A Deus, por tudo.

## RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo analisar a obra *Tutameia – Terceiras Estórias*, de João Guimarães Rosa, a partir de uma perspectiva sobre o engodo da palavra literária, e de como seus meandros tecem e elaboram a escrita. O estudo será mais detalhado a partir de três narrativas previamente escolhidas, intituladas “Hiato”, “João Porém, o criador de perus” e “Antiperipleia”. E é com base no pensamento do escritor francês Maurice Blanchot, que analisaremos a construção da escrita de Rosa diante de aspectos alicerçados por questões como: a impossibilidade da morte no espaço literário, a busca pela origem da palavra como direcionamento da escrita, a instabilidade e a fragmentação da narrativa, que nos conduz a uma imprecisão, bem como a ausência de ordem que se estabelece no universo literário, a que a escrita se submete, dentre outros aspectos. E é através dessas considerações que teceremos comentários a respeito das falas na construção dessa escrita, em que o espaço habitual da palavra, sempre disposto aos estabelecimentos de soluções críveis e de discursos que procuram ater-se ao verídico, encontra o ficcional, que se associa ao lúdico e ao fingimento, forças oriundas da linguagem literária, a desestabilizar tentativas de veracidade.

Palavras-chave: Escrita; Palavra; Morte; Engodo; Tutameia.

## ABSTRACT

This work aims at analyzing the production *Tutameia – Terceiras Estórias*, by João Guimarães Rosa, from a perspective on the lure of the literary word, and how to weave its intricacies and elaborate writing. The study will be more detailed narratives from three previously chosen, entitled “Hiato”, “João Porém, o criador de perus” and “Antiperipleia”. It is based on the thought of the french writer Maurice Blanchot, we will examine the construction of Rosa’s written on aspects of grounded by issues such as: the impossibility of death in the literary space, the search for the origin of the word as written direction of the instability and the fragmentation of narrative, which leads to an inaccuracy, and lack of order is established in the literary universe, that the writing is submitted, among other things. It is through these considerations that we commented on the speeches in the construction of this writing, in which the regular venue of the word, always willing to establishments credible solutions and speeches looking to stick to the true, is the fictional, which is associated the ludic and the pretence, forces arising from the literary language, attempts to destabilize the truth.

Keywords: Writing; Word; Death; Deception; Tutameia.

## SUMÁRIO

<b>Introdução</b> .....	08
<b>Capítulo I</b>	
<b>A palavra e seus abismos: céu e inferno na escrita de “Hiato”</b>	
1. O paraíso e o discurso.....	21
2. O ser demoníaco: hiato da palavra.....	27
3. Redenção e pecado do relato: a escrita.....	35
<b>Capítulo II</b>	
<b>O engano e o desejo da palavra poética em “João Porém, o criador de perus”</b>	
1. Era uma vez, a verdade da mentira.....	44
2. João, Porém.....	57
3. Para sempre felizes, os que não se arriscam.....	66
<b>Capítulo III</b>	
<b>A palavra ébria e seus desdobramentos: a escrita à deriva de “Antiperipleia”</b>	
1. A passividade embriagada da palavra.....	75
2. A mulher e o engodo da escrita.....	86
3. A escrita à deriva e seus desastres.....	92
<b>Considerações finais</b> .....	103
<b>Bibliografia</b> .....	106



## Introdução

*Por absurdo que pareça, a gente nasce, vive, morre.  
Tudo se finge, primeiro; germina autêntico é depois.  
Um escrito, será que basta? Meu duvidar é uma petição  
de mais certeza.*

*Guimarães Rosa*

Quando tomamos a decisão de estudar João Guimarães Rosa, o primeiro momento foi o da vontade de repensar uma parte do trabalho de um escritor que sempre teve como maior objetivo a busca de uma língua diversa dentro da sua. Busca que é almejada por todo escritor, bem verdade, a de encontrar dentro da habitual expressão a sua própria. Mas podemos perceber em Rosa essa procura de uma maneira única, que deu resultados dos mais felizes diante de uma nova língua que se esboça em tessituras poéticas e diversas possibilidades em suas palavras. Essa procura, tão bem delineada em seu trajeto que começou com o livro de poemas *Magma*, de 1936, dá início então a uma sequência em que há passagens permeadas por essa natureza poética, aliada sempre a elementos que buscam revitalizar as expressões amortecidas pelo uso popular, a unirem-se a diversos dialetos, revelando um caminho traçado sempre pela ousadia. Poderíamos mesmo dizer, o que não seria nenhum espanto para quem conhece o trabalho do escritor, que a língua sofreu um abalo em suas mãos, quando deixou a sua letra falar em direção ao desconhecido espaço da literatura. Essa experiência e vivacidade com a palavra sempre foi um dos apelos que mais nos trouxeram inquietações diante do trabalho inteiro de um escritor que recusou todas as facilidades das mesmices.

Mas foi ao final de seu trajeto que encontramos um dos pontos mais instigantes para realizar nosso estudo sobre essa dita busca. Pois é em sua obra derradeira que veremos o encontro ainda mais acalorado com o poético diante de narrativas diminutas, da pequena expressão do traçado em excerto que foi o seu último livro publicado em vida. A reunião de quarenta breves estórias acrescidas de quatro prefácios, *Tutameia (terceiras estórias)*, de 1967, apresenta não um fechamento ou conclusão da obra em sua posição cronológica final, mas talvez uma espécie de abertura, e por que não dizer, um novo olhar sobre todo o projeto acalentado, uma ainda procura que se arrisca pela estrutura dos fragmentos, do pequeno que dificulta sua apreensão. Ao optar pelo mínimo, ou melhor, pela redução do dizer, Rosa encontra mais um desvio a que levar

sua língua, e ter nesse lugar alguma possibilidade de achado, que parece ter sido acalentado durante todo o seu exercício.

E foi também diante desse lugar a que relega sua narrativa, que vimos em *Tutameia* a oportunidade de um interessante mergulho nas infinitas possibilidades dessa fala reduzida em formato de estória. Dizemos inúmeras porque visualizamos um campo ainda mais aberto às múltiplas interpretações. E é diante desse jogo repleto de caminhos que buscamos adentrar a nossa então pesquisa, que procura estudar, em especial, o engodo e a imprecisão dessa palavra, e de como ela delinea o traçado da escrita, sendo capaz de suplantar a realidade e a credibilidade através de seus meandros. E diante dessa esfinge engenhosamente urdida, só poderíamos arriscar nossas tentativas, certos de que são apenas elaborações baseadas numa determinada perspectiva que, enquanto ponto de vista, sabe o seu lugar e seu limite diante do enigma, sempre tão vasto, amplo, aberto.

Certos também de que, diante da proposta de adentrar algumas veredas desses traçados, estaremos buscando nessa palavra o esforço de uma escrita que se empenhou sempre em direção aos desvios das automatizações dos vocábulos e expressões, encontrando na diversidade as possibilidades de êxito, como os pedaços desse caleidoscópio que é *Tutameia*. Seu nome, inclusive, nos refere ao que encontramos de menor, de bagatela. Tanto que em seu primeiro prefácio, intitulado “Aletria e hermenêutica”, deparamo-nos com o que Rosa intitula de “anedotas de abstração”. Essas chamadas narrativas breves, ainda por cima cômicas, dizem-nos muito de suas falas entrecortadas, permeadas pelo humor e pelo descompromisso.

E foi considerando a força dessa ideia na obra, que nos interessamos em refletir sobre a forma com que se delinea a escrita, e como o seu trajeto se inspira e motiva em direção à busca de que tanto já falamos aqui. Pensamos que partir também do ínfimo, da redução de expressão através da palavra poderia ser um caminho instigante para refletir sobre o livro. Nosso intuito seria o de encontrar algumas possíveis respostas, ou ainda perguntas, ao passear por essas pequenas abstrações, em seus quase vapores de dizeres, a respeito da desautomatização da fala a que subjugamos com o nosso uso constante e rotineiro, e de uma busca, aquela que se refere não apenas ao nosso caso específico a ser trabalhado, mas que diz respeito a todos os escritores, frente ao fazer literário.

Diante desse empenho de estudar tais questões, deparamo-nos também com uma teoria que não parecia ser mais adequada, em que a literatura poderia ser analisada em sua própria essência e aspectos particulares. Durante os encontros com o grupo de

pesquisa do Prof. Dr. Cid Ottoni Bylaardt, e de suas constantes sugestões de leitura, foi possível ter como base um aparato teórico em que essas questões eram debatidas e esmiuçadas de modo a aprofundar ainda mais os aspectos que gostaríamos de localizar e analisar no livro de Rosa. E como pensamento fundamental para elaborar nosso trabalho, encontramos na obra do escritor francês Maurice Blanchot um discurso que prioriza a linguagem literária em seu aspecto próprio e imanente, trazendo à tona uma reflexão em que a palavra vai além de uma possível encenação, sendo o ponto em que apresenta um novo universo, demonstrando uma independência de possíveis necessidades de representação do mundo real.

Para darmos um pequeno panorama do que pretendemos aprofundar em nosso trabalho, faremos uma breve explanação a respeito de alguns aspectos do pensamento blanchotiano, mais especificamente sobre alguns dos que serão devidamente abordados em nosso estudo. Para Maurice Blanchot, a linguagem literária tem suas peculiaridades diante da linguagem de que fazemos uso em nosso cotidiano, cuja clareza se destina à comunicação entre os seres. Essa dita linguagem que prioriza o entendimento estaria ligada à representação das coisas, à palavra útil que serve para que nos apropriemos do mundo, que o representemos com nitidez, no momento em que aniquilamos aquilo que nomeamos. Ela é impositiva, pois exige uma compreensão, sendo capaz de expressar precisamente o que deseja, como uma ferramenta, na concepção de Blanchot, em que “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, 1987, p.33). Ou seja, sua valia está ligada às assertividades e a possibilidade de sentido é o seu máximo aspirado, em que o ruído e o desentendimento seriam caracteres de que essa palavra, enquanto ferramenta de uso do homem, desejaria manter à distância.

Por outro lado, a palavra trabalhada pela escrita literária, afastando-se completamente dessas funções, nos diz do que não está no mundo, do irreal e da ficção, da linguagem que não representa, mas que sempre sugere e evoca. Diferente de qualquer imposição e clareza que pretende a linguagem usual, ela é apenas uma alusão. “Por si mesma, ela é imponente, ela impõe-se, mas nada impõe.” (BLANCHOT, 1987, p.33). Essa suavidade nas sugestões convocadas por essa fala remete-nos a um universo em que nos deparamos com um vazio de sentido, pois não há referente exterior a que buscar nesse dizer. E dessa liberdade em que fica suspensa, a palavra literária só poderia encontrar os excessos expostos de sua natureza através da ambiguidade.

Essas inúmeras possibilidades são oriundas desse universo amplo que é o literário, em que o caos da infinidade se faz presente, destituindo a ordem e a verdade que poderiam estar relacionadas à palavra que se acostumou a servir ao sujeito racional. E essa questão da infinidade presente nessa linguagem é um elemento importante a se tratar aqui em nosso estudo, inclusive no próprio pensamento de Blanchot, por trazer à tona a relação que a palavra possui com a morte e seu caráter de finalidade.

O homem diante da morte vê nela a sua condição de repouso, como uma certeza de que finalmente irá descansar, dar um fim à sua existência. Isso é bem analisado por Blanchot em seu ensaio “A literatura e o direito à morte”, de *A parte do fogo* (1997), em que compara a palavra utilizada em nosso universo e a que se constitui como literária diante dessa questão. Para a nossa realidade, a morte é uma certeza tranquilizadora, e por isso também, nossa fala está envolta em uma necessidade de finalidade. Buscamos nas palavras os seus sentidos, no momento em que as pronunciamos. Mas segundo o pensador francês, essa urgência de trazer o entendimento ligado diretamente ao significante é uma espécie de ideia absurda, ao acreditarmos que resgatamos o referente pela palavra, quando na verdade, aniquilamos a existência desse ser, para que venha forçosamente à expressão apenas o que ele quer dizer. Falar, portanto, seria como evocar mortos, chegando aos dizeres apenas definições já privadas de cada essência.

Ainda segundo o escritor francês, diante do universo literário, a palavra não procura mais um referente exterior, pois a sua essência é da própria natureza da escrita, e o que antes era resgatado pela morte, desconhece tais objetivos, suspendendo-a a um estado em que as conclusões e as finalidades não mais assombram. O que assombra, agora, é exatamente essa suspensão que induz ao universo literário, já que a ordem promovida pelas conclusões e entendimentos foi rompida. E se não há mais possibilidade da morte, o que existe é uma grande diversidade aliada ao caos. A riqueza da palavra expande-se então em sua multiplicidade de caminhos, sem ater-se a qualquer entendimento previamente delimitado. Por isso adentra uma região em que o poder e o saber que antes continham os discursos dos homens são agora relegados em nome de um exercício que trabalha em direção a si mesmo, priorizando a ausência dos valores e das verdades que no universo racional podem ser considerados prioridades.

Desses valores, encontramos inclusive no já citado primeiro prefácio de *Tutameia*, em que compara as narrativas às anedotas, as citadas piadas curtas que são descritas pelo próprio Rosa “como um fósforo: riscado, deflagrada, foi-se a serventia.” (ROSA, 2001, p.29). Ao sugerir ser assim também aquilo que narra, induz-nos a pensar

no efeito que possui ao brilhar fugazmente, sem nenhuma serventia que vá além de simplesmente seguir suas ações. As funções de compromisso com qualquer outro estado foram suprimidas. Por isso afirma que “A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História.” (ROSA, 2001, p.29). Diante das tentativas de veracidade contidas nos referidos relatos históricos, que buscam resgatar os acontecimentos através da memória, fazendo uso da palavra para lembrar tais momentos com a maior tentativa de precisão possível, teríamos as narrativas devidamente funcionais, com o intuito de arquivar os ocorridos do passado. Mas a literária desvia-se dessa e de qualquer outra função, apartando-se de comprometimentos. Por isso a sua trajetória não pode ser comparada ao que se busca do exterior em direção ao texto. Seu percurso, como já o dissemos, encontra o seu próprio movimento, como as rápidas anedotas que encantam pela graça e também absurdo, deslocadas de qualquer atestado de verdade, tendo diante desse distanciamento a fuga da racionalidade, da ordem e do saber.

Essa nova condição a que a palavra é submetida revela outros objetivos diante de sua estrutura, pois ao adentrar o universo literário, além de expandir-se à multiplicidade, a linguagem também se encaminha a uma espécie de pureza. O seu ideal, diante das tentativas de amarras desfeitas dos antigos sentidos exteriores, seria como encontrar um novo frescor, um dizer em que o homem não houvesse ainda tocado, sequer utilizado. O momento em que a palavra estaria ainda a formar-se, independente da vida que a antecede, em um estado de origem que ainda não se pôde conhecer, afinal, “como me voltar para o que é antes, se todo o meu poder consiste em fazer o que é depois?” (BLANCHOT, 1997, 315). Essa angústia que a linguagem carrega parece ser uma pergunta pertinente diante de uma busca que é intrínseca à própria literatura. A de encontrar um espaço em que o dizer não sofreu com o uso constante das expressões, nem se prendeu aos sentidos. Seria algo além de esquivar-se do mundo, mas de almejar o momento em que o homem sequer tocou a palavra. Como se ela não tivesse existido, recém-criada e bem-vinda. Mas o momento da linguagem é sempre o depois do homem e de seus feitos. E o que é tecido pela escrita é um caminho em que esse instante posterior é desviado, enquanto os olhos da ficção estão sempre voltados ao antecedente. A escrita segue como se estivesse andando para trás, em busca de um momento idealizado, que não chega, mas se aproxima sempre quando transforma os dizeres gastos como ferramentas em novas possibilidades. Algo que a palavra poética procura incansavelmente, e aqueles que se arriscam a ela, como ainda nos dizeres de Blanchot:

“Porque se interessam pela realidade da linguagem, porque não se interessam pelo mundo, mas pelo que seriam as coisas e os seres se não existisse mundo; porque se entregam à literatura como a um poder impessoal que só busca tragar-se, submergir-se.” (BLANCHOT, 1997, 320). Esse mergulho incondicional fala-nos bastante de encanto e todas as seduções a que os dizeres esquecidos dos compromissos racionais convidam.

E toda essa necessidade que a linguagem literária possui de submergir em suas próprias questões, buscando sua infinidade de possibilidades, é ainda mais instável, pois há um entrelace entre suas verdades e mentiras, embaralhando sempre o seu terreno impreciso. E é através dessa capacidade que a palavra literária possui de enganar e criar novas realidades, a delinear e construir o caminho caótico da escrita, que buscamos nos ater em *Tutameia*. Procuramos saber como esse dizer que se alheia das comunicações e dos seres, e que busca ser o próprio sentido em si mesmo, isolado da existência mortal, consegue elaborar uma narrativa que desestabiliza seu discurso, suplanta a realidade através de outra, sendo o trajeto de um trabalho desprovido da ordem comum que seria estabelecida pelos discursos assertivos.

Para isso, nós estruturamos o trabalho em três capítulos em que selecionamos também três narrativas, no caso, “Hiato”, “João Porém, o criador de perus” e “Antiperipleia”. Tal escolha, instigada pelos questionamentos que essas estórias suscitam, foi para que pudéssemos delinear com mais profundidade esse percurso em que a escrita evidencia os engodos e meandros de sua fala. E é ao encontro também de tramas que traçamos o nosso primeiro capítulo, “A palavra e seus abismos: céu e inferno na escrita de ‘Hiato’”. Este conto em que nos detemos na primeira análise, “Hiato”, evidencia a descrição de uma caminhada percorrida pelo narrador e dois acompanhantes ditos vaqueiros, em uma descrição paradisíaca de paisagens ditas luminosas, em que os três parecem comungar harmonicamente. Tal intimidade e tranquilidade sentidas não demoram muito tempo quando os três se deparam com a figura de um touro de aspecto demoníaco. A partir dessa aparição, que surge como uma lacuna em meio ao paraíso da paisagem, a abalar o narrador e seus companheiros, mesmo que tentem disfarçar que não, é que buscaremos encontrar o desenvolvimento de nossas questões. De como uma palavra apegada às certezas como a do narrador fragiliza-se diante do ser escuro, como a evocar uma falha que todos naquele cenário pareciam querer omitir. E é a partir desse relato instável do vaqueiro que buscaremos analisar como ocorrem os limites entre a ficção e a realidade emitida pelos fatos contados, encontrando na desestabilização de seu discurso o caminho para esmiuçarmos

a elaboração dessa escrita, que sugere oscilar entre a linguagem cotidiana e a literária, instigando questionamentos a respeito do uso da palavra nesses dois espaços em que ela sugere transitar. Dessas propostas, vislumbramos também a discussão a respeito da impossibilidade da morte na palavra, e de como a sua presença evoca uma ausência de valores e saberes, tendo na figura do animal uma gama de elementos a respeito da escrita. Dentre eles, a aspiração a uma palavra pura, que já apresentamos anteriormente.

Em “O engano e o desejo da palavra poética em ‘João Porém, o criador de perus’”, nosso segundo capítulo, iremos analisar a narrativa “João Porém, o criador de perus”, em que um negociante próspero passa a acreditar na mentira criada por seus vizinhos invejosos, de que uma moça de outro vilarejo estava apaixonada por ele. Atendendo ao intuito de distrair sua atenção da vingada criação de perus, o homem é crédulo o bastante para acreditar na existência da mulher, além de amá-la sem restrições, mas não abandona seus negócios em troca de conhecê-la. Novamente aqui encontramos uma dualidade nessa palavra que se confunde entre o que é do mundo real e do universo ficcional. Nesse capítulo, levantamos as questões a respeito do poder de encanto de uma palavra desprovida de seu referente exterior, ou seja, a habilidade que esse dizer vazio possui de convidar e iludir, sendo capaz de superar a verdade e criar uma diversa. Pensamos nesse chamado irresistível também em analogia à escrita, que propõe um convite àqueles que a adentram ao submergirem em suas águas intranquilas, como iremos detalhar com mais profundidade através de uma analogia que Maurice Blanchot faz sobre o mito das sereias, em “O canto das sereias” (2005), e toda a sedução de um chamado que exige o esquecimento das certezas que prendem o homem ao mundo. Essa é uma das questões que nos levam a pensar no protagonista João, que, embora se encante perdidamente pela palavra vazia, parece ainda preso aos afazeres cotidianos, trazendo reflexões a respeito de sua esquivas às assertivas, novamente evocando a questão da impossibilidade de finalidade no texto literário.

Finalmente, no terceiro capítulo, “A palavra ébria e seus desdobramentos: a escrita à deriva de ‘Antiperipleia’”, encontramos na narrativa de “Antiperipleia” um discurso em que a palavra é esvaziada de qualquer domínio sobre a verdade ou o poder, por ser dada a um bêbado que, ainda por cima, é um dos principais acusados pela morte de seu tutelado, um cego. A fala desse narrador é tendenciosa e instável, já que está a oscilar o tempo inteiro a respeito dos responsáveis pelo ocorrido ao companheiro. Além da fala desse narrador, temos também o próprio movimento de seu caminhar ao lado do cego, citado em todo o conto, como um cambaleante navegar. Pensamos na figura

desses dois torpes como uma reflexão a respeito da elaboração da escrita, e como se dá todo o percurso dessa palavra que foge a qualquer determinação. Por isso também voltamos à recorrência de nossa pesquisa, dedicada à instabilidade do dizer, que escapa a qualquer possibilidade de entendimento. E durante esse trajeto cambaleante da fala de “Antiperipleia”, encontramos também uma recusa não apenas ao entendimento, mas a qualquer palavra de ordem, vislumbrando o ideal de uma busca pela palavra original, em que retomaremos novamente, de modo mais aprofundado, ao término do trabalho.

## **Tutameia e a crítica**

Sabemos que uma obra como a de João Guimarães Rosa sempre provocou as maiores atenções da crítica, diante de sua linguagem própria, particular, elaborada. E é sabido também que o momento de maior divergência entre essas opiniões deu-se com a publicação de *Tutameia*, em 1967. Diante daquela linguagem de fragmento, não faltaram censuras às pequenas e concentradas narrativas, acusadas por alguns de “involução” e “regressão” na obra do autor, por não aceitarem aquela experiência radical com a palavra, e aparentemente desarticulada, já que o sumário do livro tinha um dos títulos fora da ordem alfabética, e os prefácios eram verdadeiros ensaios sobre a escrita, confundindo-se com ela mesma, inclusive, tanto que são apontados no segundo índice, chamado como “de releitura”, como mais quatro estórias.

Segundo Paulo Rónai, essa desarticulação da própria estrutura do livro foi pensada por Rosa para dificultar a vida dos críticos, e nós acrescentamos aqui que foi destinada especialmente àqueles que sempre buscaram estabelecer às leituras as suas devidas gavetas demarcatórias. Ainda segundo Rónai, a respeito dessa atitude do escritor em relação à crítica: “Dir-se-ia até que neste volume ele quis adrede submetê-los a uma verdadeira corrida de obstáculos.” (RÓNAI, 2001, p.16). Essa corrida repleta de obstáculos talvez tenha incomodado sobremaneira a crítica acostuada a nomear o autor com títulos de correntes e outros artifícios que poderiam alocá-lo de modo confortável entre suas considerações, por mais que sua linguagem nunca tenha se moldado inteiramente a qualquer determinismo.

Mas claro que também encontramos, em meio aos rumores da crítica, aqueles que se arriscaram e não ignoraram o enigma assustador, como foi o caso do próprio Paulo Rónai, estudioso da obra do escritor e amigo, como ele mesmo salienta em suas



críticas publicadas na reedição do volume pela editora Nova Fronteira. Talvez das avaliações mais sensíveis, diríamos, sempre permeadas pela voz e pelas explicações do próprio autor, em que encontramos as divagações e dúvidas do crítico diante daquela obra considerada de difícil apreensão, a admitir que suas narrativas são como “episódios cheios de carga explosiva”, em que “Nem desta vez a tarefa do leitor é facilitada.” (RÓNAI, 2001, p.21). Embora admita sempre que encontra vestígios do velho amigo nos textos, mesmo diante de tamanhas elaborações de linguagem. “Por mais que o procure encarar como mero texto literário, desligado de contingências pessoais, apresenta-se com agressiva vitalidade, evocando inflexões de voz, jeitos e maneiras de ser do homem e amigo. A leitura de qualquer página sua é um conjuro.” (RÓNAI, 2001, p.15).

Ainda nessa perspectiva de localizar, de alguma maneira, a personalidade do autor nas narrativas de *Tutameia*, há o trabalho de Vera Novis, *Tutameia: engenho e arte* (1989), em que nos deparamos com uma construção de Novis a respeito de doze narrativas selecionadas que, a seu ver, se entrecruzam e dialogam entre si, trazendo a analogia do personagem Ladislau, presente em “Zingarêscas”, “Vida ensinada” e “Intruge-se”, com a vida do homem João Guimarães Rosa. Com o apoio de depoimentos do autor mais dados textuais colhidos pela pesquisadora, há a constatação desses elementos biográficos. Elementos que encontra também em outros contos como “Curtamão” e “Retrato de Cavalo”, que, a nosso ver, são esboços a respeito da elaboração da escrita, o que Novis também conclui, mas encontra vestígios da projeção da pessoa do escritor. A autora, inclusive, faz uma seleção de temáticas diante das doze narrativas a serem analisadas, entre as histórias de amor, de ciganos (já que eles estão presentes em diversas narrativas do livro), de cunho metalinguístico, outras com caráter de aprendizagem, além daquelas em que está presente o vaqueiro Ladislau que ela considera como um *alter ego* de Rosa.

Outra pesquisadora da obra do escritor, Walnice Nogueira Galvão, em seu ensaio “Rapsodo do sertão: da lexicogênese à mitopoese” (2006), assinala que os enredos de *Tutameia* são ainda mais variados justamente porque, ainda segundo ela, “A instilação da atmosfera e a construção enigmática tendem a ser mais fortes que a trama, que se baseia em iluminações e adivinhações.” (GALVÃO, 2006, p.171). Por isso justifica a diversidade de temas que procura agrupar em determinados blocos, na tentativa de oferecer ao leitor uma visão conjunta de todas as narrativas. Como Novis, Walnice Nogueira procura classificar determinadas histórias por tópicos, de modo a

trabalhá-las de acordo com categorias, para que haja alguma compreensão e ordem sobre esse aparente caos e mistério que é *Tutameia*.

Todas essas análises que se voltaram para os textos do livro buscaram, de alguma maneira, compreendê-lo e apreendê-lo, cada uma com seus argumentos e um cabedal de conhecimentos próprios que justificam seus fins. Cada um com sua lógica apreciável e instrutiva, particularmente. Essa nossa breve explanação a respeito da crítica – e extremamente incompleta, nós o sabemos, até porque já não é recente que a obra voltou a ser avidamente discutida, e sob diversos ângulos e teorias, o que é muito positivo e necessário, diante de um universo extremamente amplo e fomentador das mais variadas questões a respeito da literatura, – é apenas uma maneira de dialogar, de alguma forma, com algo que já foi dito a respeito do livro. A crítica de caráter hermenêutico, que fizemos questão de expor aqui, foi também com o intuito de traçar um paralelo com nossa proposta de estudo cujo percurso se distancia das intenções de compreender ou desvendar os mistérios dessas narrativas, mas sim de percorrê-las, de algum modo, como nos dizeres de Roland Barthes, “o espaço da escritura deve ser percorrido, e não penetrado; a escritura propõe sentido sem parar, mas é sempre para evaporá-lo: ela procede a uma isenção sistemática de sentido.” (BARTHES, 2004, p.63).

Essa reflexão de Barthes, tirada do ensaio “A morte do autor”, de *O rumor da língua* (2004), é uma das justificativas em que se apoia a nossa pesquisa. Diferente de uma tentativa de procurar entender e encontrar o sentido em tudo aquilo que está na obra, nós buscamos o encontro com a escrita, o diálogo com ela, e não o seu esclarecimento de alguma maneira. Até porque acreditamos – e essa é a base de nosso estudo, – que a palavra literária não pode ser apreendida, pois ela não possui um desfecho, nem um agente exterior que a decifre. Inclusive, como bem definiu Blanchot (1997), ela é fruto de um trabalho que não conhece as barreiras dos limites. “A influência do escritor está ligada a esse privilégio, o de ser senhor de tudo. Mas ele é senhor apenas de tudo, só possui o infinito, o finito lhe falta, o limite lhe escapa. (BLANCHOT, 1997, p.305). E a palavra que age nesse espaço também desconhece as arestas dos finais. Por isso mesmo *Tutameia*, a nosso ver, é um agrupamento de narrativas que, além de fragmentadas e ambíguas, com um tamanho que dificulta ainda mais qualquer clareza de compreensão sobre elas, também lida com a desordem, como já falamos anteriormente, não apenas na estrutura do livro, mas sobretudo em sua

narrativa, que só forçosamente seria estruturada com algo que chamaríamos de começo, meio ou fim.

Pensamos também na questão da vida do autor, e na possibilidade de desviar o olhar sobre ele para encontrar o delinear da escrita, até porque acreditamos que quem fala durante a narrativa é a linguagem, e que o pensamento do escritor é também diluído nessa palavra destituída de verdades. É o que Maurice Blanchot (1987) irá chamar de “fala essencial”: “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, 1987, p.35). É a escrita em sua própria materialidade, excluindo novamente o que lhe é exterior, para encontrar em sua estrutura o que há de essencial. Não há intenções particulares e pessoais que necessariamente justifiquem o percurso das palavras. E é Roland Barthes (2004) quem irá trazer o exemplo de Mallarmé, o primeiro autor na França a questionar a posição da linguagem, até então submissa a uma autoridade que por vezes falava mais do que ela dentro do próprio texto literário, que era a do sujeito. Segundo Blanchot (1987), ainda a respeito do poeta francês: “não é Mallarmé quem fala mas é a linguagem que se fala, a linguagem como obra e a obra da linguagem.” (BLANCHOT, 1987, p.35). Temos diante dessa atitude exemplificada em Mallarmé o que se reflete a respeito da elaboração da escrita: quem narra é a voz do texto, e o autor é esquecido em nome de um exercício em que ele adentrou, diluindo-se também nessa palavra esvaziada do mundo. Distante da realidade dos homens, a vida do escritor não cabe nas páginas das narrativas oriundas dessa fala essencial. É o que Roland Barthes esclarece: “Uma vez afastado o Autor, a pretensão de ‘decifrar’ um texto se torna totalmente inútil. Dar ao texto um Autor é impor-lhe um travão, é provê-lo de um significado último, é fechar a escritura.” (BARTHES, 2004, p.63).

E diante de nosso trabalho, também não pretendemos de maneira alguma fechar ou esclarecer qualquer aspecto de uma obra como *Tutameia*, cientes de que estaríamos reduzindo consideravelmente uma vastidão de possibilidades que pululam em sua linguagem poética. A necessidade de explicitar esse pequeno panorama foi de saber que o terreno que adentraremos é fecundo, mas já repleto de cultivadores que fazem de Guimarães Rosa um herdeiro de verdadeira fortuna crítica. Por isso, adentramos com a certeza de que não será um percurso dos mais fáceis, mas apesar disso, desprezioso, por sabermos que, a despeito de nossos olhares, além de qualquer critério de avaliação, muito maior e sempre independente deles estará a obra.

Capítulo I

**A palavra e seus abismos: céu e inferno  
na escrita de “Hiato”**

*Ordem de mistérios sem contorno em  
mistérios sem conteúdo. O que o azul  
nem é do céu: é de além dele.*

*Guimarães Rosa*

## 1.1. O paraíso e o discurso

Há um relato que se desenrola em meio a riachos e folhagens de um cerrado descrito como encantador, paradisíaco, a abrigar um passeio que o narrador diz incursionar ao lado de dois vaqueiros. A nítida paz e beleza do espaço se vê ameaçada pela aparição de uma fera de aspecto demoníaco. Um touro enorme é o agente desestabilizador da narrativa que se dizia anteriormente estável e que, após isso, começa a apresentar inseguranças e receios no conto “Hiato”. Encontro de sílabas dividido por um isolamento, o próprio título da narrativa nos remete a uma falha, uma lacuna em que tal esbarro parece implicar. Através da figura do escuro touro saído das profundezas de um matagal, procuraremos nos deter, neste capítulo, a respeito da veracidade de um relato de um vaqueiro que, ao buscar elementos que tragam supostas certezas ao que narra, conduz consigo, ao mesmo tempo, a fragilidade de um dizer que se abala pela presença de um enigmático animal, e de como essa aparição desestabiliza o seu discurso aparentemente crível. Nossa análise será dividida, então, pelo discurso do narrador num primeiro momento, em que as palavras se ensaiam e roteirizam um espaço pacífico e tranquilo. Depois, deter-nos-emos na presença do animal, que surge após o percurso por um espaço em que a simbologia de alguns elementos como a água e o ar parecem culminar na aparição, e de como poderemos pensar a respeito desse ser que desestabiliza a escrita. Em seguida, nossa análise se deterá sobre essa quebra, essa fenda sofrida na narrativa, e de como o seu caráter de ruptura pode evidenciar reflexões a respeito da palavra na linguagem literária, e de como ela pode embaralhar a ficção com os delírios de realidade no mesmo espaço.

A narrativa que nos é apresentada acontece por um suposto passeio rápido do narrador ao lado de dois companheiros ditos vaqueiros, a atestar como os espaços percorridos são construções de inegável beleza. O seu discurso se assemelha, no decorrer do relato, a uma fala de um também vaqueiro, pelo conhecimento da região que se acerca, pelos costumes que descreve ao lado dos outros dois, similar a um dizer próprio dos que costumeiramente se lançam a percursos pela região que habitam, e como esses caminhos terminam por sugerir diversos causos, histórias que por vezes ficam conhecidas como daqueles que se aventuram costumeiramente pelos espaços mais desabitados e trazem consigo contos além ou das próprias cercanias. Nem sempre essas ditas narrativas prezam pela veracidade. Há dos que aumentam ou distorcem aspectos.

Mas por mais que distorçam, como todo relato, há uma pretensão de se fazer crível. E a voz que o detém é desse homem dito conhecedor do espaço e dos elementos componentes dessa região, com os quais aparenta comungar plenamente, em seu discurso quase acolhedor, alegre: “Refartávamos de alegria e farnel.” (p. 102). As paisagens belas e luminosas atravessadas pelos vaqueiros Nhácio e Põe-Põe, seus companheiros, parecem dar uma suposta certeza ao relato da harmonia entre os inúmeros elementos que encontram. “Rompiam-se por dentro de ervas erguidas um raso de vale – ao ruído e refecho, cru, de desregra de folhagens – vindo-nos os esfregados vegetais ao cuspe da boca. Iam os cavalos a mais – o céu sol, massas de luz, nuvens drapuxadas, orvalho perla a pérola.” (p.102). E tal certeza era equivalente a uma sensação de conforto, em um caminho de “tantas vias e retas” (p.102), em que a “manhã era indiscutível” (p.102). Esse suposto dizer convicto e repleto de luz, enfático ao frisar que não há necessidades de discussões a respeito dessa manhã, clara e apenas isso, feliz em sua maneira de ser, nos mostra um discurso encantado e satisfeito com as palavras que evoca. A fala do narrador parece então um acerto com as belas formas daquilo que nomeia. Como se cada significante utilizado estivesse em pleno acordo e sintonia com o seu referente ali supostamente apresentado. Há um possível manejo com a palavra que sugere se movimentar de maneira segura pelo que intenta explicar.

Se estamos aqui a discorrer a respeito dessa relação aparentemente harmônica entre as expressões usadas, chegamos a pensar no discurso como algo que detém um conhecimento, pois o suposto vaqueiro é habituado aos arredores e com eles sugere comungar, sabe de seus percursos e seus elementos, pois é através de uma experiência, que é a de dominar a maioria dos espaços que ocupa, além de ser aparentemente destemido, sobretudo com os animais, como prenuncia sua suposta profissão, por ter uma capacidade e noção maior de domá-los, demonstra então fazer parte daquilo, como também condições de narrar e explicitar aspectos dessa região por onde transita. Além desse suposto saber, há quase um estado de júbilo, de intimidade com as palavras, que prezam pela beleza e a forma, como se tudo o que fosse narrado estivesse de acordo com o seu dizer provavelmente assertivo. Há que narrar para crer. Mas as tranquilidades não são sustentadas assim por muito tempo quando adentram uma mata em clausura e um brejo a desembocar em lagoa, abrigados por um ar que “estava não estava. Ou nem há de detalhar-se o imprevisível.” (p. 103). São quebradas as primeiras certezas pela instabilidade desse próprio ar, inseguro em seu estado inconstante. A mata cerrada parece indicar um convite ao desconhecido, por seu caráter oculto, e a água, ao dormir

“de mulher”, sugere uma sedutora imagem. O espaço a que os vaqueiros adentram assemelha-se a um lugar mítico, ao apresentar certas simbologias que são como augúrios do ser que surge em seguida.

E é aos olhos espantados dos vaqueiros que o ser escuro surge por detrás da densa e fechada mata, também aos relinchos dos cavalos: “Touro mor que nenhuns outros, e impossível, nuca e tronco, chifres feito foices, o bojo, arcabouço, desmesura de esqueleto, total desforma.” (p.103). A “total desforma” aparece como um contraponto ao excesso de belos elementos explicitado antes da aparição. Todo o seu aspecto demoníaco e “impossível” parece abalar o discurso da certeza e da experiência, que comungava pacificamente com o espaço e seus habitantes, já que é denominado como inalcançável, como além do que poderia imaginar haver por ali, do que poderia surgir e ser tolerável. Esse além das possibilidades incutido na presença robusta do animal vem trazer uma desconfiança a respeito daqueles supostos caminhos de “tantas vias e retas”, do manejo inocente da familiaridade com as expressões.

Essa maneira anterior de lidar com a linguagem, quando tudo comungava harmonicamente na fala do narrador, como também esse novo mal-estar causado pela presença do ser inesperado evidenciam uma suspeita com relação ao uso da palavra pelo narrador. Se por um lado essa fala do vaqueiro parecia exprimir um conhecimento e uma situação quase íntima com a linguagem, como uma maneira de estabelecer um relato acolhedor e crível, é descortinada a mentira dessa representação pelo abalo a que seu discurso se submete, ao se voltar sobre um falar a respeito da aparição fantasmagórica que logo desaparece diante dos olhos dos vaqueiros, como um vulto efêmero. Seu discurso, que antes simulava priorizar a ordem das coisas e a beleza das formas, passa a versar sobre um ser sem contornos definidos que “Era enorme. E nada.” (p. 103). E a fala que parecia fixa em algum dizer supostamente confiável, olha em direção a um vazio. O discurso cheio de elementos aparentemente desvelados se desvia, inseguro, em direção a um lugar de ausência que fora deixado pela assombração.

Maurice Blanchot (1987), em seu ensaio “Palavra bruta, palavra essencial”, discorre a respeito de um duplo estado da fala que oscilaria entre uma condição bruta e imediata e uma essencial, e que é interessante pensar aqui a respeito desse discurso que parece extremamente claro, mas se inclina em direção a um esvaziamento de sentido que antes parecia nutrir. Segundo o escritor francês, as duas referidas falas dialogam com um mesmo ponto de ausência. Ambas lidam com um movimento a que são lançadas sem, na verdade, trazerem nada de real. O que elas carregam é apenas um



vazio, pois o referente não está presente quando são proferidas. Porém, a dita fala em estado bruto está sujeita a essa pretensão, pois intenta dar-nos “as coisas na própria presença delas, ‘representa-as’”. (BLANCHOT, 1987, p.32). Mas o que ela representa não está ali, o nome que chama é como um ruído em direção ao silêncio. É a fala dos que buscam expressar-se de maneira objetiva e clara, da comunicação por excelência, na tentativa de que todos os elementos a dizer sejam detidos num modo muitas vezes prático. Essa fala estaria ligada à linguagem útil e cotidiana, que serve para que nos apropriemos do mundo, que o representemos com clareza, no momento em que afastamos aquilo que nomeamos, e fingimos esquecer como o referente está abruptamente apartado da palavra que emitimos. “Um puro nada, certamente, o próprio não-ser, mas em ação, o que age, trabalha, constrói o puro silêncio do negativo que culmina na ruidosa febre das tarefas.” (BLANCHOT, 1987, p.33). Mesmo que se edifique em cima desse vazio, a linguagem cotidiana procura simular a mentira e chamá-la de realidade na intenção de fazer a palavra subserviente ao uso nas relações entre os homens e destes com as coisas. Seus dizeres agem como se não houvesse diferença entre o que intentam representar do que de fato são. Além disso, é um falar impositivo, pois exige um entendimento e uma clareza de acesso veloz. Mas esse imediatismo é apenas uma idealização dos que intentam prover a fala de uma tarefa, de tê-la tal como “o lugar de uma revelação imediatamente dada”, (BLANCHOT, 1987, p. 34) que “parece o sinal de que a verdade é imediata, sempre a mesma e sempre disponível.” (1987, p. 34). Como o escritor francês delineia, essa facilidade se esvai pela estranheza do distante a que essa voz almeja alcançar e que supostamente é conseguida pela linguagem, mas esta trapaceia com sua encenação, dando a ilusão de que detemos na proximidade, o que de fato está sendo apenas encenado por ela.

Ainda segundo Blanchot, essa ilusão ocasionada pelas palavras poderia gerar alguma espécie de mal-estar, de perturbação, mas no entanto a dita fala racional parece regozijar-se em sua cegueira, na sensação de uma “felicidade tranquilizadora das harmonias naturais ou a familiaridade do lugar natal.” (BLANCHOT, 1987, p. 34). Essa familiaridade é o que parece sugerir o narrador vaqueiro em seu relato supostamente harmônico. O imediatismo da palavra é como a trilha escolhida previamente a seguir, o caminho que parece reto, sem desvios, da disposição ao trabalho, da certeza de uma manhã útil, louvada pela fala das personagens. O que parece prevalecer são as imutabilidades, as rotinas das atividades, a linguagem que pretende ser nitidamente entendida em sua disposição. Se a chamada fala em estado bruto é aquela que prioriza

esses valores de utilidade e veracidade, é de se pensar que o discurso do suposto vaqueiro a evoca talvez como uma busca de comprovar sua história, de uma fingida comunhão com as palavras, tal como se lhes servissem fiéis às suas belas construções. Há uma provável tentativa de validar o discurso, mesmo também após o receio provocado pelo animal, assim como as narrativas daqueles que trilham caminhos obscuros e desconhecidos e esbarram em histórias possibilitadas pelo ambiente misterioso e sugestivo que pode ser o do campo, ou que podem ser as matas fechadas e inexploradas que abrigam lendas e superstições.

Mas se há esse véu sobre a narrativa, que sugere uma possibilidade qualquer de confiança em seu dizer, é apenas uma peça da troca de palavras a que o narrador conduz, como um jogo de espelhos, num caminho em que a realidade não consegue destruir o caráter inconstante a que a linguagem literária se entrega, pois a própria aparição do animal já nos sugere que tais seguranças afirmadas seriam imprudências diante de um narrar que se direciona a um lugar de instabilidade que o discurso faz prevalecer durante toda a ficção. É a outra ramificação do duplo estado da fala a que alude Maurice Blanchot, o dizer do irreal, aquele estado da palavra que convida o vazio, a ausência de sentido e função a que os apelos racionais intentam buscar. É a linguagem que não representa o que está no mundo, mas que é o próprio elemento em sua existência, alheia ao exterior do universo literário, esquivando-se do referente para se erguer diante de sua natureza indeterminada, abrindo-se a ramificações de sentidos que desembocam numa saturação de excessos. O que se intenta dizer não prioriza a comunicação, tão afeita ao significante como peça transparente e translúcida, e que o liberta a uma imprecisão de sentido. Ao mesmo tempo, essa fala não induz a qualquer imediatismo de sentido estabelecido, ou qualquer conceito de verdade, pois “ela é imponente, ela impõe-se, mas nada impõe.” (BLANCHOT, 1987, p.33). Por isso seu caráter é alusivo e, enquanto aberta aos diversos significados que se atém, a palavra literária se distancia das tentativas de afirmações sobre si. Não é possível forçar-lhe uma determinada compreensão, se ela, em seu próprio estado, é livre. E isso a distancia do conhecimento, do saber racional, que estipula sempre suas devidas determinações.

Essa disposição da palavra ameaça as supostas bases certas e começa a mostrar como o relato do vaqueiro, após o abalo da aparição, parece desconstruir a sua credibilidade. É preciso atentar mais detidamente aqui, que o seu narrar é fragmentado, obtuso, numa linguagem que em alguns momentos finge ser objetiva, mas a própria narrativa nos adverte o tempo inteiro, pelo próprio uso da palavra concentrada, medida,

sem nenhum excesso que implicaria numa explicação, que todo o espaço inscrito é inteiramente de uma ordem falha. A palavra é contida em sua expressão, sugerindo muito mais ambiguidade do que o imediato entendimento. Outro aspecto desse dizer é que ele também se vê alterado pela sensação de medo, de temor, sentimentos que contrariam a intenção de veracidade de todo e qualquer relato, pois sob ameaça não é possível estabelecer uma confiança a respeito do que é dito. Na presença de uma sensação passional, fora de toda e qualquer ordem estabelecida, o homem não é certo em seus dizeres, não tem sua voz considerada crível pelo julgamento racional, tão afeito às certezas, por isso sua fala já ameaça não deter a verdade que simulava conter. Acompanhado dos outros dois vaqueiros, o narrador relembra os instantes em que viu o touro, em um relato que parece vacilar diante do acontecido. Ao dar pistas da ficção, da aparição do invisível, remete então à presença do universo literário, trazendo suspeita à exatidão do que diz: “Tudo era possível e não aconteceu.” (p.104). Embora cada uma das personagens procure salientar que o negro e imponente bicho era apenas um inofensivo “marruás manso” (p.105), todo o anterior estado de certezas que se regozijavam em si dá vazão à oscilação e à dúvida.

Das incertezas, é Nhácio quem desconfia de sua serventia para o trabalho de vaqueiro, da sua idade, numa tristeza que desafia a alegria que antes o acompanhava pelos caminhos retos e claros. Por outro lado, Põe-Põe recorda o assassinato do pai, e quer descobrir se foi mesmo vingado. Indecisos e temerosos, agem como se ainda fossem observados pelo animal. Em meio às desconfianças, o narrador então se pergunta: “De onde vem então o medo? Ou este terráqueo mundo é de trevas, o que resta do sol tentando iludir-nos do contrário.” (p.105). Ao estabelecer a suposição de que seu mundo é de sombras, que sua linguagem não pode ser outra a não ser a literária, ele também fragiliza a veracidade de seu narrar, ao lado da também fraqueza dos outros companheiros. Numa tentativa de trazer alguma evidência ao que diz, ele busca um apelo à clareza quando apresenta traços da vida de Nhácio, que era casado, tinha descendentes, e que o jovem vaqueiro Põe-Põe era um dos seus. Mas sua própria linguagem é vaga, incompleta em sua tentativa de informar com afínco: “Nascera no Verde-Grande e tanto. Tinha filhos, sobrinhos, netos, neste mundo e tanto;” (p.105), abrindo assim a um sem número de sentidos pelas lacunas que deixa como pistas. Talvez lacunas como essas nos remetam ao próprio título, à falha deixada pelos significados do texto literário, ao touro escuro que salienta a linguagem obscura.

## 1.2. O ser demoníaco: hiato da palavra

Após as paisagens edênicas e paradisíacas pelas quais a narrativa nos guia, é um espaço diferenciado, como já falado anteriormente, que prenuncia o aparecimento do touro. Um aparente lugar mítico de mata fechada a cercar um brejo rodeado de buritis, bem como o clima e a sensação de torpeza do próprio ar que sugerem a instabilidade a surgir em seguida. E a água, ao ser associada com o dormir de uma mulher, é também lembrada pelo narrador que, como toda e qualquer outra, será sempre “antediluviana”. Ao retomar essa denominação do Gênesis (1:1-7), no Antigo Testamento, da civilização que antecedeu o dilúvio encaminhado pelo senhor da criação do mundo, como uma punição aos povos descendentes de Adão e Eva pelo cometimento do pecado original, o discurso convoca alguns pontos de analogias ao próprio ser monstruoso. Como os primeiros a povoar a terra, os antediluvianos, após o pecado cometido pela tentação da serpente que culminou na expulsão de seus antecessores do paraíso, eram de atitudes transgressoras às leis divinas, sendo considerados complacentes com o mal que imperava entre eles. Ficaram estigmatizados por compactuar com as forças e os desejos do diabo, simbolizado inicialmente pela figura da serpente. Como raça também que sucedeu, logo após, a criação do mundo, os antediluvianos foram o princípio da humanidade. E se a água do ambiente a que a narrativa adentra é considerada como antediluviana, há que se destacar o seu caráter de antiguidade, no sentido de se relacionar diretamente às origens dos tempos, como também seu possível aspecto de perversidade, ao ser associada à sedução do pecado original. Não à toa, a água “dormia de mulher”, e os caminhos a percorrer ali induziam a riscos iminentes. E o animal, de “Olhos – sombrio e brilho – os olhos da máscara. Velho como o ser. Odiador de almas.” (p. 103), com suas características diabólicas, nos traz a imagem do ser que se negou ao paraíso, e se dispôs a tentar e fazer sucumbir os aspectos éticos e morais dos homens.

E é sobre o caráter diabólico da palavra que Giorgio Agamben (2007) se detém em seu ensaio “Édipo e a Esfinge”. Ao adentrar o pensamento de Hegel em *Lições de estética*, a respeito da arte simbólica, o filósofo italiano reitera o mal-estar ocasionado pela utilização do símbolo, como também do signo, pela cultura ocidental, ao procurar reunir a fenda que há entre o significante e o significado de maneira convicta, de modo a fazer com que esse esquema duplicado seja imediatamente uma coisa só, além de entendido e associado a um esclarecimento. Essa união simbólica, ao fechar os olhos

para a fratura do signo, é também a que intitula de diabólica. Enquanto o simbólico de nossa cultura, habituado a estabelecer uma suposta unicidade entre as duas ordens distintas, procura o apaziguamento e o conforto da linguagem de maneira fria, que prioriza o entendimento, o diabólico é a fenda explicitada no grafo da semiologia moderna lembrado por Agamben, “S/s”. Da busca de fusão pacífica na dualidade no signo, não se pode escapar também da evidência demoníaca, o que denuncia este duplo e o mostra como uma fenda exposta, uma ferida. Mas esse estado permanece encoberto na cultura do Ocidente, e a origem desse véu, ainda segundo Agamben, está no mito de Édipo. Não em seu malogro tão estudado pela psicanálise, ao desposar sua mãe Jocasta e assassinar Laio, seu pai, mas sim no episódio em que se tornou o “herói civilizador” da metafísica ocidental, ao defrontar-se com a Esfinge, o ser com dentes e garras de fera. A coragem de Édipo é responder ao enigma lançado pela criatura da maneira mais descomplicada possível, revelando um significado que necessariamente estaria oculto atrás de um significante. Por não tolerar tal resposta simplista, o monstro se precipita ao abismo. Ao valorizar a transparência do enigma, Édipo empresta à cultura do Ocidente essa capacidade de esclarecimento e de interpretação diante da complexidade do signo. Como se fosse possível fazer tal associação entre uma forma e o seu dizer de maneira única, a então herdada relação que os homens se habituaram a reproduzir, da palavra que simula um imediatismo em sua apresentação, é fruto das soluções práticas dos ocidentais, ao apropriarem-se dela como de um utensílio. É a fala em estado bruto aludida por Maurice Blanchot, como citada anteriormente, o uso inocente e prático dos termos em soluções que facilitam o entendimento das comunicações. Para Agamben, esses valores estão regidos pelo que intitula de “signo de Édipo”, o herói que contribuiu para eclipsar uma questão que, segundo o italiano, deveria ser a principal diante de nossa cultura, a da fratura na linguagem, e de como essa cisão ainda procura aproximar-se avidamente de seu referente, ao distanciá-lo.

O débito que o Ocidente contraiu com a Esfinge é o de ter permanecido de olhos fechados a uma problemática que implicaria em questionar esse “modelo duradouro da interpretação do símbolo.” (2007, p. 223). Muito além de uma necessidade de ocultar ou desvendar o signo, há uma carência de analisar a questão do significar. Em “Hiato”, o touro é então essa fissura evidenciada pela “desmesura do esqueleto”, os “chifres feito foices”, como “o que a estarrecer.” (p. 103). É o diabólico citado por Agamben, o hiato explicitado que reside na palavra, o encontro que se constrói muito mais por sua separação, as duas polaridades em cada lado apartadas pela letra maligna a salientar a

fratura aberta. A figura do animal é o ponto que mostra como a narrativa se desestabiliza e como suas palavras se edificam em cima de um abismo. Essa lacuna supostamente abrigaria um referente distanciado, o que não está lá, e falsamente se intenta que sim. O temor da figura diabólica é a fragilidade das palavras que se pretendem referências do mundo diante de um ser que se constrói sobre uma ausência, pois sua essência não está fora do texto, dispensando as incoerências entre o mundo e as palavras.

Mas essas incoerências são da própria natureza da linguagem. No mundo, o homem descobriu uma maneira, sob a égide de Édipo, de usufruir das coisas almeçadas pela força que encontrou no ato da nomeação. O estranhamento desse ato é que, ao tentar retê-las, só poderia fazer isso através das respectivas ausências. Mas esse poder, essa atitude equivocada, também parecia instigar os indivíduos desde os primórdios da humanidade. Contaminados pelo mal que devastou a harmonia idílica do paraíso, os homens teceram a sua própria natureza, a de seus ditos, ao pronunciar o nome, com a mesma energia de uma lâmina. Deus criara o mundo pelo verbo, era o indivíduo agora a descobrir como destruir através dele, para depois ser amaldiçoado pelas águas do dilúvio, em uma tentativa do criador de resgatar alguma pureza que se perdera pela origem das criaturas. Como lembrado por Maurice Blanchot, também a citar Hegel, em um de seus ensaios reunidos e intitulados de “Sistema de 1803-1804”, há a capacidade desenvolvida pelo indivíduo de dominar os animais, pelo simples ato de nomeá-los, e com isso, assassiná-los. É em “A literatura e o direito à morte” (1997) que Maurice Blanchot faz alusão a essa passagem para aprofundar a ideia de que a palavra, na tentativa de se apropriar daquilo que nomeia, suprime a sua existência, levando-o à morte, já que o seu nome não carrega o elemento, o sujeito que deseja evocar.

A palavra me dá o ser, mas ele me chegará privado de ser. Ela é a ausência desse ser, seu nada, o que resta dele quando perdeu o ser, isto é, o único fato que ele não é. Desse ponto de vista, falar é um direito estranho. Hegel, nesse ponto amigo e próximo de Hölderlin, num texto anterior a *A fenomenologia*, escreveu: “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).” Hegel quer dizer que, a partir desse instante, o gato cessa de ser um gato unicamente real para se tornar também 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 toda a criação. Deus havia criado os seres, mas o homem teve de aniquilá-los. (BLANCHOT, 1997, p. 311).

Esse ato de poder é tão ardiloso talvez como o de Édipo ao afrontar a Esfinge, a lhe mostrar um chão cimentado e firme diante de um enorme abismo, tão real e profundo, que é nele mesmo que o ser se precipita. Essa manobra dos homens na tentativa de possuírem o mundo, na ânsia e no desejo sagaz, que lhe tomam as mentes ávidas pela dominação do que os cercam, faz com que também tentem manter tal controle através do que dizem, ao eliminarem o referente de suas palavras. A morte, a que alude Blanchot, parece ser o lugar ocupado pelo vazio quando se arrisca a nomeação de um ser. O que é convenientemente nomeado, é também automaticamente transposto para fora de sua existência que, ao chegar até o significante que o exprime, não terá mais sua essência. Esse é o verdadeiro delírio da linguagem no mundo, que almeja reter o ser ao chamar, mas na verdade o entrega como um moribundo sustentado numa natureza alheia à sua, sendo, enquanto palavra, o que não se espera, uma ausência de mundo.

Eu recebo o seu significado, mas o referente estará apartado, distanciado, aniquilado. “A linguagem corrente chama um gato de gato, como se o gato vivo e o seu nome fossem idênticos, como se o fato de nomear não consistisse em reter dele somente a ausência, o que ele não é.” (BLANCHOT, 1997, p. 310 e 311). Há nisso uma necessidade de segurança, a de tentar possuir as coisas através das idealizações de um universo inventado. Por isso, o homem acreditou durante tanto tempo não apenas em sua superioridade com relação aos demais seres, como também que seu saber e seu conhecimento sobre eles seriam detidos perfeitamente e por meio da linguagem. Essa necessidade foi um equívoco e um engano, já que jamais alcançariam a materialidade e a essência das coisas por um nome ou um sentido. Assim a civilização ocidental também fecha os olhos para a problemática trazida pelo enigma que foi friamente esquecido, como um caso resolvido, e proclama a claridade da linguagem vencida e erguida por Édipo. No entanto, equivocava-se ao tentar trazer a existência carregada no que diz, e eis que só lhe chega o sentido, privado do que havia do ser.

Em “Hiato”, essa linguagem usual, habituada a acreditar no que emite, finge se estabelecer durante o relato. Suas linhas são retas, sua manhã é escancaradamente branca, nítida e clara, sua fauna e flora parecem quase mover. Mas se essa natureza dá indícios de movimento e se esse sol chega a incandescer os olhos, não é porque as luzes da compreensão alcançaram o que nos é narrado. Adentrando a mata em clausura em que se esconde o touro, sentimos a claridade se intensificar ao ponto de cegar. Os seres

assumem caracteres estranhos, ambíguos, e o que nos é dado da palavra é um lugar onde a falibilidade aparece como a forma. Não há a trilha perfeita descrita no relato, a sua tentativa de se fazer crível é vã, ao utilizar elementos que o homem se habituou a manejar tão habilmente. Mas os olhos fundos do animal que surge são como o aviso dos buracos dessas palavras. O seu aspecto ameaçador e fúnebre não só recorda o ser “odiador de almas” (p.103), como a presença fria da morte. No caso do touro, tal qual uma morte que se sustenta nela mesma, já que a essência dessa palavra é inteiramente outra, não humana, portanto não destinada a desaparecer algum dia. É como Maurice Blanchot irá acrescentar a respeito da expressão que foge às determinações do uso no cotidiano: “ela quer o gato tal como existe, o pedregulho em seu *parti pris* de coisa, não o homem, mas este, e neste, o que o homem rejeita para dizê-lo, o que é fundamento da palavra e que a palavra exclui para falar,” (BLANCHOT, 1997, p.315). Seus caracteres não são os das possibilidades com que o homem está habituado a lidar. Sua palavra não foi feita para servir, e a estrutura é inteiramente da ordem da ficção, que não é humana, pois a sua natureza está nas palavras do texto literário, sem necessidade de evocação de um referente exterior a elas.

Por isso mesmo, nessa linguagem há a impossibilidade da morte, um limbo, carregando consigo uma espécie de vida eternizada pelo ato de não poder perecer, pois não se está diante de referências humanas, já que, para Blanchot, a morte é uma destinação, um fim, e por isso mesmo pertence à dimensão humana, tão afeita às possibilidades de conclusões e desfechos. Para o autor francês, a morte do referente seria a grande possibilidade de ordem e tranquilidade que o sujeito racional encontrou para tentar organizar seu ambiente. Sem esse limite que tanto preza, estaria liberado o caos das múltiplas possibilidades. Na ausência de morte presente na linguagem literária, há a intenção de escapar a essas determinações, de esquivar-se aos elementos do mundo e de se edificar em si mesma, como um ser que não busca referências externas, mas que possui a sua própria essência no que ele é. Eis a fera como um “Touro mor que nenhuns outros,” (p.103), além de descrita como “impossível”, carregando consigo tudo aquilo que seu nome não diz. Esses caracteres parecem estar impregnados na figura desse ser de opacidade e de disforme estatura que o distancia de qualquer dos animais encontrados. Ele não é um ser que se transformou em ideia, mas uma ideia que se ergueu em ser.

O touro seria então a aparente falha que se encontra no dizer que finge ser claro, mas é esse erro, revelando a incapacidade de seu uso. O próprio bicho, sendo da ordem



do obscuro, do inalcançável, já que sua essência está repleta de um vazio, e talvez por isso mesmo, de uma abertura à diversidade, apresenta o discurso ambíguo e repleto de uma significação ampla a que a palavra deve se abrir, libertar de seu referente. Ao se apresentar como uma fera misteriosa que surge por trás do alto capim e que logo desaparece, o touro é então a fenda diabólica que desestabiliza o discurso paradisíaco do narrador e mostra o erro da pretensão da palavra que simula ser verdadeira e harmônica. Parece então se relacionar de alguma maneira à Esfinge, a existência que é palavra e não pede a decifração de seus mistérios, mas o descortinar de um engano, o daquele que pensa carregar o mundo, mesmo moribundo. A esfinge devorava os que não adivinhassem sua indagação, o homem era a presa de suas mandíbulas de fera. O touro ilustra a imagem do ser que condenava os ímpios, além da frieza de uma morte que absurdamente já chegara.

Ambos são de ordem diversa, carregam falsamente algo de real, repletos de características que mesclam uma suposta associação à natureza do mundo, mas por outro lado, exibem os seus caracteres avessos a isso. Eis a palavra literária que faz uso da natureza da linguagem cotidiana, mas que se desvia a um ponto em que o seu universo é o que se circunscreve em si mesmo. Ela insinua bastar-se sem as associações que poderíamos fazer com seu exterior, pois a sua palavra aberta, rasgada e profunda como um abismo, um hiato, nos apresenta um universo em que nos enganamos se adentramos a ela com o pensamento de resgatar relações assertivas e limítrofes.

E é o dizer carregado de uma significação abrangente que induz os vaqueiros ao espanto, ao estarrecer, já que a suposta ordem da linguagem dá vazão a um dito de natureza diversa, erguido como algo “enorme e nada.” (p.103), uma palavra que induz ao excesso, justamente por seu imenso vazio. Ao lembrarem o bicho, com o medo a acompanhá-los pelo aspecto, como “a quadratura da besta”, era revelada a farsa do que pretendia ser pacífica ocultação. O fingimento das palavras é descortinado então; por isso o vaqueiro Põe-Põe “fingia o pio de pássaros em gaiola, fino assobio.” (p. 104). O cenário armado no início do relato, com tantos cantos de aves, ao ruir diante do touro, é ainda resgatado de alguma maneira pela personagem, temerosa da verdade que se lhe aparecia, demoníaca e impiedosa, ao mostrar que seus pássaros eram tão falsos quanto o canto que ele procurava dissimular.

Ao evidenciar o erro e a ilusão das palavras supostamente satisfeitas com suas funções, a fala do narrador dá indícios de que aquela aparição era também tão antiga que seu focinho era de um “hausto mineral” (p.103), e tão “Velho como o ser” (p. 103),

a salientar uma essência que viria dos primórdios, assim como a lembrar que, justamente por se assemelhar ao demônio em seu aspecto disforme, era tão velho quanto ele. Do prenúncio das águas antediluvianas, o ser é também uma idealização do dizer em seu estado de pureza, um estado que a própria narrativa se induz a buscar. Há algo de próximo às origens na expressividade literária, quando intenta desvincular-se das soluções trazidas e abrigadas pelo signo de Édipo. É que a sua procura pelo que antecede a existência nas palavras, como uma tentativa de tê-las antes do grande Dilúvio, antes mesmo de toda a criação do homem, é uma questão que diz respeito à sua própria essência, pois deseja sempre “o Lázaro do túmulo, e não o Lázaro devolvido ao dia, aquele que já tem mau cheiro, que é o Mal, o Lázaro perdido, e não o Lázaro salvo e ressuscitado.” (BLANCHOT, 1997, p. 315). Sua vontade está ligada a uma idealização de criar o sentido para o dizer, em lugar de simplesmente já tê-lo em suas mãos, de poder pronunciar uma linguagem que seria toda alheia à vida que a antecede, e poder chamar um nome que simplesmente não teria que revelar nada, e por isso mesmo dizer tudo o que se intentasse sobre ele. Um dizer que estivesse completamente desvinculado do que já o sucedeu, tão antigo quanto a sua possível origem, na aspiração de ter nas palavras minérios ou fósseis a serem resgatados. Tal desejo também não exclui a inquietação, a problemática que lamenta sempre o estado da palavra, já afeito ao desgaste, amarrado a relativos sólidos e estáveis.

É ainda como a sensação que Roland Barthes descreve em *O império dos signos*, livro em que se demora a respeito de algumas tradições que encontra no Japão, da culinária, dos gestos, da moda, do uso dos signos. Mas seu delírio inicial não é exatamente a respeito do que encontra de fato, mesmo diante de uma língua que faz uso diferente da palavra no Ocidente, mas de uma possibilidade de não traduzi-la, decifrá-la, mas apenas senti-la em suas impossibilidades:

O sonho: conhecer uma língua estrangeira (estranha) e, contudo, não a compreender; perceber nela a diferença, sem que essa diferença seja jamais recuperada pela sociabilidade superficial da linguagem, comunicação ou vulgaridade; conhecer, refratadas positivamente numa nova língua, as impossibilidades da nossa; aprender a sistemática do inconcebível; desfazer nosso “real” sob o efeito de outros recortes, de outras sintaxes; descobrir posições inéditas do sujeito na enunciação, deslocar sua topologia; numa palavra, descer ao intraduzível, sentir sua sacudida sem jamais a amortecer, (BARTHES, 2007, p.11).

O intuito primordial, o sonho, não seria primeiramente entender nem decifrar aquela língua, até porque, por mais diferente que seja da usual, e de fato é bastante diversa a relação desse país oriental com o signo e o significado, mas já está em um estado de depois da palavra, com todos os sentidos usuais ou talvez gastos para quem a detém. O momento seria então o que antecede a qualquer compreensão, quando a palavra é um algo ainda por experimentar, e seu dizer ainda está nas vias do intraduzível, como se fosse avizinhada ainda em seu princípio. E essa origem é uma eterna procura da linguagem literária, mesmo que não consiga alcançá-la por estar no momento de antes, na criação, anterior ao poder que o homem recebeu de nomear as coisas. Ela estaria ileso das compreensões e clarezas com que a humanidade se habituou a carregá-la. Como um ser que evoca esse período anterior ao dilúvio que devastou a existência de boa parte da humanidade, o touro alude ao dizer puro da palavra original, que é para onde a escrita se dirige em seu percurso. Na procura de uma linguagem que não dependa de um sentido que já fora apartado, e não se pretenda simular de maneira falha um referente com o intuito do imediato e da comunicação.

Exibindo a problemática da palavra em sua essência, o animal que surge por instantes vira conversa entre o narrador e os vaqueiros. De impalpável em sua aparição, passa a existir apenas no relato. Assustados, eles teorizam e especulam a partir de algo que parece nem ter chegado a acontecer. Apesar do aspecto de horror, o bicho é apenas uma sombra imponente que logo desaparece, já que a sua essência parece ser intangível. A sua natureza é a da própria ficção: por isso o abalo sobre a possível farsa da linguagem ao hesitar pela representação exterior. E se o narrador suspeita de que “o redor” olhava para um de seus companheiros, ao tempo em que conversavam sobre o bicho, há uma presença que se coloca como primordial no discurso. É o movimento da escrita. Observados pelo animal que surpreendera e ameaçara uma linguagem mesmo caótica, mas que se pretendia útil, ao exibir também uma simbologia marcada pela oscilação de uma fratura exposta da palavra em seu uso cotidiano e do ideal de uma pureza que almejaria ser resgatada, o touro parece ser a própria escrita, em seus questionamentos a respeito de seu próprio fazer, assim como o que estava a olhar em direção a um dos vaqueiros, a vigiar o seu próprio percurso. Em dado momento do abalo, o narrador cogita: “Algum turbar entrecontagiava-nos, sem reflexão útil.” (p. 104). Se havia tal desconfiança pela aparição do ser fantasmagórico, podemos pensar que é a escrita que não propõe o seu espaço para uma reflexão que invocaria elementos externos ao seu universo, às tarefas do homem, posto que sua ordem é do inumano, e

sua palavra se apoia toda sobre uma não-essência e em uma busca de se erguer em sua própria materialidade. A inquietação sem nenhuma reflexão de caráter utilitário seria então essa escrita, em seu movimento tortuoso e instável que versa e olha para si mesma.

### **1.3 Redenção e pecado do relato: a escrita**

Se a escrita desse relato olha em direção ao seu próprio percurso, é porque também algo fez com que se dispersasse, mostrando-lhe talvez numa curva ou tortuosidade desse caminho, como num susto, uma ameaça a fazê-lo estremecer e desconfiar das facilidades que julgava haver no ato aparentemente inocente de seu caminhar. Ela enxergou o perigo, e nos olhos temíveis do que lhe causava espanto, “os ocos da máscara.” (p.103) que avistou quase sem querer. Mostrou que se deparava com algo parecido com uma sombra aterradora diante de seus passos. Quando os vaqueiros aparentemente tranquilos, felizes a comungar com uma natureza que lhes soava familiar, adentram a mata em clausura, parecem não desconfiar do que os surpreenderia por lá. “Vinha-se levíssimo, nos animais, subindo ainda às nuvens de onde havia-se de cair.” (p.103). Apenas o relato nos dá a pista de que em pouco tempo eles logo presenciariam também o inferno do paraíso que adentravam. Do alto celestial a que subiram, cairiam todos os degraus até ficarem diante da presença do ser de chifres a exalar uma presença tão primitiva quanto assustadora. E o temor lhes traria a desconfiança e a reflexão de que deveriam renunciar àquela paz a que se dispunham. No inferno, não há remissão dos pecados. O ser que iludira e enganara o homem nos primórdios da criação era então o que surgia como se fosse refletido na lagoa abundante da região que adentraram, tal qual enxergassem um convite às profundezas por um espelho de água.

Ao lidar com esse espanto e surpresa da assombração, essa escrita que parece esbarrar em um fantasma encontra o imprevisível, o “acaso” que Maurice Blanchot menciona em “O diário íntimo e a narrativa”, presente em *O livro por vir* (2005). Ao deter-se a respeito do diário íntimo a que alguns autores se arriscam acreditando escapar dos enganos, dos perigos do exercício, e com isso adentrarem um modo de escrever que finalmente se comprometa com alguma verdade ou proteção, além do apoio na regularidade dos dias do calendário, de uma maneira que se abriguem dos meandros da

escrita em um possível universo comprometido com a sinceridade, descreve também como tais atitudes terminam por fazer com que caíam novamente nas malhas da ficção. Mas o ponto em que nos deteremos aqui é aquele em que Blanchot faz uma distinção entre narrativa e diário. Para o escritor, a narrativa não se distingue do diário por contar acontecimentos extraordinários, pois eles também fazem parte do que é cotidiano e ordinário. No caso, a distinção da narrativa: “É porque ela trata daquilo que não pode ser verificado, daquilo que não pode ser objeto de uma constatação ou de um relato.” (BLANCHOT, 2005, p.271). Mas eis que o surgimento de um touro por trás de densa mata poderia ser então tratado como esse objeto de constatação, se é justamente isso o que o relato intenta. Poderia, mas não é. Pois há um elemento a considerar nessa aparição, que além de assustadora e inverificável, por não se tratar de um touro oriundo do plano real. É também inesperada, o que produz o que lembramos e chamamos anteriormente de acaso. “É que nada é mais estrangeiro à realidade em que vivemos, na certeza do mundo comum, do que o acaso,” (2005, p.272). Nada parece mais fora do normal do que o abalo que o acaso provoca na rotina, justamente por mostrar que não há como manter o controle sobre a vida, ao contrário do que o homem racional julga costumeiramente: que planejando os seus dias, prendendo-se a regras como a projeção e programação de um calendário, estará protegido do que lhe fugiria às rédeas.

Abre-se na vida de quem encontra o acaso, como na de quem encontra “verdadeiramente” uma imagem, uma lacuna imperceptível que o obriga a renunciar à luz tranquila e à linguagem usual, para manter-se sob a fascinação de uma outra claridade e em relação com a dimensão de uma outra língua. (BLANCHOT, 2005, p. 272).

Da mesma maneira, é o relato do diário que intenta a clareza e a fidelidade à rotina da palavra usual, e se assombra diante do acaso que quebrará essa tentativa de linha reta, abrindo a sua escrita a um estágio em que não se pode mais dizer acreditando que a palavra lhe será subserviente ao pensamento, às tentativas de clareza e recordação que se tentará impor. O inocente diário desvirtua-se em narrativa diante do que não se espera, pois o assombro da imprevisibilidade é a própria condenação ao eterno fingimento e imprecisão da ficção. Em “Hiato”, chegamos a recordar os chamados diários de bordo, auxiliares das viagens, para registro de todos os ocorridos durante o percurso, além de trazerem a função de recordação. Mas a própria informalidade desse relato já o desvincula de supostas amarras que o assemelhariam a tal feito, sendo apenas

a semelhança na tentativa de credibilidade, de fidelidade a uma memória. Mas a memória não resgata o que procura reconstruir, pois a escrita mata através do poder de nomeação e homicídio da palavra sobre as coisas. O que há é o que não se pode lembrar, e o que pretendia ser segura lembrança, dá vazão ao que não se pode recordar, pois o ato de escrever é o que assassina também essa memória. Não há como atingir essa felicidade de repouso tão almejada, se lidamos com palavras. A narrativa dos vaqueiros é então desafiada por uma quebra violenta de sua tentativa de fidelidade a um possível ocorrido anterior e faz com que estremeça e pense sobre o que se negara, encare o que fugia de encarar, a sombra de sua imprecisão.

Confrontadas pela imagem do touro demoníaco, as palavras do relato esbarram nessa fratura erguida diante delas, como as mandíbulas abertas da esfinge exibindo o enigma não decifrado, desafiando tudo o que intentaria de fé, tão estimada pelos homens, diante daquele ser que parece exibir a sua própria estrutura de sombra, o abismo que aparece como efeito de sua enormidade no tamanho e na estranheza. “O touro, havendo, demais, exorbitante, suas transições, e no temeroso ponto, praça ao acaso.” (p.104). A passagem por essa “pirambeira”, citando aqui o próprio relato, diante dos olhos dos vaqueiros, é o temeroso ponto que dá margem ao assustador surgir, e com ele a provocação de que não há um passado extraído do mundo a recordar, como um referente a ser resgatado, pois tudo se trata de uma nova realidade, de uma nova estrutura que se ergue sobre o texto literário, e a narrativa defronta-se com essa imprecisão que faz parte de sua natureza.

Mas há a resistência do que se pretende fazer crer, talvez por resquícios do pensamento do ser racional, habituado a tratar as palavras através das relações de servilismos, como objetos facilmente manejáveis, e os vaqueiros insistem em fingir ter força para desafiar aquele fantasma indecifrável, assim como os relatos dos diários íntimos a que Blanchot alude, com a ávida intenção de trazer uma escrita que finalmente lhes fale do mundo, e que de alguma maneira os mantenha atados a ele. Mas não conseguem evitar cair também nas malhas da ficção, já que estão nela e por ela são acolhidos, tendendo sempre à rendição, por mais que procurem demonstrar a coragem própria de uma profissão como a de lidar com animais, por exemplo, se veem vencidos por um poder que ganha sem se impor, porque já é em si forte, pois sua materialidade não depende do mundo exterior. Quando o touro aparece, faz com que qualquer poder absoluto que se intente trazer a seu universo tropece como num abismo, pois a sua força está aliada ao que foge do racional, propondo uma nova maneira de ensaiar a palavra.

Algo que a aproxima das origens, como a própria essência do touro. E essa essência é a perdição. Perdição do mundo da lógica e do poder, e rendição a uma nova proposta. É o que o touro relembra à palavra que procura controlar o movimento da escrita, e pacificamente, sem exercer qualquer domínio forçado, aquele animal se retira, mas continua a provocar influência. Como se estivesse presente o tempo inteiro, parece observar todos os passos, que também são os seus, pois tudo se entrega e pertence a esse poder, que é o fingimento, que é a própria armadilha da escrita.

Durante o início do relato, essa escrita convoca-nos a adentrá-la por uma possível capacidade de evocar elementos de formas e belezas inegáveis, por uma provável ação que supostamente se descortine em seguida, mas o que surge é esse animal misterioso que logo desaparece, desestabilizando a voz do narrador, assustando os personagens, que depressa se voltam em direção ao seu movimento com fidelidade, à sua incerteza aterradora. O que poderia convidar a uma história que talvez tivesse outro caminho como uma possível ação, ou quem sabe um desnudar maior a respeito desse ser; no entanto, ele desaparece. O que os vaqueiros fazem é falar, submissos, versando sobre a fera primitiva. Nada evidencia uma suposta verdade, um saber qualquer a respeito de elementos constitutivos do mundo, que a própria natureza da palavra parece convidar. E algo nas passagens dos diálogos, nas declarações da narrativa sobre o animal, dá a nítida impressão de que a existência estava muito mais condicionada a esse dizer. Nada garantia aquela presença aterradora, a não ser as palavras que se voltavam a ela e sobre ela. A sua própria aparição é fugidia, absurda, assustadora, mas também “impossível”, tão escura e disforme como um “grosso esticado pano preto,” (p. 13), por isso não é tangível e escapa ao estabelecimento de qualquer descrição. Mesmo com todas as especulações sobre ele, e talvez por isso mesmo, sua imagem é mais similar a uma miragem, esquiva e enigmática, além de possuir um poder intrínseco, sem imposições. Não é possível apreender sua essência e a clareza é a distância infinita de sua presença vazia. Ainda segundo Blanchot (1997), essa fala errante, que parece encantada, obcecada pelo ponto que a faria perder-se, que se volta sobre esse movimento irresistível, esse movimento de olhar sempre em direção ao vazio, sem previsões de finais, induz a uma repetição que é própria do texto literário.

Mas essa repetição sem fim de palavras sem conteúdo, essa continuidade da palavra através de um imenso saque de palavras, é justamente a natureza profunda do silêncio que fala até no mutismo, palavra vazia de palavra, eco sempre falante no

meio do silêncio. E da mesma maneira a literatura, cega vigilância que, desejando escapar a si mesma, se enterra cada vez mais em sua própria obsessão, é a única tradução da obsessão da existência, já que esta é a sua própria impossibilidade de sair da existência, o ser que está sempre rejeitado pelo ser, o que na profundidade sem fundo já está no fundo, abismo que é ainda fundamento do abismo, recurso contra o qual não há recurso. (BLANCHOT, 1997, p.319).

Ao procurarem restituir os fragmentos que lhes são apresentados, os vaqueiros cogitam e especulam supostas verdades a respeito desse ser vazio a que se voltam repetidamente, mas que não passam apenas de dizeres, como se não fosse possível outro movimento a não ser esse, de estar a olhar e falar sobre o touro, a voltar-se irresistivelmente para ele, ao ter em sua presença o único desejo real para que seus dizeres apontam. Em dado momento, os viajantes arriscam o conhecimento da profissão que exercem, que domina os animais pela força e pelo saber da experiência com eles, e que possui, principalmente sobre um animal como aquele, como já citado anteriormente, total domínio sobre a referida natureza. Dificilmente lidam com imprevisibilidades ao tratar com tais seres, o que faz do vaqueiro também, por dizeres corriqueiros, um homem valente e destemido, conhecedor dos animais com os quais está habituado a lidar. No entanto, não só os dois personagens vaqueiros titubeiam, perdem a tal coragem de insistir nessa suposta verdade, como o narrador também hesita sobre o que está a contar após a sua aparição. Mas esse temor não desvia o foco de seus dizeres, que falam sempre para não dizerem nada além daquela presença oca, nada que edifique, instrua ou busque construir alguma ideia de verdade típica oriunda do universo da lógica dos homens. Esse é o “silêncio que fala até no mutismo”, como dito por Blanchot, um dizer que prossegue sempre, sem nenhuma pretensão de trazer conceitos ou reflexões a respeito da vida na terra. Lendo o relato do vaqueiro, não nos edificamos nem nos tornamos melhores, não adquirimos conselhos ou palavras de instrução a respeito disso ou daquilo, mas ficamos certos de que ele está a falar ininterruptamente sobre “o que a estarrecer”, como num estado de apaixonado. E esse movimento de deslumbre se dirige sempre a esse vazio de sentido, pois foi em sua palavra aberta que conheceu a liberdade de ser.

A instabilidade a que se atém esse discurso, o temor que instala na linguagem que antes procurava ser resolvida e segura, que ameaça por alguns instantes deter um conhecer, aquele típico da experiência, do que viveu o homem com seus aprendizados em sua existência dita real, se vê ameaçado pela apresentação de um imenso abismo nos



olhos de uma fera que nos lembra como a sua essência está ligada a uma negação desse saber, dessa existência que recusa se regozijar diante do que lhe é externo. Eis a curva e o acaso que a narrativa adentra. Ao encontrar o touro, é com o próprio movimento da escrita que nos deparamos. Mesmo que se predisponha, de início, a um possível convite a quem se aproxima, essa escrita mais parece afastar e desentender, por seu caráter fragmentado e instável, ora versando sobre a linguagem cotidiana, ora sobre a linguagem literária, e assume um jogo caótico em que as duas linguagens parecem dialogar, num percurso de dúvida e incerteza. Não há escolhas assertivas, mas um embate em que vigora o caótico. O touro, da mesma maneira, é breve e enigmático, e traz as reflexões que estremeceram o relato em sua tentativa de se fazer crível. Mas ele é essa abertura ao nada, ao vazio, como a fenda sugerida pelo título do conto a denunciar a impossibilidade de delimitação dessa palavra, que é abissalmente fraturada.

Diante de toda a evidente temeridade, a figura que mais poderia inspirar confiança ao leitor está confusa, seus personagens estão perdidos, não sabem mais se “servem” para a função que supostamente deveriam ocupar, e é nesse momento que a palavra dúvida de si, que o “peso, coisa” (p.103), com “patas cavando fundo o tijuco” (p. 103), estabelece a desordem, e nos deparamos com a confusão de lugares que ocupam as duas linguagens, numa luta sem vitória, já que, como o próprio aspecto do ser que é severo e pesado, e que é nomeado como coisa, ou seja, como uma palavra que se tornou algo mais real e palpável do que um simples significante carregado de um cadáver, ao mesmo tempo parecem se alternar como ilusões, como se ora estivéssemos diante de um discurso que busca controlar e manter a tranquilidade, e outro que denota o terrível temor da palavra que venceu a morte, e se transformou em algo independente do exterior.

Não à toa que, mesmo após o medo evidente, o narrador, ainda em alguma tentativa de dar credibilidade a seu dizer, insiste em um repouso, um quase adormecer que traz a ideia do sono, do descanso a que os homens têm direito após um dia fatídico de trabalho: “Ainda, pois, chegava-se – ao rincão, pouso, tetos – rancharia de todos. Topávamos rede, foguinho, prosa, paz de botequim, à qualquer conta. A bem-aventurança do bocejo” (p. 105) Narra enquanto finge que o ocorrido não foi nada, prende ainda o seu dizer a uma segurança que acalmaria o leitor, que acalmaria a si mesmo após o abalo do imprevisto, mas a própria maneira como decide encerrar a ficção é artificial, após as alusões a um repouso reparador das tensões e do medo. “Desta maneira.” (p. 105), tenta encerrar ele, ao buscar convencer, de maneira abrupta,

como as coisas aconteciam simplesmente assim, tranquilas, seguras, descansadas. Da mesma maneira, tenta dar finalização a um movimento que não conhece esse decreto, pois na palavra literária encontrou-se o triunfo sobre a morte, portanto a impossibilidade de conclusão ou de repouso. Mas ao mesmo tempo também, o encerramento ligeiro é parte ainda dessa linguagem fragmentada e imprecisa, desse dizer que, embora procure vez ou outra dialogar com a paz dos saberes do ser humano sobre as coisas, foge sempre a isso, pois não explica e nem se explica, dirigindo-se a uma esquiva de entendimento que prejudica a segurança a que o relato constantemente retorna e persiste.

A escrita é que parece ditar ao narrador o que fazer, e este sempre vacila com seu discurso cínico a insistir em comprovar alguma veracidade, titubeando, desnorteado. “Errático, a retrotempo, recordava-se sobre nós o touro, escuro como o futuro, mau objeto para a memória.” (p.104), rememora o seu narrar ao assumir que quem se recordava sobre eles era o touro, de movimento errante, a oscilar por um futuro ou passado obscuro. Sobre eles, a escrita a determinar o seu ininterrupto percurso, na suspeita de mudar sempre os lugares, os seres, mas não seu prosseguimento e seu enigma assombroso, já que o caminho, a supostamente começar ali naquele lugarejo, não cessaria, daí também a possível suspensão de tempo. E o prosseguir desse discurso ambíguo e torpe é a lembrança sempre aberta de sua imprecisão, de sua edificação sobre uma lacuna, uma fenda, ameaçando todas as possíveis certezas que a narrativa poderia querer intentar: “perseguiu-nos ainda, imóvel, por pavores, no desamparadeiro. O touro?” (p. 104).

Capítulo II

**O engano e o desejo da palavra poética em  
“João Porém, o criador de perus”.**

*Isso por quê? Por que essa caminhada?  
Por que esse movimento sem esperança  
na direção do que é sem importância?*

*Maurice Blanchot*

*Onde queres o sim e o não, talvez  
E onde vês, eu não vislumbro razão  
Onde queres o lobo, eu sou o irmão  
E onde queres caubói, eu sou chinês  
Ah! Bruta flor do querer  
Ah! Bruta flor, bruta flor...*

*Caetano Veloso. "O Quereres"*

## 2.1 Era uma vez, a verdade da mentira

O encanto e a paixão são alguns dos sentimentos que nutrem e instigam o aparentemente ingênuo personagem João, em “João Porém, o criador de perus”. Tais sentimentos são dos que envolvem uma necessidade, mais especificamente um movimento, que é quase naturalmente o da procura pelo ser, pelo objeto de desejo. A iminência dessa busca, que é refletida pela epígrafe: “Se procuro, estou achando. Se acho, ainda estou procurando?”, não encontrará atitudes convencionais dos que estão submersos em tais sendas passionais. O seu desejo não traz um movimento imediato em direção ao objeto de apreço, e é a partir daí que teceremos comentários a respeito dessa paixão e dessa entrega que sugere se realizar de uma maneira peculiar, além das outras particularidades de João Porém, de atitudes e individualidade que nos levam a diversos percursos que culminam na reflexão a respeito dessa escrita que parece embaçada como os olhos caolhos de João, um sujeito “sensato, vesgo, não feio, algo gago, saudoso, semi-surdo” (2001, p.118), que se entrega sem qualquer restrição a uma narrativa que lhe chega aos ouvidos. Entrega que ultrapassa o desejo comum, já que, ao invés de se arriscar a uma possibilidade, sua confiança e devoção são inteiramente dedicadas a uma criação maliciosa de terceiros. Lesado pela inveja dos vizinhos, insatisfeitos com uma vingada criação de perus herdada dos falecidos pais, incutem-lhe uma “notícia oral” (p. 119), na esperança de distrair-lhe o afinco e angariar o terreno, de que “uma ignorada moça gostava dele. A qual sacudida e vistosa – olhos azuis, liso o cabelo – Lindalice, no fino chamar-se” (2001, p.119). Incutida a notícia oral, de caráter já por si duvidoso, que não se fia a qualquer embasamento ou certeza, como um canto sedutor e inquestionável para ele que, ao ouvi-lo, é arrastado, e passa a crer em sua existência, amando-a desmedidamente, tornando-se alegria necessária “para sua saudade sem saber de quê, causa para ternura intacta” (2001, p. 119). Como um encantador de perus, segredo ou disciplina que vizinho algum saberia adivinhar, ao prosperar cada vez mais rápido com sua criação de aves, era o encanto agora que o tomava no invisível. E quanto mais encantado, mais a vingada criação, para desespero dos demais, parecia dar certo. Também o seu amor aumentava, mas numa espera visivelmente pacífica. Era chamado a vê-la, a arrendar o sítio, mas ele não deixava o lugar nas mãos de ninguém para ir até ela, procurá-la.

A procura sugere permanecer no estágio ainda do desejo, e o possível encontro parece ser então o concretizar de um encanto, a finalidade, ou melhor, a chegada desse percurso, portanto um possível fim dessa magia, que induziria talvez a cessar a sedução dessa misteriosa não finalidade. Eis uma suposição sugerida pela epígrafe da narrativa. Seu sentimento, por mais forte, parecia aos demais como refreado, e o cotidiano era então preservado. A tal entrega à Lindalice dava lugar a uma suposta paz que o trabalho comprava, mesmo que lhe custasse mais a tentativa de paciência. O suposto acordo com a criação dos perus, com as tarefas e obrigações diárias como que o constroem a não ir encontrá-la, ela que estava lá, perturbável em sua mentira. “Se bem pensou, melhor adiou: aficado, com recopiada paciência, de entre os perus, como um tutor de órfãos. Sustentava-se nisso, sem mecanismos no conformar-se, feito uma porção de não relógios” (2001, p.119). Por mais imprudente e emocional que pudesse ser a atitude de um indivíduo em estado de encantamento, espantosamente João apresenta características aparentemente racionais. Ele não se entrega à armadilha dos vizinhos, embora tenha sido seduzido pela narrativa, pela ficção cuidadosamente urdida para lhe tomar o terreno, não se deixa levar pelo que havia de intencional por trás daquela história inventada.

Tais considerações já começam a denunciar uma suposta atitude pendular, um movimento que se inclina simultaneamente para todos os possíveis lados que poderia arriscar, sem escolhas, ou melhor, a escolha parece ser a de se decidir por este e por aquele ao mesmo tempo. Por esse motivo ainda falamos em buscas, mesmo que aparentemente paralisadas. E essa paralisação, ainda com suas estranhezas, apresenta um lado de João que, mesmo após mostrar-se entregue ao devaneio e à ficção, ou seja, a uma ausência de ligação com a racionalidade, ainda possui algo que o relaciona às exigências desse universo das certezas, do homem equilibrado e afeiçoado ao seu trabalho. Demonstra ser temeroso em perder o meio de ganho, afinal, parece se apoiar no dizer que o relato insinua: “O pão é que faz o cada dia”. (p.118). E se pensarmos nesses dois polos em que se sustenta, nesses dois extremos entre a paixão e a segurança, há que se lembrar também como aparentemente inusitada não apenas a sua estagnação na busca, mas seu encanto por essa narrativa. Se João é esperto o suficiente para não deixar o terreno nas mãos de terceiros, por outro lado é crédulo também para acreditar na mentira criada pelos vizinhos. Seu comportamento indecifrável vai encontrar nessa ficção a sua maior aspiração e desejo. “Segredou seu nome à memória, acima de mil perus, extremadamente”. (p.119). E é assim que Lindalice adentra o universo do

personagem João, de maneira abrupta e sem questionamentos: “Amara-a por fé – diziam lá eles. Ou o que mais, porque amar não é verbo; é luz lembrada.” (p.119). A fé nesse nome vazio, nessa voz inaudita, nesses cabelos de vento, é então luz para ele, e a palavra que sugere determinado estado do sujeito é mais do que a sua necessidade de concretização, mas a contemplação de seu além, como um lado etéreo do nome, tão inalcançável quanto qualquer luminosidade, ou a ausência disto. Ofuscado diante da promessa vácuca e vã do amor de Lindalice, João é então compelido não só a aceitá-la, mas a fazê-la existir. Como uma mentira bem contada, de coerência interna inquestionável, nasce no personagem o desejo por aquela narrativa sem referente. Era preciso que fosse assim tão fluida como qualquer oralidade para que adentrasse sem os procedimentos de saída, sem que qualquer bater de palmas ou sinal o retirasse do feitiço, preso no círculo de uma história que insinua sempre se repetir, várias vezes contada a ele, como que eternizada, desconhecendo os limites dos finais.

Essa oralidade eternizada no pensamento de João nos faz refletir sobre o poder dessa palavra, mais especificamente de uma palavra vazia, afinal, Lindalice era um nome sonoro, mas que não possuía a verdadeira amada como referente. Para que se acredite na força de um dizer desprovido de qualquer associação alheia, de uma realidade, seria necessário estar completamente imerso e seduzido por ele. Não seria o ser supostamente existente do lado externo dessa palavra que traria a sua imensa força, mas a capacidade que esse nome teve em convidar, iludir, encantar. A veracidade não estava na comprovação de um elemento que concretizasse o que se estava a dizer, mas na maneira como tudo foi dito. E isso se encontra relacionado ao fazer da escrita literária, o de não condicionar seu caminho a uma realidade, a um terreno que não lhe diz respeito, mas o de conduzir os que nela adentram até o seu ponto que é ilusório, assumidamente fictício. E nisso não está necessariamente uma mentira, mas um engano que assente sem prometer um lugar preenchido, mas um vazio que liberta.

Destinada a ser uma promessa a não se cumprir, a moça palavra está como num estado de mulher inacabada, distante da materialidade e da possibilidade de ser uma real e palpável. Não se pode chegar até ela, lê-la em sua beleza que não se sabe, para que a chamem assim. É o “devir” descrito por Gilles Deleuze (1997) em seu texto “A literatura e a vida”, em que relaciona a escrita com o devir de maneira indissociável, demonstrando um novo “povo” que ela é capaz de criar, de seres que estariam ainda por vir, distanciados de todo e qualquer poder a que o homem fora habituado a cultuar, a

toda capacidade de ser e de fazer desse sujeito. Na escrita, o devir é a essência desses seres que estão bem aquém do que a palavra usual intentaria capturar.

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).

Para Deleuze, o ser entra numa “zona de vizinhança” com o que se poderia iludir, mas nunca chega a cruzá-lo, aproximá-lo, a não ser pela sua aparência. Há os traços que falam de uma mulher, de seus cabelos lisos, de seus olhos azuis, mas esta mulher não pode ser alcançada, não pode ser amada ou tocada, apenas desejada em sua materialidade em devir. É um ser que ainda não chegou e nem chegará ao que pressagia. E o enleio que induz é o próprio engano, pois quando se pensa que há semelhança, só há a enorme distância de algo que não se encontra. Para Deleuze, a literatura é capaz de criar toda uma minoração do mundo, independente da grandeza das assertivas do homem comum, como um universo paralelo com suas próprias regras. Esse mundo por vir, bem menor e inteiramente distanciado do que se dispõe à lógica e à certeza das coisas prezadas pelo ser racional, é sobretudo capaz de burlar a própria linguagem corriqueira. Segundo o autor, é possível atacar a língua materna de diversas formas, e esse papel está nas mãos do escritor, o de não só fazer uma espécie de destruição da própria língua, como de reinventá-la. A língua menor urdida traz também uma liberdade da palavra que abraça a ambiguidade, já que não se atém mais à presença obrigatória de um elemento externo, pois o ser menor está em eterno devir, completamente dissociado do que poderia eventualmente fingir representar. E esse devir é o que a narrativa literária alcança em todas as suas extensões.

João Porém é então envolto por essas teias da narrativa literária que o fazem adentrar um universo que não busca algo exterior por relacionar, apaixonado pela não mulher. A própria busca de João preconizada na epígrafe não está na suposta admiradora real, de cabelos e faces tocáveis, mas o seu olhar supõe estar voltado ao que há de nulidade nessa existência de Lindalice, e conseqüentemente na riqueza e quase nova materialidade que há nisso. Ao ter esvaziado o lugar ocupado pela doce palavra que lhe chega aos ouvidos, Lindalice parece-lhe ainda mais real, não por dizer respeito a



qualquer moça de uma suposta aldeia vizinha, mas por ser a própria dama, em estado de pureza e potência, que se ergue nessa palavra.

Alheia a uma realidade que poderia ser possivelmente imposta a ela, essa palavra tem a força da existência erguida em sua devida natureza, e essa nova realidade criada por ela é o que toma João Porém, irresistivelmente. Esse engano a que o submete, e que o seduz, é como a palavra fraturada, o touro de “Hiato” a carregar consigo o abismo, que se enleva por cima dessa fenda que não revela nada, como citado no capítulo anterior. É o animal que ameaça e convida por seus olhos a exibirem o vazio, a assemelhar-se a um ser tão antigo que os homens jamais o reconheceriam como aquele animal de chifres que pasta em qualquer dos possíveis campos a serem visualizados no mundo, pois é como a palavra que se tornou ser, que se basta em sua própria realidade que é a ficcional. Sua materialidade não estaria, portanto, jamais encontrada fora do que essa palavra já é. Daí a sua força e o seu engano.

Retomemos os dizeres de Maurice Blanchot (1997), a respeito da palavra e sua relação com a morte no universo dos homens, em “A literatura e o direito à morte”: “A literatura triunfou realmente do sentido das palavras, mas o que ela encontrou nas palavras tomadas fora dos seus sentidos é o sentido que se tornou coisa: assim é o sentido, destacado de suas condições, separado de seus momentos, vagando como um poder vazio,” (BLANCHOT, 1997, p.318). Como dito pelo autor, não há sentido a que se ater, por isso a palavra literária é capaz de existir independente de algo que a amarre, como uma conclusão prévia, uma resposta imediata a um nome. E Lindalice tem a força desse dizer livre, pois nesse poder reside também a sua capacidade de perpetuar no pensamento de João Porém, que a quer em sua riqueza de possibilidades, e não num possível nome a resgatar pesadamente e impositivamente uma amante como estabilizada. A morte carregada por uma expressão estaria associada a uma conclusão fechada e encerrada destinada a esse dizer, com um sentido a aprisioná-lo. No entanto, na narrativa literária, essa palavra é autônoma por seu caráter enigmático, desprendido, em devir. Sem essa hesitação, haveria o estabelecimento de uma verdade, portanto morte, e o que fora dito, estaria aprisionado a uma amarra. Há na escolha de Lindalice um encantamento pela riqueza de sentidos a que a linguagem se abre.

Essa tentação irresistível está também diretamente associada ao engano que provoca. Como fruto de uma criação, esse nome também está associado ao inverídico, e mesmo assim consegue transpor uma ideia como verdade. É a palavra que, pela sua força e potência, alicia o ouvinte complacente, e tece um relato a se dizer verossímil,

sendo capaz de substituir uma determinada situação, que seria a sua não existência, a mentira que seria Lindalice existir, e implanta uma nova realidade, ou seja, a sua própria edificação naquilo que é genuinamente falso. Tal qual um encanto. Em “Desenredo”, outra narrativa que também está presente em *Tutameia*, nos deparamos com o coser de um relato criado a suplantando uma mentira. Jó Joaquim, homem apaixonado por uma mulher de comportamento instável, que se juntara após antigo casamento conflituoso dela, ao descobrir ser traído como o ex-marido, perde a companheira, que foge após a descoberta. Tal fuga é o verdadeiro martírio que suporta. “Triste, pois que tão calado. Suas lágrimas corriam atrás dela, como formiguinhas brancas.” (p.74). Para resgatar o amor, já completamente entregue ao sentimento, precisa refazer toda a memória a respeito dessa mulher e de seu caráter, tanto pra si quanto para os outros do lugar. “Nunca tivera ela amantes! Não um. Não dois. Disse-se e dizia isso Jó Joaquim. Reportava a lenda a embustes, falsas lérias escabrosas. Cumpria-lhe descaluniá-la, obrigava-se por tudo.” (p. 74). Nessa tessitura de uma nova situação a respeito da amante, assistimos à mudança de uma memória, em que nos deparamos com uma realidade retrabalhada e reinventada, fruto de uma mentira que passou a ser aceita como verdade.

Celebrava-a, ufanático, tendo-a por justa e averiguada, com convicção manifesta. Haja o absoluto amar – e qualquer causa se irrefuta. Pois, produziu o efeito. Surtiu bem. Sumiram-se os pontos das reticências, o tempo secou o assunto. Total o transato desmanchava-se, a anterior evidência e seu nevoeiro. O real e válido, na árvore, é a reta que vai para cima. Todos já acreditavam. Jó Joaquim primeiro que todos. Mesmo a mulher, até, por fim. Chegou-lhe lá a notícia, onde se achava, em ignota, perfeita distância. Soube-se nua e pura. Veio sem culpa. [...] Jó Joaquim e Vilíria retomaram-se, e conviveram, convolados, o verdadeiro e melhor de sua útil vida. E pôs-se a fábula em ata. (ROSA, 2001, p.75).

Essa fábula que se diz transformar em ata, esse relato que tem a sua origem na imprecisão, assim como o nome de Lindalice para João Porém, ou seja, que se inicia por uma fonte tendenciosa, mas que mesmo assim se pronuncia como verdadeiro, quer se fazer crível. Como voz que antecede essa “ata”, a do narrador presencia o logro e oferece a dúvida dessa constatação. Ao afirmar que a fábula, fruto do inverídico e do maravilhoso, poderia ser como um documento que decide e dá determinado veredito entre os homens, o relato oferece o fingimento, por mais que fale em termos de certezas.

Ao trapacear assumidamente, percebemos a sua verdadeira honestidade, quando procura admitir que a palavra é a sua matéria de comprovação. Tal suposta pretensão está aliada ao poder que a linguagem literária possui em enganar, por seu caráter de engodo entre verdade e ficção, ao mesmo tempo também em que se erige em sua própria essência de inventiva. Diferente das narrativas históricas, por exemplo, que se dizem oficialmente verídicas, mas são relatos dependentes de materiais textuais e da memória, por exemplo, que são fontes questionáveis e facilmente inventadas ou manipuladas, mas que mesmo assim intentam se afirmar inquestionavelmente como reais e fieis aos fatos que esboçam. A literatura sabe que a sua essência está na criação, e por isso mesmo o seu relato talvez seja o que menos engane. Por mais que faça uso da palavra, e estipule a pendular relação entre a verdade do mundo e o universo da ficção, a sua maior intenção é a de se construir como uma realidade, que é na fantasia, ausente das verdades construídas pelo mundo.

A história recriada por Jó Joaquim dá mais indícios de que o relato não é garantia de exatidão dos fatos, pois o acontecimento, o ocorrido, pode facilmente ser esquecido e retrabalhado, e que a memória pode ser recriada. Ao dizer que o válido na árvore é a reta que vai para cima, e que o transato é desmanchado, o narrador apresenta a capacidade de manipulação desse narrar, já que o passado não é a garantia de um dizer fiel e verdadeiro de determinado ocorrido. Pois é na ficção, na ação do conto, que as personagens aceitam ou recriam a mentira como algo verídico. Os acontecidos são como embaralhados por uma palavra que corta os vínculos com o real, sabotando a memória, e mostrando um percurso sem amarras ou compromissos. O que é dito sobre esse fato, o sucessivo, pode ser trapaceiro. Ao mesmo tempo em que ilude e convida aqueles que a encontram. O que era antes uma farsa, torna-se um irresistível ardil travestido de verdade. O nome de Lindalice é similar então à palavra na linguagem literária, que apaixona aquele que se depara com ela, capaz de convidar e arrastar através de seu dizer fictício e sedutor, e que apesar de carregar consigo o que é engano, nunca esconde que seus dizeres são como miragens, trêmulas como os sentidos de João Porém.

Em um ensaio de Maurice Blanchot, presente em *A parte do fogo* (1997), intitulado “Os romances de Sartre”, o escritor vai se deter a respeito dessa ausência de ligação da palavra literária com as assertivas cultivadas pelo indivíduo racional, ou mesmo com algum saber que obrigaria o texto a se encarregar de transmitir mensagens ou bons conselhos. Essas narrativas a que alude Blanchot são as que intitula como

“romances de tese”, ou textos literários engajados e comprometidos em transmitir alguma ideia ou verdade aos leitores, no intuito de atribuir uma função social ao que é escrito. Para o teórico, isso não está afeito ao fazer literário, já que essa responsabilidade acarretaria uma possível característica de descarte à narrativa, que apenas funcionaria enquanto veículo de uma determinada mensagem, ficando a literatura em segundo plano. Ainda segundo Blanchot, a literatura não poderia assumir tais atributos, pois sua essência se distancia dessa capacidade de ação no mundo real, já que ela não representa esse mundo dos homens como muitos escritores acreditam, e sim apenas o que é de sua natureza, que se constrói em seu universo, o literário. “Infelizmente, a obra de ficção nada tem a ver com honestidade: ela trapaceia e só existe trapaceando. Ela tem parte, em todo leitor, com a mentira, o equívoco, um eterno movimento de engodo e de esconde-esconde.” (BLANCHOT, 1997, p.187). Esse movimento de mostrar e esconder possui a capacidade de misturar as noções de farsa e de verdade, delineando um novo jogo em que não há necessidades de comprovações, afirmativas ou conclusões. “Sua realidade é o deslizamento entre o que é e o que não é, sua verdade, um pacto com a ilusão. Ela mostra e retira; vai a algum lugar e deixa crer que o ignora.” (BLANCHOT, 1997, p.187). Não há uma fidelidade ao verificável da razão a que estamos habituados a esperar e exigir, como uma espécie de honestidade, e o jogo da linguagem literária está em confundir, numa narrativa que tem muito mais proximidade com o seduzir, independente de qualquer outro compromisso a que daríamos, em nosso universo, talvez, tanta importância.

É importante lembrar também que, tanto em “João Porém, o criador de perus”, quanto em “Desenredo”, a elaboração da mentira, tanto para o personagem que acredita fielmente nela, quanto para o que não só passa a acreditar, mas como é o próprio a recriá-la, é que ambos presenciam a elaboração desse engodo através de um sentimento em comum: a paixão. João Porém está apaixonado pela moça inventada; Jó Joaquim tece a sua senda de ficção exatamente por estar tomado desse sentimento. Todo esse desapego das verdades críveis, esse encantamento com o objeto de desejo, que os envolvem nas malhas de uma tentação irresistível, todo esse interesse passional parece ser a própria entrega à escrita. Sem meio termo, nem hesitação. Eles abrem mão de uma realidade que parece não lhes interessar mais e criam uma nova, em que são tomados de maneira tentadora, pois estão apaixonados. E todos aqueles que ouvem a palavra sedutora, creem nela, e todos os que a leem, também são seus seguidores. Pois foram absolutamente envolvidos pelo poder dessa metamorfose, encantados com a

possibilidade de criar outras possibilidades, de fazerem parte desse jogo arduo. São essas as mesmas sendas que também tomam o imperador Kublai Khan, como narrado em *As cidades invisíveis* (1990), de Italo Calvino. Ao escutar as narrativas do viajante veneziano Marco Polo, conselheiro e embaixador de Khan, encarregado de trazer relatos das excursões feitas ao redor dos lugares recém-conquistados pelos tártaros, é como se adentrasse novo universo, e não mais o reino que conquistara. Há em seus relatos um lado maravilhoso que o imperador aceita sem questionar. Carregadas inicialmente de uma função, a de informar a respeito das terras conquistadas, na tentativa de um registro a respeito da região, as narrativas de Marco Polo são, acima de qualquer acerto com a verdade, marcadas pelo encanto a que despertam a imaginação do imperador.

Não se sabe se Kublai Khan acredita em tudo o que diz Marco Polo quando este lhe descreve as cidades visitadas em suas missões diplomáticas, mas o imperador dos tártaros certamente continua a ouvir o jovem veneziano com maior curiosidade e atenção do que a qualquer outro de seus enviados. (CALVINO, 1990, p. 9).

Fascinado pelas palavras de Polo, Khan não as deseja na função que lhes foi atribuída, mas muito mais pelo caráter de sedução com que suas extensas histórias se apresentam aos ouvidos. Entre mesclas de cidades e sonhos, é o próprio Khan quem começa também a sonhar com elas. São cidades sem muros ou ruas, ou que ficaram submersas em imensos volumes de água, mas que o convidam cada vez mais a adentrar naquele reino. Não o que conquistara, mas o que conhecera a partir dos relatos do viajante. A veracidade dessas narrativas é também um engano, já que quem as contava trazia um reino que não parecia se enquadrar nas noções de uma dita realidade ou sobriedade, talvez pela memória que trapaceia, e o passado vem mesmo repleto de uma carga de invenção, ou talvez pelo poder de exercer sobre as terras a já citada metamorfose, e transformá-las em ainda mais reais, ao suplantando nova vida ao que não mais interessava, que eram os próprios lugares conquistados em si. Tais descrições traziam espaços em que se perdia e estranhava, como podia também imaginar, a seu modo, algo a lembrar, como também a esquecer do “esfacelo sem fim e sem forma,” que dizia ser seu império conquistado, e que “Somente nos relatórios de Marco Polo, Kublai Khan conseguia discernir, através das muralhas e das torres destinadas a desmoronar, a filigrana de um desenho tão fino a ponto de evitar a mordida dos cupins.” (CALVINO, 1990, p. 10). Apenas através das cidades recriadas pelo viajante é que o

imperador tártaro poderia ter o seu reino idealizado, os lugares dos sonhos que, longe de lhe trapacearem pelo simples fingimento de uma mentira, eram assumidamente dessa matéria, própria do relato dessas típicas narrativas orais, frutos do encantamento e da perdição, e assumidamente do universo fictício. Poderia ter conquistado um império tão grande quanto o que conseguira na China, mas a região a que se entregara, fascinado e apaixonado, estava nas narrativas de Polo. Eram terras que se erguiam sobre as ruínas das suas, e seriam incapazes de perecer. Como uma capacidade de desvincular da sobriedade da realidade, numa necessidade de mergulho no encanto de uma bela cilada, naquilo que está isento dos saberes do mundo, uma entrega à palavra sem as ataduras pesadas de uma possível verdade.

Tomado arrebatadamente por Lindalice, como uma suave oralidade, João Porém não tem escolhas, a não ser já estar entregue ao chamado dessa palavra. Tanto que trouxeram depois uma garota real, na tentativa de desfazer o encanto da narrativa, a dizerem se tratar de outra “mocinha, de lá, também olhos azuis, lisos cabelos, bonita e esperta, igual à outra, a urdida e consumida.” (p. 121). A resposta foi o desinteresse. A sua amada não era uma mocinha da aldeia, facilmente localizável ali, mas sim uma infinidade de possibilidades dentro de tantos sorrisos, olhares e cabelos, eram os que ele poderia criar para si, e não o que um referente externo automaticamente lhe traria, à força da realidade. Assim como Khan estava apaixonado pelas cidades reconstruídas no universo traçado pela narrativa de Marco Polo, Lindalice sorria para João Porém como uma irresistível fumaça, ainda por ganhar feições, odores e carinhos. “Pasmavam, os outros. Pudera crer na inventada moça, tendo-a a peito? Ágil, atento, sempre queria antigas novidades dela.” (p. 120). A paixão e a devoção a essa miragem, a esse feixe de luz que não tinha formas definidas, para a personagem, era a própria ideia do fascínio. Essa massa amorfa, sem nenhuma ligação com qualquer outra mulher que pudesse existir, essa moça-palavra que o habitava desde o dia em que ouvira o seu chamado distante, era o encanto irresistível e impossível de lhe assegurar novidades, a não ser as mesmas possibilidades de seu convite, um chamado tão velho e ao mesmo tempo inquietante, que a sua satisfação parecia estar em ouvi-lo, sem condições ainda de atendê-lo, como se houvesse um medo de perder. Parecia que, se o seguisse, fosse de alguma maneira, parar de ouvir. Como na espera desesperada de um amor platônico que, mesmo ao ouvir o chamado, ainda nutria o aguardo.

Esse convite tentador é o que Maurice Blanchot intitula, inclusive em seu ensaio contido em *O livro por vir* (2005), de “O canto das sereias”. Segundo o escritor, há um

chamado que aqueles que navegam pelo texto ficcional escutam. É um canto imperfeito, quase inaudito, e por mais que se assemelhe ao dos homens, sentimos que ali está “um canto ainda por vir,” (BLANCHOT, 2005, p.3). Oriundo das sereias, esse invocar era um convite mais do que sedutor, impossível de resistir. Blanchot revisita esse mito dos seres com parte do corpo animal, e com as feições de belas mulheres, capazes de naufragar todas as embarcações que passassem pela região em que se encontravam, justamente por seu canto. E esse canto era de certa forma estranho, enigmático, que não parecia satisfazer. Era uma espécie de melodia incompleta, falha, e por essa razão também, inacessível. Era possível ouvi-lo, mas nunca chegar até ele, nunca identificá-lo de maneira clara ou nítida, e mesmo assim, só havia a possibilidade de se entregar, por mais que não o alcançasse. E aí residia o seu maior poder, nessa capacidade de desaparecer ao ser desesperadamente buscado.

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 fortemente a nela desaparecer. Não devemos esquecer que esse canto se destinava a navegadores, homens do risco e do movimento ousado, e era também ele uma navegação: era uma distância, e o que revelava era a possibilidade de percorrer essa distância, de fazer, do canto, o movimento em direção ao canto, e desse movimento, a expressão do maior desejo. (BLANCHOT, 2005, p.04).

Esse canto intitulado do abismo, ou seja, esse canto de imenso vazio e perdição, esse perigo iminente, era buscado apenas pelos homens mais corajosos, aqueles que desejavam ardentemente encontrar esse risco, uma ameaça que faz do navegador mais ousado um indivíduo entregue, conduzido a um estado de apaixonado, como citado anteriormente. É aquele chamado em que todos os que se arriscam ao universo literário, escutam, e a que quase ao mesmo tempo, se entregam, naufragam, afundam no abismo mais profundo, aturdidos em busca dessa música infra-humana, dessa zona desprovida de segurança que é a literatura. E se a entrega é o único movimento a responder a esse chamado, é porque era capaz de produzir um efeito talvez mais hipnótico do que se estar apaixonado. Esse é o convite da narrativa literária aos seus meandros, à sua linguagem também não humana, que embora pareça utilizar palavras corriqueiras, da comunicação e da clareza, traz elementos que as distanciam imensamente da natureza que

supostamente carregariam consigo, como o canto aparentemente real das sereias, mas que possuía o defeito de ser, na verdade, extremamente estranho aos homens. Essa estranheza era a sua força, e nesse poder carregava a capacidade de, além de iludir e convidar, desaparecer e se esquivar às tentativas de captura.

Havia na habilidade da busca por ele também uma impossibilidade, que era o seu alcance. Como se buscar aquela estranha melodia fosse um eterno estar a buscar. Assim o é também a narrativa literária pois, ao ser insistentemente procurada, seja pelo leitor ou por aquele que a escreve, há sempre algo que não se completa, conclui ou mesmo decifra. Extremamente enigmática, a linguagem literária demonstra sempre a sua inaptidão para as resoluções. Limitá-la ao abraço das paixões é algo que não permite, pois se esfumaça diante de qualquer empreendimento, embora receba aqueles que se lançam a ela, mas que estejam cientes de que o seu percurso é uma eterna procura por seu ruído peculiar e escorregadio. E eis aí a “expressão do maior desejo” a que alude Blanchot, o eterno movimento em direção à sua essência, à sua natureza estranha e ambígua. Afeito à ideia da narrativa mais doce e suave já ouvida, era João Porém que petrificara seus olhos caolhos em direção àquele ponto, como se lançasse a âncora na região das sereias. Mas há uma dúvida que se estabelece diante da personalidade também escorregadia de João. Se ouviu o canto dos belos animais, e estava apaixonado, como o próprio chamado provoca, não teve a ousadia de ir além do encanto e se entregar. É de se pensar sobre isso se, ao ouvir a insistência dos vizinhos em ir até ela, prometendo-lhe “cavalo e viático”, não deixava o sítio sozinho com os mal-intencionados, e permanecia “aficado, com recopiada paciência, de entre os perus, como um tutor de órfãos.” (p.119) Seria o caso talvez de fazer coro à pergunta curiosa e insistente dos interesseiros: “– Não ia ver o amor?” (p.119).

Segundo Maurice Blanchot, ainda em “O canto das sereias”, houve quem tentasse resistir ao chamado daqueles seres, no intuito ardente de ouvi-lo, mas de astutamente não cair na armadilha irresistível da entrega. Ao retomar a passagem do herói grego Ulisses pela região das sereias, contida no “Canto XII” da *Odisseia* de Homero, em que fora alertado pela feiticeira Circe dos perigos dos seres que naufragavam embarcações, prendeu-se a um mastro para conseguir adentrar aquele ponto e ouvir o canto sem se lançar às águas. Essa atitude de Ulisses, segundo Blanchot, seria um ato de “vencer” as sereias através da técnica, a de se atar ao mastro enquanto se ouve o canto, desesperadamente querendo lançar-se onde todos os que também ouviram, adentraram. Essa vitória pelo raciocínio, essa capacidade de ouvir sem se



entregar, para o escritor francês, era uma maneira de adentrar o universo literário munido de diversos acessórios e processos para se relacionar com a arte: “a espantosa surdez de quem é surdo porque ouve, bastou para comunicar às sereias um desespero até então reservado aos homens, e para fazer delas, por desespero, belas moças reais, uma única vez reais e dignas de suas promessas, capazes pois de desaparecer na profundidade e na profundeza de seu canto.” (BLANCHOT, 2005, p. 05). Como se fosse uma alternativa para adentrar a literatura munido de cuidados que o mantivessem em relação ainda com a realidade, a atitude de permanecer atado ao mastro parecia referir-se a um adentrar a região de perdição sem necessariamente se perder, apoiado a uma maneira racional, e que por isso daria uma estranha segurança num universo de instabilidade. Foi essa certeza que fez com que as sereias por um instante parecessem reais. Mas isso era só uma ilusão, já que adentravam, fugidias e inalcançáveis, novamente na região que lhes era particular, desaparecendo.

Se João Porém estava ainda interessado em manter a sua criação de perus, que prosperava cada dia mais, mesmo que os seus olhos estivessem voltados apaixonadamente em direção à Lindalice, é de soar estranho o comportamento de permanecer com seu ganha-pão e seu terreno, prudente. “Embora de lá não quisesse sair, em busca, deixando o que de lei, o remédio de vida.” (p.119). Havia a suspeita de um apego ao seu meio de vida, o de manter as aves sempre robustas e rentáveis. Enquanto age como um indeciso frente à atração que sente e a cautela que o prende ao universo dos ganhos, João parece se portar como o Ulisses revisitado por Blanchot, a contorcer-se apaixonado e desejoso de se entregar ao abismo mais profundo, ao lugar mais distante a que convida aquele chamado, mas que supõe-se amarrado a algo que o lembre de seu mundo, de seu “pão” que “faz o cada dia”, como se fosse seguro por um pequeno fio que se partiria facilmente pela vontade, mas que parece estar mais firme e mais resistente do que seu desejo de perdição. Tais suposições suscitam dúvidas como as indagadas por seus gananciosos vizinhos, admirados tanto com a credulidade de João: “Pudera crer na inventada moça, tendo-a a peito?” (p.120), quanto com a sua capacidade de permanecer imóvel diante do feitiço de suas urdidadas palavras encantadas. Essa atitude nitidamente pendular, como já falado anteriormente a respeito da personalidade de João, leva a pensar sobre instabilidade na entrega a essa arte, a essa ficção irresistível, que parece coexistir ao lado de uma suposta verdade oriunda do mundo, um possível porto seguro. Um mastro?

## 2.2. João, Porém...

Ao descrever o percurso do confuso João Porém, a narrativa também não parece mais complacente. Quase em seu término, esse relato, ao demonstrar sempre uma opinião indeterminada a respeito do personagem, sugere um olhar mais completo sobre ele, ao falar do espanto que os demais tiveram diante da aparente triste história de João, e da vã tentativa de entendê-lo. “Tinham de o rever inteiro, do curso ordinário da vida, em todas as partes da figura – do dobrado ao singelo.” (p.121). Bem sabemos a dificuldade de olhar ou rever inteiramente quem foi o personagem, com os poucos e confusos dados sobre ele. Ao evocar a indecisão de João, de seu caráter que oscila da simplicidade ao excesso, o texto nos induz também a um cuidado a respeito de qualquer determinação. Seria necessário que, antes de qualquer assertiva diante de atitudes aparentemente desconexas ou excêntricas, a julgá-lo talvez incoerente, talvez infiel ao sentimento que nutria por Lindalice, ou insensato justamente por esse sentimento mantido por ela, voltássemos-nos para tudo o que pudesse ter sido dito a seu respeito. Mas esse suposto cuidado parece mais um ardil dessas palavras, pois ao rever o personagem por inteiro, não encontramos nada que nos dê qualquer resposta. E o próprio narrar, que presenteia com um gênero de pista impossível, uma dica que leva o adivinhador até o ponto em que se perde, como a conduzi-lo a um labirinto, é que traz adjetivos determinantes ao personagem, e que ao mesmo tempo também são capazes de dizer outros que oscilam completamente numa mesma sentença a respeito de João. “Requieto, contudo, na quietude, na inquietude.” (p.120) Ora, esse movimento que aceita a tranquilidade e também a falta dela, que abraça uma ideia que seria a recusa da outra, parece o próprio estado da impermanência e da dúvida. Ao continuar a sentença, ainda a falar sobre o amor que Porém nutria pela mulher-palavra, complementa: “O contrário da idéia-fixa não é a idéia solta.” (p.120) É de se pensar então que aqui não há ideias a se confrontar ou opor numa antítese, a nos lembrar da dialética que faz uso dessa oposição demarcada, e com isso chega a uma solução, uma síntese, mas sim de atraí-las a conviverem juntas, sem necessariamente negarem-se, e com isso ocasionar muito mais uma hesitação do que uma resposta.

Da mesma forma que se refere a João Porém, assim é que o relato também nos guia, a fingir que oferece uma resposta quando é assertivo, preciso, supostamente determinante em seus ditos. Mas essa suposta franqueza é a sua maior farsa, já que nos

traz a possibilidade da dúvida a cada momento que promete nos dar um dado a que finalmente poderíamos nos agarrar, como a um mastro em meio a região de intenso perigo em alto mar. Sua verdade parece ser apenas a farsa da ficção. A sugestão de o rever inteiro nos leva a um percurso que parece o menos indicado, de tão impreciso. Como logo no início, em que somos apresentados à nomeação do personagem. “O pai teimava que ele não fosse João, nem não. A mãe, sim. Daí o engano e o nome, no assento de batismo.” (p.118) Diante da indecisão do nome, o conflito que se delineia não versa sobre qual escolher, mas sim sobre decidir se ele deve ou não receber um. A narrativa recorre então ao registro, na tentativa de comprovar a veracidade do dito prenome, no batismo, a tentar lhe confirmar chamar-se João, um nome comum que poderíamos até associar ao popular e vulgar vocativo “João Ninguém”, quando há uma referência a alguém a quem se desconhece de todo. E por carregar consigo um pronome indefinido, pode se referir a qualquer um, com sua identidade tratada de maneira indiferente. Como outro “João Ninguém”, acrescido da dúvida, João Porém traz ao lado de seu nome exatamente outro que o questiona em seguida, não exatamente em sua identidade desprezada, mas em sua identidade problemática, controversa. Ao acompanhar-se de uma conjunção adversativa, o nome João já nasce registrado de maneira falha, pois se acompanha de uma dúvida a si mesmo. E eis mais uma armadilha das palavras sempre presente nas narrativas de Rosa, a evocarem novamente um documento oficial, de caráter inquestionável, para burlar ironicamente a fluidez de uma indeterminação. Assim como em “Desenredo”, já citado neste capítulo, uma situação controversa e extremamente escorregadia é garantida por uma voz que a associa a comprovações legítimas perante a justiça dos homens. E assim começa a narrativa de João Porém, nomeado mesmo após uma indecisão, a carregar outro consigo que hesita quanto a isso. E nas descrições desse personagem, a versar a palavra, é que serão apresentadas as principais indecisões dessa narrativa.

É sabido que, para que a ordem do mundo se estabeleça, para que as coisas estejam necessariamente sob o domínio do homem, é preciso que haja a nomeação. É através dela que damos um lugar seguro às coisas, e que sobretudo nos asseguramos por meio desse processo, de reter e organizar o que gostaríamos, ao passo em que também tornamos ausente aquilo que nomeamos. Evocamos sempre uma ausência, mas essa necessidade do nome nos dá a segurança e a tranquilidade de uma ordenação da natureza, mesmo que tenhamos apenas uma palavra privada disso. Como o que é analisado pelo pensamento blanchotiano, já descrito neste capítulo e mais detidamente

no anterior, de que a morte, como privação do ser nomeado, foi a possibilidade que o homem encontrou para selecionar e se apoderar do que deseja, como tentativa de trazer sentido ao que almeja, mas através disso eliminar o que gostaria de avidamente reter. Quando alguém é nomeado, recebe também a sua sentença de morte. Ao ser chamado, aquele que foi evocado, perde a sua existência real para chegar privado de si mesmo. E é através da morte que o sujeito encontrou a sua possibilidade de fim, de exercitar essa tranquilidade. Como também dito por Maurice Blanchot (1997), se o homem não pudesse morrer, seria instaurado o caos da infinidade. É só através da morte que nós sabemos que teremos o final desta vida, uma conclusão, algo que possa encerrar e deixar a existência como organizada, sendo uma possibilidade de repouso. Quando isso não é possível, conhecemos a impossibilidade da clareza, da resolução, e não visualizamos nunca como as coisas poderiam ser desfechadas. A grande estima do homem por esses finais e a essa sua possibilidade de organizar e controlar é o que foi capaz de dar-lhe também o grande apego à palavra.

Mas há uma delas que não encontrou nessa morte e nessa tranquilidade o seu lugar. Para ela, os seres que chegam privados de suas existências encontram no espaço deixado em seus sentidos a verdadeira possibilidade de existir. É na palavra literária que a morte não vem como repouso, pois o seu significante não está a buscar a existência mortal. Dona de seu próprio vocabulário, a linguagem literária esquivou-se assim dessa possibilidade de término e desde então não conhece o repouso dos esclarecimentos. Nela só há a impossibilidade de morrer. Quando João, a contragosto, é nomeado, o personagem encara os riscos da morte, que logo são questionados por seu segundo intitulado. João Porém é a morte iminente automaticamente questionada pela sua recusa. Ao ser supostamente apanhado pelas delimitações, ele escapa ao que o limitaria. Daí a dúvida balanceada entre o pai e a mãe, e o seu nome que é questionado no “assento de batismo”. O personagem carrega consigo essa dúvida desde a sua concepção. Essa esquiva diante da nomeação, que é a capacidade de dar tranquilidade ao mundo, demonstra não apenas a ausência de necessidade de um nome, que seria qualquer possibilidade de dar uma realidade à personagem, como também o caráter ambíguo de João Porém, a sua essência poética, pois não há qualquer taxaço que o amarre. A hesitação em seu nome o liberta de qualquer classificação. Há um ponto a que se foge do possível movimento de escolha, um talvez, uma probabilidade em meio a uma decisão que não há.

Eis o que é sugerido como prenúncio de sua personalidade indecifrável que, apesar da confusão inicial “viçara, sensato, vesgo, não feio, algo gago, saudoso, semi-surdo; moço.” (p.118) Seus caracteres também são considerados dispersos, entre a sensatez e a vertigem de sua natureza torpe de visão, sua quase surdez, dificuldade na articulação da fala. Esboça então um personagem suspeito, que apesar dos indícios de equilíbrio que nos são dados pela narrativa, quando o adjetiva de sensato, permite mostrar como contraria tal medida quando o acusa de certas lacunas que tisnam esse cuidado. Ao mesmo tempo também, ao sugerir que se relaciona bem com o mundo, quando possui atitudes de boa conduta e juízo, parece apresentar dificuldades por ser meio surdo e gago, traços que demonstram a impossibilidade de absoluto contato com esse mesmo universo. Não consegue ouvir bem nem falar claramente, ou seja, seu contato com o mundo apresenta certas falhas de comunicação. Por esse caráter que dialoga com o meio dos homens, mas que ao mesmo tempo não consegue a devida clareza de conexão com isso, João Porém parece associar-se à linguagem literária. Não à toa, internaliza sem questionamentos a narrativa de Lindalice. Tão absurdamente inventada, parecia fazer parte também de sua mesma essência.

Embora desajeitado e extremamente inapto para qualquer atividade, “Desprendado quanto ao resto,” (p.118), João tinha a vocação de cuidar das aves herdadas dos pais. Com isso, revelava-se a sua sensatez e prudência, como um “homem efetivo, já admirado, tido na conta do ouro.” (p.120). O sucesso nos negócios, e a insistência em permanecer sem ir ao encontro daquela ficção que admirava dão traços de um homem seguro e cauteloso, incapaz de se render a uma mentira propriamente dita, que seria a de encontrar seu desejo inalcançável na região vizinha. Sua esperteza, em certos aspectos, parecia sinalizar para esse desatino que o levaria a perder o terreno, falir em sua criação de perus. Mas também sua índole parecia manter-se continuamente na indisciplina da dúvida, o que negava tal aspecto anterior. Tido por todos como um homem atento e prudente, é a narrativa quem nos apresenta a um homem indefinível, que sabia ter “conta e juízo”, porém no “furtivar-se”. A tal prudência não era necessariamente a que se dispõe aos juízos sãos e assertivos. Era uma prudência turva, como entregue a defeitos que manchariam esse caráter. Seu olhar hesitante então sugere delinear um paralelo entre o caos necessário para se adentrar no universo literário e a ordem também necessária para o mundo real, que é o movimento a que se embaralha a escrita.

E como todo esse movimento se faz, primeiramente, pela linguagem, encontramos inicialmente a citada indecisão nas descrições da narrativa a respeito da nomeação, que culminariam depois nas características e atitudes do personagem, a se desdobrarem numa aparente busca em direção à perdição que é o fazer literário. Por isso o relato também é oscilante, fingindo ser assertivo, mas titubeia a todo instante, indeciso entre suas afirmativas, a delinear um personagem que hesita imensamente em se entregar ao que sente, tendo a sua natureza, inteira, como a da própria dúvida. Visualizamos então um homem equilibrado e sereno, mas que escorrega pelas imprecisões e se porta como um “imóvel apaixonado: como a água, incolormente obediente.” (p.121). A sua obediência e resignação não parecem ser de servilismos à realidade, como aparentava, mas ao caos da desordem literária, a toda esquiwa à compreensão, já que sua maior obediência parecia ser dedicada à doce narrativa de Lindalice. “João Porém, ramerrameiro, dia-a-diário – seu nariz sem ponta, o necessário siso, a força dos olhos caolhos” (p.120), diz ainda a narrativa que nos apresenta, logo após as tentativas de mostrar sua dedicação à razão, o seu lado que repetitivamente se entranhava no delírio de visão turva, sem nenhum sentido de direção absoluto como o tal nariz sem lugar fixo a que se direcione. Diz ainda que toda essa ausência de possuir uma lógica de um caminho previamente traçado a seguir, de seu religioso desnorteio, é o que mantém o juízo, o seu citado “siso” necessário. A sua boa vontade e disciplina seriam como dedicadas a esse estado, sempre repetitivo, de torpor. É esse também o percurso da escrita, que não possui um caminho previamente delineado, em que seu trajeto é realizado apenas no decorrer de sua ação, que também é caótica e desorientada, sem prévias delimitações como uma “ponta de nariz”, uma seta, uma reta poderia indicar. Desse movimento desnorteadado da escrita, está a sua repetição incansável, que diz sempre, porque não consegue parar de seguir, mas que não se atém ao sentido do que fala. Nessa repetição, há o vazio provocado pelo excesso do dizer, sem que se chegue a lugar algum, sem buscar sentido fixo a que se afine, e assim parece ser o vagar repetitivo de João ao dedicar-se inteiramente ao culto de seu objeto de desejo. O canto das sereias sussurrava aos seus ouvidos que não escutavam muito bem o que provinha do mundo de trabalho a que se afeiçoara, mas sua audição parecia ser legítima com relação a esse chamado, que parecia se repetir sempre quando o trazia obsessivamente à memória, internalizado.

E é assim que a escrita parece seguir o seu percurso, fazendo uso da palavra racional, para deslocá-la, tracejando trôpega entre uma linguagem que se atém à clareza,

tida como um instrumento que serve para comunicar e nomear o mundo, e que dá a ordem necessária para essa titulação das coisas, e a desorientação enorme de uma falta de direção, que esbarra no ideal de uma linguagem que não mais comunica nem serve. Tal qual os sentidos do personagem, a escrita apresenta um estado também cambaleante e como que fascinado em direção a um ponto que desconhece, mas que segue irresistivelmente, além do traçado de um possível limite que talvez a organize, guie ou aponte um caminho seguro para esse desatinado percorrer. Essa disposição da linguagem presente na escrita, que prescinde desse pendor entre o trabalho da linguagem literária e a linguagem racional dos homens, como fora delineado por Maurice Blanchot (1987) em “Palavra bruta, palavra essencial”, texto que trabalhamos de modo mais aprofundado no capítulo anterior, também é revisitado pelo escritor francês em “O lado de fora, a noite”, ensaio presente no mesmo livro, *O espaço literário* (1987). Nesse ensaio, Blanchot parece recriar essa mesma experiência do fazer literário ao nos apresentar as relações dadas entre o dia e a noite para o universo dos homens. Segundo o autor, há na utilização das palavras certo pendor semelhante ao que acontece durante todo o dia, uma rotina de trabalhos e atividades que culmina em seu término quando a noite do repouso chega. Nessa noite que complementa o dia há algo de finalidade, de encontro com a morte, ou seja, de intuito em conseguir o descanso necessário para retomar a rotina clara e laboriosa do dia. É o que o pensador francês intitula de “primeira noite”. Nesse movimento da palavra, há um acordo de uma profundidade relativa, que encontra seu sentido por mais que intente repousar da clareza da comunicação. Seriam daqueles manejos com a palavra que simulam um distanciamento da objetividade e do uso a que a submetemos, mas que permanecem apegados a um sentido, como que à espera de sua revelação. Assim como uma objetividade envolta em um manto, aguardando ser descortinada. É ainda aquela escrita que segura-se à técnica do mastro, que teme pelos perigos das aparições que a noite poderia trazer, e prefere o imenso repouso da sua aparente profundidade segura, a opor-se equilibradamente à clareza da palavra do dia, como um oposto que o completa, a escuridão que o finaliza e prepara para o próximo.

Mas todo esse processo é necessário à escrita, pois é em meio a essa oscilação ruidosa do dia e da noite, que há a possibilidade do surgimento de uma “outra noite”. “É o que se pressente quando os sonhos substituem o sono, quando os mortos passam ao fundo da noite, quando o fundo da noite aparece naqueles que desaparecem. As aparições, os fantasmas e os sonhos são uma alusão a essa noite vazia.” (BLANCHOT,

1987, p. 163). Esse é o momento em que não se pode mais fazer parte da cíclica alternância do dia, quando se dorme não para descansar, mas para adentrar a região do sonho, quando o repouso é atrapalhado pelos fantasmas que frequentam a noite. Adentrar essa região, “é esse instante que lhe caberia evitar, como é recomendado ao viajante evitar o ponto em que o deserto se converte na sedução das miragens.” (1987, p.170). As imagens inquietantes que começam a surgir quando se pensa que adentrará a noite com o intuito de repousar nela e sair refeito, são como avisos de que se encaminha a um lugar em que o perigo é iminente, e a tranquilidade deixou de acolher. Como o fantasmagórico touro a desestabilizar a narrativa de “Hiato”, é a visão do impalpável e do improvável que povoa o lugar que outrora cedia espaço a qualquer tentativa de certeza ou segurança no terreno da escrita.

Ainda segundo o escritor, esses fantasmas nada mais são do que enganos a desviarem a atenção do que de fato há nessa noite insone. “Os que creem ver fantasmas são aqueles que não querem ver a noite, que a preenchem pelo pavor de pequenas imagens, a ocupam e a distraem fixando-a, detendo a oscilação do recomeço eterno.” (1987, p.163). Ou seja, há ainda os que adentram a “outra noite” e procuram reter e identificar os vultos que passam como cenas fugidias pela ficção, pensando entender o que determinada sombra poderia ser, quando esta é vazia, fugidia: “o invisível é então o que não se pode deixar de ver, o incessante que se faz ver.” (1987, p.163). Nela, nessa noite, não é possível identificar os seres que trariam imagens possivelmente acolhedoras para a nossa segurança, que nos presenteariam com alguma espécie de semelhança ao aspecto real das criaturas, quando é um movimento incessante de uma palavra “impura” e inacessível, “porque ter acesso a ela é ter acesso ao exterior, é ficar fora dela e perder para sempre a possibilidade de sair dela.” (1987, p.164). Quando pensamos adentrar seu mundo, na verdade estamos para sempre fora dele, já que sua natureza é inalcançável, mas também estamos condenados a não conseguirmos nos desvincular de seu assombroso encanto quando nos deparamos com sua estrutura que só tem como verdade o fato de ser inumana, de não criar vínculos com os saberes do homem, já que “não mente, não é falsa, não é a confusão onde o sentido se desorienta, que não se engana mas da qual não se pode corrigir os enganos.” (1987, p.164). Sendo de natureza da própria ficção, assumidamente criada, ela não intenta impor verdades ou valores absolutos, a sua própria característica já anula essa pretensão, pois é do seu feitio não se comprometer com qualquer apelo racional ou honestidade.



E é assim que o sonoro nome adentra o universo caótico de João Porém, através de uma mentira que não consegue necessariamente enganar, pois é de seu princípio ser o mais distante possível da rotina trivial, e das verdades que estipulam para crer. Quando João aceita e se encanta pelo nome de Lindalice, pensamos que ele penetra a chamada “primeira noite”, como Blanchot a intitula. Parece, mesmo que por alguns instantes, aquele nome irá nutrir a expectativa de alguém a conhecer. Pois antes e depois dessa palavra, ele parecia crer em certezas, ao frequentar uma claridade fulgurante da ordem do trabalho. Ante o seu negócio com as aves, demonstra certa ordem e cumprimento de dever. Diante das investidas iniciais dos invejosos, que “abusavam de seu horror a qualquer espécie de surpresas.” (p.119), tinha determinação e resistência. “Porém perseverava, considerando o tempo e a arte, tão clara e constantemente o sol não cai do céu.” (p.119). Essa arte iluminada pelas certezas como a de que o sol não cairia do céu, constatado pela lógica do raciocínio, nos remete ao dia que é complementado pela noite do repouso. É a palavra que ainda se confunde com a realidade do mundo. Mas nesse movimento oscilante, que parece trazer a necessária ordem da fala enquanto ferramenta, enquanto uso entre os homens, que a mantêm como certeza e apoio para a relação com a natureza, está ainda a possibilidade da abertura ao movimento que adentra a arte. Nesse percurso que vai da palavra desgastada pela utilização das boas comunicações, até a porta em que ela corre o extremo risco de se perder, quando adentra o universo literário, cabe aos navegantes dessa noite repousarem nas certezas que buscam ao dormirem nesse escuro, e terem-no como complemento e conclusão de um dia de trabalho, ou encontrarem a noite que começa a mostrar o invisível a se distanciar cada vez mais do mundo a que estavam habituados, algo que foge a qualquer previsão.

O movimento oscilante entre o descompasso e o equilíbrio, a certeza e a falta dela em João, a claridade do esforço à obscuridade da noite, parece ser o caos necessário para encontrar essa “outra noite” que atrai irresistivelmente, mas que não acolhe nem aceita o descanso de iluminadas sentenças laboriosas. Ao encantar-se com o nome de Lindalice, além de adentrar o espaço literário, após o conflito ocasionado por causa do desgaste das palavras, é como se ainda estivesse a ver os fantasmas que passam ao fundo da noite, como nos dizeres de Blanchot. “Isso está vazio, isso não existe, mas veste-se isso como se fosse uma espécie de ser, encerra-se-o, se possível, num nome, numa história e numa semelhança,”. (1987, p.164). Novamente nos deparamos com as incertezas do personagem que, seduzido pelo nome vazio, parece

contemplar aparições. Mas isso também é uma miragem para quem adentra essa narrativa. Ao assimilar o nome como uma paixão inquestionável, o fato de não se esforçar para conhecê-la parece dar a noção de que comungava com o vazio, que com o abismo se afeiçoara. Esses fantasmas, como semelhanças de semelhanças, induziriam apenas a outras novas delas, e desembocariam num esvaziamento que preenche essa noite. Tanto que quando resolveram desmentir a criação, João não só “prestou-lhe a metade surda de seus ouvidos.” (p.120), ou seja, preferiu ter como verdade a sua mentira assumida, como acreditou naquele poder que vence as determinações da morte na palavra literária. E é isso que o distancia também da noite do descanso e das certezas.

Ao sugerir acreditar num nome ou numa possível forma daquele vazio que chegara até ele, é possível que fosse apenas a porta encontrada na “primeira noite”, mas esse nome tremula e se desestabiliza ao evidenciar uma fenda que é própria dos que esqueceram o sono e encontraram a noite dos inquietos, dos insones. No que o relato também dá indícios desse adentrar nas incertezas dessa noite, quando diz: “e, o que não quer ver, é o melhor lince.” (p.120). A visão de João era ainda mais forte e sagaz sem querer a comprovação da veracidade que não havia em seu objeto de desejo, pois sugeria preferir a sua essência de engano, a invisibilidade da noite, por isso não havia o que verificar, o que procurar como certo através dos sentidos. A linguagem literária é algo que não se comprova ou se atesta. “Ignorá-lo torna a vida mais leve e as tarefas mais seguras, mas na ignorância está ainda dissimulado, o esquecimento é a profundidade de sua lembrança. E quem o presente não pode mais esquivar-se.” (BLANCHOT, 1987, p.170). Mesmo diante de suas atividades diurnas, João Porém mantinha ainda o desejo mais forte do que seu apego a essa palavra afeita ao uso, pois ainda segundo o escritor francês, “trabalhar para o dia é encontrar, no final, a noite, é fazer então da noite a obra do dia, fazer dela um trabalho, uma morada, é construir a toca – e construir a toca é abrir a noite à outra noite.” (1987, p.170). Essa é a relação que um escritor com a intenção de ser o mais claro e fiel possível às suas tentativas de controle sobre o texto poderia se deparar. Ao buscar a segurança da palavra cotidiana, de entendimento fácil, de sentido garantido, se depara de qualquer maneira com a armadilha dessa arte, e seu abrigo se torna então a sua maior perdição, o perigo iminente dos que não têm mais amarras, e se deixam levar seduzidos pela amplidão da palavra vazia. Aquela que despertará seu sono para um embaralhado de semelhanças e imagens fugidias.

É assim que João se enleia, e a narrativa sobre ele também, ao procurar demonstrar algum fio de verdade ou clareza diante dos fatos, e só dispor a dúvida e o movimento incessante em direção à desordem. Como se fascinado, João Porém busca apaixonado essa linguagem literária que o convida e afasta, e o seu movimento não é o de ir necessariamente até essa voz encantada e assustadora do abismo, mas o de estar a aceitar os comandos da imprecisão dessa escrita, que não diz ao viajor qual o caminho para adentrá-la, até porque é fugidia e avessa às determinações, mas permanece chamando e a resposta que recebe parece ser através dos sentidos torpes, do dizer sim e não, a se confundir tal falta de jeito de João ao seu próprio caminhar interminável. Cambaleante como seu personagem, é o relato também que titubeia diante das próprias determinações, além de oferecer as suspeitas a respeito daquela “aldeiazinha, mal saída da paisagem.” (p.119), em que surgira sua narrativa escorregadia e imprecisa, pois “Ali qualquer certeza seria imprudência.” (p.119).

### **2.3. Para sempre felizes, os que não se arriscam**

Daquela aldeia fingida, de onde surgira a narrativa de Lindalice, originou-se também uma tentativa do decreto de seu fim. Sem conseguirem conduzir João Porém à cilada de seguir um percurso em direção a suposto lugar onde encontraria a amada, os vizinhos ardilosos resolvem encerrar a história. Assim como a fizeram surgir, também tentaram fazer com que desaparecesse. Desenganado, o personagem perde as forças para continuar o seu caminho. “Esta não é a minha vez de viver.” (p.120), informa, como se dependesse unicamente dela, a que se devotara desde que lhe escutara o nome. Sempre hesitante, a narrativa desconfia da afirmativa de João: “– quem sabe.” (p.120). E induz a mais uma pista escorregadia e traiçoeira: “Ela não estava para trás de suas costas.” (p.120 e 121). Como se, ao ser decretado o suposto fim da amada, tivesse encerrada a possibilidade de conduzi-la às suas costas, ou seja, como se estivesse impossibilitado do estado de sempre atraí-la, em que o seguia na retaguarda, num percurso a guiá-la de sua morada na noite até a vida que levava no dia. Com isso, sugere que aquela paralisação diante do objeto de desejo era a própria busca, o movimento que a traria sempre consigo, mesmo que o seu lugar tivesse a claridade do mundo, enquanto o dela, a morada na escuridão, a “outra noite” de Blanchot. Essa passagem nos remete também ao mito de Orfeu, o grande artista apaixonado e prometido a Eurídice, a bela

mulher cobiçada por outro homem que a perseguiu, até que acontecesse um acidente que lhe tirou a vida. Profundamente amargurado, Orfeu desce ao mundo dos mortos em sua busca, e consegue adentrar o reino de Hades, bem como convencê-lo a trazer sua amada de volta a viver, tudo isso através da música encantadora que entoava. Mas a condição dada pelo rei do mundo dos mortos é clara, de que não se virasse em nenhum momento para conferir se ela o seguia desde o trilhar do abismo até a claridade da superfície. Tomado pela dúvida e pela ansiedade, Orfeu olha para trás quando já se aproximava da saída, e vê por instantes uma sombra semelhante à de Eurídice, pela última vez, a se perder de seus domínios.

O mito de Orfeu é também revisitado por Maurice Blanchot no curto capítulo de seu *O espaço literário* (1987), em “O olhar de Orfeu”. Para o escritor francês, Orfeu desce em busca de Eurídice assim como aquele que busca e se arrisca à arte, com a finalidade e o esforço de elaborar sua obra, mas que será desviado até a perdição de seu ponto mais apaixonante e profundo. “Eurídice é, para ele, o extremo que a arte pode atingir, ela é, sob um nome que a dissimula e sob um véu que a cobre, o ponto profundamente obscuro para o qual parecem tender a arte, o desejo, a morte, a noite. Ela é o instante em que a essência da noite se aproxima como a *outra* noite.” (BLANCHOT, 1987, p.171). Ao conseguir a permissão de guiar Eurídice às suas costas, esse ponto que é à prova de qualquer imposição racional, com o intuito de trazê-la ao dia, faz com que recordemos a necessidade de alguns escritores em estabelecer uma ordem mais segura que possa guiá-los junto à criação, ou mesmo o êxito de ver a sua obra concluída e pronta para ser levada ao mundo e publicada. Mas o artista percebe que não pode tê-la de imediato, que não consegue atrair tão fácil esse ponto que exige a verdadeira perdição da escrita para as facilidades que desejaria. Para tanto, não conseguiria conduzir esse desejo por um movimento direto, cauteloso ou ordenado. Aproximar-se demasiadamente dele seria o mesmo que afastá-lo, perdê-lo. Seria preciso dissimular os passos, ou seja, adentrar esse universo por um percurso fingido e impreciso, que é o da própria escrita. Só assim esse ponto poderia surgir, também dissimulado na obra. A exatidão e precisão dos atos, ao mover-se nesse ambiente, poderia ser a perdição desse máximo aspirado. Mas eis que Orfeu, mesmo parecendo alcançá-lo por esse manejo, não resiste em voltar-se para Eurídice e arruína sua obra, seus planos de trazê-la ao dia, de possuí-la através dos caprichos do mundo, e trai assim o que intentara de início. Mas segundo o francês, “não se voltar para Eurídice não seria menor traição, infidelidade à força sem medida e sem prudência do seu movimento, que não quer Eurídice em sua

verdade e em seu acordo cotidiano, que a quer em sua obscuridade noturna, em seu distanciamento,” (BLANCHOT, 1987, p.172). Se Orfeu conseguisse guiá-la até a saída, até o universo racional que intentava, seria a maior deslealdade que poderia cometer contra o ponto sombrio com que se encantara. Para Blanchot, o trajeto de Orfeu precisa esbarrar nesse erro. É necessário que ele traia a regra estabelecida, e perca o controle de seus passos, para que Eurídice retorne à sua morada na noite. No que simulava subir, atraída, para o dia sonhado, é então precipitado novamente na imensidão mais profunda de sua obscuridade. O ponto extremo é traído justamente para não sê-lo, no que realiza a exigência dessa arte, a de provocar a entrega ao movimento que adentra e se arrisca a ela, e não o contrário, que seria a entrega desse ponto ao sacrifício do dia.

É inevitável que Orfeu desobedeça à lei última que lhe interdita “voltar-se para trás”, pois ele violou-a desde os seus primeiros passos em direção às sombras. Esta observação faz-nos sentir que, na realidade, Orfeu nunca deixou de estar voltado para Eurídice: ele viu-a invisível, tocou-lhe intata, em sua ausência de sombra, nessa presença velada que não simulava a sua ausência, que era a presença de sua ausência infinita. Se ele não a tivesse olhado, não a teria traído e, sem dúvida, ela não está lá, mas ele mesmo, nesse olhar, está ausente, não está menos morto do que ela, não a morte dessa tranqüila morte do mundo que é repouso, silêncio e fim, mas dessa outra morte que é morte sem fim, prova da ausência de fim. (BLANCHOT, p.172 e 173).

Essa descida de Orfeu aos infernos, como o risco dos navegantes que adentram a região das sereias, também evocado por Blanchot, é como o perigo que aquele que escreve está a encontrar. Ao acreditar dominar a escrita, por tentativa qualquer que lhe atenha a algum meio que o conecte ainda ao mundo racional a que se vincula, o escritor adentra e é acolhido pela linguagem aparentemente nítida e clara que cede aos seus domínios, mas logo o conduz a um desnorтеio, a um ponto em que essa linguagem se dispersa, e o que era mera tentativa de ceder à arte ao mesmo tempo em que se segurava à realidade, não encontra mais os referentes a que intentava apegar-se, e a ordem dá lugar a um movimento perigoso, induzindo-o a se entregar e abrir mão de todas as aspirações em conduzir tudo aquilo à superfície que ideava subir após, acompanhado da sonhada arte. Ainda segundo Blanchot, Orfeu só teria domínio sobre Eurídice através de seu canto, ou seja, só através do poder de sua escrita é que a conduziria consigo, mas não mais ao exterior, e sim também pelas profundezas, pois Orfeu, segundo o escritor, é o “Orfeu disperso”, que também se perde com Eurídice. A morte dela é também a sua, e

o seu morrer não é finalizar a história, ou concluir qualquer ato, mas o de adentrar o reino dos mortos que ela habitava, aquele dos que ainda estão vivos, mesmo mortos, como no caso da linguagem literária que, como já citado anteriormente, se sustenta na morte, sem ser rendida por ela. Como se fosse um estado de, segundo as próprias palavras do escritor francês, estar a morrer. No mito, é na morte também que ele a reencontra. Assassinado pelas mênades, um grupo de mulheres selvagens que se sentiram desprezadas pelos sentimentos exclusivos dedicados a Eurídice, Orfeu se une finalmente à amada em sua sina. Assim como para Blanchot, é se perdendo que Orfeu a reencontra, e é apenas no reino dos mortos que poderia ter Eurídice, de alguma maneira, próxima a si.

Quem morre também, fragilizado por desgosto e aparente falta de fé, é João Porém, ao ouvir o decreto do fim de sua história. “E Porém morreu; nem estudou a quem largar o terreno e a criação. Assustou-os.” (p.121). Por mais que o relato fale em assustar, é de se pensar que essas vozes foram quem o conduziu durante todo o percurso. Cantaram-lhe e contaram-lhe a história, e fizeram também com que desfalecesse diante da atitude que tomava a respeito do que sentia. Como se estivesse a ser levado por murmúrios que buscavam o tempo inteiro lográ-lo, ele que já estava apegado a uma farsa, que era fruto da criação desses dizeres, é finalmente traído e com isso engana também a promessa secreta de não procurá-la, desanimando e morrendo após o decreto do fim de sua amada narrativa. Parece que só assim ele abriria mão da tentativa de conduzir Lindalice à superfície de sua realidade e finalmente naufragar. João Porém parece percorrer a sina de Orfeu, por ter sua amada como o objeto de um desejo inalcançável. No caso do mito, há o movimento da descida ao abismo. Quanto a João, permanece numa espera tão fiel que mais parece saber que ela está indo ao seu encontro também advinda das profundezas, em direção à sua morada no dia. Mas essa espera é também um procedimento dissimulado, já que há a ambiguidade do desejo e da estagnação. E se esse mesmo processo é também o da escrita, é de se perceber que João Porém adentra os abismos de uma maneira peculiar. Oscila sempre entre o mundo que habita ao cuidar do negócio das aves, mas ao mesmo tempo não desvincula seu olhar de sua perdição. Como Orfeu, parece ter adentrado o reino dos mortos com sua música encantadora, no caso, o movimento sedutor e torpe da escrita, na tentativa de erguer a sua maior paixão e perdição ao universo dos homens, e se vê fracassar diante da própria dúvida. João Porém desfalece também porque além de ser a indecisão o motor de seus movimentos, internaliza-a também por Lindalice, e cai mais uma vez nas intenções das

vozes sedutoras, como se fossem as exigências do literário, que o induzem a adentrar a região dos moribundos e não sair de lá. E é pela suposta calma, a apontar também uma ansiedade, na dubiedade de suas atitudes, que João trai a almejada Lindalice. “A moça, o amor? A esperança, talvez, sempre cabedora. A vida é nunca e onde.” (p.121). Pela esperança nutrida de tê-la consigo, capaz de demonstrar a maior das paciências, como se a esperasse docilmente, vê-se também traído pela impaciência ao saber perdê-la. Esquecido, “dado às aranhas dos dias, anos, mundo passável, tempo sem assunto.” (p.121), e rende-se à necessidade de olhá-la não mais quando chegasse à superfície, mas quando já fatigado, entregue à morte, abeira-se de sua morada sombria. É a entrega, o navegante que não conseguiu ouvir o chamado sem debater-se e jogar-se em direção à região que desconhece, dispensando qualquer ajuda da razão que poderia preveni-lo.

Orfeu é culpado de paciência. Seu erro é ter querido esgotar o infinito, pôr um termo ao interminável, não sustentar sem fim o próprio movimento de seu erro. A impaciência é a falta de quem quer subtrair-se à ausência de tempo, a paciência é o artifício que procura dominar essa ausência de tempo fazendo dela um outro tempo, medido de outro modo. Mas a verdadeira paciência não exclui a impaciência, está na sua intimidade, é a impaciência sofrida e suportada sem fim. A impaciência de Orfeu também é, portanto, um movimento correto: nela começa o que virá a ser sua própria paixão, sua mais alta paciência, sua morada infinita na noite. (BLANCHOT, 1987, p.173).

Essa impaciência de Orfeu é como a paciência de Porém: “feito uma porção de não-relógios.” (p.119), ele parece aguardar sua paixão num estado de eterna paciência, mas que também o engana e provoca a atitude do erro a que se lança, quando desiste, vencido pela impaciência, e decide olhá-la em sua morte anunciada. E nisso está a sua própria perdição, o encanto a que se lança. Diferente do Ulisses a que alude Blanchot, como citado anteriormente, que consegue se ater a um mastro enquanto ouve o canto irresistível das sereias, recusando-se a obedecer sua paciência impaciente de afundar-se naquela região, João Porém parece se entregar quando, segundo o relato, desfalece e morre.

É importante pensar aqui também a respeito dessa morte. Como dito antes a respeito de sua relação com a palavra, sabemos que Lindalice é um nome que se esquivava e se recusa a isso, por todo o seu caráter e sua força edificadas num desvio a um referente real e delimitado, que implicaria nesse resultado. Esquivando-se a essa determinação, como a própria linguagem literária, a amada de João Porém é como um

ser oriundo do Hades, e como tal não morre, pois não há o que aniquilar dele. Seduzido pelos convites traidores e atraentes, o personagem é induzido então a adentrar esse reino, entontecido por essa perdição, mas que, no entanto, trai e é traído pelas mesmas vozes que parecem guiar seu movimento, o delinear da escrita. Seu provável desfalecimento é a entrega que o constroem a cometer, ao ameaçarem a impossibilidade de chegar até sua amada. Mas não há como confiar nessas vozes. Não havia final de narrativa para aquele que já a havia internalizado. Como também não parecia haver conclusão para aquele que se aventurou a ela. Primeiro porque sua morte estava mais associada ao entregar-se ao “reino dos mortos”, desses mortos vivos que são as palavras na literatura. Segundo porque o próprio narrar não seria a fonte confiável para se crer diante do que dizia ter acontecido. Como a sua nomeação, a morte parece vir acompanhada de uma recusa, o nome que se dissipa na dúvida. Diante disso, não há também como afirmar assertivamente, ter a devida certeza de que João finalmente se entregara, que mergulhara junto às sereias, afinal, sua natureza era a própria hesitação. Há apenas os indícios e os percursos, como esses que ligam João a Orfeu, um obediente apaixonado, servo da desordem, complacente da morada na noite. Ao mesmo tempo também, tão teimoso quanto, por aceitar o jogo, mas não sem hesitar, avançando e recuando, obedecendo e desobedecendo às regras que o conduziriam de alguma maneira ao já tão falado ponto de perdição. Na verdade, o seu próprio percurso já parece ser esse encontro encantador e maldito, traçando as letras da escrita.

Induzido e convocado pelo engano, pelas vozes dos vizinhos que mais se assemelhavam ao canto das sereias, convidando ao perigo constantemente, João está sempre a dar sua resposta ambígua. Não demonstra entrega quando supomos surpresos que o seu “não” poderia ser também a sua afirmativa, e nessa imprecisão é acusado pelo próprio relato como um trôpego a guiar todos os passos dessa narrativa. “Ele fora ali a mente mestra. Mas, com ele não aprendiam, nada.” (p.121). Eis aí a suposta acusação de sua capacidade, como se houvesse um poder de conhecimento sobre os demais, que logo é negado em seguida. Tal qual a escrita, sempre a conduzir seus personagens, porém sem a menor intenção de atestar qualquer saber. É o que dá a conhecer sem apego a conhecimento algum. O que se sabe é apenas o desenrolar dos fatos, apenas a ação da narrativa, mas nada que traga um conhecimento lógico ou racional, uma mensagem ou mesmo um conselho. Como citado anteriormente neste capítulo, a literatura não é realizada com intenções ou finalidades. Lembremos também que o seu



pacto é com o engano, e a verdade é sempre trapaceada em nome desse percurso tortuoso.

Não à toa, o movimento da escrita em “João Porém, o criador de perus” nos apresenta ao desnorteio, por isso mesmo seu personagem é completamente indeciso, e se apaixona perdidamente por uma mulher criada por vozes traiçoeiras, e não retirada do mundo real enquanto nome a lhe preencher os ouvidos. A verdade é algo que esse vagar tonto desconhece, assim como os bons sentimentos e a razão. Há um percurso que adentra a escuridão e as profundezas, sem conseguir emergir, correndo sempre o risco de perder-se, tudo em busca da paixão que é a própria miragem, o engano de um nome vazio de um ser, ou de qualquer saber que se intentasse trazer a respeito. Como um mestre que nada tem a ensinar, a escrita parece estar sempre direcionada ao logro, encantada e disposta a permanecer errante diante disso. “Ainda repetiam só: – ‘*Porém! Porém!...*’ Os perus, também.” (p.121), diz ainda a despedida dos personagens diante da suposta morte de Porém, trazendo mais uma vez a dúvida diante de tal fato. Não só repetem seu nome, como evocam também a conjunção a causar tal imprecisão. Repetir isso, ao final da narrativa, é de alguma maneira negar-se também a uma resposta, a um desfecho, como poderiam ter as grandes histórias de amor. Sem qualquer final, feliz ou triste, a busca apaixonada de João Porém estaria ancorada na inconsistência, e na não finalidade. Mesmo próximo ao objeto de desejo, nas profundezas da noite, parecia haver sempre o movimento apaixonado da escrita, o de estar a buscar. Não se trata de chegar ou não ao objetivo, já que esse ponto sempre se desvia às investidas de aproximação, mas de desejá-lo. E se parece que o encontra, é que ainda permanece intensa a vontade da procura.

Capítulo III

**A palavra ébria e seus desdobramentos: a  
escrita à deriva de “Antiperipleia”**

*Puxar cego é feito tirar um condenado,  
o de nenhum poder, mas que adivinha  
mais do que a gente? Amigos. O roto só  
pode mesmo rir é do esfarrapado.*

*Guimarães Rosa*

### 3.1 A passividade embriagada da palavra

Primeiro dos quarenta contos presentes em *Tutameia*, “Antiperipleia” abre o grupo de histórias reunidas como uma espécie de percurso confuso e indisciplinado em direção a um ponto impreciso, pois ele parece olhar para trás em sua própria jornada, que mal principia. É o que nos sugere, já também de início, o neologismo no título do texto. Ao utilizar o sufixo “eia” à palavra périplo, que designa uma viagem de circunavegação, pensamos na possibilidade dessa trajetória em algo como uma narrativa épica, com seus caracteres de extensão e heroísmo, mas que desfaz tais requisitos, já que o prefixo “anti” também a acompanha e imediatamente a nega. Pensamos então que temos diante de nós uma narrativa que não perfaz o seu caminho, que acena logo em seguida às suas costas, e não cumpre a sua predestinação circular. Além de dar uma ideia a vislumbrar um retorno inesperado, nos induz a pensar no desconcerto de uma linearidade desmanchada. De um prévio movimento que não se concretiza, não necessariamente como se estipulava. E não só o título, mas o decorrer do relato que nos é apresentado por um guia de cego, anão, coxo e bêbado, a nos falar em determinados momentos de sua jornada peculiar, se encaminha, segundo os seus próprios argumentos imprecisos, em direção a pontos desarticulados. Podemos perceber que o seu discurso, além de traiçoeiro e finório como qualquer conversa ébria, traz determinadas interrogações a respeito desta palavra matreira, que ao mesmo tempo vislumbra uma direção não afeita às determinações costumeiras, estabelecendo uma ausência de ordem ao relato que se dispersa pelas veredas da ambiguidade. E é o que nos propomos a estudar mais detidamente neste capítulo, a respeito das diversas camadas em que a palavra dessa narrativa se desdobra. Mais especificamente aqui, sobre a palavra torpe e maliciosa do guia de cego, quando se relaciona à suspeita da morte do tutelado, como também a sua capacidade de sedução diante das decisões e do próprio destino do companheiro, além da direção para que essa fala se desloca, tendo sua trajetória a esquivar-se do lugar comum ocupado pela linguagem.

Quando o narrador que se intitula guia inicia sua fala, ao se dirigir a um interlocutor que parece desejar contratar seus serviços, seu principal freio inicial à proposta gira em torno de uma possível acusação que sofre pela morte de seu companheiro cego. Longe de estabelecer uma lógica que o defenda ou finalmente o acuse, o narrar desse sujeito é muito mais um embaralhado em que a sua responsabilidade ou não no ocorrido parece tornar-se desnecessária. A fala desse

narrador e também personagem do próprio enredo, que passa o tempo inteiro a sorver goles de bebida alcoólica durante os ocorridos de seu controverso depoimento, é um confuso tear que nos instiga a refletir sobre esse relato suspeito, que insiste em discursar sobre a inocência da desconfiança que recai sobre si, encontrando sempre desvios que desautorizam esses dizeres. Em síntese, ele inocenta-se e por vezes também se acusa do que aconteceu ao cego que chama de Seô Tomé, homem conquistador e possuidor de uma aparência que ele, o guia, não tem; sendo apenas o alcoviteiro para a escolha das eleitas mais bonitas. Mas a paixão do cego recai sobre a menos desprovida disto dentre todas as do lugarejo, por estratégia de seu guia e de Sa Justa, a amante que arma o logro de sua beleza incontestável. O guia confirma ao companheiro o quão bonita ela é, e Seô Tomé, apaixonado, tem um romance com a mulher que, além de ardilosa, o envolve numa trama passional, por também ser casada. Essa intriga parece ser outra artimanha utilizada por Prudencinhano, o anão, para encontrar novos suspeitos sobre o ocorrido do qual é acusado.

Podemos ater-nos, de início, a essa palavra do sujeito alcoviteiro enquanto narrador e personagem, quando afirma direções diferentes com relação às suas ditas suspeitas, bem como às altas doses ingeridas de álcool durante toda a ação narrada, quando passivo de sua própria estória. É em diálogo com o homem que deseja contratar seus serviços, que veremos a construção de um discurso permeado de acenos às segundas intenções e deslizes. E é a partir dos ditos goles de bebida sorvidos por Prudencinhano, um sujeito em desacordo com a própria nomeação, já que não possui a prudência que ostenta em tal palavra que o nomeia, é que pensamos a respeito desse agrupamento de palavras que se comprometem com a veracidade, ao tentar alinhar um dizer criado por um sujeito que se encarrega de guiar um cego, e ainda por cima, bêbado. “Então, eu, para também não ver, hei-de recordar o alheio? Bebo. Tomo até me apagar, vejo outras coisas.” (p.42), diz em determinado momento o anão, ao se referir à lembrança do ocorrido ao tutelado. Aqui, ele estabelece uma relação da reconstituição dos fatos com uma também cegueira, como se buscar a memória já fosse um artifício às escuras. Além dessa dificuldade na nitidez do relato, há o acréscimo da bebida até o estágio em que não há mais qualquer resquício de sobriedade, restando apenas as criações desnorteadas.

Se essa fala, de início, se nega a buscar a memória, a pretexto de compará-la à cegueira, é de se pensar nos motivos deste fechar de olhos quando nos referimos ao passado. Estar a lembrar, segundo o coxo, seria como negar-se a enxergar o que

realmente ocorreu, de modo a ver outras coisas, vislumbrar uma nova realidade, já que os olhos não podem alcançar o passado, nem estar voltados ao real ocorrido. E se não há como resgatar essa memória, só é possível pensar na possibilidade da ficção. E tal invenção é acrescida da tontura ocasionada pela bebida. Como quando afirma, ainda no início de seu relato: “aí esses expliquem decerto o que nem se deu.” (p. 41) Dizer que o ocorrido não se consumou é uma das declarações mais suspeitas do guia, quando deixa uma brecha para que pensemos ainda mais claramente na possibilidade de criação de toda essa estória. Ao mesmo tempo, já quase ao final de seu narrar, deparamo-nos com inúmeras possibilidades do que realmente poderia ter ocasionado a morte. As várias suposições apontam para ele, para a mulher, para o marido enciumado, ou até mesmo para o próprio cego, em atitude desatinada pelo assombro do que vislumbrou. As inúmeras possibilidades que ele joga, como instrumentos livres, demonstram um desatino digno de sua linguagem de caráter mentiroso. Então, ao reunir as inúmeras suspeitas para justificar o problema que deu início ao relato, ou seja, a morte do cego, mais as insinuações de invenção da estória, o guia apresenta um dizer impreciso, em que não se pode apostar as fichas em nenhuma resolução.

O seu discurso oscilante, de aparente cinismo, apontará caminhos, por mais variados que sejam, – e eis aí uma característica imponderável, – em que o caráter também ambíguo de sua personalidade está entre os detalhes que merecem atenção. Como já vimos nos capítulos anteriores, a palavra do medo e a da paixão foram instrumentos fundamentais para uma desestabilização na narrativa, como costumam ser tais sentimentos ao eclodirem de maneira tão presente nesses contos de Rosa, a trabalharem como uma teia que constrói o próprio terreno da instabilidade e da falta de credibilidade durante a escrita que é desenvolvida. Por vezes encontramos narrativas em que a senda passional é a marca que perpassa toda a estrutura da ação. Ao lado dela, o humor é um dos aspectos que desestabilizam a máscara da seriedade durante as narrativas curtas de *Tutameia*, seja na voz de seus personagens ou na dos que narram. Aqui, deparamo-nos com uma palavra de caráter astuto, própria dos homens que buscam tirar maior proveito para si em qualquer situação, sempre em detrimento do outro. Essa palavra jamais defenderá qualquer interesse a não ser o de quem a articula, e a verdade está inclusa nesse descarte. Como uma abertura a uma nova realidade, no caso, daquele que diz para se defender, o discurso de Prudencinhano é o encontro com a tessitura de uma mentira tendenciosa, a fechar os olhos ao mundo, como insinua no trecho anteriormente citado, em que sua memória é relacionada à cegueira do

companheiro. Além de acrescentar a isso, como já citamos também, as doses excessivas de álcool.

E esse é outro ponto que igualmente vagueia pelos caminhos do livro, presente inclusive em um dos prefácios, mais especificamente o terceiro, “Nós, os temulentos”. Nele, somos entregues a uma tontura provocada pela trajetória de um ébrio, em que nos deparamos com esse personagem bêbado, e a sua quase epopeia de volta para casa. Lembremos que no próprio título “Antiperipleia” há uma alusão a essa narrativa épica, mas com o alerta do prefixo a nos falar em uma aventura desestabilizada, com seu percurso corrompido por um movimento indeterminado. Em “Nós, os temulentos”, o personagem central, intitulado Chico, é pilhericamente chamado de herói. Como um Ulisses cambaleante, a sua travessia acontece entre o bar e a casa, numa odisséia em que se depara com situações simples e corriqueiras transformadas em obstáculos, o maior dos quais seria a esposa indignada esperando-o em casa. Sua grande viagem de retorno, repleta de “riscos” e superações, seria para encontrar os reclames de uma mulher. Mas acontece que sequer tinha uma, estando apenas a lembrar-se de antiga anedota. E todo o trajeto, aparentemente sem maiores surpresas, se transforma em difícil caminhada, nas transfigurações de sua mente trêmula, embora nada parecesse aborrecê-lo. Deparando-se com os obstáculos que ele mesmo criara, dava respostas inusitadas e cômicas, sem maiores preocupações, a não ser das mais absurdas, já que se importava apenas com a “corriqueira problemática quotidiana, a qual tentava, sempre que possível, converter em irreabilidade. Isto, a pifar, virar e andar, de bar a bar.” (p.151). A realidade não era o foco do personagem, que aproxima inteiramente a necessidade de andar pelos bares com a de idealizar novas realidades. O uso do álcool é diretamente associado à construção da ficção que almejava. E como Prudencinhano, ao tentar relatar o que ocorreu ao cego, assumindo que não possui memória para isso, o bêbado Chico também não parece ter como forte tal recurso, já que esquece que não havia mulher alguma em sua casa, esperando-o, indignada com mais uma noitada. É de se perceber que a ingestão da bebida afeta a capacidade de lembrança nos dois citados borrachos. Como vimos anteriormente, essa morte da memória é um dos artifícios que a palavra encontrou para fantasiar, criar enredos aparentemente absurdos, como no caso de Chico. Tanto que sua trajetória “heróica”, ao voltar do bar em direção à cama, é uma narrativa que parece dar voz à sua própria estrutura. O bêbado desorientado arquiteta a construção de um caminho que favorece a palavra a esbarrar em sua possibilidade múltipla, a construir seu

percurso, além de fazer pensar em seu estado como uma abertura que facilite a reflexão a respeito do fazer literário. O herói está bêbado, e sonha enquanto age.

Da mesma maneira, em “Antiperipleia”, somos guiados pelo próprio título a pensar numa também estória que se inclina e olha em direção a seu próprio fazer. Ao falar em uma narrativa às avessas, que perfaz um caminho inusitado, poderíamos pensar na possibilidade de refletir sobre o delinear da linguagem literária, que não se atém a uma estrutura pré-estabelecida, que não se afeiçoa à ordem. E disso podemos inferir, a julgar pelo guia de cego, que o seu relato aponta para diversas possibilidades que culminam numa predisposição às alterações de possíveis regras e assertivas. É só nos determos em sua construção de linguagem, que é uma despretensiva tessitura de narrativa desarrazoada, que desafia a ordem sempre preservada por conceitos que priorizam as resoluções e desfechos, como o caso de valores cultivados por narrativas talvez ávidas por manterem um conteúdo ou mensagem a ser repassada, a prezarem por afirmativas consistentes e seguras. “Mas eu reportava falseado leal”, relata o guia ao recordar de sua relação com o cego, exibindo sua linguagem que se nega às certezas, assim como podemos perceber através da própria ambiguidade que é inteiramente embebida em seus dizeres. E essa ausência de ordem em suas palavras, essa malícia e imprecisão presentes, nos mostram uma esquiva, bem como a distância dos valores citados.

E se pensarmos no sujeito a ser conduzido tropeadamente pelo companheiro, talvez possamos recordar Tirésias, o cego adivinho portador de profecias, que também encontramos no anteriormente aludido poema *Odisseia*, de Homero. Mas nessa narrativa em que o próprio protagonista não poderia ser herói, temos também um homem incapaz de qualquer autonomia diante de sua cegueira, entregue completamente às ardilosas palavras do guia. Não há a escuridão iluminada de profecias, a desvendar os enigmas ocultos, mas a completa obscuridade submissa a uma palavra encantadora, que é a dos relatos do tutor sobre as belas mulheres. Embora acredite vislumbrar claridade depois de muito crer naqueles dizeres, mesmo isso parece ser ainda uma perdição, já que uma das suspeitas de sua morte recai também sobre a possibilidade de suicídio. Conduzido quase às cegas, não há qualquer possibilidade de resolução ou melhoria para seu estado, formando junto ao anão uma dupla desgovernada. Mais uma vez encontramos aqui uma completa falta de linearidade, demonstrando um trajeto em que “concerne que nem se avançar navegando, ao contrário de todos.” (p.42). Tal narrativa segue então rumo que não se atém ao esperado, distante de qualquer trunfo com a



palavra da ordem, que segue em seu sentido contrário, a esboçar um caráter negativo nesse movimento. O barco parece estar perdido, e o solavanco dessa embarcação rememora o tempo inteiro o andar trôpego dos dois de mãos dadas.

Esse caminhar atônito nos remete também diretamente aos goles sorvidos pelo condutor, – do cego e da narrativa que nos apresenta, – e nos faz pensar a respeito dessa voz que é dada ao ébrio, também trôpega e desgovernada. “Se na hora eu estava embriagado, bêbedo, que é que sei?” (p. 44), nos diz o anão com seu aparente atestado de despreensão, demonstrando descompromisso com o que o próprio está a contar. Ao explicar esse estado de embriaguez e uma suposta indiferença com a memória do ocorrido, como vimos anteriormente, ainda nos deparamos com a troça do narrador que despreza tal saber. Parece dizer sem cerimônias que não se deve confiar em nenhuma das palavras que traz ao depoimento, enquanto bebe. A afirmativa insistente de sua situação, em direção ao interlocutor munido de um convite que ele ameaça, nega e aceita, ainda a manifestar o seu dizer sempre ambíguo, nos induz a uma zona de completa insegurança em sua linguagem. Essa voz assumidamente bêbada se entrelaça à própria ficção, pois além de negar trazer memória, assassina as possibilidades de firmeza em seu falar, já que admite inúmeros apontamentos para o ocorrido, e a tontura que assume sem rodeios, desautorizando a boa-fé que poderia acudir numa possível defesa, demonstrando apenas instabilidade. Tal linguagem mentirosa e oscilante de borracho é a ordem que segue o seu discurso, como a contemplar as suas próprias falibilidades.

E é exatamente nesse discurso de narrativa torpe que, ao indicar suas imprecisões, demonstrando seus deslizos que pendem para afirmações aparentemente contrárias, que é delineado um estado alheio a qualquer poder de convencimento. Embora haja sua maliciosa intenção de confundir o discurso em favor de si mesmo, há deslizos nas palavras confusas que não asseveram seguranças a respeito do ocorrido. Tal palavra age de maneira a desautorizar seu discurso, que se exime de um poder, no caso, o de ser convincente e verídico, e o relega a outro caráter, que é aberto, ou seja, desprovido de tal domínio. E se um narrador não é o sujeito ideal em quem se deva confiar, já que procura delinear o seu ponto de vista, o guiador é ainda mais suspeito, já que se trata de um bêbedo. Não há o desejo de agarrar pela verossimilhança do que diz, mas pela confusão. E é a respeito do poder que prolifera nos discursos que pretendem se afirmar como detentores de uma verdade, que Roland Barthes discorre em *Aula* (1978), livro que traz sua fala inaugural ao adentrar o Colégio de França, em 1977, quando

explana que a linguagem seria o grande objeto em que estaria inscrita toda a detenção desse poder. Mais especificamente, a língua. Ao comparar a língua a um código e a linguagem a uma legislação, Barthes explica que não percebemos essa sutil manipulação de forças “porque esquecemos que toda língua é uma classificação, e que toda classificação é opressiva: *ordo* quer dizer, ao mesmo tempo, repartição e cominação.” (BARTHES, 1978, p.12). A língua enquanto caráter abrangente, disseminando seus caracteres entre os seus usuários, tem seu atestado de naturalidade entre todos, no entanto limita-se à imposição de sua estrutura. E fazer uso da língua seria desde já, e de alguma maneira, sujeitar-se a toda essa dita cominação.

Jákovson mostrou que um idioma se define menos pelo que ele permite dizer, do que aquilo que ele obriga a dizer. Em nossa língua francesa (e esses são exemplos grosseiros), vejo-me adstrito a colocar-me primeiramente como sujeito, antes de enunciar a ação que, desde então, será apenas meu atributo: o que faço não é mais do que a consequência e a consecução do que sou; da mesma maneira, sou obrigado a escolher entre o masculino e o feminino, o neutro e o complexo me são proibidos; do mesmo modo, ainda, sou obrigado a marcar minha relação com o outro recorrendo quer ao *tu*, quer ao *vous*: o suspense afetivo ou social me é recusado. Assim, por sua própria estrutura, a língua implica uma relação fatal de alienação. Falar, e com maior razão discorrer, não é comunicar, como se repete com demasiada frequência, é sujeitar: toda língua é uma reição generalizada. (BARTHES, 1978, p.12 e 13)

Esse poder exercido pela língua, aqui exemplificado no idioma francês, parece ser a grande imposição disseminada entre os falantes de cada uma delas, através da obrigatoriedade de normas que estipulam e engessam a própria expressividade. Como uma semente que se instaura em toda e qualquer fala, a tentativa de capturar e manter uma verdade petrificada através da palavra é também uma forma de exercer esse feito. E da estrutura de cada língua, há a subordinação a determinismos, como ainda nos dizeres de Barthes: “Nela, infalivelmente, duas rubricas se delineiam: a autoridade da asserção, o gregarismo da repetição.” (BARTHES, 2001, p.14). Ou seja, há o domínio pela reprodução e reconhecimento de seus signos, como seu caráter gregário, e seu caráter de autoridade através de assertivas. Ao estabelecer uma subordinação às certezas e estabelecimentos fixos de seus atributos, ela é como o germe de uma engenhosa erva a fomentar os discursos, dispostos a engessar igualmente os saberes. E o que percebemos nas palavras do anão, logo no início, é de certa maneira uma consciência de sua

capacidade de manipulação, como quando diz: “Eu provia e governava.” (p.41), ao se referir ao tutelado. Seria a sua capacidade de guiar o companheiro cego através de suas palavras ardilosas, além do interlocutor, que parece ouvi-lo complacente, mas tal direção conduz a um ponto ilusório que é a sua própria narrativa, como o navio desgovernado que já evocamos anteriormente. Esse poder que exerce não é o conservador e gregário da língua, como explanado por Roland Barthes, nem o detentor de um saber a ser estipulado, mas sim outra força que se esquivava desse tipo de domínio. A sua providência estaria ligada à força que reside no simulacro da linguagem literária, em sua potência de fingimento. Pois ao estabelecer a desordem em sua própria expressão, culminando em uma narrativa assumidamente tonta e ramificada, o guia não parece se sujeitar a essas determinações que aprisionariam seu discurso também a fórmulas gregárias e assertivas.

Pois o poder se apossa do gozo de escrever como se apossa de todo gozo, para manipulá-lo e fazer dele um produto gregário, não perverso, do mesmo modo que ele se apodera do produto genético do gozo de amor para dele fazer, em seu proveito, soldados e militantes. (BARTHES, 1978, p.27).

Ainda segundo Barthes, há uma necessidade de controle a permear o próprio ato de escrever, que busca uma normatividade em toda a sua expressão. Uma estipulação de regras que buscam a reprodução de conceitos e modelos. Esse é o poder exercido sobre as expressividades, na avidez de controle sobre os discursos. E a palavra ilusória do guiador possui força, independente de qualquer enquadramento a limites. O seu caráter oscila entre mentiras e verdades. Portanto, o seu poder é um não-poder, já que é com passividade que seduz pela palavra, oscilando entre os extremos, sem alcançá-los, e sem impor qualquer assertiva. Como elemento de perdição do companheiro cego, é a palavra de Prudencinho que possui essa capacidade, por ser a mediadora do adultério que culmina no desastre do homem, a tecer todo o engodo que o personagem internaliza. É através dela que a beleza da mulher chega ao cego. Não por qualquer outra sensibilidade que este possuía, mas pela fala falsa do alcoviteiro, que se torna então os olhos do amigo. Ele, o cego, recebe as mulheres que passam pelo olhar do guia, sendo capaz de confiar mais na palavra do que em seu tato, já que os cegos podem reconhecer harmonias de formas pelas mãos. “Dele gostavam – de um cego completo – por delas nem não poder devassar as formas nem feições?” (p.42), indaga o anão, a questionar as

predileções sobre o tutelado. Tal afirmativa evidencia um sentimento dúbio que parte em direção ao outro, sempre bem sucedido com as mulheres. E esse sucesso também permite ao guia a possibilidade de logro sobre o companheiro, como quando mente sobre a beleza da adúltera. E tudo isso se dá pela palavra, a possuir uma validade inquestionável.

E é a fala da beleza enganadora que o seduz, pois a potência que possui é a de conduzir toda a narrativa ao seu ponto de perdição e distanciamento da razão e da lógica, que se inscreve na capacidade de enganar e convocar. “O cego amaciou a barba. Ele passou mão nos braços dela, arrojo de usos. Soprou, quente como o olho de brasa. Tive nenhum remorso. Mas os dois respiravam, choraram, méis, airosos.” (p.43). O guia desperta e inspira então o desejo do companheiro, que se encanta apaixonadamente pela beleza inventada. Toda essa ação que se descortina através da palavra é a construção de uma mentira que se estabelece como verdade, manipulando a criação de outra realidade. Mais uma vez aqui, encontramos uma narrativa de Rosa em que a verdade é superada por meio da farsa. Como no caso de “João Porém, o criador de perus”, em que nos detemos no capítulo anterior, acarretando a existência de uma moça inexistente; neste conto entendemos que o pior cego não é só aquele que não quer ver, mas o que quer escutar, pois cai no artil da palavra. “Cego suplica de ver mais do que quem vê.” (p.42), divaga e ironiza então o guia, a especular sua criação que o patrão digeriu e passou a confiar. Essa ação gerada por causa da palavra falseada, que se ergueu ao ponto de ser o real para o personagem, demonstra o caráter da própria literatura: ela pode nascer de uma mentira enleada a uma verdade a ser narrada, e esse é um poder que sabemos seu, que oscila entre o dizer que se dispõe ao acerto, quando encontra o erro, a mostrar sua indiferença diante de tal caráter. Falar sobre esse logro é estar com o discurso enleado às questões dessa linguagem imprecisa, evocando seus signos falhos e também traiçoeiros a delinear o percurso da citada fala ébria e enganadora. Caminho que é traçado pela escrita.

E se parece que há submissão a qualquer engessamento que procuraria reduzir a própria escrita a uma ideia de clareza e compreensão, é ainda efeito desse seu caráter ilusório. Tal conquista é sutil e sedutora, já que consegue ludibriar o cego, e sua palavra desvia-se das imposições, encontrando, em seu dizer melindroso e confuso, uma persuasão. É a força que a linguagem literária possui para construir o seu próprio universo, que é o fantasioso, sem apreensões de representações do que seria verdadeiro ou real. Segundo Michel Foucault, em “Linguagem e literatura” (2000), a literatura,

estando na mesma posição de qualquer outro fenômeno de fala, e como toda manifestação que faz uso da língua, também está diretamente ligada a esse código. Para que haja o devido entendimento, cada frase possui as palavras inscritas nessa estrutura já conhecida de todos os falantes. Mas em seu caso específico, por mais que a utilize, ela é a que mais apresenta riscos às regras. “A literatura, no fundo, é uma fala que talvez obedeça ao código em que está contida, mas que, no momento mesmo em que começa e em cada uma das palavras que pronuncia, compromete esse código.” (FOUCAULT, 2000, p.158). Esse descompromisso com a língua, esse risco, é o discurso bêbado de Prudencinho que, ao fazer uso das palavras, suspende-as ao nível de embaralhá-las e instiga a desconfiança sobre todas elas. “Em todo caso, a fala literária tem sempre o direito soberano de suspender esse código, e é a presença dessa soberania, mesmo se ela não é de fato exercida, que constitui provavelmente o perigo e a grandeza de toda obra literária.” (FOUCAULT, 2000, p.159). O poder que desarticula e domina o citado gozo, como mencionado nas palavras anteriores de Barthes, que institui a clareza na comunicação, a expressão sem ruídos e os signos nitidamente entendíveis, é então colocado em perigo pela fala literária, já que ela também possui a sua soberania, portanto uma força que lhe é própria e alheia a esse poder. Sua linguagem experimenta então o mesmo lugar de zonas fronteiriças que foram devidamente marginalizadas pelas convenções, como no caso da loucura, que é lembrada e mais detidamente estudada em seus processos sofridos de diagnóstico e exclusão pelo próprio Foucault, a exemplo de sua tese de doutorado *História da loucura na idade clássica* (1961). A palavra do louco seria a que despreza o entendimento e a clareza da racionalidade, como o sabemos, e assim é a palavra do guia a ingerir seus goles de bebida, trazendo o discurso matreiro e dissimulado que dispensa a fidelidade e induz a armadilhas nas palavras que por vezes parecem compreensíveis, mas que não necessariamente o são.

E no caso aqui, não só esse bêbado é personagem, como também narrador, recebendo essa concessão de expressividade em caráter de constante insegurança, afinal, sua voz não possui os atributos necessários para que o percurso seja coeso. Eis aí um dos primeiros apontamentos que nos remetem ao curioso discurso que se desvia do poder das assertivas ou mesmo das próprias tentativas de salvação que poderia trazer à suposta acusação que sofre, e se incrimina pela indisciplina de sua língua. Essa linguagem que ultrapassa o limite das regras, semelhante à da loucura, não age mais como intermediária da comunicação nítida. Estado que irá aparecer em mais um caso, em que essa figura do bêbado ressurgir como outro arriscado narrador de Rosa, porém

mais afiado e ameaçador do que o mentiroso Prudencinho. É o mameluco com feições de onça, de “Meu tio o Iauaretê”, presente em *Estas estórias* (2001), de João Guimarães Rosa. Ao dialogar com um interlocutor que entendemos ser um homem branco, de alto poder aquisitivo, nos deparamos com uma conversa permeada por goles de bebida, em que assistimos gradualmente à inteira desumanização do índio, que se transforma em fera, cultivando diálogo nada amigável com seu ouvinte. Sua fala, lugar em que a língua indígena mistura-se a ruídos inumanos, remete-nos a um estranhamento próprio do deparar-se com uma nova língua. Nessa narrativa de experimento com uma diferente linguagem, encontramos uma palavra que não apenas desestrutura a confiança, pela bebida alcoólica ingerida pelo narrador, como também pelas feridas que essa própria experiência deixa como marca. A de expor a convenção da língua a uma verdadeira rachadura em que não se inscreve mais o idioma de origem, e a mistura de línguas evoca uma linguagem mais próxima do animal do que do homem. Não há como entregar-se ileso e confiante ao relato de uma fera, muito menos ao de uma com seus sentidos alterados. Esse desvio feito na narrativa de Rosa apresenta uma ruptura que a liberdade exercida pela palavra literária possui. Um rompimento com os valores e saberes do homem comum, como já citado nos capítulos anteriores, do poder de unificação da linguagem cotidiana. Essa palavra que aparece, tanto no homem que se torna onça, quanto no anão ardiloso, ambos embriagados, entrega-nos a narrativas que imprimem a criação de uma nova expressividade, a que não possui domínio nem rigor, cortando seus laços com as seguranças da fala que pensaria resgatar o ser a que se refere. Nelas, não encontramos a voz dada aos homens, mas a uma periferia que se esquiva da força racional que o sujeito comum prioriza. É o que Barthes (1978) irá analisar, ainda ao se referir à linguagem dominante, e o recurso que pode ser buscado para, de alguma maneira, driblar qualquer imposição.

Mas a nós, que não somos nem cavaleiros de fé nem super-homens, só resta, por assim dizer, trapacear com a língua, trapacear a língua. Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: *literatura*. (BARTHES, 1978, p.16).

Essa trapaça descrita por Barthes vincula-se à linguagem elaborada pelo guia. Ao assumir-se embriagado, Prudencinho abre a porta de seu narrar à linguagem literária, que se aparta do mundo real, e dá início às próprias construções, que se

edificam apenas nesse dizer. Ao abrir seu universo à fantasia, o bêbado é o sujeito que se desvincula do âmbito da ordem dos valores cultivados pelos saberes assertivos, e conseqüentemente também a sua palavra, que é liberada de regras que engessariam sua fala a estabelecimentos. Dar voz a uma palavra ébria é, ainda retomando os dizeres de Barthes, burlar a língua e deslocar a linguagem ao ponto de extrapolar o limite em que se desvincula da tentativa de representação do real, adentrando o mergulho à ficção propriamente dita. Ainda retomando o que disse Michel Foucault (2000), em “Linguagem e literatura”, essa linguagem que possui a liberdade de desvincular-se do código previamente estabelecido, tem ainda outro caráter, mais especificamente o que estabelece como literatura contemporânea, parecendo exigir um olhar que se desdobra além da história que narra, e traz uma questão que é a própria reflexão sobre o seu fazer. E nós percebemos que, ao dar voz à palavra artilosa e alcoólatra, o texto de Rosa parece embeber-se de questões afeitas a esse dizer que emerge do universo literário. Ao apresentar-se tonto e ludibriador, a fala de Prudencinhano parece nos contar sobre o seu percurso, que insinua avançar ao contrário de todos, de maneira torpe e, por que não dizer, ficcional, já que dá indícios claros de manipulação da estória que tece ao interlocutor, ou quando engana o cego com suas palavras sobre mulheres encantadoras. Ao encontrar-se repleta de insinuações tortuosas e não confiáveis, mas extremamente sedutoras, a palavra do guia nos induz sorratamente a pensar na elaboração de sua teia ficcional. Teia que é tecida pelo caminho que percorre a mão daquele que está a escrever.

### **3.2. A mulher e o engodo da escrita**

Se a citada palavra ébria sugere a reflexão sobre o trajeto que desenha a própria narrativa, também conseguimos visualizar no movimento completamente trôpego e sem direção do cego apoiado aos comandos imprecisos do falho guiador, uma instabilidade que remete ao traçado da palavra. Esse caminhar errante que se completa na figura dos dois, entre conduzido e condutor, é-nos entendido também como o movimento que delinea a linguagem. Como um atributo de um percurso desgovernado, sem rumo ou direcionamento fixo, os passos cambaleantes deles, sem se aterem a um ponto de chegada, são similares ao trajeto da escrita. Tal traçado de ambos é sugestivamente caótico, já que não há limites a que a palavra deva se prender, como possibilidades de

entendimentos e sentidos pré-estabelecidos que poderiam dar-lhe uma finalidade. Outro aspecto em relação aos dois que nos faz pensar a respeito dessa elaboração da escrita é o relacionamento que ambos mantêm, como já aludido anteriormente, demonstrando uma dependência em que um possui o que falta ao outro. Pois o guia pode ver as belas mulheres que o cego há de possuir, enquanto este confia na narrativa do anão. Mas tal relação, em lugar de se dar pelo companheirismo, dá-se pela cobiça. “Tinha inveja de mim: não via que eu era defeituoso, feioso. Tinha ódio, porque só eu podia ver essas inteiras mulheres, que dele gostavam!” (p.42). Cada um aspira no outro ao que falta em si. Esse convívio intrincado sugere-nos também a complexidade dessa relação, que não prioriza a completude, mas sim o embate velado. A mistura de sentimentos que nutrem os dois, longe de ser harmônica, revela um caráter de constante ameaça. Pensamos, portanto, que essa convivência instiga uma reflexão sobre a elaboração da escrita porque evoca-nos a imprecisão da linguagem ambígua, trazendo sempre o risco a qualquer tentativa de segurança diante de suas inúmeras possibilidades. Não é possível construir uma relação de confiança diante desses dizeres múltiplos, e qualquer afirmativa poderia ser mera precipitação, diante da falta de clareza que carrega a escrita, de olhos fechados ao mundo como o cego, de caminhar desajeitado e linguagem matreira como a do guiador. Além, é claro, de seu caráter inseguro como a interação ameaçadora entre os dois.

Mas se ambos evocam essa imagem da escrita, quando parecem completar-se e ao mesmo tempo ameaçarem-se, sem representarem unidade coesa, não podemos deixar de considerar um elemento importante que promove um engodo ainda maior quando se interpõe em meio aos dois: a mulher. Ao deparar-se com a beleza do cego, “com modos de não-digas,” (p.42), aquela que era “feia, feia apesar dos poderes de Deus.” (p.43), não só ajoelhou-se ao anão, como passou a provê-lo de cachaças e comidas, para pedir que confirmasse a mentira: “– ‘Esta é, bonita, a mais!’ – a ele afirmei, meus créditos.” (p.43). O fato é que o desejo obsessivo de seduzir o homem é exatamente o estímulo que conduz à mentira da palavra do guiador e à morte de seu patrão. Se já discorremos aqui sobre a palavra dissimulada do anão, que afirma e nega, que induz e se isenta diante do companheiro que parece nutrir uma relação também dúbia, podemos perceber que o engano maior de seus dizeres tem início só depois da ação insistente da mulher. Tanto que os vários goles de cachaça começam a ser ainda mais ingeridos depois que a adúltera passa a fazer seus pagamentos a troco de bebidas, conseguindo manter o acordo enleado e mentiroso com ele. A palavra também torna-se mais obscura ao cego, que



acreditava enxergar através dela pela fala do companheiro, passando a ter na mentira sua fiel condutora. Não à toa, qualquer das possibilidades de queda em direção ao precipício tem sempre o romance construído com a mulher como *causa mortis*, seja por marido enciumado, seja por ele mesmo ter enlouquecido e atentado contra si, ou a própria mulher com medo de ser deixada, enfim, as possibilidades múltiplas acusam sempre um efeito a essa causa inicial que envolve a situação buscada e provocada pela apaixonada.

Como agente assumidamente destabilizador da relação dos dois companheiros, a mulher é o sujeito que contraria ainda mais a confusão de ambos. “Caráter de mulher é caroços e cascas.” (p.44), adverte o guia após narrar o ocorrido ao interlocutor. Sendo a acusada de provocar todo o embaraço que culminou no desastre em que foram se precipitar, induzindo-os à ação da estória, a mulher age então como a mola propulsora dessa escrita. Como elemento fundamental dessa trajetória, ela aparece inevitavelmente atraída em direção aos dois, na insistência de proximidade ao deparar-se com a beleza do cego, “com toda a força guardada.” (p.42). Desejo que iria culminar em todos os acontecimentos, inclusive na estadia no lugar em que se encontraria o guia, a conversar com seu mais novo contratante. “Aqui paramos, os meses, por causa da mulher, por conta do falecido. Então, prendam a mulher, apertem com ela, [...] A mulher, terrível. Delegado segure a alma do meu seô Tomé cego, se for capaz!” (p.41), admite ainda Prudenciniano a respeito daquela que trata como intrusa. Chamá-la de terrível e responsabilizá-la pela perdição do amigo é atribuir-lhe uma potência essencialmente negativa, que induz ainda mais a pensarmos sobre a sua responsabilidade no ocorrido, como a situação de confusão geral a que sua narrativa se submete. Por isso acusa-a também por sua prisão naquele lugarejo, ambiente e situação. Ela, como causadora de todo esse caos que culmina no próprio ato de narrar, pois o anão só começa a contar tudo ao visitante depois do ocorrido, é então quem dinamiza e dá o devido impulso ao movimento da escrita. O jogo de palavras só começa por causa da instabilidade a que esse instrumento relega os demais.

Retomando então a discussão que propomos baseados no pensamento de Gilles Deleuze (1997) em “A literatura e a vida”, ainda no capítulo anterior, quando nos deparamos com a mulher em sua imaterialidade de devir tecida pelos vizinhos de João Porém, sem ter como se concretizar, indeterminada, da mesma maneira há na adúltera alguns elementos das descrições do crítico a respeito do devir-mulher. Para Deleuze, há uma possibilidade imantada a esse devir, uma espécie de fuga ao âmbito da ordem e da

dominação preponderantes que estariam configuradas na figura do sujeito masculino. Por isso o autor defende que “O devir não vai no sentido inverso, e não entramos num devir-Homem, uma vez que o homem se apresenta como uma forma de expressão dominante que pretende impor-se a toda matéria,” (DELEUZE, 1997, p.11). Ou seja, a ausência de ordem característica do devir configurada aqui no exemplo da mulher, não acataria nunca uma presença que estivesse intimamente ligada à dominação ou a qualquer outro caráter que trouxesse estabilidade e necessidade de controle sobre a linguagem. A figura masculina, como já discutimos anteriormente aqui, seria a exemplificação do poder, e toda a sua avidez pela imposição de segurança ao discurso. Diante da escrita e seu escape de qualquer estabelecimento, seria um contrassenso aderir a tal organização, já que apenas “mulher, animal ou molécula têm sempre um componente de fuga que se furta à sua própria formalização.” (DELEUZE, 1997, p.11). Quando encontramos então a figura da mulher que se coloca entre a relação do cego e do guiador, vemos a responsável pelo caráter de maior desconfiança e fingimento elaborado pelos dois, além da culminância do ato que dá origem ao percurso da escrita. Por causa de seu desvio, é implantado o caos na linguagem.

Mesmo diante de um movimento desnorteado como o caminhar dos dois, há através de suas ações uma ruptura ainda maior que desestabiliza a situação anterior, mesmo que já estivesse embaralhada, e remete a algo ainda mais suspenso e desafiador como a evidência dos sentimentos nutridos entre os dois, e a instabilidade declarada dos passos cada vez mais trôpegos de um, e da cegueira cada vez mais distante da realidade de outro, por estar perdidamente apaixonado. Entregues a uma zona de ainda maior desconforto, têm sua união desconectada pela mulher, que instaura a verdadeira abertura dessa palavra no universo literário. Como dito por Deleuze, é na figura da mulher, como o seria na de um animal ou vegetal, por exemplo, mas nunca diante da virilidade e necessidade de poder que carrega consigo o masculino, que o delinear dessa recusa a qualquer resolução ou facilidade da palavra se encaminharia. Esse arquétipo do indivíduo ocidental, portador de valores como a estabilidade e a conservação de normas que privilegiam a lei do mais forte, é contraposto pela sensibilidade de novos modelos que contrariam essa tentativa de imposição de força. Na palavra, temos a ação dessa desestabilidade na hesitação do signo fora do âmbito dessa citada organização diante de sua nova e ampla gama de significações. E é por isso que a escrita finalmente pode dar início a seu verdadeiro percurso, ao caminhar pelas palavras que se desarticularam das tentativas de agarrar pelas definições absolutas.

E é por isso que, mesmo diante de uma palavra como a emitida pelo sujeito embriagado, livre de estabelecimentos ou regras, própria do universo literário, como já dissemos aqui, prescinde de um agente desestabilizador como a figura da adúltera para que esse dizer tenha início, já que todos os fatos decorrem dessa presença transgressora. E esse impulso do devir é o encontro do dizer com seu caráter inumano. Esbarrar com a mulher, para os dois, é também a lembrança da não-memória, é o encontro da palavra com a sua própria essência, que é a da linguagem. Por isso encontramos na maioria das narrativas de *Tutameia* algum elemento que desorganiza os enredos, que se dá, na maioria das vezes, através de mulheres que costumam inspirar o ciúme, a paixão e a discórdia. Como dito por Deleuze, o lado sombrio dessa escrita seria oriundo da presença do devir, a lembrar-se do caráter que essa palavra assume ao se erigir em sua própria materialidade. Ou seja, a mulher não seria necessariamente a portadora de atributos como a beleza e a sedução para induzirem e inspirarem inúmeros desatinos. Podemos dizê-lo também, claro, mas quando pensamos nessa “zona de vizinhança” a que alude o crítico, ou mesmo sobre a palavra que se recusa à morte do homem, como descrita por Maurice Blanchot<sup>1</sup> (1997), evocamos a sedução provocada pela imagem fascinada do próprio dizer. A imutabilidade do conservadorismo e das certezas primadas pela imagem poderosamente masculina como a de uma palavra apegada a seu sentido, enquanto instrumento do sujeito e de seus métodos práticos e seguros, esvaem-se através dos riscos iminentes provocados pelo lado desestabilizador de uma figura feminina, ou de um animal, também tão presente nos contos de Rosa, por exemplo.

É como quando nos deparamos com a mocinha aparentemente indefesa de “Esses Lopes”, a tentar nos convencer o tempo inteiro de sua honestidade, em oposição à crueldade que admite haver em toda a geração de Lopes que passam por seus artifícios sedutores de mulher supostamente ingênua, mas que, no entanto, admite em seu relato: “Tracei as letras.” (p.83), demonstrando sua personalidade ameaçadora e cínica, a deixar suspeita de que sua palavra seria o verdadeiro veneno e infidelidade no narrar. É essa mulher em essência de linguagem que “traça” todas as letras e desestabiliza a ordem masculina que diz ser a vigente em seu vilarejo, eliminando vagarosamente um a um, enquanto dá curso a uma fala agressiva e que, dos homens que ataca enquanto finge ser a vítima, como uma insaciável viúva negra, num quase também devir-bicho, assume querer apenas a prole. “Mas que, por bem de mim, me venham filhos, outros, modernos

---

<sup>1</sup> BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo**. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

e acomodados.” (p.85), a esperar deles apenas os seus frutos, enquanto brada: “quero gente sensível.” (p.85). É quando a imagem da mulher nos remete ao percurso insaciável dessa escrita impura e negativa presente em *Tutameia*, pronta para abrir-se apenas a seus próprios teares que, como a assassina designa, deveriam ser instáveis e ameaçadores tais quais suas ações, evocando uma continuidade ininterrupta de seu desejo aniquilador de estabilidades, enquanto prossegue em sua linguagem de ameaças.

Talvez por essas motivações também a mulher adúltera de “Antiperipleia” insiste em intrometer-se em meio aos dois e instigar-lhes o caminho a ser sofregamente percorrido, como quando viabiliza o morrer do cego, a estalar a mola propulsora do início dessa escrita, em que o anão começa a contar como o seu companheiro caíra de um barranco. Essa provocação que advém do feminino, mais uma vez, com toda sua áurea carregada de riscos e seduções, nos remete ainda à donzela inventada por vizinhos invejosos de “João Porém, o criador de perus”, ou ao devir-touro que, em sua imagem assustadora, evocava a fratura daquela palavra arriscada de “Hiato”, a lembrar a atração implacável oriunda do pecado original, em que encontramos então o convite sedutor dessa Eva desprovida de reais encantos, apenas adornados pelas palavras que lhes são atribuídas, sendo capaz de provocar tudo o que deu origem à fala de Prudenciniano, que se detém, em especial, no momento em que o cego cai ao precipício. E dessa queda, lembramos ainda Deleuze, quando afirma que “todo desvio é um devir mortal.” (DELEUZE, 1997, p.12). Eis o que esse devir-mulher ocasiona ao cego que tanto cobiçara. Sua aparição não poderia ser menos perigosa do que qualquer fera. Lembrando que essa morte, também em caráter de “vir a ser”, não deve ser lembrada como aquela que todos nós, no mundo real, entendemos como o fim de nossos dias. Não acarreta qualquer conclusão. E é diante dessa morte, e de todos os seus mistérios, que encontramos também o maior elemento de ambiguidade dessa narrativa, ao dar uma ideia de vaguidade e incerteza diante das possibilidades que levaram a ela, além da própria já o ser de tamanha imprecisão, pois é cercada de desconhecimento a seu respeito. E é através dessa imprecisão que o guia começa a explanação do ocorrido, desde o começo, levando-o a falar de si, do cego, da mulher e do marido, ou seja, falar da morte do companheiro finda por ser falar também a narrativa: narrar.

### 3.3. A escrita à deriva e seus desastres

Como já discutimos anteriormente, baseados inclusive no pensamento blanchotiano a respeito da morte na linguagem, narrar algo seria equivalente a matar o que se intentaria contar, da mesma maneira que, ao nomear, o homem precisa primeiro aniquilar o que refere para que seja apreendido pela palavra. E a palavra do cotidiano e a da comunicação é que são ávidas por substituir necessariamente o que se nomeia pelo sentido. Há uma morte, pois o referente foi abruptamente apartado, e em seu lugar há a sua descrição como estabelecida e certa. Segundo Maurice Blanchot (1997) em “A literatura e o direito à morte”, é através da linguagem que o homem detém um poder sobre as coisas que o rodeiam, e isso é dado através da nomeação, que sempre subtrai aquilo que diz. “Somente a morte me permite agarrar o que quero alcançar; nas palavras, ela é a única possibilidade de seus sentidos. Sem a morte, tudo desmoronaria no absurdo e no nada.” (BLANCHOT, 1997, p.312). E é exatamente pela possibilidade de morrer no universo do homem, que a linguagem pode ter essa capacidade. Pois ainda segundo Blanchot, a morte seria a possibilidade de entendimento, de resolução dada a determinada palavra. O poder do homem se dirige a ela na tentativa de deter-lhe o sentido, e ter sua certeza diante dos dizeres, como utensílios seguros de sua expressão. Relação que não se estende à linguagem literária, pois diante da complexidade do signo, que não se prende necessariamente a uma busca de referente exterior, e da consequente multiplicidade de significados atribuídos a essa palavra, não podemos pensar na morte como viável, já que seria a possibilidade de entendimento, o que não condiz com o universo literário. O absurdo e o nada a que alude Blanchot, constituem o lugar em que essa linguagem trabalha. É mantendo-se nesse absurdo de sua falta de limites, que a palavra tem a capacidade de não deter coisa alguma.

E é diante dessa impossibilidade que o guia traz à cena o cadáver de seu companheiro. Ao enunciar “Em dêz que o meu cego seô Tomé se passou,” (ROSA, 2001, p.41), relembrando a sua queda ao barranco, tende a dar vida ao moribundo, pois está ainda a rivalizar e dividir intolerâncias com seu guia, e todo o ciúme e paixão com a mulher. Uma vida que, nas próprias palavras de Prudencinhano, seria “decerto o que nem se deu.” (ROSA, 2001, p.41), ou seja, todo o seu relato, além de incauto e ébrio, estaria construído sobre a ausência de certezas. Ao sustentar-se sobre a vida moribunda do companheiro, está a demonstrar ainda a desconfiança de sua palavra, que apresenta a

impossibilidade da morte diante de suas negativas às determinações. E é por isso que, a partir da fala sobre a morte do companheiro, o guia dá início a todo o seu relato, ou seja, ele encontra nesse elemento de vaguidade que é a própria incerteza relativa aos motivos do falecimento, uma maneira de sustentar o seu narrar. Seus dizeres edificam-se sobre uma morte que aponta para diversas possibilidades, de suspeitas inumeráveis, e que ainda por cima, está a trazer à vida novamente aquele que diz ter falecido. Solucionar o caso, apontar o possível criminoso e os motivos do ocorrido, seria entender os fatores que levaram à morte, entregar-se a ela, por isso também não vislumbramos nem apontamos os culpados, sob o risco de sermos também precipitados e acolhidos pelas frias mãos das finalidades. E é sobre esse limiar entre a morte e sua recusa, já que o morto volta a viver, e os mistérios de seu destino estão ocultos, que o guia traz a sua estória. Narrar, para ele, é sustentar-se sobre os escombros da morte, sobrevivendo a ela.

Tanto é a recusa a esse desnude da palavra que um dos fatores apontados para a possível queda ao precipício é a vontade de vislumbrar aquela que tanto lhe fora cantada aos ouvidos. A paixão do cego nutrida por uma palavra sedutora e mentirosa é uma das muitas possibilidades da queda, que segundo o guia, diante da mulher, já parecia quase vê-la, de “Delírios, de paixão, cobiçação, por querer, demais, avistar a mulher – os traços – aquela formosura que, nós três, no desafeio, a gente tinha tanto inventado.” (p.44). Essa vontade de aproximar-se da palavra ao ponto de enxergá-la em sua essência, na tentativa de captar seu sentido absoluto, afastando de vez a cegueira, ou seja, os olhos que estavam fechados ao mundo, que aceitavam as palavras apenas em suas sonoridades e sugestões, de repente procura enxergar, desvendar o enigma, e por consequência assassinar o oculto daquela narrativa urdida em consenso pelos três, assumidamente enganadora. É o ponto em que tal acordo vislumbra a sua possibilidade de morte.

Na suposição desse óbito que, ainda segundo o guia, seria por suicídio, há o risco iminente da tentativa de desmentir uma palavra que tanto o fizera se enamorar de seu encantamento obscuro, e buscar destruir a magia que essa fala, de comum acordo entre os três, teria tecido encanto. Mas diante disso, ele não sairia ileso. “O pior cego é o que quer ver...” (p.44), diz o anão. Tanto que, ao tentar decifrar o enigma, ele poderia ter se precipitado ao abismo por tamanha decepção diante da figura simplória ou decepcionante que seria a sua revelação. Percebe que o desvendamento revela o seu objeto de desejo como feio, empobrecido, sem os encantos daquelas inúmeras possibilidades de quem seria a mulher, afinal, quantas belezas não foram criadas

enquanto ele apenas idealizava os diversos rostos e delicadezas daquela que seria sua amante? “Entrevendo que ela era real de má-figura, ele não pode, desiludido em dor, ter mesmo suicidado, em despenho?” (p.44), cogita o narrador. Diante da possibilidade fatídica de ter atentado contra si mesmo, em busca do desfecho do mistério, ou seja, a própria morte do encanto a que se afeiçoara, é o cego quem desfalece quando encontra o simplório a que seu enigma acalentado é então reduzido. Ele se depara com a possibilidade do real, aqui citado pelo próprio guia como um “real de má-figura” e essa verdade é o que assassina os encantos enganadores e fartos de diversidade que permeavam as palavras do anão bêbado e mentiroso em comunhão com a mulher apaixonada. Como a esfinge que aterrorizava a cidade de Tebas, com seu enigma a estrangular todos aqueles que não o elucidavam, e que se vê diante de Édipo e seu desvendamento do tal significante, o cego parece ter, da mesma maneira, se assombrado diante da nudez do que antes estava oculto. Como citamos no capítulo anterior, é o herói grego quem apresenta o significado escondido por detrás da palavra da Esfinge, deixando o ser metade fera e também mulher frustrado ao ponto de cometer o mesmo ato do cego, o de precipitar-se a um abismo.

Ou quem sabe não morrer como a Esfinge, mas ter sido devorado por um ser tão feroz que também não permitiria o vislumbre de sua trama encoberta. A mulher, em seu devir-animal, tal qual a mocinha aparentemente ingênua de “Esses Lopes”, – que derrubou a família de machões inteira, interessada apenas nos resultados, frutos ou filhos, enfim, mas apenas no que herdasse a sua essência, para assassinar sorrateiramente um a um, como a aranha que procura acasalar apenas para manter sua espécie, e depois aniquilar o macho, – talvez despertasse também seu lado fera, e num desatino, em nome da guarda e da proteção do segredo que deveria estar sempre oculto, poderia tê-lo apanhado como a uma presa. “Ou, ela, visse que ele ia ver, havia de mais primeiro querer destruir o assombroso, empurrar o qual, de pirambeira – o visionável!” (p.44). O guia lança mais essa suposição, dentre tantas outras, sobre o próprio enigma como ameaça ao cego, que poderia ter sido eliminado pela mulher, na tentativa vã de enxergar a verdade do engano tecido para ele. Distante de qualquer heroísmo que o salvaria e faria com que o monstro se precipitasse no abismo, aturdido pela resposta a clarear sua obscuridade, é o homem quem tenta e falha. “Decifra-me ou devoro-te”, e cai nas garras da mulher-Esfinge. E diante das hipóteses, o que se encontra é mais uma vez a morte, ou melhor, a impossibilidade de deparar-se com ela, já que, ao tentar desvendar as palavras que tinha tanto cobiçado, o cego é desviado, apartado da

capacidade de enxergá-las de frente. A morte que lhe é negada é a possibilidade de descobrir uma verdade, tanto que ele é então empurrado do abismo quando tenta desmascará-la. É a linguagem literária que não permite a traição consigo, a esquivar-se das tentativas de revelação de seus enganos. E logo a morte do cego é também indefinida, pois ele revive na narrativa ébria do guiador, como um morto que existe diante de uma memória falha, que também afirma não saber se suspira ou se morre. Há inúmeros sujeitos e motivos a se enveredar. E a tentativa de percorrer qualquer um deles é também o risco de cair, como o cego, de um barranco alto, ao perceber que a resolução do enigma seria talvez transformar a maior das paixões em uma infeliz verdade limitada, ou então que o enigma, talvez feroz, estaria disposto a afastar e amedrontar a quem procurasse aproximar-se dele demais.

Essa palavra que nega a desvendar-se, assim como a própria fala ébria do guia, priorizando expressões cínicas de um enganador, e frouxas de um bêbado, tão desafeitas ao poder e à verdade, é também a escrita que Maurice Blanchot irá chamar de escrita do “desastre”, em seus diversos fragmentos contidos em *A escritura do desastre*<sup>2</sup> (1980). Como considerações inconclusas, fragmentadas, os excertos de Blanchot versam sobre a impossibilidade de determinada escrita encontrar-se ligada ao astro, à ascendência da estrela, e todas as implicações que possíveis necessidades de edificações poderiam evocar, tais como a lucidez, a iluminação, o poder e a clareza, só para citarmos algumas construções relacionadas ao alto. Pensamos numa escrita também fragmentária e obtusa, a nos remeter à própria linguagem concentrada e concisa de *Tutameia*. Linguagem que escapa aos entendimentos por se esquivar de maiores explicações. Ao mesmo tempo também afeita às não-verdades como a fala do narrador bêbado que se diz guiador de cegos. Portanto, esse “desastrar” seria algo como apartar-se dos possíveis valores excelsos e das verdades indubitáveis que já citamos aqui. Essa capacidade de despir-se das certezas é também caráter do texto literário, ao desbaratar a linguagem cotidiana em direção à imprecisão, no sentido contrário à morte de que tanto já falamos aqui. E esse vazio a que suspende a morte, é ainda pela ausência de limites em que age o escritor. Por isso não há como agir, nessa escrita, dentro das possibilidades racionais a que nos habituamos, que esbarrariam em resoluções a convergirem com a morte e o limite. E de estar a morrer, é o cego que, segundo o narrador, “se desastrou” (p.44), ou seja, foi

---

<sup>2</sup> No original: *L'Écriture du desastre*. Aqui adotaremos a tradução em inglês de Ann Smock, no volume *The writing of the disaster* (1995). As traduções dos trechos deste livro para o português, utilizadas neste trabalho, foram realizadas pelo grupo de pesquisa “O esvaziamento da história nas literaturas brasileira e portuguesa contemporâneas”, coordenado pelo orientador e Prof. Dr. Cid Ottoni Bylaardt.



impedido veementemente de enxergar a clareza no enigma, apartado que foi da possibilidade do triunfo sobre a palavra. Ele é então empurrado do alto a que intentara subir em direção às profundezas de um barranco. Cair de um barranco, portanto, não poderia deixar de ser, segundo as próprias palavras do anão, se “desastrar”. Não apenas o desastre que figura o imprevisível, mas de ser impossibilitado de visualizar a luminosidade fulgurante das estrelas. Se o cego escapasse à morte, neste caso, seria então uma contradição desta narrativa, que encontra na queda do barranco não uma finalidade, mas um meio ainda dessa escrita permanecer aliada ao caos da infinidade.

O desastre não é maiúsculo. Ele torna vã talvez a morte. Ele não se superimpõe, tudo nele supre, ao espaçamento do morrer. Morrer às vezes nos dá (erradamente, sem dúvida) o sentimento de que, se morrêssemos, escaparíamos ao desastre, e não nos deixaríamos abandonar a ele. Donde a ilusão de que o suicídio liberta (mas a consciência da ilusão não a dissipa, nem nos permite evitá-la). O desastre, cuja cor negra seria necessário atenuar – reforçando-a – nos expõe a certa ideia de passividade. Somos passivos em relação ao desastre, mas o desastre é talvez a passividade, nela passado e sempre passado<sup>3</sup>. (BLANCHOT, 1995, p. 02 e 03).

Como explicitado por Blanchot, a morte torna-se vã diante da linguagem dessa escrita. Por isso o cego, ao tentar desvendar o enigma, despenca do barranco. Essa morte, ao contrário de trazer a luz, é ainda a “cor negra” a que se refere o pensador francês, que não elucida a dúvida e desvia todas as tentativas de verdade. E também inútil, já que a trajetória do sujeito é revivida pelo companheiro, seu guia, como se o sustentasse ainda em sua sobrevivência. Morrer, em todas as suas tentativas de escapar do possível absurdo que seria deparar-se com o desastre, ou seja, a própria ideia de não-finalidade, seria ainda encontrar o desastre, pois diante dele, a morte é apenas ineficaz, já que está a trazer sempre a lembrança de seu caráter ilusório, disfarçado, por isso mesmo fugidivo das tentativas de agarrá-lo. Talvez por essa razão, Blanchot nos advirta de nossa passividade diante dessa escrita, mas que também não se torna menos passiva por isso. Essa linguagem é igualmente permissiva, pois está destituída de qualquer

---

<sup>3</sup> Tradução da versão em inglês, do livro *The writing of the disaster* (1995), de Maurice Blanchot: “The disaster is not of capital importance. Perhaps it renders death vain. It does not superimpose itself upon dying’s scope for withdrawal, filling in the void. Dying sometimes gives us (wrongly, no doubt), not the feeling of abandoning ourselves to the disaster, but the feeling that if we were to die, we would escape it. Whence the illusion that suicide liberates (but consciousness of the illusion does not dissipate it or allow us to avoid it). The disaster, whose blackness should be attenuated – through emphasis – exposes us to a certain idea of passivity. We are passive with respect to the disaster, but the disaster is perhaps passivity, and thus past, always past, even in the past, out of date.” (BLANCHOT, 1995, p.02 e 03).

necessidade de tecer assertivas. Por isso a fala do narrador é também assumidamente desprovida de poder, como já citamos aqui, sem procurar certezas que a comprovem, sem impor à força qualquer verdade. Ela é entregue à sua capacidade ilusória, impossibilitada de agir no real. Como uma linguagem a dialogar diretamente com o desastre a que alude Blanchot, a narrativa de “Antiperipleia” apresenta a impossibilidade de qualquer entrega às resoluções do mundo, fugindo das verdades defendidas pela lógica, como “assim o desastre: essa noite a que falta a obscuridade, sem que a luz clareie<sup>4</sup>.” (BLANCHOT, 1995, p.02). E assim a fala do bêbado desmemoriado e confuso, e o enleio nunca resolvido para o cego que acreditou perdidamente no artil da palavra, e por ela sucumbiu, numa morte misteriosa e confusa.

Diante dessas tessituras a respeito do morrer, pensamos também em seu caráter não apenas de incerteza, mas também de vaguidade. Estar a morrer, como o homem que cai no abismo e revive como um ser rejeitado pelo anjo da morte, também nos dá a ideia de estar a vagar, como aqueles que não alcançaram nem o céu e nem o inferno, perdidos e impossibilitados de dar um fim à existência, perambulando entre os escombros, sem nenhuma finalidade. Esses mortos ainda vivos são como a linguagem interdita de definições certas, por isso mesmo desprendida, errante, destinada a permabular, como os sujeitos que não conseguiram encontrar o descanso e vagueiam imprecisos, indefinidamente. Por isso a fala de Prudenciniano versa o tempo inteiro sobre travessias, e não à toa, sua profissão é ser um guia, ou seja, estar sempre na posição de conduzir alguém, ajudá-lo a atravessar, caminhar: “o que eu até hoje tive, que meio entendo e gosto, é ser guia de cego: esforço destino que me praz.” (p.41). Daí sua conversa a indicar movimentos, enquanto seu interlocutor parece convidá-lo a continuar aquele percurso que ele cita como um destino que o apraz, o de estar sempre a prosseguir, andar sempre adiante, a salientar como vocação, mas também um esforço, que o mantinha sempre em direção ao desconhecido. Inclusive, este é o nome do homem que solicita seus serviços, e que ouve todo o relato do guia, antes que resolva aceitar o chamado de dar continuidade a uma caminhada imprevisível. “Vou, para guia de cegos, servo de dono cego, vagavaz, habitual no diferente, com o senhor, Seô Desconhecido.” (p.45). Intitulado de Seô Desconhecido, o novo companheiro indica a possibilidade de uma continuação, ainda às cegas, pois assim já era a antiga relação entre o anão e o cego, imprecisa e confusa. Ele assente o convite às escuras em direção

---

<sup>4</sup> Tradução do trecho original em inglês: “such is the disaster: the night lacking darkness, but brightened by no light.” (BLANCHOT, 1995, p.02).

a certa “Cidade grande, o povo lá é infinito.” (p.45), e nos faz pensar no próprio delinear da escrita. Se anteriormente lembramos dela pela imagem do guia bêbado a conduzir um cego, segurando-se cambaleantes um ao outro, também recordamos pelo convite a prosseguir com o desconhecido rumo a um lugar em que se pressente o infinito diante das possibilidades, denotando, por isso, o movimento inacabável. Seria então como um chamado a conduzir em direção ao infinito, função que lhe cabe, em seus atributos de guia, e que se dá como a própria elaboração da escrita, em seu caráter de errância. Mas um vagar que apresenta uma direção incomum, como indicado por Prudenciniano, quando afirma, diante do trajeto ainda a percorrer, que irá: “Voltar, para fim de ida.” (p.45).

Caminhar em direção ao infinito, acompanhado do que intitula de Seô Desconhecido, seria então esse trajeto, mas que anda como se tivesse os olhos voltados para trás. A sua ida é sempre uma necessidade de retorno, de vislumbrar às suas costas a travessia almejada. E se sugerimos voltar quando estamos indo, temos a ideia da repetição. Não algo que se encontra da mesma maneira, mas algo que será novamente vivenciado como mudança, pois é também incerteza. Encontrar o desconhecido durante a trajetória a reproduzir-se é também repetir-se diante das infinitas possibilidades, ou seja, o próprio jogo das palavras: elas podem ser alternadas ao infinito, por mais que se diga o mesmo. E essa mesmice poderia ser a ausência do saber, sem evocar discursos que trariam mensagens ou certezas. É o dizer para sempre, sem preocupações de conteúdos edificantes. Então o círculo evocado pela palavra périplo, ainda no título da narrativa, parece não poder se constituir de maneira convencional. Assim como o próprio neologismo que esse título traz: uma viagem de navegação circular que acontece de modo diferente, a impedir o movimento de se concretizar como estabelecido. Como nos dizeres de Blanchot, ainda nas tessituras sobre a escritura do desastre: “O círculo, desenrolado em uma linha rigorosamente prolongada, refaz um círculo eternamente privado de centro<sup>5</sup>.” (BLANCHOT, 1995, p.02). E é como parece ser essa travessia apontada por Rosa, um desenrolar de um fio a delinear um círculo que não parece ter sua vocação para fechar-se em seu centro, que possui suas características de organização e equilíbrio daquela estrutura, sem dar vazão a determinada unidade que acarretaria numa estabilidade própria do universo racional, da lógica do pensamento ocidental, que estaria de acordo com essa unidade. É o que Jacques Derrida, em “A

---

<sup>5</sup> Tradução do trecho original em inglês: “The circle, uncurled along a straight line rigorously prolonged, reforms a circle eternally bereft of a center.” (BLANCHOT, 1995, p.02).

estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas”, de seu *A escritura e a diferença* (1995), irá classificar como o elemento estabilizador, de equilíbrio da estrutura, porém também que a aprisiona e engessa. Em seu papel organizador, o centro, segundo o filósofo francês, seria ainda uma espécie de modelo, de arquétipo fundado com o intuito de fazer prevalecer as certezas das assertivas preservadas pelo pensamento metafísico ocidental, garantindo um desfecho e uma compreensão feliz e segura, em que “A partir desta certeza, a angústia pode ser dominada.” (DERRIDA, 1995, p.231). Essa angústia a que Derrida se refere poderia convocar o que Blanchot intitula de desastre, o momento em que a estrutura deixa escapar e desfazer o centro que seria forjado para a certeza de seu entendimento e coerência, e liberta o mal-estar da não compreensão, o discurso que abriga a ambiguidade e todos os seus riscos.

Ainda segundo o filósofo, o desvio a esse pensamento metafísico de uma verdade a ser alcançada, de um centro a ser vislumbrado e conquistado, não deve escapar à forma original do que se pretende escapar. Por isso, não dispensa a estrutura do círculo, em correlato com o centro, ainda para a crítica dessas determinações. O círculo, em sua imagem de fechamento, parece ser a única forma ainda de questionar o engessamento a que o pensamento ficou relegado. Parece não haver outra maneira de desconstruir a metafísica, a não ser partindo de seus próprios movimentos, como diz o filósofo, mas sem destruí-los. Segundo Derrida, a única maneira de escapar a esse modelo, a essa presença circular e determinada, seria uma espécie de negação. O pensamento negativo seria uma maneira de ainda estar presente dentro da estrutura, para recusá-la. Assim parece a evocação do próprio título da narrativa, em que uma travessia pré-determinada acontece de uma maneira confusa. A organização ainda está presente, mas sua forma não é cumprida como o esperado, tendo em seu sentido circular, um percurso anti-horário, um caminhar às avessas. Da mesma maneira, temos um narrador que está bêbado, portanto assumidamente não-confiável, e que é também guia, com sua presença que de nada adianta ao tutelado cego, encarando o vagar como um caos impreciso, o trajeto como inseguro. E de tão perigoso, é o próprio cego que desastra em um abismo quando possivelmente pensa enxergar. E poder ver seria ainda trazer luz ao movimento caótico dessa escrita embalada pelos dois perdidos. A claridade dessa lógica racional tem suas luzes apagadas e o seu caminhar assertivo dá vazão à desordem inscrita no trajeto dos dois.

Em lugar do fechamento e da conclusão, encontramos a abertura, a imagem evocada pelo excerto citado anteriormente de Maurice Blanchot, a de uma linha a se

deslocar e reconstituir um círculo sem centro. É a linguagem errante, impossibilitada de ser apreendida ou limitada. E diante dessa estrutura que induz a uma repetição, mas que está privada de seu centro, ou seja, de uma segurança que trouxesse os elementos dessa narrativa como estabelecidos e mantidos por uma ordem que, por mais metafórica fosse, teria sempre sua unidade para estabelecer um sentido geral, com toda a sua compreensão apta a ser desvendada, como se estivesse toda construída de forma coesa a evitar o caos, mas a linguagem desse narrar encontra apenas o desastre e a sua impossibilidade de morrer, de estancar. Como nas próprias palavras do guia, quando aceita o convite do senhor desconhecido, a dizer que irá com ele, mas a seu modo, “vagavaz” e “habitual no diferente” (p.45), ou seja, demonstrando o seu caráter de errante que, por não ter apoio à fixidez, disponibiliza-se a vagar, à deriva, como uma embarcação em alto mar, trêmula e sem limites. E também ao convocar as palavras “habitual” e “diferente”, o guia afirma que a sua repetição está ao sabor das imprecisões, como um “antipériplo”, a desconhecer qualquer ordem que amarre a sua caminhada que, embora encontre mais uma vez um suposto cego a lhe contratar os serviços de condutor para que prossiga, teria em sua direção sempre o mesmo e velho, mas impreciso e infinito, desconhecido. Estaria como um cego também, sendo guiador e guiado, dirigindo-se ao escuro das inúmeras e imprecisas possibilidades.

Mas é interessante lembrar aqui também que, ao se voltar para trás, ao ter seu movimento insistente a vislumbrar o passado, não só evocamos a imagem da repetição, mas de algo que se deseja, porém está às costas, no tempo. “Tudo, para mim, é viagem de volta.” (p.41), diz o guia diante do convite inicial de seu interlocutor, antes que inicie a sua narrativa de borracho. Mas como voltar ao passado se o próprio narrador perdeu a memória? Como buscar insistente uma potência que sua própria lembrança não permite? O fato é que esse esquecimento está diretamente associado a uma recusa a tudo o que já foi dito e consumido pela palavra na linguagem da relação mantida entre os homens. “O desastre relaciona-se ao esquecimento – o esquecimento sem memória, o retiro imóvel do que não foi traçado – o imemorial, talvez. Lembrar pelo esquecimento: o exterior, novamente<sup>6</sup>.” (BLANCHOT, 1995, p. 03). Segundo o francês, a noção de resgate das coisas pela memória seria como a incoerência da palavra que mata o ser para poder evocá-lo, como o faz a linguagem cotidiana. Esquecer é, portanto, fundamental

---

<sup>6</sup> Tradução do trecho original em inglês: “The disaster is related to forgetfulness – forgetfulness without memory, the motionless retreat of what has not been treated – the immemorial, perhaps. To remember forgetfully: again, the outside.” (BLANCHOT, 1995, p.03)

para que a linguagem que o escritor intitula de exterior dê lugar à palavra que se edifica em sua própria essência, sem resgatar elementos do mundo. Ao trazer consigo essa palavra, há o esquecimento do cotidiano, e a elaboração de um novo universo, o que se tece diante do presente elaborado pela escrita. Por isso há a perda de memória do que seria a vida, à espera de ser resgatada e morta pela palavra. E diante dessa nítida negação a uma fala que traria os elementos racionais, é que emerge o olhar que vislumbra o passado, o que seria como uma procura apaixonada da linguagem literária: a palavra antes do seu uso e de seu contato com o mundo. Esse é outro movimento que faz com que a escrita vagueie, mas olhando sempre para trás.

Esse desvio que induz o próprio guia a evocar uma volta durante o seu percurso de ida traz a imagem do desejo da palavra literária em direção a seu máximo ponto aspirado. Ponto que, por mais que se almeje ardentemente, não é possível alcançar. Mas a linguagem literária quer essa palavra sagrada, intacta, pura. Não como quem vislumbra um futuro, mas como quem procura o passado, à procura de seu momento mais primitivo. Olhar para trás, como idealizava o guia bêbado, ao ser acompanhado do cego, em seu percurso que terminaria por desfazer a presença de um centro organizador, seria como a própria descrição do narrador: “A gente na rua, puxando cego, concerne que nem se avançar navegando – ao contrário de todos.” (p.42). Ou seja, andar torpe em direção a um ponto inalcançável às suas costas é ir ao contrário do movimento da maioria, os que se habituaram a ter na palavra o utensílio frio, que transformou o dizer em comunicação automática. Voltar e olhar para trás enquanto se segue impreciso, tal qual a escrita, é como buscar uma maneira de repensar esse dizer, de encontrar em sua mais recôndita expressão uma fenda, uma brecha de luz sobre a escuridão do determinismo a que ficaram relegados os significantes em seus seguros significados. Como o touro de “Hiato”, a emanar magnetismos oriundos das profundezas da terra, resgatando seus tempos idos através dos fósseis e minerais, assim parece ser a palavra a ser resgatada pela linguagem literária, em sua centelha de pureza. Tudo isso buscado como uma paixão e sonho irrealizável, pois o uso da palavra consiste sempre em trazê-la do universo dos homens, e das determinações a que se afeioou em seu depois. E ao vislumbrar esse feixe de luz que cegaria e não iluminaria para enxergar, encontraria a aspiração almejada às suas costas: uma palavra em seu primeiro suspiro, ao nascer. À sua busca, sempre o movimento à deriva e incessante da escrita. Como um trajeto contra a corrente, bêbado e caótico, numa “antiperipleia”. E assim parece ser o rumo não apenas da primeira, mas de todas as narrativas fragmentadas de *Tutameia*, como um

prosseguir vacilante, encontrando o caos de suas estruturas mínimas de fragmentos, muito mais dados à imprecisão e dificuldade de apreensão em seu caráter de pequenas expressões. Seja nas dores do amor, nos temores do desconhecido, ou nos risos dos desleixos de cada narrativa, há um olhar que parece enxergar sempre às suas costas, como se, em sua palavra cada vez mais diminuta, de excerto, a escrita de *Tutameia* procure um lugar de origem, lá onde a letra ainda está por construir cada um de seus significantes, reduzindo-se até o ponto em que a compreensão esquivou-se, e o frescor de um novo dizer é o seu maior desejo. “Pode-se lá, porém, permitir que a palavra nasça do amor da gente, assim, de broto e jorro: aí a fonte, o miriquilho, o olho-d’água; ou como uma borboleta sai do bolso da paisagem?” (p.108).

## Considerações finais

*Vermelha, de uma cor atijolada e sem nome, a esta hora da manhã a estradinha nem de longe dá notícia do que fora à noite sob a lua vaga – prata e lunar, serpenteando até o cume, ali onde espoucaram, fogos-fátuos, os boitatás.*

*Wilson Bueno*

Quando adentramos o universo de *Tutameia*, o primeiro passo a tomar parece ser costumeiramente o recuo diante de sua estrutura. As duas epígrafes de Schopenhauer, tanto no primeiro quanto no índice final, falam sobre a necessidade de visitar novamente o livro, a buscar novas leituras, além da primeira. A última citação, inclusive, nos diz de uma construção “orgânica e não emendada” do agrupamento dessa obra que parece ter crescido de uma necessidade natural. Necessidade que também nos remete a seu exercício, que ao mesmo tempo em que pode afastar, sabe também como conduzir-nos de volta a ele, lugar onde podemos apreciar sua também repetição, quando emitimos um olhar nunca acabado, sempre pronto a indagar quando vê. E é essa proposta inacabada que permite as nossas diversas visitas, como se contemplássemos o edifício, mesmo que essa casa não esteja de portas necessariamente abertas: “‘É para não entrarem! A casa é vossa...’ – por não romper a cortesia.” (p.71), diz o narrador de “Curtamão”, a defender a casa construída munido de um revólver. Assim pensamos não apenas em portas e janelas fechadas, mas na possibilidade de serem sempre diferentes, pois assim exige o exercício da análise, e assim também a elaboração dessa escrita. Por isso encontramos uma palavra voltada sobre a sua condição, em busca de sua própria organicidade, por mais que enverede pelos mais diferentes caminhos, parece sempre saturar-se do que não pode ser. Vazia, diríamos, repleta de silêncios. Seus dizeres incontáveis repetem-se incansavelmente, sem trazerem mensagens ou saberes, mas apenas a necessidade dos trajetos a serem percorridos. Assim parecem ser suas criações também.

Como quando encontramos o anão bêbado de “Antiperipleia” a esmolar na narrativa final, “Zingarêscas”, ao lado de seu cego (qual deles?). O seu nome também agora é outro, mas ele continua a falar em crimes cometidos e sentimento de culpa. Antes eram as suas “culpas retapadas” (p.42), depois eram as do cego, que nascera sem ver por “culpas encarnadas” (p.262). Sempre a dita ação comprometedora que os acompanha, como a evidenciar em seus gestos os traços de uma má-fé. Talvez a má-fé a



que Blanchot<sup>7</sup> (1997) se referia quando falava sobre o caráter do escritor, e de como seria sempre um adepto da impostura. “A má-fé é aqui verdade, e, quanto maior é a pretensão à moral e à seriedade, mais certo ganham a mistificação e o engodo.” (BLANCHOT, 1997, p.298). Não haveria espaço para os bons sentimentos que trouxessem a verdade embutida em suas palavras e, ainda segundo o escritor francês, quanto mais houvesse essa intenção de prover seus dizeres de um sentido ou mensagem, mais haveria a mentira. Pois o universo literário é permeado por esses engodos como o que vislumbramos na atitude cínica do anão ao falar em culpa, quando há a indiferença com a verdade, e a sua má-fé é recorrente e aliada dos enganos, com sua fala ébria e tendenciosa.

E é essa palavra aliada da mentira que nos faz ainda refletir sobre o percurso desgovernado que é *Tutameia*. Sua má-fé esparge pelas veredas das narrativas, a ponto de não termos pontos sólidos ou seguros em que nos detenhamos. Mesmo que haja lampejos de portos ou certezas, como no caso do relato de um vaqueiro em “Hiato”, que se diz sabedor dos espaços que descreve, e parece querer imprimir alguma verdade a seu depoimento, mas que demonstra o medo e a dúvida diante de um animal que, segundo as deduções de sua suposta profissão, era o que mais deveria conhecer. Mas sua má-fé é suspeitada pelas farsas que enleia à narrativa. Não há conhecimento daquela natureza desprovida de relações com o mundo porque sua própria descrição sugere o fingimento. Seu discurso inspira a mentira do que se sabe, e a sua fala diante de sentimentos passionais e confusos assume o não-saber e a não-verdade. Passos que delineiam o caminho dessa escrita, que é alheia às compreensões.

E pensamos que, enquanto trajeto afeito aos enganos, a escrita de *Tutameia* talvez evidencie uma marca, e porque não dizer uma fenda também, enquanto obra de Rosa. Se relembramos, no início deste estudo, a engenhosa busca de um escritor que teve no exercício do recomeço a sua maior aspiração, como quem ouve a fala literária e adentra seu universo à procura de uma palavra cada vez mais neutra e pura, e que teve nessa tentativa também o marco de seu trabalho, temos em sua última obra um lugar onde a experiência alcançou sua trajetória, ousaríamos dizer, das mais radicais. Como se esse exercício tivesse esbarrado em um ponto, cerceado de humor, em que a palavra, a esboçar algo parecido a uma anedota abstrata, pôde desviar ainda mais dos atavismos diários e chegou mais perto de sua porção de nada.

---

<sup>7</sup> BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

A homenagem carinhosa à despreensão evocada no título, essa ninharia celebrada até a sua porção de fragmentos vem nos lembrar que o universo literário se faz por essas delicadezas, pelas coisas sem muita importância, como a divagação em “Desenredo”: “Todo abismo é navegável a barquinhos de papel.” (p.72).

E ter diante do particular convite que essa escrita conclama e afasta, a sensação de um lugar leve, em que o peso das coisas todas não cabe. Nem mesmo nossos pensamentos ávidos por compreender, não repousam nas palavras senão para vê-las como imponderáveis. E diante de tanta intangibilidade, cabe a nós refletirmos não apenas sobre a obra, mas novamente recorrer ao próprio ato e ofício da escrita. Essas palavras diminutas de *Tutameia*, que se evaporam o tempo inteiro, parecem dialogar com o próprio percurso que segue a literatura que, ainda nos dizeres de Blanchot: “vai em direção a ela mesma, em direção à sua essência, que é o desaparecimento.” (BLANCHOT, 2005, p.286)

## BIBLIOGRAFIA

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

\_\_\_\_\_. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Chapecó: Editora Argos, 2009.

BARTHES, Roland. **O império dos signos**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

\_\_\_\_\_. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

\_\_\_\_\_. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 1987, p. 7.

\_\_\_\_\_. **O grau zero da escrita**. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo**. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

\_\_\_\_\_. **O espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

\_\_\_\_\_. **O livro por vir**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

\_\_\_\_\_. **The writing of the disaster**. Lincoln: University of Nebraska Press, 1995.

\_\_\_\_\_. **A conversa infinita**. São Paulo: Escuta, 2001.

BÍBLIA SAGRADA. Tradução revista e atualizada no Brasil. São Paulo: Editora Vozes, 1982.

BUENO, Wilson. **Meu tio Roseno, a cavalo**. São Paulo: Ed. 34, 2000.

CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

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

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

\_\_\_\_\_. **Salvo o nome**. Trad. Nícia Adan Bonatti. Campinas: Papyrus, 1995.

DUQUE-ESTRADA, Paulo Cesar. **Às margens: a propósito de Derrida**. São Paulo: Loyola, 2002.

FANTINI, Marli. **A poética migrante de Guimarães Rosa**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

FOUCAULT, Michel. “Linguagem e literatura”. In: MACHADO, Roberto. **Foucault, a filosofia e a literatura**. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2000.

\_\_\_\_\_. **A ordem do discurso**. São Paulo: Brasil, 1996.

\_\_\_\_\_. **História da loucura**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **Rapsodo do sertão: da lexicogênese à mitopoese**. In: Cadernos de Literatura Brasileira. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2006, p. 144-186.

\_\_\_\_\_. **Guimarães Rosa**. São Paulo: Publifolha, 2000.

LORENZ, Günter. “Diálogo com Guimarães Rosa”. In: ROSA, João Guimarães. **Ficção completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

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

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

RÓNAI, Paulo. **Os prefácios de Tutaméia**. In: ROSA, João Guimarães. Tutaméia (Terceiras estórias). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSA, João Guimarães. **Tutaméia (Terceiras Estórias)**. 8. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

\_\_\_\_\_. **Estas estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

\_\_\_\_\_. **Magma**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

\_\_\_\_\_. **Grande sertão: veredas**. 19. ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

\_\_\_\_\_. **Manuelzão e Miguilim**. 11. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

\_\_\_\_\_. **No Urubuquaquá, no Pinhém**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

\_\_\_\_\_. **Noites do sertão**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

\_\_\_\_\_. **Primeiras estórias**. 1ª ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

\_\_\_\_\_. **Sagarana**. 28.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.