

Universidade de São Paulo  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Mônica Fernanda Rodrigues Gama

**Sobre o que não deveu caber**  
repetição e diferença na produção e recepção de *Tutaméia*

São Paulo  
2008

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Mônica Fernanda Rodrigues Gama

# **Sobre o que não deveu caber**

**repetição e diferença na produção e recepção de *Tutaméia***

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Língua e Literatura Francesa

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Claudia Amigo Pino

São Paulo

2008

## FOLHA DE APROVAÇÃO

Mônica Fernanda Rodrigues Gama

**Sobre o que não deveu caber – repetição e diferença na produção e recepção de *Tutaméia***

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia,  
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São  
Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Língua e Literatura Francesa  
Orientadora: Prof<sup>ta</sup> Dr<sup>a</sup> Cláudia Amigo Pino

Aprovada em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição \_\_\_\_\_ Assinatura \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição \_\_\_\_\_ Assinatura \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição \_\_\_\_\_ Assinatura \_\_\_\_\_

A Luiza, por fazer saber  
que o amor cria o  
eterno fabuloso.

## Agradecimentos

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior pela concessão da bolsa de mestrado e pelo apoio financeiro para a realização desta pesquisa.

À Claudia, orientadora, amiga. Agradeço o incentivo permanente e o compromisso de sempre propor superações.

Ao Prof. Dr. João Adolfo Hansen, pela leitura atenciosa e estímulo para novas reflexões.

À Prof. Dra. Lenira Covizzi pelo cuidado, atenção e carinho pela pesquisa.

Aos amigos do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

Aos amigos de Cordisburgo, decisivos para que o medo de estudar Guimarães Rosa fosse substituído pelo prazer do encontro com o texto da vida, com o texto rosiano.

Aos amigos rosianos, por compartilharem delicadamente o prazer da leitura em conversas, viagens, rodas de leitura, pingas e rapaduras com queijo.

Aos amigos do grupo de pesquisa Criação e Crítica, que também escreveram esse texto por meio das leituras e constante entusiasmo para discussão.

Àqueles que me receberam na Universidade e mostraram generosamente que uma nova estória estava começando, sobretudo à professora Viviana Bosi e às amigas Adriana, Irinéia, Renata, Carla.

À amiga, Grace pela amizade, leitura, releitura, revisão e ainda e, sobretudo, amizade.

Ao Vitor, irmão, amigo, companheiro, tio da Luiza, rosiano, artista, leitor – é por tudo e mais um tanto.

À mãe, heroína do carinho, a que mais incentivou e cuidou para que o prazer da leitura fosse cultivado em mim.

Ao Erick, *minha neblina*, que *tudo modo-melhor merece*.

Decido? Divulgo: que as coisas começam de veras é por detrás, do que há, recurso; quando no remate acontecem, estão já desaparecidas. Suspiros. Declaro, agora, defino. O senhor não me perguntou nada. Só dou resposta é ao que ninguém me perguntou.

“Antiperipléia”

## RESUMO

*Tutaméia – Terceiras Estórias* é a obra de Guimarães Rosa que mais dá mostras da preocupação do escritor com a materialidade do livro e com os processos de apreensão da leitura. O recurso mais explorado para isso foi o uso excessivo do paratexto, que inscreve um espaço intermediário entre o livro e o leitor, sugerindo a ele que reflita sobre o tempo da produção literária. Seguindo essas pistas sobre a prática da escrita, propomos neste estudo a reflexão sobre os procedimentos de composição do manuscrito literário e seu espelhamento em problemas narrativos propostos ao leitor nos textos “Desenredo” e “Sobre a escova e a dúvida”.

Palavras-Chave: Guimarães Rosa; Manuscritos; *Tutaméia*; Leitor; Crítica Genética .

## ABSTRACT

*Tutaméia – Terceiras Estórias* is the one of Guimarães Rosa's works that shows his preoccupation with the materiality of the book and about its reception. To achieve this goal he explored textual elements that create intermediary spaces between the book and the reader, leading the latter to consider the time of the book's production. Following clues about Rosa's practice of writing, we intend to consider the composition of the literary manuscript and its reflection on the narrative problems proposed to the reader in the texts "Desenredo" and "Sobre a escova e a dúvida".

Key-Words: Guimarães Rosa; Manuscripts; *Tutaméia*; Reader; Genetic Studies.

Introdução.....	3
1. TUTAMÉIA – TERCEIRAS ESTÓRIAS: UNIDADE PERDIDA OU RADICALIZAÇÃO DO PARADOXO?13	
1.1 Recepção dos ossos de borboleta de <i>Tutaméia</i> .....	14
1.1.1 A fulgurância do sucesso de <i>Tutaméia</i> .....	14
1.1.2 <i>Mea omnia</i> rosiana.....	19
1.1.3 Efeito: unidade e fragmentação.....	22
1.2 Os manuscritos: especulação e materialidade.....	25
1.2.1 Estudos genéticos do texto rosiano.....	26
1.3 O que não deveu caber, mas existiu.....	29
1.3.1 Estudos para Obra: as anotações de Guimarães Rosa.....	34
1.3.2 Acumulação.....	41
1.3.3 O ceticismo ativo da relação.....	47
1.4 Frases em Listas.....	50
1.4.1 Literatura em Listas.....	52
1.4.2 Repetição de fragmentos.....	57
2. RASCUNHO: PLÁSTICO E CONTRADITÓRIO PRESENTE DA LEITURA.....	63
2.1 Leitura e releitura em <i>Tutaméia</i> .....	64
2.1.1 A teoria sobre o lugar do leitor.....	69
2.2 Desenredando o leitor.....	72
2.2.1 A embreagem solicitante.....	73
2.2.2 Ritmo: rapidez e repetição.....	79
2.2.3 Provérbios: deslocamentos do saber.....	81
2.2.4 Os lugares vazios.....	84
2.3 Os manuscritos de “Desenredo”: o não lugar de um conto.....	93
2.3.1 O que poderia caber.....	96
2.3.2 O que coube.....	98
2.3.3 O que não coube.....	103
2.4 Ritmo da frase.....	106
2.4.1 A estratégia dos pedaços.....	107
2.4.2 Fragmentos.....	109
2.4.3 Colagens de Indeterminações.....	113
3. RASTROS DA DÚVIDA.....	117
3.1 Paratextos duvidosos.....	118

3.1.1	Escritor julga autor .....	121
3.1.2	Corpo de leão, Cabeça de mulher .....	126
3.1.3	Citar-se a si mesmo.....	128
3.1.4	Encontrar: ler e reescrever .....	130
3.1.5	O motivo da escova .....	132
3.1.6	Artimanhas do acaso.....	133
3.1.7	Zito escrevedor, Rosa autor .....	136
3.2	Crônica sobre a dúvida: movimentação de peças .....	141
3.2.1	Soma de seqüências .....	144
3.2.2	A inclusão da epifania .....	146
3.2.3	Caderno do Zito .....	147
3.3	Multiplicação de Paratextos.....	148
3.3.1	Lúdico ou solene? .....	154
3.4	Descontinuidades da dúvida: os manuscritos .....	156
3.4.1	Os desconhecidos ensaios.....	157
3.4.2	Rastros de determinações .....	163
3.4.3	Zito escrevedor ou escritor .....	167
3.4.4	O poema é de Zito?.....	171
3.4.5	Invenções de artimanhas.....	172
	O MUNDO É AMPLA ESTREITEZA .....	176
	Referências .....	184

## ANEXOS

Anexo I	– Transcrição de Estudos para Obra .....	188
Anexo II	– Transcrição de Frases deslocadas para “Desenredo” .....	213
Anexo III	– Transcrição de Manuscritos de “Sobre a escova e a dúvida” .....	220
Anexo IV	– Datas das publicações dos textos de <i>Tutaméia</i> em periódicos .....	248
Anexo V	– Imagens de textos publicados no <i>Pulso</i> .....	250

## Introdução

Em três, reparto quina pontuda, no errado narrar, no engraçar trapos e ornatos? Sem custoso, um explica é as lérias ocas e comuns, e que não são nunca. Assim, tudo num dia, nada, não começa. Faço quando foi que fez que começou.  
Saí, andei, não sei, fio que numa propositada, sem saber.

*Curtamão*

Dois momentos marcam o início desta pesquisa. O primeiro foi o trabalho de Iniciação Científica no Instituto de Estudos Brasileiros, que permitiu o contato com acervos de manuscritos de diversos escritores em 2003. A proximidade com a equipe que pesquisava os manuscritos de Guimarães Rosa fez com que eu perdesse, aos poucos, o medo de estudar as narrativas de um escritor tão consagrado<sup>1</sup>. Mas o montante de manuscritos de Guimarães Rosa calava-me. O que dizer daquelas inúmeras marcas de reflexão sobre o fazer literário? O segundo momento foi quando que entrei em contato com uma corrente crítica que me ajudou a dar corpo a uma série de indagações sobre aquele material, a Crítica Genética.

Entretanto, o sabor dessa descoberta foi perturbado pelo resultado dos estudos de alguns pesquisadores dessa corrente crítica: eu suspeitava da crença dos que viam o manuscrito como documentação da criação literária; além disso, quando era possível comparar os manuscritos com as transcrições que vinham anexadas a esses estudos, o encanto diminuía ainda mais. Isso porque, além dos manuscritos serem quase sempre mais belos, eles pareciam dizer mais do que o recorte dado pelo pesquisador – obviamente que devemos escolher o que observar, mas não podemos dizer que aquele manuscrito analisado atesta ou documenta.

---

<sup>1</sup> Em 2003 foram os pesquisadores Daniel Bonomo e Vitor Borysow que me receberam no arquivo do escritor. Na época todos éramos orientados pela professora Neuma Cavalcante.

Outro incômodo em relação à Crítica Genética diz respeito ao procedimento de busca de índices temporais no espaço do manuscrito, ou seja, os pesquisadores que se filiam à linha francesa (que criou a disciplina) preocupam-se sobretudo com a tradução de marcas gráficas para a criação de uma cronologia do texto. Assim, o estudo da gênese da obra parte de uma base concreta de análise, ou seja, as marcas de escritura, com o objetivo de, a partir de uma dimensão temporal da produção textual, pensar o devir da criação. Contudo, esse desejo de reconstituição do processo de criação acaba por criar um discurso unificador que, acredito, nem sempre é capaz por enriquecer a leitura que já tínhamos de uma obra.

A decisão de engajar-me numa pesquisa que considerasse os manuscritos veio apenas depois de conhecer uma outra linha de estudos ligada à Crítica Genética; esta, não desejava apenas criar cronologias da elaboração, mas propunha também o estudo do manuscrito enquanto texto que também provoca efeitos no pesquisador, pois este é, sobretudo, um leitor.

Assim, o trabalho de organização de um conjunto de manuscritos de Guimarães Rosa chamado “Estudos para Obra” deu lugar à pesquisa sobre seus mecanismos de elaboração. Na ocasião, chamava-me atenção também os conjuntos de recortes de jornal organizados por Guimarães Rosa para documentar a recepção de sua obra – o cuidado do autor em recolher e catalogar esse material parecia dar mostras de um escritor preocupado em dialogar com as críticas feitas a seus textos. O interesse por *Tutaméia – Terceiras Estórias* nasceu de uma contradição: apesar de haver nesses conjuntos, no curto período entre o lançamento e a morte do autor, uma imensidão de recortes festejando o lançamento desse livro, este era o menos trabalhado pela crítica especializada.

Esse descompasso de recepção despertou meu interesse pela coletânea de contos. Além disso, graças ao contato prévio com os manuscritos, percebi que as dificuldades que cercavam a leitura do livro estavam muito ligadas a um dos princípios de sua elaboração: a produção de manuscritos caracterizados pela acumulação de discursividades.

Quase todos os textos de *Tutaméia – Terceiras Estórias* (1967) têm versões publicadas no periódico médico *Pulso* entre o período de maio de 1965 e maio de 1967<sup>2</sup>. A exceção se restringe a quatro deles, que vieram a público em épocas diversas: “Nós, os temulentos”, “Melim-meloso” e “Hipotrérico” foram publicados no jornal *O Globo* em 1961 e “Aletria e Hermenêutica”, o primeiro prefácio do conjunto, em 1954, no periódico *Letras e Artes* em versão reduzida, sob o título de “Risada e meia”.

Em geral, as versões diferem-se dos textos publicados em livro somente pela paragrafação diversa – na verdade, para o livro há uma escansão dos parágrafos, mostrando, de um lado o quão reduzido era o espaço destinado a sua coluna quinzenal, e de outro, o esforço do escritor em trabalhar com um contrato de escrita que regrava o tamanho do texto. O próprio Guimarães Rosa afirma no texto de despedida “Rogo e aceno” (Anexo V, p. 258):

tenho é sincera a confiança em que, muitos, com a moda minha de linguagem toquem de bem. Além de alguns retoques, mínimos mas utilíssimos a título de "facilitário", já de si a coisa, em páginas, fica mais descomprimida e clara, menos travada. Sempre é tempo para a boa-vontade de se reexperimentar.

Digo, devo ao convite de PULSO a realização da obra. Para minha especial sorte: porquanto os temas de alguns dos contos andavam-me sem solução na cabeça, uns há cerca de vinte anos; até que, só nesta forma curta, forçada pela limitação de espaço, encontraram como compor-se<sup>3</sup>.

Mas o autor engana os leitores do *Pulso*: para *Tutaméia* ele realmente faz pequenas mudanças nos textos, mas elas estão longe do “facilitário” anunciado por ele. Algumas cartas recebidas ainda do período da publicação dos contos no periódico *Pulso* (dirigidas tanto ao editor, quanto a Guimarães Rosa) deixam entrever nos comentários elogiosos a crítica negativa de seus leitores. Uma leitora, ao pedir que continuem editando textos de Guimarães Rosa no período de publicação de *Tutaméia*, deixa vislumbrar qual era o cenário de recepção desses contos por leitores de um semanário médico:

---

<sup>2</sup> A estréia da publicação de textos de Guimarães Rosa no semanário médico *Pulso* data de 15 de maio de 1965 com a crônica “A escova e a dúvida”. Foram publicados um total de 57 textos, sendo 49 reunidos posteriormente em *Tutaméia*, 7 em *Ave, Palavra*. Um deles, o último, refere-se à despedida do escritor, intitulada “Rogo e Aceno”.

<sup>3</sup> Rosa, J. Guimarães. “Rogo e aceno”. *Pulso*, Rio de Janeiro, 29 jul. 1967.

e enquanto ele se dedica a maes trabalho frutuoso porque não transcrever os trechos mais expressivos de seus livros? Até porque estaria mostrando a alguns que se confessaram descontentes com as estórias de G. Rosa e seu modo “tráspradiantemente” complicado de contar causos<sup>4</sup> (sic).

E ainda:

desde que alguns médicos começaram a sovar o Guimarães Rosa, numa incompreensão de sua obra, me deu vontade de mandar, pelo “Pulso”, resposta para todos<sup>5</sup>.

não sou crítico, mas povo, e como tal critico. Penso que desgostaram de sua seção no Pulso, tutaméia (sic). Para nós, formados técnicos em Faculdades, não nos ensinaram a pensar. Daí sabermos só ler o simples<sup>6</sup>.

Percebemos que havia dificuldades de leitura que cercavam esse público escolhido por Guimarães Rosa<sup>7</sup>, mas, quando esses contos (muitos podem ser identificados como crônicas) foram unidos para a formação do livro, alguns se transformaram em prefácio e o livro recebeu estruturação inesperada para o leitor, principalmente por causa dessa multiplicidade de paratextos. Longe de modificar para facilitar, o autor formula um livro com esses textos que multiplicam identidades textuais. Para tudo isso, insere epígrafes com uma mensagem que parece em muito ajudar: é preciso reler. Entretanto, no limite, ela serve apenas para prender o leitor nas tramas narrativas, já que a releitura não garante a compreensão nem do texto, menos ainda do livro.

Tudo no livro pede uma leitura diferenciada: a duplicidade do título – *Tutaméia (Terceiras Estórias)*; a epígrafe junto ao índice; a presença de quatro prefácios; a quantidade excessiva de textos (quarenta e quatro); um texto que traz um glossário de palavras não necessariamente utilizadas; o índice de releitura junto à outra epígrafe no final do livro que pede a releitura de quatro dos textos a partir de sua renomeação como prefácios; a inversão dos títulos no índice de releitura (*Terceiras Estórias – Tutaméia*).

---

<sup>4</sup> Correspondência sem assinatura. IEB: FJGR, Série Correspondência, sub-série Correspondência de terceiros, Cx. 1,44.

<sup>5</sup> Correspondência enviada por Paulo Rosa. IEB: FJGR, Série Correspondência, sub-série Recepção de Obras, CP - Cx. 04,111.

<sup>6</sup> Correspondência enviada por Paulo Dias Fernandes. IEB: FJGR, Correspondência Recepção de Obras, CP - Cx. 04,118.

<sup>7</sup> O *Pulso* era um semanário médico e, entre 1965 e 1967, Guimarães Rosa alterna-se semanalmente com Carlos Drummond de Andrade na coluna dedicada à literatura.

O paratexto tem, em geral, a função de inserir mensagens do autor para facilitar a leitura, adiantando e resumindo o que será tratado mais adiante – o que significa dizer que quase sempre antecede esse ato de atualização do texto. Trata-se também do lugar de investimento do autor, no qual ele estabelece critérios de recepção. E se, na maioria das vezes, não pensamos muito nessa armação textual, talvez seja porque:

esse apagamento não tem nada de inocente, pelo contrário, é programado pela teoria representacionista que domina a filosofia da linguagem no Ocidente, do século XVII ao XIX. Ao estabelecer uma relação hierárquica entre o texto e a margem, ao privilegiar aquele em detrimento desta, expurga-se toda a dimensão pragmática da linguagem, tudo o que a palavra não *diz* mas *faz* e *mostra* – o domínio da margem<sup>8</sup>.

Tal diversidade de elementos textuais coloca o leitor num jogo contínuo de abertura e fechamento ficcional que o faz pensar no processo de elaboração, tempo da preparação das possibilidades e das escolhas do autor.

Além disso, lembremos que o livro estrutura-se em ordem alfabética, logo, qualquer conto pode ser escolhido para o início da leitura. A desestabilização é instaurada, pois o leitor que acaba de pegar na estante um livro de contos, depara-se com um índice que se assemelha mais a um dicionário ou a uma enciclopédia. Que fazer agora? Ler a partir do primeiro conto ou escolher uma letra qualquer para o início da leitura? Desconfiar e folhear o conjunto para se certificar que não há mais nada “esquisito”?

Se o leitor escolher ler a partir do primeiro texto, encontrará “Aletria e Hermenêutica”, no qual há a reafirmação do caráter ficcional da obra, fazendo a já famosa oposição entre as palavras *estória* e *história*: “a *estória* não quer ser *história* (...) [ela] deve ser contra a *História*. A *estória* quer, às vezes, ser um pouco parecida à *anedota*”<sup>9</sup>. O texto segue com as definições e as implicações da *anedota*. A primeira definição (por etimologia e finalidade) já apela a seu

---

<sup>8</sup> Muzzi, Eliana Scotti. “Paratexto: espaço do livro, margem do texto”. In: *Editoração-arte e técnica*, Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1996.

<sup>9</sup> Rosa, J. G. *Tutaméia – Terceiras Estórias*, Rio de Janeiro: José Olympio, 1967, p. 30. Todas as citações de *Tutaméia* referem-se a essa edição e, por isso, indicaremos no corpo de texto, a partir de agora, apenas o número da página após as frases citadas.

caráter de ineditismo. O essencial dela é a capacidade de alargar “os planos da lógica, propondo-nos realidade superior e dimensões para mágicos novos sistemas de pensamento” (p. 30). Após uma coletânea de anedotas e de declaradas filiações a diversos pensadores tais como Hegel, Bergson, Kafka, temos, então, a conclusão quanto ao que foi feito nesse texto: “*Ergo*: o livro pode valer pelo muito que nele não deveu caber. *Quod erat demonstrandum*”(p. 12). Como o texto é também um prefácio, essa proposição serve não apenas como conclusão do texto, mas também como anúncio de expectativa em relação ao que se segue.

Guimarães Rosa constrói, assim, a figuração da falta: seja no tema, seja na estruturação da obra, que parte da negação de uma ordenação tradicional. *Tutaméia* encena um jogo de paratextos que propõe o objeto livro requerente de uma postura diferenciada por parte de leitor em relação ao seu conteúdo. O principal aspecto de diferenciação dessa postura é o estabelecimento da dúvida como referência primeira para a leitura, assim como está em jogo tornar duvidosa a estrutura do livro e o enredo das estórias.

Em geral, há certo consenso em admitir a importância elevada do papel do leitor nas narrativas rosianas como aquele que deve decifrar o texto pleno de estruturas enigmáticas e, logo, essa literatura é encarada como resultado de uma ficção engenhosa. Podemos rastrear a preocupação do autor com o leitor desde *Sagarana* até *Tutaméia*: durante todo seu percurso ficcional, Guimarães Rosa constrói diversas imagens de interlocutores-leitores, indo do doutor que toma notas, ao crítico literário que observa sua construção e tenta encaixá-la num modelo de leitura<sup>10</sup>. É claro que um leitor habitual de Guimarães – acostumado a um romance sem

---

<sup>10</sup> Acredito que *Tutaméia* apresenta de forma intensa os resultados do longo exercício de estranhamento procurado por Guimarães Rosa desde seus primeiros livros. Essa afirmação parece proveniente da armadilha do pensamento evolucionista, mas não se trata disso. Sabemos que seu livro mais consagrado é *Grande Sertão: Veredas*, e como tal, o romance revê ao mesmo tempo em que projeta o que pensamos da obra total do autor. Dito de outra maneira: a recepção desta obra modifica a recepção das outras, anteriores e posteriores à sua leitura. Dessa forma, é possível perceber continuidade ficcional entre ambas: enquanto as memórias de Riobaldo são entremeadas de várias outras estórias, numa colcha de retalhos de narrativas,

capítulos (*Grande Sertão: Veredas*) ou a novelas que são apresentadas no índice como poemas (*Corpo de Baile*), ou ainda a uma coletânea de contos que traz um segundo índice iconográfico (*Primeiras Estórias*) – pode não se chocar tanto, mas esses elementos circunscrevem o leitor num espaço do estranhamento<sup>11</sup>.

Acredito que um dos efeitos provocados por essa multiplicação de identidades e funções textuais é a reflexão sobre o modo de produção das narrativas e do objeto livro. Essa foi uma pista essencial para delimitar a presente a análise no campo de discussões da crítica genética: defendo que há um espelhamento de processos de escrita na produção textual e que o autor escolhe ficcionalizar essa relação como estratégia de engendramento de um efeito de leitura.

O acervo documental resguardado no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) é composto por rascunhos de obras, fragmentos de anotações, listas de palavras e expressões, recortes de periódicos, livros, desenhos, indicações para a edição de seus livros, correspondências, entre outros. É notável o cuidado do escritor para a organização dessa imensidade de manuscritos, o que pode ser visto, por exemplo, nas encadernações de recortes de periódicos e nos vários conjuntos de manuscritos organizados pelo autor em pastas temáticas.

Esse último tipo de manuscrito foi o que mais me interessou: trata-se de listas de elementos retirados ou criados pelo autor a partir de diversos campos do conhecimento (do dicionário de botânica às passagens de Homero) identificados sobretudo pelo símbolo *m%*. Acredito que esse procedimento acumulador de discursividades será determinante para a criação de efeitos no texto.

---

discussões estéticas e especulações filosóficas e religiosas, mediadas pelo grande monólogo do narrador e personagem principal, em *Tutaméia*, o autor apresenta a mesma pluralidade, mas agora caracterizada pela diluição de narrativas em quarenta e quatro textos curtos de alta densidade poética e que trabalham, sobretudo, com o mínimo e com a desconstrução de parâmetros narrativos.

<sup>11</sup> É de se notar também que a crítica substancial refere-se, sobretudo, às obras anteriores a *Tutaméia*.

Essas características motivaram-me a investigar nos textos de *Tutaméia* e nos manuscritos o papel exercido pelo leitor (sua estruturação textual e sua metaforização), partindo da hipótese de que mecanismos da produção literária de Guimarães Rosa são incluídos em suas narrativas por procedimentos estruturais e metáforas.

Assim, no primeiro capítulo discuto brevemente problemas relativos à recepção de *Tutaméia* para indicar qual seria a expectativa dos leitores em relação a esse livro; em seguida, descrevo o manuscrito elaborado em forma de listas para pensar como ele pode ser determinante para o processo de produção textual.

No segundo capítulo, analiso o conto “Desenredo” a fim de averiguar as estratégias de produção de efeitos no leitor em funcionamento – para isso resgato a teoria da estética da recepção; em seguida, procuro entender como os manuscritos de listagem de pequenas unidades (*m%*) contribuem para a criação de mecanismos ficcionais, seja pela estruturação discursiva, seja pela metaforização de procedimentos.

Por fim, no último capítulo, analiso o texto “Sobre a escova e a dúvida” com o objetivo de observar como o aspecto do duplo – inicialmente proposto pela identidade complexa prefácio e conto – tem sua estratégia textual resultante de questões em torno da produção que, por sua vez, baseia-se na multiplicidade discursiva dos manuscritos e no procedimento de movimentação entre textos.

As transcrições dos documentos utilizados nesta pesquisa estão reunidas em anexos no final desta dissertação e, para facilitar a consulta, organizei-as em conjuntos referentes a cada capítulo: no Anexo I há a transcrição dos manuscritos de listagens e outros caracterizados pela acumulação; no Anexo II reuni os enunciados identificados pelo símbolo *m%* que foram usados no conto “Desenredo”; no Anexo III apresento um pequeno dossiê de manuscritos redacionais de “Sobre a escova e a dúvida”, assim como do início de dois textos inéditos. Todas informam em nota sua localização no Fundo João Guimarães Rosa (FJGR), o

tipo de suporte e de técnica (manuscrito autógrafo ou datiloscrito). As cores utilizadas na transcrição fazem referência ao material empregado pelo autor e, no caso de textos datiloscritos, a fonte utilizada é semelhante à letra de máquina de escrever.

Os últimos anexos são dedicados a recortes de jornais com textos de *Tutaméia* publicados no *Pulso* e coletados por Guimarães Rosa. Por fim, quero assinalar que o número de transcrições anexadas é maior que os analisados nos capítulos, mas são importantes por mostrarem um percurso de leitura que fiz. Mas, mesmo que as transcrições sejam necessárias para compartilhar com outros pesquisadores o conteúdo dos textos autógrafos, espero que o leitor compartilhe do prazer de leitura que neles encontrei por meio das imagens de manuscritos no corpo de nosso texto.

A rue Erlanger (eu morava no 91), tem, agora (janeiro 1959)  
o nome de rue Général Delestraint (?). (A casa é nº 29)  
Vejo, pelo em-título de carta de Madame Léchères.

o entrechoque - (dos chifres) -, m%

m% - um só e larguíssimo entrechoque (de chifres)

m% - Tcho Kao -(nome, chinês)

m% - Ele não respirou. (Descrevendo choque, susto).

m% - como mãos gêmeas

m% - Ele ia pelas pequenas léguas. (Cabotagenzinha) a cavalo

m% - São cartas traidoras...

m% - Dormi todo esparramado.

m% - Aquilo era arte eivada.

m% - Ela milinguiu-se, rápida, de novo.

(m% - sob rigor de segrêdo) = A *cutta Formu*

m% - e a terra alegrou-se em côres.

m% - I Tchao Ao - m% (nome chinês) / Ih T<sup>h</sup>cao Ao

m% - Ao Ah Tchao

m% - uma chinesinha, atrás das cortinas de sêda  
(a sombra de)

m% - Estava-lhe ali, aos lados. - *H. Pinheiro?*

m% - Só sabia era galopar em linha reta.

m% - (Onde êle) teve dias mais favorecidos.

m% - com voz atrovoada

*B. C.* ~~m% - a pontualidade e a obrigação dos réus.~~

~~m% - [scribble]~~

tremeu, como várias verdades

*B. C.* ~~m% - exato como esquina de lampeão - ????~~

*B. C.* ~~m% - [scribble] - ???~~

*fulco?* m% - , não é refritar almôndegas. (! não é coisa simples)

m% - por rixa de política

m% - não há dois cipós que não acabem se emendando... - *H. Pinheiro*

m% - menino só atende ao vislumbado - *H. Pinheiro*

m% - estabelecer um jôgo de baralho, com tôda altura

m% - E tudo ia indo. - *H. Pinheiro?*

m% - puseram môlho nêle e comeram-no...

m% - um tiro no centro dos peitos, em cima do coração) = *Danglers*

## CAPÍTULO 1

### 1. TUTAMÉIA – TERCEIRAS ESTÓRIAS: UNIDADE PERDIDA OU RADICALIZAÇÃO DO PARADOXO?

O que significaria para um escritor ser considerado parte de um cânone literário num intervalo de tempo de duas décadas? Certamente, no caso de autores como Guimarães Rosa, não é saber-se lido massivamente, mas, ao menos, considerar-se em diálogo com a crítica que se fazia especializada e também fundadora de um cânone para a interpretação literária brasileira.

O modelo de análise textual que elegera o modernismo como o padrão literário capaz de reler a história de nossa literatura encontrou nos textos de Guimarães Rosa uma síntese de problemáticas, síntese esta que seria capaz de colocá-lo como ruído dentro da polifonia de experiências ficcionais da época. Assis Brasil, atento ao momento da intelectualidade quando do lançamento de *Grande Sertão: Veredas* (1956) avalia que esse novo tipo de romance acarretou “a mudança, quase que radical, de nossos métodos de aferição crítica (...) o crítico (...) teve de se aparelhar”<sup>12</sup>.

Os novos rumos da crítica estavam sendo dados por um modelo que tentava se impor desde o início do modernismo. O poeta Guilherme de Almeida, ao comentar a semana de 1922, afirma: “o que nós queríamos – talvez sem saber, embora sentindo de verdade – era uma renovação dirigida: a nacionalização das nossas formas internacionalizadas, a legítima reposição dos valores poéticos no tempo e no espaço, isto é, na atualidade e no BRASIL”<sup>13</sup>. Nota-se nesse comentário que o paradigma da idéia de nação estava entre as intenções do movimento modernista e isso também foi recuperado pela crítica e configurou-se como modelo de julgamento.

---

<sup>12</sup> Brasil, Assis. *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Simões, 1969.

<sup>13</sup> Almeida, Guilherme de. Apud: Brasil, Assis. “Linguagem Brasileira”, *Ibidem*, p. 33.

Nesse contexto de recepção crítica, Guimarães Rosa tornou-se respeitado como escritor no lançamento de *Sagarana*, em 1946, e consagrado pela publicação dos livros de 1956. A partir de então, suas narrativas receberam diversos enfoques interpretativos. Nesse conjunto heterogêneo constam estudos sobre a utilização de recursos estilísticos e lingüísticos; busca de decifração de índices de intenções místicas, metafísicas e mitológicas; investigações quanto à composição; interpretações de relações sociológicas, históricas e políticas; observação das etapas do processo de criação dos textos por meio de seus manuscritos.

Em relação a esse conjunto, minha insatisfação e estímulo para a atividade crítica diz respeito às leituras que buscam provar a existência de uma unidade de sentido na ficção rosiana. Acredito também que a necessidade de identificação de tal unidade, em boa parte da crítica que se aproxima do texto rosiano, seja um dos maiores empecilhos para a aceitação de *Tutaméia*. Não por menos, o livro é, certamente, o menos acionado pela crítica literária<sup>14</sup>.

## **1.1 Recepção dos ossos de borboleta de *Tutaméia***

### **1.1.1 A fulgurância do sucesso de *Tutaméia***

*Tutaméia* teve seu lançamento amplamente divulgado pela mídia impressa, mas recebeu um número pouco expressivo de resenhas ou textos críticos. O aspecto do livro mais observado nas notícias da época é a presença de quatro prefácios e a continuidade do estilo de *Primeiras Estórias*, a saber, o do conto curto; já as resenhas aludem ao princípio de condução do leitor, principalmente no que tange às epígrafes e à existência dos prefácios. Reúno aqui um panorama geral desse primeiro momento da fortuna crítica de *Tutaméia*, a partir dos textos mais relevantes.

---

<sup>14</sup> Inegavelmente hoje há um crescimento de estudos acadêmicos sendo efetuados sobre o livro.

Em alguns dos recortes de periódicos guardados por Guimarães Rosa é patente a tentativa dos autores de entender a singularidade do conjunto de contos. João Condé afirma ser Guimarães Rosa o *nosso Górgora*<sup>15</sup>. Tristão de Athayde indica que o livro é a confirmação de singularidade frente a toda a história da literatura brasileira, marcando a solidão ficcional do autor de *Sagarana*. Para ele, a estilística rosiana é antropofágica, pois o autor é tragado pelo estilo; e ainda: poderíamos analisar cada um de seus contos “como aspectos de uma só realidade consistente e confusa”<sup>16</sup>.

Ainda em 1967, o estudo de Laís Araújo determina que a habilidade lingüística “é ela mesma personagem e obra”. Segundo a pesquisadora, essa linguagem impregna-se “de imediato no leitor, entra-lhe pelos poros e absorve e transmuda a nossa indigente capacidade oral e escrita”. A estória seria uma *tutaméia* porque prescindiria da fabulação para “sobrenadar na superfície do fato, inexistível por desnecessário – como em *Hiato*, *Quadrinha de estória* e *No prosseguir* etc. – esboços enquanto contos, mas totais enquanto Guimarães Rosa”<sup>17</sup>.

A conclusão do texto recai no questionamento sobre a possível diminuição do livro em virtude dos comentários tecidos sobre ele, ao que a autora responde: “nós, não, o autor, por desarmar-se de sua espessura dramática, sua metafísica, seu halo de absconso e fusco”<sup>18</sup>. Ou seja, o autor teria decidido apresentar em retalhos vários mundos (telúrico e afetivo, dramático e assombrado, bem e mal, entre outros). Por fim, ela pondera que: “ainda assim, *Tutaméia* será talvez essa ninharia indispensável, desejável, à mão, consumível rápida e

---

<sup>15</sup> Condé, João. “Arte Pura”. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 11 ago. 1967.

<sup>16</sup> “O fabulógico Guimarães Rosa”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 ago. 1967.

<sup>17</sup> Araújo, Laís Correa de. “*Tutaméia, só?*”. *Suplemento literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, 23 set. 1967.

Na definição de Guimarães Rosa, no glossário ao final do texto “Sobre a escova e a dúvida”, *tutaméia* significa: “nonada, baga, ninha, inânias, ossos-de-borboleta, quiquiriqui, tuta-e-meia, mexinflório, chorumela, nica, quase-nada; *mea omnia*”. (p. 165)

<sup>18</sup> *Ibidem*.

levemente, mas de sabor indelével e incorruptível”<sup>19</sup>. O que interessa para minha leitura é a constatação desse efeito de esboço, de inacabado ou de retalho que por diversas vezes os contos provocam.

Entre 1967 e 1968 são publicados os textos de Assis Brasil sobre *Tutaméia* no periódico carioca *Jornal de Letras*. O crítico pretende analisar os prefácios a partir da idéia de testamento estético e, de certa forma, inaugura, em relação a *Tutaméia*, a interpretação baseada na idéia de necessidade de decifração textual para sua compreensão. O crítico chega mesmo a apagar as fronteiras entre ficção e realidade, afirmando que *Tutaméia* nos dá “a chave estética de sua obra, um resumo didático de sua criação, através de quatro prefácios, onde o ficcionista ‘explica’ o mecanismo de sua arte”<sup>20</sup>. O estudo seduz por ter em seu horizonte a explicação do mecanismo da arte de Guimarães Rosa, mas termina forçando o texto a curvar-se a essa idéia.

Há também críticas avessas ao livro, como as de Leão de Almeida e Nogueira Moutinho.

Leão de Almeida afirma que o autor não tinha mais o que dizer: para ele, Guimarães Rosa aproveitou-se da falta de assunto para acentuar seus “malabarismos técnicos e de linguagem”<sup>21</sup>. Sugere ainda que o livro é bem ordenado e de leitura “amena, séria, deleitosa, de mais fácil compreensão do que as obras anteriores, engraçadas aqui e ali, pintadas de dramaticidade”<sup>22</sup>.

Também é exemplar o artigo de Nogueira Moutinho, pois este comenta a troca da “estória”, pela “estorinha”; e afirma que o autor abandonou um romantismo onírico para

---

<sup>19</sup> Ibidem.

<sup>20</sup> Brasil, Assis. “A chave da obra de Guimarães Rosa - I”. *Jornal de Letras*, Rio de Janeiro, jan. 1968. O texto publicado em 1967 intitulava-se “Literatura brasileira hoje”. Já os cinco textos publicados em série nesse jornal foram reunidos no livro *Guimarães Rosa* (1969).

<sup>21</sup> Leão de Almeida, Jefferson. “*Tutaméia*”. Sem indicação do periódico e data (há apenas a indicação de que fazia parte da seção *Literatura*).

<sup>22</sup> Ibidem.

descer “ao nível desse mar morto (diria pântano) no qual pachorrentamente estadeiam-se as flores tristes e pobres de um trivialismo”<sup>23</sup>. Nesse sentido, Moutinho aceita que Guimarães Rosa teria a liberdade de mudar, mas apenas se o fosse para melhor:

após as *Primeiras Estórias* não se poderia admitir uma relativização das forças novelísticas, uma redução do poder encantatório e mágico, um restringir-se à exclusiva e inócua liberdade de deflagrar um instrumento lingüístico poderoso e inusitado sem atribuir-lhe um significado maior, uma força de desvelamento que o justifique<sup>24</sup>.

Para ele, o autor deveria elaborar “sua equação da realidade” e demonstrá-la como fez em *Primeiras Estórias*. Por fim, atribuiu o seguinte julgamento ao livro: “Guimarães Rosa permite-se agora unicamente a construção de vazios edifícios vocabulares, cada vez mais ininteligíveis ao leitor comum”<sup>25</sup>.

Mais adiante, retomaremos alguns aspectos sublinhados por esses dois autores, como os efeitos de trivialismo, o deslocamento entre a leitura fácil e a ininteligível, a “relativização das forças novelísticas”.

Observa-se nesse breve panorama da recepção contemporânea ao lançamento de *Tutaméia* que o livro parece ter causado desconforto até para os que o defendiam (quatro prefácios, muitas estórias, linguagem como personagem) e não só foi criticado, mas repudiado pelos que não gostaram. Duas posturas são marcantes nessa recepção: os que o aceitaram, mesmo com ressalvas, estavam mais atentos aos elementos de composição textual e estrutural, enquanto os que o negavam posicionavam-se contra essas características, pois, para elas seriam responsáveis pela supressão da *mimesis* realista e do substrato “encantatório e mágico”, consagrado na recepção anterior de Guimarães Rosa.

---

<sup>23</sup> Moutinho, Nogueira. “Tutaméia – II”, *Folha de S. Paulo*, 24 set. 1967.

<sup>24</sup> Ibidem.

<sup>25</sup> Ibidem.

Um dado interessante: mesmo sendo um dos livros menos estudados pela crítica rosiana, *Tutaméia* teve sua primeira edição esgotada em menos de três meses<sup>26</sup>. Ao contrário do que parece, ao trazer essa informação não queremos insinuar que haja muita diferença entre a leitura do público comum e a do público especializado, mas sim que havia grande expectativa em relação a mais nova obra do autor de *Grande Sertão: Veredas*. O dado apontado revela também que a produção de valor agregado ao nome João Guimarães Rosa pelos consumidores foi desigual à produção de valor concedido à obra – lembremos a relação entre produção e recepção problematizada por Valéry: o “consumidor (...) torna-se produtor: produtor, primeiramente, do valor da obra; e, em seguida (...) do valor do ser imaginário que fez o que ele admira”<sup>27</sup>.

Os dados, notícias, críticas e resenhas citados acima foram todos pesquisados no arquivo pessoal do escritor. A coleta e organização desse material por parte de Guimarães Rosa mostram que este se preocupava em documentar o que a crítica falava a respeito de sua produção. Isso significa que, de alguma forma, ele tinha ciência do tipo de leitura que faziam de suas obras. Mesmo assim, até hoje quase não há trabalhos que as avaliem em relação ao campo literário em que suas obras estão inseridas. Nesse sentido, a leitura de Covizzi é inovadora, pois, ainda em 1969, percebe que a escrita de *Tutaméia* está marcada por esse diálogo com o discurso crítico da época. A partir do exame dos prefácios de *Tutaméia*, Covizzi conclui que, assim como os textos de ficção, eles possuem pluralidade de níveis de significação. Desse ponto de vista, poderiam ser lidos em três níveis: “a) como estória, se bem

---

<sup>26</sup> No período de um mês, o livro já constava da lista dos mais vendidos – em julho estava em segundo lugar e em agosto passou para primeiro. Participam desse pódio *As cariocas*, de Sérgio Porto e *Quarup*, de Antônio Calado.

<sup>27</sup> Valéry, Paul. “Primeira aula do curso de poética”, In: *Variedades*, São Paulo: Iluminuras, 1991.

que mais informativa que ativa; b) como problemas fabulados de teoria literária; c) como pretexto de justificação de concepção existencial”<sup>28</sup>.

Por não apresentarem o caráter explicativo, os quatro prefácios terminariam por caracterizar um livro com dupla função, a saber, “teoria/prática, e elemento a mais *pour épater* quantos o lêem”<sup>29</sup>. Segundo Covizzi, isso acontece porque o autor deixou sobressair a necessidade de justificar a obra, resultando numa “impressão de livro didático, orientado, que não deixa cada qual senti-lo e/ou dissecá-lo em paz, sem um semáforo a dizer constantemente, como um obstáculo com o qual se tropeça a cada passo: PARE! ATENÇÃO! SIGA!”<sup>30</sup>.

Concordo com tais afirmações uma vez que problemas literários indicados pela crítica especializada em livros anteriores são tratados em *Tutaméia*, por Guimarães Rosa, de forma diferenciada, principalmente quanto à estruturação do duplo e à elaboração de efeitos de produção textual. Entretanto, discordamos da negatividade que tomam as assertivas de Covizzi, sobretudo por causa de um *a priori* dessa leitura, pois ela parece fundada na idéia de que os textos devem formar uma unidade entre si (os paratextos “destoam do todo da obra”). Isso acarreta a eliminação do caráter lúdico da multiplicidade textual, segundo o qual os contos podem ou não dialogar com outras narrativas do autor.

### 1.1.2 *Mea omnia rosiana*

Como visto anteriormente, quando *Tutaméia* é lançado em 1967, muitos foram os pronunciamentos sobre seu valor, tanto havia críticas que acusavam o conjunto de contos de edifícios vocabulares vazios<sup>31</sup>, quanto as que o exaltavam por oferecer novas formas para

---

<sup>28</sup> Covizzi, L. Prefácios Travestidos. Suplemento Literário. O Estado de S. Paulo, 1969, In: *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*. São Paulo: Ática, 1978, p. 102.

<sup>29</sup> Ibidem, p. 89.

<sup>30</sup> Ibidem, p. 89.

<sup>31</sup> Lembremos que também houve críticas contrárias no lançamento de *Primeiras Estórias*. A de Henrique Pongetti, por exemplo, acusava haver nesse livro um “poder de concisão, às vezes discutido pelos que lhe analisam a linguagem e lhe atribuem uma certa volúpia verbalística ditada pelo seu amor às experiências de expressão”. “Roteiros de Leituras”. In: *O Globo*, Rio de Janeiro, 26 jan. 1962.

aspectos trabalhados anteriormente por Guimarães Rosa. Em comum, há a percepção de que se trata de uma obra com particular concepção formal/estrutural.

Na recepção imediata da obra é possível observar a expectativa dos leitores, assim como entrever caminhos teóricos que se tornaram fundamentais para a leitura do texto rosiano. Sublinho, nesse sentido, a existência duas linhas de análise: uma que se centra na revolução lingüística e outra que parte do problema da *mimesis* realista; essa dicotomia (forma *versus* conteúdo) parece ser determinante para a crítica acadêmica sobre *Tutaméia*, especialmente quanto a uma demanda de unidade ficcional.

Em outros termos: ainda que os textos do livro estejam estruturados a partir de uma ordenação alfabética e, portanto, colocados como peças independentes (que podem ou não relacionar-se), parece haver a necessidade de reorganização do livro por meio da concepção de unidade. Apenas essa unidade possibilitaria a compreensão, por exemplo, de algo sobre o universo simbólico ou mitológico, ou esclareceria metaforicamente o já elaborado nos livros anteriores. É como se a organização arbitrária de A a Z (quebrada apenas por uma brincadeira com as iniciais do nome do escritor) escondesse uma ordenação a ser investigada pelo leitor para chegar a esse sentido oculto.

Os trabalhos mais analíticos que se concentraram na leitura de *Tutaméia* foram publicados apenas no final da década de 1980: *Guimarães Rosa: as paragens mágicas*, de Irene G. Simões (1988), e *Tutaméia: Engenho e Arte*, de Vera Novis (1989). Na leitura de Novis, acentua-se a busca da decifração de enigmas textuais exibidos metaforicamente. A partir da análise de treze contos do livro, define-se a tentativa de “desfazer um tecido para apreender melhor sua tessitura. Ao tentar recompô-lo, eis que se esboça um desenho: o tema da aprendizagem (...) e que esta consiste em reconhecer-se incompleto”<sup>32</sup>. Por meio do conceito de intratextualidade, Novis entende que o livro “poderia ser lido como um conjunto,

---

<sup>32</sup> Novis, Vera. *Tutaméia: Engenho e arte*. São Paulo: Perspectiva, 1989, p. 114.

e os contos, como fragmentos desse conjunto”<sup>33</sup>. Isso porque, além da recorrência temática (amor, metalinguagem, aprendizagem), haveria o deslizamento de personagens por várias narrativas (ciganos, vaqueiro Ladislau), além de outro elemento comum às estórias: o “modo de operação do processo: a economia de palavras, a contenção dos gestos”<sup>34</sup>.

Com aproximação semelhante, já que também pretende decifrar o que está disfarçado, Simões em *Guimarães Rosa: as paragens mágicas*<sup>35</sup> afirma a ligação entre elementos regionalistas e uma temática universal. Assume a duplicidade de gênero quanto aos prefácios, caracterizando-os também como estórias. Entretanto, um passo diferente é dado quando se une a Benedito Nunes na vinculação de cada prefácio a um grupo de estórias. Simões estabelece que os prefácios, além de cumprirem função norteadora, dividiriam o livro em quatro partes bem determinadas:

se, de um lado, ‘desviam’ a atenção do leitor e obrigam-no a refletir, por outro, conduzem ao centro e enigma das estórias, cujas facetas poderiam ser assim representadas: o avesso da linguagem (“Aletria e Hermenêutica”), a invenção da palavra (“Hipotrérico”), a dupla realidade (“Nós, os temulentos”), o mundo representado (“Sobre a escova e a dúvida”). Essas quatro facetas multifazem-se em outras e fundem-se em torno de um único tema: o questionamento da linguagem, do homem e do mundo<sup>36</sup>.

Ainda que Simões assuma a existência da identidade paratextual que obrigaria a reflexão sobre os contos, sua interpretação caminha no sentido de mostrar como os prefácios colocariam em jogo o problema de um texto escondido que deve ser o ponto de partida para a elucidação dos enigmas. Assim, identifica e analisa diversos mitos (eterno retorno; origem; renascimento; palavra mágica; serpente; boi e rio), além de alegorias, considerando sempre o fato desses elementos estarem transpostos textualmente para o sertão.

Mesmo que essas pesquisas sejam fundamentais para minha leitura, pelo cuidado textual que elas demonstram, não considero que os contos de *Tutaméia* tenham

---

<sup>33</sup> Ibidem, p. 23.

<sup>34</sup> Ibidem, p. 26.

<sup>35</sup> Importante assinalar que este é o primeiro livro dedicado exclusivamente à análise de *Tutaméia*.

<sup>36</sup> Simões, Irene Gilberto. *Guimarães Rosa: as paragens mágicas*. São Paulo: Perspectiva/MCT/CNPq, 1988, p. 25.

necessariamente que dialogar entre si, formando uma unidade e, por isso, acredito que a idéia de Novis e Simões que tenta mostrar união de sentido entre eles precisa ser revista.

### **1.1.3 Efeito: unidade e fragmentação**

No prefácio ao livro de Novis, João Alexandre Barbosa recupera a idéia do efeito provocado no leitor – aspecto que será focado em minha análise de “Sobre a escova e a dúvida” e “Desenredo”, efetuadas nos próximos capítulos. Para ele, *Tutaméia* “exige uma releitura do fragmento com vistas à totalidade ou, dizendo de outra maneira, faz sempre o leitor desconfiar de que o que ele lê como totalidade é ainda fragmento: estilhaços de um discurso único que está presente antes na idéia da obra do que em suas realizações particularizadas”<sup>37</sup>. Concordo com a afirmação de Barbosa no que tange à idéia de que no livro há textos estrategicamente elaborados para fazer o leitor desconfiar da unidade ou fragmentação do que está sendo lido.

Essas indicações ao leitor são dadas também pela estruturação do texto, por exemplo em índices, epígrafes e prefácios. Ao pensar nesse aspecto do livro, Covizzi afirma que se nesses textos Guimarães Rosa “admite significado sotoposto é porque houve intencionalidade de mascarar-lo através de vários expedientes, e porque aceita a sua existência”<sup>38</sup>. É certo que a existência de diversos índices autorais que guiam a interpretação documenta essa admissão do sotoposto pelo autor, entretanto, acreditamos que ao fazer o leitor buscar esse sentido obriga-o também a pensar nas escolhas e construção desses enigmas, logo, na atividade de produção da enunciação.

---

<sup>37</sup> Barbosa, João Alexandre. Prefácio de *Tutaméia: Engenho e arte*. São Paulo: Perspectiva, 1989. Responde ainda às muitas críticas dirigidas ao livro que o acusavam de ser diluição de *Grande Sertão: Veredas*. Para ele, *Tutaméia* é um fragmento, assim como os outros livros de Guimarães Rosa, de uma totalidade que abarcaria todos esses enunciados.

<sup>38</sup> Covizzi, L. M. Op. Cit., p. 89.

A escrita de Guimarães Rosa na década de 1960 acontece paralelamente a um intenso diálogo do escritor sobre sua literatura, sobretudo com seus tradutores, que, a partir de 1961, passam a divulgar seus livros em diversas línguas<sup>39</sup>. No acervo do escritor, esse diálogo está documentado nas inúmeras correspondências trocadas com os tradutores, que mostram o cuidado que Guimarães Rosa tinha com a transposição de seus textos para outros idiomas. Nessas correspondências vemos também o quanto o escritor acompanhava a recepção de seus textos, tanto em relação aos artigos publicados na imprensa, quanto às análises resultantes de trabalhos acadêmicos – indicando aos tradutores, por vezes, a leitura de algumas críticas.

Nesse sentido, a postura de Covizzi no artigo de 1969 é aguda, pois percebe essa relação do livro com o campo literário em que está inserido. Entretanto, naquele momento, sua análise está revestida de uma negatividade: “GR parece ter-se impressionado excessivamente com o que a abundante crítica à sua obra disse a seu respeito”<sup>40</sup>. Frente a essa afirmação, minha hipótese é a de que o diálogo identificado no livro, entre o leitor especializado e Guimarães Rosa, é um dos efeitos das ninharias de *Tutaméia*, mas não um diálogo ingênuo e aceitante das regras impostas pela crítica e sim a proposição de uma radicalização do projeto estético do autor, ou melhor, da criação de um efeito de projeto estético.

Na tese defendida em 1983, João Adolfo Hansen já chama atenção, a respeito de *Grande Sertão: Veredas*, que um dos efeitos principais do texto é fazer o leitor achar que o autor quis ou conseguiu dizer algo. Para observar a prática de escrita de Guimarães Rosa, Hansen parte da idéia de que o romance de 1956 é um texto que se oferece como unidade de ficção, mas que é, na verdade, “a ficção de uma unidade, ostentando as marcas de sua

---

<sup>39</sup> Em 1961 e 1962 é publicado *Corpo de Baile* em francês; em 1963 *Sagarana* é traduzido para o italiano e *Grande Sertão: Veredas* para o inglês; no ano seguinte, este último é publicado na Alemanha, em 1965 na França e em 1967 na Espanha; em 1966 o conto “A terceira margem do rio” é publicado na Tchecoslováquia;

<sup>40</sup> Covizzi, L. M. *Ibidem*, p. 89.

contradição”<sup>41</sup>. Por isso interessa a Hansen não a objetivação de uma unidade, mas a percepção da:

*desorganização programática* de seu texto, seu modo de intervenção na literatura brasileira, a redistribuição do simbólico e do imaginário que efetua, a sua política de linguagem, produzida na inflexão paradoxal do “revolucionário” que se quer “reacionário”. Trata-se da enunciação e das relações de designação e significação que implica <sup>42</sup>.

São com esses pressupostos que o autor conclui ser *Tutaméia* o resultado extremo do procedimento rosiano, no qual haveria a teatralização do “projeto literário do autor no nada de um efeito de imaginário, dado a ler como desnudamento do processo que se complica”<sup>43</sup>. Minha leitura converge para essa idéia de um texto fundado na enunciação paradoxal que, para afirmar a ficção de unidade, o faz ostentando suas contradições e, assim, desloca as expectativas do leitor quando aparenta mostrar as engrenagens de seu funcionamento.

Além disso, se estamos certos de que na década de 1960 Guimarães Rosa está dialogando com uma crítica que o polarizava enquanto autor formalista ou conteudista, *Tutaméia* sublinharia o problema da dúvida, do inacabado e, por consequência, da atividade de produção de enunciação. Dessa forma, interessa-me aqui a tensão que o autor prepara cuidadosamente, em cada seção de seu dicionário de ninharias, *Tutaméia*, em função de um efeito de projeto estético, isto é, como o autor faz o leitor acreditar que está diante de um discurso sincero sobre a produção literária.

---

<sup>41</sup> Hansen, J. A. *O O – a ficção da literatura em Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Hedra, 2000, p. 30.

<sup>42</sup> Ibidem, p. 31.

<sup>43</sup> Ibidem, p. 123.

## 1.2 Os manuscritos: especulação e materialidade

“adotei naturalmente o processo de acumular material e afiar as ferramentas, à espera de momentos propícios e decisivos quando a oportunidade passa perto e a gente tem de segurá-la com mão firme, doidamente”

(Carta a Vicente Guimarães, 3 jun. 1939)

Essa declaração de Guimarães Rosa funciona como pista para incentivar a leitura do livro e considerar o que se processava nos momentos anteriores à sua publicação. Isto é, tentar perceber, nos manuscritos e nas versões publicadas anteriormente dos contos, se havia algum procedimento que determinava o tipo de texto apresentado em *Tutaméia*. Para isso, preciso lançar mão da Crítica Genética para a reflexão sobre o processo de elaboração textual.

Essa corrente crítica supõe os manuscritos como portadores de uma dinâmica interessante para a interpretação literária – e entenda-se manuscritos não como documento escrito à mão (manuscrito autógrafo), mas como qualquer documento que dê mostras do processo de produção (correspondências, datiloscritos, entre outros). Todavia, geralmente os estudos a ela filiados restringem-se à reconstituição cronológica de etapas da elaboração textual e, por vezes, não chegam à etapa seguinte que seria a de interpretação.

Neste estudo, nossa motivação não é a de buscar e descrever índices nos manuscritos (rasuras, substituições, acréscimos e deslocamentos) para a determinação temporal do que já está no manuscrito e o que ainda não foi desenvolvido; é, antes, procurar discutir o que se deixa entrever nos manuscritos para a compreensão do funcionamento da máquina ficcional.

Dentre as diferentes linhas que se desenvolveram a partir dessa teoria, nosso estudo ajusta-se mais às reflexões feitas por grupos de pesquisadores brasileiros, porque estes não pensam o manuscrito simplesmente como base para a determinação temporal de fases literárias, como o fazem os pesquisadores que inauguraram a disciplina na França.

No livro *Escrever sobre escrever*, Cláudia Pino e Roberto Zular compreendem a prática da escrita enquanto atividade que envolve “hesitações, tensões por vezes insolúveis que não tendem a lugar nenhum, não têm um ponto de partida fixo, mas muitos que se definem sempre pelo passo seguinte, e não por uma tendência anterior, preexistente”<sup>44</sup>.

Os autores propõem, a partir da teoria de Foucault sobre a arqueologia do saber, não mais a apreensão de um processo, mas a observação de “séries breves, justapostas, portadoras de uma nova história”<sup>45</sup> que seriam organizadas a partir de descontinuidades, indicando que “os movimentos identificados em um conjunto de manuscritos não poderiam ser pensados a partir de tendências (identidades entre enunciados), mas das diferenças entre eles”<sup>46</sup>.

Essas diferenças não são dadas apenas pela materialidade dos manuscritos, mas pelo olhar do pesquisador que é, por sua vez, afetado por aqueles objetos de leitura que também provocam efeitos em quem os consulta, solicitando sua atuação nesse campo de descontinuidades. Por isso é importante o recorte analítico feito pelo pesquisador na medida em que é ele quem vai direcionar seu olhar para o montante de manuscritos, definindo quais tipos de descontinuidades devem ser observados ou não.

### **1.2.1 Estudos genéticos do texto rosiano**

Os primeiros estudos em crítica genética sobre as narrativas de Guimarães Rosa desenvolveram-se sob a orientação de Cecília de Lara, responsável também pelos trabalhos de

---

<sup>44</sup> Essa reflexão citada parte da análise da releitura do mito da escrita de Robinson Crusóé feita por Paul Valéry em “Histoires brisées”. Vale ressaltar ainda a avaliação dos autores para o percurso da crítica genética enquanto disciplina: “talvez o primeiro momento da crítica genética, na qual se encarava a escrita como uma continuidade, fosse uma forma de reverenciar o processo de criação (e o processo de produção capitalista) como se fosse um grande deus. Sem dúvida, essa escolha teve seus frutos: a crítica genética entrou dentro dos espaços do poder, criou laboratórios, grupos de especialistas, conseguiu recursos, teve a atenção da imprensa e das casas de edição ao revelar manuscritos inéditos e novas interpretações de textos canônicos a partir desses novos dados. Essa escolha também teve seus custos: não há geneticista que não tenha sido ligado, de frente ou pelas costas, a uma certa cultura da alienação”. Pino, C. A.; Zular, R. *Escrever sobre escrever – uma introdução crítica à crítica genética*, São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007, p. 40.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 41.

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 41.

levantamento e organização prévios da documentação<sup>47</sup> quando de sua chegada no Instituto de Estudos Brasileiros. Essas pesquisas foram pioneiras, já que a crítica genética na França ainda estava definindo seu campo de estudo e ainda não havia bibliografia segura para a reflexão sobre seu *modus operandi*. Assim, no Brasil, ao se dedicarem à leitura dos manuscritos rosianos, os pesquisadores foram exaustivos quanto ao cotejo de notas e rascunhos para a elucidação cronológica de seu material, propondo-nos novos caminhos de interpretação<sup>48</sup>.

Todos esses trabalhos são essenciais enquanto divulgação de manuscritos a partir de suas transcrições e também porque reúnem depoimentos do escritor e de pessoas próximas a ele durante sua trajetória literária, além de divulgar correspondências que muitas vezes encontram-se dispersas.

Dialogaremos sobretudo com os estudos de Leonel e Romanelli. Por isso faremos agora uma breve contextualização deles.

As viagens feitas por Guimarães Rosa pelo interior de Minas Gerais resultaram num vasto material escrito em cadernos e cadernetas, tornando-se um dos motivos prediletos da crítica genética. É o que ocorre no estudo de Maria Célia Leonel, de 1984, sobre o processo de criação de *Corpo de Baile*, no qual tenta recuperar o aproveitamento das notas de viagem para a produção literária<sup>49</sup>. O trabalho minucioso de pesquisa e descrição dos manuscritos está, nesse caso, motivado em descobrir a “raiz realista do elemento descrito”<sup>50</sup>. Assim, Leonel conclui que “a realidade sertaneja é transfigurada pela imaginação apaixonada de Guimarães Rosa, mas nunca deturpada por ela”<sup>51</sup>. Esse apego ao dado real é superado em seu

---

<sup>47</sup> O levantamento e a organização prévia dos documentos foram sendo elaborados, a partir de 1979, quando da chegada dos manuscritos no IEB.

<sup>48</sup> Para a análise de textos publicados, engajaram-se os estudos de Maria Célia Leonel (1984); Maria Neuma Cavalcante (1991); Kátia Romanelli(1995); Ana Luiza Martins Costa (2002); e, na tarefa de rastrear os processos dos textos inacabados, há os estudos de Elizabeth Ziani (1996) e Cleuza M. de Carvalho (1996).

<sup>49</sup> Leonel, Maria Célia. *Guimarães Rosa alquimista: processos de criação do texto*. Tese (Doutorado), Universidade de São Paulo, São Paulo, 1985.

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 91.

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 122.

livro *Guimarães Rosa – Magma e gênese da obra*, no qual a pesquisadora objetiva reler o texto rosiano como um manuscrito que quase sempre se remete a uma escrita anterior e, para isso, formula o conceito de auto-intertextualidade<sup>52</sup>.

Quase dez anos depois do primeiro estudo de Leonel, surge, em 1995, a tese de Kátia Romanelli sobre o processo de criação de seis contos de *Tutaméia*<sup>53</sup>. O dossiê é descrito de forma extenuante para a observação das “diretrizes lingüísticas e estilísticas” na construção textual de Guimarães Rosa a partir da dinâmica de alterações nos manuscritos. A pesquisa, muito cuidadosa e generosa para com os que se interessem pelo processo de criação, conclui que

no que se refere à invenção poética, percebe-se que o escritor explora mais intensiva e precisamente a técnica de enxugamento do discurso que acarreta alguns resultados: uma estruturação mais hermética, liberta de conexões gramaticais da ordem dos elementos que compõem o sintagma; uma maior ênfase ao efeito cumulativo que aponta na direção do sentido, segundo uma técnica imbricada, que decorre da extrema inversão de segmentos, dando a idéia de inarticulação do discurso narrativo, conferindo a cada vocábulo um papel de destaque e uma maior autonomia de criação no manuseio da linguagem, que permite chegar à plenitude de sentido<sup>54</sup>.

É por causa desses procedimentos identificados que Romanelli comenta em diversas partes de seu estudo a importância do leitor para fazer funcionar as engrenagens textuais de Guimarães Rosa. Daí a comparação entre o livro e a técnica cinematográfica: “o campo de percepção do leitor estabelece-se para a obra à semelhança da técnica do corte cinematográfico em que cada texto, sendo um núcleo narrativo, pode ser focalizado separadamente”<sup>55</sup>.

---

<sup>52</sup> Leonel, M. C. *Guimarães Rosa. Magma e gênese da obra*, São Paulo: Unesp, 2000.

<sup>53</sup> Romanelli, K. A “álgebra mágica” na construção dos textos de *Tutaméia* de João Guimarães Rosa. Tese (Doutorado), Universidade de São Paulo, 1995.

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 195.

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 196.

### 1.3 O que não deveu caber, mas existiu

É corrente na leitura das narrativas de Guimarães Rosa não sabermos qual a fronteira do interpretável. A dúvida é resultante, em parte, do efeito de ilimitabilidade proveniente da proliferação de índices de interpretação sobrepostos em camadas. De qual modo, então, leríamos o enunciado que fecha o primeiro texto de *Tutaméia (Terceiras Estórias)*?

Ergo:  
*O livro pode valer pelo muito que nele não deveu caber.*  
Quod erat demonstrandum.

Pode-se entendê-lo como um aviso ao leitor quanto ao caráter de incompletude da obra, que não deve ser lida como resultado de uma inspiração totalizadora que se oferece prontamente acabada e completa.

Nesse trecho também é interessante notar a modulação entre a possibilidade do valor da obra (“pode valer”) e a certeza (“não deveu caber”) daquilo que não deve estar contido nela: a virtude do livro é indeterminada em relação ao que nele não está, mas é certo que os hiatos (sem dúvida muitos) são indicados como fonte para essa valoração. Aceitando entrar nesse jogo de espelhos ficcionais, a menção ao que não está abre uma janela difícil de não ser espiada: o que não cabe e a possibilidade do que está sendo lido valer por algo não observável acompanha a leitura dos quarenta e quatro textos do livro.

Seria também possível compreender o enunciado como o registro de uma restrição imposta pelo autor para sua escrita, encenando, através da negatividade, a figuração da falta? Caso afirmativo, teríamos como hipótese interpretativa não somente o trabalho do leitor, mas também o do autor. Desse ponto de vista, a afirmação indicaria como se deu o percurso de criação dos textos, o que recebe ressonância em outros espaços textuais (como veremos no segundo capítulo), nos quais também veremos essa tentativa do autor em manipular nosso olhar através de algum índice que nos obrigue a pensar a prática de enunciação da atividade

da escrita. Mas será que o autor pede que vejamos seus manuscritos (aquilo que, supostamente, não deveu caber) talvez por indicarem novas formas de ler as narrativas? Sendo assim, ele acreditaria ser o manuscrito uma obra em si?

Provavelmente esse não é o caso, pois, mesmo que o autor tenha integrado na publicação de seus livros a partir da década de 1960 algumas imagens de seus manuscritos com pequenas alterações, ele está certamente distante da postura de escritores como Francis Ponge que publicou seus manuscritos de poemas.

Além das poucas entrevistas concedidas pelo escritor, podemos afirmar que a divulgação de sua atividade de escrita é posta em jogo em suas narrativas e na materialidade de seus livros: as narrativas afirmam continuamente sua consciência de ficcionalidade (freqüentemente entendida pela crítica pelo viés da metalinguagem); já a materialidade propõe a reflexão ao leitor sobre o tempo das escolhas e formalizações – tempo geralmente intermediário quanto à escrita das narrativas pelo autor e de sua atualização pelos leitores – por meio da escolha dos paratextos (títulos, epígrafes, notas de rodapé, orelhas), dos elementos gráficos e da estruturação das narrativas.

A manipulação desses elementos foi tão explorada em *Tutaméia* que sentimos a necessidade de integrar em nossa discussão questões relativas à materialidade do processo, ou seja, os manuscritos. Propomos ver na configuração espacial da atividade da escrita a problematização de escolhas construtoras de efeitos nos leitores dos textos publicados e a ficcionalização estrutural de mecanismos da criação textual de Guimarães Rosa.

Apresentaremos a seguir uma descrição geral dos manuscritos do autor para pensar alguma identidade (se é possível encontrar apenas uma) para a prática de enunciação da atividade da escrita para Guimarães Rosa.

Escolhemos para o estudo mais detalhado não os manuscritos redacionais (os que já apresentam versões de narrativas), mas sim os de estudo geral para a composição das

narrativas, os quais, no caso rosiano, caracterizam-se pela configuração de um espaço de acumulação. Um dos motivos para essa escolha diz respeito ao montante de manuscritos de Guimarães Rosa à disposição do público, pois não há a conservação do itinerário *completo*<sup>56</sup> de sua elaboração textual. Isso porque temos em abundância o material que pode ser caracterizado como anterior à redação (listas, desenhos, sistematizações de leitura, estudos de línguas), mas apenas algumas versões de textos – no caso de *Tutaméia*, a maior parte dos manuscritos encontra-se já datilografada apresentando, geralmente, somente correções quanto à ordem ou grafia das palavras e não são todos que têm manuscritos autógrafos<sup>57</sup>.

Meu ponto de partida é, então, a impossibilidade de rastreamento de um processo completo da feitura dos textos através de diversas versões (além da insatisfação frente a uma interpretação que se centre nessa proposta); além disso, o conjunto de contos de *Tutaméia* colocou-me diante do problema da textualidade fragmentada. Percebe-se que estamos efetuando um deslocamento de enfoque: não é tanto o conto enquanto forma breve que nos interessa, mas sim o caráter da escrita fragmentária e cheia de descontinuidades. Assim, questiona-se o que significa escrever textos tão curtos não à luz de uma teoria dos gêneros, mas sim como forma espelhada de mecanismos de elaboração.

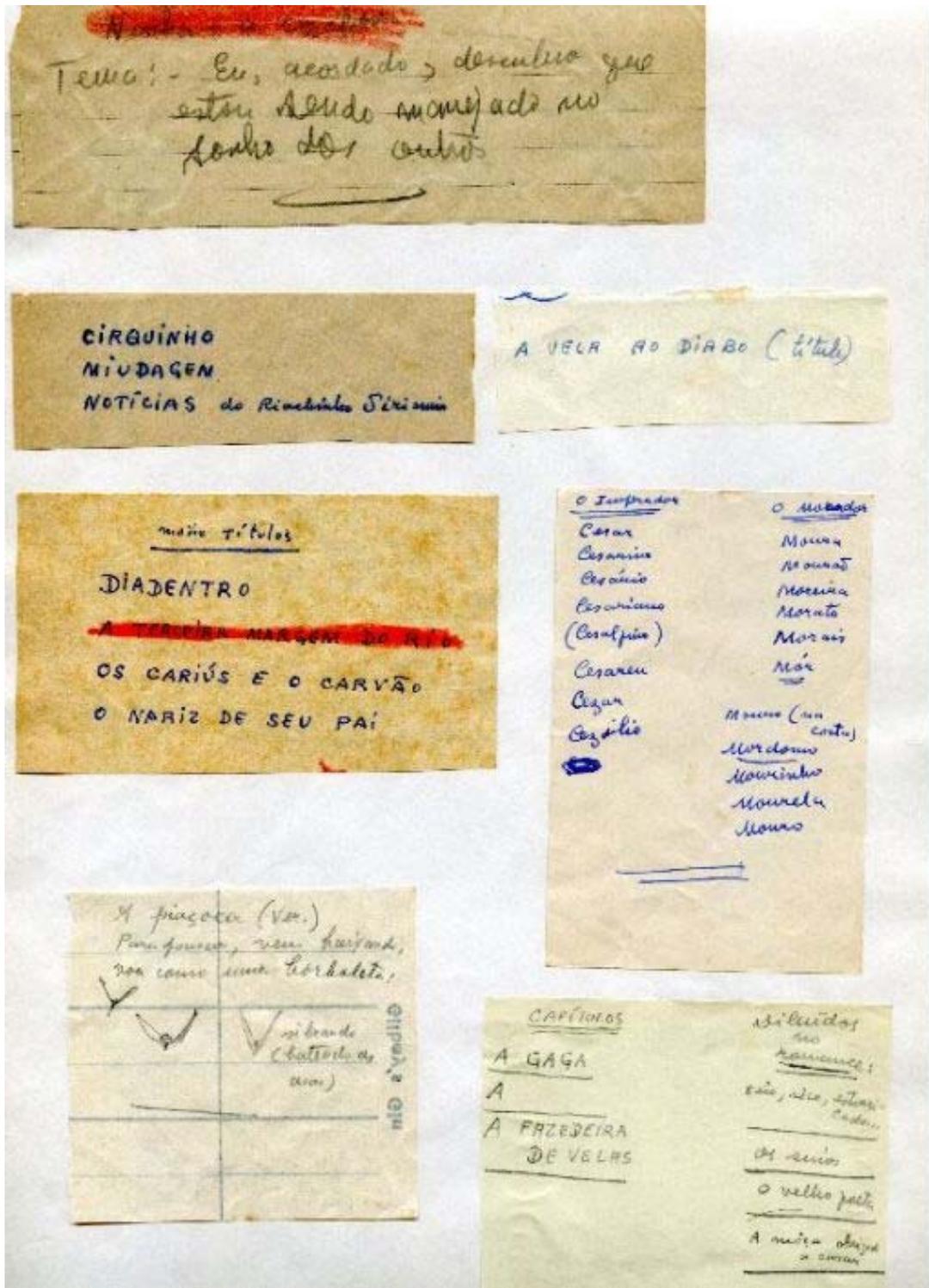
Quanto aos manuscritos, serão trabalhados agora três aspectos dessa massa documental: a acumulação enquanto método, a listagem como forma e a citação enquanto desejo de apropriação do outro. Mas, antes disso, descreverei as características gerais desses manuscritos. Tomei como ponto de partida teórico pensar os manuscritos não como portadores de uma verdade sobre a fabricação literária (documentos atestadores de determinada hipótese), mas sim encará-los pelo espaço que os encerra, a saber, o da página

---

<sup>56</sup> Queremos afirmar com isso que há lacunas óbvias entre a escrita de algumas versões, mas não significa que acreditamos ser possível identificar e historicizar, sob a égide de uma totalidade, todo o processo de fabricação de um texto, da idéia até a publicação.

<sup>57</sup> Mesmo assim, traremos no segundo capítulo também alguns manuscritos redacionais relativos ao texto “Sobre a escova e a dúvida”, pois neles há marcas mais significativas da construção textual do problema da representação literária.

que acolhe o diverso sem torná-lo uno, mas sim fazendo explodir sua fragmentação heteróclita.



Manuscritos em fragmentos de papéis.  
 IEB, FJGR, MO, EO: Cx 3,1 doc. 45

### 1.3.1 Estudos para Obra: as anotações de Guimarães Rosa

“quando produzo Anotações, elas são todas ‘verdadeiras’: eu nunca minto nunca invento), mas, precisamente, não tenho acesso ao Romance; o romance começaria não pelo falso, mas quando se misturam, sem prevenir, o verdadeiro e o falso: o verdadeiro gritante, absoluto, e o falso colorido, brilhante, vindo da ordem do Desejo e do Imaginário”

Roland Barthes, *A preparação do Romance*

Quando entrei em contato com o acervo de manuscritos de Guimarães Rosa, as posições teóricas que eu tinha como certas até então foram abaladas radicalmente; nesse momento pude entrar em contato com os resquícios de um trabalho intenso de produção literária. A visitação freqüente às anotações e aos textos em desenvolvimento também foi decisiva para entender que o oposto também não era verdadeiro: o substancial do texto rosiano não poderia ser pensado pela idéia de acesso e mapeamento de sua intenção denunciada pelos manuscritos.

Se a atividade constante de escrita a partir da observação do outro com o uso de anotações freqüentes poderiam ser lidas grosseiramente como índice de falta de inspiração, podemos nos esforçar para pensá-la pelas determinações da escolha formal no que se refere à sua idéia de elaboração textual.

A imagem de manuscrito reproduzida na página anterior mostra uma das inúmeras páginas reunidas em pastas temáticas por Guimarães Rosa. Ele organizou e classificou trinta e oito pastas que cobrem os mais diversos temas, entre eles: fauna, flora, religião, citações, moda, costumes, arquitetura, línguas, filosofia, marinha, geologia. Atualmente esse material encontra-se no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) com a classificação geral de sub-série *Estudos Para Obra*. Ela contém ainda vinte e cinco cadernos e sete cadernetas. Nos cadernos, temos, por exemplo, fichamentos de obras sobre pintura, literatura e filosofia, além de incontáveis listas; já as cadernetas tratam de anotações de viagens (à Europa, ao Pantanal, à

Minas Gerais), mas não somente impressões do percurso e sim o recolhimento de expressões, anedotas, provérbios, trechos de conversas ouvidas, frases, topônimos, antropônimos, títulos e temas para contos e livros etc.

No acervo da viúva do escritor, Aracy Guimarães Rosa, recém adquirido pelo IEB, há alguns manuscritos de Guimarães Rosa que complementam a documentação já existente – correspondências, cadernos de estudos, fotos, entre outros. Um deles chama atenção pela nota escrita na capa por Aracy: “Com este caderno meu Joãozinho passou as últimas horas de sua vida, aqui. / novembro 19 – 11– 1967”<sup>58</sup>

Não trago essa informação enquanto curiosidade afetiva, mas, porque ela mostra como o hábito de anotações constantes foi registrado (e, de certa forma, homenageado) pela pessoa que provavelmente mais acompanhava esse processo.

O processo geral de formação dessas pastas com listagens consistia em reunir material recolhido e registrado em papéis soltos e/ou cadernetas, datilografá-los posteriormente (passando-os a limpo) e reuni-los no espaço da pasta de acordo com a temática. Vale ressaltar nesse processo que, segundo Barthes, passar a limpo a *notula* coloca em jogo a presença do outro: “copiar desvaloriza o que não é suficientemente forte: não temos a coragem muscular de copiar (...) sem dúvida, a *escritura* (como ato complexo e completo) nasce no momento da *cópia (Nota)*”<sup>59</sup>.

No entanto, essa esquematização (coletar em nota, datilografar e organizar) não é tão certa, pois se trata apenas de uma forma geral de organização do autor que, geralmente, funciona como uma contenção explosiva, já que rompe os limites estabelecidos pelo ordenamento – é comum que diversas listas datilografadas recebam acréscimos manuscritos

---

<sup>58</sup> Trata-se de um caderno com 49 páginas escritas e identificado pelo número 32, mas esta não é uma classificação definitiva, pois o acervo ainda está em organização.

<sup>59</sup> Para Barthes, a cópia é sempre para alguém, enquanto a escrita é para nós mesmos. In: Roland Barthes, *Preparação do romance*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 189.

posteriores, além disso, podemos pensar que alguns itens possam ter sido inseridos durante a atividade de datilografar as notas.

O autor pode ser caracterizado como um colecionador de expressões e palavras que registrava em listas o que lhe interessava. Percebe-se nesse material o quão heterogêneas eram as fontes de estudo do escritor, pois há tanto citações de falas de vaqueiros, como de filósofos e literatos – além de registrar também suas leituras de revistas e jornais, elementos recolhidos do rádio, conversas em restaurantes e com colegas do Ministério de Relações Exteriores.

Vejamos, a título de exemplo, os itens de uma das listas (Anexo I, p. 196):

Machado de Assis:  
rideiro  
"comeu desencadernadamente"

---

A GULA:  
voluptas abdominis -Cic.  
vitium ventris - Cic.

---

ABOJAR:  
- José de Alencar) : "O abojar ... são os nossos ranz sertanejos"

---

BOI ÁPIS :  
varilis coloribus Apis - (Ovídio)

---

"Em tempo e lugar, perder é ganhar"- (provérbio)

Observa-se a enumeração de frases de fontes muito diversas e com temas que também não se relacionam. Assim, o espaço da página é caracterizado pela possibilidade de acolhimento do diverso – aspecto que trabalhemos mais detidamente na próxima parte deste capítulo.

Os estudos sobre línguas documentados pelo autor chamam atenção para a capacidade de aproveitamento dos mais diversos aspectos das estruturas fonéticas e semânticas. Cito como exemplo duas passagens de estudo do sânscrito:

## SÂNSCRITO

A = primeira letra do alfabeto sânscrito,  
chamada akâra

m% = , a cara.

m% = se acama (O RIACHO)  Akâmi <ileg.> ir tortuosamente, serpentear <sup>60</sup>

Observa-se que ao estudo da língua seguem-se possibilidades de apropriações do que fora focalizado pelo autor. A simples notação curiosa do nome de uma letra (akâra) é transformada em final de uma frase (m% = , a cara.) que, se fosse vista individualmente, não diria muito de um sentido em especial; mas, a seleção de um dado campo semântico ligado a uma língua inesperadamente estudada forneceria mais um índice de interpretação para quem quisesse buscar significados sotopostos.

O escritor deixou registrado, em geral, o aproveitamento das frases e expressões, inclusive sinalizando em quais textos elas foram utilizadas. Há, por exemplo, conjuntos de anotações aproveitadas tanto nos livros de 1956, quanto nas últimas narrativas do escritor. Assim, podemos dizer que seu arquivo pessoal formava uma coleção que servia de fonte de consulta, obrigando-o a recorrer repetidamente a seu acervo, tornando-se pesquisador de seus próprios registros.

Além de recorrer às suas anotações, listas e desenhos para a composição literária, percebemos também um movimento de revisitação de sua própria obra, com o reaproveitamento de frases de um manuscrito em outro, operando por diversas vezes o processo de autocitação. E mais, em seu acervo há também marcas de outra atitude notável:

---

<sup>60</sup> Instituto de Estudos Brasileiros, Fundo João Guimarães Rosa (FJGR), **Série** Manuscritos de Obras (MO), **Sub Série** Estudos Para Obra (EO), Caderneta 9, p. 3.  
A partir de agora indicaremos a localização do manuscrito citado apenas pelas siglas identificadoras no Acervo do escritor: FJGR, MO, EO: Caderno 9, p. 3.  
Lembro também que a referência em nota será usada apenas para transcrições que não estão no anexo dessa dissertação.

há cadernetas guardadas pelo escritor que foram escritas por sua secretária, Maria Augusta C. Rocha (a Madu). O gosto pela documentação ultrapassava os limites de sua observação: o escritor encomendava para Madu suas anotações de viagem e depois interferia nesses registros que passavam a funcionar, então, como material de pesquisa. Cito como exemplo a passagem com interferência de Guimarães Rosa:

Apelidos  
—MIRABEAU → MIROTA  
PERBOIR ⇒ CHIRECO  
ORMEZINDA ⇒ CONHÔ <sup>61</sup>

As marcas a lápis referem-se às anotações de Guimarães Rosa organizando as informações de Madu escritas em azul – neste caso, indicando que na segunda coluna estão os apelidos referentes aos nomes listados por ela.

Como já afirmamos anteriormente, uma sensação de estranhamento ocorre quando vemos as inúmeras pastas organizadas tematicamente pelo escritor com estudos sobre os mais diversos assuntos – há pastas com estudos sobre o mar, rios, práticas de navegação, botânica e agricultura, características físicas e morais, anotações detalhadas de leitura de Dante, Homero, La Fontaine.

Há também a presença nesses conjuntos de estudos de páginas arrancadas de livros especializados, como por exemplo, folhas de um dicionário de termos da Marinha; ou ainda: num caderno com 75 fôlios intitulado *Plantas*, Guimarães Rosa lista, de A a V, a flora da Bahia elencando o nome geral, científico e uso da planta, retirados, segundo o autor, do livro *Flora da Bahia*, de Inácio de Menezes. Temos então a impressão de que o autor de *Tutaméia* filia-se ao pensamento dos enciclopedistas que desejavam o acúmulo sistemático de conhecimentos.

---

<sup>61</sup> FJGR, MO, EO: Caderneta 8, p. 7.

Mas também um ludismo parece acompanhar essas anotações. Vejamos, por exemplo, como o escritor preenche na capa de um de seus cadernos:

Aluno     J. GUIMARÃES ROSA  
Escola    LITERATURA  
Classe    ANIMAIS <sup>62</sup>

A impressão do enciclopedismo é desfeita pela configuração explosiva, heteróclita (e até mesmo caótica) do conjunto de manuscritos, assim como pelo efeito provocado em suas obras por meio do deslocamento contínuo do lugar do leitor que é sempre colocado em posição de dúvida e desconfiança frente ao material narrado.

Esse tipo de demanda está muito ligado ao ceticismo, não enquanto doutrina filosófica entendida pela afirmação de inacessibilidade da verdade, mas sim como negação da capacidade da razão para estabelecer verdades conclusivas; isso ocorreria porque este parte do preceito de que o espírito humano não pode atingir nenhuma certeza a respeito da verdade, resultando num procedimento intelectual de dúvida permanente. Esse conceito toma corpo na epígrafe de Sêneca utilizada na sexta seção do prefácio “Sobre a escova e a dúvida”, de *Tutaméia*:

problemas há, Liberális excelente, cuja pesquisa vale só pelo intelectual exercício, e que ficam sempre fora da vida; outros investigam-se com prazer e com proveito se resolvem. De todos te ofereço, cabendo-te à vontade decidir se a indagação deve perseguir-se até ao fim, ou simplesmente limitar-se a uma encenação para ilustrar o rol dos divertimentos (pp. 156, 157).

Se considerarmos a apropriação que faz das palavras de Sêneca, a multiplicidade de diálogos oferecidos pelos textos de Guimarães Rosa tanto pode ser encarada como um simples exercício intelectual (que vale apenas como exercício), quanto pode resultar em

---

<sup>62</sup> FJGR, EO: Caderno 1, capa.

As palavras *Aluno*, *Escola* e *Classe* estão impressas em tinta preta e seus complementos estão manuscritos em caneta preta.

respostas; mas o importante é o oferecimento ao leitor da liberdade de escolher entre perseguir a dúvida, a indagação, ou limitar-se a se divertir com a encenação dessa saturação de conhecimentos. O mesmo pode ser transposto para pensarmos seus manuscritos, pois vemos que a pesquisa feita (e que resultou nesse montante de documentação do qual falávamos anteriormente) coloca para leitor do manuscrito a busca de referendos às hipóteses argumentativas e, ao mesmo tempo, dissemina enunciações que, por vezes, podem valer por elas mesmas.

O conjunto de pastas e cadernos de estudos de Guimarães Rosa problematiza o funcionamento temporal da elaboração. Isso porque os manuscritos estabelecem um presente que atua como duração retrospectiva: o presente produtivo ocorre por meio da retrospecção em manuscritos que devem ser pesquisados.

Além disso, a pesquisa e leitura desses manuscritos configuram o tempo da preparação para a escritura como um presente pleno de possibilidades alcançáveis, no qual a palavra é pura possibilidade – tudo a ser escrito pode achar relações pelo olhar de pesquisador do escritor. A tensão entre esses possíveis e a escolha ocorre por meio da oscilação: “o eterno presente é como o batimento entre hipóteses simétricas, uma que supõe o passado, outra que propõe o futuro”<sup>63</sup>. Suposição e proposição, categorias mentais para pensarmos o tempo da criação que, se existe como batimento, é pela afirmação dessa potência da linguagem.

A investigação da potência da palavra obviamente é o substrato da escrita literária para muitos autores, mas ela se dá de formas diversas; na literatura de Guimarães Rosa é sua afirmação enquanto método que nos interessa.

---

<sup>63</sup> Valéry, Paul. “Discurso sobre a história”, In: *Variedades*, São Paulo: Iluminuras, 1991, p. 118.

### 1.3.2 Acumulação

O princípio norteador do colecionador Guimarães Rosa é a acumulação. O autor registrava em cadernetas, (re)organizava em listas, datilografava e desenhava paisagens de linguagem: recolhendo fragmentos de discursos, o conjunto de manuscritos rosianos existe como uma máquina retórica que não destrói retóricas, mas que as coleciona.

O primeiro conceito que vem nos auxiliar é o de heterotopia, de Michel Foucault. No texto “Des espaces autres” o filósofo observa que, se o tempo era uma obsessão para o século XIX, hoje estaríamos marcados pela problemática do espaço – é possível afirmar inclusive que estamos na época do simultâneo, das justaposições, do disperso. Nessa conferência de 1967, o filósofo afirma que há no interior de espaços sociais cotidianos (nas mais diversas culturas e épocas) espaços específicos com funções diferentes dos espaços cotidianos e, por vezes, opostas a eles. A essa configuração espacial chamou de heterotopia<sup>64</sup>.

Após uma rápida história do espaço, Foucault parte para a problematização do espaço externo, divergindo da teoria intimista de Bachelard. O filósofo indica alguns princípios da heterotopia, dentre os quais sublinho a capacidade de justapor em apenas um lugar concreto, diversos espaços incompatíveis entre si. O exemplo facilitador dado por Foucault é o do espaço do teatro e do cinema: no primeiro, temos no espaço retangular do palco a presença ficcional de lugares estranhos uns aos outros; quanto ao cinema, temos a bidimensionalidade da tela em presença das imagens tridimensionais projetadas.

Para pensar os manuscritos de Guimarães Rosa interessa-nos essa idéia de sobreposição espacial de inconciliáveis, pois, como desenvolveremos mais adiante, a página também pode ser entendida por esse princípio de acolhimento do diverso, especialmente se

---

<sup>64</sup> Lembro que o termo vem do léxico da medicina, significando a inadequação espacial de órgãos ou tecidos, pois ocupariam lugares diferentes dos que lhes seriam reservados.

observarmos a página do manuscrito, onde a preservação do múltiplo da recolha de itens a serem trabalhados ou simplesmente incluídos no texto final dá-se como mecanismo textual.

Assim, no espaço do manuscrito podem conviver tanto dados científicos sobre algo, quanto descrições de tapeçarias de museus europeus ou chistes sobre os mais diversos temas. Acumulam-se, pelo uso do formato lista, por exemplo, inúmeros enunciados, criando uma enunciação tão plural, quanto pluralizante. O tempo constituinte desses manuscritos também é da ordem de uma heterocronia – acumulação pela *découpage* do tempo que une fragmentos de leituras e observações dos mais diversos momentos, já que, ao escolher a forma lista é possível simplesmente adicionar algo ao já enumerado, apagando e inscrevendo continuamente vestígios temporais.

Expressões, ou apenas palavras, encontram o abrigo do registro provisório e aparentemente insuficiente. Nessas listagens, vemos citações de falas de vaqueiros e estudiosos, assim como outras de autoria e/ou reinvenção do próprio Guimarães Rosa que são destacadas, geralmente, com a marca *m%*. Tal notação foi rastreada por Leonel e hoje podemos afirmar que ela se apresenta em três variantes: *m/.* pode ser lido como *mim* (por exemplo na passagem “PAISAGEM (vista por *m/.*, na viagem de jardineira)” ); *m/.* é lido como *meu*, de acordo com o trecho: “re-ralar (*m/.*)”<sup>65</sup>; e *m%* passa a indicar “meu cem por cento” em *Boiada*<sup>66</sup>.

Das três formas, é o *m%* o símbolo mais empregado e, segundo o que pudemos observar, não pode ser visto apenas como marca de elaboração, mas também de apropriação: se por um lado é comum um neologismo ser identificado pelo símbolo “meu cem por cento”, é corrente também o autor recolher elementos tomados por sua singularidade – apossa-se,

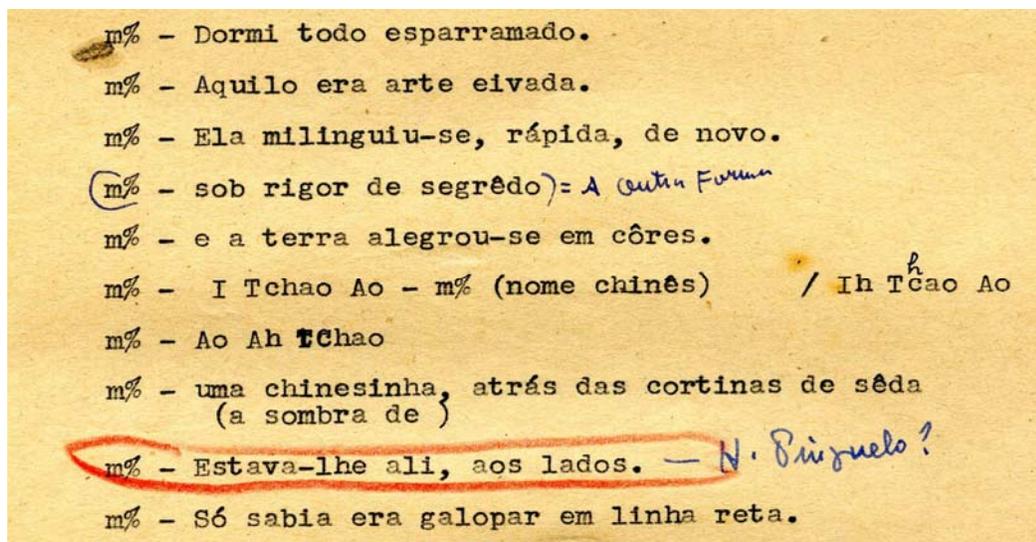
---

<sup>65</sup> Esses dois casos estão no diário de viagem “Grande excursão a Minas”, de dezembro de 1945.

<sup>66</sup> Trata-se do diário da viagem de maio de 1952. FJGR, EO Boiada I.

então, de provérbios ou palavras até comuns, mas portadoras, por exemplo, de uma sonoridade particular.

Pouco importa se estamos diante de elementos de autoria ou de reinvenção de Guimarães Rosa. O fato considerável é que, ao recolher do mundo esses fragmentos de falas de outros e de descrições, o escritor apropria-se deles, transformando-os como um Midas em elementos de sua criação, desestabilizando o conceito de autoria. Vejamos por exemplo as seguintes listagens:



Ou ainda nesta outra transcrita (Anexo I, p. 198):

m% - inventor  
m% - inventivo  
m% - invadimento - B. Mau  
m% - invariante - B. Mau  
m% - invectivo  
m% - o invejador - Sota e Barla  
m% - invencioneiro - "ARROIO-DAS-ANTAS"  
m% - invejamento SSS-?  
os  
m% - ininvestível - B. Mau  
m% - ambivalente  
jeitosa

Termos como *inventivo* e *ambivalente* participam de um denominador comum, o *m%*. Não temos unidade quanto ao exposto, apenas quanto à postura do colecionador: a enumeração é feita sob a égide do *m%*, ou seja, Guimarães Rosa imprime uma assinatura a esses enunciados, encerrando sua potencialidade à identidade ficcional rosiana. Os títulos ao lado das palavras identificam o uso: no conto “Sota e Barla” a palavra encontra-se na frase: “e o Drujo, invejador, que essas, uma e outra, por garapa e mel, também cobiçava!” (p. 169); em “Arroio-das-Antas” temos a passagem: “—‘*Gente invencioneira!*’ Suspiravam mor, em giro doce, enfim entreentendidas, aguadas as vistas” (p. 18).

Cleuza Martins, em estudo genético dedicado ao romance inacabado “A fazedora de velas”, também refletiu sobre esse tipo de manuscrito. Para explicar o fato de geralmente não haver mudanças nas transposições para a redação ela afirma que esta seria um dos estágios intermediários da escritura, já que “à medida que ia elencando fragmentos redacionais, os considerava como resolvidos”<sup>67</sup>. Além disso, Martins entende que essas listagens refletiriam uma fase de indecisão, pois “todos os fragmentos espelham a hesitação e a busca de realização de algo”<sup>68</sup>.

Talvez esse entendimento do caráter intermediário esteja determinado pelo tipo de texto que estava sendo estudado por Martins (inacabado), mas não acredito tratar-se de numa indecisão, pois se o listado marcado pelo *m%* não foi escrito com vistas a um texto, logo, não pode haver dúvida quanto ao uso. A dúvida poderia vir no momento da pesquisa de passagens que melhor se adaptariam a um contexto, isto é, seria no momento da relação que haveria a incerteza, mas o elemento listado ainda valeria poeticamente – como atestam as listas intituladas *Ex* ou *Out* que recebem os fragmentos selecionados para um projeto, mas que

---

<sup>67</sup> Carvalho, C. M. de. *A fazedora de velas: o outro lado da moeda (A gênese do romance em João Guimarães Rosa)*. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo: 1996, p. 63.

<sup>68</sup> *Ibidem*, p. 63.

depois são abandonados e guardados para possível novo uso. Estudaremos melhor esse tipo de manuscrito no terceiro capítulo.

O fato de Guimarães Rosa identificar o estético nesses fragmentos é ou não um ato de escrita literária?

Nossa hipótese é a de que há, em geral, um processo de identificação que imanta o observável de um aspecto estético. Nas palavras de Guimarães Rosa talvez haja uma resposta a meu questionamento: “e mais digo, porque justo me ocorre o que tanto já se notou – do amor, dos lugares, dos livros, até dos piqueniques: que neles só se encontra o que tenha levado consigo”<sup>69</sup>. Ou seja: o olhar do escritor é o responsável por ver em fragmentos discursivos o caráter estético, tanto no ato de seleção (recorte ou elaboração de um enunciado anterior tomado por sua singularidade), quanto no de combinação (demanda da relação que faz surgir configurações inesperadas).

Enumeremos outros exemplos dessas notas: há um conjunto sobre animais formado por mais de cem manuscritos com estudos sobre nomenclatura e hábitos; no conjunto intitulado *m%* há mais de 2500 itens enumerados com a referida marca iniciando cada linha; numa listagem de expressões constam dezenas de provérbios, existentes ulteriormente ou criados por Guimarães Rosa<sup>70</sup>.

Como não tenho a pretensão de elaborar uma dissertação com dados numéricos ou estatísticos, quero com a presente descrição apenas dar uma idéia do montante e da particularidade desses manuscritos e da atividade contínua de recolhimento de elementos atestadores do exercício de descontinuidades.

---

<sup>69</sup> FJGR, EO: *A Boiada*, p. 3.

<sup>70</sup> FJGR, EO: Cx 6.

Essas anotações caracterizam-se por sua multiplicidade de formas e conteúdos: cabe aí a palavra inusitada e o arcaísmo descoberto, a frase do vaqueiro e a sentença de filósofos da cultura escrita; e todos esses registros concorrem no mesmo patamar de importância.

Importante assinalar novamente o caráter transitório dos enunciados listados: estão em estado de espera, dispostos à movimentação tanto entre manuscritos, quanto para a inserção no texto literário. Indico para reflexão a passagem sobre o neologismo do conto “Hipotrérico” que consta de dois manuscritos diferentes. Vejamos as transcrições:

verborum insolentia (CIC.) – neologismo, emprego de palavras	Hipotrérico
<span style="font-size: 2em; vertical-align: middle;">[</span> Neologismo - (emprego de palavras novas) : Verborum insolentia (Cicero)	– “ <a href="#">HIPOTRÉRICO</a> ”

Enquanto a primeira participa de uma enumeração de *m%*<sup>71</sup>, a outra está entre outras citações (Machado de Assis, Fernão Lopes, Ovídio) e reflexões sobre a língua<sup>72</sup>. Podemos supor, então, a movimentação das peças de acordo com a leitura feita pelo autor, que pode, de acordo com a relação estabelecida quando da leitura, movê-las para outro espaço escritural. Além disso, num primeiro momento pode passar despercebida a diferença entre as duas colocações, mas fato é que a mudança do que está sendo significado transforma o item e, por isso, precisou que o autor marcasse em cada um das anotações o uso no texto “Hipotrérico”. Na primeira definição, é a expressão *verborum insolentia* que precisa da determinação de um significado; já na segunda, é o verbete “neologismo” que recebe significação.

Em “Hipotrérico” o trecho é inserido da seguinte forma: “à neologia, emprego de palavras novas, chamava Cícero ‘*verborum insolentia*’” (p. 68). Assim, na movimentação das

<sup>71</sup> FJGR, EO, Cx. 7,1

<sup>72</sup> FJGR, EO: Cx 7,1.

peças denuncia-se sua funcionalidade, mas esta pode ser modificada formalmente sem que anule a proposição listada.

Também ocorre a mobilidade de suportes de escrita: uma página de caderno ou um fragmento de papel com anotações podem ser inseridos nessas pastas temáticas, não precisando, necessariamente passar pela filtragem do texto datilografado (lembro que há uma relativa constância de manuscritos passados a limpo, ou seja, depois de recolher, o autor passava a limpo o texto autógrafo, datilografando-o).

Não podemos ter como hipótese para esse deslizamento entre listas a idéia de um ato de simples organização do material, pois, nesse caso, o mais provável seria a supressão do enunciado na listagem precedente, afinal de contas, o autor percebera que ele ficaria melhor arranjado entre outras citações. Parece tratar-se mormente de uma ação de contínua releitura na busca de novas relações, as quais, pela simultaneidade, proliferam a potencialidade por diversos espaços escriturais.

### **1.3.3 O ceticismo ativo da relação**

Na leitura desses manuscritos caracterizados pela acumulação fiquei impressionada pela sensação de que quase nenhum daqueles elementos enumerados poderia ser descartado; dito de outra forma: quase tudo poderia passar a participar imediatamente das narrativas rosianas, desde que encontrasse o estabelecimento de uma relação com outros fragmentos acumulados. As possibilidades de associação e combinação dessas pequenas peças de enunciação instituem para cada fragmento um poder narrativo em latência.

A acumulação torna-se método na medida em que o escritor se propõe trabalhar com ela pelo esforço contínuo da relação. Esse agrupamento de discursos remete-nos diretamente a uma poética da qual o exemplo mais reconhecido é *Grande Sertão: Veredas*: diálogo

monológico que, pelo artifício da memória, consegue inserir multiplicidade de vozes, criando um mecanismo retórico capaz de criar e destruir retóricas.

Também *Tutaméia* mostra o ruído de diversas inserções enunciativas, mas nele esse princípio ocorre a partir de uma formalização diversa: a matriz não é mais o romance que, enquanto forma, aceita a acumulação (espera-se que aquilo escolhido para figurar no romance, dê conta de um aspecto amplo da experiência)<sup>73</sup>; o conto pressupõe a economia da matéria narrativa para a construção de efeitos no leitor – o que não significa extensão maior ou menor, mas sim condensação de produção de efeitos.

Trata-se de uma escolha formal que tensiona a proposta da leitura do conto a partir de uma unidade de efeito, pois, ao reunir quarenta e quatro textos por uma ordenação alfabética, Guimarães Rosa provoca duas posturas simultâneas: de um lado, permite a leitura isolada e, de outro, obriga a leitura do conjunto, já que insinua continuamente um jogo de relações.

Podemos reunir nesse mesmo abrigo do procedimento da acumulação outros escritores, como Emillio Gadda, Robert Musil, Marcel Proust e Geoges Perec. Parece ocorrer na literatura algo na contramão do discurso científico que busca hoje soluções setoriais de especialistas: a literatura atualiza a demanda da relação entre os discursos gerando, por vezes, uma fala simultânea pela qual tudo parece ser dito por uma coexistência indivisa.

Italo Calvino afirma em texto dedicado à multiplicidade que “em nossa época a literatura se vem impregnando dessa antiga ambição de representar a multiplicidade das relações, em ato e potencialidade”<sup>74</sup>. Em *Tutaméia* é a materialidade do livro um dos aspectos responsáveis por colocar em jogo a potencialidade da representação do múltiplo: os índices

---

<sup>73</sup> Como afirma Bakhtin, a forma romanesca tem o papel de mostrar integralmente o mundo e a vida, mesmo que através de uma parte da totalidade da época apresentada – ainda que essa forma tenha sido trabalhada de diversas formas (problematizando ou não essa pressuposta capacidade).

Em suas palavras: “Nessa capacidade de abranger o todo real está a sua essencialidade artística”. Bakhtin, Mikhail. O Romance de Educação e sua Importância na História do Realismo. In: *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 246.

<sup>74</sup> Calvino, Italo. Multiplicidade. In: *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Cia das Letras, 1994, p. 127.

tornam material a proposta do diverso a partir da enumeração alfabética que, por sua vez, está muito ligada à idéia de composição partilhada de um todo (lembramos da *Enciclopédia* ou dicionários) que pode ser ativado pelo ato relacional.

Entretanto, pelo pouco de fabulação e pelo jogo de interrupções que suas estórias oferecem, estaríamos muito mais próximos de uma estética do fragmento. O que vemos na proposta formal do livro é, em certa medida, continuidade de uma poética já presente em *Grande Sertão: Veredas*: tensionamento da totalidade pela fragmentação. Teríamos, então, uma “enciclopédia aberta” já que em nossa época não “é mais pensável uma totalidade que não seja potencial, conjectural, múltiplice”<sup>75</sup>.

A escolha para a expressão dessa totalidade em potencial deu-se em *Tutaméia*, entre diversas materialidades possíveis, pela abundância da forma narrativa fragmentada apresentada por uma organização culturalmente imposta à atividade de consulta, isto é, a classificação pela ordenação alfabética.

O livro *Fragments de um discurso amoroso* de Roland Barthes também apresenta uma organização em ordem alfabética. Em seu prefácio o autor esclarece os motivos da escolha dessa ordenação:

evitamos assim os ardis do puro acaso que bem poderia ter produzido seqüências lógicas; pois não devemos, diz um matemático, ‘subestimar o poder do acaso para engendrar monstros’; o monstro em questão seria, emergindo de uma certa ordem das figuras, uma filosofia do amar, ali onde se deve esperar apenas sua afirmação<sup>76</sup>.

Antes, trata-se de “um discurso horizontal: nenhuma transcendência, nenhuma salvação, nenhum romance”<sup>77</sup>. Assim, para não seguir uma ordem é que há a ordenação. Em

---

<sup>75</sup> Ibidem, p. 130.

<sup>76</sup> Barthes, R. *Fragments de um discurso amoroso*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. XXIII.

<sup>77</sup> Ibidem, p. XXII.

Guimarães Rosa, tal escolha busca chamar a atenção para o conto em si e não para uma ordem falsamente figurada no ocasional<sup>78</sup>.

Tal organização propõe o compartilhamento com o leitor de uma visada crítica sobre o fazer literário e o conjunto de possibilidades constitutivos dele. A enumeração acumulativa tanto nos manuscritos descritos anteriormente, como no livro (pelos índices, por exemplo) é uma aposta na capacidade de estabelecimento de relações discursivas, assim como supõe a reflexão sobre o método de constituição.

#### 1.4 Frases em Listas

Atento à heterogeneidade do real, o autor trabalha sistematicamente a configuração da lista como forma capaz de reunir o fragmento múltiplo recolhido por meio das redes discursivas.

Michel Butor, ao refletir acerca da materialidade do livro, afirma que enquanto o livro é uma forma de conservação da palavra, é também operador de um movimento de economia pelo princípio de fazer durar a palavra e possibilitar que cada um dos elementos do enunciado esteja fora da efetuação do seguinte. Isso ocorre de maneira que deixe “à disposição de nosso olho o que nosso ouvido já terá deixado escapar, fazendo-nos captar de uma só vez toda uma seqüência”<sup>79</sup>.

Segundo ele, a linha correspondia a uma unidade de significação atrelada à sonoridade do discurso (equivalente ao que entendemos como verso), mas a organização em prosa apagou a imagem dessa unidade.

---

<sup>78</sup> É preciso lembrar que em *Primeiras Estórias* há uma estrutura carregada de significação. São vinte e um contos, divididos simetricamente: o 11º conto é “O Espelho”, que marca tanto o meio da coletânea, quanto o espelhamento temático entre o primeiro e o último conto. Parece haver na escolha de organização de *Tutaméia* a necessidade de fuga às tentativas de explicação.

<sup>79</sup> Butor, M. *Repertório*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 215.

Butor avança ao perceber que se o discurso é analisado geralmente pelo ponto de vista da horizontalidade, torna-se necessário rearranjá-lo para perceber que há muitas vezes uma organização vertical – assim como acontece em alguns livros arranjados de modo a funcionar como reservas de saber para consulta como, por exemplo, os dicionários e catálogos.

Esse arranjo é identificável na configuração das listas: trata-se de uma forma elaborada para a consulta rápida, sendo o registro de saberes oferecido ao leitor que busca elementos para o estabelecimento de relações. Assim, a unidade de sentido de cada linha é retomada pela configuração da lista, criando nela esse espaço de diferença em relação ao encadeamento de elementos que antes estariam inseridos por meio de uma configuração diversa. É interessante pensarmos que cada palavra, quando listada, passa a constituir um espaço de trânsito: está presente ali, mas pronta a ser retirada e utilizada em outro contexto, em outro espaço.

Poderíamos citar ainda vários exemplos, tais como a enumeração de 170 nomes próprios sicilianos retirados de um catálogo telefônico<sup>80</sup> ou uma lista com 145 nomes húngaros e suas versões para o português<sup>81</sup>. A predisposição relacional da lista também é vista no texto literário e, em ambos os casos, coloca em jogo a ação da seleção e combinação. A potencialidade desses elementos é explosiva: mesmo que essa lista de nomes sicilianos ou a de títulos não constituam uma frase, elas provocam a atividade de imaginação das frases que nelas possam existir e “imaginar frases no interior das quais eu possa introduzir um dois, *n* ou todos os componentes dessa lista”<sup>82</sup>. O mesmo pode ser dito em relação às listas de frases: são enunciados que contêm em si narrativas concentradas, como acontece com o exemplo: “m% - trocar os limites do representável”<sup>83</sup>.

---

<sup>80</sup> Em carta a Bizzarri (3/01/1964) Guimarães Rosa afirma que acha engraçado alguns sobrenomes italianos e por isso tem um catálogo telefônico de Palermo que conseguiu com um colega. A Caderneta 7 traz a listagem intitulada “Catálogo telefônico”.

<sup>81</sup> FJGR, EO, Caderno 7.

<sup>82</sup> Butor, Op. Cit., p. 221.

<sup>83</sup> FJGR, EO, Caderno 16, p. 2.

Quanto à estrutura, comumente essas listas feitas por Guimarães Rosa apresentam-se organizadas em torno da idéia de abertura, ou seja, sempre é possível acrescentar novos itens ao já listado quando da recolha de elementos relativos ao tema em questão. Nesse sentido, a lista rosiana dilui seus limites, já que esse tipo de estrutura também pode ser pensado como uma organização especular com um modo de pensar classificatório, freqüentemente responsável pelo ato de excluir. Logo, as diversas leituras e observações cotidianas do escritor encontravam nessa coleção um lugar de acolhimento que estabelece o mecanismo de produção de um infinito. Este, por sua vez, é materializado na atualização do procedimento, seja no momento do uso na obra, seja no tempo em aberto da adição de um novo item a essa lista aberta.

Mas como passar de uma forma breve e fragmentada que é a anotação para a construção de textos com formas marcadas pela continuidade, como o conto ou o romance?

#### **1.4.1 Literatura em Listas**

Mesmo que existam listas com os mais diversos conteúdos, caso especial para reflexão é a listagem de títulos. Esse registro de possibilidades de nomeação parece acompanhar toda a produção literária de Guimarães Rosa. Além disso, esse tipo de lista suporta diversas temporalidades: reúne títulos que já têm existência ao leitor, pois já foram usados em textos publicados, mas também outros que apontam para um devir que solicita o leitor do manuscrito a imaginar quais escritos seriam identificados por aqueles enunciados.

Entre essas inúmeras listas de títulos (há nomeações de contos, novelas e romances, alguns publicados, outros existindo apenas nessas indicações como projeto) há uma que

enumera 155 sugestões, sendo que apenas 22 delas foram utilizadas como títulos, trechos de narrativas e até mesmo como assinatura de epígrafe de um conto<sup>84</sup>.

Vejam os por exemplo o final do manuscrito (Anexo I, p. 191) transcrito a seguir:

- 24) ~~As 3 Marias (Ch., V., Ma.)~~
- 25) ~~Sorôco, sua mãe, sua filha~~
- 26) A história de - - - -
- 27) O homem que não quis mais trabalhar
- 28) Romeu e Julieta.

Entre os títulos usados há outros que nos mobilizam a pensar de qual contexto poderiam fazer parte. É o caso de *Romeu e Julieta*, pelo qual nos questionamos como seria a reescritura desse clássico e como os mecanismos de produção textual de Guimarães Rosa contaminariam essa narrativa.

Paratexto que muita vez funciona como resumo temático ou síntese do enunciado subsequente, encontra espacialização diferenciada tanto nos manuscritos, como nos livros de Guimarães Rosa. Nesse conjunto de manuscritos dispersos por todo o arquivo é possível observar desejos narrativos, trabalhados ou em estado de espera<sup>85</sup>. Ele importa também por ser a marca inaugural do texto. Pode-se dizer até que “indica um momento mítico, inicial, onde o destinatário – o público, não ainda leitor – é convocado a deixar o mundo para entrar em outra ordem: a da linguagem, a da ficção”<sup>86</sup>.

O título *Tutaméia* existira durante muito tempo enquanto possibilidade. No posfácio da coletânea de contos que concorreu em concurso literário em 1937 sob o pseudônimo de Viator, o autor anuncia o título de seu próximo livro: “tambem, ara!, isto já é falar de outro

---

<sup>84</sup> No caderno onde se encontram esses títulos, todos os que foram usados foram hachurados pelo autor e alguns trazem a notação do texto para o qual foi transferido. FJGR, EO, Caderno 10.

<sup>85</sup> Transcrevi apenas sete fôlios no Anexo I (p. 189 a 195)

<sup>86</sup> Muzzi, Eliana Scotti. *Leitura de títulos*. In: *Editoração – arte e técnica*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1996.

livro, o qual, si Deus dê à gente vida e saúde, vae prestar mais, chamar-se-á “TUTAMÉIA”, e virá logo depois deste. Benza-os Deus!”<sup>87</sup>(sic).

A crença do escritor nessa coletânea será abalada por Graciliano Ramos (um dos jurados do concurso), que lhe concederá apenas o segundo lugar. Isso provoca nova reflexão sobre a escritura das narrativas e resulta na reelaboração de nove desses contos para *Sagarana*, publicado nove anos depois. Se quiséssemos trabalhar hipóteses “factuais” sobre a criação literária, seria essa indicação de escrita, já em 1937, uma arma contra os que afirmam ser *Tutaméia* apenas repetição do que já fora trabalhado por Guimarães Rosa em seus livros anteriores, sendo esse apenas um exemplo de preciosismo e excesso de ornamentação literária (mais uma vez acusação estéril de críticos que têm a representação como limite para a literatura).

O título *Tutaméia* também consta de uma das listagens mais interessantes de títulos, a saber, a que enumera em ordem alfabética nomes de livros com indicação ao lado dos que já tinham sido efetuados – no caso, *Corpo de Baile*, *Grande Sertão: Veredas*, *Sagarana* (Anexo I, p. 193).

ADEUS, ANAMARIA!  
BOIADA  
— CORPO DE BAILE  
DIA A DENTRO  
ESTAS ESTÓRIAS  
F  
— GRANDE SERTÃO : VEREDAS  
H  
I  
JOÃO E OS SEUS (BICHOS)  
K  
L  
M  
NARRADOS, NARRAÇÕES  
ORMINAGÉTYS  
P  
QUERÊNCIA  
REI DE OUROS, REI DE ESPADAS  
— SAGARANA  
TUTAMÉIA  
VAI-DE-VULTO      \_\_\_\_\_ VENUSIA  
X  
Y  
ZOO

---

<sup>87</sup> FJGR, MO, Cx 1, Seção.

Lembremos a declaração de Guimarães Rosa a Günter Lorenz:

hoje, um dicionário é ao mesmo tempo a melhor antologia lírica. Cada palavra é, segundo sua essência, um poema. Pense só em sua gênese. No dia em que completar cem anos, publicarei um livro, meu romance mais importante: um dicionário. Talvez um pouco antes. E este fará às vezes de minha autobiografia<sup>88</sup>.

Para Guimarães Rosa, talvez esse conjunto de textos formaria seu dicionário e daria indícios para formular a biografia de um autor criado, ficcionalmente, por ele e denominado João Guimarães Rosa. Rudemente pensa-se o dicionário a partir da idéia de língua morta e estática, já depositada num volume que nega a mobilidade da fala cotidiana; mas aqui está em jogo a concepção de que se trata de elementos em estado de nascença (“utilização de cada palavra como se ela tivesse acabado de nascer, para limpá-la das impurezas da linguagem cotidiana e reduzi-la a seu sentido original”<sup>89</sup>); logo, é também o dicionário uma grande listagem de palavras prontas para a exploração de sua potência poética.

Parece que Guimarães Rosa adota a idéia de formação de uma listagem própria para garantir a negação de sujeição a um dicionário de outrem<sup>90</sup>. A afirmação de uma singularidade nessa organização individual chega ao limite de, em *Tutaméia*, como já comentado, o autor alterar a ordem alfabética para se mostrar, na inversão da ordem ao fazer a seqüência *JGR*, enquanto “sujeito que classifica e como objeto classificado”<sup>91</sup>.

Um fenômeno comum aos cadernos e cadernetas de Guimarães Rosa é o processo de assinalar os enunciados que foram usados, mas que, geralmente, são reelaborados posteriormente para sua inserção na obra. Muitos esforços analíticos foram empregados para tentar encontrar núcleos adâmicos nessas anotações.

Citemos, para exemplificar a problemática desse tipo de busca de um ponto mais antigo de escrita, uma das passagens mais belas do texto *Boiada 2*, a qual descreve a Fazenda

---

<sup>88</sup> Literatura e vida; um diálogo de Gunter Lorenz com João Guimarães Rosa. In: *Arte em Revista*, ano I, nº 2, São Paulo: Kairós, ago/1979.

<sup>89</sup> Ibidem.

<sup>90</sup> Não esqueçamos da função do dicionário de servir de repertório e lugar memorial da expressividade humana.

<sup>91</sup> Finazzi-Agrò, Ettore. Um lugar do tamanho do mundo: tempos e espaços da ficção em João Guimarães Rosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

Santa Catarina e, em seguida, o trecho referente à descrição da casa da personagem Otacília em *Grande Sertão: Veredas*:

A Fazenda Santa Catarina fica perto (junto do) céu – um céu de azul pintural – de Pisa ou Siena – com nuvens que não se removem<sup>92</sup>.

O que lembro, tenho. Venho vindo, de velhas alegrias. A Fazenda Santa Catarina era perto do céu – um céu azul no repintado, com as nuvens que não se removem<sup>93</sup>.

Percebemos que o texto mais próximo do momento da observação empírica<sup>94</sup>, isto é, o texto da *Boiada 2* passa por modificações que imprimem indeterminação na poeticidade já notada. A determinação presente na comparação com o céu de Pisa ou Siena é retirada, assim como ocorre a substituição de “um céu azul pintural” para a formulação ainda mais poética “um céu azul no repintado”. Na formulação do livro insere um termo ainda mais polissêmico (*repintado*). Essa nova configuração poderia determinar algo que fora pintado mais de uma vez, mas também se refere à ação de retocar, ao ato de reproduzir algo; há além sentidos mais próximos às artes gráficas: repintar pode dizer respeito à impressão feita duplamente numa mesma superfície e, em seu sentido ainda mais antigo, relaciona-se ao ato de reproduzir em uma página aquilo que está impresso em folha maior e em tinta fresca).

Por isso, concordo com a idéia de Hansen no que diz respeito ao processo de seleção para produção de indeterminação de discursos. Em sua leitura, o escritor:

evidencia que a seleção dos materiais, como se pode observar nos muitos cadernos de notas de Rosa, pressupôs a avaliação da funcionalidade de seu uso como matéria da representação. Na correlação, o autor produz o atrito das retóricas das matérias, traduzindo-as umas pelas outras como suspensão de sentido que têm nos usos onde foram selecionadas<sup>95</sup>.

Acredito também que o selecionado por Guimarães Rosa em seus manuscritos já carregam sua funcionalidade – neste caso, a descrição de uma paisagem carrega em si a

---

<sup>92</sup> FJGR, EO: A Boiada 2, p. 16.

<sup>93</sup> Rosa, J. G. *Grande Sertão: Veredas*, Rio de Janeiro: José Olympio, 1970, p. 145.

<sup>94</sup> No arquivo do IEB há apenas a versão datiloscrita de anotações feitas em cadernetas, por isso não é possível afirmar se a transcrição não foi também trabalhada pelo autor.

<sup>95</sup> Hansen, J. A. Forma, indeterminação e funcionalidade das imagens de Guimarães Rosa. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007, p. 37.

semântica potencial da arte de representação visual e que, a comparação com Pisa e Siena poderia criar algum tipo de determinação e por isso é rasurada. Assim, nos manuscritos descritos anteriormente (caracterizados pelo processo de acumulação cuja forma de organização é o da listagem) é mais comum que o enumerado seja apenas transportado para a narrativa, sem modificação, pois já fora trabalhado esteticamente.

A ação de escolha pelo uso direto do já listado envia-nos a repensar a funcionalidade desses itens recolhidos. Propomos a partir de agora encará-los como células estéticas: são fragmentos de enunciação com a carga determinadora da identificação literária.

A anotação, que é fragmento por essência, transfere para o texto uma linguagem específica. No caso de Guimarães Rosa, temos o que Augusto de Campos identificou como linguagem telegráfica (“rítmica, pontuada, pontilhada de pausas”<sup>96</sup>) e pode ser observada pelo modo de produção de enunciação nos manuscritos. Se o manuscrito de listas não pode ser ele considerado uma *obra* pelo caráter provisório, é literatura em potencialidade. Tal percepção de Guimarães Rosa parece tornar-se decisiva para a constituição de sua escritura: o efeito que experimentamos de enunciados que podem ser retirados e citados por sua unidade rítmica de frase-verso é ele mesmo produto da atividade de enunciação.

#### **1.4.2 Repetição de fragmentos**

De acordo com o descrito anteriormente, podemos caracterizar esses manuscritos de listagens como espaços escriturais de acolhimento de vozes. Cabe refletir, então, sobre seu conteúdo: a citação do outro.

Na crítica rosiana é comum o trato desse aspecto no que diz respeito a uma ficção que seria proveniente da influência de artistas ou de leituras que o autor, em sua erudição, fazia. A diferença aqui é entender esse processo enquanto método de estudo e de escrita.

---

<sup>96</sup> Termos cunhados por Augusto de Campos em “Um lance de “dês” do Grande Sertão”. In: *Guimarães Rosa em três dimensões*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, Comissão de Literatura, 1970.

Tracemos as linhas gerais dessa hipótese. Temos no horizonte a idéia de que esses manuscritos funcionavam como um breviário, no sentido de “livro que se está sempre a ler; livro predileto”. Tal idéia nasceu do título dado a um conjunto manuscrito com citações de Sêneca, Santo Agostinho, Demóstenes, Eça de Queiros, Joseph Campbell, Montesquieu, Ortega y Gasset, Alceu Amoroso Lima, Fernando Pessoa, Balzac, Jung, Bergson, Queneau, Nietzsche, entre outros:

m% UM BREVIÁRIO  
PEQUENA ANTOLOGIA VERSÁTIL

Nessa antologia em constante leitura convivem citações sobre os mais diversos assuntos. Assim, cabe a frase de Ruy Barbosa (“a impureza dos cálculos humanos auxilia amiúde a justiça, acreditando explorá-la”) e a de Madame de Staël (“il n’y sur cette terre que des commencements...”). Mas estou chamando de citação do outro também as pequenas enunciações listadas sob o *m%*, já que, inúmeras vezes trata-se do deslocamento de fragmentos discursivos para o interior dos manuscritos e, também, para o espaço narrativo.

Seus manuscritos funcionam também como um livro, mesmo que não tenham a materialidade de páginas amarradas umas às outras; é um livro que atua por sua dispersão, obrigando o escritor a ler e reler constantemente suas anotações. Essa leitura constante de textos de outros no interior de sua própria escritura faz com que cada leitura em busca da escrita seja também releitura de outros textos.

A citação dessas notas é, assim, um ato contínuo de acomodação, pois pode ser o lugar de reconhecimento do leitor de uma outra discursividade que atravessa a que está em curso; nessa acomodação, solicita ao leitor (tanto o primeiro leitor do manuscrito, o autor, quanto os das narrativas) para se conciliar com o enunciado, convidando-o para a leitura do texto que é citado e do que cita. O ato da citação é ainda mais múltiplo e simultâneo: além de

acomodar e solicitar, evoca (apela para a memória, para a recordação) e suspende (retira-o do texto lido para a significação desse outro citado).

Assim, enquanto procedimento, a citação é produzida por ele pelo ato seletivo, mas ela também repercute no autor. Compagnon afirma: “trabalha a citação como uma matéria que me habita. E, me ocupando, ela me trabalha”<sup>97</sup>; por isso conclui que as citações provocam e colocam em jogo uma energia: “a citação trabalha o texto, o texto trabalha a citação”<sup>98</sup>. Esse trabalho mútuo provém do desejo de reprodução de uma paixão de leitura para “encontrar a instantânea fulgurância da solicitação, pois é a leitura, solicitante e excitada, que produz a citação. A citação repete, ela faz permanecer a leitura na escritura”<sup>99</sup>. Essa permanência da leitura no processo de escrita carrega em si os efeitos de interpretação, já que nessa seleção focaliza-se para o leitor do texto que efetua citações a *paixão de leitura* de seu autor.

Por fim, no que tange a esse aspecto de deslocamento textual, Compagnon conclui que “o ato da citação é uma enunciação singular: uma enunciação de repetição ou a repetição de uma enunciação”<sup>100</sup>. Entretanto, não compreendo esse ato de repetição como sinônimo de igualdade. Ao contrário, na seleção que focaliza a citação, já ocorre um movimento de produção de diferenças, pois nesse outro texto o leitor que citará encontra algo que deveria ser fruto de *sua* enunciação; além disso, após esse recorte, há a combinação desse texto com outro, o qual, por sua vez, acolhe-o tendo seu sentido germinado por essa outra voz que fala simultaneamente a ele.

No texto rosiano o leitor reconhece alguns tipos de enunciação, mas é colocado frente à produção de diferenças: percebe traços de oralidade que são verossímeis aos narradores sertanejos do escritor, mas nota ao mesmo tempo fragmentos de enunciação de, por exemplo, textos filosóficos. O texto solicita, então, o leitor a fazer a relação entre essas

---

<sup>97</sup> Compagnon, A. *La Seconde Main*, Paris: Seuil, 1979, p. 36.

<sup>98</sup> Ibidem, p. 37.

<sup>99</sup> Ibidem, p. 27.

<sup>100</sup> Ibidem, p. 42.

diversas enunciações. Ou seja, a citação une simultaneamente efeitos de interpretação a efeitos de alteração: no primeiro caso a repetição de outra fala permite produzir um novo texto resultante da combinação e, no outro, a citação provoca a inquietação do texto pela diferença (o texto que recebe a citação também fica com um silêncio residual da união entre os dois).

Ressalto ainda que na citação repete-se porque está em ação uma conduta necessária em relação àquilo que não pode ser substituído por sua singularidade. Referindo-se ao processo de repetição Deleuze afirma:

não se trata mais de uma equivalência entre coisas semelhantes, não se trata nem mesmo de uma identidade do Mesmo. A verdadeira repetição se dirige a algo de singular, que não pode ser trocado e a algo de diferente, sem 'identidade'. Ao invés de trocar o semelhante e de identificar o Mesmo, ela *autentifica o diferente*<sup>101</sup>

A não-identidade que acolhe a repetição é por ela focalizada. Um exemplo interessante, nesse sentido, é a famigerada frase “O diabo na rua, no meio do redemunho”, de *Grande Sertão: Veredas* que será repetida em dez momentos durante o romance. Ela também serve de exemplo para a análise de Hansen no que diz respeito ao procedimento analógico e permutável da linguagem rosiana. Segundo ele na linguagem

intensiva e extensiva [de Guimarães Rosa], os instrumentos conceituais e narrativos são, basicamente, a analogia, que funciona por paráfrase, e a permuta, que avança por polissemia. A analogia, cujo funcionamento é metafísico, mimetiza em todo o discurso a presença de um princípio interpretante ou dedutivo que traduz e recupera as diferenças por transposição (...) [e,] ao mesmo tempo que insiste numa semelhança domada, produz um deslocamento contínuo<sup>102</sup>.

Nesse sentido, o *leitmotiv* “O diabo na rua, no meio do redemunho” é o mesmo, mas em cada um dos dez contextos narrativos em que aparece é também diferente.

Nos manuscritos, essa frase está presente em algumas enumerações de títulos e, em cada um dos momentos que observei, encontra-se de forma diferente. A diversidade de formas identificadas também estava na fala de Riobaldo: “O demônio na rua...”; “O diabo na rua, no meio do redemunho.”; “O demônio na rua, no meio do redemunho...” (Anexo I, pp. 191, 192 e 194, respectivamente). Esses três modos de apresentação do enunciado encontram

---

<sup>101</sup> Deleuze, G. *Lógica do sentido*, São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 296.

<sup>102</sup> Hansen, J. A. Op. Cit., pp. 77, 78.

espaço no romance, o que nos dá permissão para afirmar que muitas vezes os elementos enumerados não são nem descartados, nem trabalhados, apenas inseridos<sup>103</sup>.

Nesse caso, ocorreu a multiplicação de formas diversas de enunciar um conteúdo que não oferece esclarecimento se não pela atividade relacional: de título, transformou-se em *leitmotiv* do livro, expressão fantasmática de um ausente que se presentifica no mistério que o leitor só desvenda ao final da leitura e também serve para enredá-lo novamente na atividade da releitura<sup>104</sup>.

Queremos assinalar, então, que a pequena unidade de enunciação funciona como uma célula estética. Isso significa que esse tipo de atividade de produção literária circunscreve no procedimento o problema do ato da leitura: para respeitar a unidade discursiva, Guimarães Rosa escolhe a listagem para materializar essa acumulação, o que permite, além desse respeito à unidade, a consulta e a movimentação contínua.

O olhar que percorre o manuscrito em busca de um item para inserção no discurso em produção não só faz com que seu leitor esteja sempre em deslocamento (é preciso recorrer a diversos cadernos e conjuntos temáticos de frases para a composição), como o define como aquele capaz de reconhecer os contornos das peças para a combinação que melhor explore sua poeticidade.

Pretendíamos neste primeiro capítulo problematizar um tipo de manuscrito encarado geralmente como pré-redacional, ou seja, aquele que precede o trabalho de redação. No caso das listagens rosianas não é possível dizer que estão numa anterioridade em relação à elaboração, pois cada fragmento discursivo acumulado tem passe livre para a participação no texto já literário.

---

<sup>103</sup> Vejamos as formas presentes em **Grande Sertão: Veredas**: ... O diabo na rua, no meio do redemunho... (p. 11); o diabo, na rua, no meio do redemunho... (pp. 187, 188); O demônio na rua, no meio do redemunho... (p. 77); O demônio na rua... (p. 237).

<sup>104</sup> Lembro ainda que no manuscrito de *Grande Sertão: Veredas* constava outro título, a saber, *Veredas Mortas* – teríamos, então, três significações no que tange a títulos presente no romance, ou seja, substituição de um por outro e deslocamento de função de título para *leitmotiv*.

Vimos também que esse processo é marcado pelo procedimento da citação, seja da cultura escrita (de textos da filosofia aos estudos geofísicos), seja da oralidade capturada pela anotação (variando também da fala do vaqueiro registrado na *Boiada*, ao cartaz publicitário do metrô de Paris anotado no manuscrito *Diário de Paris* e transposto para *Ave, Palavra*<sup>105</sup>). Mas, assim como na literatura de Flaubert, as pesquisas efetuadas por Guimarães Rosa e a acumulação de citações não podem ser usadas simplesmente como justificativa para a elucidação de um realismo. Galindez aponta que o discurso flaubertiano é permeável e a escritura é criada “nos intervalos dos discursos que a linguagem abriga”<sup>106</sup>. Também na literatura rosiana são nos intervalos desses discursos que entrevemos a sustentação textual capaz de abrigá-los.

Por isso queremos agora refletir como essa acumulação de elementos que carregam o mecanismo da descontinuidade discursiva interferem na produção de sentido nas narrativas rosianas. A hipótese é a de que na trama narrativa (estrutural e metaforicamente) tenhamos uma certa memória dessa acumulação de vozes marcadas por sua descontinuidade.

Assim, tentaremos mostrar no próximo capítulo, por meio da análise do conto “Desenredo”, como a escrita rosiana está marcada por esse processo de acumulação de células estéticas (*m%*), pois esse procedimento cria uma estrutura intervalar que apela para a participação do leitor no sentido de relacionar os discursos para criação de sentidos.

---

<sup>105</sup> Faço referência a uma passagem do texto “Do diário de Paris”, de *Ave, Palavra*, que foi retirada de uma observação de Guimarães Rosa no metrô: “– No metrô, em vermelho, este anúncio, que é Paris e é um poema:

le  
rouge baiser  
permet  
le baiser ...”

<sup>106</sup> Jorge, V. G. *Como as mil peças de um jogo de escritura nos manuscritos de Flaubert*. Tese (Doutorado em Língua e Literatura Francesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

## CAPÍTULO 2

### 2. RASCUNHO: PLÁSTICO E CONTRADITÓRIO PRESENTE DA LEITURA

“no mundo realmente reinvertido, o verdadeiro é o momento do falso”  
Guy Debord

No capítulo anterior fiz uma breve apresentação da recepção de *Tutaméia*. Nos periódicos da época houve uma oposição de leituras: uns vangloriaram a continuidade do estilo de *Primeiras Estórias*, outros acusaram o escritor de se perder em seus ornamentos. Mas foi apenas na década de 1980 que a crítica especializada deteve-se exclusivamente na análise de *Tutaméia*.

Também no primeiro capítulo descrevi um tipo de manuscrito que acredito ser extremamente importante para o entendimento da narrativa rosiana: as listagens de itens que enumeram fragmentos literários (identificados pela marca m% e que chamei de células estéticas) que podem ser inseridos na redação. Afirmo que esse tipo de procedimento colocava para o escritor o problema da leitura e da releitura como mecanismo criativo.

Cabe agora indagar, por meio da análise de um conto, como atua essa junção de células estéticas e qual a consequência desse modo de produção para o leitor de *Tutaméia*.

Na primeira parte deste capítulo levantarei algumas questões teóricas em torno do lugar do leitor em *Tutaméia*; em seguida, analisarei sua metaforização no conto, enquanto aquele que deve efetuar o preenchimento dos intervalos (lugares vazios) da trama pela releitura, isto é, como a tessitura do texto propõe uma série de espaços que precisam da cooperação do leitor; na terceira parte, finalmente, buscaremos na análise dos manuscritos de listagens elementos para a compreensão desse modo de pensar a elaboração literária.

## 2.1 Leitura e releitura em Tutaméia

Os enredos de *Tutaméia – Terceiras Estórias* são inesperados e as narrativas têm tonalidade poética pela síntese e estruturação. Consciente da dificuldade de leitura que cercava esses textos, Guimarães Rosa dissemina pistas no livro: dois títulos, duas epígrafes e dois índices (um no começo e outro no final da obra), notas explicativas e epígrafes para diversas narrativas<sup>107</sup>.

A epígrafe de Schopenhauer, colocada no índice, parece ser a primeira grande pista de que as questões relativas ao leitor e à leitura estão colocadas de forma especial nesse conjunto de narrativas: “daí, pois, como já se disse, exigir à primeira leitura paciência, fundada em certeza de que, na segunda, muita coisa, ou tudo, se entenderá sob luz inteiramente outra”<sup>108</sup>. A exortação à paciência, ao mesmo tempo em que convida à releitura, afirma a precariedade de apreensão do texto, nos níveis sintático e semântico, à primeira leitura. Como se não bastasse, a epígrafe do segundo índice, também de Schopenhauer, afirma: “já a construção, orgânica e não emendada, do conjunto, terá feito necessário por vezes ler-se duas vezes a mesma passagem”. Não parece mais um aviso, mas uma constatação: em vários momentos relemos os textos para tentar configurar uma nova percepção capaz de tecer linhas interpretativas. Nesse sentido, Clara Rowland afirma:

se o primeiro aviso remete para o fim, para um fim que seria um novo começo, o segundo remete, novamente, para trás, para o que se leu, embora se tenha lido já em vista de uma reconfiguração final. Abertura e conclusão do livro convergem, deste modo, para o acto de leitura, mas num permanente engano: uma primeira leitura orientada para uma segunda leitura que tudo alteraria; uma segunda leitura que nos diz que, afinal, a releitura já foi feita, condicionada pela construção do texto, mas que se apresenta, voltando a propor-se, sob o título “índice de releitura”<sup>109</sup>.

---

<sup>107</sup> Pistas inseridas, inclusive, ao dialogar com a crítica especializada da época, pois em conversa com Paulo Rónai, Guimarães Rosa gaba-se de preparar uma brincadeira para os críticos quando coloca em ordem alfabética os contos de *Tutaméia*.

Rónai, Paulo. “Os prefácios de Tutaméia”, In: ROSA, J. G., *Tutaméia*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

<sup>108</sup> Lembremos que não há epígrafe para o livro, mas especificamente para os índices de leitura e de releitura, ambas de Schopenhauer.

<sup>109</sup> Rowland, C. “Indicações de (re)leitura: o desdobramento dos índices em *Corpo de Baile e Tutaméia*”, In: Revista Scripta, Belo Horizonte: Editora Puc Minas, n. 17, 2005.

Tensa e lúdica, já que se trata de um jogo de enganos proposto pelo autor, essa relação estabelece no interior da narrativa uma situação com a qual o leitor, ainda que consciente dessa estratégia decide compactuar ou não: a “rede pode ser desenhada fora do texto, mas quando o relemos voltamos para dentro do texto e – uma vez dentro – não é possível ler apressadamente”<sup>110</sup> – o prazer dessa aceitação faz com que nos esqueçamos da rede. O prazer provocado pela aceitação de um ritmo está, na prosa rosiana, nesse “permanente engano”, já que o leitor é preparado para algo que só se realiza através de paradoxos.

Aqui tocamos no fenômeno estudado por Wolfgang Iser. Ele afirma que na leitura ocorre um processo dialético entre protensão (espera do que está por vir) e retenção (memória do que já foi apresentado): para ele, “no processo de leitura interagem incessantemente expectativas modificadas e lembranças novamente transformadas”<sup>111</sup>. Daí entendermos que se há uma expectativa de leitura de encontrarmos paratextos no livro escolhido para a leitura (índice, título, nome do autor, gênero, epígrafe), a multiplicação desses limiares do texto e sua problematização já apontam para a necessidade de uma postura mais atenta. Além disso, provoca o choque constante entre protensão (aquilo esperado da significação desses paratextos) e retenção (aquilo retido pelo leitor do que realmente aconteceu nesse processo de leitura).

A idéia corrente sobre a produção editorial é a de que autores escrevem textos e não livros, pois o livro, em sua forma física, seria estabelecida por outrem. Entretanto, encontramos também no acervo de manuscritos do escritor amostras do acompanhamento da publicação de sua obra, sugerindo uma reduzida autonomia por parte da editora. Guimarães Rosa elaborava projetos de capas, indicava tipos e tamanhos de fontes, além de direcionar o trabalho dos ilustradores com esboços que ilustram também suas preocupações estéticas. Em *Tutaméia*, a elaboração do objeto livro gira em torno de um questionamento particular do

---

<sup>110</sup> Eco, U. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. São Paulo: Cia das Letras, 1997.

<sup>111</sup> Iser, W. *O ato da leitura*, São Paulo: Ed. 34, 1999, p. 17.

papel do leitor: a releitura está prevista e é colocada como parte essencial do processo de apreensão estética das narrativas, ou seja, este é o pacto de leitura proposto pelo autor.

Por pacto de leitura entendemos o fato de que a recepção de uma obra é definida pela posição que ela ocupa na instituição literária, assim como pelo gênero que a caracteriza. Assim, o leitor tem expectativas definidas não apenas por sua subjetividade, mas por critérios culturalmente construídos<sup>112</sup>. Daí a importância dos paratextos, que orientam a leitura, e dos *incipits*, que informam o tipo de narrativa, o modo como deve ser lida e algo de seu conteúdo.

Dessa forma, o pacto de leitura de *Tutaméia* começa por sua precariedade, já que o leitor é informado que sua primeira leitura será incompleta e, logo, não está frente a um encadeamento que o levará a um sentido possível de ser apreendido num fluxo contínuo; é impelido a parar, reler, tecer relações, interagir com o livro.

Apesar dessas sinalizações, na literatura rosiana quanto mais o autor insere elementos de determinação, mais indeterminado o texto mostra-se. Assim, o paratexto, que serve como um discurso auxiliar indicando, ou melhor, determinando caminhos interpretativos, é problematizado em *Tutaméia* pela abundância e pela dupla função (conto e prefácio), pondo em jogo as características de sua instância de comunicação (produtor e destinatário).

Também os *incipits* das narrativas de Guimarães abrem espaço para discussão: lembremos do “– Nonada.” (na abertura de *Grande Sertão: Veredas*) que coloca inúmeros problemas para a crítica que tenta explicar seu significado, obrigando-a a desvendar seu modo de produção (é junção de palavras de diferentes línguas? é um neologismo com significado desconhecido?).

Segundo Jouve:

o famoso ‘era uma vez’ que inaugura os contos age como uma ‘embreagem de ficcionalidade’: assinala uma entrada no mundo dos contos de fadas. De maneira mais geral, a simples referência do tempo passado, introduzindo um hiato entre os

---

<sup>112</sup> Mais adiante trataremos essa temática à luz de teóricos que formularam os conceitos relativos ao processo de leitura.

acontecimentos narrados e o próprio ato de contar, nos indica que estamos na ordem da narrativa.<sup>113</sup>

Assim como no conto de fadas temos esse início culturalmente cristalizado que nos insere no mundo ficcional, todo texto literário tem em seu início a circunscrição desse “quadro de leitura” que cumpre a função de orientação. Em *Tutaméia* ele se formaliza por meio da sugestão de problemas fundamentais sobre o modo de contar, pois (sem pretensão alguma de esgotamento do assunto) podemos afirmar que quase todos os inícios anunciam, em sua maioria, a reflexão sobre o mecanismo de narração e a interlocução com o leitor (às vezes em forma de perguntas). Cito alguns exemplos em que há o anúncio sobre o modo de condução da narrativa:

A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História. A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota. (“Aletria e Hermenêutica”)

DO NARRADOR a seus ouvintes: (...). (“Desenredo”)

AGORA o caso não cabendo em nossa cabeça. O pai teimava que ele não fosse João, nem não. A mãe, sim. Daí o engano e nome, no assento de batismo. Indistinguível disso, ele viçara, sensato, vesgo, não feio, algo gago, saudoso, semi-surdo; moço. Pai e mãe passaram, pondo-o sozinho. A aventura é obrigatória. (“João Porém, o criador de perus”)

VAI-SE falar da vida de um homem; de cuja morte, portanto. (...) Sua história recordada foi longa: de tigela e meia, a peso de horror. O fundo, todavia, de consolo. Esse é um amor que tem assunto. Mas o assunto enriquecido – como do amarelo extraem-se idéias sem matéria. São casos de caipira. (“Reminiscção”)

ESTÁ-SE ouvindo. Escura a voz, imesclada, amolecida; modula-se, porém, vibrando com insólitos harmônicos, no ele falar naquilo. (“Lá, nas campinas”)

NOS TEMPOS QUE NÃO SEI, pode ser até que ele venha ainda a existir. Das Cantigas de Serão, de João Barandão, tão apócrifas, surge, com efeito, uma vez. (“Melim-Meloso”)

Nesses exemplos vemos o questionamento sobre o tempo da história (“Melim-Meloso”) – que talvez ainda venha a existir; a afirmação de uma fala que possibilita o contado (“Lá, nas campinas”, “Desenredo” e “Reminiscção”); a negação de uma forma corriqueira de narrar, apontando que aquela em devir será retrabalhada pelo narrador, seja pela falsidade da fonte (“Melim-Meloso”), pela necessidade de enriquecimento (“Reminiscção” e “Aletria e

---

<sup>113</sup> Jouve, V. *A leitura*, São Paulo: UNESP, 2002, pp. 68,69.

Hermenêutica”) ou pela experiência que a antecedeu, mesmo ficcional, que exigiria uma aventura literária (“João Porém, o criador de perus”).

Já os *incipits* seguintes interpelam diretamente o leitor e também indicam a escolha do mecanismo narrativo:

— E O SENHOR quer me levar, distante às cidades? Delongo. (“Antiperipléia”)

GOUVEIA. Houve algum gigante desse nome? Mostrado outro mourejador – no em que ainda não vige a estória físico, muscular; incogitante. (“Grande Gedeão”)

CONVOSCO, componho. (“Curtamão”)

CONTA-SE, comprova-se e confere que, na hora, Joãoquerque assistia à Mira frigr bolinhos para o jantar, conversando os dois pequenidades, amenidades, certezas. Sim, senhor, senhora, o amor. (“Estória n. 3”)

SÓ o amor em linhas gerais infunde simpatia e sentido à história, sobre cujo fim vogam inexactidões, convindo se componham; o amor e seu milhão de significados. (“Palhaço da boca verde”)

NOTE-SE e medite-se. Para mim mesmo, sou anônimo; o mais fundo de meus pensamentos não entende minhas palavras: só sabemos de nós mesmos com muita confusão. (“Se eu seria personagem”)

SE o assunto é meu e seu, lhe digo, lhe conto; que vale enterrar minhocas? De como aqui me vi, sutil assim, por tantas cargas d’água. No engano sem desengano: o de aprender prático o desfeito da vida. (“— Uai, eu?”)

Temos, então, a pergunta que demonstra ser o texto parte de uma conversa preexistente (“Antiperipléia” e “Estória n. 3”); a dúvida quanto ao material narrado (“Grande Gedeão”, “Se eu seria personagem” e “Palhaço da boca verde”); a solidariedade entre receptor e emissor na composição da história (“Curtamão”, “Palhaço da boca verde”, “— Uai, eu?”).

Além de marcas gráficas diferenciadas na composição do livro (uso do itálico nos textos dos prefácios e alteração da tipografia no começo da primeira frase dos contos), é comum a todos esses *incipits* a inscrição de uma história que traz em si a reflexão sobre o fazer literário. Quero salientar, sobretudo, o fato dessa interlocução com o leitor mostrar a contingência do que será narrado, ou seja, a precariedade da narração (frente às dúvidas quanto ao conteúdo) que solicita uma relação de solidariedade entre ambos para a produção de sentido.

Esse mecanismo apresenta-se tanto na estrutura geral do livro pelos *incipits*, como também no interior das narrativas pelo desenvolvimento temático. Assim, se o leitor é preparado nessas histórias para participar ativamente da leitura (inclusive relendo-as), as narrativas lidas anteriormente ecoam continuamente na recepção, tecendo redes de conexão e instaurando um ritmo próprio.

### **2.1.1 A teoria sobre o lugar do leitor**

Até aqui aponte que *Tutaméia* propõe pelos paratextos e pelos *incipits* um “pacto de leitura” no sentido de, ciente da fragilidade narrativa, fazer o leitor engajar-se, inclusive investindo na releitura. Veremos mais adiante, através da leitura mais detalhada de um conto, alguns mecanismos que constroem a solicitação diferenciada do leitor. Mas antes gostaria de definir teoricamente o que entendo por ‘participação do leitor’.

Para isso, é preciso esclarecer que não trato do leitor real, mas sim de uma estratégia textual que pode confirmar, interferir ou romper e desestruturar os padrões culturais de comunicação já internalizados pelo receptor empírico/individual. Nesse sentido, apóio-me nas teorias de Wolfgang Iser, de Umberto Eco e de Gérard Genette, pois, mesmo que cada um deles apresente uma nomenclatura diferente (leitor implícito, leitor modelo e narratário, respectivamente) suas reflexões acerca do papel do receptor no mecanismo literário em muito se aproximam.

Os três autores têm em comum a idéia de que o texto pode receber várias interpretações, mas que elas estão de alguma forma previstas na estrutura do texto, sobretudo pelo não-dito, pelos lugares vazios que precisam ser completados pelo leitor.

Gérard Genette, não de maneira tão sistematizada quanto Eco e Iser, elabora o conceito de narratário, o qual se configuraria como receptor, tanto dentro, quanto fora da situação narrativa (narratário intradieético e extradieético). Mesmo que defina esse

narratário extradiegético como um “princípio indefinido”<sup>114</sup>, Genette afirma que cada texto conteria em sua estrutura as condições próprias para sua recepção.

Umberto Eco usa a imagem de uma “máquina preguiçosa” para descrever a relação entre texto e leitor: o texto espera daquele que lê um trabalho cooperativo de preenchimento desses espaços deixados em branco (o não-dito ou o já dito) que o tornam mecanismo pressuposicional. Esses vazios do texto contam com a significação dada pelo leitor, mas há um choque entre as suas competências e as do emissor. Assim, o autor deverá prever um leitor-modelo que consiga preencher esses espaços e que desencadeie uma série de significações. Não se trata apenas de “esperar que exista [esse leitor modelo], significa também conduzir o texto de forma a construí-lo”<sup>115</sup>. A liberdade do leitor aparece assim descrita: “por muitas que sejam as interpretações possíveis, umas repercutem sobre as outras, de tal modo que não se excluam, mas que, pelo contrário, se reforcem mutuamente”<sup>116</sup>.

Dessa maneira, a interpretação de um texto, para Eco, advém da dialética entre a estratégia do autor e a resposta do leitor-modelo – é preciso então definir que autores e leitores são estratégias textuais presentes no enunciado.

Por fim, Iser entende o texto literário enquanto organização plena de vazios, de hiatos potencialmente relacionáveis pelo leitor que seguem uma série de “dispositivos de orientação”, os quais direcionam relativamente ao pedir ou privilegiar algumas respostas desse leitor. Esse dinamismo da interação entre texto e leitor caracteriza-se por estimular atos interpretativos – segundo Iser, o leitor não só compara e avalia o que está sendo apreendido, mas também constitui, constrói o sentido.

A reação do leitor, na teoria da recepção de Iser, é proveniente da tentativa de síntese entre o que está determinado no texto com aquilo que não está – o lugar vazio. Assim, categorias narrativas que nos fornecem perspectivas textuais (personagens, trama, narrador,

---

<sup>114</sup> Genette, Gérard. *Figures III*. Paris : Éditions du Seuil, 1972.

<sup>115</sup> Eco, Umberto. *Lector in fabula – leitura do texto literário*, Lisboa : Editorial Presença, 1979, p. 59.

<sup>116</sup> *Ibidem*, p. 61.

leitor fictício) passam continuamente pela tentativa de relacionamento. É nesse esforço que se dá a ver os hiatos na narrativa, ou seja, a ausência de conexões que forcem a imaginação à complementação, ou melhor, de combinação das diferentes perspectivas em busca de um sentido. Isso porque o leitor movimenta-se dentro da narrativa à medida que apreende o que está sendo contado:

a relação entre o texto e o leitor se caracteriza pelo fato de estarmos diretamente envolvidos e, ao mesmo tempo, de sermos transcendidos por aquilo em que nos envolvemos. O leitor se move constantemente no texto, presenciado-o somente em fases; os dados do texto estão presentes em cada uma delas, mas ao mesmo tempo parecem ser inadequadas.<sup>117</sup>

Já no interior de um texto, o leitor tem o ponto de vista em movimento que organiza a seqüência das frases, tendo suas expectativas modificadas ao mesmo tempo em que suas lembranças são novamente transformadas – perspectivas como as do narrador, personagens ou leitor fictício são dispostas como espaço de mútua projeção, ou seja, cada segmento com sua própria perspectiva é focado pela percepção de sua diferença com o anterior. Daí que, para Iser “cada momento da leitura representa uma dialética entre protensão e retenção, entre um futuro horizonte que ainda é vazio, porém passível de ser preenchido, e um horizonte que foi anteriormente estabelecido e satisfeito, mas que se esvazia continuamente”<sup>118</sup>. O ato de leitura é formado, para Iser, pela projeção para um futuro possível e a modificação de uma memória passada.

O leitor-implícito funciona como instância narrativa, ou seja, como estratégia comunicativa do universo textual, e organiza-se por vazios – portanto, permite reação a essa instância pelo leitor empírico – para a abertura de uma rede de relações e, conseqüentemente, para a formação de representações.

Acredito que esta breve exposição tenha sido importante no sentido de criar bases para a compreensão do que chamei de participação do leitor: o texto literário traz, estrategicamente, as condições de sua recepção através do jogo entre as determinações de

---

<sup>117</sup> Iser, W. Op. cit., p. 13.

<sup>118</sup> Ibidem, p. 17.

perspectivas e os espaços indeterminados deixados para a criatividade daquele que ativa essa rede de textual. Dessa forma, os contos de *Tutaméia* dialogam com o leitor por meio de interrogações diretas e constroem um modelo de recepção do texto (leitura e releitura) fundado na dúvida quanto ao conteúdo (lembramos da frase que encerra o primeiro texto do volume “o livro pode valer pelo muito que nele não deveu caber”).

Guimarães Rosa reúne nesse livro 44 histórias que têm a concisão narrativa como aspecto em comum. Ora, a redução dos conteúdos narrativos a apenas pouco mais de duas páginas (em geral é esse o espaço material dos textos) prevê um texto que necessita de uma atividade intensa da imaginação do leitor.

Para melhor compreensão os fenômenos que acabamos de apontar, apresento a seguir a leitura do conto “Desenredo”. A escolha deve-se ao fato de tratar-se, acredito, de um caso exemplar entre os contos do livro quanto à problematização do lugar do leitor, seja pela metáfora da atividade da leitura nele presente, seja pela ficção de uma situação enunciativa.

## **2.2 Desenredando o leitor**

A trama traz a narração de amor entre Jó Joaquim e uma mulher com nomenclatura variável (Livíria, Rivília, Irlívia ou Vilíria).

Na situação inicial dessa relação, Livíria<sup>119</sup> era casada e tinha Jó Joaquim como seu amante. Após ter sido surpreendida pelo marido ao traí-lo, Jó Joaquim também se descobre traído, já que esse amante não era ele. Quando ela se torna viúva, Jó Joaquim a perdoa e casam-se, mas ela se mostra mais uma vez insatisfeita com a monogamia e ele a expulsa da cidade.

Entretanto, ele descobre ser seu amor à prova desses acontecimentos e decide inocentar a mulher frente à cidade ao recontar os acontecimentos do passado. Tal qual Maria

---

<sup>119</sup> Escolhi para minha análise chamar essa personagem apenas de Livíria.

Mutema (personagem de *Grande Sertão: Veredas*), Lívria é vista pela vizinhança com inesperada pureza e volta para viver com Jó Joaquim.

Interessa-nos na história aspectos que orientam a análise para os dois pólos do objeto literário: o quanto dialogam com seu processo de elaboração textual e o quanto constroem em sua trama uma imagem da recepção literária. Assim, importa analisar as estratégias narrativas que inserem o problema da elaboração-recepção do conto.

### **2. 2.1 A embreagem solicitante**

O *incipit* de “Desenredo” (“do narrador a seus ouvintes:”) já coloca um lugar vazio para a reflexão do leitor, pois, como vimos, o início de um texto é responsável por anunciar a forma como a história deve ser lida (é o lugar do pacto). Como afirma Jouve, o simples uso de um verbo no passado já indica que estamos lendo uma narrativa. Logo, um início de texto sem verbos e que materializa em letras o que se quer destinado a ouvintes, cria um horizonte de leitura diverso do que estamos acostumados.

Assim, o conto apresenta um deslocamento de sentido: uma história contada a um ouvinte por meio de uma linguagem que funciona como simulacro de oralidade; e, ao mesmo tempo, o conto denuncia essa ficcionalidade ao lembrar o leitor de que se trata de um texto escrito e, logo, construção literária com os requintes instrumentais precisos para tal elaboração.

Essa informação que abre o texto deflagra o poder acional da linguagem e acompanha o leitor constantemente, atualizando a enunciação como fala e, conseqüentemente, alinhando sua leitura de acordo com a situação de simulacro.

O narrador de “Desenredo” começa sua história, assim como em *Grande Sertão: Veredas*, com um travessão, dando continuidade à idéia de fala (já que é a pontuação usual para inserir a fala numa narrativa) presente na moldura do conto. Ao estudar a pontuação não-gramatical na prosa rosiana, Martins conclui que “o escritor, em sua atividade gráfica,

recodifica a oralidade, demarcando, por meio da pontuação, alguns de seus aspectos; o leitor, pela atenção aos sinais, recupera esses aspectos, transformando-os, de marcas gráficas, em tom e inflexão de voz”<sup>120</sup>. Tal afirmação remete não só à imitação de oralidade, mas também à inserção do paradigma corporal (corpo enquanto veículo da fala e recipiente dos sons) para a atualização desse efeito quando da leitura.

É esse caráter performático que insere a corporeidade no texto. Segundo Zumthor o termo *performance* significa, na acepção anglo-saxônica, “o ato pelo qual um discurso poético é comunicado por meio da voz e, portanto, percebido pelo ouvido”<sup>121</sup>, o que prevê a participação do ouvinte e permite trazeremos à tona a idéia de corpo para nossas análises. O teórico parte da configuração da literatura medieval oral para entender como a literatura, feita pelo silêncio e visualidade, pode também articular mecanismos de performance. Para ele, o poético tem necessidade (para gerar efeitos e ser percebido) do corpo, “de um sujeito em sua plenitude psicofisiológica particular, sua maneira própria de existir no espaço e no tempo e que ouve, vê, respira, abre-se aos perfumes, ao tato das coisas”<sup>122</sup>. Entretanto, Zumthor é cauteloso quanto às semelhanças entre as pesquisas medievalistas e o emprego da idéia de performance para a literatura, pois enquanto o que na performance oral é realidade, na literatura configura-se como desejo.

Há diversos textos de Guimarães Rosa que colocam em cena a presença de um narrador que se dirige a um ouvinte (geralmente identificável com a figura do leitor). Mas em “Desenredo” teríamos uma inserção reflexiva do procedimento da construção performática porque a narrativa traz esse caráter de desejo de realização, mas que não pode ser concretizado por estar no código da escrita – isto é, quer um ouvinte, mas só pode se dirigir a um leitor.

---

<sup>120</sup> Martins, Aira Suzana Ribeiro. *A pontuação não gramatical de Guimarães Rosa: um estudo semiótico*. Tese (Doutorado) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006, p. 60.

<sup>121</sup> Zumthor, Paul. *Performance, recepção, leitura*, São Paulo: Educ, 2000, p. 87.

<sup>122</sup> *Ibidem*, p. 41.

Vale a pena ressaltar ainda uma espécie de ruído causado pelo uso de *narrador* como produtor de algo a *ouvintes*. Quando Guimarães Rosa ficcionaliza o leitor enquanto ouvinte traz no *incipit* não o par contador-ouvinte, mas sim narrador-ouvinte. Ora, a palavra *narrador* faz surgir o mecanismo da escrita, pois ele é aquele que trabalha a partir de um discurso narrativo, enunciando-o. Tal palavra parece pressupor essa organização própria da escrita, segundo a qual se estabelece uma relação entre funções e conteúdos já existentes, ainda que apenas em projeto.

Em decorrência disso, entendemos haver uma composição textual da qual o narrador faz parte, ou seja, trata-se de uma organização efetuada por outrem, o autor. Já o contador implica o fazer narrativo impregnado continuamente pelo discurso do ouvinte que pode, pela participação ativa, encaminhar o rumo da estória – logo, o texto contado precisa da presença de um corpo que se engaje performaticamente nessa narração.

Pode parecer exagero acentuar essa diferença entre narrador e contador, mas quando o autor empírico cria sua hipótese de leitor-modelo por meio de sua estratégia textual, ele está caracterizando a si mesmo<sup>123</sup>. O inverso também acontece com o leitor empírico, pois ele também formula sua hipótese de autor a partir de deduções dos dados de estratégias textuais, tais como o modo narrativo e a caracterização de personagens. Daí pensarmos num sistema de cooperação textual, ou seja, de atualização das intenções “virtualmente contidas no enunciado” que se realiza “entre duas estratégias discursivas, não entre dois sujeitos individuais”<sup>124</sup>.

Trata-se de pensarmos Guimarães Rosa em sua instância textual, aquele que o leitor imagina que seja pelos pactos de leitura que ele propõe discursivamente – e ele geralmente converge para a imagem do homem de alta cultura que viaja ao interior de Minas Gerais para fazer pesquisa literária de uma situação que já conhecia (pois era também sertanejo de

---

<sup>123</sup> Eco, U. Op. Cit., p. 65.

<sup>124</sup> Hansen, J. A. Forma, indeterminação e funcionalidade das imagens de Guimarães Rosa. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007, p. 66.

Cordisburgo) e não para aquele que chamou os fotógrafos da revista *O Cruzeiro* para acompanhá-lo e promover sua literatura.

Esse início de texto marca a postura estética de Guimarães Rosa comum a todos seus livros e assim definida por Hansen: trata-se de “ato estético que integra duas funções narrativas, *representação*, a referência imaginária figurada ficcionalmente, e *avaliação*, a comunicação do ponto de vista com que o autor avalia o sentido de representação para o leitor”<sup>125</sup>. Entenda-se, a partir disso, que é enunciado o desejo de ficcionalização de um narrador com características de contador, mas que, antes de deixar o leitor aceitar tranqüilamente essa ficção, deve fazê-lo pensar sobre os mecanismos de representação.

Trago novamente para a discussão a relação entre as temporalidades – antes tratadas na dualidade protensão e retenção. Isso porque, como *incipit*, a frase desempenha o papel de porta de entrada da ficcionalidade e o faz acionando o leitor para uma postura de atenção quanto aos vestígios de oralidade que pontuarão a trama narrativa. Entretanto, apenas uma referência segura à fala é dada: o uso do travessão no início da narração “— Jó Joaquim, cliente, era quieto, respeitado, bom como o cheiro da cerveja” (p. 38). No restante do texto não é possível assegurar que haja uma construção que busque a representação da oralidade pelos mecanismos mais comuns na literatura brasileira: o uso do léxico diferenciado (regionalista), abundância de diálogos e manipulação do código da escrita para se assemelhar ao uso oral.

Alguns críticos acusaram *Tutaméia* de trazer um excesso de ornamentos. Seria esse *incipit* um exemplo? Não acredito nisso. Penso mais numa poética do paradoxo que funciona pela abertura do texto. Como procedimento de protensão solicita “não tanto a satisfação da expectativa suscitada, mas a sua modificação constante”<sup>126</sup>, ou seja, não é apenas a satisfação

---

<sup>125</sup> Ibidem.

<sup>126</sup> Iser, W. Idem, p. 15.

de encontrar ou não o que imaginávamos pela inscrição do *incipit* o que importa, mas também sua capacidade de modificar essas expectativas para a formação de outra interpretação.

Correntemente afirma-se a oralidade presente no texto rosiano como elemento de identidade com o sertão mineiro. Entretanto, entendemos que esse recurso está a serviço de um projeto estético bem mais complexo. A oralidade encerrada na escrita mostra uma idéia comum a escritores modernos que parece pretender problematizar os limites da forma literária (romances, contos, poemas); e, se geralmente a temática e estrutura desses textos apontam para o indeterminado e o infinito, são narrativas encerradas numa forma historicamente limitadora e limitada.

Trata-se, então, do estabelecimento de uma tensão em relação ao leitor: colocado no texto como ficção de um ouvinte, terá que se alinhar ao que virá, mesmo que o lido seja assumidamente um trabalho existente apenas através do uso da escrita, a única capaz de possibilitá-lo. Pino e Zular compreendem também essa tensão entre escrita, oralidade e fala e, a partir de Meschonnic, afirmam:

a linguagem pode ser falada ou escrita, mas a oralidade é mais do que isso, é algo da ordem do contínuo, do ritmo. Ritmo lingüístico, cultural. O ritmo como organização do movimento, seja na fala, seja na escrita. A oralidade é também uma forma-sujeito, em que o sujeito poético da enunciação transforma e é transformado pelo discurso<sup>127</sup>

Lembro ainda a conclusão de Piglia ao tratar do encerramento do conto, pois ele chama atenção para os resquícios da tradição oral na estruturação desse gênero, afirmando que o “mistério da forma” desses textos é a “silhueta instável de um ouvinte, perdido e deslocado na fixidez da escrita”, daí que “não é o narrador oral quem persiste no conto, mas a sombra daquele que o escuta”<sup>128</sup>. Tal inversão teórica aponta para a necessidade de focalizarmos a ficção de leitor como um resquício daquele que ouvia as histórias ao pé da fogueira.

---

<sup>127</sup> Pino, C. A.; Zular, R. Op. Cit, pp. 98, 99.

<sup>128</sup> Piglia, Ricardo. *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

O leitor, enquanto sombra daquele receptor, tem no texto outros elementos que confirmam, ou melhor, prolongam o indício de oralidade presente na primeira frase. Assim, podemos ver como continuidade de efeito de obras anteriores de Guimarães Rosa (ou seja, o pano de fundo do leitor) que trazem constantemente o diálogo com outrem e a mimese da oralidade, cujo exemplo mais citado é *Grande Sertão: Veredas*; e, como apontamos ao tratarmos dos *incipits* de *Tutaméia*, todo o livro tematiza esse outro que participa da construção de sentido do livro.

Essa continuidade de efeitos é, antes, a participação do leitor nesse lugar vazio provocado pela perspectiva do narrador: em *Grande Sertão: Veredas* um ex-jagunço dá voz a verdades do pensamento filosófico e metafísico, além de ser dotado de complexa capacidade narrativa; em “Desenredo” temos o narrador do código da escrita que conta a ouvintes quase um poema em prosa.

A trama narrativa fundamenta-se numa estrutura textual que provoca a oscilação do ponto de vista do leitor para a atualização do sentido em diferentes direções. Com o bloqueio de acesso às suas próprias expectativas (um jagunço não fala de Plotino e um ouvinte precisa de um contador que fale), o texto obriga o leitor a “descobrir equivalências para os segmentos textuais e ao mesmo tempo formular um padrão para a avaliação e para a própria atitude”<sup>129</sup>. Dessa forma, o lugar vazio instaurado pelo *incipit* nega o procedimento esperado para a estruturação do texto e torna-se ponto de partida para a produtividade despertada no leitor.

Nesse sentido, vale descrever procedimentos que apontam para o que chamamos de continuidade de efeito, tais como o ritmo impresso à narrativa e os comentários efetuados pelo narrador.

---

<sup>129</sup> Ibidem, p. 167.

### **2.2.2 Ritmo: rapidez e repetição**

Além dos sinais de fala presentes no anúncio do texto, isto é, o uso da palavra “ouvintes” para designar o leitor e o travessão no início da história de Jó Joaquim, o narrador adota o código próximo ao do contador ao se utilizar de outros procedimentos: o ritmo narrativo, os comentários avaliativos e ainda as perguntas que convocam o leitor a participar de sua perspectiva.

Guimarães Rosa consegue fazer caber todo o enredo em pouco mais de duas páginas. Essa capacidade sintética impressiona por apresentar uma série longa de acontecimentos de forma especialmente condensada, o que só é possível porque há uma seleção minuciosa das informações dadas ao leitor. Por exemplo, no segundo parágrafo (p. 38), em poucas frases, há toda a descrição psicológica de Jó Joaquim (“cliente, era quieto, respeitado, bom como o cheiro da cerveja. Tinha o para não ser célebre”) e ainda o anúncio do problema provocado por uma mulher (“com elas quem pode, porém? Foi Adão dormir, e Eva nascer”). É aqui também que se lê a nomeação da personagem que será a força propulsora das ações de Jó Joaquim (“chamando-se Livíria, Rivília ou Irlívia, a que, nesta observação, a Jó Joaquim apareceu”).

Se nesse parágrafo a personagem feminina surge apenas nominalmente na narrativa, no terceiro há toda a sua descrição (“antes bonita, olhos de viva mosca, morena mel e pão”) e acontece o encontro e o enamoramento: “sorriram-se, viram-se. Era infinitamente maio e Jó Joaquim pegou o amor. Enfim, entenderam-se” (p. 38).

Importante notar que não se trata de uma rapidez destinada a descrever os acontecimentos iniciais para que depois o narrador possa se centrar detalhadamente em outros episódios. Toda a história é contada de modo econômico: o caso amoroso (o segredo), a espera de Jó Joaquim, as traições e os perdões. Ao leitor é oferecido o mínimo de informações que, se ampliadas, poderiam chegar à forma romanesca.

O ato de selecionar minuciosamente o que será explicitado ao leitor configura um ritmo narrativo que, como técnica, insere o texto numa tradição de narrativas orais que têm, entre outras características, a obediência a critérios de funcionalidade dos elementos contados. Ou seja, pode se descartar o que é detalhe inútil, mas insiste em repetições caso elas se relacionem com acontecimentos que rimem entre si: “assim como nas poesias e nas canções as rimas escandem o ritmo, nas narrativas em prosa há acontecimentos que rimam entre si”<sup>130</sup>. Em “Desenredo” o enamoramento de Jó Joaquim ocorre três vezes, assim como as seguidas traições de Livíria e seus repetidos momentos de perdão.

Decorre dessa repetição um dos efeitos paradoxais do conto. Se amar, trair e perdoar são situações comuns, a recorrência dos fatos envolvendo os mesmos personagens ritmiza o texto e o faz deslizar facilmente do trágico para o cômico. Na primeira traição temos a seguinte descrição:

Jó Joaquim, derrubadamente surpreso, no absurdo desistia de crer, e foi para o decúbito dorsal, por dores, frios, calores, quiçá lágrimas, devolvido ao barro, entre o inefável e o infando. Imaginara-a jamais a ter o pé em três estribos; chegou a maldizer de seus próprios e gratos abusufritos. Reteve-se de vê-la. Proibia-se de ser pseudopersonagem, em lance de tão vermelha e preta amplitude (p.38).

A angústia provocada no leitor pelo encadeamento rápido da enumeração das sensações de Jó Joaquim é rompida pela sentença cômica baseada na reelaboração do provérbio popular “ter o pé em dois estribos” – a idéia de segurança de ter os dois pés bem apoiados é reinterpretada e recebe novo sentido, paradoxal, ou seja, o de ter segurança em diversos relacionamentos. Trair o marido com um seria aceitável, mas com vários já seria exagero não previsto nem pelo amante. Além disso, Jó Joaquim percebe-se na incômoda posição de falso personagem na história de Livíria: amante sim, mas traído com outro mostra a fragilidade desse papel enquanto categoria narrativa já que pode deixar de ser protagonista para figurar como “mais um” na lista de amores de Livíria.

---

<sup>130</sup> Calvino, I. *Ibidem*, p. 66.

Vale ressaltar que essa evolução rápida da diegese é provocada pelo predomínio de sumários que sintetizam as ações, o que é resultado também da ausência de marcação segura de tempo, criando o efeito de narrativa atemporal: não importa quando aconteceu essa história, nem o intervalo cronológico entre os fatos, mas apenas seu valor exemplar. A única marcação temporal – “era eternamente maio” – é precária, pois ao mesmo tempo transcendente e contingente, e plena de sentidos exteriores à narrativa (início da primavera e relações auto-intertextuais, como veremos mais adiante).

### **2.2.3 Provérbios: deslocamentos do saber**

Chamo atenção agora para a inserção de comentários que podem ser percebidos como outra característica da narrativa oral, ou melhor, de seu simulacro. Essas asserções demarcam uma postura reflexiva do narrador – por exemplo em: “com elas quem pode, porém? Foi Adão dormir, e Eva nascer” (p. 38), “o trágico não vem a conta-gotas” (p. 38), “o tempo é engenhoso” (p. 39) – e encaminham para um desfecho marcado pela exemplaridade da estória.

Os registros sentenciosos vêm geralmente incorporados ao texto pela forma proverbial que, por suas origens, traz para o texto um arranjo oralizante da fraseologia popular. Fruto de uma enunciação sábia (já que consegue sintetizar uma idéia quanto ao real, uma regra social ou moral) instaura uma verdade proveniente da experiência – o provérbio pode ser visto como um conselho de sabedoria prática partilhado por todo um grupo social. Para ser partilhado, tem origem oral e coletiva, e é atemporal e sem autoria conhecida.

Essa definição de provérbio é importante para entendermos sua inclusão no texto literário: trata-se de uma forma breve que aproxima o emissor do receptor por seu estilo familiar, mesmo que marque sempre a sapiência daquele que os profere. Assim, o ritmo do texto é composto por sumários de ações (geralmente com dicção poética) e comentários que

permeiam o conjunto de ações contadas. Enquanto técnica, o comentário efetua uma suspensão da velocidade da narrativa, criando por vezes uma atmosfera de suspense por retardar as ações que serão narradas:

no decorrer e comenos, Jó Joaquim entrou sensível a aplicar-se, a progressivo, jeitoso afã. **A bonança nada tem a ver com a tempestade.** Crível? **Sábio sempre foi Ulisses, que começou por se fazer de louco.** Desejava ele, Jó Joaquim, a felicidade — idéia inata. Entregou-se a remir, redimir a mulher, à conta inteira. Incrível? **É de notar que o ar vem do ar. De sofrer e amar, a gente não se desfaz.** Ele queria apenas os arquétipos, platonizava. Ela era um aroma. (p. 39, grifo nosso)

Enquanto o leitor quer saber qual será a próxima ação da personagem, o narrador interrompe com sua avaliação; quando descobrimos que seu desejo é o de redimir a mulher coloca-se ao leitor o problema do *como* fazer isso, mas novamente os comentários vêm retardar a resposta.

Cumpra observar que na prosa rosiana temos, em geral, apenas a sombra do provérbio, pois eles ou são transformados ou são inventados (estes, por não se encaixarem na definição que dei antes se aproximam mais de *ditos* com tom proverbial)<sup>131</sup>. Esse contraste semântico importa até mais que o novo conteúdo, isto é, pela modificação de uma forma já conhecida chama-se atenção para o ato produtor e não apenas para o que está enunciando.

Seleciono abaixo alguns exemplos de reestruturação de provérbios:

Imaginara-a jamais a ter o pé em três estribos (p. 38).  
O trágico não vem a conta-gotas (p. 38).  
A bonança nada tem a ver com a tempestade (p. 39).  
Vá-se a camisa, que não o dela dentro (p. 39).  
Nela acreditou, num abrir e não fechar de ouvidos (p. 39).

É possível identificar a origem dessas *verdades*, mas elas apenas estão aí para mostrar a produção de diferenças: a sabedoria do narrador aponta para a incompletude e para o paradoxo. A ruptura com o modelo de estabilidade da verdade do provérbio é mais um procedimento de antecipação de situações que serão modificadas – quase um eco com o título “Desenredo” que já aponta para a inversão, desconstrução de uma forma narrativa. Os

---

<sup>131</sup> Luis Costa Lima chama atenção para a violação do forma aforística na literatura rosiana. *In: A metamorfose do silêncio*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1974.

comentários constroem outro “programa narrativo” que antecipa a modificação das expectativas: o que está por vir difere-se do que o senso-comum nos levava a pensar.

Assim, se pensamos essas modificações como estratégias para construção de um espaço de participação, está em jogo a oscilação entre conhecimento e ignorância. O que cita um provérbio repete-o, mas sempre também o modifica porque o obriga a incorporar-se a seu discurso, superando a conservação para instaurar a produção. Concordamos nesse sentido com Débehar: “la frase hecha se repite como un fragmento do discurso, como um discurso em fragmentos, pero gracias a su figurabilidad (las posibilidades de un uso imaginativo fuera de um contexto dado) siempre es previsible su reintegración”<sup>132</sup>. Essa repetição que modifica produz uma fratura imaginativa na continuidade do discurso.

Observo ainda as construções frasais que tomam ares de provérbio por sua forma assertiva que aspira ser parte de um conhecimento coletivo. A seguir alguns exemplos:

Todo abismo é navegável a barquinhos de papel (p. 38).  
Esperar é reconhecer-se incompleto (p. 38).  
Haja o absoluto amar – e qualquer causa se irrefuta (p. 40).  
O real e válido, na árvore, é a reta que vai para cima (p. 40).  
Foi Adão dormir, e Eva nascer (p. 38).

Ora, essas frases têm um tom proverbial, mas elas não retomam formulações coletivas; antes, investem nessa memória que temos da forma própria ao provérbio (e, portanto, oral) para inserir novas formulações. Da mesma forma como Riobaldo interpela o leitor com frases inusitadas quanto ao teor de conhecimento paradoxal que trazem (“olhe: Deus come escondido, e o diabo sai por toda parte lambendo o prato...”; ou “viver... O senhor já sabe: viver é etcétera...”), o narrador de “Desenredo” também insere suas formulações poéticas que interagem no texto com valor proverbial.

*Tutaméia*, assim como *Grande Sertão: Veredas*, é um livro em que o autor brinca com o sistema de referências do leitor. Os provérbios apresentados, por serem variações

---

<sup>132</sup> Debehar, Lisa Block. *Una retórica del silencio – funciones del lector y procedimientos de la lectura literaria*, México: Siglo XXI, 1984, p. 125.

de um esquema textual conhecido, têm seu caráter pedagógico abalado. Entretanto, com essa afirmação não insinuo haver uma negatividade que tudo anula. Pelo contrário. Essas invalidações “nos induzem a formar associações e, ao mesmo tempo, a aboli-las para que experimentemos em tal esvaziamento o tema enquanto ruptura com o que nos é familiar”<sup>133</sup>.

Nessa transformação proverbial revela-se a situação do narrador, que enreda o leitor por meio de um discurso que simula uma forma textual da doxa, mas, na essência, desloca significados preestabelecidos. Assim, o estímulo para representações advém do lugar vazio presente nessa negação do senso comum; as lições provenientes da vida têm um papel educativo, mas assim funcionam pela subversão da doxa para a afirmação de uma lógica paradoxal.

#### 2.2.4 Os lugares vazios

Segundo Rónai, os contos em *Tutaméia* “são antes episódios cheios de carga explosiva, retratos que fazem adivinhar os dramas que moldaram as feições dos modelos, romances em potencial comprimidos ao máximo”<sup>134</sup>. Com a eleição muito sucinta do material narrativo, temos apenas o mínimo para a compreensão dos eventos ocorridos na vida de Jó Joaquim: não sabemos como se deu o início da relação com Lívria, assim como nada sabemos sobre outros amantes dela ou sua relação com o marido.

Também as personagens são caracterizadas laconicamente:

—Jó Joaquim, cliente, era quieto, respeitado, bom como o cheiro de cerveja. Tinha o para não ser célebre. Com elas quem pode, porém? Foi Adão dormir, e Eva nascer. Chamando-se Lívria, Rivilia ou Irlivia, a que, nesta observação, a Jó Joaquim apareceu.

Antes bonita, olhos de viva mosca, morena mel e pão. Aliás, casada (p. 38).

A diferença gritante entre essas pontuadas descrições é evidenciada pelo desequilíbrio caracterizador entre elas: a personagem masculina recebe nome certo, definições de

---

<sup>133</sup> Iser, W. Idem, p. 71.

<sup>134</sup> Rónai, P. Idem.

personalidade e caráter; já a personagem feminina nem tem nome definido, mas apenas a afirmação de sua beleza e seu estado civil de casada.

Similarmente desequilibrados são os elementos escolhidos para a caracterização: Jó Joaquim é descrito por suas características psicológicas e éticas em duas frases curtas formadas por pequenos núcleos de sentido: “cliente, era quieto, respeitado, bom como o cheiro de cerveja. Tinha o para não ser célebre”; já a mulher é delineada pelas características físicas e comparada a elementos que agradam o paladar: “antes bonita, olhos de viva mosca, morena mel e pão”.

O leitor é, assim, obrigado a preencher as lacunas das características físicas de Jó Joaquim, por um lado, e por outro, das posições éticas de Lívria. Entretanto, a escolha de descrever cada um a partir de categorias diversas indica ao leitor que o importante para sua avaliação são as conseqüências dessas descrições, ou seja, o narrador cola-se à perspectiva de Jó Joaquim e apresenta-a para nós construindo as mesmas lacunas que ele enfrentara: o não entendimento dos pormenores de sua relação amorosa.

Quanto à rapidez descritiva das personagens, vale notar que em listagem intitulada *Importantes* (Anexo I, p. 197) temos as seguintes passagens sobre música:

DIFLUENTE - (Imaginação) - Th. Ribot designou assim, por oposição às outras formas de imaginação criadora, e particularmente à imaginação plástica, aquela que emprega imagens de contornos vagos, indecisos, móveis, consistindo na maior parte dos casos em “ABSTRATOS EMOCIONAIS”, e associando-os de uma maneira sobretudo subjetiva e afetiva. Ela pode encontrar-se em tôdas as formas de arte, mas domina sobretudo na música.

TECNICA ( ! ) : Nosotros, en cambio, tenemos del alma una impresión musical : la sonata de la vida interior tiene por :  
Tema principal - la VOLUNTAD  
Temas secundários - el Pensamiento y el Sentimiento.  
(en contrapunto rítmico).

m% - Para cada personagem ! - APLICAR !

A notação sobre música movimenta-se segundo a avaliação do colecionador Guimarães Rosa, para a função caracterizadora de personagens válida para todos os que

poderiam ser criados a partir dali<sup>135</sup>. Compreende-se então que há o desejo de unir uma construção fundada em “abstratos emocionais” a um ritmo que alterne desejo e pensamento/sentimento. Os “contornos vagos, indecisos, móveis” seriam associados de forma subjetiva e afetiva, exigindo da imaginação uma atividade intensa de preenchimento dos vazios desses “abstratos emocionais”. A proposição que se segue a essa descrição, formula, para a compreensão da alma, a comparação com a música e a alternância rítmica entre o desejo, que instaura o vazio, e o pensamento e o sentimento, que tentam preenchê-lo.

Por isso, voltemos ao problema da nomenclatura das personagens. Se geralmente o nome de Jó Joaquim é dado como uma referência direta ao Jó bíblico e sua paciência e determinação quanto aos desígnios divinos, esquece-se de observar que Joaquim estabelece seu oposto: “etimologicamente Jó significa o molestado, o atribulado, o que geme, o perseguido”<sup>136</sup>. Mas “o Jó do sertão mineiro não é o mesmo da Bíblia, já tem no nome o acréscimo de um outro antropônimo, Joaquim que provém de Ioakhin e significa Javé levanta, restabelece, Javé efetuará, levará a cabo ou o que fez parar o sol”<sup>137</sup>.

Daí que, mesmo quando imaginamos uma nomenclatura segura, se cedermos ao desejo de pesquisar todos os índices interpretativos do texto rosiano veremos que Jó Joaquim apresenta-se como uma personagem que contém o paradoxo em seu nome: é ao mesmo tempo o perseguido e o que fez parar o sol, é ao mesmo tempo vítima (“decúbito dorsal, por dores, frios, calores, quiçá lágrimas, devolvido ao barro, entre o inefável e o infando”, p.38) e operador de ações impensáveis (“Jó Joaquim, genial, operava o passado – plástico e contraditório rascunho. Criava nova, transformada realidade, mais alta. Mais certa?”, p. 40).

---

<sup>135</sup> Nota-se que as duas passagens não estão acompanhadas das comuns notações do autor que, conforme já dissemos, informam em que texto fora utilizado, mas a última frase marca a ordenação de uso.

<sup>136</sup> Nascimento, Edna Maria. Triângulos amorosos, In: Luiz Antônio Ferreira. (Org.). *Diálogos pelo caminho*. Cotia: Faculdade Associada e Cotia, 2004.

<sup>137</sup> *Ibidem*.

A autora seguiu a definição do *Dicionário etimológico de nomes e sobrenomes*, de Guérios, R.F.M. São Paulo: Ave Maria, 1981.

Já a personagem feminina é misteriosa inclusive na nomenclatura<sup>138</sup>. O leitor nada sabe sobre suas motivações para as traições e para o retorno do relacionamento com Jó Joaquim. Não temos então a permanência de um saber e, vale lembrar, depois da nomenclatura variável no segundo parágrafo, ela só será nomeada novamente no penúltimo parágrafo do texto, não mais com um dos três anteriores (Livíria, Rivília ou Irlívia), mas um outro (Vilíria)<sup>139</sup>. Isso porque, se Jó Joaquim reescreveu a história da amada, novo nome é necessário para identificar sua criação; não para apagar completamente o passado, já que continua sendo uma formação anagramática com os mesmos elementos que as anteriores, mas informa a mudança do rascunho contraditório que é o passado.

Tal qual um drama em três atos, “Desenredo” está dividido em três grandes blocos narrativos: 1) o enamoramento, a traição e o primeiro perdão; 2) a segunda traição e a idéia de endireitar-se (acabar com os remorsos causados pelas traições); 3) não mais o simples perdão, mas o engajamento para a mudança do passado.

Assim, além dos vazios instaurados pelos provérbios modificados e de um ritmo caracterizado pela alternância de ausência e presença de informações narrativas, no plano das

---

<sup>138</sup> A interpretação desse nome muito rendeu entre a crítica, mas cria, segundo o ponto de partida de análise, respostas muito diferentes, e às vezes opostas. Esse é o caso das leituras de Novis e a de Cruz: enquanto a primeira aposta na semelhança com o nome da personagem de Joyce e indica esse sema da vilania, a segunda percebe na mudança de nomes a passagem de uma mulher má para o arquétipo da Virgem Maria: a figura feminina comporta o nome e em sua ação o tema mitológico bíblico: o binômio Lilith-Eva ou a Virgem, reforçado no conteúdo sonoro contido em seu nome Livíria ou Vilíria. Ambas partem da idéia de uma mulher má que é reprovada pela sociedade (Segundo Cruz: “no conto, Livíria é a mulher insatisfeita e voraz, que representa o amor carnal, o primeiro degrau de um amor que tende a elevar-se, é a escuridão que massacra Jó Joaquim na tentativa de atingir um outro nível da relação amorosa”). Não acreditamos em tal leitura, pois a focalização do conto está centrada em Jó Joaquim, o que não nos permitiria elaborar uma idéia mais complexa sobre a personagem feminina. Além disso, sabemos que ao se tornar a personagem principal de uma narrativa (a estória contada por Jó à cidade) ocorre justamente o oposto.

Também a personagem de Jó Joaquim é visto por Novis como um descendente de Joe John, de *Finnegans Wake* – não descartando obviamente sua filiação ao Jó bíblico por sua paciência e a Ulisses por causa das metáforas náuticas (Conf. Novis, V. Op. Cit., p. 131; Cruz, A. M. *A transferência metafórica nos nomes de personagens de Tutaméia de JGR*, Tese (Doutorado). Universidade de São Paulo, 2001, pp. 138-139).

<sup>139</sup> Seguindo o caminho de Augusto de Campos, Vera Novis aponta a evocação sonora do nome Livíria diluído no conto: “enquanto Livíria, a evocação se dá ora sutilmente pela repetição da consoante *v* da sílaba tônica (“Veio sem culpa. Voltou, com dengos e fofos de bandeira ao vento”), ora mais claramente pela repetição de toda a sílaba *vi* (“olhos de viva mosca”; “não se *via* quando e como se *viam*”; “sorriram-se, *viram-se*”) e às vezes bastante diretamente pela repetição das duas consoantes, *l* e *v* (“Diz-se, também, que de leve a ferira, leviano modo”). Quanto a Vilíria, a repetição transformada de seu nome, além da função evocativa, tem também a função de enfatizar o sema nuclear: vil.” (Ibidem, p. 134)

ações de Jó Joaquim temos também a ruptura com nosso repertório sobre histórias de amor. Nelas, há normalmente o critério da honra envolvido na trama amorosa, o que é negado pelas atitudes da personagem principal.

Os modelos de interação usados como base teórica para Iser explicar a relação e a assimetria entre texto e leitor apontam que no intercâmbio importa a contingência e não as convenções, porque o que é comum entre os dois sujeitos envolvidos na comunicação serve apenas para regular o preenchimento de lacunas formadas pela falta de controle de um sob o outro. Iser conclui que a

carência é estimuladora, ou seja, os graus de indeterminação implicados na assimetria de texto e leitor compartilham uma função com a contingência e o *no-thing* são apenas diferentes formas de um vazio constitutivo subjacente à toda inter-relação. Entretanto, tal vazio não é um dado ontológico em que se fundamentariam as relações mencionadas; ele é criado e modificado pela falta de equilíbrio inerente tanto à interação diádica, quanto à assimetria de texto e leitor. O equilíbrio só se deixa reconstituir se a carência for superada, razão pela qual o vazio constitutivo está sendo constantemente ocupado por projeções.<sup>140</sup>

O não-senso das atitudes de Jó Joaquim (cair na mesma armadilha duas vezes, engajar-se para reescrever um passado) rompe com a previsão do bom senso, instaurando uma negação na trama textual. Tal negação, que funciona como lugar vazio, não é improdutiva, pois reconhecemos no paradoxal da situação o não-senso e os vazios de nossa própria experiência – daí fazer sentido, mesmo insolitamente, o tom proverbial que permeia essa passagem do texto (por exemplo em “Crível? Sábio sempre foi Ulisses, que começou por se fazer de louco. Desejava ele, Jó Joaquim, a felicidade – idéia inata. Entregou-se a remir, redimir, a mulher, à conta inteira. Incrível? É de notar que ar vem do ar. De sofre e amar, a gente não se desafaz”, p. 39).

Começo então a apresentar aspectos que corroborem minha hipótese quanto a ser nesse final do texto a parte mais exemplar quanto à ficcionalização de um modo de leitura. Quero, por isso, centrar-me no método empregado pela personagem para a grande empreitada de limpar o passado da mulher.

---

<sup>140</sup> Iser, W. Op. Cit., p. 103.

Jó Joaquim decide recontar a história da amada para redimi-la. Ação inesperada para alguém que foi traído duas vezes e que, no entanto, resulta em sucesso: afirma-se, dessa forma, a capacidade de reorganização temporal por parte de um personagem que se torna, pela autoridade do amor, dono de sua estória, denunciando a precariedade do conhecimento histórico.

A narrativa de Jó Joaquim, também “desinformada, inconsoante, adsurda” (p. 84)<sup>141</sup>, é o “Desenredo”, tanto por sua conotação negativa de desconstrução do encadeamento de infidelidade que o colocava à margem (como pseudopersonagem), quanto pelo caráter afirmativo do prefixo *des* que aponta para a intensidade do contador capaz de construir um novo conhecimento histórico<sup>142</sup>. A construção do título aponta para a batalha contra o tempo empregada estruturalmente pelo conto curto (grande tempo da história transformado em pouco tempo da narração) e também pela atitude de Jó Joaquim de reescrever o final numa tentativa de fazer com que idéias e sentimentos sedimentem-se e libertem-se da “impaciência e da contingência efêmera”<sup>143</sup>.

Pouco sabemos como a personagem conseguiu tal feito. Como é informado ao leitor apenas seu método, quero também tratar um pouco da forma escolhida por Jó Joaquim para a reescrita do passado. Segundo o narrador, ele buscou (afirmando a si mesmo e aos outros) atestar a inocência de Livíria: “demonstrando-o, amatemático, contrário ao público pensamento e à lógica, desde que Aristóteles a fundou. O que não era tão fácil como refritar almôndegas” (p. 40). O método fundado em quatro procedimentos precisa ser focalizado: “sem malícia, com paciência, sem insistência, principalmente. O ponto está em que o soube,

---

<sup>141</sup> Essas três palavras caracterizam as histórias de Drijimiro, personagem do conto “Lá, nas campinas”.

<sup>142</sup> Temos três significados para esse prefixo: oposição, negação e falta (por exemplo em *desabrigado*); separação e afastamento (por exemplo em *descascar*) e, por fim, aumento, reforço e intensidade (por exemplo em *desafastar*).

<sup>143</sup> Calvino, I. Op. Cit., p. 49.

de tal arte por antipesquisas, acronologia miúda, conversinhas escudadas, remendados testemunhos” (p. 40).

A arte da reestruturação de Jó Joaquim baseia-se na paciência e: 1) na negação da busca de um novo conhecimento (antipesquisa), pois se “era o seu um amor meditado, a prova de remorsos”, a memória poderia restabelecer marcações de conhecimentos importantes já existentes; 2) na quebra da relação com o estudo do tempo que deseja a ordenação dos fatos: é necessário desfazer minuciosamente as ligações entre as ocorrências dos fatos; 3) na relação ambígua (escudar) no que tange às conversas vulgares: elas devem ser protegidas do conhecimento público e devem servir de apoio se favoráveis; 4) e, por fim, no estabelecimento de ligações entre diversos depoimentos ou indícios que ajam em favor da reestruturação do passado.

O procedimento é paradoxal: encena a criação ficcional através do jogo entre seleção e combinação. Na nova articulação desses elementos cria-se uma nova memória coletiva capaz de modificar o conhecimento histórico: “Jó Joaquim, genial, operava o passado – plástico e contraditório rascunho. Criava nova, transformada realidade, mais alta. Mais certa?” (p. 40).

É pela sistemática desconstrução de um modo de pensamento que o passado é realizado por Jó Joaquim, e este, por sua vez, é afirmado apenas pela efemeridade discursiva (“contraditório rascunho”) e pela capacidade de moldagem/adequação. Assim, o passado não é recuperável, mas somente interpretável.

O narrador Jó Joaquim emprega um mecanismo que propõe reconhecer essa precariedade discursiva e respeitá-la (“trouxe à boca-de-cena do mundo, de caso raso, o que fora tão claro como água suja”), criando “nova, transformada realidade”. Trata-se antes de reconhecer a incapacidade de acesso ao outro a ponto de entender suas motivações, e não

tentar acabar com as opacidades constituintes desse outro. A opacidade “não é o fechamento em uma autarquia impenetrável, mas a subsistência em uma singularidade não redutível”<sup>144</sup>.

Em “Desenredo” (e acreditamos ser um aspecto extensível a todo o livro) a estória de Jó Joaquim coloca em cena a necessidade de construção de uma compreensão diversa do pensamento que tenta sistematizar e acessar a totalidade do outro, buscando sim aceitar a opacidade da história.

Apesar da já apontada semelhança entre Jó Joaquim e a personagem bíblica, no que diz respeito à sua paciência, e que lembra-nos do homem testado por Deus numa disputa teatral com o Diabo, o Jó de “Desenredo” é descontente com o encadeamento da história e decide assumir a autoria de seu final. Enquanto a personagem bíblica tem sua fala explorada no texto através de uma enunciação dialógica, temos no Jó rosiano uma personagem silenciada e que se faz conhecer apenas pelo método empregado e do qual tratamos anteriormente.

É pelos vestígios de uma relação conturbada pelos padrões e expectativas sociais que se constrói algo novo que não pode ser esclarecedor do todo: “o opaco não é o obscuro, mas pode sê-lo e ser aceito como tal. Ele é o não-redutível, que é a mais vivaz das garantias de participação e confluência”<sup>145</sup>. Daí que, aceitando a não acessibilidade ao outro, podemos criar novos rumos interpretativos do que já sabemos, operando o imaginário com mecanismos mais amplos que o da restrição pela idéia desse outro, pois ele prefigura o real sem sua determinação apriorística.

A vida pregressa de Lívira funcionaria como um texto que, enquanto sistema de combinações, abrigaria um lugar para quem deve fazer essa combinação. Nesse sistema, é o lugar vazio e as negações do texto que demandam a participação ativa do leitor. Assim,

---

<sup>144</sup> Glissant, Édouard. “Pela opacidade”, In: *Poétique de la Relation*. Paris: Gallimard, 1990.  
Tradução: Henrique de Toledo Groke e Keila Prado Costa para a Revista on line Criação e Crítica:  
<http://criacaoecritica.incubadora.fapesp.br> (no prelo)

<sup>145</sup> Glissant, É. Op. Cit.

os lugares vazios omitem as relações entre as perspectivas de apresentação do texto, assim incorporando o leitor ao texto para que ele mesmo coordene as perspectivas. Em outras palavras, eles fazem com que o leitor aja dentro do texto. As potências de negação evocam dados familiares ou em si determinados a fim de cancelá-los; todavia, o leitor não perde de vista o que foi cancelado, e isso modifica sua posição em relação ao que é familiar ou determinado. Em outras palavras, eles fazem com que o leitor situe a si mesmo em relação ao texto<sup>146</sup>.

Em “Desenredo”, já o *incipit*, como tentei mostrar, aponta para um lugar vazio quanto à perspectiva do narrador. Além disso, o fato dele se colar à perspectiva de Jó Joaquim (ou seja, vamos seguindo a cronologia e o seu não conhecimento do que ocorreria em sua relação amorosa) revela o interesse em dividir com o leitor a surpresa frente ao paradoxo. Já o tema primeiro do texto, a superação da trama do cotidiano pelo amor, é apresentado através de potências de negação, já que o leitor tem um repertório ficcional que define como deve se portar os heróis dessas narrativas. Não se trata de construir uma história insólita em todas as perspectivas, pois o narrador com seus comentários e provérbios vai suspendendo a narrativa e anunciando o realinhamento de expectativas – a expectativa anterior não se apaga, ela continua a existir na duração da leitura.

Dessa forma, o passado é visto como “plástico e contraditório rascunho”: duas qualificações que apontam para a maleabilidade e beleza, além da incoerência das inúmeras linhas que se traçam na precariedade do esboço.

Enquanto ficcionalização do leitor e de um modo de leitura, Jó Joaquim é aquele que é enredado por um texto complexo como *Livíria* – a qual se apresenta de diferentes formas no fluxo temporal da leitura, rompendo expectativas, traindo sua confiança e estabelecendo relações amorosas com outros (com seus abusufrutos sendo partilhados por outros leitores desconhecidos). Ele, ao invés de fechar-se a essa narrativa, emprega a releitura para o reconhecimento de uma verdade paradoxal.

É importante ressaltar que quando afirmo o paradoxo, entendo-o como a subversão simultânea do senso comum e do bom senso. Deleuze confirma a noção de que “a força do

---

<sup>146</sup> Deleuze, G. Op. Cit., p. 107.

paradoxo reside em que eles não são contraditórios, mas nos fazem assistir à gênese da contradição”. Em “Desenredo”, tudo – desde o título que já anuncia a subversão da forma, até o encerramento que afirma a oficialização do surpreendente da fábula – encena essa “gênese da contradição”, ou melhor, prepara o leitor para reconhecer no insólito dos acontecimentos, a precariedade, a contingência da enunciação e, por isso, o pedido para a revisitação, para a releitura.

### **2.3 Os manuscritos de “Desenredo”: o não lugar de um conto**

No capítulo de descrição dos manuscritos, observei que as listagens de elementos encabeçados pelo símbolo *m%* tensionam a noção de pré-redacional e redacional. Isso porque a frase/palavra identificada pelo *m%* é uma célula estética: não apenas tem potencial literário a ser trabalhado, mas é já esteticamente trabalhado na espera pela consulta, seleção e combinação com outros para a construção do texto literário. Levantei como hipótese também a idéia de que a enumeração de fragmentos discursivos recolhidos de diversas fontes problematiza seu aspecto autoral, já que são geralmente fruto de citações, seja do discurso escrito, seja do oral.

Neste capítulo analisei o conto “Desenredo” para indagar como são construídos efeitos de leitura por meio do mapeamento de lugares vazios que demandavam a colaboração do leitor para a formulação de problemas acerca da forma de percepção; e, enquanto ficcionalização da leitura, o conto proporia a figura de um leitor capaz de tomar a história para si, selecionando e combinando enunciações para a construção de outros simulacros.

Assim, essa ficção (em muito apoiada por lugares vazios) aponta para um efeito maior, isto é, o efeito de construção da obra, pois encena para o leitor a precariedade das escolhas, combinações e asserções próprias da anterioridade do momento produtivo.

O objetivo agora é explorar alguns manuscritos do escritor para continuarmos pensando a construção desses lugares vazios e motivações para essa ficção de leitor. Para isso,

apresentarei a seguir a descrição dos manuscritos de “Desenredo”. Não trabalharei com os manuscritos redacionais desse conto, pois a escolha caminhou no sentido de apresentar como as listagens de células estéticas são determinantes para a construção de efeitos e até para a metaforização do processo de escrita. Isso significa que me interessa observar no descontínuo e fragmentário desses manuscritos os vestígios de um método de escrita e de produção de efeitos.

Iniciemos com a passagem de Valéry sobre a criação literária recolhida por Guimarães Rosa num conjunto intitulado por ele de *Citações*:

a obra literária é como uma alavanca que tenha o tempo por braço. Se o autor dispense mil horas para fazer uma obra que apenas deve agir uma hora sobre o espírito do leitor, ela agirá sem dúvida com uma força incomparável. Se, ao contrário, escreve (o que não é possível), tão depressa como se lê, os dois braços da alavanca são iguais, o autor só conseguirá influenciar o leitor se for muito mais forte do que ele... – Paul Valéry

Se a influência sobre o leitor mede-se pelo tempo despendido pelo autor para a elaboração literária, o montante de pesquisa e tipos textuais mostra, como descrevi no primeiro capítulo, um escritor com uma alavanca avassaladora.

Conforme anunciado, não trabalhei neste capítulo com manuscritos redacionais (rascunhos dos textos já com desenvolvimentos de enredo), pois não há esse tipo de manuscrito de “Desenredo” nos acervos do escritor no IEB/USP e no Museu Casa de Guimarães Rosa. Obviamente poderia aqui analisar um dos contos que possuem mostras de etapas diferentes da escritura, mas o desejo agora é o de observar o uso das listagens.

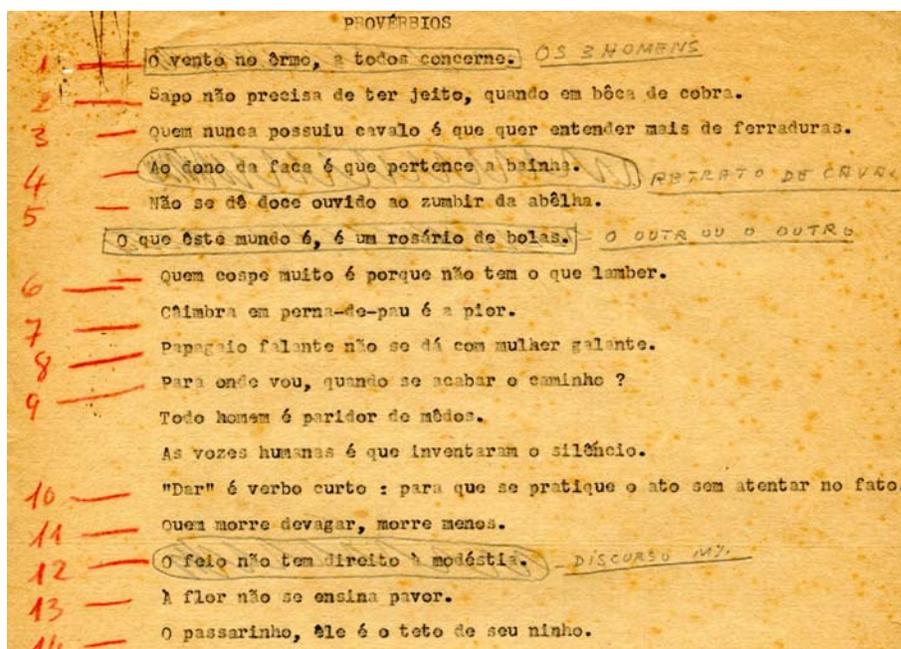
A idéia de observar mais atentamente essas listagens veio de um fato de leitura: a brevidade do enunciado em “Desenredo” que ritmiza o texto em torno de pequenas unidades frasais. Acredito ser necessário tentar mostrar como se dá o uso das listagens na elaboração de um texto e indagar sobre as possíveis conseqüências desse *modus operandi*.

Encontrei nas listagens dos *Estudos para Obra 44* fragmentos de frases transpostos para o texto; deles, apenas treze sofreram algum tipo de modificação – em geral, troca de

ordem ou adequação à frase que acolhia o elemento<sup>147</sup>. Os 44 fragmentos estão em dez locais diferentes do acervo: quatro cadernos, uma caderneta e cinco conjuntos de manuscritos.

Poderíamos organizar essas frases em torno de algum conceito unificante (provérbios, partes integrantes de outra frase, passagens surpreendentes) criando alguma tipologia. Entretanto, tal classificação daria uma idéia de continuidade de assuntos e formas que falsificaria o espaço de escritura que acolhe esses elementos. Por isso quero primeiro descrever a heterogeneidade dos manuscritos para depois criarmos hipóteses que alinhavam essas diferenças.

Antes de começar a análise, vejamos mais uma imagem de um trecho desse tipo de manuscrito:



O manuscrito está no acervo do IEB, numa pasta organizada pelo autor intitulada *Provérbios*. Podemos observar as leituras de Guimarães Rosa pelas diferenças de notações e vale ressaltar que a lista é revisitada para a escrita de contos e também para a elaboração do discurso de posse na Academia Brasileira de Letras.

<sup>147</sup> No Anexo II, p. 219, assinali em “Desenredo” as frases que foram deslocadas do manuscrito para o conto – as notações grifadas em amarelo demarcam os usos literais e as de verde indicam que houve pequenas modificações nas frases.

### 2.3.1 O que poderia caber

O tipo de manuscrito que acolhe essas listagens não apresenta datação. Isso significa que podemos apenas supor um período para seu nascimento seguindo as marcas de utilização feitas pelo autor. Dessa forma, se numa lista temos fragmentos usados em contos de *Primeiras Estórias*, sabemos que a lista já existia no começo da década de 1960, quando o autor começa a publicar seus contos no jornal *O Globo* e, logo, que a lista já existia quando da confecção de *Tutaméia*, a partir de 1965. Concordo, entretanto, que esse tipo de datação não é tão confiável, já que uma lista podia existir até mesmo antes de *Primeiras Estórias*, mas não apresentar nenhuma notação de uso; assim como entendemos que as listagens feitas em pastas compostas de folhas soltas eram constantemente aumentadas, de acordo com o prosseguimento de pesquisas sobre o tema em questão.

Esse primeiro parêntese que faço para iniciar a análise é para assinalar que a busca de elementos usados em um texto deve necessariamente percorrer todas as pastas temáticas organizadas pelo autor e ainda assim admitir a impossibilidade de determinação quanto a todos os seus usos.

Portanto, em muitos momentos, depois de analisar diversas páginas sem encontrar nenhuma utilização em “Desenredo”, imaginava que o conjunto era formado por listagens posteriores à publicação do conto. Mas, de repente surgia algum elemento usado antes ou até mesmo frases usadas no conto, informando ao leitor do manuscrito que na época da escrita de “Desenredo” a lista já existia.

O contrário também ocorreu: há listagens de frases com temas que participam do conto e que provocam esperanças no pesquisador quanto ao seu uso, mas que, por diversas vezes, frustram tais expectativas. É o que ocorre com uma página do conjunto intitulado *Regional* que tem frases usadas em contos de *Primeiras Estórias*, *Tutaméia* e *Ave, Palavra*.

Nela, vemos frases que poderiam ser usadas nas descrições do relacionamento de Livíria e Jó Joaquim e em passagens sobre o método empregado por ele para reestruturar seu passado:

Mover dúvidas, questões - suscitar, ocasionar, levantar  
"Murou-se com uma dose de paciência, para" revestir-se  
"e mutuaram-se um lance de olhos"  
"namorou-se dela extremosamente"<sup>148</sup>

São quatro fragmentos com conteúdo muito próximos ao do conto, seja pela forma extrema e rápida do enamoramento, seja pelo método de mover o duvidoso através da paciência que o protegeria do passado real.

Mais adiante, no mesmo conjunto, há um elemento (m% - proibiu-se de) circulado e com a indicação de uso ao lado e, nessa mesma página há as seguintes frases:

Remir - indenizar; expiar; libertar; resgatar; livrar-se  
"reportar o pensamento ao passado" - volver  
reportar - atribuir, dar como causa (rel.)  
reportar-se - sofrer-se  
representar - retratar, trazer à memória  
resgatar - recuperar - "resgatar o tempo"<sup>149</sup>

Numa mesma página convivem elementos apropriados ou criados por Guimarães Rosa (identificados pelo símbolo *m%*), assim como palavras acompanhadas de seu significado: na frase "reportar o pensamento ao passado", a palavra *reportar* mereceu outros dois espaços de exploração; cabe também uma rápida e oportuna definição de *representar*, seguida de outra palavra fonte que traz significado parecido e retoma *remir*. Parece tratar-se, assim, de um dicionário particular de palavras com a mesma letra que giram em torno da idéia de uma retomada pela memória para recuperação de algo libertador.

Mas no manuscrito não há marca de uso e de abandono, caracterizando o enumerado apenas como elementos a mais de uma página que pode abarcar frases de temas completamente diferentes, assim como explorar os constituintes de alguma frase listada na própria página.

No conto, o que nos faz lembrar dessas frases é a passagem: "entregou-se a remir, redimir a mulher, à conta inteira" e "reportava a lenda a embustes, falsas lérias escabrosas". A

---

<sup>148</sup> EO: Cx 11 Regional, p. 5.

<sup>149</sup> EO: Cx 11 Regional, p. 15.

mão do autor pode não ter escolhido rasurar essas expressões, mas sua escrita na lista certamente deixou vestígios em sua memória e esta sim decidiu inserir o que já fora trabalhado nas enumerações.

Há também passagens com a indicação de dúvida quanto ao uso (Anexo II, p. 217):

- m % - naquela engodatividade - ??? “Desenrêdo” ?
- m % - aprimorava a ausente - “Desenrêdo” ??
- m % - Em meio ao que - “Desenrêdo” ???

Não sabemos se o engodo poderia referir-se a Jó Joaquim refazendo o passado, enganando seus interlocutores, ou dizia respeito à Líviria e sua ardileza; já o aprimoramento da ausente é facilmente interpretável como sendo o aperfeiçoamento da amada ausente, perdida pela interdição provocada pelo senso comum e bom senso que não deixariam Jó Joaquim continuar *reincidente*.

Percebemos na leitura dos documentos o cuidado do autor em oficializar o uso do que fora listado e, por isso, quase sempre quando ainda há o ponto de interrogação junto ao nome do conto e não há a rasura (círculo, enquadramento ou tachamento), é quase certo que não foi utilizado.

### 2.3.2 O que coube

Mas voltemos àquilo que foi listado e inserido no texto. Como afirmei, há dez fontes para as frases usadas; isso significa que não se tratava de um estudo sobre amor, traição, reformulação do passado ou ações inesperadas. Temos frases que estavam em cadernos cheios de títulos e outras em estudos sobre moda, habitação, provérbios, entre outros.

Interessante que as frases no texto parecem ter sido criadas organicamente para a construção de sentido. É o caso da descrição do modo como Líviria volta para o amante. Vejamos o contexto onde está inserida no manuscrito:

~~m% - (trepidava) com instantaneidades (T E R T O)~~ |  
 m% - o branco bole-bole (da roupa na corda)  
 m% - com dengos e fofos de bandeira ao vento (à brisa) - “Desenrêdo”  
 m% - (pomba, ao pousar) abre as mãosasas, espalma-se (contra a parede, a cornija)  
 m% - (passarinho) se pendurica <ileg.>  
 m% - flor no penduricalhar-se

Nesse recorte talvez pareça que a listagem tenha alguma uniformidade de tema – tudo gira em torno de imagens de coisas penduradas, presas e soltas simultaneamente. Mas não podemos nos esquecer de que o manuscrito tem diversas outras frases (36 no total) e basta mostrar o que vem antes e depois dessa passagem para vermos a diversidade de elementos:

m% - indesintegrável  
 m% - paredes cartilaginosas  
~~m% - um rústico cumprimento do dever~~ Burrinho do Comandante?  
 m% - fantasma hialino  
 m% - coagular-se (do fantasma) x  
 m% - o fantasma re-revelou-se x  
 m% - o fantasma : geléia gasosa x  
 m% - pernambucôco  
 .....  
 m% - um rubro lagostoso  
 m% - (locomotiva) fa<sup>g</sup> ulhífera  
~~m% - ela era uma glória verde (digo : seus olhos)~~  
~~(m% - um narizinho que carícia)~~ Partida do Audaz Navegante  
 m% - nariz biconvexo

Os traços sobre fantasmas passam sem nenhuma mediação para o termo “pernambucôco” e este antecede os trechos com imagens de coisas pendentes; logo depois temos as expressões sobre cores (rubro e verde) e traços de descrição de narizes.

Assim, se no fluxo de leitura do conto a descrição do modo como volta Livíria depois da empreitada de Jó Joaquim (“soube-se nua e pura. Veio sem culpa. Voltou, com dengos e fofos de bandeira ao vento”) parece participar organicamente do texto publicado, vemos que sua fonte abriga passagens com temas diversos capazes de participarem de projetos literários completamente diferentes.

Vale ressaltar que dos 44 elementos encontrados, apenas treze foram sutilmente modificadas. Há um grande risco na elaboração de tipologias desses elementos, pois pode ocasionar um mau entendimento quanto à pluralidade do que fora enumerado. Mesmo assim,

tratarei agora de alguns desses elementos em comum para dar uma visão mais ampla do procedimento de seleção e combinação.

O primeiro tipo de fragmento ao qual gostaria de chamar atenção é o que traz em sua enunciação a maneira como deve ser empregado no texto. Vejamos abaixo alguns exemplos (Anexo II, pp. 215, 216):

~~m % — com dengos e fofos de bandeira ao vento (à brisa) - “Desenrêdo”~~  
~~m % — e a prova se irrefuta~~ Pulso (“Desenrêdo”: e qualquer causa se irrefuta) - “Desenrêdo”  
<sup>Pulso?</sup> ~~m % — (Era) infinitamente maio; “Desenrêdo”~~

No primeiro caso, na imagem inesperada vemos a determinação quanto ao caráter de fragmento, pois dá-se como continuação de outro sintagma, qualificando-o. A imagética associada ao modo carinhoso e sutil deverá encontrar algo a qualificar, invertendo o caminho que imaginamos ser comum: primeiro determinamos o que será qualificado e depois suas qualidades. No conto, é Lívria que volta para Jó Joaquim sem culpa e com todo esse carinho associado à liberdade (*bandeira ao vento*) de quem nada deve à ninguém.

No segundo exemplo, o enunciado é apresentado como continuidade aditiva ou conclusiva de outro. Além disso, vemos na notação a lápis as indicações de uso (primeiro indica que usou no periódico *Pulso*, para depois informar o nome do conto) e a modificação feita para a inserção no conto “haja o absoluto amar – e **qualquer causa se irrefuta**”. Na modificação das palavras *prova* por *causa* oculta-se ao leitor essa afirmação de um julgamento que teve provas apresentadas; em “Desenredo” produz-se uma ambiguidade, pois o termo *causa* ainda contém uma semântica jurídica (no sentido de conjunto de interesses de alguém; o motivo para criar uma ação ou o processo em si), mas também pode ser lido como aquilo por que se faz algo, ou seja, o que move um ato para fazer com que algo exista. Assim, está em questão não a produção e interpretação de provas, mas a afirmação de uma motivação

que produza uma ação irrefutável – logo, permanece o eco de uma definição jurídica, mas produz indeterminação quando a expressão é combinada no contexto do amor que desestabiliza o conhecimento histórico.

No último fragmento, temos a designação de um tempo simultaneamente à sua diluição: mesmo afirmando um mês, maio, que é uma passagem de tempo determinado e, logo, limitado, o advérbio aponta para seu contrário, já que sua grandeza incalculável explode os limites de demarcação temporal. No manuscrito, indica-se a disponibilidade do emprego verbal antes dessa construção paradoxal (~~m % — (Era) infinitamente maio,~~), talvez marcando a possibilidade de acentuar ou não a indeterminação residente no verbo. No conto, essa passagem é integrada ao momento de enamoramento dos amantes: “sorriram-se, viram-se. **Era infinitamente maio** e Jó Joaquim pegou o amor. Enfim, entenderam-se”. A frase ressoa diferentemente para o leitor de Guimarães Rosa, pois sabemos a importância simbólica desse mês em sua literatura: é nesse mês que o jovem Riobaldo conhece *o menino* na barra do rio De-Janeiro; é quando ele o revê na casa de Selorico Mendes, agora jagunço e Reinaldo; é quando conhece Otacília e depois quando a revê; já nos últimos parágrafos do livro, é o mês indicado ao seu interlocutor, *o Senhor*, para ele conhecer Quelemém na Jijujã e compartilhar de sua sabedoria e paciência; em *Corpo de Baile* há diversas pontuações de maio, por exemplo, em *Noites do Sertão*, que é o mês dos acontecimentos em torno dos amores de Miguel.

Outro tipo de fragmento buscado por Guimarães Rosa para a composição de “Desenredo” é aquele que tem tom proverbial. Vejamos alguns exemplos (Anexo II, pp. 214, 216):

Pulso ?  
 m % - vá-se a camisa, que não o dela dentro - “Desenredo”

Pulso ?  
 só  
 m % - foi Adão dormir, e Eva nascer. - DESENREDO  
 m % - Todo abismo é navegável para (a) barquinhos de papel

No primeiro caso temos a reestruturação de um provérbio já existente (“vão-se os anéis, ficam-se os dedos”) é modificado e resulta numa imagem inesperada, mas que guarda a estrutura do outro para que lembremos da semelhança e guardemos o essencial de ambos: o que é dispensável pode estar ausente, mas o essencial deve permanecer.

Já nos dois outros exemplos, temos frases que se assemelham estruturalmente a provérbios, mas se revelam construções literárias com tom proverbial.

Seguindo uma discursividade própria às verdades encenadas coletivamente, insere no conto tais enunciados através da fala de um narrador que se apresenta como aquele que está narrando algo a ouvintes e, logo, dá conselhos quanto à continuação da história através de comentários.

As personagens bíblicas são trazidas ao conto para antecipar a mudança na vida de Jó Joaquim provocada por Livíria “com elas quem pode, porém? Foi Adão dormir, e Eva nascer” – nota-se que o autor abandona o advérbio *só* que intensificaria a mudança ocorrida para Adão.

A imagem do último trecho (“m % – Todo abismo é navegável para (a) barquinhos de papel”) é plástica, entre outras coisas, por seu paradoxo. Tal aspecto é ainda mais acentuado quando inserido no conto: “então ao rigor geral os dois se sujeitaram, conforme o clandestino amor em sua forma local, conforme o mundo é mundo. Todo abismo é navegável a barquinhos de papel”. Depois de afirmar que os amantes se conformaram ao senso comum do amor proibido, a frase surpreende o leitor com a imagem do incomensurável do abismo sendo vencido pela fragilidade e aspecto lúdico do brinquedo de papel.

Mais uma vez, chamo atenção para esse mecanismo de escrita a partir de uma forma proverbial, pois lança ao leitor o problema entre *lembrar* – memória do já conhecido cristalizado na forma proverbial por seu caráter coletivo – e *romper* com sua percepção –

quebra do já conhecido por apontar para algo que no interior de uma contidianeidade nunca fora percebido.

### 2.3.3 O que não coube

Também no caso do conto “Desenredo” há uma lista de elementos que não entraram em seu enredo. Com o título de “Ex Desenredo”, a listagem datilografada consta de 43 itens, sendo que quatorze deles têm notação *m%* (Anexo II, p. 218). Em geral, essa lista tem a mesma característica da que descrevi anteriormente: traz fragmentos de frases que supõe seu modo de inserção no texto (por exemplo, estas que já trazem a pontuação: “ , por aí o que fôsse, ”; “m% -, se é que se”) outras com feição de completude (“Acostumaram-se românticamente com aquilo”; “Quis fechar o coração”); outras são semelhantes a provérbios (“Toda boa declaração de amor consiste de anacoltos (contém)”).

A lista faz imaginar onde esses itens se encaixariam no conto, acentuando ainda mais a curiosidade sobre o processo de seleção e combinação que guiou sua escrita. Com esse título (“Ex Desenredo”), sabemos que o documento, além de trazer elementos com possibilidade de estar no conto, em algum momento estes realmente estiveram ou foram eleitos para tal.

Quando leio trechos como “m% - melamadurar”; “caíra nas garras do incompreensível”; “tinha-a sob olho e ferrolho” ou ainda “aprendeu a ida das idéias ao nada”, não entendo sua ausência no conto, já que são esteticamente semelhantes às que foram escolhidas e aceitas para a narrativa.

Entretanto, acredito que a interdição desses elementos diz respeito, em sua maior parte, à produção de indeterminação. Isso porque alguns dos itens listados trabalhariam para a determinação de categorias narrativas que, como afirmei ao analisar o conto, são programaticamente indeterminadas e paradoxais. Tal procedimento altera continuamente a perspectiva do leitor ao produzir choques entre perspectivas e, logo, lugares vazios.

É o caso da frase “Acostumaram-se românticamente com aquilo”, pois ela informaria ao leitor sobre uma passagem de tempo própria ao fato de “acostumar-se”. Além disso, se pensarmos que essa frase talvez se relacionasse com o modo como se encontravam escondidos do marido, ela apontaria para o repertório literário dos amantes que acreditam encontrar na relação clandestina o amor procurado. O mesmo aconteceria com a passagem “Borboleta em teia-de-aranha”, já que determinaria por seus contornos a definição de características dos amantes: Jó Joaquim seria o inocente que caíra na armadilha de Lívria. Ora, como tentei mostrar, a caracterização das personagens é apenas delineada, deixando para o leitor completar as lacunas quanto ao seu caráter e meios de ação.

O mesmo fenômeno acontece com a passagem “um poço de constância (m%)”, pois, afirmar essa constância seria demasiado facilitador para a criação da imagem de Jó Joaquim. Isso porque só compreendemos bem o uso do nome Jó ao final da leitura do conto, quando vemos que, além da paciência em perdoar a mulher, emprega um método para mudar o passado fundado na paciência e perseverança.

Quanto à descrição das ações das personagens, chamo atenção para duas passagens desse manuscrito: “Sorriram-se sem fazer pontaria.” e “m% - e trocavam olhares com tolice, ao que se entrepassarem fluidos”. Isso porque vejo nelas a descrição do modo como se enamoraram: o acaso e a inépcia guiaram um ao outro. No conto, há o enxugamento desse processo e afirma apenas que “sorriram-se, viram-se”, ocultando ao leitor a especificação das condições envolvidas no encantamento mútuo dos amantes.

Outra renúncia interessante é a que se refere aos contornos do sofrimento de Jó Joaquim. Nessa lista de passagens abandonadas há três expressões que chamam atenção: “Atirado às mágoas - m%”, “m% - às mil mágoas” e “na esquina da amargura”. Todas elas afirmam a mágoa, podemos supor, como o sentimento de Jó Joaquim frente às

traições. Em “Desenredo” há dois momentos de descrição das dores de Jó Joaquim. No primeiro temos sua reação ao saber da traição inicial de Livíria:

Jó Joaquim, derrubadamente surpreso, no absurdo desistia de crer, e foi para o decúbito dorsal, por dores, frios, calores, quiçá lágrimas, devolvido ao barro, entre o inefável e o infando. Imaginara-a jamais a ter o pé em três estribos; chegou a maldizer de seus próprios e gratos abusufrutos. Reteve-se de vê-la. Proibia-se de ser pseudopersonagem, em lance de tão vermelha e preta amplitude (p. 38).

Fica claro o sofrimento na descrição centrada nas dores sentidas (até fisicamente) por ele, mas tudo se mistura ao choque em torno da surpresa frente ao acontecido. A mesma inversão de expectativas é provocada pelo segundo momento de traição:

expulsou-a apenas, apostrofando- se, como inédito poeta e homem (...). Tudo aplaudiu e reprovou o povo, repartido. Pelo fato, Jó Joaquim sentiu-se histórico, quase criminoso, reincidente. Triste, pois que tão calado. Suas lágrimas corriam atrás dela, como formiguinhas brancas. Mas, no frágio da barca, de novo respeitado, quieto. Vá-se a camisa, que não o dela dentro. Era o seu um amor meditado, a prova de remorsos. Dedicou-se a endireitar-se (p. 39).

Aqui o narrador afirma o motivo da não violência (“de amor não a matou”), focalizando novamente as avaliações de Jó Joaquim sobre ele mesmo no que tange a sua culpa e não à de Livíria, já que ele é “quase criminoso, reincidente”.

Assim, se no primeiro momento há as etapas do choque sofrido por Jó, acentuando a surpresa pelo absurdo da situação de amante e pessoa traída, no segundo há a focalização da reincidência dos fatos e a tristeza, mas tudo pautado pela declaração de amor. A única frase de ambas as passagens mais próxima a uma definição do sentimento é “triste, pois que tão calado”, também determinando o sentimento pela ausência de sua declaração.

Outra passagem desse manuscrito parece ter sido suprimida da redação do conto para a produção de indeterminação: “m% - Enfim juraram-se <comp> supérfluas e incompletas frases”. Não sabemos se o trecho refere-se à ação dos amantes ou das pessoas frente às histórias de Jó Joaquim para mudar o passado da mulher, mas podemos supor uma reação (“juraram-se”). Além disso, o julgamento quanto ao processo empreendido por Jó Joaquim nos é dado: “supérfluas e incompletas frases”, ou seja, como já afirmei antes, a vida do casal é encarada como um texto que precisava de outro autor, no caso Jó Joaquim, para

escolher o quê dar importância (abandonando o supérfluo das traições) e completando os sentidos do que ficou apenas na superfície do senso comum e do bom senso (“sumiram-se os pontos das reticências, o tempo secou o assunto”).

São por esses exemplos que gostaria de enfatizar que a ausência dos trechos listados no manuscrito “Ex Desenredo” atestam o planejamento de uma abertura interpretativa própria da linguagem paradoxal usada por Guimarães Rosa.

Toda essa descrição de manuscritos serviu para sustentar a discussão que faremos a seguir sobre como esse procedimento de criação pode ser decisivo para a programática de lugares vazios e para a reflexão sobre a leitura na prosa rosiana.

#### **2.4 Ritmo da frase**

Até agora descrevemos manuscritos com listagens que reuniam elementos transpostos para o conto “Desenredo” a fim de mostrar uma das etapas fundamentais da escrita de Guimarães Rosa. Isto é: depois de acumular pequenas unidades discursivas, o autor volta a seus manuscritos como um pesquisador em busca das partes que irão compor uma outra discursividade ainda em curso; o que não recebe notação de uso também foi lido e pode participar de uma memória de escrita; também o que foi trabalhado para caber no conto, mas que foi dispensado recebe um espaço de latência para o uso posterior em projetos literários diversos; quanto ao que fora selecionado e realmente permaneceu no conto, discorri sobre a multiplicidade de fontes e alguns modos de inserção no texto literário.

Nesse sentido, o primeiro aspecto que trago para reflexão refere-se ao papel das pequenas unidades discursivas, pois acredito que a escrita incessante dessas listagens de frases e palavras, e seu uso quase sempre literal, apontam para uma perspectiva autoral de respeito ao ritmo impresso por essas passagens.

### 2. 4. 1 A estratégia dos pedaços

Todas as narrativas de Guimarães Rosa foram apontadas pelos críticos como portadoras de uma poeticidade. Já em 1957, Pedro Xisto, para demonstrar a expressão poética de *Grande Sertão: Veredas* elabora estudo mostrando, entre outros aspectos, o uso diferenciado de funções gramaticais e a onipotência do substantivo que conta sua própria estória antes mesmo de se engajarem no enredo.

O texto “Desenredo” oferece-nos farto material para a busca de uma determinação entre categorias como prosa poética ou poema em prosa. Entretanto, prefiro partilhar a opinião de que qualquer observação mais atenta em relação à forma constitui já a escritura de um verso:

utilizando estruturas suficientemente fortes, comparáveis às do verso, comparáveis às estruturas geométricas ou musicais, fazendo com que os elementos joguem sistematicamente uns com os outros até chegarem àquela revelação que o poeta espera da prosódia, pode-se integrar em sua totalidade, no interior de uma descrição partindo da mais rasteira banalidade, os poderes da poesia<sup>150</sup>.

Essa identificação com a escrita poética poderia ser rastreada na prosa rosiana até mesmo pelo aspecto da brevidade dos enunciados, pois, mesmo nas obras anteriores, como *Grande Sertão: Veredas*, com enunciados longos e mesmo nos parágrafos enormes, vemos que a pontuação insere interrupções constantes que funcionam como pausas rítmicas:

tão bem, conforme. O senhor ouvia, eu lhe dizia: o ruim com o ruim, terminam por as espinheiras se quebrar – Deus espera essa ganância. Moço!: Deus é paciência. O contrário, o diabo. Se gasteja. O senhor rela faca em faca – e afia – que se raspam. Até as pedras do fundo, uma dá na outra, vão-se arredondinando lisas, que o riachinho rola. Por enquanto, que eu penso, tudo quanto há, neste mundo, é porque se merece e carece. Antesmente preciso. Deus não se comparece com refe, não arrocha o regulamento. Pra quê? Deixa: bobo com bobo – um dia, algum estala e aprende: esperta. Só que, às vezes, por mais auxiliar, Deus espalha, no meio, um pingado de pimenta...<sup>151</sup>

---

<sup>150</sup> Butor, M. Intervenção em Royaumont. *In: Repertório*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 16.

Lembro também da proposta do *Spleen de Paris*, de Baudelaire, pois este afirma, em carta a Arsène Houssaye, que os textos desse livro podem ser manipulados livremente pelo leitor porque ele não prendeu “a vontade renitente deste último ao fio interminável de uma intriga supérflua. Retire-se uma vértebra, e os dois pedaços desta tortuosa fantasia poderão ser facilmente emendados. Pique-os em muitos fragmentos, e verá que cada um pode existir por si só. Na esperança de que alguns desses pedaços tenham vida suficiente para agradá-lo e diverti-lo, ousou dedicar-lhe a serpente inteira”.

<sup>151</sup> Rosa, J. G. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970, p. 16.

Já em 1959, Campos observou a semelhança entre o ritmo narrativo impresso por Joyce e Guimarães Rosa. Para ele, ambos escrevem numa sintaxe telegráfica, “rítmica, pontuada, pontilhada de pausas”. É claro que podemos partir da hipótese de que tal apresentação sintática obedece a um critério estilístico primevo de recriar as pausas da oralidade no texto escrito, mas acreditamos que tal ordenação frasal não é apenas produto das necessidades enunciativas, mas também é marca de um artesanato poético fundado na autoridade das pequenas unidades de enunciados.

Como procedimento para simulação das pausas da produção oral, a escrita pontuada ritmicamente se associa à flexibilidade dos componentes da frase que permite interrupções, assim como redirecionamentos. Ward, em pesquisa sobre o discurso oral em *Grande Sertão: Veredas*, observa que as recriações de palavras e de enunciados concordam com uma lógica da oralidade:

a própria separação entre as sentenças parece menos óbvia do que nos textos escritos e pausas, gestos e entonação têm um papel importante na comunicação. Das transformações usadas, o deslocamento de partes da frase é a mais pronunciada. A reorganização de elementos sugere novas relações que embora ampliando a capacidade expressiva tendem a dificultar a leitura e complicar a interpretação do texto<sup>152</sup>.

Assim, para simular a oralidade o autor partiria dessa necessidade de movimentação dos componentes da frase, diluindo-a para entrar em acordo com a precariedade da fala com suas idas e vindas.

Entretanto, merece atenção a heterogeneidade dos modelos e produtos presentes nas listagens que descrevi. Como observei anteriormente, a produção de elementos caracterizados pelo símbolo *m%* poderia ter como ponto de partida a leitura de um livro científico, de um romance ou de um periódico popular; também poderia ser decorrente de uma conversa com alguém na Europa ou com algum vaqueiro; poderia ainda ser fruto da reflexão sobre outros tipos de arte, como a música ou a pintura. Depois de produzido, o elemento poderia passar por

---

<sup>152</sup> Ward, Teresinha S. *O discurso oral em Grande Sertão: Veredas*, São Paulo: Duas Cidades/Inst. Nac. do livro, 1984, p. 54.

diversos suportes: após ser escrito na margem de um livro, talvez fosse “passado a limpo” numa caderneta ou já datilografado numa lista temática; durante a escrita de um texto o autor relia todas essas anotações e buscava o que utilizar, sinalizando-a para que não repetisse inocentemente a mesma passagem em outro texto. As hipóteses podem ser muitas, mas certo é que há um desejo pela acumulação dessas pequenas unidades e é a isso que quero me remeter.

Assim, na leitura dessas listas, o autor projeta sentidos nos fragmentos textuais de acordo com o projeto literário em que está engajado, articulando-os com seu modo pessoal de leitura de textos e do mundo. É por isso que a heterogeneidade do ato de enunciação deverá passar por um processo singular de organização que se mostrará na constituição das unidades rítmicas. Estas, por sua vez, mostrarão as “diferenciações, disjunções, fronteiras interior/exterior pelas quais o *um* – sujeito, discurso – *se delimita na pluralidade dos outros*, e ao mesmo tempo afirma a figura dum enunciador exterior ao seu discurso”<sup>153</sup> que, na literatura de Guimarães Rosa, avalia continuamente o sentido da representação em curso.

Os valores de silêncio e de entonação dos sinais de pontuação estão no texto como marca dessas diferenciações e fronteiras discursivas, assim como pela construção de uma simulação de um enunciador oral que se expressa através das interrupções próprias de um discurso em devir.

#### **2.4.2 Fragmentos**

Antes de tratar mais da dupla função do fragmento discursivo, gostaria de definir melhor o que chamo de *fragmento*, já que esse nome pode causar ruídos por sua remissão à literatura romântica. Não apelo ao fragmento enquanto unidade portadora do caráter de parte e totalidade, ou como unidades de texto caracterizadas pelo parágrafo ou texto muito curto.

---

<sup>153</sup> Authier-Revuz, J. *Heterogeneidade(s) discursiva(s)*. Cadernos de Estudos Linguísticos. Campinas, v. 19, p. 32, apud Chacon, L. *Ritmo da escrita*, São Paulo: Martins Fontes, 1998.

Trata-se mais de incorporar a discussão sobre os fragmentos para refletir sobre como eles operam a elaboração de descontinuidades.

Enquanto operadores interessa-nos a configuração dos manuscritos para apenas depois pensarmos como eles podem determinar características dos contos. Penso sobretudo na materialidade do manuscrito que suporta diversos pequenos discursos; já nos textos publicados, temos mais um ritmo de suspensão provocado pela “sintaxe telegráfica”. Nesse sentido, concordo que “a aparência de continuidade e fluidez, que à primeira vista nota-se no texto, não corresponde ao seu caráter fragmentário e descontínuo que resulta em parte da incorporação de subtipos de discurso”<sup>154</sup>.

Esses subtipos de discurso, resultantes de transformações feitas por Guimarães Rosa ou pela simples seleção de material já existente, não são observados pelo autor em seu caráter contínuo, mas sim por sua fragmentação: não há a seleção de parágrafos ou mesmo frases completas para sua reescrita ou inserção por citação; a listagem abriga partes de frases que precisam combinar-se para a construção de sentido e este, como tentei mostrar, é quase sempre paradoxal, ou seja, também na combinação é privilegiado o caráter perturbador das partes.

Assim, cabe entender o efeito poético tanto das anotações, quanto do texto dos contos de *Tutaméia* pelo caráter alusivo do fragmento: “por sua concentração e economia do discurso que ele mantém, o fragmento participa do silêncio ou mais de um meio-modo de dizer. Dá lugar a um modo de apreensão do mundo mais alusivo, mas todo um tanto sintético”<sup>155</sup>.

Por isso, não trago aqui o termo fragmento em sua concepção romântica quanto a sua vocação orgânica à universalidade. Os itens listados e incluídos nos contos são, antes, ruínas de discursividades que comprovam a beleza da parte e aludem a um contexto de enunciação

---

<sup>154</sup> Ward, T., Op. Cit., pp. 82, 83.

<sup>155</sup> Ripoll, Ricard (org.), *L'écriture fragmentaire: théories et pratiques*, Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan, 2002, p. 349.

tão frágil que não pode mais assegurar sua fidelidade, libertando-o para novas combinações, ainda que leve consigo as marcas de sua ruptura com o passado.

A hospitalidade temática própria da escrita por fragmentos faz com que duas proposições persistam na leitura da escrita breve: trata-se de uma escritura que se faz quando o princípio organizador está perdido ou aponta para a existência de uma continuidade extrema: todas as pequenas frações fariam parte de uma só *frase*. Não se trata de uma totalidade orgânica, mas sim da criação de uma intensidade contínua.

Essa intensidade dá-se pelo caráter de escrita aberta que, em nome da condensação semântica, mobiliza eficazes meios lingüísticos e estilísticos: privilegia-se o uso sutil da multiplicidade de sentidos, da diversidade e da ambigüidade, ou seja, busca-se sempre por formulações provisórias e suspensivas. Para Susini-Anastopoulos, “se o fragmento é breve e elíptico, é para melhor deixar entrever uma maturidade futura, uma plenitude e uma completude que, de forma messiânica, contenta-se em anunciar (...). Texto da promessa, ele é aquele que espera ser fecundado”<sup>156</sup>.

Ao listar fragmentos, Guimarães Rosa institui uma série de corpos em estado de latência, esperando a possibilidade de serem selecionados e combinados para a construção de sua unidade maior, a frase. Recorro, nesse sentido, à reflexão de Barthes sobre a anotação. Segundo ele, a constância da anotação enquanto atividade não se caracteriza apenas como captura do observável instantâneo, mas também atua com um efeito de retardo, pois a Nota é aquilo que vem de uma “latência probatória”, volta sem que a queiramos. Essa insistência mostra que a memória quer preservar não a coisa, mas “sua volta, pois essa volta já tem algo

---

<sup>156</sup> Susini-Anastopoulos, F. *L'écriture fragmentaire*. Paris: Presses Universitaires de France, 1997, p. 118, tradução nossa.

No original: « si le fragment est bref, elliptique, c'est pour mieux laisser augurer d'une maturité future, d'une plénitude et d'une complétude que, de façon messianique, il se contente d'annoncer (...) texte de la promesse, il est celui qui attend d'être fécondé ».

de uma forma – de uma Frase”. Assim, não se trata de fazer ver, mas de “fazer existir, em germe, a *Frase*”<sup>157</sup>.

Esse desejo da forma frase presente em cada item das listas permanece no efeito de leitura do conto, já que nele o autor vai proceder sobretudo pela combinação desses diversos itens:

antes bonita, **olhos de viva mosca, morena mel e pão**. Aliás, casada. Sorriram-se, viram-se. **Era infinitamente maio** e Jó Joaquim pegou o amor. Enfim, entenderam-se . Voando o mais em **ímpeto de nau tangida a vela e vento**. Mas muito tendo tudo de ser secreto, claro, **coberto de sete capas**. (p. 38, grifo nosso)

Na junção desses fragmentos, provenientes cada um de um suporte físico e de discursividades diversas, permanece seu ritmo entrecortado, instituindo a necessidade de uma rede relacional capaz de acionar a atividade de formação de uma trama de correspondências entre partes, permitindo o prazer proveniente da parte, assim como do desejo pelo todo.

Também na coleção de fragmentos (as listas) observa-se esse processo contínuo de combinação: “criador menor ou *bricoleur* maior, o autor de fragmentos combina e une, desenhando esquemas móveis, arabescos, esboçando rapsódias, montando e desmontando, engendrando por meio de um olhar e, arbitrariamente, o princípio unificador de sua obra”<sup>158</sup>. Nesse movimento, engendram-se frases, mas também silêncios que denunciam a montagem.

Dessa maneira, ao escolher manter o fragmento como efeito de leitura do texto publicado pela ritmização através do uso de pequenas unidades frasais (memória das células estéticas) o autor coloca em cena o que está entre o pensamento da continuidade e da descontinuidade. Isso porque o caráter alusivo e sintético da forma breve não garante a estabilidade de sentido, provocando a imaginação quanto à sua origem, assim como quanto às relações estabelecidas no texto lido.

---

<sup>157</sup> Barthes, R. Ibidem, p. 186.

<sup>158</sup> Susini-Anastopoulos, F. Op. Cit., p. 103.

« créateur mineur ou bricoleur majeur, l’auteur de fragments combine et assemble, dessinant des schémas mouvants, des arabesques, esquissant des rhapsodies, montant et démontant, engendrant d’un regard, et par pur arbitraire, le principe unificateur de son œuvre ».

### 2.4.3 Colagens de Indeterminações

As listagens de *m%* abrigam grande número de elementos que, em sua maioria, perturbam a linguagem por retardar a compreensão quando de sua expansão ou colagem a outros segmentos textuais. Caracterizam-se, logo, pela condensação da forma breve do fragmento que não se relaciona apenas com o grau de conhecimento representado por ele, mas também de uma dicção própria: segundo Barthes, o fragmento tem “uma alta condensação, não de pensamento, ou de sabedoria, ou de verdade (como na Máxima), mas de música: ao ‘desenvolvimento’, opor-se-ia o ‘tom’, algo de articulado e de cantado, uma dicção: ali devia reinar o *timbre*”<sup>159</sup>.

A escolha da forma breve é importante porque nega a postura persuasiva do texto longo, pois este, muitas vezes, “une sem distinguir e distingue sem unir”; a retórica da brevidade é também uma escolha pela ambigüidade tanto de sentido, quanto de apresentação, por exemplo, unindo brevidade e totalidade, concisão e obscuridade.

Guimarães Rosa, ao projetar sua escrita em manuscritos acumuladores de fragmentos, parece engajar-se numa intensa negação do sistema por causa de seu autoritarismo em decidir o que entra ou é excluído em sua rede. Na listagem, a hospitalidade de temas, fontes e formas é explosiva em seu caráter combinatório e está sempre aberta, esperando apenas a leitura atenta do escritor para a seleção.

O martinicano Édouard Glissant opõe o trabalho do pensamento de sistema que busca configurar o Mesmo e consiste em *compreender*, ao pensamento de vestígio que aceita a opacidade, ou seja, a impossibilidade de acesso total ao outro. Segundo ele, a opacidade “não

---

<sup>159</sup> Barthes, R. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Cultrix, s/d.

No original: « une haute condensation, non de pensée, ou de sagesse, ou de vérité (comme dans la Maxime), mais de musique : au « développement » s’opposerait le ‘ton’, quelque chose d’articulé et de chanté, une diction : là devrait régner le *timbre* ».

é o fechamento em uma autarquia impenetrável, mas a subsistência em uma singularidade não redutível”<sup>160</sup>.

Em “Desenredo” (e acreditamos ser um aspecto extensível a todo o livro) a estória de Jó Joaquim coloca em cena a necessidade de construção de uma compreensão diversa daquela do pensamento de sistema, buscando aceitar a opacidade da estória. A interdição da narrativa contada por Jó Joaquim e a afirmação apenas do método empregado para redimir a mulher marca a negação do entendimento das partes: “opacidades podem coexistir, confluir, tramando os tecidos cuja verdadeira compreensão levaria à textura de certa trama e não à natureza dos componentes”<sup>161</sup>. Não tendo acesso aos discursos empregados por ele, mas apenas aos modos de apreensão que Jó Joaquim desejou compartilhar com seus interlocutores, focaliza-se o procedimento de desconstrução do autor, já que os lugares vazios do conto vão apontando para a imagem da construção literária e a precariedade das escolhas narrativas.

É pelos vestígios de uma relação conturbada pelos padrões e expectativas sociais que se constrói algo novo que não pode ser, por sua vez, esclarecedor do todo: “o opaco não é o obscuro, mas pode sê-lo e ser aceito como tal. Ele é o não-redutível, que é a mais vivaz das garantias de participação e confluência”<sup>162</sup>. Jó Joaquim aceita e inaccessibilidade a Livíria, assim como o texto de Guimarães Rosa constrói estrategicamente vazios interpretativos que problematizam seu acesso. Daí que, aceitando a não acessibilidade ao outro, podemos criar novos rumos interpretativos do que já sabemos, operando o imaginário com mecanismos mais amplos que o da restrição pela idéia do outro, pois ele prefigura o real sem sua determinação apriorística.

A produção de múltiplas possibilidades que antecedem a publicação dos livros é adotada como método e é ficcionalizada pela rede de choques de perspectivas (construção de lugares vazios e de negações no texto). Além disso, tematiza o problema da temporalidade na

---

<sup>160</sup> Glissant, É. Op. Cit.

<sup>161</sup> Ibidem.

<sup>162</sup> Ibidem.

narração: o pretérito da materialidade de fragmentos deseja (projetando-se ao futuro) o acolhimento da frase na redação literária; assim, a conservação do fragmento e sua transformação quando acolhido no contexto literário, articulam passado e futuro num outro tempo, o presente, seja da criação, seja da leitura.

Dessa forma, se normalmente a narração é colocada como metáfora para a escrita, em “Desenredo”, através dos atos de Jó Joaquim, temos a escrita como metáfora da narração. Isto é: seu engajamento para mudar o passado da amada ocorre por meio de ações possíveis no mundo da escrita que tem seu passado como rascunho dotado de beleza, mas contraditório (“plástico e contraditório rascunho”); entretanto, é como se Jó Joaquim afirmasse que nesse manuscrito pudéssemos observar a beleza que é simultânea à incoerência e, atuando fora da discursividade do senso comum, ele tentasse desesperadamente a mudança do final de sua história pela focalização de apenas algumas vozes que já freqüentavam esse passado.

Por isso acredito que a oscilação entre esse silêncio e o meio modo de dizer característico da forma fragmentária usada por Guimarães Rosa na preparação de células estéticas (*m%*), na permanência de um ritmo entrecortado proveniente da colagem dessas células, assim como do método empregado pela personagem para reescrever sua história de amor (“por antipesquisas, acronologia miúda, conversinhas escudadas, remendados testemunhos”), é responsável pelo efeito de produção preparado pelo conto e que recebe ressonâncias de todo o livro *Tutaméia*.

Em “Desenredo” há uma estratégia narrativa fundada nos choques de perspectivas: o que esperamos da ética amorosa opõe-se à traição constantemente perdoada; o narrador que avisa o leitor que está narrando a ouvintes; os provérbios que nos fazem lembrar de uma forma e de uma sabedoria coletiva são reestruturados, intensificando poeticamente o enunciado, mas apontam para nossa ignorância quanto às novas formas dadas a eles.

A possibilidade de reescrever o passado pela releitura de seu rascunho também repercute no leitor como aquela demanda de releitura do livro efetuada por meio da epígrafe do primeiro índice. Mas essa solicitação do leitor também foi explorada em *Tutaméia* pela inclusão de textos com dupla identidade: trata-se dos quatro textos espalhados pelo conjunto de contos caracterizados pela duplicidade de paratexto e discurso ficcional simultaneamente.

Nesse contexto, vale a pena trazer a leitura de “Sobre a escova e a dúvida”, que tem na sua construção textual as marcas dessa acumulação, não apenas de células-estéticas, mas de discursos provenientes de diversas etapas responsáveis pela estrutura intervalar – o que resulta também na elaboração de uma teia narrativa fundada na duplicidade. Por isso, esse texto é exemplar quanto à problematização dos choques de perspectivas provocados pelos intervalos discursivos e, a fim de melhor perseguir todos esses aspectos, o analisaremos no próximo capítulo.

### 3. RASTROS DA DÚVIDA

Neste capítulo, proponho a discussão sobre o papel do duplo na construção ficcional a partir da leitura de “Sobre a escova e a dúvida”. Para iniciar, é importante a reflexão sobre questões em torno do prefácio como lugar intermediário do livro, sem deixar de lado a construção do texto no que diz respeito ao seu caráter narrativo – essa análise será feita na primeira parte do capítulo.

A escolha do texto a ser analisado deu-se pela percepção de que nele há um cruzamento peculiar de discursividades: como ficção é resultado de elaboração literária; enquanto prefácio é discurso sobre a elaboração. Além disso, essa intersecção de discursividades também ocorre em seu processo de escritura e merece ser alvo de uma análise mais detida, que será feita na segunda parte deste capítulo.

Sua publicação ocorreu de maneira diferente dos outros contos de *Tutaméia*. Esse percurso após a primeira parte do capítulo. Por ora, interessa-nos saber que o conto nasce de um texto primeiro (“A escova e a dúvida”), publicado no *Pulso* em 1965, que concentrava em si núcleos de outras narrativas publicadas separadamente anos depois também nesse periódico. Ou seja, o que temos em *Tutaméia* é uma reunião reelaborada (em maior ou menor grau) dessas produções que passaram a integrar um só texto (“Sobre a escova e a dúvida”) que é prefácio e conto adquirindo, assim, um duplo papel. É por causa dessa dupla identificação que iniciaremos por tratar da função do prefácio, para, em seguida, analisarmos sete seções do texto e as mudanças ocorridas para a publicação no livro.

Decerto, essa dupla funcionalidade do texto (prefácio e conto) impõe uma dificuldade de leitura (ou de aproximação), por isso, preferimos não simular uma reflexão que tenha pretensões de ser unificadora, ao contrário, manteremos sua multiplicidade ao tentar abarcar a leitura de suas partes. Assim, vamos descrevê-las, analisar as mudanças ocorridas no

percurso do jornal para o livro e observar manuscritos redacionais desse texto – isso tudo resultará num capítulo relativamente longo, mas que julgo necessário para a compreensão do esforço analítico aqui empregado.

### 3.1 Paratextos duvidosos

*Tutaméia* encena um jogo de paratextos que propõem o objeto livro requerente de uma postura diferenciada por parte do leitor em relação ao seu conteúdo. O principal aspecto de diferenciação dessa postura é o estabelecimento da dúvida como referência primeira – e, como já dissemos anteriormente, trata-se de tornar duvidosa a estrutura do livro e o enredo das histórias, sendo discurso de criação e também criação simultaneamente.

O lúdico de tais ambigüidades está espalhado pelo livro. Como aponta Andrade:

o texto lança mão da astúcia, da velhacaria, para burlar as leis tácitas dos tradicionais contratos literários, que exigem, por exemplo, que o conto seja fechado sobre si mesmo, um todo absoluto – aqui, as intratextualidades os colocam em constante comunicação; que os prefácios sejam verdadeiros, críticos e que antecedam a obra – aqui, surgem travestidos em fábulas e espalhados ao longo do livro; que se citem as fontes das citações – aqui, elas podem ser forjadas ou apócrifas<sup>163</sup>.

Se entendermos que esse prefácio burla as características originais desse gênero textual, é pertinente apresentar aqui algumas questões relativas à função do prefácio para o engendramento de um livro.

Em geral, textos ou livros vêm acompanhados de uma série de marcas que os inserem no campo literário: capa, orelhas, indicação da coleção em que está inserido, editora, anúncios publicitários – de responsabilidade do editor; mas há também aqueles acrescentados pelo autor: prefácios, títulos, epígrafes, notas, entre outros.

Essas marcas, ou tipos textuais, foram nomeadas por Genette de paratextos, que as definiu segundo quatro características principais no livro *Seuils*. São elas: espaciais (a posição

---

<sup>163</sup> Andrade, Ana Maria Bernardes de. *A velhacaria nos paratextos de Tutaméia: Terceiras Estórias*. Dissertação (mestrado) IEL/UNICAMP, Campinas, 2004.

espacial de um elemento tem uma função específica); temporais (momento de inclusão ou exclusão de um paratexto); substanciais (estratégia textual); pragmáticas e funcionais (a quem se dirige e porque foi feito). O autor parte dessa diferenciação para distinguir dois componentes: *peritexto* (elementos em torno do texto, no espaço do volume: coleção, nome do autor, título, epígrafes, orelhas, prefácios etc) e *epitexto* (elementos em torno do livro, ou melhor, que se situam fora do livro: entrevistas, correspondências, diários, manuscritos).

Genette debruçou-se com mais intensidade sobre os paratextos autorais, ou seja, sobre os gêneros discursivos que acompanham o texto nos quais o autor está engajado. Logo, ao que parece, importa para o teórico observar as características da situação comunicativa que desembocam, quase sempre, na manipulação do leitor, seja no que tange às solicitações de mudança de perspectiva e de representação, seja de reafirmação de horizontes de expectativa.

A crítica que voltou seu olhar para *Tutaméia* comentou abundantemente a perplexidade provocada pela existência de quatro textos com identidade complexa. Neles, o caráter de duplo é evidenciado pelas identificações feitas nos índices: são contos segundo o índice de leitura e prefácios segundo o índice de releitura. É por isso que somos levados a questionar qual é a função dos prefácios quando pensamos em sua condição de paratexto: enquanto marca o lugar da margem e do afastamento, o prefácio torna-se paradoxal, pois é o estar fora que é também posto dentro da obra. Dito de outra forma: o prefácio é o lugar das marcas do autor para tentar fazer falar (em sua ausência) a obra e, mesmo que à distância, compartilhar com o leitor o seu mundo<sup>164</sup>.

“Sobre a escova e a dúvida” também surpreende pela multiplicidade que apresenta, pois é um texto composto por sete partes. Nelas, vemos uma proliferação de outros tipos textuais: onze epígrafes, três notas de rodapé, poema, canção e glossário de palavras (utilizadas ou não no texto). É um dos textos mais complexos de *Tutaméia*, pois,

---

<sup>164</sup> Trabalho interessante que desenvolve a questão dos paratextos à luz de Antoine Compagnon e Blanchot é o de Daisy Turrer: *O livro e a ausência do livro em Tutaméia de Guimarães Rosa*, Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

aparentemente, a ligação entre as sete partes não se apresenta facilmente – são histórias fragmentadas, sem um núcleo narrativo claro, com narradores sem identidade definida.

Entretanto, podemos sublinhar que as sete seções têm em comum o tom autobiográfico marcado tanto pelo uso do narrador personagem, como pela utilização de dados biográficos de Guimarães Rosa – na verdade, trata-se de um pacto autobiográfico, ou seja, insere o leitor num pacto de leitura: como é um paratexto, o leitor confia de antemão que se trata da palavra do autor falando sobre sua obra; em quase todas as partes fica clara a posição de um narrador escritor; todos os textos são narrados em primeira pessoa. É o quarto e último prefácio de *Tutaméia* e caracteriza-se também por ser seu maior texto e, o mais importante, por encenar a reflexão sobre o processo de criação literária (de forma direta ou metaforizada) em todas as sete partes.

Em “Sobre a escova e a dúvida” (e também em *Tutaméia*) o excesso de paratextos autorais parece propor um jogo de espelhos no qual o leitor não pode confiar para construir certezas, por exemplo: citam-se nas epígrafes autores tão diversos que é difícil atestar a veracidade da autoria; há duas notas de rodapé inúteis quanto à sua função explicativa, já que uma delas só enumera nomes de bois e vacas e a outra traz um trecho de um poema simbolista; ainda temos um glossário de palavras de fonética alterada, de novos significados e outras de uso comum<sup>165</sup>.

Essa instabilidade provoca diversas duplicações das identidades discursivas: por ser discurso sobre a criação, o leitor é levado a identificar o narrador como sendo autobiográfico, mas, por ser ficção, focaliza-se ainda mais o caráter ficcional desse narrador, identificando-o como mais um dos participantes da situação diegética; por ser um único texto, a noção de

---

<sup>165</sup> Ainda sobre o glossário: algumas das palavras elencadas parecem-nos tão banais que não imagináramos vê-las numa lista de explicações, afinal, quem precisa de explicação técnica para saber o que é omoplata? Encontramos também palavras conhecidas com significado diferente do real (“discrição: liberdade ampla de uso; talante”); significados verdadeiros para palavras grafadas diferentemente da língua padrão (sossobrar, ao invés de soçobrar); e, por fim, palavras inexistentes com significados inventados (“*Yayarts*: autor inidentificado, talvez corruptela de oitiva. Não é anagrama. (Pron. *íaiarts*.) Decerto não existe”).

unidade está proposta, mas sua divisão dilacera a percepção do todo. Além disso, do ponto de vista da elaboração, apenas esse texto sofre modificações drásticas entre a publicação no periódico e em *Tutaméia*, repetindo o que já havia sido escrito, mas modificando-o no processo de combinação; enquanto acessório dos contos do livro, teria uma discursividade ligada ao real, mas também faz o leitor perder-se nas tramas narrativas.

Quero neste momento observar como o processo de duplicação ocorre e é ficcionalizado no texto. Para isso, compartilho da idéia de que a ficcionalidade caracteriza-se não pela alternância, mas pela simultaneidade da duplicidade:

a ficcionalidade literária se caracteriza por uma negatividade que possibilita a co-presença de posições incompatíveis entre si; ela o empreende desfazendo estruturas, as funções e significações pertencentes aos campos referenciais de que derivam os itens selecionados no texto. Se com isso as correlações de elementos, anteriormente dados, são eliminadas, elas, ainda que eliminadas, se mantêm presentes. Um não-mais e ainda-não coincidem<sup>166</sup>.

Essa coincidência não é sinônimo de igualdade, mas de produção de diferenças, pois ela provém desse *desfazer* de estruturas, funções e significações. Em “Sobre a escova e a dúvida”, a duplicidade focaliza o que transgride a expectativa do leitor quanto ao gênero, ao modo e à semântica da narrativa e do prefácio.

Para compreendermos como se efetua essa transgressão, será feita inicialmente uma breve leitura das sete seções. O objetivo imediato é criar um ponto de partida para a posterior reflexão sobre a transposição dos textos do periódico para o livro. Finalmente, a abordagem de alguns manuscritos relativos a esse texto será efetuada para observar a tensão entre discurso ficcional e paratextual nos mecanismo de elaboração textual aí implicados.

### 3.1.1 Escritor julga autor

Na primeira seção de “Sobre a Escova e a Dúvida” temos uma entrecortada conversa sobre o fazer literário entre um narrador autobiográfico e seu duplo, leia-se, entre Guimarães Rosa e o personagem Roasao (também chamado de Rão e Radamante). A conversa é travada

---

<sup>166</sup> Iser, W. *O Fictício e o imaginário*, Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996, p. 97.

na ocasião da chegada do amigo Roasao, que seria cuidado pelo narrador em Paris, e gira em torno de assuntos relativos à escrita literária – geralmente com premissas diversas.

O conhecido hábito de Guimarães Rosa de colecionar impressões e dados é transferido para a personagem de Roasao, pois ele “*de tudo se apossava, olhos recebedores (...) topógrafo de tradicionais leituras, colecionador de estribilhos*”(p. 146)<sup>167</sup>. Isso, somado a outros aspectos nos faz rapidamente identificar os dois personagens (narrador e Roasao) como personalizações do próprio Guimarães Rosa.

Os passeios por Paris são acompanhados pela discussão literária e, nela, Roasao reafirma sua postura quanto à literatura:

*desprezava estilos. Visava não à satisfação pessoal, mas à rude redenção do povo. Aliás o romance gênero estava morto. Tudo valia em prol de tropel de ideal. Tudo tinha de destruir-se, para dar espaço ao mundo novo aclássico, por perfeito (...). Nada de torres de marfim. Droga era agora a literatura; a nossa, concalhorda. (p. 147)*

O texto não apresenta divisões de parágrafos, é uma espécie de bloco único e em estilo telegráfico, ou seja, uma série de frases curtas. Em grande parte, o discurso é ocupado pelas críticas que Roasao faz à literatura de Guimarães, seu interlocutor. Vejamos algumas: “você é o da forma, desartifícios... – *debitou-me*”, e ainda: “*você, em vez de livros verdadeiros, impinge-nos*” (p. 147).

Quase podemos ver nesse diálogo o embate entre alguns críticos literários que denunciavam o caráter reacionário e formalista de Guimarães Rosa e as possíveis respostas a tais insinuações. Trata-se talvez da encenação de um diálogo entre o autor e o escritor, melhor dizendo, entre a pessoa física (cônsul adjunto na embaixada brasileira em Hamburgo) e o escritor transformado em autor (aquele que opera uma mudança no cotidiano pela matéria literária).

---

<sup>167</sup> Guimarães Rosa utilizava-se de interessantes recursos gráficos em Tutaméia. É o que ocorre nos prefácios pelo uso de tipos itálicos para a narração em si e de tipos romanos para a representação do discurso direto e citações – recurso usado para reafirmar o pacto autobiográfico pela marcação da posição entre fala do *eu* e falas do *outro*. Manteremos em nossas citações manter essa diferença.

A conversa é regada a vinho, elemento que tem uma importância remarcável à medida que insere a embriaguez como elemento de construção do efeito de duplicidade. A ebriedade provoca a confusão entre eles, de modo que a um dado momento o próprio narrador afirma não saber mais quem teria sido o responsável pela enunciação: “*tinha-se de um tanto simpatizar, de sociedade, teria eu pena de mim ou dele? – Não bebo mais, convém-me estar lúcido... - um de nós disse. – Eu também - pois*” (p. 147).

Talvez pelo estado ébrio de Roasao, ou em decorrência de uma observação mais atenta de seus gestos, o narrador passa a ter uma postura indulgente para com seu amigo: “*temia ele o novo e o antigo, carecia constante sustentar com as mãos o chão, as paredes, o teto, o mundo era ampla estreiteza. Queria, não queria, queria ter saudade. Não ri. Ele era – um meu personagem*” (p. 147). Sua ponderação é então da ordem da transcendência, saída recorrente encontrada nos textos rosianos.

Mas seu personagem (que é ao mesmo tempo seu amigo e seu duplo) ainda guardava, em razão do vinho ou não, outra constatação: “*você evita o espirrar e mexer da realidade, então foge-não-foge...*”(p. 148). Ao ouvi-la, o narrador assusta-se, pois percebe a complexidade da relação entre eles: “*eu era personagem dele!*” (p. 147).

Nesse contexto, como ler a epígrafe de Sextus Empiricus (p. 146) que afirma: “necessariamente, pois, as diferenças entre os homens são ainda outra razão para que se aplique a suspensão de julgamento”? Como devemos ver a diferença entre esses homens, narrador e personagem que estão em situação de “sociedade”? A epígrafe funciona como eco de uma ordem ao leitor: deve-se considerar a diferença entre as faces de um sujeito para a desagregação dos juízos anteriormente formados.

A tensão entre os dois é dada pela mútua oposição sistemática aos seus modelos de escrita. Mesmo sendo também um simulacro textual, a epígrafe aponta para a necessidade de suspensão do julgamento que fizemos de *Tutaméia* até aqui; e isso para entendermos como

se dá sua prática de escrita, colocando no horizonte de leitura o embate entre essas duas instâncias.

Como vimos, o prefácio inclui no livro o discurso que a princípio seria, por sua função *a priori* estabelecida, externo ao livro e, mesmo que “Sobre a escova e dúvida” seja também ficção, vale lembrarmos que as acusações dirigidas a Guimarães Rosa (fundadas na oposição conteúdo *versus* forma) foram recolhidas e guardadas pelo próprio autor em seus conjuntos destinados aos recortes com críticas.

Em um desses recortes, há um comentário de Henrique Pongetti que deixa entrever algumas dessas leituras contrárias feitas na época no qual se afirma que há em *Primeiras Estórias* “poder de concisão, às vezes discutido pelos que lhe analisam a linguagem e lhe atribuem uma certa volúpia verbalística ditada pelo seu amor às experiências de expressão”<sup>168</sup>.

Nesses recortes sobre *Primeiras Estórias*, o estudo de maior fôlego é o de Luiz Costa Lima, que trata o livro como um caleidoscópio, no qual o “barroquismo frásico”<sup>169</sup> seria uma grande qualidade do autor, pois “em vez de mostrar, ele faz ver”<sup>170</sup>. Como novidade, temos a “liberação completa do anedótico que antes encompridava a narrativa”<sup>171</sup>. Entretanto, a negativa também tem espaço em seu estudo: acusa o conto “O espelho” de ser mais ensaio que ficção, o que é visto como defeituoso na construção do conto.

Costa Lima também assegura que a preocupação simbólico-mágica está bem equilibrada nesse livro, mas que deveria ser evitada nos próximos, pois poderia agir como idéia de reacionarismo, facilitando para “a crítica que antes pouco o entendera [e agora com *Primeiras Estórias*] preferiu o caminho mais curto: o de pouco indagá-lo”<sup>172</sup>.

---

<sup>168</sup> Pongetti, Henrique. “Roteiros de Leituras”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 26 jan. 1962.

<sup>169</sup> Costa Lima, Luis. *O mundo em perspectiva*. In: Tempo Brasileiro, dez de 1963.

<sup>170</sup> Ibidem.

<sup>171</sup> Ibidem.

<sup>172</sup> Ibidem.

Assim, podemos afirmar que Guimarães Rosa tinha conhecimento do que se falava de suas narrativas e isso nos permitiria ler essa parte de “Sobre a escova e a dúvida” como um diálogo entre sócias que ficcionalizou essas discussões.

Se focalizarmos essa parte do texto em seu caráter de paratexto (que deveria anteceder à leitura da obra para lançar possíveis explicações) ela poderia anunciar a seguinte interpretação: o livro deve ser lido pelo prisma da dúvida, do rascunho e de uma visão de escrita em andamento. Algumas das últimas frases do texto (por exemplo em “— Agora, juntos, vamos fazer um certo livro? *Tudo nem estava concluído, nunca, erro, recomeço, reêrro, concordei, o centro do problema, até que a morte da gente venha à tona*”, p. 148), autorizam pensar que não estar concluído é estar continuamente em correção, pois o erro e a hesitação existem tanto para essa duplicidade escritor/autor, quanto para o leitor que, através de estratégias discursivas, pode relacionar elementos nessa organização plena de vazios.

Desse modo, os dois sócias confirmam ser um personagem do outro, e ainda afirma-se ao final essa incompletude de sentido. Essas colocações funcionam como registro dos sinais ficcionais. Ora, nesse registro, o texto instrui para a percepção do procedimento do disfarce, isto é, sugere o movimento de ausência e presença do modo de simulação, a máscara. Para Iser, nesse movimento a máscara deixa ver apenas alguns aspectos da pessoa e, se vemos apenas determinadas feições por vez, cada momento estamos diante de uma nova característica de uma multiplicidade de aspectos que mostra seus contornos por meio da exigência de cada situação – logo, a máscara opera uma fragmentação daquilo que esconde: “a pessoa guia por certo seu mascaramento, mas sofre com isso divisão constante de si mesma; tal divisão se dinamiza, na medida em que a pessoa suspende as operações da máscara mas apenas para se ‘estranhar’ outra vez, noutra máscara”<sup>173</sup>.

---

<sup>173</sup> Iser, W. *Idem*, p. 91.

Essa capacidade da máscara nos permite afirmar não se tratar nem do Guimarães Rosa real, nem da simples ficção de um autor nesse texto, mas é na interação entre os dois que surge a criação de uma imagem narrativa; esta, por sua vez, deixa ver o que está disfarçado, ao mesmo tempo em que o fragmenta na elaboração de um outro. E mais: se retirar a máscara significa apenas um ato necessário para reprogramá-la, a apresentação do texto dividido em sete partes (cada uma delas com um mascaramento diverso) instaura sete momentos do silêncio necessário para, na pausa da enunciação, suspender o procedimento da simulação efetuada e dividir-se novamente para outra máscara.

Por fim, quero assinalar que apenas esta primeira parte de “Sobre a escova e a dúvida” foi escrita para figurar exclusivamente em *Tutaméia* e, portanto, escrita já para a configuração de um texto com a dupla função de prefácio e ficção. Enquanto outras partes foram publicadas como ficção e depois são reunidas para a composição desse texto, esta teria, por sua origem posterior aos outros textos, a funcionalidade mais ligada à idéia de duplo – acentuada ainda mais pelo diálogo entre sócias.

A discussão entre sócias escritores é importante, então, para a construção de um horizonte de expectativas no leitor, no sentido de um texto que terá sua identidade marcada pelo abalo da situação autoral e, logo, das possibilidades de enunciação dessa imagem fraturada.

### **3.1.2 Corpo de leão, Cabeça de mulher**

A primeira seção cria a expectativa de que a próxima também traga de modo nítido uma discussão sobre a elaboração literária. Mas essa expectativa é, em certa medida, frustrada pela segunda seção, visto que esta apresenta um texto narrativo que só pode ser relacionado metaforicamente à escrita a partir de uma interpretação que investigue suas entrelinhas.

A problematização da “*realidade sensível aparente*” (p. 148) é tematizada na estória sobre o Tio Cândido, pois, assim como no título do prefácio, surge outra aproximação inusitada de termos: Tio Cândido “*tinha fé – e uma mangueira*” (p. 148). A equiparação entre os termos fé e mangueira não é explicada e, dessa maneira, contribui para a criação de um mistério, porque o Tio, mesmo tendo crença inabalável em algo, direcionava espetacular contemplação a uma mangueira que guardava e observava continuamente.

De repente, essa personagem se questiona sobre a quantidade de mangas que a mangueira, objeto de sua admiração, poderia fazer em vida: “— Quantas mangas perfaz uma mangueira, enquanto vive? — isto, amenas. *Mais, qualquer manga em si traz, em caroço, o maquinismo de outra, mangueira igualzinha, do obrigado tamanho e formato*” (p. 149).

Sem uma resposta, tudo o que pode fazer é observar sem cessar: “*Tio Cândido olhava-a valentemente, visse Deus a nu, vulto (...) via os peitos da Esfinge*” (p. 149). O Tio, com a percepção de uma realidade *mais alta*, ordena ao narrador: “— Tem-se de redigir um abreviado de tudo” (p. 149). A resposta do narrador vem no último parágrafo da seção: “ando a ver”, ou seja, sua obra está em processo contínuo, fazendo-se e copiando-se. Tal qual a manga que incuba a outra, temos as obras de Guimarães Rosa que dialogam entre si, propondo enigmas aos leitores.

Daí entendermos a epígrafe “a matemática não pôde progredir, até que os hindus inventassem o zero” (p. 148) como uma alusão ao quanto devemos respeitar o que não está no texto. Ora, inventar o zero para a matemática significou inventar a representação da falta e na literatura escrever é também figurar a falta, ou seja, colocar de alguma forma a incompletude dos elementos afastados da percepção da realidade aparente.

Na epígrafe, assim como em diversos momentos de *Tutaméia*, haveria a indicação para se pesar os elementos ausentes ou indeterminados da obra à medida que podemos interpretar o zero não apenas como inexistência, mas também como falta ou indeterminação. A expectativa

do duplo nesse texto seria construída, então, por essa afirmação da epígrafe: deve-se ler evidentemente pelo aspecto metafórico da conversa do narrador com seu tio, pois se pode interpretar o diálogo como entre pessoas que acreditam nessa metafísica da manga, ou pensar que se trata de uma discussão sobre a capacidade da ficção de, a partir de uma dúvida quanto à “*realidade sensível aparente — talvez só um escamoteio das percepções*” (p. 148), construir imagens suficientemente fortes e enigmáticas.

### 3.1.3 Citar-se a si mesmo

Essa esfinge enigmática vai ser construída formalmente na terceira seção do prefácio: o texto se apresenta fragmentado, paradoxal e com frases quebradas sintática e semanticamente. A história de uma epifania do narrador (ocorrida enquanto mexia seu chocolate em país estrangeiro durante a guerra) é mesclada com falas e acontecimentos relacionados a Lucêncio.

Quem ele é? Suas falas são incluídas como as de um sábio: “*em verdade conta Lucêncio que, entre não-dormir e não-acordar, independia feliz, de não se fazer idéia nem plausibilidade de palavras*” (p. 150). Carvalho afirma que esse mesmo personagem existia no projeto de romance *A fazedora de Velas* e trata-se do filho da narradora-personagem<sup>174</sup>. Mas como um leitor que não conhece os projetos literários de Guimarães Rosa conheceria essa personagem?

É interessante que, como até aqui acreditamos ler um texto autobiográfico – e nem nos importa agora discutir o quão ficcional é um texto autobiográfico – parece que Lucêncio participa da vida do narrador-Rosa. O início do texto já é marcado por sua presença, contando e dando conselhos: “— Deus meu, descarrilhou? — *entrepensava na ocasião Lucêncio, consoante conta; e que não chegou a abrir os olhos. Em fato, nem quis, previa perder estado*

---

<sup>174</sup> Carvalho, C. M. de. Op. Cit., p. 82.

*valioso, se definitivo escorregasse do sono para a vigília”* (p. 150); e ainda: *“em verdade conta Lucêncio”* (p. 150).

A experiência de Lucêncio faria o narrador lembrar-se de um fato parecido que lhe acontecera: também ele tinha medo de ultrapassar o limiar do sono para a vigília, mas um dia o fez e a sensação foi marcante pela inesperada epifania que se seguiu: *“senti-me diferente imediatamente: em lepeidez de vôo e dança, mas também calma capaz de parar-me em qualquer ponto. Se explico? Era gostoso e não estranho, era o de a ninguém se transmitir. Tinham aliviado o mundo”* (p. 150).

Entretanto, tal acontecimento é assim descrito, mas não vemos a continuidade da narrativa, ela vai ser abandonada pelo narrador, que voltará a contar os fatos em torno dos sonhos de Lucêncio. Essa seqüência de fatos é então suspensa momentaneamente e reaparecerá apenas ao final da seção, quando o narrador voltará a se referir à epifania: *“tento por vãos meios, ainda que cópia, recaptá-la”* (p. 150).

O texto é confuso por causa da alternância entre a história da epifania e as reflexões sobre Lucêncio – essa mistura é a primeira formalização do duplo nesse texto. Mas, se o narrador é uma simulação da autobiografia e, logo, deveria ser o foco da leitura, o penúltimo parágrafo do texto acaba invertendo essa situação: *“termina aqui o episódio de Lucêncio”* (p. 151), o que seria marca de que tudo o que se contou anteriormente, foi feito apenas para ilustrar um quadro sobre Lucêncio. Essa falta de contornos narrativos da personagem soma-se à epifania (manifestação ou percepção da natureza ou do significado essencial de algo) que é sempre marcada pela afirmação do mistério tanto para quem a viveu, quanto para quem a recebe pela matéria narrada.

Além desse aspecto de reafirmação da incerteza e do mistério, interessa-nos a metáfora da revisitação de uma epifania: *“tento por vãos meios, ainda que cópia, recaptá-la. Aquilo, como um texto alvo novamente, sem trechos, livrado de enredo, o fim de ásperos*

*rascunhos. Mas tenho de revê-los*”. Assim, tentar reaver a epifania é a mesma vontade de tentar revisitar o momento que a escrita cessa, depois das rasuras e dúvidas; momento em que não há trechos nem enredos, porque há uma completude, mesmo que fugaz.

Para Carvalho nessa seção o autor está encenando o

problema da suspensão do tempo e da linguagem no estado de vigília (...) uma espécie de miragem na qual determinadas essências aparecem suspensas, sem formar imagem. É a luta do criador frente à possibilidade de criar. O trânsito entre forma e conteúdo, personagem e narrador, estória e história, o tempo cronometrado e a sua ausência ou, pelo menos, a falta de noção de tempo, são aqui abordados de forma sutil, indelével.<sup>175</sup>

Interessa-nos nessa leitura a percepção das oposições encenadas, a nosso vê, pela duplicação de situações narrativas. Quando tratarmos da sexta seção do prefácio esta terceira parte será novamente convocada para nossa leitura. Vale ressaltar ainda que parte da confusão entre elementos narrativos provocados pela terceira seção será melhor explicitada ao tratarmos do modo de composição desse texto que deixou rastros pelas mudanças feitas entre a publicação no jornal e no livro.

### **3.1.4 Encontrar: ler e reescrever**

Na quarta seção há a narração do choque acidental entre um transeunte e o narrador. Esse fato comum do cotidiano, um esbarrão, provoca neste último a perturbação quanto ao sentido da existência: “*o mundo se assustou em mim*” (p. 152). Esse espanto acontece não somente em sua relação com o mundo, mas também ao se dar conta da existência do *outro* no mundo:

*e como é que às criaturas confere-se possibilidade de existirem soltas, assim, separadas umas das outras, como bolas ou caixas, com cada qual um mistério particular, por aí? A gente aceita Adão e seu infinito quociente de almas; não o tremendo desperdiçar de forças que há em todo desastre.* (p. 152)

---

<sup>175</sup> Ibidem, p. 82.

A aventura de um homem ao andar na rua num dia comum é marcada por essa percepção crítica em relação ao mistério que envolve os desastres provocados por sua situação solitária. Trata-se de aventura porque o sujeito tem que ultrapassar diversos obstáculos para se comunicar.

Quero ainda sublinhar a seguinte passagem:

sob palavra de Weridião, somos os humanos seres incompletos, por não dominados ainda à vontade os sentimentos e pensamentos. E precisaria cada um, para simultaneidades no sentir e pensar, de vários cérebros e corações. Quem sabe, temos? Sem amor, eu é que sou um Sísifo sem gravidade (p. 154).

A imagem de um Sísifo castigado a uma tarefa que nunca acaba tem na formulação da última frase uma acentuação ainda mais poética: é a falta de amor que faz com que ele carregue uma pedra numa realidade que não deixará a ação acabar para o recomeço por causa da ausência da gravidade<sup>176</sup>. Essa continuidade de uma ação sem sentido é dada como conclusão das palavras de Weridião. Retomo uma passagem de manuscrito citado no segundo capítulo:

TECNICA ( ! ) :      Nosotros, en cambio, tenemos del alma una impresión musical : la sonata de la vida interior tiene por :  
Tema principal - la VOLUNTAD  
Temas secundários - el Pensamiento y el Sentimiento.  
(en contrapunto rítmico).  
m% - Para cada personagem ! - APLICAR !

(Anexo I, p. 197)

A inserção da reflexão é clara e talvez explique a dificuldade de entendimento desse texto, pois é enigmático quanto à posição do narrador no enredo. O duplo nesta seção está circunscrito, então, nesse espaço de ações marcadas pelo não sentido e por esse narrador personagem que tem seus pensamentos e sentimentos expressos em simultaneidade com sua vontade.

O encerramento da seção surpreende: quando finalmente o narrador exprime-se zangado sobre outra situação urbana estranha, seu interlocutor não entende e é gentil com ele: “*desabei de ânimo. De hábitos. Tudo é então só para se narrar em letra de forma?*” (p. 155).

---

<sup>176</sup> A polissemia da palavra gravidade aumenta a poeticidade da imagem, pois se refere também à falta de seriedade, de sentido da ação.

É então que a virada na história finalmente acontece: o narrador vê uma mulher e, quase instantaneamente, apaixonam-se: “*o rato, rápido; o gato mágico*” (p. 155). Sua falta de preparo é percebida pela mulher, que mesmo assim aceita o súbito sentimento: “*do que nem ela não se admirava, de eu antes desazado correr tão tortas linhas; pois noivamos, no dia mesmo, lindo como um hino ou um ovo. Tudo está escrito; leia-se, pois, principal, e reescreva-se*” (p. 155). A chamada imperativa para a leitura do que está escrito é acompanhada da ordem à reescrita – apropriação do texto do destino para a elaboração de novas saídas narrativas?

O acaso do encontro é misterioso. Ele pode ocorrer entre dois sujeitos que não se compreendem e não se comunicam, mas pode também aproximar, já que a falta de acesso ao outro (que tem seu mistério particular) também pode criar encaixes inesperados. Dessa forma, lança para os contos do livro a possibilidade de, no choque entre as leituras, a possibilidade de elaboração de outras teias discursivas: perceber relações entre personagens, compreender motivações, desconstruir verdades.

### **3.1.5 O motivo da escova**

A quinta parte do prefácio, por contar finalmente algo sobre a escovação dos dentes, leva-nos a acreditar que nela está o núcleo de sentido do conto, já que o título anunciava a *escova*. Entretanto, o que temos é uma pequena narração sobre a indagação do narrador-personagem, quando menino, sobre a quantidade e modo de escovação.

Não é preciso nenhum esforço hermenêutico para induzir uma interpretação, pois temos a exposição clara da indagação: a “*escassa autonomia de raciocínio*” (p. 156), que nos faz cumprir o “inexplicável”, precisa ser rompida para que a luz nasça do absurdo.

Esses seriam os modos de conseguir suspender o juízo sobre algo e instaurar a dúvida como ato movente das ações céticas. Interessante a função exercida por essa parte do texto, já

que causa o efeito de exposição de uma mensagem. Entretanto, se a mensagem óbvia é a da necessidade de uma postura cética frente às verdades pré-estabelecidas, como apreender o texto?

Assim, o leitor é desestabilizado até mesmo quando uma mensagem aparentemente facilitadora é inserida. Isso porque é um texto que propõe a reflexão sobre as categorias narrativas (prefácio e conto), sobretudo quanto aos contornos impressos por um texto marcado pelo tom autobiográfico. Interessante que nesta seção não há diálogo entre personagens; entretanto, é pelo desdobramento do narrador em adulto pensando sobre sua infância; o problema do duplo estaria figurada aqui pela oposição entre o raciocínio infantil e a procura, adulta, pela incerteza para que não cumpra o inexplicável inocentemente.

Por trás dessa simplicidade e gratuidade narrativa, veremos na segunda e terceira partes deste capítulo como o episódio sobre a escovação foi determinante para a criação desse texto.

### **3.1.6 Artimanhas do acaso**

Finalmente, na sexta seção o narrador descreve seu processo de elaboração literária. É uma das seções que mais determinam o caráter autobiográfico: o narrador comenta o modo de produção de diversas narrativas publicadas por Guimarães Rosa. Para isso, afirma sua capacidade de fazer descobertas ao acaso, inesperadamente e a partir de coisas cotidianas (pessoas, coisas, informações), faculdade que há tempos percebe em si, e *confessa* como surgem suas narrativas. Narra então o acaso envolvido na elaboração de “Buriti”, “A terceira margem”, “Conversa de bois”, “Campo Geral”, “Recado do morro” e *Grande Sertão:*

*Veredas*. Contudo, seu objetivo é narrar os fatos que cercaram o projeto do romance *A fazedora de velas*<sup>177</sup>.

Acontecimentos estranhos permeiam essas criações, sendo o mais, o caso desse projeto, pois “*as coisas impalpáveis andavam já em movimento*” (p. 158). O narrador do romance toma tamanha proporção que transfere sua doença e tristeza para o escritor: “*a doença imitava, ponto por ponto, a do Narrador!*” (p. 158).

Além desse fato inexplicável, o narrador conta que o período de redação de *A fazedora de velas* um livro de Gilberto Freyre que coincidia em diversos aspectos com o projeto de Guimarães Rosa. Explico melhor: o romance de Freyre inicia-se com uma situação em *mise en abyme*:

*começa com o autor contando que ia contar uma estória — já se vê, inventada — em que figuraria uma Dona Sinhá; e que foi convidado à casa de certa Dona Sinhá, verdadeira, existente, a qual, lendo em jornal notícia do apenas ainda planejado romance, acusa-o de abusar-lhe o nome* (p. 159)

O narrador de “Sobre a escova e a dúvida” cita passagens de Freyre e mostra saber que essas afirmações do autor poderiam ser um artifício, “*manha de escritor para entabular já empolgantemente o jogo; além de logo abrir símbolo temático: a personagem duplicada de imaginária e exata, por superposição, meio a meio — tal qual a própria ‘seminovela’, em si*” (p. 159). Entretanto, usa as passagens do livro de Freyre para exemplificar que esse tipo de acontecimento em torno da literatura é comum também para outros escritores. E, se até aqui já há espelhamentos, o narrador explora ainda mais esse recurso, pois afirma que, ao ler essas passagens de Freyre assustou-se, já que, também ele, tinha uma personagem igual no projeto de *A fazedora de velas*:

*aqui então revelo, afaço, declaro: tais o sobressalto e abalo, não fui adiante; fechei o livro, que só mais tarde conquisto ler, com admiração e gosto. Porque, no meu supradito projeto de romance, A Fazedora de Velas, devia aparecer também um personagem, que, brasileiro, vivera anos em França e para lá retornara, apelidado “o Francês”. Que crer?* (p. 160)

---

<sup>177</sup> Já comentamos sobre esse texto ao tratar da personagem Lucêncio, na terceira seção do prefácio.

O mistério reafirma-se. Os livros estariam prontos esperando que alguém os escrevesse?

Lembremos ainda da terceira parte do prefácio, pois lá se citava a personagem Lucêncio. Sabendo agora que ele era personagem do romance inacabado, a epifania do narrador antes relatada e associada a uma sensação que também acompanhava essa outra personagem, coloca-nos frente à citação de um texto que nem conhecemos – mesmo que pouco depois saibamos da existência de um livro que se tornou grande demais para ser concluído. Mas, mesmo que não tenhamos a informação sobre essa filiação no momento da leitura, ficando a dúvida quanto a sua identidade apenas na latência, revela o processo de autocitação em sua elaboração literária.

Essa parte do prefácio é uma das que mais se parece com o discurso prefacial no sentido de que trata abertamente do problema da elaboração literária: o narrador é identificado como sendo o próprio Guimarães Rosa (já que está em primeira pessoa e descreve obras escritas por ele). Mas, se essa determinação facilitaria o entendimento do texto, o conteúdo das declarações alinha-se mais a um discurso ficcional sobre o processo de escrita, pois o autor apela para descrições quase sobrenaturais de sua escrita, o que foge completamente ao que sabemos, por exemplo, por meio de seus manuscritos.

O trabalho contínuo para afiar suas ferramentas literárias faz declarações como esta parecerem irônicas: “*A Terceira Margem do Rio (PRIMEIRAS ESTÓRIAS) veio-me, na rua, em inspiração pronta e brusca, tão ‘de fora’, que instintivamente levantei as mãos para ‘pegá-la’, como se fosse uma bola vindo ao gol e eu o goleiro*” (p. 157). Entretanto, trata-se mais de criar uma ficção da escrita como aquela proveniente de uma apreensão intuitiva da realidade por meio de algo inesperadamente simples. E isso porque ela nunca é um *a priori*,

se dando sempre na ausência de uma seqüência e de um enredo predeterminado e construindo-se a partir da dúvida e da reelaboração.

A narrativa funcionaria, então, como discurso sobre a autonomia das histórias em relação ao seu produtor:

*só sei que há mistérios demais, em torno dos livros e de quem os lê e de quem os escreve; mas convindo principalmente a uns e outros a humildade. A Fazedora de Velas, queira Deus o acabe algum dia, quando conseguir vencer um pouco mais em mim o medo miúdo da morte, etc. Às vezes, quase sempre, um livro é maior que a gente (p. 160).*

Todo esse discurso do acaso e da humildade proposto para os leitores (e para o autor) se chocará com o que se apresenta na próxima seção, já que nela veremos a ficção de um autor em um dos momentos de pesquisa, logo, distante desse outro descrito aqui que recebe inspirações súbitas e incapaz de enfrentar a *grandiosidade* de um livro.

### **3.1.7 Zito escrevedor, Rosa autor**

Se a literatura rosiana muitas vezes é lida pela sua aproximação aos feitos regionalistas, vemos em “Sobre a escova e a dúvida”, principalmente na última seção, uma amostra da complexidade dessa relação. Nela, ficcionaliza-se o diálogo de Guimarães Rosa com o vaqueiro Zito na ocasião da viagem pelo sertão mineiro em 1952<sup>178</sup>.

Zito é lembrado como “escrevedor”. Seu hábito de escrever um diário poético, “relato ou canto” durante a viagem nos é narrado. Aquele que forneceu a Guimarães Rosa matéria do real sertanejo, agora é a personagem central desta seção. Num apanhado de falas e enumeração de conhecimentos em torno desse cozinheiro, guia de tropa e poeta, vemos o

---

<sup>178</sup> A viagem foi identificada como o momento de pesquisa para as obras publicadas em 1956, *Grande Sertão : Veredas* e *Corpo de Baile*. Ela ficou famosa pois foi divulgada pelo periódico *O Cruzeiro*, sendo as fotos publicadas por eles as mais famosas até hoje, determinando, em muito, a imagem que fazemos do escritor. Há algumas exceções, obviamente. É o caso da publicação recente da revista *Bravo* (julho de 2008). Essa revista divulgou matéria sobre a organização do Acervo Família Tess feita por Daniel Bonomo com reproduções de fotos de Guimarães Rosa com a mulher Aracy na Europa.

silêncio do autor de *Grande Sertão: Veredas* instaurado frente à sabedoria de Zito: “calei-me. Estava-se na teoria da alma” (p. 165).

Duas epígrafes iniciam essa seção, uma de Tolstói e outra de *Sextus Empiricus*. A primeira (“se descreves o mundo tal qual é, não haverá em tuas palavras senão muitas mentiras e nenhuma verdade”, p. 160) instaura um efeito de motivação da última parte do prefácio, além de simular um argumento durante uma disputa. Essa impressão de julgamento/disputa foi construída também pela proliferação de citações de *Sextus Empiricus*. Das onze epígrafes do prefácio, três são do filósofo:

Necessariamente, pois, as diferenças entre os homens são ainda outra razão para que se aplique a suspensão de julgamento. (p. 146)

A fim, porém, de poder-se ter mais exata compreensão de tais antíteses, darei os Modos de conseguir-se a suspensão de julgamento. (p. 156)

Agora, que já mostramos seguir-se a tranquilidade à suspensão de julgamento, seja nossa próxima tarefa dizer como essa suspensão se obtém. (p. 161)

A terceira epígrafe enumerada acima acompanha a citação de Tolstói na história de Zito e fecha, como última etapa de um processo, a enunciação cética sobre a necessidade de negar o acesso à verdade.

A crítica afirmou não raras vezes que esse prefácio era uma espécie de testamento estético do autor. Mas, mesmo entendendo-o como simulação do processo de escrita de Guimarães Rosa, como não considerar essas epígrafes que dirigem a leitura justamente para a indeterminação?

Entremos no jogo ingenuamente e leiamos o já descrito processo de escrita: parte do texto configura-se pelo efeito de narração da viagem em si, ou seja, parece ter sido tirada de anotações sobre curiosidades e conhecimentos gerais sobre o sertão – a lista de 54 nomes de vacas que são relatados em nota de rodapé, por exemplo. A aparência de diário de viagem é simulacro de algo que realmente existe: no Arquivo do escritor encontram-se diversos relatos da viagem de 1952, além do caderno do Zito, guardado por Guimarães Rosa e descrito no

prefácio: “*Caderno Escolar — dezoito folhas, na capa azul dois passarinhos e o PERTENCE a* ‘João Henriques da Silva Ribeiro / Selga 19-5-52’, em retro o Hino Nacional Brasileiro e o Hino à Bandeira — *tenho-o comigo*” (p. 165).

Reconhecendo-se nesse *escrevedor*, Guimarães Rosa narra-lhe um projeto de romance (pela data, faz acreditar tratar-se de *Grande Sertão: Veredas*), “estória com gráteis gente e malapropósitos vícios, fatos”. A percepção desse Zito-personagem é notável:

— O sr. tem de reger essas noções... *Pelo que pensava, um livro, a ser certo, devia de se confeioar da parte de Deus, depor paz para todos, virtude de enganar com um clareado a fantasia da gente, empuxar a coragens. Cobia de ir descascando o feio mundo morrinhento; não se há de juntos iguais festejar Judas e João Gomes* (p. 164).

Descascar o mundo sertanejo, sabendo estabelecer diferenças, como entre o divino o comum, deve ser a base para a confecção de um livro que engane inclusive nossa percepção do ficcional.

Ao final do texto, vemos o quanto o narrador interpretava e modificava o que Zito lhe dizia. Frente a essas modificações propostas por Zito, ele coloca-se como portador de grande inocência ficcional e pergunta sobre a verdade, ao que o cozinheiro lhe responde:

— O sr. ponha perdão para o meu pouco-ensino... — *olhava como uma lagartixa*. — A coisada que a gente vê, é errada... — *queria visões fortificantes* — Acho que... O borrado sujo, o sr. larga na estrada, em indústrias escritas isso não se lavora. As atrapalhadas, o sr. exara dado desconto, só para preceito, conserto e castigo, essas revolias, frenesias... O que Deus não vê, o sr. dê ao diabo (p. 164, 165).

A percepção do mundo aparente é desmentida. O escrito tem que possuir a qualidade de construir ficção sobre o que é tocado pelo mistério divino; é preciso praticar a avaliação do que vale ou não a pena tornar-se matéria narrada; ao que foge, não sendo visto por Deus, deve ser entregue ao Diabo — lembramos imediatamente do *Grande Sertão: Veredas* onde o Diabo é presença e ausência simultâneas. Na análise de Hansen:

exemplar é o ‘Diabo’: estando em tudo, é sempre nada. No sistema do texto, assim, tais termos e casos vão-se traduzindo uns aos outros, produzindo-se semelhanças de

significados que, por sua vez, induzem o texto ao efeito de uma identidade máxima, inventada como ‘(não)-ser’<sup>179</sup>.

Após transcrever as 86 denominações que encontrou para Diabo no *Grande Sertão: Veredas*, Hansen afirma que “o Diabo, desta maneira, é da ordem da linguagem e é ela mesma operando seus efeitos: proliferando ausentemente por toda a parte, como (não)-ser do designado e negatividade da significação, o ele também está em tudo”<sup>180</sup>.

Ora, se já lemos o *Grande Sertão: Veredas* quando encontramos esse diálogo, sabemos que os conselhos desse Zito do prefácio parecem ter sido considerados: o autor, não podendo trabalhar pela chave do belo e do determinado matérias *borradas sujas, atrapalhadas* e não *observadas* por Deus (as batalhas dos jagunços, por exemplo), entrega-as ao Diabo (não apenas no *leitmotiv*, mas sobretudo na dúvida quanto ao pacto) conferindo a forma do narrado ao indeterminado do demônio. Lembremos as palavras de Riobaldo: “Deus existe mesmo quando não há. Mas o demônio não precisa de existir para haver – a gente sabendo que ele não existe, aí é que ele toma conta de tudo. O inferno é um sem-fim que nem não se pode ver”<sup>181</sup>.

Assim, há também um efeito de espelhamento entre o Zito ficcionalizado e Guimarães Rosa? Logo depois do trecho citado anteriormente, mais uma pergunta:

*ora, pois, o que no sertão só se pergunta: — Que é o que faz efeito e tem valença? Zito contou-me estórias, das Três Moças de Trás-as-Serras, o Cavalo-que-não-foi-achado, da Do-Carmo. Deu de adir: — A gente não quer mudança, e protela, depois se acha a bica do resguardado, menino afina para crescer, titi-ago-te, a bicheira cai de entre a creolina e a carne sã... O que, com o dito ademais, vertido compreender-se-ia mais ou menos: **O mal está apenas guardando lugar para o bem. O mundo supura é só a olhos impuros. Deus está fazendo coisas fabulosas. Para onde nos atrai o azul? — calei-me. Estava-se na teoria da alma** (p. 165, grifo nosso).*

Todas as histórias contadas por Zito são traduzidas pelo narrador nessas três frases que grifamos, as quais podem ser encaradas como motes presentes em toda obra de Guimarães Rosa e que eu traduziria da seguinte forma: a alternância e simultaneidade entre o bem e o

---

<sup>179</sup> Hansen, J. A., 2000, p. 79.

<sup>180</sup> Ibidem, p. 92.

<sup>181</sup> Rosa, J. G. Op. Cit., 49.

mal (atestadas pelos paradoxos observados por Riobaldo, por exemplo na história de Maria Mutema); o ponto de vista altera a percepção do real (lembramos de Jó Joaquim que refaz a história da amada); a força indeterminada do divino manifesta-se produzindo imaginário. A frase que se segue (“para onde nos atrai o azul?”) seria a conclusão do Guimarães Rosa ouvinte: a observação do real atrai nosso olhar para um além não previsível.

Quero assinalar a necessidade de tradução. Mesmo que neste trecho ele use a palavra “vertido”, a idéia subjacente é a de algo que deva ser trazido para a interioridade de seu discurso, porque se coloca como insólito ou sem sentido e é procedente de uma voz que precisa ser compreendida por outras formas de expressão. Nas palavras de Certeau, a incorporação dessas vozes na linguagem erudita ocorre por meio de seu retorno, por meio das quais “o corpo social ‘fala’ em citações, em fragmentos de frases, em tonalidades de ‘palavras’, em ruídos de coisas”<sup>182</sup>. A simulação na literatura rosiana é, então, da ordem da repetição de fragmentos discursivos que falam por meio de ruídos que precisam, para tornar-se imagem literária, da tradução<sup>183</sup>.

Na leitura de Carvalho, a suspensão do julgamento se obteria pela confissão da importância da experiência, pois “o processo de aprendizagem e apreensão deste universo acontece segundo uma visão muito particular: o que passa pelo filtro de quem vive, constrói e o mantém como ele é”<sup>184</sup>. Contudo, acredito que para o leitor essa suspensão ocorreria por meio dessa experiência transformada em simulacro pela escrita que problematiza o ficcional e sua fonte no real: deve-se tornar ficcional o verdadeiro e dar uma dicção de verdadeiro ao ficcional.

Essa parte do prefácio precisa de maior análise, visto que pode trazer luz aos processos de criação de Guimarães Rosa ainda não vistos com a devida calma pela crítica, por isso,

---

<sup>182</sup> Certeau, M. *A invenção do cotidiano*, Rio de Janeiro: Vozes, 2001, p. 257.

<sup>183</sup> Veja ainda os manuscritos transcritos no Anexo III, pp. 242, 243.

<sup>184</sup> Carvalho, C. M. de. *Op. Cit.* p. 90.

voltaremos ao assunto na terceira parte deste capítulo, destinada ao estudo de seus manuscritos.

### 3.2 Crônica sobre a dúvida: movimentação de peças

Funcionalmente, o paratexto deveria acompanhar o texto, auxiliando-o para a construção de sentido:

consagrado ao serviço de outra coisa que constitui sua razão de ser, e que é o texto. Todo investimento estético ou ideológico (“um belo título”, prefácio-manifesto), toda piscadela, toda inversão paradoxal que aí coloca o autor, um elemento paratextual está sempre subordinado ao ‘seu’ texto e esta funcionalidade determina o essencial de seu comportamento e de sua existência<sup>185</sup>.

Todavia, se os textos eram publicados no *Pulso* como crônicas ou contos, a simples nomeação como prefácio não é capaz de apagar essa origem narrativa e instaurar um discurso subordinado aos contos do livro. A dupla identidade acompanha a leitura, problematizando-a constantemente.

A estréia da publicação de textos de Rosa no semanário médico *Pulso* data de 15/05/65 com a crônica “A escova e a dúvida” (Anexo IV, p. 251), que condensa quatro das sete partes do prefácio “Sobre a escova e a dúvida” misturadas entre si: inicia-se com a narração do esbarro entre o narrador e um homem desconhecido referente à parte IV; passa para dúvida quanto à maneira correta de escovarmos os dentes – parte V; explica quem é Sextus Empiricus; trata sobre a noção de tempo – parte III; narra aspectos dos fantasiados no carnaval – parte IV; elogia a obra do pensador grego Sextus Empiricus; descreve as ordens da avó para a escovação dos dentes – parte V; descreve os elementos que não entende – parte II; mudança de atitude para escovar os dentes – parte V; e, por tudo isso, afirma optar pela “suspensão do julgamento”.

---

<sup>185</sup> Genette, G. *Seuils*, Paris: Éditions du Seuil, 2002, p. 17, tradução nossa.  
No original : « voué au service d’autre chose qui constitue sa raison d’être, et qui est le texte. Quelque investissement esthétique ou idéologique (« beau titre », préface-manifeste), quelque coquetterie, quelque inversion paradoxale qu’y mette l’auteur, un élément de paratexte est toujours subordonné à « son » texte, et cette fonctionnalité détermine l’essentiel de son allure et de son existence ».

Apenas a primeira parte do prefácio e o glossário não são publicados no Pulso. Esquematizo abaixo um histórico da publicação das partes de “Sobre a escova e a dúvida”<sup>186</sup>:

<b>Data</b>	<b>Título no Pulso:</b>	<b>Em “Sobre a escova e a dúvida” refere-se à parte:</b>
15/05/65	A escova e a dúvida	Partes II, III, IV e V
04/03/67	Sobre os Planaltos	Começo da parte VII
18/03/67	Caderno do Zito	Final da parte VII
15/04/67	Inteireza/Incessância	parte II
22/04/67	Trástempo	parte III
13/05/67	Vida-arte – E mais?	parte VI

O primeiro texto já contém quatro das sete partes que seriam desenvolvidas em *Tutaméia*. Além disso, entre março e maio de 1967 ocorre uma espécie de desdobramento da crônica publicada em 1965. Assim, o texto “A escova e a dúvida” concentrava em si os outros dois que ainda foram publicados no Pulso e a estes, por sua vez, somam-se outros três e foram todos reunidos para compor o prefácio. Mas como entendermos esse triplo movimento de concentração, diluição e união?

Vale assinalar que não há, em geral, grandes mudanças dos textos do Pulso para a publicação em *Tutaméia*. Provavelmente é “Sobre a escova e a dúvida” o texto em que houve mais modificações. Nesse caso, uma das mais representativas é o abandono dos títulos das partes, pois no livro uma seção separa-se da outra por meio de numeração romana, perdendo todo o caráter sedutor (metafórico ou simbólico) que caracteriza os títulos para submeter-se a um único título que obriga esses textos a uma situação de unidade forjada por sua presença. No mais, são as inserções de paratextos (notas, epígrafes) e o desdobramento de parágrafos as modificações mais importantes.

---

<sup>186</sup> No Anexo IV há uma tabela com as datas e títulos das publicações dos texto de *Tutaméia* para ajudar na visualização desse processo.

Pode-se observar que, temporalmente, enquanto “A escova e a dúvida” é o primeiro texto publicado no semanário, os outros são os últimos, o que nos deixa supor o porquê de ser escolhido como último prefácio de *Tutaméia*: enquanto prefácio anuncia, mas, como último prefácio, funciona quase como um posfácio, servindo como interpretação da obra.

Desestabilizam, assim, o entendimento corriqueiro que temos dos paratextos. Antoine Compagnon, ao tratar da especificidade dos paratextos, afirma que é como se o autor inserisse a mensagem: “está acabado o sujeito que fui enquanto escrevi isso que você vai ler”<sup>187</sup>. Mas, nesse livro de Guimarães Rosa, nem a leitura da obra pode ser entendida como posterior à leitura do prefácio<sup>188</sup>, nem o sujeito que escreveu está acabado, pois ele parece movimentar-se pela obra recriando-a indefinidamente por meio da releitura solicitada ao leitor.

O caráter duplo do texto (prefácio-conto) tem relação com a função dada aos textos antes de serem publicadas no livro. Nesse sentido, vale lembrar que parte das histórias, no espaço do periódico, alinha-se mais ao que conhecemos como crônicas. Mas, além da crítica não afirmar que Guimarães Rosa escrevia nesse gênero (muitas vezes encarado como menor), o fato de boa parte das narrativas carregarem para dentro do livro o mesmo nome que quando publicadas no Pulso (e quase sempre não serem modificadas), talvez expliquem a falta de estudos que analise a mudança de suporte. Na maioria das narrativas realmente não há mudanças significativas. Mas em algumas há a inserção ou retirada de epígrafes, notas e até mesmo a inserção de parágrafos que acabam por alterar o sentido do texto.

No caso do texto “Sobre a escova e a dúvida” há três momentos mais significativos de mudança. Trata-se da segunda, terceira e sétima seções. Na segunda há um desdobramento do último parágrafo; na terceira há redirecionamento da história pela inclusão de passagens; na sétima temos a união de dois textos publicados no Pulso e a produção de uma nota e epígrafes.

---

<sup>187</sup> Compagnon, A. *La Seconde Main*, Paris : Seuil, 1979, p. 87.

<sup>188</sup> Lembremos que são quatro prefácios e que estão misturados às narrativas.

### 3.2.1 Soma de seqüências

“Inteireza/Incessância”. Esse é o título dado no *Pulso* para o texto referente à segunda parte do prefácio e nele já há o apontamento do caráter de continuidade e integridade, que descobriremos serem características tanto para a postura do personagem Tio Cândido, quanto para o sujeito criador ficcionalizado no texto.

Na expansão de texto de maio de 1965 (“Escova e a dúvida”) para o de abril de 1967 (“Inteireza/Incessância”) ocorre um desdobramento do tema da dúvida, mas o texto mais antigo não é citado literalmente (Anexo V, p. 255). Já este último e o prefácio de *Tutaméia* são praticamente iguais, com exceção do último parágrafo que sofre um desdobramento. Alguns dos substantivos que apareciam enumerados são transformados em núcleos de frases assertivas tão a gosto da estética rosiana, ou seja, sob a forma assertiva que não serve como asserção a nada.

Em “A escova e a dúvida”:

o caranguejo cabe-se. **A cobra se concebe curva. O caracol sai ao sol. O mar barulha de ira e de noite.** Não se pode tratar Prometeu a calomelanos nem catar pulgas pela radiogoniometria. **Nunca entendi o bocejo e o pôr-do-sol.** Ou, dito melhor: **tudo se finge, primeiro; germina, autêntico, é depois.** (grifo nosso para comparação)

Vejam os em “Inteireza/Incessância”:

**ando a ver.** A flor, **a cobra**, o sol, o amor, o mar, o sonho, **o caracol.** **Por absurdo que pareça, a gente nasce, vive, morre.** Duvido — para, depois, crer. A gente nega, espera, renega e esquece. **Um escrito, será que basta?** Ninguém quer saber o que importa; o que, no fundo, sabe. Temo que me entendam e que não me entendam. (grifo nosso para comparação)

Já em “Sobre a escova e a dúvida”:

**ando a ver. O caracol sai ao arrebol. A cobra se concebe curva. O mar barulha de ira e de noite.** Temo igualmente angústias e delícias. **Nunca entendi o bocejo e o pôr-do-sol. 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.* (p. 149, grifo nosso para comparação)

Observa-se que nesses diferentes momentos de publicação são dados três arranjos diversos para expressar a incerteza. No segundo trecho há a permanência do tema do

primeiro: duvidar e crer, simultaneamente, de matérias diversas e questionar-se sobre a possibilidade de conhecimento. No prefácio, há a soma de imagens trabalhadas nos dois anteriores, como se os arranjos dados nos outros textos fossem compostos de peças que podem ser simplesmente movimentadas.

Dessa forma, as pequenas frases funcionam como unidades encaixáveis para formar o terceiro texto por sua capacidade relacional – uma das características mais evidentes que permitem essa movimentação é a predominância do uso de orações simples e a negação da subordinação como forma de expressão poética.

A última frase da segunda passagem afirma um medo interessante: a temeridade resulta igualmente do entendimento e do não entendimento (recado para críticos ou balanço para leitores?) ou podemos dizer que é equivalente à temeridade das angústias e delícias afirmada no terceiro trecho? Nesse caso, poderíamos ler a frase “*temo igualmente angústias e delícias*” (p. 149) como substituição de “temo que me entendam e que não me entendam”. O mesmo raciocínio pode ser aplicado para a frase “duvido – para, depois, crer” que seria substituída por “*meu duvidar é uma petição de mais certeza*” (p. 149) – em ambos os casos, o núcleo de sentido é o mesmo, mas o autor retira as marcas de determinação.

Uma posição pode ser identificada nessa assertiva: o processo de escrita está para o fingimento, assim como a germinação está para a leitura e escritura.

A possibilidade de existência de uma obra que baste, ou seja, que traduza o absoluto, mesmo que proveniente de uma germinação do falso é respondida pela assertiva “*meu duvidar é uma petição de mais certeza*” (p. 149); mas ela declara que o duvidar é o movimento necessário para a busca de uma certeza, mesmo que esta não possa dar-se por completo, sendo apenas *petição*. A escrita é ela mesma marca desse pedido e, por identidade, seu duplo: é pedido de certeza e afirmação da dúvida.

A forma escolhida para seus textos participa dessa visão: o excesso aponta sempre para a falta; a afirmação, para a suspensão; a ordenação, para a declaração do caos. O excesso de paratextos, por exemplo, diz sobre seu oposto, sobre o que não está: não temos a verdade última sobre o objeto ficcional, além da ausência da unicidade e da facilitação (geralmente proposta pela presença de um paratexto) e de um escritor que tudo comanda.

### 3.2.2 A inclusão da epifania

A terceira parte do prefácio recebia o título “Trástepmo” no *Pulso* e foi o penúltimo texto publicado, em abril de 1967. A leitura dessa passagem em *Tutaméia* é dificultosa, sobretudo pela demora para a compreensão da seqüência de ações, já que modulam-se ações do narrador (autobiográfico ?) e de Lucêncio.

Essa alternância de objetos narrativos foi trabalhada apenas no prefácio. O conto do Pulso centrava-se na personagem Lucêncio. Para exemplificar como se deu a modificação, compare-se o conto “Trástepmo” ao trecho equivalente do prefácio:

o relógio — seus ocloques: repetiam insistida a mesma hora, que ele descarecia precisar *que fosse*. Como são curtos os séculos, menos este! Era noite mais noite e mais meia-noite. Os relógios todos, de madrugada, são galos mudos.

Já em “Sobre a escova e a dúvida”:

*o relógio — seus ocloques: repetiam insistida a mesma hora, que ele descarecia precisar que fosse. Aceito, compreendo, quase, a desenvolvida condição, traz-me lembrar do que comigo se deu, faz tempo.*

*Como são curtos os séculos, menos este! Eu morava numa cidade estrangeira, na guerra, atribulando-me o existir, sobressaltado e monótono. Dormia de regra um só estiro, se não cantassem as sereias para alarma aéreo e ataque. Vem, porém, a vez, rara e acima de acepção, em que acordei, mesmo por nenhum motivo. Era noite mais noite e mais meia-noite; não consultei quadrante e ponteiros. Os relógios todos, de madrugada, são galos mudos. (p. 150, grifo nosso para comparação)*

Na comparação, percebe-se que houve uma reescritura no sentido de inserir entre as frases já existentes trechos de um narrador personagem. Essa mudança em muito interfere na leitura, pois em “Trástepmo” solicita-se a leitura de um conto breve e já com alguma dose de

enigma: começa pelo pensamento de Lucêncio; conta sobre uma personagem que não é descrita normalmente; focaliza-se no problema do tempo e de sua percepção etc.

Já no prefácio, pela alternância dos enredos, o leitor não é capaz de saber se o narrador desta seção é homodiegético ou autodiegético, isto é, se é personagem principal ou secundário da narrativa. Tal construção solicita uma leitura capaz de passar de um discurso ao outro, compreendendo que se trata de dois enredos unidos pela experiência especial da percepção temporal.

### 3.2.3 Caderno do Zito

A história do encontro de Zito e Guimarães Rosa, narrada na sétima parte do prefácio, foi publicada em duas partes no *Pulso*: “Sobre os planaltos” (04 de março de 1967) e “Caderno do Zito” (18 de março de 1967) – Anexos V, p. 253, 254). Além de serem unidas para a formação do prefácio, há algumas outras modificações interessantes para análise.

A primeira é a diferença na descrição do caderno de Zito. Vejamos a que consta de “Sobre os planaltos”:

*mas, estendido de braços num couro de boi, rabiscava com toco de lápis num Caderno Escolar — versejava a obra, poema, seu, em relato e diário de nossa vinda. Sob título “DESCRIÇÃO DOS VAQUEIRO DO JERAIS”. Tenho-o comigo. (p. 163)*

Observa-se um cuidado em descrever a ação de escrita do vaqueiro Zito e seu conteúdo. Trata-se de um texto poético sobre a viagem com a boiada e já tinha, segundo o narrador, título definido – vale notar a escolha por escrever esse título mantendo a grafia *Jerais* tal qual estaria nesse suposto caderno guardado por Guimarães Rosa.

Vejamos agora a parte relativa a essa descrição em “Sobre a escova e a dúvida”:

*mas, estendido de braços num couro **vacum**, rabiscava com toco de lápis num Caderno Escolar — **dezoito folhas, na capa azul dois passarinhos e o PERTENCE a “João Henriques da Silva Ribeiro / Selga 19-5-52”**, em retro o Hino Nacional Brasileiro e o Hino à Bandeira — tenho-o comigo. **Mas, o que Zito, xará, nele lançava, não eram contas de despensa ou intendência** (p. 163, grifo nosso para comparação)*

O texto focaliza a descrição do suporte material da escrita de tal forma que abandona a idéia de dizer o título dado por Zito para seu poema para descrever tal qual num relato oficial que parece querer mostrar a seriedade da documentação.

Além dessa modificação, chamo a atenção para a adição de um parágrafo escrito para a publicação em Tutaméia. O texto “Sobre os planaltos” acabava com a descrição do caderno e o texto “Caderno do Zito” iniciava-se com um poema de duas estrofes de Zito. Para o livro, inserem-se outras duas quadras no poema, assim como um parágrafo que funciona como ligação entre as partes. Vejamos o parágrafo inserido:

*destarte entrante a obra, diário de nossa vem-vinda. Havendo que — Retrato, Pedrês, Colchete, Balalaica, Cabano, Barão, Lampião, Consolo etc. — os nomes das montadas, equinos adestrados de campear ou mulos que agüentam a montanha. Tais no sertão os epos das boiadas, relato ou canto, se iniciam com o elenco amável dos cavalos espiantes e dos vaqueiros sobressentados (p. 164).*

A passagem serve para explicar que as palavras Retrato, Consolo, Colchete, Barão, Lampião e Balalaica referem-se aos nomes dos animais montados pelos vaqueiros e que apareciam de forma enigmática no poema de Zito. Além disso, explica-se o conteúdo do poema de Zito e a forma escolhida pelo vaqueiro-poeta: filia-se a uma tradição literária do sertão (espécie rudimentar – epos – de relato épico) ao iniciar seu texto elencando os nomes dos bichos e vaqueiros que participariam da viagem. Como essa explicação vem depois do poema, trata-se do discurso do autor Guimarães Rosa contextualizando a recepção da escrita de Zito. Entretanto, como veremos na análise dos manuscritos, é preciso desconfiar dessa discursividade apoiada no caderno de Zito como se este fosse um documento para o autor.

Mais adiante traremos a análise dos manuscritos envolvidas na escrita desta seção e continuaremos a abordar outros aspectos envolvidos em sua interpretação.

### **3.3 Multiplicação de Paratextos**

A crônica “A escova e a dúvida” não traz outros paratextos além do título, nome do autor e a indicação entre parênteses “(Especial para PULSO)”, que indica a novidade do texto. O título escolhido para *Tutaméia* é basicamente o crônica, mas sofre o acréscimo da palavra “sobre” – talvez essa mudança tenha ocorrido para alinhar o texto a um sentido analítico mais próximo do que se esperaria de um prefácio, ou mesmo porque o texto tinha que se submeter à ordenação alfabética.

De qualquer forma, o inusitado do título reside na aproximação de termos disparatados (*escova e dúvida*) – o leitor é convidado a tentar resolver o enigma dessa junção de palavras. Na leitura de Carvalho, esse avizinhamo de termos funciona como uma ordem ao leitor para portar-se com “desconfiança, hesitação, escrúpulo e até ceticismo” em relação ao vocábulo<sup>189</sup>. Se o título tem a função de anunciar algo de essencial num texto, veremos que o aspecto do que é duvidoso é posto como paradigma para o entendimento do texto.

Tanto os outros cinco textos publicados no *Pulso*, quanto o prefácio “Sobre a escova e a dúvida”, trazem uma série de epígrafes e notas, além do glossário ao final do prefácio. É por essa multiplicidade que analisaremos agora alguns aspectos do uso do elemento paratextual.

Da passagem de “A escova e a dúvida” de 1965 para o prefácio de 1967 ocorre uma mudança significativa em relação ao paratexto. Naquele havia um caráter informativo quanto ao filósofo Sextus Empiricus e sua doutrina do ceticismo. A “atitude negativa ante a totalidade do cognoscível” é exaltada por Guimarães Rosa:

apenas, deixemos, pois, de desprezar os antigos, às vezes atualíssimos. Sextus Empiricus, de verdade, é grande. Seu esquema de pensamento jamais se embrulha ou rebenta; sua inteligência se abre como fita métrica, numa dialética sem caroços; o livro corre em itens lúcidos, sutis, quase teoremas, cada um conduzindo, com mestria ágil e rigor de elegância, por todos os modos, ao escopo daquela filosofia: a “suspensão do julgamento”. Servida por tão original virtuose e malabarista exatíssimo, a grande dúvida ataca e danifica todas as posições dogmáticas.

Aqui a voz de Sextus Empiricus está incorporada ao texto, mas em *Tutaméia* ela é expulsa para sua periferia, a epígrafe. Antes tínhamos uma aproximação argumentativa para

---

<sup>189</sup> Carvalho, C. M. de. Op.Cit., p. 79.

mostrar a admiração de sua postura intelectual ao justificar o porquê do narrador lembrar-se do filósofo; já no livro, suas palavras antecedem a leitura do prefácio, funcionando como indicador de um tipo de leitura a ser feita – ainda que mantendo o aspecto afetivo da citação por fazer figurar o autor por sua própria voz.

Podemos ler esse elogio no texto publicado no jornal como um anúncio do que o próprio Guimarães Rosa gostaria de fazer na escritura dessa coluna quinzenal. Todo esse trecho será excluído no prefácio, havendo a inclusão de três epígrafes assinadas pelo filósofo cético. Quando o autor retira do interior do texto suas reflexões sobre o filósofo Sextus Empiricus para inseri-lo como epígrafe, termina igualando-o à mesma condição de paratexto que as outras dez epígrafes do prefácio “Sobre a escova e a dúvida”<sup>190</sup>.

Essas epígrafes têm, respectivamente, as seguintes identificações: seção I: Ia. Tabuleta, Das Efemérides Oraís, Sextus Empiricus; seção II: O domador de Baleias; seção III: P. Bourdin; seção IV: Dr. Lévy-Valensi; seção V: Quiabos, Sextus Empiricus; seção VI: Sêneca; seção VII: Tolstoi, Sextus Empiricus.

Na primeira seção há as seguintes epígrafes<sup>191</sup>:

*Atenção:* Plínio o Velho morreu de ver de perto a erupção do Vesúvio.

Ia. TABULETA.

Nome nem condição valem. Os caetés comeram o bispo Sardinha, peixe, mas o navegador Cook, cozinheiro, também foi comido pelos polinésios. Ninguém está a salvo.

Das EFEMÉRIDES ORAIS.

"Necessariamente, pois, as diferenças entre os homens são ainda outra razão para que se aplique a suspensão de julgamento."

SEXTUS EMPÍRICUS.

São fragmentos de três fontes e dicções muito diferentes. Sobre elas, Covizzi afirma que se caracterizam por “constatações de situações, mas não propõem práxis que as

---

<sup>190</sup> No Anexo III, p. 226, há a transcrição da primeira página de um caderno dedicado à leitura de Sextus Empiricus.

<sup>191</sup> Guimarães Rosa também lança mão de procedimentos visuais diferenciados para as epígrafes. Por vezes alterna o tipo itálico pelo tipo romano, e também faz uso de aspas apenas em alguns textos. Manterei essas marcas gráficas nas citações.

movimentem”<sup>192</sup>. Como indicação de leitura para o texto que as acompanha, acredito que sugerem, diante da impossibilidade de segurança quanto a uma determinada práxis, a suspensão da emissão de um parecer determinador, isto é, demanda-se que a decisão deverá vir após reflexão mais detida para formação de um conceito.

Já comentamos sobre a epígrafe da segunda parte (“a matemática não pôde progredir, até que os hindus inventassem o zero”), também presente no texto “Inteireza/Incessância”, mas gostaria de chamar atenção ainda para a assinatura que identifica a autoria da frase: *O domador de baleias*. A estranheza provocada que ativa uma série de índices de interpretação, remetendo-nos inclusive às lendas da Nova Zelândia, explica-se pela origem: trata-se de uma expressão retirada da lista de 155 títulos que citamos anteriormente – transformando-se um título em assinatura pelo simples ato de transposição espacial.

A epígrafe da terceira seção, que também consta do texto publicado no Pulso, é um exemplo interessante de desdobramento textual. Isso porque, no prefácio, ela desdobra-se em uma nota de rodapé. Vejamos a epígrafe:

“Conheci alguém que, um dia, ao ir adormecendo, ouviu bater quatro horas, e fez assim a conta: *uma, uma, uma, uma*; e, ante a absurdez de sua concepção,\* pegou a gritar: — *O relógio está maluco, deu uma hora quatro vezes!*”  
P. Bourdin, *apud* Brunschvicg, citados na *Lógica* de Paul Mouy.

E a nota de rodapé:

“À meia-noite, nos descampados,  
Sobes às negras torres sonoras,  
Onde os relógios desarranjados  
Dão treze horas”  
Eugênio de Castro.  
INTERLÚNIO.

Na epígrafe cita-se Bourdin narrando sobre o absurdo da percepção de tempo de alguém, mas há uma nota – colocada por Guimarães Rosa ou por Bourdin? – para a palavra

---

<sup>192</sup> Covizzi, L. Op. Cit., p. 95.

\*

*concepção* que antes de explicar, conduz a uma maior indeterminação, já que remete para a estrofe de um poema simbolista.

Também uma sensação de falta de sentido é proposta ao leitor na epígrafe da quarta seção do prefácio. Nela, um psiquiatra narra uma seqüência de ações que, pelo absurdo, supomos insanas:

“Um doente do asilo Santa-Ana veio de Metz a Paris sem motivo: no mesmo dia, foi saudar na Faculdade de Medicina o busto de Hipócrates, assistiu a uma aula de geometria na Sorbonne, puxou a barba de um passante, tirou o lenço do bolso de outro, e foi preso finalmente quando quebrava louças na vitrina de um bazar.”  
Dr. Lévy-Valensi, *Compêndio de Psiquiatria*.

Se a epígrafe deveria acompanhar o texto para projetar nele formas de leitura, essa epígrafe diria algo somente quanto a impossibilidade de acesso às motivações e sentido das ações. A identificação da citação (observe-se o uso de aspas) com nome, função do autor e título do livro, atestariam uma seriedade da fonte, mas que contrasta com o conteúdo – que não traz, nesse recorte, a avaliação dos atos do doente. Da mesma forma que as notas de rodapé, essas informações têm papel confirmativo, isto é, participam de um texto ficcional para fazer acreditar que se relacionam com documentação material.

Na quinta parte do prefácio há outra epígrafe de Sextus Empiricus – agora se parece com a continuidade lógica da outra, já que naquela propunha a suspensão do julgamento e, nesta, informará a maneira de conseguir isso. Mas, antes, há outra que chama atenção tanto pelo conteúdo, quanto pela autoria:

— “*Quem não tem cão, caça com gato...*” — re-clama o camundongo. QUIABOS.

“A fim, porém, de poder-se ter mais exata compreensão de tais antíteses, darei os Modos de conseguir-se a suspensão de julgamento.”  
SEXTUS EMPIRICUS.

O chiste que parece saído da listagem de anedotas do primeiro prefácio do livro, “Antiperipléia”, brinca com a noção de autoria: para o famoso provérbio é criado um enunciador (o camundongo) que acaba por modificar o sentido proverbial (quem pode se

interessar com a caça ou não do gato só pode ser o camundongo!) – e não é possível certificar-se da existência de quem assina (caso seja resultante de fonte oral, isto é, caso Quiabos seja apelido de alguém). Quanto à funcionalidade, elas se diferem: enquanto a primeira epígrafe anteciparia o inesperado como agente, a segunda caracteriza-se pela dicção analítica de quem argumentará. Assim, a de Quiabos serviria para acentuar o ficcional da seção e a do filósofo grego para ecoar como discurso sério próprio ao prefácio.

Da penúltima seção, merece ser trazida novamente a epígrafe que já comentamos para observarmos como ela poderia propor um tipo de leitura:

“Problemas há, Liberális excelente, cuja pesquisa vale só pelo intelectual exercício, e que ficam sempre fora da vida; outros investigam-se com prazer e com proveito se resolvem. De todos te ofereço, cabendo-te à vontade decidir se a indagação deve perseguir-se até ao fim, ou simplesmente limitar-se a uma encenação para ilustrar o rol dos divertimentos.”

SÊNECA.

A epígrafe está na seção referente à exposição de modo de composição literária. Contudo, o autor prefere descrever como a inspiração súbita guia sua produção e como ele teria a capacidade de fazer descobertas inesperadas. Assim, a epígrafe, ao oferecer duas possibilidades de posturas frente à busca intelectual, acaba por alinhar a leitura em devir segundo os pólos ficção *versus* declaração verdadeira. Essa construção de expectativa de leitura tem ressonância na última seção com a epígrafe de Tolstoi.

Novamente uma frase de Sextus Empiricus:

"Se descreves o mundo tal qual é, não haverá em tuas palavras senão muitas mentiras e nenhuma verdade."

TOLSTÓI.

"Agora, que já mostramos seguir-se a tranqüilidade à suspensão de julgamento, seja nossa próxima tarefa dizer como essa suspensão se obtém."

SEXTUS EMPIRICUS.

Também aqui a frase do filósofo grego anuncia que fornecerá o modo de obtenção da suspensão, mas se difere da anterior por causa do encadeamento lógico das etapas. Na segunda citação, é após a compreensão das *antíteses* (diferença entre as pessoas afirmada na

primeira epígrafe) que pode se dar a explicação dos modos de suspensão; nesta, supõe que já mostrou como a suspensão antecipa a tranqüilidade e, por isso, explicará o que deve fazer para o rompimento das idéias já existentes.

### 3.3.1 Lúdico ou solene?

Em geral, há uma solenidade em torno da inscrição de epígrafes. Segundo Compagnon:

o autor embaralha as cartas suas cartas. Solitária no meio de uma página, a epígrafe representa o livro – ela se doa para seu sentido, às vezes para seu contrasenso –, ela o induz, ela o resume. Mas, desde o início ela é um grito, uma primeira palavra, um pigarro antes de começar verdadeiramente, um prelúdio ou uma profissão de fé: é a única proposição que tenho como premissa, não tenho necessidade de mais nada para começar<sup>193</sup>.

Tal solenidade é desestabilizada em Guimarães Rosa pela multiplicação e diferença de estilos, pois o prefácio institui, desde seu início, um espaço de estranhamento onde o conhecimento popular, Tolstói, Sêneca, um psiquiatra e Sextus Empiricus, podem também participar da obra com suas vozes e verdades. E o que pensar das epígrafes assinadas por *O domador de baleias e Quiabos*?

Para Genette, o ato da epígrafe corresponde a um gesto mudo que deixa a interpretação ao encargo do leitor<sup>194</sup>. A surpresa na prosa rosiana é causada por um rompimento de expectativas quanto ao que esperamos de uma epígrafe, pois ela é essencialmente uma citação que se doa para a construção de sentido do texto que a abriga; além disso, acaba por mudar a identidade do texto pela seleção/recorte e inserção em outro contexto. O ato de epigrafar comporta, assim, uma orientação argumentativa no sentido de criar interpretações e hipóteses de leitura, mas, como acontece com a prosa rosiana, a presença da epígrafe serve também de lugar para a figuração do ato e, logo, para a

---

<sup>193</sup> Compagnon, A. *La Seconde Main*, Paris : Seuil, 1979, p. 337, tradução nossa.  
« l'auteur abat ses cartes. solitaire au milieu d'une page, l'épigraphe représente le livre – elle se donne pour son sens, parfois pour son contresens –, elle l'induit, elle le résume. Mais d'abord elle est un cri, un premier mot, un raclement de gorge avant de commencer vraiment, un prélude ou une profession de foi: voici l'unique proposition à laquelle je m'en tiendrai comme prémisses, je n'ai pas besoin de plus pour commencer ».

<sup>194</sup> Genette, G. *Seuils*, Paris: Éditions du Seuil, 1987, p.159.

representação de algo que não é dado pelo conteúdo da epígrafe, mas sim pela imagem do ato que a produziu.

Mas a epígrafe pode também funcionar como comentário do texto, inscrevendo-se numa tradição de paratextos enigmáticos nos quais a significação só se esclarece ou confirma pela leitura do texto. Assim, é possível compreender o deslocamento da figura de Sextus Empiricus como resultado de uma estratégia textual para argumentar quanto à importância da dúvida; mas, ao espalhar em diferentes partes do prefácio suas frases, o autor focaliza o caráter enigmático da escolha da figuração desse filósofo no paratexto.

Enquanto citação é um ato de referência, ou seja, é a figuração de uma representação discursiva, mas essa

representação construída pela epígrafe é convocada para ser verificada, modificada, completada pela leitura do texto; ela induz a uma certa representação discursiva que, por sua vez, será verificada ou não por aquela construída no texto: a leitura é assim concebida em uma perspectiva deliberadamente dinâmica<sup>195</sup>.

Percebe-se que a função tácita da epígrafe é a indução a uma representação discursiva que será confrontada pela leitura do texto epigrafado. Contudo, o texto rosiano que acolhe uma multiplicidade de epígrafes acabará por ser desestabilizado ainda mais pela dificuldade de formação de uma imagem discursiva que guie a leitura. Cita-se com desenvoltura um filósofo grego, um psiquiatra e um chiste, como se a seriedade da epígrafe fosse dissolvida para acentuar a indeterminação do texto.

---

<sup>195</sup> Lane, Philippe. *La périphérie du texte*, Paris: Nathan, 1992, p. 57, tradução nossa.  
No original : « construction d'une représentation discursive (...) la représentation construite par l'épigraphe est appelée à être vérifiée, modifiée, complétée par la lecture du texte lui-même ; elle a induit une certaine représentation discursive qui, à son tour, sera vérifiée ou non par celle donnée par le texte : la lecture est ainsi conçue dans une perspective résolument dynamique ».



Entretanto, acredito ainda ser conveniente o estudo de alguns aspectos em torno dos manuscritos redacionais a fim de observarmos ainda mais um prisma para a leitura interpretativa. Não acredito na relevância da indagação cronológica e descritiva das notas. Mesmo assim, não foi possível fugir ao desejo de incorporar ao nosso texto diversos manuscritos, parecendo, por vezes, uma contradição da postura que não se projeta historicista<sup>196</sup>.

Contudo, como quero demonstrar, não se trata desse tipo de argumentação de verificação documental, mas, antes, de mostrar na proliferação de manuscritos a intermitência de reflexões sobre o fazer literário e o modo de apresentação dos problemas narrativos – construção de personagem; oscilação entre determinação e indeterminação; elaboração de narradores, entre outros. Isso significa que procuraremos pela leitura interpretativa dos manuscritos (e não por sua descrição genética) a reflexão sobre a construção do duplo que já fora delineada até aqui.

Para embarcar na leitura dos manuscritos, o vagar da análise exigirá paciência. Para buscar as discontinuidades produtoras de sentido seguiremos um percurso longo de transformações textuais: inicialmente serão acionados dois ensaios inacabados para vermos como esse outro tipo de discursividade afeta texto “Sobre a escova e a dúvida”; procuraremos depois mostrar como se dá o processo de eliminação de dados determinadores para a estrutura narrativa; em seguida trataremos mais uma vez do caderno escrito por Zito e da duplicidade de escritores (Zito e Guimarães Rosa).

### **3.4.1 Os desconhecidos ensaios**

Guimarães Rosa organizou uma pasta com o título de *Pequenos Ensaios*, que contém dois ensaios inacabados sobre a construção literária.

---

<sup>196</sup> No anexo III há transcrições que não são resgatadas em nossa análise via citação, mas as apresento porque foram importantes para as interpretações no percurso da pesquisa.

Um deles recebe um título inusitado: “Liquidificador”. Mas vemos no manuscrito que houve o abandono dos títulos mais usuais para esse tipo de texto: “Leituras” e “Notas para um testamento”. Trata-se de 35 páginas de rascunho de ensaio no qual Guimarães Rosa comenta sobre questões envolvidas na criação literária (leitura, tradução, inovação).

O outro ensaio, “O jaboti e a tartaruga”, aborda o tema da influência literária desavisada, isto é, trata de como um escritor pode, de maneira inconsciente, filiar-se a outros. Nesse sentido, Guimarães Rosa escreve trinta páginas onde analisa passagens de seus textos (*Sagarana*) que tinham a presença de influência ou até mesmo de citações diretas de outros autores. Esses dois textos não apresentam o caráter tipicamente analítico da forma ensaio, mas nos interessam especialmente porque levam à reflexão de como Guimarães Rosa se portava enquanto leitor da própria obra. Além disso, são os textos que mais se aproximam de um discurso contínuo sobre a elaboração literária. E, se as palavras de um escritor sobre sua própria obra devem ser observadas com cautela pelo limite de seu alcance analítico, importa-nos perceber nesses ensaios o desdobramento feito pelo autor para referir-se à sua própria escritura.

Na primeira parte deste capítulo afirmei que a sexta seção de “Sobre a escova e a dúvida” é uma das que mais evidenciam seu caráter prefacial, porque trata manifestadamente do processo de escrita. Entretanto, para descrever esse processo, o autor lança mão das idéias de acaso e de mistério como aspectos envolvidos em sua elaboração textual. Logo, apenas uma leitura demasiadamente ingênua poderia associar diretamente esse texto às experiências reais envolvidas no processo de elaboração. Ora, o texto “O jaboti e a tartaruga” discute justamente a ocorrência da influência de outros textos na literatura de Guimarães Rosa, mas o autor dá indicações das passagens que ele identifica como resultantes desses traços de outros escritores em suas narrativas:

Numa entrevista\*, contei como foi que, em Sagarana, no Conto “Conversa de Bois”, eu tinha escrito:

“... como o pescoço de um jaboti que se desencolhe para tomar sol”...

e tive de mudar para:

“... como o pescoço de um jaboti que se desencaixa para beber chuva”...

Porque <sup>me</sup> lembrei a tempo de uma passagem de Kipling <sub>venerável</sub> (“Kim”) em que o Teshō Lama : “He turned his head like na old tortoise in the sunlight.”

(“voltou a cabeça, feito uma tartaruga velha à luz do sol.”)

[(3ª, p. 27) “De repente, boi Brillhante projetou a cabeça que sai do enquadramento – canga, cauzis e brocha – como o pescoço de um jaboti que se desencaixa para beber chuva”.]

<evidentemente, o> A aproximação era adjetiva, sem maior importância, não fazia mal deixar. Tanto mais, porque, estou certo, no caso não se tratava de uma reminiscência de leitura. Apenas, o que há é que, quando a gente escreve “visualmente”, vendo o que se descreve, é natural que as imagens mais óbvias acudam os escritores de sensibilidade aparentada.

Nesse manuscrito (Anexo III, p. 247), vemos como o autor mostra passagens em sua obra que se relacionam a outras, ainda que de modo indireto, como se fosse uma “influência” desavisada. Em “Sobre a escova e a dúvida” permanece, então, o núcleo de sentido do texto, mas modifica esse tom para inserir a idéia de um oculto que regeria as ações – veja-se, por exemplo, a primeira frase do texto: *“tenho de segredar que – embora por formação ou índole oponha escrúpulo crítico a fenômenos paranormais e em princípio rechace a experimentação metapsíquica – minha vida sempre e cedo se teceu de sutil gênero de fatos”* (p. 157). Em “O jaboti e a tartaruga” permanece uma idéia sobre o discurso da criação, mas não existem citações diretas do ensaio.

Já no ensaio “Liquidificador” há dois trechos utilizados no prefácio “Sobre a escova e a dúvida”. No seu início há a citação inicial que será transposta para o prefácio, mais exatamente para sua quarta seção:

Epígrafe

asilo  
“ Um doente do hospício Santa-Ana veio de Metz a Paris sem motivo  
no mesmo dia, <ê-le> foi saudar na Faculdade de Medicina o busto de Hipócrates,  
<em> passante  
assistiu a um curso de geometria na Sorbonne, puxou a barba de um transeunte,  
tirou o lenço do bolso de outro, e acabou sendo preso por quebrar a vitrine  
de uma loja”. (“Précis de Psychiâtrie”, pelo Dr. Lévy-Valensi.)

No prefácio há poucas mudanças:

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

**Dr. Lévy-Valensi, *Compêndio de Psiquiatria*.** (grifo nosso)

Nas passagens grifadas, vemos as modificações feitas para a inserção no livro. Contudo, essas mudanças não nos interessam, mas sim o próprio ato de transpor como epígrafe do prefácio. Isso porque nos questionamos: se lá há uma dupla identificação entre prefácio e ficção, a retirada de uma citação de outro tipo textual, o ensaio, interferiria na produção desse texto? Também no ensaio, a citação surpreende, mas como ele trata da construção literária, supomos que o enigmático da descrição do louco esteja ligado à noção de imprevisibilidade da escritura literária.

Ao tratar do problema das ações que se dão desacompanhadas de reflexão, o texto indaga sobre o modo de limpeza de dentes:

Até porque, como estamos todo aprendendo a viver, a dose de erro nos procedimentos ordinários sempre supera imensamente a parcela de acerto. A respeito de quase tudo, vivemos e agimos como se a Terra ainda fosse chata e quadrada. Por exemplo : como é que o leitor se habituou a proceder, em matéria de escovação de dentes? Suponho que, normalmente, escove-os duas vezes - de manhã e à noite. À noite, após a última refeição, escova-os para retirar as partículas alimentares, a fim de que durante as horas de sono

elas não <ferme> fiquem fermentando, nos interstícios. Bem, e de manhã? A pessoa se levanta da cama, com gosto ruim, com o mingau-das-almas, e a primeira coisa que faz é correr para o banheiro, e se escovinhar, preparando boa boca para o café; não é? Depois, come pão, come outras coisas, e  
detritos  
sai para o trabalho <levande> transportando/na dentadura, farto material esco-  
vável... Agora, se a pessoa para um dia para pensar sobre isso, o que é que faz ? Faz o que é o certo : levanta da cama, lava a boca simplesmente, bo-  
chechando com uma água dentifrícia ; toma então o café-com-pão; e, só aí,  
vai-se escovar inteligentemente. (Anexo III, p. 246)

Diversas passagens são reconhecíveis da quinta parte do prefácio, mas aqui a história da escovação dos dentes é argumentação para a falta de indagação no cotidiano, para a “visão extraordinária dos acontecimentos ordinários”. Já no prefácio, se não tivesse eco no título, seria apenas mais uma das partes do texto. Isto é: o título que nos faz ter a expectativa de que se trata de um texto de importância superior entre os outros seis do prefácio.

Em “Sobre a escova e a dúvida” há a repetição (por meio da epígrafe e desse trecho sobre a escovação) de uma semântica presente em “Liquidificador”. A passagem de ensaio para um prefácio que também é ficção já nos mobiliza a refletir sobre esses tipos textuais, mas há ainda outro tipo de discursividade envolvida nesse processo: trata-se de uma passagem retirada do *Diário de Paris* – relato feito por Guimarães Rosa na França em 1950.

Nas anotações referentes ao dia 7 de maio de 1950 (feitas, segundo o escritor, num automóvel durante um passeio), o autor questiona-se sobre o conceito de inteligência; observa tulipas na paisagem e tenta descrevê-las diversas vezes; define o ato da escrita em diários; reflete acerca da literatura de Katherine Mansfield em relação à necessidade de evasão – que deveria ocorrer tanto na literatura, quanto na oração.

Afora esses assuntos, há uma pequena passagem que discorre sobre a necessidade de transformação da matéria observada em representação surpreendente: “não é só útil tratar as coisas extraordinárias como se fossem ordinárias. É preciso aprender também a tratar as ordinárias como se fossem extraordinárias”. Essa reflexão o faz voltar ao problema da evasão na literatura e, por isso, discorre sobre uma anedota:

Numa anedota (em revista alemã) descobri ontem, penso, o sentido (será uma justificação minha ?) o sentido profundo da necessidade de evasão (do banal e do desarmonioso do quotidiano): um camponês explica como entende a atuação do estrume como adubo : a plantinha cresce logo, por querer livrar-se do mau cheiro e do repugnante contacto ... (Anexo I, p. 202)

Recorri a esse manuscrito por causa dessa afirmação da necessidade de esforço para transformação do cotidiano em imagens poéticas superiores; no ensaio “Liquidificador” há uma passagem escrita logo a seguir do trecho referente à escovação que serviria de conclusão à imagem da dúvida quanto a essa prática cotidiana:

ordinários  
A visão extraordinária dos acontecimentos é a dos gênios, dos Sábios, dos descobridores. É a dos poetas. Mas ~~<serve para os>~~ devia de ser, de vez em quando,  
a dos políticos, dos administradores, dos homens comuns, dos pais-de-família.  
(Meditação recomendada: Newton e a maçã caínte;  
Fleming e o penicilium notantum, etc.)  
(Anexo III, p. 246)

Na primeira frase vemos quase as mesmas frases do *Diário de Paris* que antecede a anedota sobre a flor e o estrume. Tanto a anedota, quanto as reflexões em torno da escovação estão intimamente ligadas a esse esforço poético do escritor. Entretanto, nessa recorrência do tratamento sobre algo trivial em situações de enunciação diversas – diário, ensaio, crônica – quero ressaltar não apenas a conservação em momentos tão diferentes, mas a descontinuidade que acompanha esse raciocínio.

Além disso, na intermitência do que se coloca como núcleo de sentido de “Sobre a escova e a dúvida”, isto é, o problema da escovação, parece ocorrer o aumento de importância da reflexão e, de uma anotação num diário, passa a figurar no texto mais longo de “Tutaméia”, um dos que são mais evidentes enquanto discurso sobre a obra.

Quero ressaltar, por fim, que o aspecto da repetição de um texto ou de uma situação real importa para a configuração de um imaginário em torno do texto. Segundo Iser, o real que consta da trama ficcional, não se torna ficção pelo simples fato de estar num texto apresentado como ficcional, assim não o esgota por ser referência direta do real. No texto ficcional, o real funciona como repetição, mas esse *mesmo* é em si um ato de fingir que iluminará “finalidades que não repetem a realidade repetida”, atribuindo uma configuração diversa ao imaginário para se relacionar com a realidade simulada no texto: “o ato de fingir ganha a sua marca própria, que é de provocar a repetição no texto da realidade, atribuindo, por meio desta repetição, uma configuração ao imaginário, pela qual a realidade repetida se transforma em signo e o imaginário em efeito (*Vorstellbarkeit*) do que é assim referido”<sup>197</sup>. O que se repete torna-se o objeto de observação (a escovação como motivadora da reflexão sobre a dúvida), mas é o imaginário configurado por ele que surge como efeito – nesse caso, a reflexão sobre o modo de representar o ordinário por meio de imagens extraordinárias.

Logo, o movimento de repetição do real e, depois, do texto “Liquidificador” e ainda da crônica “A escova e a dúvida”, possibilitam a compreensão de que em “Sobre a escova e a dúvida” as discursividades não abandonam completamente seu contexto de enunciação. O texto carrega, assim, determinações próprias de cada tipo textual, mas elas atestam apenas a indeterminação do texto final.

Vejamos então como a construção de indeterminações pode ser rastreada pelos manuscritos.

### **3.4.1 Rastros de determinações**

Alguns rascunhos de “Sobre a escova e a dúvida” chamam atenção pelos *incipits*, porque neles há a indicação da seção que ocuparia no prefácio. Isso mostra que, em algum

---

<sup>197</sup> Iser, W. *O fictício e o imaginário*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996, p. 14.

momento, foram pensados para outra ordem, diferente da que conhecemos. É o que acontece, por exemplo, com o manuscrito da quarta seção que está identificado depois do título “Sobre a escova e a dúvida”, como o primeiro texto do prefácio (Anexo III, p. 230). A epígrafe retirada do ensaio ainda está em versão intermediária, pois contém as modificações que já constavam do manuscrito do “Liquidificador”, mas tem diferenças em relação ao que foi publicado em *Tutaméia*.

O rascunho da terceira parte – aquela que narra sobre Lucêncio e sobre a epifania do narrador – também é interessante, porque informa o sujeito da primeira frase: no manuscrito é o relógio que descarrilhou; pela continuidade do parágrafo no texto publicado poderíamos até chegar a essa conclusão, mas a pergunta inicial instaura a dúvida quanto a seu sentido: “— Deus meu, descarrilhou? – *entrepensava na ocasião Lucêncio, consoante conta; e que não chegou a abrir os olhos (...). O relógio – seus ocloques: repetiam insistida a mesma hora, que ele descarecia precisar que fosse*” (p. 150). Além disso, no início desse rascunho observamos que a personagem chamava-se Candinho e não Lucêncio. Ora, como já apontamos, Lucêncio era o nome de uma personagem do romance inacabado *A fazedora de velas* e, nomeando-o assim, parece efetuar uma citação. Não temos o manuscrito já com o nome de Lucêncio ou mesmo algum outro com rasuras em Candinho; portanto, não conseguimos supor a motivação do abandono a não ser para efetuar algum tipo de ligação enigmática (que talvez fosse explicitada por Guimarães Rosa em vida) entre esta seção do prefácio e a que descrevia seu processo de elaboração fundada no mistério de descobertas inesperadas.

O manuscrito relativo à primeira seção (Anexo III, p. 227) tem seu início completamente rasurado, mas é possível ver que seu *incipit* indica tratar-se de rascunho da quarta parte do prefácio; logo em seguida, também rasurada, há a citação de Anthero Figueiredo: “por vezes, seu gênio impedia-o de ser inteligente.” Ora, se essa epígrafe tivesse

permanecido para o texto, teríamos uma indicação de leitura, provavelmente em relação ao caráter da personagem Rão, no sentido de depreciá-lo.

Ainda nesse manuscrito há passagens com informações que são sonegadas ao leitor no prefácio. É o caso da identificação temporal da narrativa. A data é imprecisa no prefácio: “*vindo à viagem, em resto de verão ou entrar de outono*” (p. 146); no manuscrito temos:

o Rão  
por antonomásia

Conseguindo meu amigo Radamante vir a

<ileg.> comigo do / fim de maio de em belas circunstâncias

Paris, no outono de 1959, tive de apajeá-lo. Trazia

<ileg.> <ileg.>

êles dólares do Governo, uma vontade louca de gozo

Além disso, observa-se no trecho citado outra mudança: enquanto o manuscrito afirma que Rão trazia dólares do governo, no prefácio há uma inversão, pois são os dólares que o trazem a Paris: “*traziam-no dólares do Governo*” (p. 146).

Outra mudança significativa é a que se refere às leituras de Roasao e às intenções literárias. No prefácio, é usado um léxico que acaba por matizar negativamente a personagem: “*denunciou-me romances que intentava escrever e que lhe ganhariam glória, retumbejante, arriba e ante todas, ele havia de realizar-se! Lia no momento autores modernos, vorazes substâncias. Explicou-me Klaufner e Yayarts*” (p. 147). O uso do verbo denunciar já o alinha a um tipo de pensamento sobre a literatura que negava as escolhas feitas por Guimarães Rosa, isto é, a crítica conteudística que cobrava engajamento e por diversas vezes usava o termo denúncia para tratar de uma literatura que conseguiria expressar criticamente seu contexto político.

O narrador caracteriza-o também como aquele que escreve para o reconhecimento público, deixando implícito, pelo senso comum sobre a literatura, que talvez esse desejo fosse maior que o de ser fiel a uma estética não aprovada pelo público geral – claro que essa idéia resulta de certa antipatia que o narrador nutre pelo amigo e pela disputa que se dá no texto

entre idéias sobre a produção literária. Por fim, vale assinalar também que somos informados da leitura de Roasao, mas inicialmente não sabemos de quem se trata – mesmo que suspeitemos que talvez seja invencionice do narrador; apenas no glossário ao final do prefácio há a indicação, supostamente segura, de um dos autores: “Yayarts: autor inidentificado, talvez corruptela de oitiva. Não é anagrama. (Pron. iáiarts.) Decerto não existe” (p. 146).

Já no manuscrito (Anexo III, p. 227) temos a seguinte passagem:

Monologando, fazia-se um único centro, dizia  
romances  
 dos livros que pretendia escrever, e que lhe  
puxariam arriba  
~~trariam~~ glória <ileg.> nacional, ~~acima~~ de tôdas  
 êle havia de realizar-se! No momento, em fase  
procurava para ler  
 de preparo e adestramento, lia em tradução <ileg.>  
Joyce  
 Lukács, Kafka e Faulkner.

Vemos que já não usa o verbo *denunciar*, mas *dizer*. Entretanto, o que parece amenizar choca-se com o que vem em seguida: ainda era a glória seu objetivo, mas aqui essa palavra vem determinada pelo “nacional”; além disso, é interessante notar que os autores seriam lidos para “preparo e adestramento”, esclarecendo o ponto de vista do narrador sobre esse tipo de literatura que precisava do autor um determinado alinhamento em relação à forma e ao conteúdo a ser ficcionalizado. Lukacs, o único autor teórico presente na lista, em muito pode enriquecer nossa leitura quanto à fuga de uma *mimesis* colada à teoria do reflexo e que, inevitavelmente, teria como horizonte pensar um determinado conceito de realismo como paradigma.

Ao reescrever essa passagem, o autor abandona a determinação dos autores, criando nomes para substituí-los e afirmando que o amigo Roasao explicava-lhe esses autores; mas deixa na versão publicada o verbo *denunciar*, deixando nas entrelinhas sua opinião sobre a situação.

### 3.4.2 Zito escrevedor ou escritor

De certa forma, a continuidade dessa discussão entre o narrador autobiográfico e a personagem Roasao ocorre na última parte do prefácio, na história da viagem de Guimarães Rosa e Zito, porque na conversa ficcional com o vaqueiro-cozinheiro-poeta se mostra a luta entre a experiência e a simulação literária, entre documentação/pesquisa e inventividade.

Como já afirmamos anteriormente, Guimarães Rosa guardou o caderno em que Zito escrevia durante a viagem. Ele também, Guimarães Rosa, relatava a viagem numa caderneta, que depois foi datilografada num conjunto intitulado *Boiada (I e II)*. No acervo do escritor, temos esses manuscritos e observamos que eles funcionavam como fonte de pesquisa redacional: eram revisitados quando da escritura de um texto, as partes eram selecionadas e indicadas em qual narrativa usara.

Assim nasceram suas cadernetas, que seriam por vezes fonte para suas listagens temáticas, resultado de outro momento de organização do conhecimento recolhido. Dessas viagens para Minas Gerais surgem os relatos “Grande excursão a Minas” (vinte páginas datilografadas, com caráter mais etnográfico) e versa sobre a viagem feita entre 3 e 13 de dezembro de 1945; “Boiada I” (oitenta páginas), “Boiada 2” (setenta e sete páginas) – conjuntos datilografados sobre viagem feita entre 10 e 29 de maio de 1952<sup>198</sup>.

A fim de explicar essa necessidade de viajar para as paisagens mineiras como fonte de elaboração literária, Leonel lança mão da afirmação da secretária de Guimarães Rosa, Maria Augusta de C. Rocha. Ela lhe diz em entrevista que a intenção do autor era a de recolher material para a escrita, pois, *ele não tinha o gosto por viagens, visto que era um homem de gabinete, ou seja, viajava apenas para “conferir conhecimento”*<sup>199</sup>.

---

<sup>198</sup> Guimarães Rosa também viaja em 1947 ao pantanal mato-grossense e em julho de 1952 vai com Assis Chateaubriand para Bahia.

<sup>199</sup> Leonel, M. C. Op. Cit., p. 34.

Nelas observam-se usos em *Grande Sertão: veredas, Tutaméia* (conto “Sota e barla” e parte de “Sobre a escova e a dúvida”), *Estas Estórias* (“A história do homem do pinguelo”) e *Corpo de Baile*. A pesquisa de Leonel centrou-se no rastreamento da utilização desses manuscritos em *Corpo de Baile* e afirma que a narrativa que mais recebeu passagens desses diários foi “Uma história de amor”, seguida, por grau de utilização, de “Buriti”, “A estória de Lélío e Lina”, “Campo geral”, “Dão-lalalão”, “Cara de bronze” e “Recado do morro”.

A partir dessa análise, Leonel conclui que na passagem do manuscrito para a redação literária os referentes geográficos, assim como os temporais são respeitados pela narrativa:

os elementos regionalistas, portanto, que, como se observou, não se superpõem aos outros componentes da narrativa, também não são meramente subsidiários e, muitas vezes, responsabilizando-se pela construção desses mesmos componentes, não foram, em momento algum, objeto de simplificação ou de deformação alienadora<sup>200</sup>

Não é essa busca pela “descoberta da raiz realista do elemento descrito”<sup>201</sup> que queremos empregar aqui, mas é importante ressaltar esse prestígio da anotação e do manuscrito enquanto fonte de pesquisa para entendermos o movimento de repetição e de produção de diferenças.

Conseguimos com a pesquisa encontrar sete manuscritos redacionais relativos à última parte do prefácio. Além deles, há a listagem dos nomes das vacas presente na nota de rodapé e dois manuscritos de listagens de frases usadas nesse texto. Para facilitar a leitura, organizamos esses manuscritos em nosso anexo na ordem dos parágrafos em que as passagens aparecem no texto – assim, por vezes, nosso leitor verá na nota de rodapé de cada manuscrito que a localização do mesmo não confere com a ordenação que demos aqui.

Nesses manuscritos redacionais há marcas de diversos momentos de escritura e reescritura. No Anexo III (p. 237), por exemplo, há três movimentos de início de texto caracterizados pela amplificação: no primeiro há apenas o início de uma frase, completamente

---

<sup>200</sup> Ibidem, p. 80.

<sup>201</sup> Ibidem, p 91.

rasurada “~~na hora da boiada sair~~”; na segunda a frase já se apresenta de outra forma e está um pouco maior; e na terceira, temos quase o que seria o primeiro parágrafo do texto e o início do segundo. Chamo atenção para a segunda tentativa, ainda com a frase incompleta, pois há nela a identificação de uma personagem que nas outras versões (a próxima do mesmo manuscrito e a publicada) não é designado: a passagem “Quim me disse: – Dr. João, se esses (na hora em que essa)” é reescrita e se apresenta como “*Alguém disse: — Dr. João, na hora em que essa armadilha rolar toda no chão, que escrita bonita que o sr. vai fazer, hein?*”.

Outras mudanças são feitas nesse manuscrito, mas queremos sublinhar apenas a opinião do narrador sobre essa personagem. No rascunho afirma-se que Zito era também escritor (“Zito podia dar opinião, pois era também escritor”), mas no prefácio a palavra escolhida para sua função não é mais escritor e sim escrevedor (“*Zito podia bem dar opinião, de escrevedor, forte modo nascido, marcado*”, p. 161). Tal mudança, ainda que mantenha o caráter da ação de escrever, modifica a caracterização de Zito por não mais o colocar na mesma situação de enunciador literário como Guimarães Rosa, situando-o mais, talvez por causa da verossimilhança, na posição daquele que escreve, mesmo sem ter formação para isso; essa construção deixa entrever o sentido pejorativo da palavra *escrevedor*, que caracteriza aquele com pouca qualidade literária – mas tudo isso é amenizado pela continuação da frase, quando há a afirmação de uma vocação inata para a escrita.

Nessa conversa, Guimarães Rosa falou sobre arte e Zito dá sua opinião sobre o modo de leitura que deveria ser construído num texto:

mole se conversava então, equiandantes, ele gostava de ouvir arte. Influidando qualquer porção de proseio ou poema, a quanto aquilo queria acatrimar-se, ainda ao que não entendendo. Aprovava maneira maior: arrancos, triquestroques, teúdas imagens, o chio de imitar as coisas, arrimada matéria, machas palavras. Do jeito, seu ver, devia de ser um livro — para se reler, voz aberta, mesmo no meio de barafá, galopes, contra o estrépito e eco dos passos dos bois nos anfractos da serrania.(pp. 162, 163)

E, se a conversa ocorria em meio à viagem barulhenta e era possível ter matéria artística ali, um livro deveria também ser capaz de ser atualizado no mesmo contexto de enunciação. Vejamos, nos rascunhos do quinto parágrafo do prefácio, como se daria esse equilíbrio entre uma forma de composição e um modo de leitura. Na primeira versão (Anexo III, p. 239):

<sup>ou</sup>  
 Aprovava ~~ava~~  
<sup>seu</sup>  
 minha maneira. Assim a ver, um livro  
 devia de ser — para se ler alto e  
 forte, mesmo no meio do rumor de  
 galopes ou contra o estrepitar e eco                      barafó  
 dos passos dos bois nos anfractos dos  
 morros.  
 a tudo aquilo <ileg.> teria  
 de acatrimar-se  
 pregava imagens, palavras                      , rimas  
 triquestroques

Vale notar que na primeira frase é a maneira de Guimarães Rosa falar de arte que é aprovada por Zito e, como conclusão, deve-se pensar um livro para ser lido em voz alta, capaz de ser ouvido em meio ao barulho da viagem.

No segundo rascunho (Anexo III, p. 240):

<sup>ava</sup>  
 Zito aprovou a  
<sup>maior</sup>  
~~minha~~ maneira, <ileg.> Do jeito, a seu ver,  
 de  
 devia ser um livro — para se ler com  
 aberta voz, mesmo no meio do rumor de  
 galopes, barafó, ~~ou~~ contra o estrepitar e  
 eco dos passos dos bois nos anfractos  
 das serranias.  
<sup>cabras</sup>  
 pregava imagens, machas palavras, rimada matéria,  
<sup>vivo</sup>  
 o imitar de <ileg.> coisas, ~~preiotes~~, triquestroque.  
 arrancos

Neste último é rasurado o determinante *minha*, apagando a idéia de elogio a Guimarães Rosa e inserindo a avaliação de uma arte ainda melhor que a descrita pelo autor a Zito.

A leitura em voz alta permanece na passagem, mas agora em outra construção. Observa-se que a mudança se focaliza no modo de atualização oral do literário, como se a leitura já devesse ocorrer por meio da oralidade – não seria apenas ficcionalização da oralidade, mas também modo de efetivação do código escrito. Entretanto, no texto publicado, não é mais na leitura que deva ocorrer esse procedimento, mas na releitura: “para se reler, voz aberta, mesmo no meio de barafa”. O livro seria concebido, então, não apenas para o consumo da leitura, mas também para a revisitação da releitura.

### **3.4.3 O poema é de Zito?**

Já que tocamos no assunto da oralidade, vale assinalar que no prefácio a descrição do caderno de Zito e a nota de rodapé com os nomes dos bois são marcas de um respeito à fonte, isto é, parece que o autor desejou realmente criar o efeito de documentação.

No manuscrito com estrofes de Zito (Anexo III, p. 241), vemos que corrige palavras para adequar-se à forma como realmente se encontravam no caderno do vaqueiro (corrige, por exemplo, *zito* por *zio*). Contudo, as estrofes do poema são rearticuladas, criando um novo texto, tanto no manuscrito, quanto nos textos publicados. Vejamos mais detidamente essas modificações.

No manuscrito (Anexo III, p. 241) pode-se observar que há a reestruturação do poema escrito por Zito, ou seja, Guimarães Rosa seleciona algumas das estrofes e as combina de forma diferente. Para exemplificar: a primeira estrofe do manuscrito corresponde à quinta do caderno do vaqueiro; a segunda estava no caderno na décima posição; a terceira foi escrita por Zito na décima segunda estrofe. Mas essas mudanças não foram definitivas, já que essa

primeira estrofe não aparecerá na publicação; a segunda permaneceu nessa posição; e a terceira do manuscrito torna-se a primeira do prefácio.

Ora, Guimarães Rosa opera, assim, modificações substanciais na escrita de Zito, fazendo não apenas uma citação, como faz crer pela linguagem e uso de aspas, mas uma ficção de citação que, mesmo sendo elaborada com base num texto real, é resultante de modificações estruturais. Além disso, lembremos que no parágrafo que se segue ao poema e que é aí inserido para a publicação em *Tutaméia*, há a seguinte explicação do poema: “*tais no sertão os epos das boiadas, relato ou canto, se iniciam com o elenco amável dos cavalos espiantes e dos vaqueiros sobressentados*” (p. 163). Ao apresentar um texto forjado por ele, Guimarães Rosa ainda afirma que é dessa forma que se iniciam poemas feitos no sertão, forjando uma tradição literária na qual se inseriria a literatura de Zito.

#### **3.4.4 Invenções de artimanhas**

O simulacro de uma situação dialogal traz também algumas falas específicas de Zito em relação ao fazer literário. Após o narrador (o autobiográfico Guimarães Rosa) “*prenarrar-lhe romance a escrever*” e admitir que esse projeto ainda “*estaria com grátis gente e malapropósitos vícios, fatos*”, Zito faz uma série de declarações acerca da necessidade de avaliação do que merece ou não se tornar literatura. As opiniões notáveis do vaqueiro foram muito trabalhadas por Guimarães Rosa para encontrar a forma publicada. No manuscrito (Anexo III, p. 242) as frases receberam diversos acréscimos e tiveram sua seqüência alterada:

— E a verdade? — perguntei.

Zito olhou para acima. — A gente,  
inteira  
a verdade, essa nunca se sabe, a gente é  
uma lagartixa. A verdade, essa o coração  
a os  
entende ... achou ~~sacudir~~ borrado ombros e  
depois a cabeça. — O sujo, o sr.  
em tendo parto  
larga na estrada, ~~por~~ escritas não se lavora.  
põe ... O sr. dê perdão do meu  
pouco-ensino.

O que Deus  
não vê:  
o sr.  
deve  
dar  
ao  
diabo ...

Vale chamar a atenção para a expressão “a gente é uma lagartixa”, que muda para “*olhou [Zito] como uma lagartixa*” (p. 164). Além disso, o senso comum da concepção de que o coração possa ser capaz de entender a verdade é anulada, dando lugar à idéia de que a percepção não abarca a complexidade do observável (“— A coisada que a gente vê, é errada...”). Elimina-se uma enunciação que pelo conteúdo é mais verossímil, para inserir outra que faz sentido pelo modo truncado da frase que se alinharia com um modo de falar próximo ao de um sertanejo, sem preocupação com o léxico correto.

Por fim, uma das passagens interessantes que são abandonadas, em muito resume o que tentei explicitar até aqui (Anexo III, p. 242):

Nessas invenções ~~que a gente~~  
de dando  
~~vive~~ ~~sat~~ artimanhas, ~~de~~ desânimo.

Com a rasura que retira o enunciador da ação de inventar artimanhas resta apenas a ação de proceder com ardil. Entretanto, no texto publicado não há referências, mesmo que esse seja o tema, a palavras como ficção ou invenção. A ausência dessa passagem é índice da simulação de uma conversa que ocorrera no real – o autor recorta a viagem feita em 1952 e narra-a focalizando apenas a relação estabelecida com Zito, sobretudo a conversa entre

escritores e a percepção de Zito quanto ao método de recolha do real feito por Guimarães Rosa.

Nessa conversa teríamos um autor preocupado com a documentação do real que é desmotivado pelo vaqueiro a fazer uma simples transposição: Guimarães Rosa deveria limpar o real a fim de mostrar imagens para se “*confeioar da parte de Deus*” e para ter “*virtude de enganar com um clareado a fantasia da gente*” – não é apenas para enganar (ter artimanha); é para enganar a fantasia, isto é, enganar nosso imaginário. Isso significa que a ordem de Zito é para desestruturar as perspectivas textuais dos leitores, mesmo que proceda a partir do real enquanto matriz primeira.

Lembremos que no primeiro texto do prefácio temos o diálogo entre duas faces do escritor Guimarães Rosa (o engajado em partir do real e “*o da forma, desartifícios...*”) em situação de sociedade e reconhecidos como sendo ambos personagens de sua própria histórias. Como afirmei, “Sobre a escova e a dúvida” é um texto muito fragmentado e, por isso, não podemos indicar uma circularidade. Mas nessa última seção parece que algo equivalente acontece: mais uma vez Guimarães Rosa traz personagens duplicados, pois esse Zito, além de personagem baseado num Zito real, é também um instrumento para o discurso de Guimarães Rosa sobre o procedimento ficcional.

Nessas duplicações acentua-se progressivamente o procedimento de produção. Assim, na transposição de dados do real biográfico do autor para o universo diegético e na junção de textos produzidos em contextos diversos, duplicam-se as identidades de cada uma das matrizes e, portanto, modifica-o. A repetição efetuada nesses textos (tanto as citações feitas nas epígrafes, quanto essa transposição de versões) foi evidentemente antecipada pelo ato seletivo capaz de retirar dos sistemas contextuais já dados (de natureza sócio-cultural ou literária) seu material textual. Mas a seleção em si já é um ato de produção de diferenças, pois ao retirar de um contexto e inserir em outro transforma:

a seleção é uma transgressão de limites na medida em que os elementos do real acolhidos pelo texto se desvinculam então da estruturação semântica ou sistemática dos sistemas de que foram tomados. Isso vale tanto para os sistemas contextuais, quanto para os textos literários a que os novos textos se referem. Entretanto, sucede ainda algo mais. Ressaltam, em primeiro lugar, os campos de referência enquanto tais, uma vez que a intervenção seletiva neles operada e a reestruturação de sua forma de organização daí resultante os supõem como campos de referência. Enquanto eles representam, como sistemas, a forma de organização de nosso mundo sócio-cultural, coincidem a tal ponto com suas funções reguladoras, que mal são observados: são tomados como a própria realidade. A seleção retira-os desta identificação e os converte em objeto da percepção.<sup>202</sup>

Ou seja, a transformação operada na repetição ocorre porque há a ruptura da estruturação de sentido antes dada, mas, nessa intervenção, resta para o leitor a focalização do movimento, sugerindo para ele a importância do lugar de enunciação que permitiu a repetição.

Assim, à escolha da parte de um texto já escrito (a escovação de dentes em “Liquidificador”) seguem-se outras reflexões para a produção da crônica “A escova e a dúvida”; quase dois anos depois, alguns desses temas da crônica são selecionados para a confecção de outras narrativas (“Inteira/Incessância” e “Trás Tempo”); para a união dos textos publicados no jornal que constariam de *Tutaméia*, há novamente outras seleções que convergem para a combinação desses textos. Essa combinação já não é mais repetição do que fora feito antes, mas não é ainda algo completamente novo. Assim, ao mesmo tempo que o texto é apresentado como unidade orgânica de um texto intencionalmente fragmentado, é também uma estrutura narrativa que ressalta seus campos de referência porque mantém materialmente sua memória de acumulação e discursividades.

Por fim, se os textos de *Tutaméia* estão dialogando com o campo literário de sua época no que tange à uma demanda de posicionamento na disputa forma *versus* conteúdo, o autor parece indagar sobre a capacidade de representação que aceite esses moldes críticos. As duplicações em “Sobre a escova e a dúvida” insinuam para o leitor continuamente que o que se impõe como semelhança (autobiografia, discurso paratextual, ficção narrativa, contador oral) aí está apenas para mostrar as diferenças desse processo representativo.

---

<sup>202</sup> Iser, W. Op. Cit., pp. 16, 17.

## O MUNDO É AMPLA ESTREITEZA

Na primeira parte deste trabalho, mostramos que a recepção de *Tutaméia* foi marcada por um campo literário que buscava no livro unidade e continuidade no que se refere ao tratamento de temas antes desenvolvidos por Guimarães Rosa. Havia na época uma expectativa teórica quanto à elaboração de uma linguagem calcada na expressividade sertaneja e na representação mimética e, conseqüentemente, na filiação a uma idéia de unidade ficcional.

*Tutaméia* parece não oferecer generosamente material narrativo para tais proposições, o que, de um lado explicaria a pouca receptividade da crítica especializada e, de outro, indicaria uma construção que visava o diálogo do texto ficcional de Guimarães Rosa com esse contexto crítico.

Por isso acredito ser primordial uma pesquisa que se proponha à averiguação do campo literário para avaliar o quanto o escritor estava alinhando-se ou distanciando-se do que os teóricos apontavam em seus textos. Espero ter conseguido delinear essas questões por meio da descrição de parte de seu acervo de manuscritos e da análise de dois textos de *Tutaméia*.

A escolha de analisar apenas dois textos do livro limita a observação daquilo que poderia pela repetição ou mudança, em outros textos, ampliar a análise de aspectos desse diálogo com a crítica especializada e com a construção de espaços de participação do leitor. Entretanto, julgo que por meio da inscrição da repetição do que ocorre entre os *incipits* e o uso do paratexto no livro, foi possível observar como Guimarães Rosa insere esse discurso sobre os modos de leitura de suas narrativas. Em uma pesquisa futura abordaríamos mais detidamente o problema do campo literário pelo diálogo com os outros livros do autor e as

teorias de Bourdieu e Rancière<sup>203</sup>. Isto é: acredito ser importante a busca das linhas de força estabelecidas entre: o autor (lembramos como Guimarães Rosa propagandeava que sua escolha estética era determinada pela origem sertaneja); a editora (diz-se que eram poucas as publicações que sustentavam a José Olympio, sendo a literatura rosiana responsável por boa parte das vendas); os tradutores (Guimarães Rosa participava ativamente como um quase co-tradutor, relendo sua obra e pensando-as em outros códigos expressivos); e, sobretudo, por uma crítica literária que se construía profissionalmente na época e, portanto, carecia de grandes nomes para validar seu discurso.

Por outro lado, a escolha de trabalhar os manuscritos de listagem do autor permitiu iluminar novos aspectos da composição textual. Os vários documentos dedicados à listagem de elementos identificados pelo símbolo *m%* indicam que o escritor engajava-se na coleta e na produção incessante de enunciados breves, chamados aqui de “células estéticas”, que depois eram transferidos para um texto em redação. Assim, ao momento de acumulação dessas pequenas partes, seguia-se a movimentação das peças. Esse procedimento coloca em cena um problema de leitura: o autor torna-se pesquisador de suas notas em busca de uma peça que se encaixe em seu texto em devir, mas também está relendo partes de seus textos presentes nessas notas e é por elas afetado.

Ora, *Tutaméia* está todo organizado em torno da idéia da leitura e da releitura: o autor dissemina em diversos paratextos as marcas da precariedade de sentido pronto e acabado. Logo, o leitor é solicitado a atuar no relacionamento entre as peças que se apresentam a ele nesse livro: deve encontrar o sentido paratextual de narrativas que são apresentadas como prefácio; criar hipóteses para títulos, índices e epígrafes que perturbam o conhecimento desses paratextos; por vezes relacionar textos do livro por terem os mesmos personagens e isso parece permitir a tentativa de estabelecer a ligação entre todos os contos,

---

<sup>203</sup> Penso em algo em torno dos estudos *As regras da arte*, de Pierre Bourdieu e *Políticas da escrita*, de Rancière.

destituindo-os de sua autonomia. O ato relacional é então exigido em diversos níveis da trama narrativa e, por diversas vezes, é figurado na ficcionalização de um leitor.

Os procedimentos de seleção e combinação são mecanismos verbais que abalam o caráter do texto literário, pois se inscrevem como predisposições anagramáticas que permitem a focalização de elementos diferentes na releitura – também ela fará, assim como o próprio ato de leitura, combinações inusitadas de aspectos do texto para a construção de sentido.

No segundo capítulo, empreendemos a análise de “Desenredo” com o objetivo de mostrar como o autor explora a construção textual fundada no choque de perspectivas para desestabilizar as expectativas do leitor e fazê-lo atuar de forma diferenciada. Nesse sentido, o conto apresenta um narrador que desconstrói programaticamente uma série de provérbios que preparam o leitor para o paradoxal da situação.

A estranheza do *incipit* desse conto acompanha o leitor propondo que observe o texto por meio de uma duplicidade: trata-se obviamente de um objeto de leitura, mas ele é convidado a participar do texto como ficção de um ouvinte. A proposição de um leitor-ouvinte encontra ressonância na personagem principal que, de personagem, torna-se autor de sua história.

Além disso, diversas outras situações paradoxais, que se dão por meio da ruptura do bom senso e do senso comum, subvertem a forma e permitem que o autor explore metaforicamente a capacidade da leitura e da releitura da história.

Ainda nesse segundo capítulo, mostrei como era determinante a produção textual baseada na junção de células estéticas: resultantes de uma prática da brevidade. A escrita de pequenas unidades estéticas é um exercício de descontinuidade que busca: a alteração da cadência do discurso; a interrupção do conglomerado da frase; a intolerância às conclusões para convencimento, em detrimento do efeito de suspensão de sentidos. O fragmento discursivo (nomeação tomada por seu caráter de operadora de descontinuidades) constituinte

da célula estética também problematiza a noção de repetição, pois o que fora selecionado numa listagem dedicada à enumeração de termos jurídicos, por exemplo, pode figurar como característica de uma personagem num contexto amoroso. Na repetição há uma produção de diferenças que funciona pela acentuação do procedimento de junção de enunciados de fontes diferentes.

Nesse deslocamento (espécie de citação) prevalecem os efeitos de interpretação e de alteração. Esse duplo movimento apontado por Certeau é estruturado por duas figuras, a “citação pré-texto” e a “citação reminiscência”. No primeiro caso, a citação é mecanismo de fabricação textual a partir da seleção e funciona como autoridade e meio de proliferação do discurso; no segundo, trata-se do retorno insólito e fragmentário de “relações orais estruturantes mas recalçadas pelo escrito” que escapam ao discurso e o “cortam”<sup>204</sup>. No conto “Desenredo” esses cortes provocados por uma reminiscência discursiva nos dão a capacidade de reestruturação do passado de leitura (revisões do campo de expectativa) e permitem a Jó Joaquim revisar o rascunho contraditório de sua vida.

A partir da idéia de uma prosa criada por meio da combinação dessas citações de células estéticas, procurei no terceiro capítulo observar como o autor constrói o espaço de diálogo direto com o leitor. Se em “Desenredo” havia imagens de duplicidades espalhadas pelo texto (leitor-ouvinte, personagem-autor, fábula-ata, entre outras), “Sobre a escova e a dúvida” é declaradamente um texto duplo por abrigar, simultaneamente, o discurso ficcional e a fala sobre a ficcionalidade.

Propus no capítulo averiguar as marcas de discontinuidades que permaneceram no texto como uma memória das etapas de elaboração literária para mostrar como se deu o espelhamento dessa situação duplicada em outros aspectos da narrativa. Nessa parte do estudo, lancei mão dos manuscritos redacionais de “Sobre a escova e a dúvida” e pudemos ver

---

<sup>204</sup> Certeau, M. Op. Cit., p. 258.

como o escritor vai, estrategicamente, criando espaços de indeterminação – não apenas por meio de supressões e substituições, mas pelo deslocamento de textos para o interior desse prefácio-conto. Assim, tipos textuais como o ensaio, o diário, a crônica e o conto, convergem para a criação de um texto que os abriga e ainda multiplica outras marcas textuais – citações, epígrafes, notas de rodapé, trecho de música, poemas, glossário.

Para delinear melhor essa idéia, foi fundamental encontrar os ensaios inéditos do escritor, pois neles estava patente o desejo do autor de expressar-se sobre sua obra e iluminar aspectos dos mecanismos de escritura. Além disso, a transposição temática e literal de partes desses ensaios mostrou como Guimarães Rosa fazia seus manuscritos dialogarem.

Assim, a multiplicidade de identidades textuais abrigada nos manuscritos do escritor é expressa nesse texto pela diversidade de vozes que, por sua vez, atuam para a desestabilização do leitor, pois este não é capaz de avaliar a validade da autoria dos enunciados, nem compreender facilmente a conexão entre eles rumo ao discurso sobre a elaboração literária.

Importante sublinhar que nesse último capítulo concentrei-me na análise da última parte do texto. Nessa seção, o autor ficcionalizou o diálogo de Guimarães Rosa com o vaqueiro Zito, mostrando parte de seu método documental de recolha de elementos da realidade (descreve seu hábito de anotar o observado e reproduz a escrita de Zito), mas o faz pela simulação de um ato de simples transposição. Assim, da mesma forma que o autor insere uma nota de rodapé para provocar o efeito de seriedade documental, Guimarães Rosa edita o poema de Zito, alterando-o substancialmente e mostrando para o leitor não a discursividade recolhida, mas outra, criada para se alinhar mais a uma expectativa de representação.

Da mesma forma que na primeira seção de “Sobre a escova e a dúvida”, esta última também trata do problema da representação ficcional: é nessas partes que se evidencia o diálogo do escritor com o campo literário em que está inserido. E a inversão é interessante: no

início do texto a conversa é com um sócia, também escritor, que cobra engajamento do narrador Guimarães Rosa; na última parte é na conversa com o vaqueiro que este lhe cobra a não representação direta da realidade. Um sócia, ou seja, aquele inserido no mesmo ambiente cultural do escritor cobrava o conteudismo engajado, enquanto aquele de uma realidade mais simples avaliava o poder da representação e seus limites.

Em “Sobre a escova e a dúvida” há um pacto de leitura que permite o leitor ler o texto como depoimento do escritor sobre sua elaboração literária, mas também não o deixa perder de vista a narrativa em si (pois é também e, sobretudo, uma narrativa) e, a partir dela, a tensão entre o que é exigido do escritor e o que o autor consegue formalizar.

Na conversa com a ficção de Zito fecha-se um ciclo proposto no prefácio, já que a primeira e a última parte se unem pelas suas diferenças. Em outras palavras: no diálogo do narrador com Roasão temos o embate entre posturas que se querem opostas na atividade ficcional (enquanto um “*desprezava estilos*”, o outro é “o da forma, desartifícios...”); já na última seção temos a ficcionalização de um ensinamento pela semelhança, pois Zito, assim como Guimarães Rosa, negava-se a fazer trovas simples e citar o observável diretamente; pensava, apostava na composição e compunha um livro para releitura. Em comum entre os dois diálogos há a afirmação da necessidade de negar o acesso à verdade.

Entretanto, fazer a transposição dessas problemáticas para o campo conceitual de teoria literária é redutor, pois o que está posto é um jogo de espelhos e a ficcionalização de um projeto de escrita. Lembremos da seguinte afirmação de Valéry: “os efeitos de uma obra nunca são uma consequência simples das condições de sua produção. Ao contrário, pode-se dizer que uma obra tem como objetivo secreto levar a imaginar uma produção dela mesma, tão pouco verdadeira quanto possível”<sup>205</sup>.

---

<sup>205</sup> Valéry, P. *Introdução ao método de Leonardo da Vinci*, São Paulo: Editora 34, 1998.

Por fim, da mesma forma como a prosa de *Tutaméia* abriga identidades textuais diversas, os manuscritos de acumulação de possibilidades literárias atuam na ordem da heterotopia: a simultaneidade, no espaço da página, permite ao leitor a percepção dúbia de um todo que se dá a ver apenas por ruídos. Nesse sentido, acredito ser pertinente para nossa reflexão a seguinte formulação de Certeau:

esses lapsos de vozes sem contexto (...) parecem certificar, por uma ‘desordem’ secretamente referida a uma ordem desconhecida, que existe o outro. Mas ao mesmo tempo vão contando interminavelmente (é um murmúrio que jamais pára) a expectativa de uma possível presença que muda em seu próprio corpo os vestígios que deixou. Essas citações de vozes são marcadas numa prosa cotidiana que não pode, em enunciados e em comportamentos, senão produzir seus efeitos<sup>206</sup>.

Somos impelidos a perguntar quais as possibilidades de análise do pesquisador da crítica genética, já que deve esforçar-se por não ver nesse tipo de manuscrito uma preparação para a obra, mas páginas de acolhimento de estilhaços literários que afetavam o escritor, assim como provocam efeitos no crítico literário que o indaga. Este, não pode colocar-se apenas como aquele que tem acesso aos manuscritos e, por isso, conhece uma verdade sobre a criação, mas é aquele que pode surpreender-se continuamente pelo objeto estético que está diante de si.

Ocorre então, um trânsito entre texto e manuscrito que busca não a explicação, mas o respeito à opacidade da experiência estética envolvida na leitura dos manuscritos e dos textos publicados. Certamente, essa conclusão foi a que mais me surpreendeu no percurso da pesquisa, já que geralmente meu apoio teórico metodológico, a Crítica Genética, preza mais a reconstituição do processo de criação e pouco trata do escritor enquanto leitor afetado por suas próprias produções.

Assim, nosso estudo apontou para a possibilidade de leituras interpretativas entre textos paralelos, os manuscritos e as obras publicadas. Entre eles pode haver um movimento analítico que visite ambos sem encarar o que não foi publicado como um pré-texto. Isso significa que o manuscrito pode ser observado como um paratexto que acompanha a leitura de

---

<sup>206</sup> Certeau, M. Op. Cit, p. 258.

textos, amplificando sentidos pelas descontinuidades das escolhas e abandonos que ele materializa.

Assumo que essa postura torna o percurso do pesquisador mais arriscado, mas compartilho a perspectiva do guia de cego de “Antiperipléia” :

“decido. Pergunto por onde ando. Aceito, bem-procedidamente, no devagar de ir longe. Voltar, para fim de ida. Repenso, não penso”.

## Referências

### De Guimarães Rosa

- Rosa, J. Guimarães, *Sagarana*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.
- \_\_\_\_\_, *Manuelzão e Miguilim*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.
- \_\_\_\_\_, *Noites do Sertão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.
- \_\_\_\_\_, *No Urubuquaquá, no Pinhém*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.
- \_\_\_\_\_, *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.
- \_\_\_\_\_, *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.
- \_\_\_\_\_, *Tutaméia – Terceiras Estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.
- \_\_\_\_\_, *Ave, palavra*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

### Sobre Guimarães Rosa

- Andrade, A. M. B. de. *A velhacaria nos paratextos de Tutaméia: Terceiras Estórias*. Dissertação (mestrado) IEL/UNICAMP, Campinas, 2004.
- Araújo, Laís Correa de. “Tutaméia, só?”. *Suplemento literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, 23 set. 1967.
- Arrigucci Jr. Davi. *O Mundo Misturado. Romance e Experiência em Guimarães Rosa*. In: *Novos Estudos CEBRAP*. N.º 40, novembro de 1994, pp. 7-29.
- Arroyo, Leonardo. *A Cultura Popular em Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984. (Coleção Documentos Brasileiros, N.º 195).
- Bolle, Wille. *Fórmula e Fábula*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- Borysow, V. C.. *Zôos: um livro-montagem de João Guimarães Rosa*. Dissertação (mestrado), ECA, São Paulo: Universidade de São Paulo, 2005.
- Brasil, Assis. *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Simões, 1969.
- Carvalho, C. M. de. *A fazedora de velas: o outro lado da moeda (A gênese do romance em João Guimarães Rosa)*. Tese de doutorado, São Paulo: USP, 1996.
- Cavalcanti, Maria Neuma. *Bicho mau: a gênese de um conto*. Tese de doutorado, USP, 1991.
- Condé, João. “Arte Pura”. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 11 ago. 1967.
- Costa, Ana Luiza Martins, *João Guimarães Rosa, Viator*. Tese (doutorado), UERJ, Rio de Janeiro, 2002.
- Coutinho, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização, 1991.

- Daniel, Mary L. *João Guimarães Rosa: Travessia Literária*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.
- Diversos Autores. *Guimarães Rosa*. Eduardo F. Coutinho (org.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. (Coleção Fortuna Crítica).
- Lages, S. K. *João Guimarães Rosa e a Saudade*. São Paulo: Ateliê Editorial; Fapesp, 2002.
- Leonel, M. C. Guimarães Rosa alquimista: processos de criação do texto, Tese de doutorado, São Paulo: FFLCH USP, 1985.
- \_\_\_\_\_, *Guimarães Rosa. Magma e gênese da obra*. São Paulo: Unesp, 2000.
- Finazzi-Agrò, Ettore. *Lugar do tamanho do mundo: tempos e espaços da ficção em João Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.
- Lima, Luiz Costa. *O mundo em perspectiva*. In: Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, 67-83, 1963.
- Literatura e vida; um diálogo de Gunter Lorenz com João Guimarães Rosa. In: Arte em Revista, ano I, nº 2, São Paulo: Kairós, ago/1979.
- Martins, Aira Suzana Ribeiro. *A pontuação não gramatical de Guimarães Rosa: um estudo semiótico*. Tese (Doutorado) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006, p. 60.
- Moutinho, Nogueira. “Tutaméia – II”, *Folha de S. Paulo*, 24 set. 1967.
- Novis, Vera. *Tutaméia: Engenho e Arte*, São Paulo: Perspectiva, 1989.
- Nunes, Benedito. *O Amor na Obra de Guimarães Rosa*. In: *Guimarães Rosa*. Eduardo F. Coutinho (org.). 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, pp. 144-169.
- Pongetti, Henrique, “Roteiros de Leituras”. In: *O Globo*, Rio de Janeiro, 26 jan. 1962.
- Proença, M. Cavalcanti. *Trilhas no Grande Sertão*. Rio de Janeiro: MEC/Departamento de Imprensa Nacional, 1958. (Os Cadernos de Cultura, N.º 114).
- Turrer, Daisy. *O livro e a ausência do livro em Tutaméia de Guimarães Rosa*, Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- Romanelli, K. A “álgebra mágica” na construção dos textos de Tutaméia de João Guimarães Rosa. Tese (Doutorado), Universidade de São Paulo, 1995.
- Rowland, C. “Indicações de (re)leitura: o desdobramento dos índices em *Corpo de Baile e Tutaméia*”, In: Revista Scripta, Belo Horizonte: Editora Puc Minas, n. 17, 2005.

### **Bibliografia Geral**

- Barthes, R. *O neutro*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- \_\_\_\_\_, *Como viver junto*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

- \_\_\_\_\_, *Fragments de um discurso amoroso*. São Paulo: Francisco Alves, 2005.
- \_\_\_\_\_, *S/Z*. Paris, Seuil, 1970.
- Berman, M. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- Blanchot, M. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955.
- \_\_\_\_\_, *O livro por vir*, São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- \_\_\_\_\_, *A conversa infinita*. São Paulo: Rscuta, 2001.
- Butor, Michel. *Repertoire II*. Paris: Éditions du Minuit, 1964.
- \_\_\_\_\_, *Repertório*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- Calvino, I. *Seis propostas para o próximo milênio*, São Paulo, Companhia das Letras, 1999.
- Certeau, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Rio de Janeiro: Vozes, 2001.
- Compagnon, A. *O demônio da teoria. Literatura e senso comum*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.
- \_\_\_\_\_, *La Seconde Main*, Paris : Seuil, 1979.
- Coursil, Jacques. “La fonction muette du langage. Essai de linguistique générale contemporaine”. Apostila distribuída no curso “Analythique du langage et du dialogue” (FFLCH-USP, 2000).
- Derrida, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.
- Eco, U. *Lector in fabula. Leitura do texto literário*.
- \_\_\_\_\_. *Obra aberta- forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1986
- \_\_\_\_\_. *Seis passeios pelos bosques da ficção*, São Paulo, Companhia das Letras, 1994.
- Foucault, Michel. *As Palavras e as Coisas. Uma Arqueologia das Ciências Humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- \_\_\_\_\_, *Des espaces autres*. In: *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, outubro 1984, pp. 46-49.
- Garbuglio, José Carlos. *Rosa em Dois Tempos*. São Paulo: Nankin, 2005.
- Genette, G. *Figures III*. Paris : Éditions du Seuil, 1972.
- \_\_\_\_\_, *Palimpsestes. Littérature au second degré*, Paris, Editions du Seuil, 1982.
- \_\_\_\_\_, *Fiction et Diction*, Paris: Seuil, 1991.
- Grésillon, Almuth. *Éléments de critique génétique*. Paris : PUF, 1994.
- Hansen, J. A. *O o: a ficção da literatura em Grande Sertão Veredas*. São Paulo: Hedra, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Terceira Margem*. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. N.º 41, 1996, pp. 51-67.

- \_\_\_\_\_. *Forma, indeterminação e funcionalidade das imagens de Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007
- Iser, W. *O ato da leitura*, São Paulo: Ed. 34, 1999
- \_\_\_\_\_, *O Fictício e o imaginário*, Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996
- Jorge, V. G. *Como as mil peças de um jogo de escritura nos manuscritos de Flaubert*. Tese (Doutorado em Língua e Literatura Francesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.
- Jouve, Vicent. *A leitura*, São Paulo: Unesp, 2002.
- Lima, Luis Costa (org) *A literatura e o leitor – textos de estética da recepção*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.
- \_\_\_\_\_, *As metamorfoses do silêncio*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1974.
- Merleau-Ponty, Maurice. *O visível e o invisível*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1984.
- Montandon, Alain. *Les formes brèves*. Paris: Éditions Hachette, 1992.
- Perec, Georges. *Espèces d'espaces*. Paris : Gallilée, 1974.
- Piglia, Ricardo. *O último leitor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- Pino, C. A. *A ficção da escrita*. São Paulo: Ateliê editorial, 2004
- \_\_\_\_\_.(org.) *Criação em debate*, São Paulo: Humanitas, 2007.
- Pino, C. A.; Zular, R. *Escrever sobre escrever – uma introdução crítica à crítica genética*, São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007
- Prince, Gerald. “Introduction à l'étude du narrataire”. *Poétique*. No. 14. Paris, 1973.
- Ripoll, Ricard (org.), *L'écriture fragmentaire: théories et pratiques*, Presses Universitaires de Perpignan, 2002.
- Rocha, J. C. (org) *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*, Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.
- Susini-AnastoPoulos, Françoise. *L'écriture fragmentaire*, Paris: PUF, 1997.
- Todorov, Tzvetan. “La décision d'interpréter”, in: *Symbolisme et interprétation*, Paris: Seuil, 1978.
- Valéry, Paul. *Variedades*, São Paulo: Iluminuras, 1991.
- Ward, Teresinha Souto. *O Discurso Oral em Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Duas Cidades; INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1984.
- Zular, R.(org) *Criação em processo – ensaios de crítica genética*, São Paulo: Iluminuras, 2002.
- Zumthor, Paul. *Performance, recepção, leitura*, São Paulo: Educ, 2000, p. 87.

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)