



O A.B.C. DE JOÃO GUIMARÃES ROSA



THE A.B.C. BY JOÃO GUIMARÃES ROSA

PAULO FONSECA ANDRADE

RESUMO | INDEXAÇÃO | TEXTO | REFERÊNCIAS | CITAR ESTE ARTIGO | O AUTOR
RECEBIDO EM 01/12/2020 • APROVADO EM 07/12/2020

Abstract

This work aims to establish a relationship between Rosa's writing, more specifically in **Tutaméia: terceiras estórias**, and the A.B.C., as described by Luis Camara Cascudo in **Vaqueiros e cantadores**. From these, we seek to extract a logic of language from the treatment that is given to the letter, in order to think its instance in the work of Guimarães Rosa, taken not only as a writer who is a "linguistic manipulator", but, above all, as a letter handler. Finally, the story *Se eu seria personagem* is read from an operationalization of the notion of letter proposed here.

Resumo

Este trabalho pretende estabelecer uma relação entre a escrita roseana, mais especificamente em **Tutaméia: terceiras estórias**, e os A.B.C., segundo descritos por Luis Camara Cascudo em **Vaqueiros e cantadores**. Destes, busca-se extrair uma lógica de linguagem a partir do tratamento que é dado à letra, a fim de se pensar sua instância na obra de Guimarães Rosa, tomado não apenas como um escritor que é um "manipulador linguístico", mas, sobretudo, como um manipulador da letra. Por fim, lê-se o conto *Se eu seria personagem* a partir de uma operacionalização da noção de letra aqui proposta.

Entradas para indexação

KEYWORDS: Guimarães Rosa. Tutaméia. ABC. Letter. Story.**PALAVRAS-CHAVE:** Guimarães Rosa. Tutaméia. ABC. Letra. Estória.

Texto integral

1. A METADE DO INFINITO

Triângulos, círculos, esferas: dessas e de outras figuras geométricas alimentava-se a imagem do **Livro da Natureza** de Galileu, esse pequeno livro escrito em linguagem matemática e capaz de conter em si todas as ciências; capaz de, por meio da combinação de seus elementos minimais, elaborar todo conhecimento, forjar a vasta beleza da arte (CALVINO, 1993, p.89-95). Sim, são letras, estranhas letras – cones, pirâmides, quadrados – e, como as demais letras, compõem um código, um conjunto de poucas peças que, combinadas, formam palavras, que formam frases, que formam textos, infinitamente.

Curioso, entretanto, seria pensarmos em um livro cujos textos nos convidassem a mergulhar no mecanismo avesso: deles, seríamos remetidos a frases, das frases às palavras, das palavras às letras. Como se cada texto fosse continuamente partido, subdividindo-se em outros menores, cada vez menores, até atingir o seu instante puntiforme. Mas como poderia ser tal livro? E mais grave ainda: que faríamos nós, ao fim de tudo, com apenas letras nas mãos?

Quase como nenhum outro livro na literatura brasileira, **Tutaméia** (ROSA, 1967) é, por excelência, um *livro da letra*: seja pelo trabalho da escrita, seja por sua elaboração formal. Seguindo a ordem imotivada do alfabeto, como numa cartilha de primeiras letras, os contos dispõem-se um após o outro, aparentemente sem nenhum tipo de conexão ou emenda. Também os índices e o glossário do último prefácio são compostos segundo essa mesma *lógica literal*. No entanto, já no primeiro índice podemos perceber que essa “ordem da desordem” (BARTHES, 1977, p.158) promovida pelas letras é momentaneamente rompida, quando dois contos fogem à regra, marcando, de maneira sutil, outro descaminho, uma nova ordem. De qualquer modo, instituída ou corrompida, é sempre a letra que parece guiar o antipériplo das terceiras estórias.

O gesto de adotar a sequência das letras do alfabeto para encadear as estórias de um livro possui raízes ancestrais. Há, no sertão brasileiro, um gênero poético popular conhecido como A.B.C., que, por meio de versos narrativos, conta “a ‘gesta’ dum boi, dum touro, dum bode, duma onça suçuarana” (CASCUDO, 1984, p.82). Mas os abecedários são formas ainda mais arcaicas, sendo já encontrados em versos de Santo Agostinho e de Luís de Camões, cantando a Deus e ao amor.

Essa apropriação de um gênero quase desaparecido na escrita, que foi basicamente manejado em versos, dá a Guimarães Rosa a peripécia de tê-lo reinventado em prosa e de, mais uma vez, fazer da cultura sertaneja matéria de seu

texto. Mas isso não se esgota aí, uma vez que a escolha do A.B.C. não se limita apenas à retomada de um modelo passado. Há, também, implicada nessa curiosa escolha, uma relação muito forte e específica do poeta com a letra. Como quipos ou *wampuns* modernos,¹ as letras são elevadas à dimensão de objeto – na espessura dos traçados, na tessitura dos sons –, deflagrando ora o funcionamento da memória:

Cedilha é a barba do C.
B com I é bê-e-bi.
O 3 é o bucho do B,
O pingo é o boné do I... (CASCUDO, 1984, p.85);²

ora simplesmente a volúpia de nomes sobre nomes, a pura sonoridade da enumeração das palavras e da reiteração das letras:

1
A 16 de setembro
A mão à pena lancei
Para compor uma obra
Da melhor forma que achei,
Cada letra doze nomes,
Cada qual explicarei.

2
Adão, Abel, Almirante,
Antigo, Albano, Alpiônio,
Ásia, África, Alemanha,
Angústia, América, Amazonas.

3
Bento, Bernardo, Basílio,
Barra, Barreira, Bonança,
Brasil, Brasão, Brasileiro,
Borge, Barcelona, Bragança.

4
Cama, Cadeira, Cabana,
Cana, Cachaça, Cutelo,
Cajá, Castanha, Caju,
Conde, Condessa, Castelo. (CASCUDO, 1984, p.86)

¹ Os quipos e *wampuns* são sistemas mnemônicos de escrita, pertencentes, respectivamente, aos incas e aos iroqueses. Os quipos são cordões formados por fios de lã de cores variadas, nos quais se colocam, a alturas diferentes, nós mais ou menos complicados, obtendo-se assim uma representação simbólica das ideias e do seu encadeamento. Os *wampuns* são colares de conchas justapostas, cujas combinações formam figuras geométricas. Cf. MARTINS, 1996, p.37.

² Segundo Cascudo, é muito provável que a função primitiva dos A.B.C. tenha sido mnemônica, como o uso que os jesuítas fizeram deles, em autos e cantigas, para a catequização dos índios no século XVI.

Assim, em **Tutaméia**, ao contrário do que pensam alguns estudiosos – que a ordem alfabética dos contos é mera “brincadeira do autor”, ou simplesmente sugere uma referência ao dicionário e à enciclopédia, como instrumentos necessários à leitura da estranha língua que ali se apresenta (Cf. NOVIS, 1989, p.40) –, podemos destacar um trabalho de linguagem que resgata, na escrita, outro pensamento sobre a letra e, portanto, sobre si mesma. No limite entre o poético e o sagrado, Guimarães Rosa expõe o corpo desnudo das palavras: a sua face de *coisa*, a sua *literalidade*; do mesmo modo como algumas sociedades chamadas primitivas ainda fazem:

Sabemos que, antes de escrever as palavras, os homens começaram por escrever ideias. A princípio, a imagem foi empregada como sinal dos objetos. Mas mesmo esse emprego não foi encontrado de uma só vez, pois implica que o homem tomara consciência do valor racional do sinal gráfico. Ora, ainda hoje existem selvagens que identificam completamente a imagem ao objeto. Essa identificação, que nos parece tão estranha, não provém de uma ilusão ou confusão grosseira, mas resulta de que o selvagem concebe todas as coisas de forma mística, tanto as imagens quanto os objetos. (VENDRYÈS citado por MARTINS, 1996, p.37)

Podemos aqui fazer derivar a nomenclatura antropológica e pensar que Rosa busca atingir um ponto *primitivo* da escrita (o que nos lembra a primeiridade peirceana), um ponto de *selvageria*, em que a letra não é simples imagem, sinal, mas também objeto, encerrando em seus contornos, suas linhas, propriedades que não se ligam exatamente à comunicação, à representação, ao sentido, mas que correm em outra via e parecem tocar um fora da linguagem: o corpo, a vida, em sua pulsação mais bruta.

Essa concepção da escrita (e do mundo), dita *mística* (poderíamos mesmo dizer *louca*, ou *póetica*),³ acaba por estabelecer um vínculo diferenciado com a história e a tradição literária. Mas é claro que essa nova relação só se configura devido ao fato de que, aí, a história e a tradição são tomadas, também, de uma forma pouco comum. Seria possível traçar uma historiografia da literatura cujo liame entre os fatos fosse precisamente a *letra*? Talvez; se atentarmos para o que nos diz Guimarães Rosa no prefácio “Aletria e hermenêutica”: “*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.*” (1967, p.3, itálicos do autor). Se a ficção deve, rigorosamente, rechaçar a História, opor-lhe resistência, não é porque Rosa acredite em uma fixação nítida de limites que separariam, de maneira irrefragável, os dois campos. Ele parece separá-las para, em seguida, colocando a História – e mesmo a própria literatura – em questão, reaproximá-las.

Vera Novis convida-nos a lançar o olhar mais detidamente sobre as palavras que compõem o título do primeiro prefácio de **Tutaméia**: “*aletria* [do árabe *al-*

³ Em *Coisa de louco* (1998), Lucia Castello Branco propõe uma aproximação entre o discurso poético e o psicótico.

iTria]. Massa de farinha de trigo em fios delgados, usada em sopas ou preparada com ovos, leite e açúcar; cabelo-de-anjo, fidelinho, fideus” e “*hermenêutica* [do grego *hermeneutikós*]. Interpretação do sentido das palavras; interpretação dos textos sagrados; arte de interpretar as leis” (FERREIRA, 1994, verbetes *aletria* e *hermenêutica*). Segundo ela, há aqui a tensão entre os modelos Oriente e Ocidente, estabelecida pela justaposição de um termo árabe e outro grego, conjugados em um terceiro termo aí implícito: *aleuromancia*, que vem do grego e significa “antiga prática de adivinhar por meio da farinha de trigo” (NOVIS, 1989, p.35).

No entanto, essa adivinhação do sentido das palavras – sagradas ou de lei – parece querer levar em conta principalmente os *fios delgados* dessa escrita, em sua massa mesma, em sua *letria*. E aqui outra palavra vem à baila: “*hermético* [do latim *hermeticu*]. Inteiramente fechado, de maneira que não deixe penetrar o ar; de compreensão muito difícil; obscuro; relativo à ciência da transmutação dos metais, ou à alquimia” (FERREIRA, 1994, verbete *hermético*). Rápidas associações poderiam aqui ser feitas à obra de Rosa, tanto no que se refere à “compreensão muito difícil” quanto à metáfora alquímica. Porém há ainda uma palavra que paira sobre todas as outras, ou que as arrebatava em si. Antes, não uma palavra, mas um nome, próprio. O nome de um deus: *Hermes*, senhor da comunicação e das mediações. Hermes Trismegisto, ou, do egípcio, Toth, aquele que inventou a escrita. Hermes, o “de pés alados, leve e aéreo, hábil e ágil, flexível e desvolto” (CALVINO, 1994, p.64). Hermes, o mensageiro, o que “estabelece as relações entre os deuses e os homens, entre as leis universais e os casos particulares, entre as forças da natureza e as formas da cultura, entre todos os objetos do mundo e todos os seres pensantes” (p.64).

É então sob os pés e as asas ligeiras de Hermes que Rosa nos dá a ver outro estatuto para a História. Não esse que a estória não quer, o das instituições, dos fatos incontestáveis, das verdades únicas, mas a história como “a ciência das coisas que não se repetem” (VALÉRY, 1991, p.120), dos acontecimentos inéditos. E aqui ela não estaria próxima da anedota? *Anedota*, do grego *anékdotos*, inédito. Uma história fechada em sua face impossível, hermética? Roubemos, como Hermes, as palavras do poeta: “só o impossível acontece/ o possível apenas se repete” (CHACAL, 1994, p.91). Ciência do impossível, em que “a sequência dos milésimos tem o grande e restrito valor da ordem alfabética” (VALÉRY, 1991, p.117), a história, aqui, não está longe da literatura. Mais próxima do que parece, elas se entrelaçam neste puro traço a que Rosa as reduz: letra que inscreve na página, no corpo, na vida, os passos voláteis da escritura – bastando que, para tanto, o *H* maiúsculo da História canônica, unívoca, caia por terra e aceite em si a pequenez do minúsculo *h*, quando não o seu apagamento sumário, abrindo-se para a criação de outra grafia, *estória*, não recomendada pelos linguistas e reivindicada pelo escritor.

Se os A.B.C. nos ensinam que a letra tem uma música e um desenho específicos, Guimarães Rosa faz desse saber um procedimento de escrita que se aprimora ao longo de sua obra e atinge seu cume em **Tutaméia**, evidenciando aí que a letra já não é mais mero instrumento para a composição das palavras. A letra é, em si, um texto, um corpo que *secreta* (segrega e guarda) a própria narrativa, seja ela a literária – a ficção – ou a histórica – os percursos da escrita, a história da literatura.

Para uma arte da transmutação da letra, que confere à sua materialidade, à sua forma gráfica e sonora, uma função e uma importância indissociáveis do texto e

mesmo do gesto de escrever, faz-se necessário também uma *história da letra*: aquela atormentada por relações não exatamente de tempo, mas de linguagem, como queria Borges.⁴

Mas, talvez, antes disso, seja preciso que essa história da letra se aproxime daquilo que Henri Meschonnic, referindo-se a certo trabalho ainda não realizado pela filologia, chama de “historicidade tipográfica”. Criticando as inúmeras edições contemporâneas de obras de escritores passados – como Corneille, Saint-Simon e Montesquieu –, cujos editores interferem explicitamente na pontuação original do texto sob o alibi de clareá-lo para o leitor moderno, Meschonnic alerta-nos para “esta perversidade que consiste em furtar um texto à leitura pelo próprio procedimento que o altera para uma melhor compreensão” (MESCHONNIC, 1989, p.250).

Ainda que reconheçam que a pontuação desses autores indicava “menos os incisos gramaticais do que as pausas obrigatórias da voz” (RÉAUME, DE CAUSSADE citados por MESCHONNIC, 1989, p.248), os editores parecem não perceber, em momento algum, que eles arruinam, desfazem uma parte capital do texto literário: a sua rítmica, a sua respiração – e, conjuntamente, parte de sua historicidade, a “historicidade do texto”, tipográfica, aquela que teria como único critério uma “poética do manuscrito” (MESCHONNIC, 1989, p.251), ciente de que a letra é forma, não instrumento, e alterá-la pode ser tão desastroso quanto adicionar ou apagar palavras.

A edição da obra de Guimarães Rosa, realizada há algumas décadas pela editora carioca Nova Fronteira, sofreu exageradamente desse mal: além de submeter a reformas ortográficas aquilo que já foi considerado *a língua de um único escritor*,⁵ revela-se de uma extrema falta de cuidado nas reproduções das marcas textuais diferenciadas, como itálicos, negritos e outros signos utilizados pelo autor. Se, mais do que um exímio “manipulador linguístico” (CAMPOS, 1992, p.48), tomarmos Rosa como um grande *manipulador da letra*,⁶ tal trabalho editorial transforma-se aí não mais na propagação de sua obra, senão em seu aniquilamento constante e gratuito. Portanto, é imprescindível saber que a “poesia do invisível, a poesia das infinitas potencialidades imprevisíveis, assim como a poesia do nada, nascem de um poeta que não nutre qualquer dúvida quanto ao caráter físico do mundo” (CALVINO, 1994, p.21), a começar pela evidência concreta das próprias letras que ele, tal como um alquimista, traz em suas mãos, na ponta de seu lápis.

⁴ Cf. a noção de *tempo* e de *tradição* segundo Jorge Luis Borges, em seu famoso texto “Kafka e seus precursores”. BORGES, 1999, v.2, p.96-98.

⁵ Cf. comentário de Günter Lorenz em conversa com Guimarães Rosa: “Há em seu país um professor que afirmou ter sua linguagem chegado a tal ponto, que a futura história da literatura terá de citá-lo como literatura de um único homem. Fizeram-se numerosas brincadeiras sobre isso. Uma delas: um tradutor, para se recomendar a um editor, declara dominar certa quantidade de línguas vivas e mortas, inclusive a de Guimarães Rosa.” (LORENZ, 1995, p.44) Atente-se, também, para a nota editorial publicada pela José Olympio Editora, numa de suas edições do **Grande sertão: veredas**: “ORTOGRAFIA DE J.G.R.: ADVERTÊNCIA NECESSÁRIA – Em todos os seu escritos João Guimarães Rosa fez questão de usar grafia própria, divergente em muitos pontos da ortografia oficial. Respeitando a vontade do autor, continuamos a publicar sua obra conforme o texto originalmente fixado.” (ROSA, 1980, página de créditos).

⁶ Em *Poe e Rosa à luz da cabala*, Monique Balbuena (1994, p.153) demonstra como Rosa, no conto “Orientação”, faz um uso significativo do acento circunflexo, chegando inclusive a utilizá-lo em palavras indevidas. Com a “reforma” da ortografia, desaparecem, indiferenciadamente, acentos já existentes e mesmo os nunca existentes. Cf. também MENDES, 1998, p.51-80.

Assim, na literatura – e em **Tutaméia** em particular –, desfazer-se de uma letra significa, quase sempre, roubar-lhe seu infinito: é o que nos diz Rosa; é o que nos dizem, com ele, todos os poetas da letra – fazendo-nos entender, inclusive, por que o sertanejo, ao compor seu A.B.C., não esquece nunca de falar do *til*: não como um acento que nasala as vogais às quais ele se sobrepõe, mas como uma *letra* – embora saiba que “por til palavra alguma/dá começo nesta vida” (CASCUDO, 1984, p.83). Letra-mistério, “letra do fim”, após o z ele fecha o alfabeto, devolvendo-o, a quem da palavra que não se escreve, ao princípio mais original: não à letra *a*, mas à letra não-letra, ao risco, ao puro traço que engendra, qual uma onda infinita, qualquer letra, todas as letras:

O til é letra do fim,
Quero findá minha história [...]

Falta o til que não pode ser escrito
Porque o mundo já dele não faz conta,
Por ser um risco que é um infinito [...] (CASCUDO, 1984, p.83)

É no minúsculo, no insignificante, na forma quase sem forma da linha, que se aloja a força primeira da escrita: “O til por ser pequenino/Contém um prazer jocundo” (p.83) – prazer de traçar, *arrastar* o traço, imprimir, cavar uma marca no corpo indistinto do mundo. Para tanto, porém, é preciso notar, saber, dizer concretamente desse *traço do infinito*: “Til é til” – tautologia que não só nos leva à matéria das palavras (“A rose is a rose is a rose is a rose”) como demonstra, claramente, que é essa matéria tomada como tal que nos conduz ao *infinito do traço*:

Til é til... e do barqueiro
Perdeu-se o canto no mar
E o seu eco derradeiro
Pôs-me em profundo cismar.
A mulher, sim, a mulher,
É como a flor malmequer,
É qual veneno subtil,
Afinal é do noviço
A perdição, o feitiço
E deste ABC o til... (CASCUDO, 1984, p.84)

Letra: corpo venenoso, enfeitado, de formas femininas, que faz o noviço, o barqueiro, o poeta perderem-se, perderem seu verso, seu canto, sua castidade, na vastidão do mar, no corpo líquido e amoldável das águas, traiçoeiro, sem fundo, indomável, onde ressoa apenas o eco do canto, derradeiro eco que não cessa de ecoar o canto a esse corpo de mulher, flor sem pétalas, miolo apenas, cíclico, infinito. Para Rosa, então, que dizia esposar a língua qual uma amante e viver na imensidade do infinito, como poderia escapar-lhe o til do seu A.B.C.?

Inda se ouvindo um galo que cantava sem onde. A boiada se abanava. So-lau decide: – *São coisas de outras coisas...* Dá o sair. Se perfaz outra espécie de alegria dos destrambelhos do Rancho-Nôvo. Serafim sopra no chifre – os sons berrantes encheram o adiante. (ROSA, 1969, p.192, itálicos do autor)

Na última passagem do livro, aquele que anuncia o fim, que queima o fim com sua letra seráfica, também sopra para o adiante, o futuro, o êxtase do perpétuo recomeço, iterado pelo índice de releitura que surgirá na página seguinte. Mas Serafim não estabelece apenas um jogo de palavras com o término do livro, indagando por sua inexorabilidade: *será fim?*. Antes, tal como um anjo anunciador, ele porta (em suas mãos e em seu próprio nome) a questão do infinito: “*serafim* [do hebr. *seraphim*, pl. de *seraph*, ‘aquilo que queima, e que se purifica com o fogo’, pelo lat. *seraphim*.] Anjo da primeira hierarquia” (FERREIRA, 1994, verbete serafim). Temos, portanto, ao fim, aquele que hierarquicamente vem primeiro, consumindo, bem ao modo de Rosa, a integridade dos extremos. Mas, também, como não ler aí a ausência incrustada de duas letras que desvelariam o nome de uma terceira, rara, contaminada pelo infinito? – o *aleph*, fagulha da origem do mundo, pequena chama do fogo que não se apaga.

Depois, se aquilo que concerne aos serafins nos diz do belo, do etéreo, do místico, é também, curiosamente, o que nos leva de volta ao corpo das palavras, remetendo-nos, de forma aventurosa, à figura do escritor e de seu ofício: sabe-se que foi por escrever numerosas obras de teologia e filosofia que São João Boaventura, natural do Lácio, recebeu o cognome de *Doutor Seráfico* (HOUAISS, 1982, verbetes seráfico e Boaventura). E é exatamente pela escrita, pela letra, que ele se faz imagem do outro João, também doutor, também do Lácio – pode um lugar viajar através da errância de sua língua? –, para quem a literatura, a busca da palavra justa, sempre comportou um tanto de oração e outro de pensamento. Sem contar que ambos carregam – será fardo, será sorte? –, sobre o *a* de seu nome, o til, essa letra inábil.

Serafim sopra no berrante: o chifre retorcido de onde emanam os sons – aqueles que, nômades, farão outros caminho, se perderão pelos caminhos, embora retornem, moto-contínuo, e, assim, novo rancho, novo livro, outra espécie de alegria: alegria do retorno da letra, letra retorcida, como um chifre, um til: ~. Letra-imagem que, segundo a tradição mística, ainda não nos dá o infinito, por lhe faltar o seu avesso de nada: é preciso completar sua metade invisível para que se desenhe aí a lemniscata, ∞. Mas é isso que Rosa nos lega, o til, o infinito ao meio: e que palavra, que estória será formada a partir de uma imagem tão ínfima, de uma letra que não sabe começar?

2. LETRA: SUA SOLIDÃO

Esquecer o amor, quando ele nunca existiu e não cessa de retornar; atravessar um rio que de repente se torna um muro de água intransponível; fugir ao esquecimento, recordar aquilo que, no entanto, se ignora – sim, alguns dirão,

Guimarães Rosa lança-nos continuamente ao terreno do irrealizável, do impossível; assim como sua busca mais fundamental, aquela que diz respeito a uma *origem*, acaba chegando a um impasse indissolúvel: a escrita que se arremessa em direção ao nascedouro das palavras, à fonte primitiva da língua, esbarra, por fim, em uma letra sem destreza ou competência para o início.

Mas se Rosa se ocupava sobretudo desse princípio inatingível, ele torna-se, assim, segundo a trajetória da busca, menos princípio que centro, alvo, fim a que se dirige todo o empreendimento do escritor: “o ponto central da obra como origem, aquele que não se pode atingir, o único, porém, que vale a pena atingir” (BLANCHOT, 1987, p.49). Centro da obra, do livro, ponto de atração sem convergência, como no diz Blanchot (p.7):

Um livro, mesmo fragmentário, possui um centro que o atrai: centro esse que não é fixo, mas se desloca pela pressão do livro e pelas circunstâncias de sua composição. Centro fixo também, que se desloca, é verdade, sem deixar de ser o mesmo e tornando-se sempre mais central, mais esquivo, mais incerto, e mais imperioso.

A origem é, portanto, consumida pouco a pouco pela voracidade do centro e do fim, e essa indistinção, por sua vez, promove um deslocamento do impossível: não mais tanto o irrealizável, mas o *extravagante*, o que anda fora do seu lugar, o que se afasta do habitual, do comum; o *excêntrico*, o que desvia ou se distancia do centro, que não tem o mesmo centro. Então, girando sem simetria, sem eixo, podemos ainda falar dessa linha imaginária e contínua que parte da origem, passa pelo meio e atinge um fim? Por que insistir em ler, pairando sobre a palavra *origem*, a sombra da metafísica? É verdade que o próprio Rosa abre um espaço ambíguo, em declarações e cartas, a esse respeito. Mas não é preciso muito esforço para se perceber, tanto nessas declarações quanto (e principalmente) em sua experiência literária, que a metafísica – ela, sim – encontra-se abalada por uma prática e uma “fé” que tocam, mobilizam o que há de mais físico na letra: a imagem, o som.⁷

Ainda que se queira pensar em uma metafísica da letra, ou numa mística, esta não descarta, não pode prescindir da matéria, da irredutibilidade do traço:

Das letras na Criação do mundo a cabala diz que “Deus desenhou-as, mostrou-as, combinou-as, pesou-as, intercalou-as, e através delas produziu toda a criação e tudo o que está destinado a ser criado”. Essas mesmas palavras e letras com as quais o universo foi formado são também aquelas que o mantêm. Se, apenas por um

⁷ Para Derrida, o movimento de desconstrução da metafísica não pode se configurar simplesmente pelo abandono da própria. Antes, ele só pode ser realizado dentro do próprio discurso da metafísica. Cf. DERRIDA, 1995, p.233: “[...] *não tem nenhum sentido* abandonar os conceitos da metafísica para abalar a metafísica; não dispomos de nenhuma linguagem – de nenhuma sintaxe e de nenhum léxico – que seja estranha a essa história; não podemos enunciar nenhuma proposição destruidora que não se tenha já visto obrigada a escorregar para a forma, para a lógica e para as postulações implícitas daquilo mesmo que gostaria de contestar.”

instante, elas fossem retiradas, o universo deixaria de existir.
(BALBUENA, 1994, p.58)

Além de fonte, suporte – do qual depende todo o mundo, o universo, como condição de existência. Vemos aí a letra reafirmar, a contragosto de alguns, o valor último daquilo que se poderia chamar *um corpo*. Mas esse corpo, longe do pensamento metafísico, não se faz simplesmente de uma presença visível, “concreta”, em oposição à dita imaterialidade do espírito, pois, ainda assim, estaríamos presos à mesma lógica, binária e polar. Antes, ao se pensar a origem e o corpo, é preciso saber que

a escrita não se deposita à maneira de uma presença espiritual ou ideal inscrevendo-se em seguida e dando lugar em seguida a um traço, traço ou depósito sedimentar que permitiria perseguir-lhe os traços, quer dizer, restituí-la, a partir desta marca como falta, em sua presença ideal ou sua idealidade, sua plenitude, sua integridade de presença.

A escrita traça, mas não deixa traço, não autorizando o remonte, a partir de algum vestígio ou signo, a nada mais senão ela mesma como (pura) exterioridade e como tal jamais dada ou se constituindo ou se reunindo em relação de unificação com uma presença (a ver, a escutar) ou a totalidade de presença ou o Único, presente-ausente.

Quando começamos a escrever, não começamos ou não escrevemos: escrever não faz par com começo. (BLANCHOT, 1995, p.625, tradução minha)

Desfeita o origem como lugar ideal da presença, do começo da presença, voltamos ao til e à sua impossibilidade de começar, voltamos a seu corpo diacrítico, doente,⁸ e a ele como exterior de si mesmo:

O til é um S estirado,
nada vale estando só;
E a constipação do som
Faz fanhoso o A e o O! (CASCUDO, 1984, p.85)

O til: letra que não remonta à origem, que não se fecha na facilidade de um infinito circular e completo, mas o parte em um ponto ilocalizável de sua infinitude – o meio. Letra solitária entre as tantas outras, e que, uma vez estando só, nada vale. Letra que desvirtua as letras, faz o *S* rastejar, invalida seu caráter de letra e de

⁸ O til é considerado, como alguns outros sinais gráficos, um *signal diacrítico* (que confere à letra ou grupo de letras um valor fonológico especial). Curioso é saber que *diacrítico* tem por sinônimo *patognômico*, que se refere aos sinais e/ou sintomas característicos de uma *doença (páthos)*.

começo. Letra que adoece o som de outras letras, demovendo parte do sopro da boca para as fossas nasais, impróprias à fala, onde se ouve a ressonância longínqua do que é sem fundo, um abismo escavado no seio do som, ruído subterrâneo da origem sem começo.

Sendo uma letra que se situa no limite da letra, o til causa “a constipação do som”, como se congestionasse as mucosas das vias respiratórias e impedisse parte da corrente de ar, inviabilizasse parcialmente a respiração, o fôlego, a fala. No entanto, como cantam os sertanejos, é justamente nessa letra incomum (“Til, oh letra singular!/ Que apenas tens assento) (CASCUDO, 1984, p.84) que habita o infinito, fazendo-a traduzir aquilo que antes era inviável, sem caminho, para a língua de todas as possibilidades, matriz onde se assenta todo o conjunto, traço que condensa em sua incapacidade o poder maior de compor:

O TIL é última letra
Se assenta pouco ou muito
Porém que nela eu componho
Todo o *A.B.C.* conjunto (CASCUDO, 1984, p.88)

Se o pequeno til é “letra do fim”, isso não quer dizer simplesmente que é a derradeira letra do alfabeto, aquela que lhe põe fim, talvez por desconhecer o começo. Antes, trata-se da *letra última*, ou seja, o traço “superior, sumo, supremo” e também “perigosíssimo, gravíssimo”, sem deixar de ser “ínfimo, inferior”, “aquele que ocupa a mais humilde posição” (FERREIRA, 1994, verbete último). Assim, letra por excelência, o til revoga em si o poder começar; não pode estar só e, contudo, é a mais extrema solidão, pois não se une a nada, a nenhuma outra letra, apenas “tem assento” – e tanto mais letra quanto tanto mais só.

Então, essa “letra singular” (que não faz par, não se soma) acaba por denunciar em todas as letras o desejo da solidão: não o fluxo ininterrupto, a composição da linha, como querem a História e a metafísica, mas o ponto, como nos dizem a estória e a poesia. Portanto, a letra, tal como a literatura a deseja, não serve à História, não se faz sua serva, nem mesmo da metafísica (a História, ciência da linha no mais alto grau, não é, também, dentre todas, aquela que mais se avizinha da metafísica?). A letra é um “mau objeto para a memória” (ROSA, 1967, p.62) – a memória inteiriça e sem litura, que aspira a verdade incontestável, à origem como começo e causa –, pois, como o til, ela se move “a retrotempo”, faz-se “escuro como o futuro” (p.62) e aponta, na própria tessitura da linha da memória, para “uma temporalidade descontínua, para a rasura da origem, ou para uma não-origem originária” (BRANCO, 1994, p.41).

Assim, a prática da letra – a literatura – conduz-nos em direção à “estória imemorada” (ROSA, 1967, p.21): não exatamente esquecida, mas que também se esquece, se urde como esquecimento. Por isso, é sempre “ainda não contada” (FERREIRA, 1994, verbete imemorado), ainda não feita palavra, o que quer dizer, de algum modo, *ainda não acontecida*, daí sua semelhança com os oráculos, as profecias, essa palavra suspensa, incompleta, ainda por vir. Se o ato de contar estórias (incluindo aqui a História) presume, de antemão, uma relação com o passado, com uma experiência vivida ou sabida, como nos diz Benjamin (2010,

p.198), por outro, a lembrança do vivido só se faz possível mediatizada pelo presente (o momento em que lembro) e, ao ser lembrada, lança-se a uma produção futura: a própria lembrança, a estória.

Essa coabitação de tempos em um único instante, pontual e não linear, permite-nos perceber que a estória (ciência-arte) oscila entre as imagens que supõem o passado e aquelas que propõem o futuro, tanto na circunstância de sua composição quanto na ocasião de possíveis leituras, sendo o presente o encontro sempre fugaz, ainda que eterno, desses dois campos imaginários, ou melhor, um tempo que, distante da cronologia, já não se situa em termos de passado-presente-futuro (nomenclatura, de resto, fundada sobre a lógica da linha), mas um tempo solitário, “um modo sem seqüência, desprendido dos acontecimentos [...] fora dos duros limites do desejo e de razões horológicas” (ROSA, 1967, p.150).

Estória cujo tempo não se soma – não se completa –, mas, ao invés, busca configurar-se como uma redução do infinito ao instante, ao infinitamente instantâneo; que quer atingir o difícil estado “entre não-dormir e não-acordar” (p.150); que descobre na matéria do tempo esse átimo que é “a forma imutável da mudança e do movimento” (DELEUZE, 1997, p.38):

“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 vêzes!*”

P. Bourdin, *apud* Brunschvicg, citados na *Lógica* de Paul Mouy.

– Deus meu, descarrilhonou? – *entrepensava na ocasião Lucêncio, consoante conta; e que não chegou a abrir os olhos. Em fato, nem quis, previa perder estado valioso, se definitivo escorregasse do sono para a vigília. Escutava enludadas as pancadas, de extramurada sinêta, sem choque ou música. O relógio – seus ocloques: repetiam insistida a mesma hora, que êle descarecia precisar que fôsse.* (ROSA, 1967, p.149-150, itálicos do autor)

O tempo, assim, acha-se na instância do *um*: não do pleno, do unificado, mas justamente do sem correlação, a unidade que não é uniformidade nem autossuficiência: um, apenas *um* – na dimensão solitária do ponto, da letra. Sim, a estória convoca o tempo que se reduz à letra, ao til (infinito e mínimo), o que afasta – decididamente – toda e qualquer tentativa de se transformar (cristalizar) a arte em História, em linhagem, em família. Cada obra radical – como nos diz Blanchot, apontando para uma estória da literatura, cúmplice da letra – fecha uma saída, atinge um limite. Cada escritor que se apresenta como ruptura de uma linha histórica/estética, que se faz desvio à lei da linha vigente, só dá a conhecer essa lei pela exceção que a suprime (BLANCHOT, 1984, p.117-120). Assim, tempo “descarrilhonado”, estória da solidão: “O que conto, enquanto; ponto.” (ROSA, 1967, p.34)

A letra, como se pode notar nas escrituras-pinturas rupestres, nos ideogramas e no trabalho incessante da literatura, não se basta a um elemento assignificante compositivo das palavras, à espera de combinações e acúmulos. O próprio alfabeto mostra-se como um conjunto do “um, um, um”, em que se vê a “solidão em companhia da solidão” (BRANCO, 2000, p.84), letras cuja disposição não é causal, não obedecem a uma sequência hierárquica, movida pela palavra de ordem do sentido. *A solidão é a condição da letra*. Talvez pudéssemos mesmo pensar como uma das definições de letra: *a qualidade do que é só*.

Em *Palavra em ponto de p*, ensaio fundador sobre a dimensão da letra na literatura, cujo belo título já faz ressoar a sua força, Lucia Castello Branco fala-nos dessa outra relação que alguns escritores (consagrados e anônimos) estabelecem com a linguagem ao empreenderem o “descascamento” da palavra até o seu caroço, seu resto irredutível, sua solidão literal:

Podemos, então, pensar nesse ponto de irredutibilidade do signo, seu ponto de insignificância (ponto: “o que não tem dimensão alguma”), como seu ponto de letra, como o ponto de *p* da palavra. Para esse ponto de furo, onde toda significação escoar (como no “umbigo do sonho”), convergem também todas as significações possíveis (e impossíveis), todas as linhas mestras, como no ponto de fuga. (BRANCO, 2000, p.27-28)

Ponto de furo: “furo feito com agulha em qualquer tecido”. Ponto de fuga: “um ponto imaginário no infinito para o qual convergem todas as linhas mestras” (p.27-28). Está claro aqui o caráter de “buraco” para o qual o ponto, a letra se abrem: irredutível e, no entanto, sem dimensão; um instante solto no infinito; que congrega todas as significações, as linhas, porém insignificante; que faz convergir, mas também que deixa escoar. Assim, a letra solitária – nuclear e vazada – efetua esse duplo movimento de atração e dispersão: da estória, do tempo, das significações. Mas por que isso se dá? Talvez porque, ao sorver a linguagem, impelindo-a à solidão de seu corpo, a letra também a convida, como sugere Blanchot, a reduzir-se à pura imagem:

Será que a própria linguagem não se torna, na literatura, imagem inteira, não uma linguagem que conteria imagens ou colocaria a realidade em figura, mas que seria a sua própria imagem, imagem da linguagem – e não uma linguagem figurada – ou ainda linguagem imaginária, linguagem que ninguém fala, ou seja, que se fala a partir de sua própria ausência, tal como a imagem aparece sobre a ausência da coisa, linguagem que se dirige também à sombra dos acontecimentos, não à sua realidade, e pelo fato de que as palavras que os exprimem não são signos mas imagens, imagens de palavras e palavras onde as coisas se fazem imagens? (BLANCHOT, 1987, p.25)

É preciso esclarecer, contudo, que esse pensamento não se funda sobre a tradição platônica, que vê na arte uma imitação, uma cópia da realidade. A imagem não é aqui tomada em relação de subordinação à coisa, ao que se diz “real” (assim como o corpo não se opõe ao espírito), não se vincula a uma lógica da analogia, da representação. Longe disso, a imagem corrói o discurso das dicotomias e faz da linguagem um corpo terceiro, neutro e impessoal, que funda uma outra “realidade”, sem compromisso com os termos do falso e do verdadeiro:

A imagem nada tem a ver com a significação, o sentido, tal como a existência do mundo, o esforço da verdade, a lei e a claridade do dia implicam. A *imagem* de um objeto não somente não é o *sentido* desse objeto e não ajuda à sua compreensão, mas tende a subtraí-los na medida em que o mantém na imobilidade de uma semelhança que nada tem com que se assemelhar. (BLANCHOT, 1987, p.262, itálicos do autor)

Portanto, essa conversão da linguagem em imagem – imagem da linguagem, linguagem imaginária –, se parece movida por uma força que faz as palavras *caírem em si*, voltarem-se sobre o seu próprio corpo – que é, no final das contas, letra –, acaba por revelar que esse corpo se lança para o exterior, para *fora de si*, decompõe-se, desagrega-se em pequenos pedaços que, separados, só confirmam que a letra desde sempre já era imagem, que a escrita é um desenho, é acima de tudo desenho: talvez o mais radical dentre todos, justamente por fazer desaparecer em suas linhas a linha da similitude, da figuração, e preferir a distância pontual da imagem inteira, *absoluta* (no sentido etimológico da palavra, que quer dizer “separada”), destacada do mundo, da História, do tempo, da significação.

Nessa solidão da letra, que nos leva a vê-la imagem, opera – não esqueçamos – a ambiguidade, pois é ao estar só que a letra se torna “o espaço onde convergem todas as abstrações gráficas” (BARTHES, 1990, p.104), todas as formas, repondo o tempo e a história, a origem e o sentido, já que “uma letra, ao mesmo tempo, quer dizer e nada quer dizer” (p.107) e,

sozinha, procura desenvolver-se não em direção às suas irmãs (ao longo da frase), mas em direção à metáfora sem fim de sua forma individual: caminho verdadeiramente poético, que não leva ao discurso, ao *logos*, à *ratio* (sempre sintagmática), mas ao símbolo infinito. Tal é o poder do alfabeto: descobrir uma espécie de estado natural da letra [...] (não há melhor maneira de pôr fim ao discurso do outro do que fazê-lo voltar à letra primordial: *n*, *a*, *~*, *o*, *não*). (p.109)

É como grande poeta, desde sempre poeta, que Guimarães Rosa se ocupará – como poucos escritores se ocuparam – dessa solidão da letra. Debruçando-se sobre a matéria da língua, sobre sua dimensão corpórea, Rosa devolve-lhe sua face imagética, perscruta infinitamente a forma da letra, sem alarde, para que o *símbolo*

(“que é, em suma, sempre o significante de um outro significante”) (BARTHES, 1990, p.113) não se coagule em um significado definitivo, uma História linear, e atinja, ao mesmo tempo, esse caráter primordial, solitário. São “esquisitâncias” e “coisinhezias” de um “fabricante de escrita” que, para tanto, utilizava-se de “desenhos propriamente ditos, sugestões de desenhos imaginários, desenhos com fonemas, com a escrita de palavras, com citações de outras vozes, desenhos de frases” (MENDES, 1998, p.52), merecendo, assim, menos a designação de *homem de letras* que de *homem da letra*, como se pode notar no depoimento do poeta João Cabral de Melo Neto:

Eu me lembro que Guimarães Rosa gostava de conversar comigo sobre esse negócio de fabricação da escrita. E ele me mostrava coisas que eu confesso que estranhava. Eu me lembro que quando saiu **Corpo de baile**, eu estava no Itamaraty nesse tempo, e então ele me perguntou: “Você tá lendo?” Eu disse: “Tô lendo.” “Em que parte você está?” “Ah bom, eu não sei em que página eu estou.” “Você já passou naquele pedaço?” É um conto muito bonito que tem uma onça ameaçando um rebanho de gado. Então o touro fica no meio, cercado pelas vacas, e fica em pé para enfrentar a onça, se ela ousar se aproximar das vacas que ficam ao redor dele. Não estou bem lembrado, mas parece que a onça avança e o touro mete uma chifrada nela, e está claro que o sangue jorra. Ele me perguntou então: “Chegou naquela parte?” “Cheguei.” “E você não viu?” Digo: “Não.” Ele diz na passagem que o sangue jorra, ou sai um jato, o sangue brotou como num jato, a ideia é essa. “Você viu que no fim daquelas frases tem um ponto de exclamação?” Eu digo: “Vi.” “Agora você não notou no livro que o ponto de exclamação está diferente?” Eu digo: “Não, por quê?” Ele disse: Porque o ponto de exclamação tem um ponto antes e um depois” [!.] Eu disse: “E daí?” Ele disse: “É para dar a ideia de um jato.” (ATHAYDE, 1998, p.128)

Trabalhando a potência imagética dos caracteres da escrita, sua vocação presentativa e mnemônica, Rosa nos dá a ver uma “linguagem que ninguém fala”, uma vez que tropeçamos sempre no silêncio da imagem. É uma linguagem que exige o olhar (“E você não viu?”), que explora a *faculdade vidente* das letras, a capacidade de forjar uma “ideia” – uma imagem – que contenha em si a narrativa e sua metamorfose, a possibilidade de engendrar outras imagens, outras palavras e também a ameaça de sua dispersão infinita:

[...] as visões polimorfos obtidas através dos olhos e da alma encontram-se contidas nas linhas uniformes de caracteres minúsculos ou maiúsculos, de pontos, vírgulas, de parênteses; páginas inteiras de sinais alinhados, encostados uns aos outros como grãos de areia, representando o espetáculo variegado do mundo numa superfície sempre igual e sempre diversa, como as dunas impelidas pelo vento do deserto. (CALVINO, 1994, p.114)

Assim, uma a uma, essa letra-grão compõe a superfície movente do texto imaginário de Guimarães Rosa. Superfície que é também a modulação do tempo, a relação diferenciada que a letra estabelece com a origem, com a tradição. Um texto-deserto, um tempo-deserto: planície que é imagem inteira, o um que se faz de solidão em solidão, do um a um, sem se unificar: estória.

Sendo, portanto, simultaneamente um detalhe da imagem (como um objeto parcial), e uma imagem inteira, pontual, a letra se porta à maneira do *punctum* de que fala Roland Barthes, ao se referir à fotografia. Espécie de ferida da imagem, o “*punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me *punge* (mas também me mortifica, me fere)” (BARTHES, 1984, p.46, itálicos do autor). A letra *punge* – pica, perfura – a imagem, a escrita, o tempo; mancha o texto de Guimarães Rosa de exatidão e acaso; rasga, na página do livro, no corpo das palavras, um pequeno buraco que abriga e deporta a estória para o longínquo silêncio da origem que não se sabe dizer, da qual foi cortado, suprimido o começo, qualquer começo, todo o começo – é apenas imagem solitária e ferida. Que voa. Como o til: essa duna de areia.

3. O UMBIGO DA ODALISCA

Que exista ainda hoje, mesmo nas artes, uma espécie de palavra de ordem que proclama o belo, o épico, o grande como valores capitais a serem alcançados, isso não podemos negar. Dificilmente se reconheceria no modesto, no *desbelo*, numa linguagem que se priva do fácil lirismo e prefere a não-história e a experiência do mais pequeno, a realização radical de uma obra. **Tutaméia** não é uma exceção a essa regra: forma acomodada, livro dispensável, que nada acrescenta ao trabalho genial do escritor. Mesmo seus maiores admiradores não escondem a falta de apreço por essas estórias “sóbrias em tudo, escumadas”:

[...] já começara a sentir uma espécie de “acomodação”, mesmo genial, à história curta, com a prática artesanal de peças verdadeiras de ourivesaria chinesa. Estavam nascendo nele as primeiras (não sabemos se houve as segundas), as terceiras estórias, as “tutaméias” – peripécias, medidas, exatas, contos curtos maravilhosamente bem feitos e técnicos. Perfeitos como sínteses elaboradas, mas já dentro de um maneirismo inevitável, de um certo intelectualismo simbólico, do qual Rosa era mestre. (DANTAS, 1975, p.28-29)

Sim, de fato **Tutaméia** é o livro que acrescenta o nada à obra de Rosa – nada que corrompe a literatura e subtrai-lhe a imagem grandiloquente: “*Tudo é então só para se narrar em letra de fôrma?*” (ROSA, 1967, p.155, itálicos do autor). Se Rosa faz da letra uma fôrma, um receptáculo capaz de condensar toda a narrativa, é tão-

somente porque enxerga em sua condição solitária e minúscula, somenos, o inatacável poder da *timidez*: aquilo que na letra acanhadamente se retrai, avança em silêncio na direção de uma escrita que se furta a escrever, ou, melhor dizendo, que encontra no desaparecimento a sua exata medida.⁹

Em *Se eu seria personagem* (ROSA, 1967, p.138-141), a letra subtrai a narrativa e convida-a a se fazer resto. Logo no início, uma das personagens é nomeada – Titolívio Sérvalo – para em seguida ter seu nome reduzido à sua inicial: “T. impôs”. De fato, há aqui uma verdadeira *imposição da letra*, do *T*, que a tudo inflige seu corte divisório, sua dúvida insolúvel, a ponto de ele não mais nomear a personagem: ao abreviar o nome de Titolívio, o narrador compacta na letra o conflito do conto e torna-a apta a convocar, com igual força, a si próprio, arrastando dessa forma narrador e personagem ao desconhecimento e ao anonimato marcados na abertura da estória: “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.”

Mas, em meio à confusão do saber, sobre o que nos fala essa estória? Trata-se do amor. Para sermos mais precisos, do amor que se faz a três: *T*, um triângulo – o narrador, Titolívio, Orlanda. Mas esse três, composto pela imagem do triângulo do qual *T* é a base, implica o dois, já que a letra forma exatamente um triângulo isósceles, ou seja, com dois lados e dois ângulos iguais. Portanto, na invisível disputa pelo amor de Orlanda, *T*. faz-se um duplo, uma cópia, um decalque do narrador, se não o contrário, como ele mesmo chega a cogitar: “*T*. tocava a trombeta – miolado, atravessado mosqueteiro – imitador de amor. Ou eu, falso e apenas, arremedando-o por antecipação”.

É importante notar, no trecho citado, como a imagem evocada na descrição de *T*. parece mesmo vir a serviço da letra e desenhar sua forma: seja pelo “atravessado” (o *T* faz-se por um atravessamento de retas), seja pelo “mosqueteiro”, que reitera a alusão ao ofício de soldado, já atribuído ao narrador – “Sou da soldadesca de algum general.” –,¹⁰ ao passo que sugere a figura do mosquete, antiga arma de fogo que era sustentada, devido a seu enorme peso, por uma forquilha (como um *Y*, letra cujo traçado de base em muito se aproxima do *T*). E, enfim, também ao *T* – pássaro em voo no céu da página – pertence Orlanda, capturada no desenho de suas asas abertas: “[...] ela não surgira apenas: desenhou-se e terna para mim. Além de linda – incomparável – a raridade da ave.”

Formado o triângulo, ele não cessa de ameaçar desfazer-se, oscilando entre o três e o dois, ambiguidade que parece inerente à própria letra, uma vez que ela se compõe por dois traços que, ao se tocarem, fazem três. A partir daí é que podemos ler a *frase-ideograma* lançada pelo narrador: “Já éramos ambos e três.” – *T*. Mas o dois também aspira ao um: seja pelo “coincidir” dos sentimentos do narrador e de

⁹ Sobre uma “poética da subtração” em Guimarães Rosa, cf. ANDRADE, 2003.

¹⁰ Rosa faz aqui uma referência, explicitada pela frase que se segue – “Todo soldado tem um pouquinho de chumbo.” –, ao conto de fadas “O soldadinho de chumbo”. Apesar de serem perceptíveis alguns pontos em comum entre as duas estórias, a relação que aqui nos interessa estabelecer é a que se dá no nível da letra, afinal não é o pequeno soldadinho aquele que, por possuir apenas uma perna, como um *T*, excetua-se à caixa de brinquedos em que se encontram seus vinte e quatro irmãos, todos iguais? E seu amor impossível pela frágil bailarina de papel não reafirma sua condição solitária, daquele que não faz conjunto? Cf. ANDERSEN, 2005, p.27-37.

T., sobrepondo a figura de um sobre o outro, seja pela busca do amor, evidentemente entendido como possibilidade de união, de complemento, de fusão.

Mas curiosamente o narrador responde tanto à simetria rival de T. quanto ao desejo de simetria amorosa com Orlanda por meio de uma não-resposta – a timidez, o silêncio: “[...] ninha ou baga eu não disse, guardei-me de apreciação. Sou tímido. Vejo, sinto, penso, não minto. Me fecho. Eu, que não vou nem venho. Tenho a ilusão na mão.” Aí, nesse fechar-se, está sua maior arma, sua baioneta calada, sua *diferença* – seu resto – em relação a T.: enquanto este é “ativo, atilado em ações, néscio nos atos; réu de grandes dotes faladores. Cego como duas portas.”, o narrador entrega-se a uma passividade que atua segundo o *tinir tímido da letra*,¹¹ por subtração, “como peculiar aos tímidos e aos sensatos”:

Nada eu lhe falara, afirmo [...].
Do que de nôvo fiz meu silêncio.
Mais me emudeci. Abri-me a mim. [...] Tímido, tímido. Sou antigo.
[...] de no jôgo omisso, constante timidejante, calando-me de demonstrações. Meu amor, luar da outra face, de Orlanda não ver.
E tugi-nem-mugi, nisso eu não tendo voto [...].

Assim, o narrador “toma a posição” daquele que se retrai, contrai, que se esquiva das demonstrações, que estabelece o *jogo omisso*: é para se ver o que aí não está, é para se escutar o que aí não se ouve, portanto “fique o escrito por não dito”. Essa postura, contudo, fundamenta-se em uma certeza, ou melhor numa fé: “à boa fé”, “bofé”, “à melhor fé”. Certeza, fé, talvez, não tanto de agir com o amparo da lei, mas com o *amparo da letra*, do T que traça todo o destino da narrativa e invoca o tempo, “que é a matéria do entendimento”.

Vou ao que me há de vir, só, só, próprio. Espero – depois, antes e durante – destinatário de algum amor. (p.139)
Nôiva e de outro, Orlanda? Então ela não era a minha, era a de T. então. [...] A hora se fazia pelo deve & haver dos astros, não a aliás e talvez. (p.140)

¹¹ Cunhamos essa expressão a partir do paradoxo estabelecido por Rosa entre “timidamente” e “tinidamente”, com o intuito de pontuarmos o uso intensivo e ao mesmo tempo silencioso do T na narrativa, à medida que marcamos também o litoral entre a imagem e o som. Sabemos que a relação entre a letra e a voz, em Guimarães Rosa, faz-se de forma extremamente complexa, no limite mesmo de seu impossível, como se sua letra, servindo-se da voz e buscando seu osso, encontrasse algo muito distante de um “texto para ser oralizado”. Antes, parece-nos que a letra em Rosa esbarra no que chamamos de uma *voz em baixo relevo*, ou seja, a voz presente em seus textos encontra-se literalmente, em ponto de letra, reduzida a uma notação gráfica, *escrita*. Ainda que não problematize essa relação e não faça diferença entre letra e fonema, o belo ensaio de Augusto de Campos intitulado “Um lance de ‘dês’ do Grande Sertão”, de 1959, em que o poeta concreto aproxima a prosa de Rosa das experiências de linguagem levadas a efeito por Mallarmé e sobretudo Joyce, já aponta um trabalho da dimensão da letra. Augusto percebe, em Rosa, aquilo que ele denomina uma “temática de timbres”: a valorização de determinados fonemas, intrinsecamente disseminados no texto, promove a intensa circulação de alguns temas, que se repetem ao longo da narrativa sob a forma de um tecido sonoro. Cf. CAMPOS, 1978, p.21.

Orlanda e uma data – o tempo, *t*? (p.140)

[...] mudou-se de amar e de amor, ora agora mandar-se-á ao lado de uma outra mulher, certa a de Titolívio Sérvulo, a êle de antemão destinada, da grei do exato sentir. (p.140)

“Se cada uma pessoa é para outra-uma pessoa”, porém se corre sempre o risco de não se ser o personagem dessa estória. Além de que se pode também atuar como mero “entretator” – Sérvulo, servo, “bom condutor”, cocheiro-guia de um amor alheio: afinal, não é de seu nome que se desprende a letra *T* (letra que, como um fio, conduz a “concentrada energia passional” e põe-se a serviço do encontro entre o narrador e Orlanda)? Talvez a letra possibilite realizar a travessia do amor – “aquêl certo se não errado acontecimento” – justamente porque “todo subsentir dá contágio”, impelindo o narrador a contagiar seu relato com o *T*, que suporta em sua reiteração a cadência do sofrimento: Titolívio, o triângulo, a timidez, o tempo. Só assim “um grande acontecimento veio a não suceder” – enfim, através da letra, chega Orlanda: “De dom, viera, vinha, veio-me, até mim.”

Mas o tímido narrador acerta em seu cálculo? Saindo de cena o terceiro – quando Titolívio é novamente referido pelo nome, não mais sendo *T*., sua abreviatura –, restam dois para a conta do amor: número harmônico do casal, que em muito agrada o narrador, para quem “o amor se faz é graças a dois”. Porém, e Orlanda? Antes “andorinha do abstrato”, habitava o longe, o improvável, e nada parecia dizer. Depois, “nomeadamente Orlanda – de a um tempo rimar com rosa, astro e alabastro – aqui”, apresenta-se na concretude de seu corpo de mulher: “seu umbigo de odalisca, sorriso de sou-boneca, a pele tôda um cheiro murmurante, olheiras mais gratas azúis”. Concretude, entretanto, não menos silenciosa, pois – presente ou ausente – Orlanda parece estar sempre situada à orla do discurso do narrador, mais tímida do que ele, objeto que escapa às suas palavras, ainda que elas insistam em fazer do amor não mais o *T*, mas o ter: “Sua minha alma [...]. Mesma e minha.” Assim, a contragosto do narrador, o dois não se fecha, não conclui: “Ei-la, alisa a tira da sandália, olha-se terna ao espelho, eis-nos. Conclua-se. Somos. Sou – ou transpareço-me?”

Na transparência da imagem, da dúvida, novamente se insinua o três e o *T* cai do olhar *terno* (do latim *terni*, “de três em três”) de Orlanda, de forma que, se ela é o segundo elemento da relação, redimensiona o dois e – partindo-o – relança o cálculo do narrador: sim, o amor se faz “graças a dois”, já que aí *dois* pede *Deus* e estamos de volta ao triângulo, ao *T*.¹² Logo, se “nem sabe o tímido quanto bem calcula”, menos ainda o sabe Orlanda, que, em sua condição feminina, parece dotada da “capacidade de se des(a)propriad sem cálculo” (CIXOUS citada por BRANCO, 1994, p.64), cedendo ao amor a letra de seu vazio: o *O* – letra que não se quer inteira soma de somos. Letra silenciosa. Que acrescenta o nada. Escava o zero. A transparência das

¹² Cf. o artigo “Deus e o gozo d’A mulher”, em que Lacan, ao tomar a mulher – aqueles que se alinham “sob a bandeira das mulheres” – como não toda, distingue o gozo fálico do gozo feminino, caracterizando este último como um gozo *suplementar*, marcado por um não-saber e um *a mais*, um *para além*, um fora que encontra em Deus – colocado aí “em terceiro lugar”, termo do amor que se faz a três – um velho nome do grande Outro: “Esse gozo que se experimenta e do qual não se sabe nada, não é ele o que nos coloca na via da ex-sistência? E por que não interpretar uma face do Outro, a face de Deus, como suportada pelo gozo feminino?” LACAN, 1985, p.103.

palavras: “Da vida sem idéia nem comêço, esmaltes de um mosaico, do mundo – obra anônima?” (ROSA, 1967, p.141)

No silêncio do *O*, não mais tanto o corpo, mas simplesmente, com ele, o seu vazio. Porque a letra é também essa “obra anônima”, essa ausência que ela suporta, contorna. Quem sabe, talvez, para assinalar no triângulo – exatamente no ponto culminante do encontro de três (*Ó*, boca aberta!) – um orifício: seu furo, sua orla, o seu “umbigo de odalisca”.¹³ Aquele que faz do *T* um pequeno sabre que atravessa o corpo e divide os braços, abertos – ei-la, eis-nos: uma bifurcação no peito da escrita.

Referências

ANDERSEN, Hans Christian. **Histórias do Cisne**. Seleção de Brian Alderson. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2002. p.27-37: O soldadinho de chumbo.

ANDRADE, Paulo de. A subtração da escrita. *In*: SEMINÁRIO Internacional Guimarães Rosa. **Veredas de Rosa II**. Belo Horizonte: PUC Minas; CESPUC, 2003. p.636-641.

ATHAYDE, Félix de. **Ideias fixas de João Cabral**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; FBN; Mogi das Cruzes: Universidade de Mogi das Cruzes, 1998.

BALBUENA, Monique. **Poe e Rosa à luz da Cabala**. Rio de Janeiro: Imago, 1994. (Diversos)

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. Ensaios críticos III. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1977.

BARTHES, Roland. **Roland Barthes por Roland Barthes**. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *In*: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Obras escolhidas I. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1985. p.197-221.

BLANCHOT, Maurice. **L’entretien infini**. Paris: Gallimard, 1995.

¹³ Fazemos ecoar aqui a noção freudiana do “umbigo do sonho”, que é essa espécie de “ponto cego, esse estranho lugar onde o sentido do sonho escoia e de onde jamais poderá ser fisgado, essa confluência onde os pensamentos oníricos formam um emaranhado que não se deixa desenredar, o ponto em que o sonho mergulha no desconhecido” (BRANCO, 1994, p.40).

- BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Trad. Maria Regina Louro. Lisboa: Relógio D'Água, 1984.
- BORGES, Jorge Luis. **Obras completas**. Trad. Sérgio Molina *et al.* São Paulo: Globo, 1999. v.2, p.96-98: Kafka e seus precursores.
- BRANCO, Lucia Castello (Org.). **Coisa de louco**. Belo Horizonte: Mazza, 1998.
- BRANCO, Lucia Castello. Palavra em ponto de *p*. In: BRANCO, Lucia Castello. **Os absolutamente sós: Llansol – a letra – Lacan**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p.19-33.
- BRANCO, Lucia Castello. **A traição de Penélope**. São Paulo: AnnaBlume, 1994. (Selo Universidade, 22)
- CALVINO, Italo. O livro da natureza em Galileu. In: CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos**. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p.89-95.
- CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. Trad. Ivo Barroso. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- CAMPOS, Augusto de. **Poesia, antipoesia, antropofagia**. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978. p.9-37: Um lance de “dês” do Grande Sertão.
- CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária**. São Paulo: Perspectiva, 1992. p.57-63: A linguagem do Iauaretê.
- CASCUDO, Luis da Camara. **Vaqueiros e cantadores**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1984. (Reconquista do Brasil, 81)
- CHACAL. **Letra elétrica**. Rio de Janeiro: Diadorim, 1994.
- DANTAS, Paulo. **Sagarana emotiva: cartas de J. Guimarães Rosa**. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997. (Col. TRANS)
- DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. Trad. Maria Beatriz Nizza da Silva. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

HOUAISS, Antônio (Org.). **Pequeno dicionário enciclopédico Koogan Larousse**. Rio de Janeiro: Larousse do Brasil, 1982.

LACAN, Jacques. **O seminário: livro 20 – mais, ainda**. 2.ed. Trad. M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. *In*: ROSA, João Guimarães. **Ficção completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. v.1. p.27-61.

MARTINS, Wilson. **A palavra escrita: história do livro, da imprensa e da biblioteca**. 2.ed. São Paulo: Ática, 1996. (Série Temas, 49)

MENDES, Lauro Belchior. Imagens visuais em **Grande sertão: veredas**. *In*: MENDES, Lauro Belchior; OLIVEIRA, Luiz Claudio Vieira de (Orgs.). **A astúcia das palavras: ensaios sobre Guimarães Rosa**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998. p.51-80.

MESCHONNIC, Henri. **La rime et la vie**. Paris: Verdier, 1989.

NOVIS, Vera. **Tutaméia: engenho e arte**. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1989. (Debates, 223)

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. 14.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.

ROSA, João Guimarães. **Tutaméia: terceiras estórias**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

VALÉRY, Paul. Discurso sobre a História. *In*: VALÉRY, Paul. **Variedades**. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991. p.115-121.

Usar NBR 6023 para textos em português.

Follow current MLA guidelines for English, Spanish or French texts.

Para citar este artigo

ANDRADE, P. F. O A.B.C. de João Guimarães Rosa. **Macabéa – Revista Eletrônica do Netlli**, Crato, v. 10, n. 1, 2021, p. 93-114.

O Autor

PAULO FONSECA ANDRADE é professor de Literatura e Ensino de Literatura no Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia.