

SOMBRAS DA ESCUTA - GUIMARÃES ROSA CRIADOR DE LIVROS E TEXTOS

por Mônica F. R. Gama¹

RESUMO: Esboçaremos aqui uma leitura da historicidade da prática de leitura proposta por João Guimarães Rosa, pois mesmo sendo um autor conhecido por sua capacidade de fabulação, é também notável por deixar aparecer em sua ficção sua preocupação com a materialidade do livro e com os processos de apreensão da leitura.

PALAVRAS-CHAVE : Guimarães Rosa, Leitura, Materialidade do livro, *Tutaméia*.

RÉSUMÉ : Nous essayerons ici une lecture de l'historicité de la pratique de lecture proposée par Guimarães Rosa, qui même en étant un auteur connu pour sa capacité fabulation, il est aussi remarquable par laisser apparaître dans sa fiction la préoccupation par l'importance de la matérialité du livre et avec les processus d'appréhension de la lecture.

MOTS CLÉS: Guimarães Rosa, Lecture, Matérialité du livre, *Tutaméia*

A CONSTRUÇÃO DO LEITOR ROSIANO

Em obras como *Sagarana* (1946), *Grande Sertão: Veredas* (1956) e *Tutaméia* (1967), encontramos narrativas nas quais o lugar do receptor é ocupado por um ouvinte e não por um leitor. Através do uso de estruturas próprias da linguagem oral, assim como do esquema dialogal, Guimarães Rosa constrói uma imitação de oralidade. Infelizmente, esse recurso imitativo não é entendido por seu mecanismo, mas, muitas vezes, é associado à biografia do autor (mineiro de Cordisburgo) e à produção de uma literatura que representaria a fala popular, reduzindo, assim, a ficção a um referencial lingüístico-geográfico.

Percebemos que há, em relação ao modernismo brasileiro, uma confusão entre o produto e suas formas de produção – daí essa associação direta entre língua sertaneja e oralidade nas obras de Guimarães Rosa, provocando o equívoco no qual o efeito de espontaneidade passa a ser entendido como modo de produção.

Carlos Abel afirma categoricamente o que boa parte dos pesquisadores rosianos deixa nas entrelinhas:

a escritura de Rosa provém da experiência apriorística nos campos dos Gerais que tanto amava, uma recontagem dos “causos”, tornados páginas impressas da maior genialidade. Tinha a mundivivência e a mundivivência, conhecia o ambiente, a linguagem, as pessoas, conhecia tudo dos Gerais (ABEL, 2003, p. 46).

Lembremos da colcha de retalhos de narrativas inseridas em *Grande Sertão: Veredas* que são postas e retiradas por narradores simulacros dos contadores de estórias sertanejos que parecem surgir e desaparecer com a facilidade de um encontro ao redor de uma fogueira.

¹ Mônica Fernanda Rodrigues Gama é mestranda na Universidade de São Paulo. Atualmente desenvolve pesquisa sobre o processo de criação de *Tutaméia*, de Guimarães Rosa, e participa do grupo de pesquisa Criação e Crítica. Tem os seguintes textos publicados: “Aproximação de um problema: a ficcionalização do leitor nas tramas de Guimarães Rosa”. São Paulo: *Revista Magma*, v. 9, 2007; “L'espace de l'écriture de l'accumulation dans les manuscrits de Guimarães Rosa”. *Revue Recto Verso* v. 2, 2007 (www.revuerectoverso.com); “Invenção do zero produção de indeterminação em *Tutaméia* de João Guimarães Rosa”. In: Claudia Amigo Pino. (Org.). *Criação em debate*. São Paulo: Humanitas, 2007.

Esse efeito de oralidade buscado por Guimarães Rosa parece tentar retomar a antiga prática de leitura em voz alta. Como sabemos, a leitura era uma prática coletiva e declamatória. Na antiguidade clássica, praticava-se a leitura publicamente, já que a escrita era sem pontuação e sem a indicação do início e fim de cada palavra, limitando o entendimento à sua verbalização. Ao final da Idade Média, os monges passam a associar a leitura privada e silenciosa a um sinal de devoção sincera e meditação séria, ao contrário da cantoria coletiva de salmos que poderia ser efetuada sem “brotar do coração”. Na modernidade, a leitura silenciosa rompe com valores comunitários tradicionais, participando de uma nova conceituação de privacidade e intimidade. Assim, percebemos que entender a história da leitura é estudar as formas como os leitores se inserem no mundo da cultura escrita.

Na ficção de Guimarães Rosa podemos perseguir elementos constitutivos da ficcionalização da estrutura dialogal. Jacques Coursil, tratando da função muda da linguagem, começa seu ensaio afirmando a não premeditação das seqüências do enunciado, pois o ato de falar seria um acontecimento súbito – além de não haver escolha de palavras em um diálogo, ocorre que nas seqüências do enunciado, o sujeito nem controla seus elementos e suas relações, nem o compõe.

As idas e vindas da narração de Riobaldo em *Grande Sertão: Veredas*, já idoso, contando o seu passado guerreiro nas batalhas e nas dúvidas do coração, é ficção desse súbito da linguagem, negando, assim como na teoria de Coursil, a idéia de linguagem como meio de expressão, isso porque, se assim o fosse, ela estaria fora do processo de compreensão: “a linguagem é totalmente diversa de um sistema de signos sensíveis, simbolismo que o espírito ouve, manipula ou controla; é uma arquitetura de “valores puros” que estrutura e governa a memória do ouvinte” (COURSIL, 2000)².

SILÊNCIO PARTICIPANTE

De acordo com esse ponto de vista, o ouvinte ocupa naturalmente o lugar do silêncio, atuando segundo a *função muda da linguagem*, que se define por ser uma atividade da linguagem: “o diálogo, lugar da fala, é também, por necessidade, um espaço de silêncio”(COURSIL, 2000)³.

Podemos afirmar, então, que o silêncio imposto a seu ouvinte por Riobaldo mimetiza essa condição primeira da instância do diálogo, mas levando até as últimas conseqüências – já que se trata de um livro de mais de quinhentas páginas e, inegavelmente, esperamos, como leitores, alguma fala direta desse ouvinte – por causa de uma concepção estética diferenciada a respeito do espectador, seja ouvinte ou leitor.

A relação entre Jorge Luis Borges e Guimarães Rosa em muitos momentos já foi assinalada⁴, mas é no comentário de Ricardo Piglia que chamamos mais uma vez essa afinidade. Ao tratar do problema do encerramento do conto (usando as narrativas de Borges como exemplo) chama atenção para os resquícios da tradição oral na estruturação dos mesmos. E afirma quanto à oralidade: “Silhueta instável de um ouvinte, perdido e deslocado

² « le langage est tout autre chose qu'un système de signes sensibles, symbolisme qu'un esprit entend, manipule ou contrôle; c'est une architecture de “valeurs pures” qui structure et gère la mémoire de l'entendant » (tradução nossa).

³ «le dialogue, lieu de parole, est aussi par nécessité, un espace de silence», tradução nossa.

⁴ Ver principalmente o trabalho de Lenira Covizzi, In: *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*. São Paulo: Ática, 1973.

na fixidez da escrita, encerra-se o mistério da forma. Não é o narrador oral quem persiste no conto, mas a sombra daquele que o escuta” (PIGLIA, 1990, p. 101).

Correntemente afirma-se a oralidade 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 o projeto estético comum a escritores modernos como Mário de Andrade, Raymond Queneau, Joyce, entre outros, que parece pretender problematizar os limites da forma literária (romances, contos, poemas) – geralmente com temática e estrutura que apontam para o indeterminado e o infinito, encerrados numa forma historicamente limitadora e limitada.

Como essa questão da oralidade nos interessa na medida em que é um dos recursos para tornar o leitor uma ficção dentro da obra e também provocar um efeito de leitura, passaremos agora a levantar alguns problemas no livro de contos *Tutaméia (Terceiras Estórias)* (ROSA, 1967), pois concordamos com a teoria sobre o conto de Poe que tem como princípio a relação entre a extensão do conto e a reação que pretende provocar no leitor – a economia da narrativa faz com que as histórias sejam estruturadas com o não-dito, o subentendido, a alusão e ambigüidade. Além disso, assim como Borges, Kafka e Poe, Guimarães Rosa transforma, em diversos momentos narrativos, “anedota os problemas da forma de narrar” (PIGLIA, 1990, p. 93).

LIVROS E LEITORES

Desde seu primeiro livro, *Sagarana*, o autor apresenta textos que provocam o estranhamento do leitor, seja pela renovação da língua a partir da exploração de suas potencialidades, seja pela reestruturação de modelos literários.

Em 1956, operando o que poderia ser considerado um grande erro editorial, Guimarães Rosa lança dois livros que marcaram a produção literária brasileira – *Corpo de Baile* (em janeiro) e *Grande Sertão: Veredas* (em maio).

Ambos os livros participam de uma poética rosiana de revitalização da linguagem, pois para o autor ela se encontra desgastada pelo uso e empregada correntemente de maneira automatizada e mecânica. O uso diferenciado da língua em suas narrativas causou espanto aos leitores de sua época que o comparavam correntemente a autores de também extrema dificuldade de leitura, tais como Joyce e Mallarmé. Entretanto, diferentemente do que foi proposto por críticos no momento do lançamento de suas estórias, Guimarães Rosa não cria uma nova língua, apenas explora novas possibilidades de uso de estruturas já construídas.

Essa postura obriga o leitor a estar sempre atento à desconstrução de paradigmas literários e lingüísticos: é escrito um romance sem divisão de capítulos, provérbios são modificados e invertidos, verdades metafísicas são construídas a partir de jogos de linguagem, novelas são chamadas de poemas e/ou romances etc.

Além disso, é importante pensarmos na materialidade do livro rosiano já que seu processo de criação não se limita ao estabelecimento do texto publicado. O autor acompanhava todas as etapas do projeto editorial de seus livros, estabelecendo um intenso diálogo com os editores através da indicação de elementos essenciais para a recepção de sua obra: capa, folha de rosto, orelhas, índices, ilustrações, traduções.

Essas questões podem ser observadas em *Tutaméia (Terceiras Estórias)* – aliás, como se usássemos uma lente de aumento – pois tudo no livro pede uma leitura diferenciada: a duplicidade do título; a epígrafe junto ao índice; a presença de quatro prefácios; a inversão dos títulos; um texto que traz um glossário de palavras não utilizadas; o índice de releitura junto à outra epígrafe no final do livro. É claro que um leitor habitual de Guimarães Rosa –

acostumado a um romance sem capítulos, novelas que são apresentadas no índice como poemas, uma coletânea de contos que traz um segundo índice iconográfico - pode não se assustar tanto, mas esses elementos demarcam um espaço de estranhamento⁵.

Enquanto as memórias de Riobaldo em *Grande Sertão: Veredas* são entremeadas de várias outras histórias, numa colcha de retalhos de narrativas, discussões estéticas e especulações filosóficas e religiosas, mediadas pelo grande monólogo do narrador e personagem principal, em *Tutaméia* Guimarães Rosa apresenta a mesma pluralidade, mas agora caracterizada pela diluição de narrativas em quarenta e quatro curtos contos de alta densidade poética, que trabalham, sobretudo, com o mínimo e com a desconstrução – quatro deles são renomeados posteriormente (num segundo índice de leitura) como prefácios.

Um dado interessante para apontarmos é que mesmo sendo *Tutaméia* um dos livros menos estudados pela crítica rosiana, sua primeira edição se esgota em menos de três meses. Ao contrário do que parece, 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 1967 em relação a mais nova obra do autor de *Grande Sertão: Veredas*. Assim, mesmo sendo um livro considerado excessivo e esquisito por seus leitores, a produção de valor agregado ao nome João Guimarães Rosa pelos consumidores foi desigual à produção de valor concedido a obra (testemunhado pela crítica literária na época do lançamento).

Durante o lançamento dos contos que constituem *Tutaméia*, no periódico médico *Pulso* encontramos cartas de leitores que demonstram a inquietação provocada pelos textos:

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.⁶

Vejamos outras passagens:

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.⁷

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.⁸

Podemos entrever por essas opiniões que havia certo descontentamento com as histórias publicadas entre 1965 e 1967 no periódico destinado aos médicos.

Desde o lançamento de *Sagarana*, o autor cultivou o hábito de colecionar os recortes tanto de anúncios de lançamentos, como de artigos críticos de recepção – eram tantos os cuidados e a vontade de guardar essa memória que algumas dessas coleções foram encadernadas com relativo luxo. Em seu arquivo no Instituto de Estudos Brasileiros existem

⁵ É de se notar também que a crítica substancial encontra-se centralizada nas obras anteriores.

⁶ Foi mantida a grafia original. A carta está no *Instituto de Estudos Brasileiros* da Universidade de São Paulo – IEB/USP. Cf. FJGR, Correspondência de terceiros, Cx. 01,44. Correspondência sem assinatura.

⁷ Correspondência enviada por Paulo Rosa. Cf. FJGR, Correspondência Recepção de Obras, CP - Cx. 04,111.

⁸ Correspondência enviada por Paulo Dias Fernandes. Cf. FJGR, Correspondência Recepção de Obras, CP - Cx. 04,118.

duas encadernações e quatorze conjuntos de recortes de jornais que cobrem o período de 1937 a 1967, num montante de cerca de 1880 textos.

Em geral, há muitas notícias festejando o novo livro, mas poucos artigos de tom crítico-analítico. É interessante ver o quanto Guimarães Rosa já era um autor canônico em nossa literatura na década de 60. No lançamento de *Primeiras Estórias* já figurava entre os cinco livros mais vendidos em São Paulo e no Rio de Janeiro e, em poucos meses, já ocupa o segundo lugar entre os mais vendidos. Em 1967, no lançamento de *Tutaméia*, ocorre o mesmo fenômeno: já é publicado constando na lista dos três mais vendidos e, no mesmo ano, sai outra edição do livro.

MATERIALIDADE DO ILIMITADO

Como apontamos anteriormente, em *Tutaméia* o jogo encenado pelos paratextos é um exemplo de como o objeto livro já coloca em cena a postura diferenciada que o leitor deve ter em relação ao seu conteúdo – encontramos uma complexidade em relação às identidades textuais (conto, prefácio, epígrafes, índices) e um excesso de marcas paratextuais.

Contradizendo a prerrogativa de que autores escrevem textos e não livros, pois o livro em sua forma física, seria estabelecida por outrem, encontramos também amostras do acompanhamento da publicação de sua obra, sugerindo uma reduzida autonomia por parte da editora. Isso porque Guimarães Rosa fazia projetos de capas, indicava quais tipos e tamanhos de fontes utilizadas – sabemos inclusive que ele direcionava o trabalho de Poty e Luís Jardim com esboços de desenhos para capa e miolo e que esse direcionamento aponta para a possibilidade de afirmarmos que as imagens ilustram também algumas de suas preocupações literárias⁹.

Devemos pensar que “a forma física do texto (...) determina a relação histórica entre leitor e texto” (LYONS; LEAHY; 1999, p. 53). Assim, para obsevamos a historicidade da leitura devemos pensar as relações entre o texto, sua forma física, seus meios de circulação e seu público.

Lembremos então de uma memória de Haroldo de Campos que narra em entrevista sobre seu livro *Galáxias*:

lembro-me de uma opinião de Guimarães Rosa, (...) eu havia dado ao Rosa o nº 4 de *Invenção*, com “dois dedos de prosa” e os fragmentos iniciais das *Galáxias*. A uma certa altura, ele me disse: “Você não sabe o que tem nas mãos. Isto é o demo. Esta sua prosa é o demo!”. E depois de uma pausa, referindo-se ao projeto do livro: “mas veja: não publique em folhas soltas, faça um livro comum, costurado ... Não dificulte o difícil...” No momento, lembrando-me das capas ‘convencionais’, do grafismo acadêmico, ‘regionalista’, dos livros do Rosa (tão extraordinariamente revolucionários no seu texto, na sua escritura), não dei maior atenção à observação (CAMPOS, 1992, p. 273).¹⁰

⁹ Veja-se o caso de *Grande Sertão: Veredas* que nas edições da José Olympio trazem as orelhas com um mapa e o símbolo de infinito.

¹⁰ Devemos a observação dessa entrevista de Haroldo de Campos ao texto de Clara Rowland: *A construção do livro em João Guimarães Rosa: indicações de leitura*, quando de sua comunicação no III seminário Internacional Guimarães Rosa, em 2005.

O problema é posto de forma bem interessante: se no conteúdo das narrativas de Guimarães Rosa temos um texto revolucionário, a escolha pelo *codex*, pela linha que une os fragmentos, ou seja, por um formato historicamente facilitador, aponta para a complexidade da estética proposta por seus textos:

os livros *costurados*, comuns, de Rosa, projectam a partir do seu interior inúmeras possibilidades de desdobramento, na medida em que postulam um movimento interminável sobre si próprios que afecta o livro sem, no entanto, afectar a sua materialidade e sem pressupor qualquer inacabamento. Peça fundamental desse processo, como veremos, será sempre o leitor; daí que o problema do livro e da sua forma em Rosa seja, antes de mais, um problema de leitura (Rowland, 2005).

A mesma complexidade encontra-se no carácter ficcional dos textos. É abundantemente referida pela crítica especializada por causa da perplexidade provocada pela existência de quatro textos com identidade complexa que apontam para o carácter de duplo – são contos conforme um índice de leitura e prefácios segundo um índice de releitura.

Somos levados a questionar, então, qual é a função dos prefácios quando pensamos em sua condição de paratexto: enquanto marca o lugar da margem e do afastamento, torna-se paradoxal, pois é o estar fora que é também posto dentro da obra. Dito de outra forma: é o prefácio 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 mundo¹¹. Enquanto discurso de criação, é também criação simultaneamente.

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 (ANDRADE, 2004).

A complexidade na escolha de narradores e no diálogo estabelecido com o leitor deixa entrever o problema da dependência do livro e das formas literárias modernas para a expressão literária. No Brasil da década de 60, a literatura de Guimarães Rosa já estava estabilizada entre a crítica especializada, mas se encontrava problematizada pelo não entendimento do público em geral e pela leitura crítica congelada em determinados aspectos da obra.

FRAGMENTOS PARA DUPLICIDADE

Sem anunciar um acabamento para este texto (pois ele em si apenas se dá como pesquisa em processo) podemos levantar ainda outro aspecto da materialidade de *Tutaméia*: a construção de textos muito curtos que colocam em cena o fragmento enquanto efeito,

¹¹ 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.

ensionando o limite entre o pensamento da continuidade e da descontinuidade. Se, como acontece para Mallarmé, o fragmento é mais que uma prática, é da ordem da experiência, podemos citar quatro aspectos do fragmento: “está numa *lógica* livre do princípio de contradição; em uma *tipologia* de superfícies onde o verso e o anverso se revelam idênticos; em uma *ética* que consiste em triunfar da falta pelo prazer; e em uma *estética* que faz surgir a palavra poética do silêncio” (RIPOLL, 2002, p. 348). Assim, podemos entender que há um efeito poético proporcionado pelo caráter alusivo do fragmento: “por sua concentração e economia do discurso que ele mantém, o fragmento participa do silêncio ou mais de um modo de dizer. Dá lugar a um modo de apreensão do mundo mais alusivo, mas todo um tanto sintético”. (RIPOLL, 2001, p. 349).

Duas proposições atacam a escrita fragmentária: 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.

Se nas poéticas da modernidade questiona-se, pelo texto, o literário por causa da simulação da oralidade e da figuração memorial, sempre expressando a dificuldade de transmissão da experiência a outrem, podemos supor que há, em *Tutaméia*, um movimento fundador de uma ficção que opera a desestabilização através da criação de duplos que, presente já em outras narrativas, é estruturante nesse livro de contos.

Assim, para Guimarães Rosa, é sempre o duplo que é posto em questão. É a oralidade presa à escrita um dos fatores que criam ambientação para a encenação de outro duplo: narradores modernos em diálogo com contadores tradicionais; também duplo entre a leitura oficial descomprometida com a construção textual (e que busca a formação de um cânone) e formação de leitores a partir da desestabilização – criando uma pedagogia da leitura para um público de jornal acostumado com leituras simples e rápidas. 

Referências Bibliográficas:

- ABEL, C. A. *Rosa autor, Riobaldo narrador*, Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.
- ANDRADE, A M.. *A velhacaria nos paratextos de Tutaméia: terceiras estórias*. Campinas: dissertação de mestrado apresentada ao IEL/UNICAMP, 2004.
- CAMPOS, H., *Metalinguagem & Outras Metas*, São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 273.
- COURSIL, J. “*La fonction muette du langage*. Essai de linguistique générale contemporaine”. Apostila distribuída no curso « Analytique du langage et du dialogue » (FFLCH-USP, 2000).
- COVIZZI, Lenira, In: *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*. São Paulo: Ática, 1973. LYONS, M. e LEAHY, C. , Op. cit., p. 12.
- LYONS, M e LEAHY, C. *A palavra impressa*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 1999.
- PIGLIA, R. *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- RIPOLL, R. (org.), *L’écriture fragmentaire: théories et pratiques*, Presses Universitaires de Perpignan, 2002, p. 348.

ROSA, J. G. *Tutaméia (Terceiras Estórias)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

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.

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