



PARTE 4  
ENSAIOS PREMIADOS NO  
CONCURSO DE MONOGRAFIAS  
“A OBRA DE GUIMARÃES ROSA”  
(PÓS-GRADUAÇÃO)

Página anterior: Desenhos de Luís Jardim para o sumário ilustrado da edição de **Primeiras estórias** da Editora José Olympio Ltda.

# ESCREVER, SUBTRAIR\*

*paulo de andrade\*\**

## RESUMO

Este ensaio aborda um trabalho específico de linguagem que nos parece evidenciado pela experiência literária de Guimarães Rosa, na qual a exigência da obra aproxima o escritor das operações de anonimato e subtração.

**Palavras-chave:** Vida e obra; Nome próprio; Tutaméia; Subtração; Letra.

Até hoje não sabia que se pode não escrever. Gradualmente, gradualmente, até que de repente a descoberta muito tímida: quem sabe, também eu poderia não escrever. Como é infinitamente mais ambicioso. É quase inalcançável. (Clarice Lispector)

## DE CUJA MORTE, PORTANTO

“No dia em que completar cem anos, publicarei um livro, meu romance mais importante: um dicionário. Talvez um pouco antes. E este fará as vezes de minha autobiografia” (Lorenz, 1995, p. 53). Essa declaração, um tanto quanto curiosa, poderia ser encontrada, talvez, em um conto de Borges ou mesmo em uma narrativa de Kafka, tal é a singularidade do paradoxo que carrega. Trata-se, entretanto, de palavras de Guimarães Rosa, proferidas em uma entrevista concedida a Günter Lorenz, em Gênova, no ano de 1965, por ocasião do Congresso de Escritores Latino-Americanos.

\* 1º lugar no concurso de monografias “A obra de Guimarães Rosa”. Prêmio CESPUC/ Brasil 2000/ Nova Fronteira.

\*\* Mestre em Literatura Brasileira e doutorando em Literatura Comparada pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais.

João Guimarães Rosa, escritor brasileiro, diplomata, médico (tendo sido soldado e rebelde), “homem do sertão”, amante de cavalos, vacas, religiões e idiomas. Esse homem, carregado de epítetos, admirado por seu sucesso profissional e literário, por sua genialidade inventiva, conhecido como um dos maiores autores de todos os tempos, parece preferir, de algum modo, reservar a vida à discrição: “odeio a intimidade”. Mas seria de fato uma preferência? “Creio que minha biografia não é muito rica em acontecimentos” (Lorenz, 1995, p. 31). Ainda assim, poderíamos investigar os seus segredos, perscrutar cartas e manuscritos, ouvir familiares e amigos. E certamente o resultado de tamanho esforço seria vão: a imagem que se forma é a do homem comedido e sistemático, talentoso e por demais inteligente – o gênio. Imagem límpida – que nem mesmo seu quinhão de vaidade ou seu medo da morte chegam a arranhá-la –, cultivada pelo escritor e por todos aqueles que o rodeavam e ainda o rodeiam.

Mas esse homem, que não gosta de partilhar o íntimo, cuja vida, comum demais, “completamente normal”, aparenta não ter acontecido, somente passado, esse homem diz: “é impossível separar minha biografia de minha obra” (Lorenz, 1995, p. 31), e confia às palavras em estado de dicionário, às suas significações possíveis, às suas histórias difusas o sumo de sua obra e de sua vida. Confia assim: menos como quem as guarda, que como quem as perde. Pois ele, aí, já não possui mais vida (e – por que não dizê-lo? – brevemente já não terá também a obra): ele está *impossibilitado de viver*. Por quê? Que pode então fazer? Nada. Que deve então fazer? Escrever. Mas não para salvar a vida, agora impossível, uma vez que é o próprio trabalho da escrita que seca, no escritor, a possibilidade de viver. Mesmo aqueles cujas biografias são repletas de fatos extraordinários ou, como a outra face de uma mesma moeda, ricas de pormenores insignificantes que se elevam ao exótico, ao original, têm suas vidas impedidas, arrastadas pelo torvelinho da literatura: quer se resguarde, quer se mostre, não se trata mais da intimidade do indivíduo, pois tudo que lhe diz respeito contaminou-se pela linguagem da ficção e, agora, pertence à obra. Ela assim reclama. É uma exigência.

A exigência da obra, aquela pela qual é movido o artista, “ao repeli-lo para fora da vida e de toda a vida, torna-o vulnerável a esse momento em que nada pode fazer e já não é ele próprio” (Blanchot, 1987, p. 47). Instante em que a vida não cessa de se abrir ao seu exterior, quando viver é sempre passado e jamais acontecido, onde a superfície lisa e contínua da vida ganha os sulcos e os contornos da imobilidade. Vivo e incapacitado para viver; repleto da vida que, no entanto, já não lhe pertence: eis a condição do escritor – de quem só poderíamos, talvez, dizer: “Vai-se falar da vida de um homem; de cuja morte, portanto” (Rosa, 1967, p. 81).

É preciso, contudo, atingir o “ponto que indica o momento em que o homem e sua biografia resultam em algo completamente novo” (Lorenz, 1995, p. 31).

Escrever a impossibilidade de viver? Escrever, também, a impossibilidade de escrever: não, minha vida não daria um romance, mas um dicionário – livro de palavras mortas, estáticas, fechadas sobre si mesmas. Também, livro de palavras potencialmente vivas, abertas a conexões as mais inesperadas, onde “cada palavra é, segundo sua essência, um poema” (Lorenz, 1995, p. 53) – o sumo da vida, onde a vida some.

Aí reside o destino do escritor: cavar, na língua, nas palavras, a vida – quando ela já não pode mais acontecer; abrir na linguagem “uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido” (Deleuze, 1997, p. 11): “como escritor, devo me prestar contas de cada palavra e considerar cada palavra o tempo necessário até ela ser novamente vida (...) A literatura tem de ser vida!” (Lorenz, 1995, p. 47-48). Dar a vida por um escrito: entregar-se ao trabalho infinito da obra, que, ao escritor, parece deixar somente, como um resto, um dejetivo da vida, seu nome próprio.

## NÃO PARA O JOÃO

“O devir de cada um está no som de seu nome” (Llansol, 1998, p. 133): João Guimarães Rosa – cheio de graças, flor, lugar ao longe. Qual verdade se faz escutar aí? Qual sorte lhe reservam as letras de seu nome, marcando-lhe no corpo, a ferro e fogo, a escrita de um destino, único e intransferível?

Sabe (...) que uma parte de minha família é, pelo sobrenome, de origem portuguesa, mas na realidade é um sobrenome suevo que na época das migrações era Guimaranes, nome que também designava a capital de um estado suevo na Lusitânia? Portanto, pela minha origem, estou voltado para o remoto, o estranho. (Lorenz, 1995, p. 30)

Origem que não é outra senão o próprio nome – estranho nome, ele mesmo migrante, fora de lugar: que faz recair sobre o nomeado menos uma identificação, um reconhecimento, que um estigma: dá-lhe a condição de uma espécie de *agregado* – aqui estou, aqui me acolhem, mas não pertencço a esse lugar, daqui estou afastado. Como pode um nome oferecer-nos, na mesma medida, tamanho abrigo e tão grande abandono? Sob que forma pode ele encerrar em si o mistério de uma vida?

Houve um tempo em que se era comum procurar a vida do artista oculta em sua obra, ou mesmo – e certamente pior – ler nos fatos biográficos um motivo, uma explicação causal para a arte. Essa relação, jamais desfeita, atinge hoje outras dimensões. Se estamos sempre a solicitar ao texto a intimidade de seu autor, ele – o texto – a reduz a uma dispersão de imagens, a uma nuvem de poeira, “como as cinzas que se atiram ao vento após a morte” (Barthes, 1990, p. 12). *Biografemas*: assim desejou Roland Barthes – alguns pormenores sutis, pequenas cenas, lampejos

amorosos da vida, que, se prometem um corpo futuro, não chegam senão a figurar o próprio desaparecimento desse corpo. Nada os amarra, nada os prende em uma seqüência lógica, temporal ou épica. Apenas um elemento continua a insistir não em sua reunião, mas, talvez, numa entrada que atravessa o texto da vida e o texto da obra: ainda, o nome.<sup>1</sup>

Ouvinte atento e apaixonado dessa classe de unidades verbais, é também Barthes quem nos presenteia com uma leitura assustadoramente bela da obra de Marcel Proust. Localizando nos nomes próprios três qualidades que, segundo ele, o narrador de **Em busca do tempo perdido** atribui à reminiscência – sendo elas o poder de essencialização, o poder de citação e o poder de exploração –, Barthes expõe o papel fundador da onomástica proustiana: “dispor do sistema de nomes próprios significava para Proust (...) dispor das significações essenciais do livro, do arcabouço de seus signos, de sua sintaxe profunda” (Barthes, 1974, p. 65). Objeto extremamente precioso, que, como uma flor ou um verbete de dicionário, é passível de ser desabrochado, desdobrado, o nome próprio é o elemento poético catalisador e propagador da obra do romancista francês, a ponto de se poder arriscar dizer que “toda a *Recherche* originou-se de uns poucos nomes” (Barthes, 1974, p. 61).

Reconhecer no nome próprio a força motriz capaz de detonar uma escrita ou mesmo o laço que ata a vida e a obra de um autor coloca-nos ainda numa perspectiva em que o nome está sempre, de alguma forma, anterior à obra: por isso ele resta, por isso ele pode provocar a escrita. Entretanto, podemos também pensar numa outra direção, em que o nome é afetado, construído pela obra, ou seja, o autor se vê aí renomeado a partir de sua criação. É sob esse ponto de vista que Jacques Lacan, ao falar de James Joyce, chamando-o de “Joyce o sintoma”, aponta para um movimento em que *escrever a obra* equivale a *encontrar um outro nome*, aquele pelo qual o escritor se reconheceria designado em seu ser.

... o “James Joyce” que assina **Finnegans Wake** não é o mesmo James Joyce registrado em cartório. Trata-se de um nome referido agora a uma experiência de linguagem, ou melhor, a uma experiência de gozo através da linguagem, que se destaca, mas ao mesmo tempo se refere, ao gozo da linguagem associado à experiência literária. Nesse sentido, ao dizer “Joyce o sintoma”, Lacan estaria nome-

---

<sup>1</sup> Vera Novis pontua a presença de alguns dados biográficos de Guimarães Rosa no texto de **Tutaméia**. Curiosamente, trata-se de uma relação estabelecida por meio do nome próprio do autor e de seu outro possível nome, Ladislau, com o qual teria sido batizado pela vontade do pai. A mãe, porém, preferiu chamar-lhe João. Cf. Novis, 1989, p. 37-41. Cf. também Machado, 1991, p. 60: “(...) em **Tutaméia**, [Guimarães Rosa] esconde-se pelo meio do índice: as iniciais dos títulos dos quatro prefácios formam seu prenome em alemão (Hans), havendo apenas dois contos que fogem à ordem alfabética que regula os títulos, e se colocam em seguida ao da letra J (João Porém, o Criador de Perus): ‘Grande Gedeão’ e ‘Reminiscção’, justamente suas iniciais, JGR. Assinalando o ponto de ruptura da ordem alfabética, fica um aviso no índice: *Hiato: intruge-se JGR lá nas campinas*”.

ando uma experiência de gozo singular, original, por meio da qual o autor pôde construir uma obra a ponto de se ver determinado, em seu próprio nome, por ela. (Mandil, 1999, p. 207)<sup>2</sup>

Antes se referindo a uma experiência de linguagem específica, só então depois o nome vem tocar o sujeito, numa espécie de deslocamento metonímico. Assim, talvez caiba agora perguntar quem nomeia quem: o autor a obra, ou vice-versa? Melhor ainda – e mais importante – seria o caso de se notar nesse processo de renomeação, de aquisição de um novo nome, uma potência que caminha no sentido contrário e cujo trabalho incessante é o de destruir sorrateiramente a possibilidade de nomeação. Poderíamos mesmo dizer que tudo não passa de um furto, um roubo. Mas o que se furta aí? Certamente: o nome.

Quando uma obra é referida pelo nome de seu autor – “estou lendo Shakespeare”, “isto é um van Gogh” –, não é simplesmente uma figura de linguagem que está atuando na língua, mas a exigência silenciosa da obra que toma para si o nome do autor: como a vida, ele também já não lhe pertence. É preciso, portanto, que o escritor *perca o nome* “para salvar aquilo que porta o nome, ou aquilo na direção do qual se dirige por meio do nome” (Derrida, 1995, p. 41): a saber, uma *escritura*. O nome, ao ser exigido pela obra, torna-se, mais que um indicativo de presença, de paternidade ou de autoria, a marca de uma ausência: “*Yayarts*: autor inidentificado, talvez corruptela de oitiva. Não é anagrama. (Pron. *íáiarts*.) Decerto não existe” (Rosa, 1967, p. 166).

“Aquele que escreve a obra é apartado, aquele que a escreveu é dispensado” (Blanchot, 1987, p. 11). Com tais palavras Maurice Blanchot desvenda-nos o alcance da solidão à qual é lançado o escritor: destituído de sua vida e de seu nome, ele não tem na obra uma compensação, um prêmio, uma propriedade; ao contrário, é ela que, roubando-lhe vida e nome, o faz experimentar o exterior da intimidade que já não é sua e o anonimato que se revela por trás de todo nome – retrato sem rosto, vocativo esquivo e cambiante. Essa experiência solitária e impessoal não é menos do autor que de sua obra, e mesmo de seu leitor: “A obra é solitária: isso não significa que ela seja incomunicável, que lhe falte o leitor. Mas quem a lê entra nessa afirmação da solidão da obra, tal como aquele que a escreve pertence ao risco dessa solidão” (Blanchot, 1987, p. 12).

João Guimarães Rosa, esse homem secreto e medroso, enrolado em sua própria imagem como um caracol, às vezes por demais confiante em seu poder sobre as palavras, entrega-se, sempre mais e talvez à revelia de sua vontade e consciência, ao abismo dessa solidão, risco sem o qual a escrita não avança em direção ao impos-

<sup>2</sup> Cf. em Mandil sobretudo o capítulo 5, “What’s in a name?”, em que há uma reflexão apurada a respeito do nome próprio.

sível que tanto almeja: “A personalidade do escritor, ao escrever, é sempre seu maior obstáculo (...). A personalidade, é preciso encarcerá-la no momento de escrever” (Lorenz, 1995, p. 53). Um escritor privado da vida, anônimo para si mesmo, esse que decerto nem existe – eis o que exige o trabalho da literatura.

## VOLTAR, PARA FIM DE IDA

Existem escritores que, livro após livro, não se cansam de perseguir a sua língua: aquela que está sempre por se fazer, ainda desconhecida e estrangeira para ele mesmo. Há também aqueles que se dão por satisfeitos – ou logrados – e, a certa altura, abandonam sua busca. Mas, quer se calem, quer perseverem, um trajeto enfim se desenha e, ao contrário do que pensa o senso comum, quase nunca é evolutivo, ascendente – uma vez que recomeçará a cada novo livro, infinitamente, chegando aqui mais longe, lá mais perto de um ponto que não sabemos se é o seu fim ou a sua perdição.

Assim, não seria de se espantar se encontrássemos um escritor que fizesse de seu percurso um eterno retorno, avançando sempre mais a cada vez que recuasse, que retornasse sem cessar ao começo que desde o início era já regresso. De que Guimarães Rosa seja esse escritor, assombrado pelo demônio de uma origem inoriginada, não temos dúvida: “Tudo, para mim, é viagem de volta” (Rosa, 1967, p. 13). Mas que *Tutaméia* seja, desse tormento, a marca mais ambígua e fechada, a mais ilegível e precisa – disso não podemos fugir. A despeito do grande silêncio que provoca em meio à crítica literária – que o vem tomando como diluição e esgotamento da obra –, *Tutaméia* rende-se sem medida à sua metamorfose, ao seu erro, seu nada.

Talvez não seja um livro o que temos diante de nós, mas talvez se trate de muito mais que um livro: a aproximação pura do movimento de onde vêm todos os livros, desse ponto original onde a obra decerto se perde, que sempre arruína a obra, que restaura nela a inação sem fim, mas com o qual lhe é necessário manter uma relação cada vez mais inicial, sob pena de não ser nada. (Blanchot, 1984, p. 224)

Por onde a obra começa? E como acaba? Por um livro, em livro, certamente. Mas quando começa, quando termina um livro? Se escrevemos um dicionário, uma enciclopédia, podemos sempre acrescentar novos verbetes, desfazer-nos de outros; temos ainda a liberdade de nos lançar à leitura a partir de qualquer palavra, saltar, retroceder, independente de ser esta a primeira página, aquela a última letra. Livro sem fim? Livro do princípio, que não acaba de acabar. E por que não enxergar aí – na própria forma do dicionário – o fim da literatura (sua meta, seu desfecho)? Tanto mais infinita quanto mais primordial, entregue ao risco de encontrar, no vazio de sua origem, sua ruína e seu desaparecimento.

Se tomamos **Tutaméia** como “a chave da obra” de Guimarães Rosa, como quer Assis Brasil, por ver em suas páginas a imagem do pensamento que configuraria a poética do escritor e, portanto, seu “segredo”, o dicionário de sua criação, aquilo que abre a obra, trazendo-a à luz, conferindo-lhe legibilidade, rapidamente não temos senão aquilo que a fecha, torna-a opaca e incompreensível, rouba-lhe o prestígio do dia e devolve-lhe à noite da dúvida.

Composto por quarenta pequenas estórias que se seguem em ordem alfabética (à exceção de duas), um índice de leitura e outro de releitura, quatro prefácios, entre outros minuciosos detalhes de arquitetura, **Tutaméia**, último livro publicado em vida de Rosa, constrói-se pela decantação extrema de uma linguagem em que as palavras estão todas “medidas e pesadas, postas no seu exato lugar, não se podendo suprimir ou alterar mais de duas ou três em todo o livro sem desequilibrar o conjunto” (Rónai, 1985, p. 216). Essa exatidão, essa radicalidade imprime ao livro justamente uma parcela de indeterminação que repele a leitura tanto quanto a atrai – “‘É para não entrarem! A casa é vossa...’” (Rosa, 1967, p. 37): casa de escrita traçada e soerguida a partir da substância física das palavras, alicerce tão sólido quanto volátil. E mais nos aproximamos, leitores, do arcabouço das palavras, mais elas voam, desfazem-se em direções diversas, não abrigando senão o seu lado de fora, o ermo e o distante.

Eis que, então, voltamos ao fim último da poesia, da literatura. Pois se trata, para Rosa, da interminável perseguição da nascente das palavras, a tentativa sem termo de atingir seu sentido original: “Se tem de haver uma frase feita, eu preferia que me chamassem de reacionário da língua, pois quero voltar cada dia à origem da língua, lá onde a palavra ainda está nas entranhas da alma” (Lorenz, 1995, p. 49). Descer às entranhas da palavra, voltar à sua origem, flagrar o breve lampejo de seu pré-nascimento, como se o seu ser (sua verdade?) se escondesse neste instante quando ela *ainda não é*, quando ainda *está para ser*, imersa no silêncio.

Essa busca insistente por uma linguagem adâmica, quase elíptica – de “grau zero”, no dizer de Roland Barthes –, “como se a Literatura, tendendo desde há um século a transmutar sua superfície numa forma sem hereditariedade, só encontrasse pureza na ausência de qualquer signo” (Barthes, 1974, p. 119), é sem dúvida a ambição e a ventura de Guimarães Rosa, e se **Tutaméia** nos parece o momento em que esse desejo é enunciado do modo mais contundente, pressionando o escritor a levá-lo a cabo, o próprio trajeto de Rosa, desde *Magma*, revela um impulso nessa direção.

Ainda que a monumentalidade de **Grande sertão: veredas** ofusque em demasia os passos dessa busca, não podemos negligenciar alguns fatos: seu início como poeta não é, certamente, um mero acidente de percurso, pois irá ferir-lhe profundamente a linguagem, que, embora sob a forma de prosa, mergulha mais e mais no trabalho do verso, tensionando cada frase a seu limite assintótico; também a sua inegável inclinação pela narrativa mais curta (os contos ou as estórias, até as novelas), sen-

do que mesmo o **Grande sertão: veredas** foi originalmente concebido como um conto, depois alongado (Cf. Brasil, 1969, p. 60); e ainda a sua declaração: “Não, não sou romancista; sou um contista de contos críticos” (Lorenz, 1995, p. 35).

Daí talvez pudéssemos depreender o rastro do movimento que se insinua com a obra de Rosa: algo como uma *involução da escrita*, travessia do grande sertão e suas veredas ao minúsculo e infinito sertão e seus vazios, experiência do que só sabe “desviver para trás, dia por dia” (Rosa, 1997, p. 80), do que só pode recuar, “como quem não tem frente, como quem só tem costas” (Rosa, 1997, p. 69) – e ler **Tutaméia** não como uma chegada ou um fim, mas, antes, como um ponto extremo, em que a literatura e a vida tendem ao dicionário, em que o ilimitado da linguagem dobra-se sobre o pequeno traço da letra, como um retorno impossível, o instante em que as zonas fronteiriças se apagam: “Divulgo: que as coisas começam deveras é por detrás, do que há, recurso; quando no remate acontecem, estão já desaparecidas” (Rosa, 1967, p. 13). Voltemos, então, ao momento de antes das palavras: aí quando a mão de um escritor segura o seu lápis. E o larga.

#### A MÃO QUE ESCREVE, A MÃO QUE NÃO ESCREVE

À primeira vista, a mão, esse pedaço do corpo que vai do punho aos dedos, parece dotada de grande mobilidade e refinamento sensitivo, uma vez que ela se destina, sobretudo, à apreensão e ao exercício do tato. Ter algo em suas mãos é ter sobre isso posse e domínio, é ser capaz de exercer sobre tal objeto ou pessoa toda a sua destreza e habilidade. Que seria dos homens sem o poder das mãos para o trabalho, a guerra, o amor? Entretanto, nem sempre tudo está muito perto, à mão, em condições de ser facilmente tocado ou obtido. Nem sempre a mão tem autoridade suficiente mesmo sobre aquilo que ela pode abranger, que se acomoda confortavelmente em sua palma.

A mão de um escritor, a mão de alguém que escreve, que empunha o lápis, a pena, a caneta, fazendo-a vibrar, avançando com sua ponta qual uma arma, a lâmina de um estilete, essa mão, ela está só, destacada, não obedece senão ao próprio gesto a que foi entregue – escrever. Por mais que se esforce, um escritor jamais será senhor de sua caneta, dessa mão que desliza sob um ritmo e um tempo ainda inconcebíveis. Ao se penetrar nos domínios da literatura, todo domínio faz-se inviável: antes mesmo que se esboce, está já fadado ao fracasso. Dessa natureza inapreensível das palavras é que nos fala Blanchot; e é também ele quem nos alerta sobre a existência de uma outra mão e de sua força:

O domínio do escritor não está na mão que escreve, essa mão “doente” que nunca solta o lápis, que não pode soltá-lo, pois o que segura, não o segura realmente,

o que segura pertence à sombra e ela própria é uma sombra. O domínio é sempre obra da outra mão, daquela que não escreve, capaz de intervir no momento adequado, de apoderar-se do lápis e de o afastar. Portanto, o domínio consiste no poder de parar de escrever, de interromper o que se escreve (...). (Blanchot, 1987, p. 15-16)

Parar de escrever, interromper a escrita dando um ponto de basta à sombra que com ela se move e se dilata – eis o verdadeiro poder de um escritor? É-se tanto mais escritor quanto não se escreve? Terá sido, então, o abandono da literatura por Rimbaud, Raduan Nassar, Luandino Vieira e outros o ato escritural por excelência de suas obras? Tais interrogações, por demais perigosas, acabam por colocar em causa a própria literatura; assim, como responder a elas? Se é com a literatura que essas questões se manifestam, certamente será apenas por meio dela que poderemos abordá-las. A experiência de Guimarães Rosa permite-nos um pensamento sobre a escrita que, margeando esses mesmos problemas, desloca-os para um outro lugar.

Com *Tutaméia*, o itinerário de Rosa atinge um ponto que, do interior da linguagem, pressiona as suas possibilidades e os seus limites, ou seja, o seu fora e a sua dissipação. Tomado pelo que poderíamos chamar de uma “lógica negativa”, *Tutaméia* ergue-se sobre os pilares da ausência e daquilo que está prestes a desaparecer. Fazer-se pelo não, beirar sempre o próprio vazio: é essa, para Blanchot, a sina radical da arte – “a literatura vai para si própria, para sua essência, que é o seu desaparecimento” (Blanchot, 1984, p. 205), o que nos devolve ao cerne das *terceiras estórias*: “O livro pode valer pelo muito que nêle não deveu caber” (Rosa, 1967, p. 12), esclarece Rosa, logo de início, virando ao avesso a lógica da presença, como o monstruoso touro de “Hiato”, que *extrai* seu existir do que ele não é:

Touro mor que nenhuns outros, e impossível, nuca e tronco, chifres feito foices, o bôjo, arcabouço, desmesura de esqueleto, total desforma. (...)

Remoto, o touro, de imaginação medonha – a quadratura da bêsta – ingenerado, prêto empedernido. Ordem de mistérios sem contôrno em mistérios sem conteúdo. O que o azul nem é do céu : é de além dêle. Tudo era possível e não aconteceu. (Rosa, 1967, p. 61-62)

Assim, é sobre um *hiato* – um encontro de letras que mais marca a sua separação que a sua fusão –, é sobre um intervalo que se tece a língua remota e impossível dessas estórias, sustentada menos por sua mensagem, seu enredo, do que pelo corpo sutil das letras. Corpo que, como o touro – o *outro?* –, comporta em seu mínimo risco a total desforma da poesia, “havendo, demais, exorbitante”, cicatriz do excesso e da desmesura: “Era enorme e nada” (Rosa, 1967, p. 62). A letra – mistério sem contorno nem conteúdo, aberta ao infinito, instante pontual em que a palavra já se ausenta e ainda está por se dizer – captura, para Rosa, o “sentido original” das palavras, concentra em si toda a potencialidade poética, ao mesmo tempo que a disipa, fecha, faz desaparecer: é apenas isso, nada mais que isso, literalmente.

Construir uma língua que deposita a máxima possibilidade de sua poesia, o seu poder de indeterminação, no parco traço da letra, no mais determinado (diríamos até mesmo: *limitado*); tomar para si a “incumbência” de compor um livro que seja um “abreviado de tudo”, valendo-se para tanto de estórias que mais parecem *hai-kais*, quase ideogramas, tal a economia de sua linguagem – como tais fatos poderiam nos fazer avançar em uma reflexão sobre a escrita e o silêncio? Como a mão que escreve, essa mão solitária, pode encontrar-se com a outra, aquela que prefere estancar o fluxo das palavras e parar? Talvez, ouvindo Rosa, possamos verdadeiramente *começar por detrás* e pensar que, para alguns escritores, – assim como, ao aprendermos a escrever, tornamo-nos destros ou canhotos – a mão que escreve *é* aquela que não escreve. Isso quer dizer que, paradoxalmente, o desejo de escrever pode, às vezes, recair sobre a mão que abre mão da escrita. *Escrever parando de escrever*: não há aí, entretanto, nenhum domínio, nenhuma destreza, mas, antes, uma paixão atormentada, desastrada, pelo que, nas palavras, é ausência e abandono.

Essa paixão evidencia-se, em *Tutaméia*, desde o seu título, que é, segundo a definição do próprio autor, “nonada, baga, ninha”, ao mesmo tempo que “*mea omnia*” (Rosa, 1967, p. 166), todas as minhas coisas. Assim, à medida que avançamos na leitura do livro, vamos nos deparando com uma outra língua, uma outra escrita, em que as palavras, comprimidas até o ponto de letra, de traço, de ponto, estão sempre realizando o trânsito improvável do tudo ao nada. Trânsito esse que Rosa procura configurar principalmente no primeiro prefácio – “Aletria e hermenêutica” –, dando-nos a ver o que talvez pudéssemos chamar de uma *poética da subtração*: “por seqüência de operações subtrativas”, ou através de “uma definição ‘por extração’”, o escritor colhe “imagens de eliminação parcial”, “ou total”, “ou seriada” (Rosa, 1967, p. 3-12). Completamente assolada por essa *lógica subtrativa*, pelo poder de negação criador que envolve a literatura, a escrita de Rosa perfaz-se, sobretudo, pela mão que não escreve: abraçando o risco de encontrar em sua gênese a própria morte, ela busca para si, como via real, o silêncio e o desaparecimento.

Portanto, se pensamos que escrever pode nos impedir de escrever, como disse Blanchot a respeito de Kafka, é necessário que indagemos em que medida tal impossibilidade torna-se indissociável do próprio fazer literário, revertendo-se em sua condição e seu fundamento. E se tomamos *Tutaméia* como matéria privilegiada dessa reflexão, é porque aí o trabalho do escritor consiste em arremessar a língua ao seu *satori*, desfazendo-a num estado de iluminação e fulgurância (Rosa, 1967, p. 7-8) e permitindo-nos, assim, entrever a qual escrita pode nos conduzir a mão que não escreve:

Literatura inexaurivelmente elíptica, taciturna, críptica, obstinadamente retraída a qualquer literatura e, apesar disso, inacessível aí mesmo onde parece se mani-

festar, exasperação de um ciúme que a paixão enleva para além de si mesma, acreditaríamos ter sido feita para o deserto ou para o exílio. Ela mantém o desejo na expectativa e, dizendo sempre muito ou muito pouco, ela o deixa a cada vez, sem deixá-lo jamais. (Derrida, 1995, p. 77)

## ABSTRACT

This essay approaches a specific work of language that seems to be defined by Guimarães Rosa's literary experience, whose work's demands relate the writer's job to anonymity and subtraction operations.

**Keywords:** Life and works; Proper name; **Tutaméia**; Subtraction; Letter.

## Referências bibliográficas

- BARTHES, Roland. *Novos ensaios críticos; seguidos de O grau zero da escritura*. Trad. Heloysa de Lima Dantas, Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1974.
- BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- 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.
- BRASIL, Assis. A chave da obra. In: \_\_\_\_\_. *Guimarães Rosa: ensaio*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1969. p. 55-106.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997. (Col. Trans).
- DERRIDA, Jacques. *Salvo o nome*. Trad. Nícia Adan Bonatti. Campinas: Papyrus, 1995.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Um falcão no punho*. 2. ed. Lisboa: Relógio d'Água, 1998.
- LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: ROSA, João Guimarães. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. v. 1. p. 27-61.
- MACHADO, Ana Maria. *Recado do nome: leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens*. São Paulo: Martins Fontes, 1991. (Leituras).
- MANDIL, Ram Avraham. *Os efeitos da letra: Lacan leitor de Joyce*. 1999. Tese (Doutorado) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- NOVIS, Vera. *Tutaméia: engenho e arte*. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1989. (Debates, 223).
- RÓNAI, Paulo. Os prefácios de *Tutaméia*. In: ROSA, João Guimarães. *Tutaméia: terceiras estórias*. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 215-220.
- ROSA, João Guimarães. *Magma*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- ROSA, João Guimarães. *Tutaméia: terceiras estórias*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1967.