

## O LIVRO E A AUSÊNCIA DE LIVRO EM *TUTAMÉIA*, DE GUIMARÃES ROSA

Daisy Turrer\*

### RESUMO:

*Visando a identificar em Tutaméia, de Guimarães Rosa, o trabalho de subversão dos espaços da escrita no livro, persegue-se – a partir da experiência de Joseph Joubert e das transformações sofridas pelo livro em seu aspecto formal ao longo dos tempos – o itinerário que a criação literária impõe a seu suporte, levando-o do esvaecimento do objeto em direção à concretude virtual.*

PALAVRAS-CHAVE: *escrita, livro, obra.*

1 de Agosto (nota insone). Eu queria que os pensamentos se sucedessem num livro como os astros no céu, com ordem, com harmonia, mas à vontade e com intervalos, sem se tocarem, sem se confundirem.

Esse fragmento, destacado por Maurice Blanchot dos carnets de Joseph Joubert,<sup>1</sup> escritos entre 1754 e 1824, refere-se às suas contemplações noturnas do céu, metáfora por meio da qual estabelece relações complexas entre o livro, a arte e a literatura. Joubert, em suas reflexões abstratas, parece reenviar-nos para o espaço noturno como um grande texto de silêncios e para o livro como céu imóvel de astros em movimento. Esse modelo acaba por tornar-se a expressão exigente daquilo que ele deverá realizar, empreendimento ao qual dedicará toda sua vida, levando-o ao desafio da escrita de um livro supremo, que aparentemente nunca escreverá e que escreve como se não desse por isto, pensando em escrevê-lo.

Joubert lança-se, assim, à uma obstinada experiência literária, cujo desejo traduz-se na busca de substituir a leitura comum, seqüencial (em que é necessário ver uma parte logo após a outra), pelo "espetáculo de uma palavra

\* Mestre em Letras: Estudos Literários (Área de concentração: Literatura Brasileira), 2000.

simultânea",<sup>2</sup> em que tudo seria dito ao mesmo tempo, sem confusão. Essa experiência exige um pensamento inteiramente outro, que não o dos lógicos, comuns, que caminham de prova em prova, e o encontro de uma linguagem completamente diferente, que acaba por desviá-lo do trabalho tradicional da literatura.

Blanchot apresenta-nos Joubert, "autor sem livro, escritor sem escrito"<sup>3</sup>, considerado como um dos primeiros escritores inteiramente modernos: nunca escreveu um livro, apenas se preparou para escrever um, procurando as condições justas que lhe permitissem escrevê-lo. Depois, até esse desígnio ele esqueceu, sacrificando os resultados às descobertas de suas condições, escrevendo não para acrescentar um livro a outros livros, mas para se tornar senhor do ponto de onde lhe pareciam sair todos os livros e que uma vez encontrando o dispensaria de escrever.

O espaço da escrita no livro torna-se a questão de Joubert, que será cem anos mais tarde retomada por Mallarmé e de tal forma próxima que determinadas frases dos *Carnets* de Joubert parecem ter sido ditas por Mallarmé: "Espaços... eu diria quase... imaginários, a tal ponto há neles existência...".<sup>4</sup> Ainda que sob um mesmo céu, não se orientam pelas mesmas constelações, pois os astros agradam a Joubert, mas, mais do que os astros, que freqüentemente brilham com demasiado fulgor, agrada-lhe o grande espaço de luz resplandecente, a luz difusa que aí se revela. Torna-se, assim, o poeta dos "constelados vazios", dos grãos refratados da luz que emerge do que brilha, mas que não é o brilho e que passa a ter em igual medida para ele existência, chegando a afirmar com ousadia, que esse vazio e essa ausência revelados são o próprio fundo das realidades mais materiais, tanto que, "se apertássemos o mundo para sair o vazio, ele caberia na mão".<sup>5</sup> Escreve ele: "E todas as minhas estrelas num céu...todo espaço é minha tela.11. Caem-me estrelas no espírito".<sup>6</sup> Joubert dedica-se, assim, à uma experiência nova sobre a qual anunciará Mallarmé: "o espaço como aproximação de um outro espaço, origem criadora e aventura do movimento poético".<sup>7</sup>

Poeta desse espaço, Joubert faz da escrita do livro o círculo da imensidade, que pretende terminar só quando conseguir circunscrever a sua esfera, permanecendo na região da felicidade das descobertas, da obra aberta à infinitude – desabrigada e ausente, portanto, do livro. Desse lugar, torna-se possível, ao

artista, descaminhar sempre na busca de atingir a obra; o que explica, nas palavras de Blanchot, um pintor preferir os diversos estados de um quadro, e um escritor o desejo muitas vezes de não acabar quase nada, deixando no estado de fragmentos narrativas cujo interesse consistiu em terem-no conduzido a certo ponto e que deve abandonar para tentar ir além desse ponto.

Ao buscar esse ponto, sempre além, Joubert encarna por excelência o impasse a que se submete todo aquele que cria, diante do campo infinito da obra, espaço incircunscrito, horizonte inatingível, em que nada tem começo nem fim, e do espaço livro, campo finito que abriga a palavra escrita, em que o escritor sabe ser apenas ilusão da obra, impressos efêmeros, pois o que ele termina num livro, recomeçá-lo-á em outro. Ainda que seja esse o horizonte que atrai e que move o artista, ele não pode permanecer aí, pois, como ressalta Blanchot, "ninguém age no infinito, não realizamos nada no ilimitado, o escritor não pode sacrificar a pura noite de suas possibilidades, pois a obra só é viva se essa noite – e nenhuma outra – tornar-se dia".<sup>8</sup> Joubert entrega-se ao risco da experiência em direção ao ilimitado, situando-se como escritor "fora das coisas civis e na pura região da arte",<sup>9</sup> ausentando-se, assim, de ter de articular a escrita no livro, lançando o próprio movimento da escrita a uma impossibilidade que o leva a abdicar da glória de escrever livros, na tentativa de capturar, por meio da palavra, a simultaneidade do pensamento. E define: "Atormentado pela maldita ambição de sempre colocar todo o livro em uma página, toda uma página em uma frase e essa frase em uma palavra – Sou eu".<sup>10</sup>

Lembrando que não há compreensão de escrito, qualquer que ele seja, que não dependa das formas através das quais ele chega a seu leitor e que ainda são as formas que participam da construção de sua significação, fazendo com que os textos sejam lidos, ouvidos ou vistos, pois "o mesmo texto, fixado pela letra, não é o mesmo, se mudam os dispositivos de sua inscrição ou de sua comunicação".<sup>11</sup> É essa questão da espacialidade exigida da escrita ao ser abrigada em livro que atormenta Joubert, e o impele a uma busca obstinada e impossível pois a escrita está intrinsecamente relacionada à forma que a circunscreve desde os primórdios da história do livro.

Com o advento da imprensa, ao deixar de ser manuscrito, o livro transforma os modos de sua fabricação, substituindo os pincéis do iluminador e as penas do

escrivão por matrizes de letras e imagens gravadas, o que o destituiu de estatuto de objeto único, copiado, para se tornar objeto reproduzido, repetido, que o dessacralizará e o sociabilizará, por meio da disseminação e circulação dos textos. Com a cultura do impresso, o livro institui-se como objeto de troca, privatiza-se e individualiza-se, para integrar o conjunto de bens burguês. Nessa passagem, substitui-se a anarquia dos textos copiados pelo escrevão pela avassaladora vaga tipográfica que imporá regras para a fabricação do livro, modificando-o espacialmente, tanto na forma da disposição dos textos, quanto na forma de sua recepção, sempre no sentido de uma regularização e uma maior dinamização dos espaços que acolhem a escrita.

Essa regularização elimina na ortografia oscilante o erro das cópias advindas da caligrafia para incorporar definitivamente uma escrita mais técnica, exigida pelo emprego do tipo móvel, que, a serviço de uma maior legibilidade e reprodutibilidade dos textos, vai, conseqüentemente, nas palavras de Augusta Babo, domesticar e ortopeidizar a letra. A partir de então, introduzem-se no livro elementos paratextuais e/ou perigráficos que passam a ser necessários à exteriorização do texto, pois, ao mesmo tempo que o delimitam no espaço circunscrito do livro, encenam-no para apresentá-lo ao leitor. Esse espaço, chamado de fronteira, margem, zona indecisa entre o que é texto e o que é extratexto, coincide com a imprensa e é eminentemente comunicacional, exercendo a função de reforçar o jogo da escrita no circuito da troca, contextualizando-a no mundo de que ela está, por natureza, suspensa.

O deslocamento de uma postura caligráfica para a tipográfica impôs um modelo – *Tupos* (marca, a ortografia) –<sup>12</sup> que passará a identificar o livro na cultura do impresso, objeto que deixa de ser raro e culto, para valer como objeto de circulação e de troca, estandarizado, introduzido pelo processo de industrialização na dimensão serial da qual não mais se libertará.

Pode-se dizer que Guimarães Rosa, em *Tutaméia*, subverte essa marca, esse modelo ortopeidizado que o livro impresso impõe à escrita, criando a possibilidade de restituir-lhe, ainda que a par da reprodução e da regulamentação de seus espaços, a particularidade de objeto raro e singular, elevando-o, como concebe Blanchot, à dignidade de "Coisa",<sup>13</sup> ou seja, ao seu caráter de obra.

Os espaços fronteiraços, pelos quais o livro apresenta-se ao leitor, podem ser vistos em vários momentos na História do livro. Nos primórdios da cultura do impresso, o modelo espacial do livro, nas palavras de Compagnon, é como se fosse uma treliça que, cruzando texto e extratexto, indistinguísse-os. Pouco codificado, imita a liberdade do livro manuscrito. A partir do século XVII é que se fixa o paratexto, que demarcará as fronteiras rígidas que estabelecem espaços diferenciados no livro, para o que é texto propriamente dito e para os dispositivos que o margeiam, ganhando páginas para o título e nome do autor, dedicatória, epígrafes, prefácios e índices.

Hoje o paratexto apresenta maior mobilidade e flexibilidade, no estabelecimento de suas fronteiras e instâncias de enunciação, podendo, nas palavras de Eliana Muzzi, suprimir e integrar vários elementos em um espaço lúdico de intercâmbio entre o dentro e o fora.

*Tutaméia* apresenta-se por esse espaço lúdico e de subversão total das hierarquias dos espaços da escrita no livro, por meio do qual Guimarães Rosa busca apreender a infinita possibilidade da língua, tornando possível redestilar sua seiva arcaica e armar, entre as palavras, um fecundo comércio, tal como o descreve no prefácio, intitulado "Pequena palavra", à *Antologia do conto húngaro*, organizada por Paulo Rónai:

uma língua *in opere*, fabulosamente em movimento, fabril, incoagulável, velozmente evolutiva, toda possibilidades, como se estivesse sempre em estado nascente, apta avante, revoltosa. Sem desfigurar-se, como um prestante e moderno mecanismo, todo tratável, ela aceita quaisquer aperfeiçoamento estruturais, que, nas exaltadas arremetidas criadoras de uma experimentação contínua, os escritores lhe inflingem, segundo as mais sutis ou volumosas intenções. Suas partes obedecem à arte.<sup>14</sup>

Assim, como um língua *in opere*, um livro *in opere*: *Tutaméia*, um acontecimento em devir, experimentação contínua, sem começo nem fim. Constituindo-se de quatro prefácios que ora se mesclam às estórias, ora as entremeiam, sugerindo um livro todo possibilidades, sempre em estado nascente; dois índices – um de leitura e outro de releitura –; duas epígrafes de Schopenhauer, que advertem o leitor tanto sobre a visão não emendada do conjunto editado como também sobre a necessidade de se ler duas vezes uma mesma passagem, para abrir o entendimento a uma luz inteiramente

outra; um glossário de palavras inexistente no texto ao qual se referem, ou inexplicáveis em sua explicação, e, ainda, dois títulos invertidos – na folha de rosto abrindo o volume, lê-se *Tutaméia*: terceiras estórias, e, no final, lê-se *Terceiras estórias*: tutaméia. Guimarães Rosa lança-nos, assim, na simultaneidade de duas direções: ao mesmo tempo para dentro do livro, para as estórias, e para fora, acenado da margem, pelos prefácios, para o exterior, o pensamento, uma vez que o livro "pode valer pelo muito que nele não deveu caber".<sup>15</sup> Instiga-nos, então, a uma leitura paradoxal, que consiste em buscar, no livro, o que nele não está narrado em letra de forma impressa, para se tentar capturar, de viés, o movimento de vir a ser da escrita, tal como interroga: "um escrito, será que basta?".<sup>16</sup>

À possibilidade do livro interpõe-se a impossibilidade da escrita, que, sendo da ordem do interminável, deixa gravados no livro, a revelia da mancha tipográfica que nos é dada a ler, o vazio e a ausência que dele refrata, mas que ali não está, remetendo-nos para fora do livro, o exterior, o pensamento, o infinito, a obra sempre por vir. Assim, como destaca Blanchot: "o livro é tão evidente, o seu brilho tão manifesto, que devemos dizer dele que é, que está presente, uma vez que sem ele nada seria jamais presente, mas que no entanto está sempre em falta relativamente às condições da existência real: sendo mas impossível".<sup>17</sup>

E é em torno desse pensamento que refuta o término da escrita no livro, que se faz, aqui, dialogarem Joubert – em suas reflexões abstratas, nos *Carnets*, sobre o livro, a obra, a arte e a literatura – e Guimarães Rosa – nos prefácios "Aletria e Hermenêutica", "Hipotrêlico", "Nós, os temulentos", e "Sobre a escova e a dúvida", com os quais divide com o leitor o universo de criação de sua obra, o "livro sendo", *Tutaméia*: "Agora vamos fazer um certo tipo de livro? Tudo nem estava concluído, nunca, êrro, recomêço, rêerro".<sup>18</sup>

Além de Joubert, os escritores evocados ao lado de Guimarães Rosa – Mallarmé, Blanchot e outros possíveis – reúnem-se movidos pelo mesmo desejo, que acaba por conceber um livro que não se converte apenas "num evento atuante do mundo",<sup>19</sup> mas num evento para além dessa ação, voltado inteiramente para o aberto da obra, transformando-se em um ponto que é, ao mesmo tempo, o centro do círculo e o próprio círculo da imensidade.

Nesse momento, em que o livro foi destituído de seu poder de único invólucro e destinatário da palavra escrita, encontrando-se diluído em outro meios de comunicação e difusão cultural, é que, como observa Michel Butor, ele começa a reaparecer verdadeiramente a nossos olhos. E é exatamente essa alforria, ao contrário do que se pensa, que pode, ao invés de apagá-lo, fazê-lo ressurgir, obrigando-o a se tornar cada vez mais complexo, cada vez mais denso.

Para repensar o livro nessa perspectiva, pode-se tomar como referência as reflexões de Heidegger a respeito da coisa de que são constituídas as obras de arte, na expectativa de encontrar, por meio de suas investigações, o "algo de outro" que a ela se adere e a difere dos demais entes. Situar o livro como coisa, de maneira análoga às formulações de Heidegger, significa abordá-lo pela complexidade e ambigüidade que o enlaçam nas relações imbricadas que combinam entre si, em um mesmo objeto, o seu caráter de coisa, realidade de papel e impressão, seu caráter instrumental de apetrecho, relacionado à uma serventia, de abrigar e veicular a palavra escrita, e o seu caráter da obra na obra. O livro não se situa entre as meras coisas e, como obra, não se encontra como um apetrecho entre as simples coisas, o que impede-nos de analisá-lo de forma estanque.

As reflexões de Heidegger permitem que se dilua o livro, o peso de "seu caráter instrumental de apetrecho",<sup>20</sup> que se encontra hoje dividido com outros objetos, tornando possível a liberdade de repensá-lo e situá-lo como instrumento poético – abrigo dos vestígios da obra –, transformando-o, assim, em espaço aberto. Lugar em que o escritor pode, para além da coisa do livro, entregar-se ao fascínio das palavras, ao lugar do livro, formatado em pensamento, o livro supremo imaterializado sempre por vir, sempre em devir, possibilitando-lhe ser, ao mesmo tempo, apetrecho e obra, abrigo e desabrigo da escrita, finitude e infinito. Objeto de fascínio, o livro torna-se, ele mesmo, a sua ausência em presença ou sua presença ausente – o que confunde irremediavelmente a ilusão da obra com a própria obra.

## NOTAS:

1. "Os *Carnets* de Joseph Joubert foram redigidos entre 1774 e 1824, graças a Chateaubriand. Essa edição, bastante parcial, receberá ao longo do século XX vários acréscimos, até que André Beaunier, em 1938, oferece ao público dois volumes *ne varietur* dos *Carnets*. A obra de Joubert acompanha a virada do século tal como o invisível fio de Ariadne. Ela reflete tanto a sombra quanto seu brilho e, sem dúvida, não é um acaso se sua poética, oscilando entre o cheio e o vazio da memória e conduzindo sempre ao cerne do ensaio por meio desse leve tecido que é o fragmento, devolve-nos uma pintura em claro escuro da época." (Jean-Paul Corsetti. 4ª capa dos *Carnets* de Joubert. Trad. Juliana Gambogi.)
2. BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 70.
3. BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 59.
4. BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 69.
5. BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 67.
6. BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 69.
7. BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 249.
8. BLANCHOT. *A parte do fogo*, p. 297.
9. BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 63.
10. JOUBERT. *Carnets*, 4ª capa.
11. CHARTIER. *Crítica textual e história cultural*, p. 67-8.
12. BABO. *A escrita do livro*, p. 24.
13. BLANCHOT. *A parte do fogo*, p. 298.
14. ROSA. Pequena palavra, p. XXIV.
15. ROSA. *Tutaméia*, p. 12.
16. ROSA. *Tutaméia*, p. 149.
17. BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 237.
18. ROSA. *Tutaméia*, p. 148. Reproduzimos aqui a grafia vigente na data desta edição.
19. BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 16.
20. HEIDEGGER *A origem da obra de arte*, p. 23.

## ABSTRACT:

*Aiming at identifying in Tutaméia, by Guimarães Rosa, the work of subversion of writing spaces in the book – taking as a starting point Joseph Joubert's experience and the transformations in formal aspects the book goes under through time –, we try to trace back the paths literary creation imposes on its support, leading this one from the fading out of the object to virtual concreteness.*

KEY WORDS: *writing, book, works.*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BABO, Maria Augusta. *A escrita do livro*. Lisboa: Vega, 1993.
- BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- \_\_\_\_\_. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- \_\_\_\_\_. *O livro por vir*. Trad. Maria Regina Louro. Lisboa: Relógio d'Água, 1984.
- BUTOR, Michel. *Repertório*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CHARTIER, Roger. Crítica textual e história cultural: o texto e a voz, séculos XVI-XVII. Trad. Celene Margarida Cruz e João Wanderley Geraldi. *Teoria e Prática*. Campinas: ALB; Porto Alegre: Mercado Aberto, n. 30, dez. 1997.
- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- ESEINSTEIN, Elizabeth. *A revolução da cultura impressa: os primórdios da Europa Moderna*. Trad. Osvaldo Biato. São Paulo: Ática, 1998.
- HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Trad. Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, [s.d.].
- JOUBERT, Joseph. *Carnets*. Introdução de Jean-Paul Corsetti. Prefácios de Mme André Beaunier e M. André Bellessort. Paris: Gallimard, 1994. v. I e II.
- MUZZI, Eliana S. Leitura de títulos. Trad. Luciana Lobato. *Editoração: arte e técnica*. Viva voz; Cadernos do Departamento de Letras Vernáculas. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1996. v. 2, p. 11-20.
- \_\_\_\_\_. Paratexto: espaço do livro, margem do texto. *Editoração: arte e técnica*. Viva voz; Cadernos do Departamento de Letras Vernáculas. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1996. v. 2, p. 7-10.
- ROSA, João Guimarães. Pequena palavra. In: RÔNAI, Paulo (org. e trad.). *Antologia do conto húngaro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1957.
- \_\_\_\_\_. *Tutaméia: terceiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.