

O regido e o liberto: esmaltes de um mosaico rosiano

Maria Larissa Farias Ferreira *

No one is anything', unless artful consciousness makes him something, and even that identity is a moment of coherence suspended between twin eternities of dissolution.

Robert Alter, em *Partial Magic: The Novel as Self-Conscious Genre*.

Resumo: Este artigo discutirá questões concernentes à criação literária e à autoconsciência ficcional presentes na poética de João Guimarães Rosa. Para tal realização, tomamos como *corpus* de estudo três textos da obra *Tutaméia* (1967): além do prefácio “Sobre a escova e a dúvida”, analisaremos os contos “Se eu fosse personagem” e “Três homens e o boi dos três homens que inventaram o boi”. As discussões teóricas que empreenderemos serão pautadas principalmente em algumas das reflexões desenvolvidas por Robert Alter (sobre a construção literária da autoconsciência ficcional) e George Steiner (sobre determinados alicerces que subsidiam noções em torno da criação literária).

Palavras-chave: Criação literária. Autoconsciência Ficcional. Tutaméia. João Guimarães Rosa.

Abstract: This academic paper will discuss the concepts of literary creation and self-conscious fiction related to the poetics of João Guimarães Rosa. For this study, our *corpus* will be three texts from the book *Tutaméia* (1967): beside the preface “Sobre a escova e a dúvida”, we will analyze the short stories “Se eu fosse personagem” and “Três homens e o boi dos três homens que inventaram o boi”. Our theoretical debate will be based mainly on some reflections developed by Robert Alter (on self-conscious fiction) and George Steiner (on some notions of literary creation).

Keywords: Literary creation. Self-conscious fiction. Tutaméia. João Guimarães Rosa.

Resumen: Este artículo académico discutirá cuestiones relacionadas a los conceptos de creación literaria y ficción autoconsciente presentes en la poética de João Guimarães Rosa. Para este estudio, nuestro *corpus* serán tres textos del libro *Tutaméia* (1967): además del prefacio “Sobre a escova e a dúvida”, analizaremos los cuentos “Se eu fosse personagem” y “Três homens e o boi dos três homens que inventaram o boi”. Nuestro debate teórico se basará, más fundamentalmente, en

* Doutoranda em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).
<https://orcid.org/0000-0002-2510-2973> / E-mail: mlarissa.farias@gmail.com



algumas reflexiones desarrolladas por Robert Alter (sobre la ficción autoconsciente) y George Steiner (sobre algunas nociones de creación literaria).

Palabras clave: Creación literaria. Ficção autoconsciente. Tutaméia. João Guimarães Rosa.

1 Considerações iniciais

Em *Modernist Revival of Self-Conscious Fiction* (1975), ao discutir as enformações específicas da autoconsciência ficcional presentes no romance *Ulysses*, Robert Alter argumenta sobre a presença de uma “[...] dialectical tension between artful consciousness and nothingness [...]” (ALTER, 1975, p. 114). O “Ninguém é coisa nenhuma”¹ que dá início à epígrafe deste estudo, erigido por Alter como exemplo da luta entre o domínio passageiro de uma identidade e de um abismo de negatividade (motivo da “consciência astuta joyceana”), ressoa – de alguma maneira – sobre a proposição que este trabalho procura engendrar. Nossas atestações talvez soem estranhíssimas e deslocadas em um artigo que, na verdade, terá como objeto de estudo textos de João Guimarães Rosa (e não de James Joyce). Além disso, sabe-se que, em uma declaração assertiva, proferida em entrevista concedida ao crítico Günter Lorenz, o autor de *Grande Sertão: Veredas* esforçou-se no aprofundamento das diferenças entre si mesmo e o escritor irlandês: “Não estão certos, quando me comparam com Joyce. Ele era um homem cerebral, não um alquimista.” (ROSA, 1965 *apud* COUTINHO, 1983, p. 85).

Quais seriam nossas intenções, então, ao citarmos as reflexões de Robert Alter sobre James Joyce? Citamos porque, apesar da nulificação que circunda a ideia da

¹ Na tradução para o português, de Caetano Galindo, o trecho referido encontra-se desta maneira: “Uma cidadada de gente falecendo, outra cidadada chegando, falecendo também: outra chegando, indo embora. Casas, filas de casas, ruas, milhas de andares, pilhas de tijolo, pedras. Trocando de mãos. Esse dono, aquele. O senhorio nunca morre dizem. Outro toma o lugar quando ele recebe a ordem de despejo. Compram tudo com outro e ainda assim ficam com todo o outro. Tem um engodo em algum lugar. Empilhados nas cidades, consumidos por eras e eras. Pirâmides na areia. Feitas à base de pão com cebola. Escravos. Muralha da China. Babilônia. Grandes rochas abandonadas. Torres redondas. Resta caliça, subúrbios senfim, malfeitos às pressas, as casascogumelo de Kerwan, feitas de brisa. Abrigo para uma noite. *Ninguém é coisa nenhuma*. Essa é a hora mais horrenda do dia. Vitalidade. Parada, melancólica: odeio essa hora. Parece que eu fui comido e vomitado.” (JOYCE, 2012, p. 309, grifo nosso).

consciência emergente do artífice em *Ulysses*², tal como argumentada em *Partial Magic*, visão que de maneira alguma poderíamos defender sobre a percepção poética de João Guimarães Rosa (como ficará claro em nossas futuras discussões), identificamos um ponto semelhantemente central na ideia de “coerência efêmera entre dois polos de nada” e o que pretendemos debater nas próximas linhas. Neste artigo, refletiremos brevemente em torno de dois problemas teóricos concernentes aos fundamentos poéticos rosianos, sobre duas noções que, embora se assemelhem e se toquem em mais de um aspecto (evidentemente, não construiremos distinções ontológicas, dada a dimensão obviamente contingente do nosso *corpus* literário), serão aqui discutidas a partir de algumas especificidades: a autoconsciência ficcional e a criação literária.

Para a elaboração da tese argumentativa deste estudo, teremos como foco a meditação em torno de dois contos presentes no *Tutaméia* (1967), “Os três homens e o boi dos três homens que inventaram o boi” e “Se eu seria personagem”. Discutiremos também como tais noções teóricas – a estruturação da autoconsciência ficcional e artística e algumas vertentes que envolvem determinada concepção de criação literária – se fazem presentes no quarto prefácio das *Terceiras Estórias*, o “Sobre a escova e a dúvida”. Faremos uso, tendo em vista a pertinência ao desenvolvimento da ideia inicial deste artigo, de certas proposições presentes em discussões de George Steiner e do já mencionado Robert Alter. Buscaremos encontrar, portanto, o centro de convergência que intermedeia, como sugere nosso título, aquilo que nomeamos de o “regido” e o “liberto”. Substantivos que talvez avultem, sobre o projeto estético de João Guimarães Rosa, dois polos afirmativos em torno de um cerne que perpetuamente nos escapa: como críticos literários e como seres de alegada existência.

² Ainda comentando sobre a estética joyceana em *Modernist Revival of Self-Conscious Fiction* (1975), Robert Alter defende o caráter artificioso de James Joyce: “The paradox is a necessary one for Joyce. Deeply affected by the immense avidness for reality of the nineteenth-century novel, he has a modern recognition not only that reality is always mediated by consciousness but that consciousness itself is an artificer in constantly making something of the formless flux of experience, inventing images and chains of connection to give it shape and substance.” (ALTER, 1975, p. 144).

2 Entre a tradição romanesca e a amplitude teórica: a autoconsciência ficcional por Robert Alter

Em “Mimese e o motivo para a ficção”, texto presente no livro *Em Espelho Crítico* (1998), Robert Alter discute – como o título do capítulo torna evidente – questões relacionadas às ideias de artifício e de representação da realidade na literatura, e como tais tópicos possuíram reformulações particulares em perspectivas teóricas distintas (como no Estruturalismo, no *New Criticism* e nas percepções “mais politizadas” que emergiram ao final do século XX nos Estados Unidos). De maneira geral, Alter conduz o argumento de tal texto em torno de duas problemáticas fundamentais. Inicialmente, o autor aborda as variadas acepções de modos representacionais literários, presentes principalmente no ambiente norte-americano da crítica e da teoria literárias. A segunda ideia condutora, por sua vez, tem a ver com a adição do problema mimético no gênero romanesco (e como tais compreensões miméticas sobre o romance, equivocadas ou não, de alguma maneira se relacionariam às vertentes críticas e teóricas que mencionamos anteriormente). Para Robert Alter, o romance é a forma de mimese que, de maneira mais sólida, torna a experiência ficcional a substituta mais próxima da realidade: “Nenhuma outra forma na história da literatura ocidental serviu com tanta frequência e tão bem de veículo ao leitor para uma experiência vicária.” (ALTER, 1998, p. 135). Isso apontado, delinea-se mais objetivamente o que pretendemos interrogar neste breve capítulo: almejamos questionar até que ponto as reflexões de Robert Alter em torno da autoconsciência ficcional são restritas ao caso específico das teorizações sobre o romance. Indagamos também (e principalmente) se, de outra maneira, num movimento de ampliação interpretativa, poderíamos utilizar tais determinações para uma reflexão mais generalizante sobre outras manifestações criativas. Concentremo-nos neste excerto:

Um romance autoconsciente é aquele que alardeia sistematicamente a sua condição necessária de artifício e que, ao fazê-lo, investiga a relação problemática entre artifício auto-aparente e realidade. Nos termos de Gombrich, o romancista autoconsciente tem aguda consciência de que está manipulando esquemas, ideando engenhosos criptogramas e inventando constantemente estratégias narrativas para partilhar essa consciência conosco, de tal modo que,

simultaneamente, ou alternadamente, cria a ilusão de realidade e a estilhaça. (ALTER, 1998, p. 137).

Com o trecho supracitado, evidenciam-se aspectos medulares sobre o entendimento do conceito de autoconsciência no texto mencionado. Para Robert Alter, os processos de construções literárias conscientes de si mesmos exaram dois elementos necessários: primeiro, um autor (romancista) que, ao fazer uso proposital de estruturas anti-ilusionistas, inquer a aceitação de uma concepção apriorística da realidade; segundo, de formas literárias possíveis para o refratamento artístico desse mesmo questionamento. A citação acima colocada propõe-nos outro problema, mais basilar. Fica-nos claro que as reflexões encetadas por Alter estão voltadas especificamente para construções romanescas. Contudo, esse processo de autoconsciência artística poderia ser “desgarrado” da tradição do romance, tradição essa que o teórico em questão busca enfatizar? Observemos os elementos que alicerceiam a caracterização anterior: a ênfase no artifício, a autorreflexão estética e o profundo entendimento – tornados claros por parte de quem cria – das estratégias necessárias para fazer da forma artística uma reflexão palpável sobre si mesma. Tais componentes, defendemos, poderiam ser estudados em outros gêneros literários, de maneira específica, e artísticos, de maneira geral. No entanto, debruçemo-nos ainda sobre o delineamento circunscrito que as noções de Alter (1998, p. 137-138), sobre o romance, encerram:

[...] Não obstante, acho que os dois termos [“autoconsciente” e “realista”] designam proveitosamente dois modos perceptivelmente distintos de ficção, cada um constituindo uma tradição discernível. Àqueles que se sentem desconfortáveis diante de um rótulo tão problemático quanto realista, eu sugeriria que os dois tipos de ficção fossem designados também de intermitentemente ilusionista e sistematicamente ilusionista.

Permita-me discutir rapidamente essa intermitência, porque ela ilustra quão central e duradoura continua sendo a função mimética do romance. O romance autoconsciente, que se tornou moda e às vezes é fluente na prática de escritores contemporâneos, nunca foi considerado um abandono da mimese, mas, ao contrário, uma sua enorme complicação e sofisticação: a mimese é legalizada à medida que se discute a sua natureza problemática. *Tristram Shandy*, sob muitos aspectos o romance autoconsciente supremo e certamente o seu paradigma, forma a mais vívida ilustração desse ponto essencial.

Seria impossível e incauto discordarmos da “tradição discernível” dessas continuidades específicas na forma do romance, sobre a qual Robert Alter acertadamente disserta. Nas características salientadas sobre o *Tristram Shandy* ou sobre *Ulysses*, nas

inúmeras menções quixotescas a um mago orquestrador³ ou no encontro nivolesco de Miguel de Unamuno com Augusto Perez⁴, tal manifestação da autoconsciência ficcional torna-se, indubitavelmente, um elo de sucessão e prosseguimento (se observarmos pelo viés da consciência literária moderna e irônica, também estaríamos, sem dúvida, no âmbito do pioneirismo). Contudo, observemos dois aspectos incontornáveis do trecho supracitado, aspectos que sugerem, de alguma maneira, a possibilidade de ampliação teórica na aplicabilidade analítica do conceito de autoconsciência literária. Primeiramente, temos um aparente choque entre os termos “modos de ficção” (“modos perceptivelmente distintos de ficção”), que sugere um problema amplificado, e “tradição discernível”, que especifica o debate concentrando-o nos recortes teóricos salientados por Alter. Todavia, as noções de ilusionismos ficcionais sistemáticos e intermitentes apontam para uma nova dilatação do sentido de ficção autoconsciente, anteriormente aplicada estritamente ao gênero romance. Com essa proposição, não buscamos anular as singularidades assumidas por tal enformação no desenvolvimento romanescos. Defendemos, no entanto, a presença de certa “contaminação da autoconsciência” em outras modalidades da literatura, o que tentaremos demonstrar nos momentos de análise dos textos rosianos.

3 A natureza não espreitada: meandros da criação literária

³ Em diálogo com Sancho sobre a origem da denominação “Cavaleiro da Triste Figura” que a ele atribuem, Dom Quixote sustenta: “Não é por isso – respondeu dom Quixote –, mas porque o mago que deve estar encarregado de escrever a história de minhas façanhas achou que seria bom que eu tivesse algum apelido, como tinham todos os cavaleiros antigos [...]. Por isso digo que o mago de que te falei pôs em tua língua e em teu pensamento que me chamasses o Cavaleiro da Triste Figura, alcunha que penso em adotar de agora em diante;” (CERVANTES, 2012, p. 221). Se não estamos equivocados, além da clara autoconsciência ficcional quixotesca, temos também uma manifestação peculiar do *topos* da criatura conduzida por uma espécie de “regedor”.

⁴ Ainda em *Modernist Revival of Self-Conscious Fiction* (1975), Robert Alter também comenta o romance *Névoa*: “This casting of doubt on the reality of existence, fictional and nonfictional alike, leads Unamuno to raise certain radical questions about how fiction should be written, questions that might well be regarded as prolegomena for the self-conscious novel in the twentieth century.” (ALTER, 1975, p. 156).

Discutir o conceito de criação literária, a segunda noção sobre a qual nos propomos debater, coloca-nos inevitavelmente cercados por interpretações que se situam ou inespecíficas ou problemáticas. Ao intitularmos o atual capítulo em referência à certa percepção de Stefan Zweig, para quem a criação é o momento “onde a natureza não deixa que a espreitem” (p. 281), um dos “mistérios insolúveis do mundo” (ZWEIG, 2014, p. 281), realçamos nosso sentimento sobre as dificuldades de cerceamento teórico dessa questão. Poderíamos compreender o artístico ato de criar em sua materialidade, e então “a criação” significaria apenas um produto, um objeto finalizado e pronto para ser fitado. Por outro lado, “criação” poderia significar o *status* de um processo, a denominação de uma ação de alguém que, não concebendo o título de “artista” somente como honorífico, necessitaria produzir uma obra para fazer jus ao que se intitula. Como essas divagações iniciais sugerem, nenhuma das respostas que ensaiamos são capazes de comportar o sentido final para “criação literária”. Consequentemente, não nos esforçaremos em conquistar o impossível tentando resolver este debate. Nossa pretensão está concentrada em meditar em torno de algumas noções particulares sobre o assunto. Debrucemo-nos, então, sobre certas hipóteses acionadas por George Steiner, no livro *Gramáticas da Criação* (2003):

Os campos magnéticos ao redor da ideia de “criação” são excepcionalmente carregados e ricos. Nenhuma religião carece de um mito de criação. Toda religião, na verdade, poderia ser definida como uma resposta narrativa à pergunta sobre o “por que o nada não existe”, como uma tentativa estruturada de demonstrar que essa questão não pode ignorar o estatuto em si mesmo contraditório do verbo “ser”. Não possuímos histórias de uma criação contínua, de uma eternidade indiferenciada. Se a indiferença pudesse ter prevalecido, não haveria, a rigor, nenhuma história para ser contada. É o postulado de uma “singularidade”, de um começo do e no tempo que torna necessário o conceito de criação. Será que tal postulado está inscrito na mentalidade humana? Seria possível, no plano da imediatez da intuição, imaginar ou apreender significados substantivos ligados a uma existência sem origem? (STEINER, 2003, p. 26).

Sabe-se que, na já citada entrevista de Guimarães Rosa a Günter Lonrez, o escritor de Cordisburgo colocou-se no papel de “amo da criação” divina: “Meditando sobre a palavra, ele [o escritor] se descobre a si mesmo. Com isso repete o processo de criação.” (ROSA, 1965 *apud* COUTINHO, 1983, p. 83). Contudo, não pretendemos, neste ensaio, abordar as emanações de religiosidade que advêm da poética rosiana. Antes que nosso propósito se faça um pouco mais transparente, meditemos sobre as ideias propostas por Steiner no excerto acima colocado, que – à primeira vista – parece concretizar certa

inespecificidade em torno das discussões sobre a criação, se tomarmos em consideração nosso interesse sobre o âmbito literário. A linha de raciocínio fundamental, subjacente nas discussões steinerianas, consiste em apontar características que se tocam – em torno da noção do ato criativo – nos âmbitos da estética, da filosofia e das visões religiosas do mundo. No trecho supracitado, porém, podemos observar que, dentre os elementos essenciais para a formulação de sentido sobre a criação, George Steiner sugere uma persistência amplamente reconhecível das narrativas de origem (o que, de certa maneira, enfatizaria uma espécie de necessidade cognitiva de tal conceito para as construções existenciais das significações humanas). A ideia da criação, portanto, ao levarmos em conta tais pressupostos, estabelece-se como uma forma de direcionamento “cosmicizante”. Porém, Steiner ainda adiciona um contraponto problematizante a essa concepção. Vejamos:

[...] Existem compositores, escritores, escultores e arquitetos atormentados pela suposição do efêmero, pela apreensão de que seu opus está destinado ao esquecimento próximo ou eventual. Existem aqueles, ao contrário, estranhamente conformados pela consciência de que sua obra poderia não ter existido. A estética, efetivamente, não é alheia a um sentimento de culpabilidade e de intenso desconforto em face do produto terminado. Não se trata só da eventualidade de que o poema, a sinfonia ou o quadro poderiam não ter existido. Toda obra, de certa maneira, *deveria* não ter existido, já que sua composição e sua conclusão ou traem ou, no melhor dos casos, só acabam desesperadamente próximos do projeto inicial em sua verdade, harmonia ou perfeição. Até o mais acabado objeto estético (na verdade, especialmente o mais acabado objeto estético) representa sempre a degradação de uma potencialidade maior, de um plano interior mais puro. Desalentado por suas imperfeições, Virgílio quis destruir a *Eneida*. (STEINER, 2003, p. 38, grifos do autor).

A necessidade cognitiva de demarcação de origens como um dos tópicos basilares em torno da emergência do ato criativo, sobre a qual havíamos comentado anteriormente, deriva-se, na citação acima colocada, em uma perspectiva enfaticamente mais contingente. No entanto, o “deveria não ter existido” sustentado por Steiner, embora evidentemente circunscreva a criação literária como espécie de ação contingencial, reverbera principalmente em uma visão negativizante sobre o ato de criação dos objetos literários. Em primeiro lugar, George Steiner salienta a não perenidade das obras, acentuando essa efemeridade como critério para uma angústia estética. Posteriormente, avulta o teor não impreterível de qualquer peça de arte, sobrelevando, com isso, não o teor de liberdade que a literatura, enquanto fenômeno emergido, possui. Sobreleva, ao

contrário, o “inevitável remate” que toda finalização de uma obra culmina. É evidente que o autor, como no exemplo em que se utiliza da *Eneida*, incorpora como argumento central uma forma de idealização estética que, em análise objetiva, não seríamos capazes de quantificá-la. Em outras palavras: não é possível considerar tais preceitos de negatividade isoladamente, sem atentarmos para interdependência que existe, no argumento defendido por George Steiner, entre uma projeção idealizadora do literário e seu consequente sentido de sombra, de uma forma concreta derivada de um plano sublimemente aberto. Contudo, não nos comprometamos em reduzir tão rapidamente o pensamento do autor de *Gramáticas da Criação*. Observemos, ainda, outra vertente desse debate:

Que se considere a questão da responsabilidade e do domínio de um romancista ou um teatrólogo sobre as personagens que criou. Tal domínio seria ilimitado em seu poder ou as criaturas possuiriam, por sua vez, algum direito em relação a seu criador? Formulada no idioma da lógica positivista, a questão soa absurda. Mesmo a mais substantiva das presenças ficcionais – um Hamlet, uma Madame Bovary – pode perfeitamente não representar nada mais que o desdobramento imaginado de sinais semânticos num pedaço de papel. De que modo tais personagens poderiam reivindicar o que safosse de seu criador? Psicológica e, suponho, epistemologicamente, é o modelo positivista que é surdo. Artistas e escritores já prestaram eloquente testemunho em relação à autonomia, à resistente concreção assumida pelas figuras que pintam ou pelas personagens que elaboram. [...] O dramaturgo ou o romancista que resolvem dizer tudo que sabem só transmitem onisciência, não conhecimento. São autores que arruinam, em sua criação, o mistério inviolável de toda vitalidade autônoma. (STEINER, 2003 p. 51-52).

O “mistério inviolável de toda vitalidade autônoma”, proferido por Steiner, soa-nos extremamente semelhante à “natureza não espreitada” de Zweig. Em todo caso, para além dessa primeira justaposição, observemos que, no trecho supracitado, não encontramos apenas uma aproximação entre as discussões sobre a criação literária e a autoconsciência ficcional (tal como a meditamos, a partir das reflexões de Robert Alter, no capítulo anterior). Ao discutir a responsabilidade do artista perante sua obra – e levar em conta, não deixemos de realçar, as relações existentes entre as perspectivas míticas/religiosas e literárias da criação –, George Steiner congrega, ao sentido de não alcance da composição artística a certo “plano mais puro”, a possibilidade não logicizante e de independência quase inominável. Tais colocações do autor, ainda que sob análise mais superficial soem contraditórias, não o colocam em situação de carência de retidão argumentativa. O que é defendido no excerto supracitado, assim o apreendemos, coaduna-se à percepção da

necessidade de não reduzir as acepções sobre a criação literária em termos totalmente discerníveis, positiva e logicamente. O “plano mais puro” e a “maior potencialidade” são noções que, de alguma maneira, assemelham-se (em suas reverberações de sentido não quantificável) ao “mistério inviolável”, a essa fenda aberta por figuras literárias que transcendem o papel⁵.

4 Sobre o criador e o criado: notas sobre o quarto prefácio de *Tutaméia*

Tutaméia (1967), derradeira obra de João Guimarães Rosa, inclui, entre seus principais traços distintivos, a existência inusual de quatro textos prefaciadores, entremeios aos quarenta contos que a compõem. Não acreditamos e não defenderemos que, entre os quatro prefácios mencionados, o que aqui se comentará possui maior importância para o entendimento do livro em questão, ou que funcione – em sua função prefaciante – com maior relevância na forma de “revelador” de diretrizes poéticas do escritor de Cordisburgo. A escolha unilateral de “Sobre a escova e a dúvida”, para este artigo, deu-se a partir do intuito básico de delineamento de estudo. Além disso, levamos em consideração o fato de que tal título estabelece, diferentemente dos seus outros “três companheiros”, relações mais evidentes com os contos que analisaremos nas sessões posteriores deste trabalho e também com os problemas teóricos que demarcamos desde o início de nossa presente problematização: a discussão sobre a autoconsciência ficcional e a criação literária dentro da poética rosiana. Começemos, então, nossas meditações:

[...] *Vimos ao Lapin Agile, aconchego de destilada boêmia inatual e canções transatas. Encerebrava-se ainda o Radamante, sem quanto que improvando-me? – Você, em vez de livros verdadeiros, impinge-nos... Não o entendi de menos: no mal falar e curto calar, prisioneiro de intuítos, confundindo sorvete com nirvana. Ouvíamos a Vinha do vinho, depois a Canção dos oitenta caçadores. Tinha-se de um tanto simpatizar, de sociedade, teria eu pena de mim ou dele? – Não bebo mais, convém-me estar lúcido... – um de nós disse. – Eu também – pois. Rão ora*

⁵ Fazemos referência ao trecho da entrevista de Guimarães Rosa a Lorenz: “[ROSA] Legítima literatura deve ser vida. Não há nada mais terrível que literatura de papel, pois acredito que a literatura só pode nascer da vida, que ela tem de ser a voz daquilo que chamo ‘compromisso do coração’. A literatura deve ser vida! O escritor deve ser o que ele escreve.” (ROSA, 1965 *apud* COUTINHO, 1983, p. 84).

gratuitamente embevecia-se – em sua fisionomia quadragésima-quinta – inclinada pessoa, mais fraca que o verbo concuspiscir. Tinha a cara de quem não suspirou. Peguei-lhe aos poucos o fio dos gestos, tudo o que ao exame submisso. Temia ele o novo e o antigo, carecia constante sustentar com as mãos o chão, as paredes, o teto, o mundo era ampla estreiteza. Queria, não queria, queria ter saudade. Não ri. Ele era – um meu personagem: conseguira-se presente o Rão no orbe transcendente. [...] Você evita o espirrar e mexer da realidade, então foge-não-foge...– ele disse, um pouquinho piscava, me escutava, seu dedo de leve a rabiscar na mesa, linhas de bel-escrita alguma coisa, necessária, enquanto. Eu era personagem dele! Vai, finiu, mezza voce, singelo como um fundo de copo ou coração: – Agora, juntos, vamos fazer um certo livro? Tudo nem estava concluído, nunca, erro, recomeço, reerro, concordei, o centro do problema, até que a morte da gente venha à tona. (ROSA, 1967, p. 147-148, grifos do autor)

“Sobre a escova e a dúvida” concretiza-se como o texto mais longo do *Tutaméia*: é composto por cinco partes e contém, ao final, um glossário. Dentre os prefaciadores das *Terceiras Estórias*, o quarto e último configura-se como o que mais diretamente propõe discussões relacionadas à criação literária e a formulações mais abertamente direcionadas a referências “objetivas” sobre a poética rosiana. O fundamental aspecto que tal prefácio traz como temática e discussão (aspecto que o conecta, de maneira mais ampla, com os prefácios anteriores) é o questionamento de conceitos preestabelecidos sobre a realidade (a exemplo da vida de sonho de Lucêncio). Porém, para nos estabelecermos dentro das coordenadas argumentativas deste presente estudo, concentremo-nos naqueles dois aspectos teóricos (de certa forma, são particularizações desse tema mais amplo, como veremos) mencionados durante o parágrafo introdutório desta seção. A marcação de uma voz autoral, não biográfica e não didática, é formulada minuciosamente por Guimarães Rosa nos prefácios “tutaméicos”, desde o seu nível mais basicamente material, o tipográfico: o autor utiliza-se, como é possível observar na citação acima colocada, da modulação itálica para discernir entre a identificada voz criadora e a voz figurativa de *personae* que também são inseridas em tais composições.

Na parte supracitada de “Sobre a escova e a dúvida” são transparentemente levantadas algumas problematizações sobre a noção de criação literária: a discussão estética sobre a verdade (“livros verdadeiros”) e a tensão paradigmática que ponteia o literário entre o antigo e o moderno (“temia ele o novo e o antigo”). Contudo, há uma especificidade que gostaríamos de comentar. Desde o princípio do prefácio em questão (parte em que se encontra o excerto que agora comentamos), podemos observar uma

proposição indireta das relações entre a criatura e o criador literários, sob processo ascendente de autoconsciência ficcional e artística. Primeiro, o nome do amigo do narrador – “*Roasão, o Rão por antonomásia e Radamante de pseudônimo*” (ROSA, 1967, p. 146, grifo do autor) – soa-nos estapafurdidamente semelhante ao sobrenome do autor de *Tutaméia*. Em trecho posterior, ainda na parte inicial do prefácio, nos é narrado: “*De mim nada indagou nem aventou, o que apreciei, sempre se deve não saber o que de nós se fala*” (ROSA, 1967, p. 146, grifo do autor), frase que configura singelamente um estado de suspensão entre um eu e um outro, por meio de um “não indagar” que é índice do conhecimento prévio (do criador) sobre o segundo polo do diálogo (a criatura). O “nós”, que de maneira ampla pode ser compreendido como a categoria geral dos seres humanos, é particularizado ao contexto dessa condição dupla, dessa “*sosiedade*”, podendo apontar tanto para a criatura (que não quer saber de si mesma) quanto para o criador (que, evitando falar de sua imagem refratada, sua criação, sua versão ficcionalizada, refreia falar de si mesmo).

Esse estado de dúvida – mais tarde amenizado (mas não anulado) no ato de confirmação dessa dupla natureza, por meio da conquista da consciência sobre a substância ficcional do narrador (do ponto de vista do leitor, também pertencente ao narrado, ao “Rão”) – afunila-se para uma discussão ao mesmo tempo estética e “*metafísica*”. O narrador, personagem ficcional, parece envolver-nos no fundamental problema da aceitação não meditada que subjaz em nossas noções sobre a realidade. Por outro lado, também implica nessa vacilação sobre o real preestabelecido enquanto conceito norteador da mimese, pois se o real pode ser ele mesmo ficcional, o que a arte refrataria ou refletiria? Está-se, então, como naquela indagação proposta na terceira subdivisão de tal prefácio, quando se fala ainda do sonho de Lucêncio: “*Se todos tivéssemos nascido já com uma permanente dor – como poder saber que continuamente a temos?*” (ROSA, 1967, p. 151, grifo do autor). Tal excerto, elaborado sobre significativo *páthos* simbólico, provoca-nos. Como resolver a possível condição errônea de nossa concepção de realidade – sustenta João Guimarães Rosa, por meio de suas figurações – se, ao nascermos, somos irrefletidamente impulsionados para a concretude de seres estreitamente não imaginados? Há, ainda, um segundo aspecto que gostaríamos de destacar sobre esse prefácio. Observemos estas duas passagens:

Aqui, porém, o caso é um romance, que faz anos comecei e interrompi. (Seu título: A Fazedora de Velas.) Decorreria, em fins do século passado, em antiga cidade de Minas Gerais, a para ele fora já ajuntada e meditada, a massa de elementos, o teor curtido na ideia, riscado o enredo em gráfico. Ia ter, principalmente, cenário interno, num sobrado, do qual – inventado fazendo realidade – cheguei a conhecer todo canto e palmo. Contava-se na primeira pessoa, por um solitário, sofrido, vivido, ensinado.

Mas foi acontecendo que a exposição se aprofundasse, triste, contra meu entusiasmo. A personagem, ainda enferma, falava de uma sua doença grave. Inconjurável, quase cósmica, ia-se essa tristeza passando para mim, me permeava. Tirei-me, de sério medo. Larguei essa ficção de lado.

O que do livro havia, e o que a ele se referia, trouxe-se em gaveta. Mas as coisas impalpáveis andavam já em movimento.

Daí a meses, ano, ano-e-meio – adoeci; e a doença imitava, ponto por ponto, a do Narrador! Então? Más coincidências destas calam-se com cuidado, em claro não se comentam. (ROSA, 1967, p. 158, grifos do autor).

E como foram possíveis coincidências de ordem tão estapafa? Eu não sabia de coisa nem alguma do livro de Gilberto Freyre, ele migalhufa coisinha não poderia saber de meu “Francês”, jamais confidenciado a ninguém, nem murmurado, ficado no limbo, antes e depois do inverno de 1957 (ou 1958? – agora estou em dúvida), quando ele quis comparar ao ecrã do meu perimaginar.

Só sei que há mistérios demais, em torno dos livros e de quem os lê de quem os escreve; mas convindo principalmente a uns e outros a humildade. A Fazedora de Velas, queira Deus o acabe algum dia, quando conseguir vencer um pouco mais em mim o medo miúdo da morte, etc. Às vezes, quase sempre, um livro é maior que a gente. (ROSA, 1967, p. 160, grifos do autor).

Os dois momentos de “Sobre a escova e a dúvida” acima colocados formulam uma significação interessante sobre o conceito de criação literária, particularizando-o no âmbito das apreensões poéticas de João Guimarães Rosa. Ao relatar o caso do inexistente “A Fazedora de Velas” – romance que a voz autoral não biográfica de Rosa diz ter copiado ou “espiritualmente derivado”, de alguma maneira insondável, da obra *Dona Sinhá e o Filho do Padre*, escrita por Gilberto Freyre –, o narrador salienta, por meio da ficcionalização desse elemento transcendente que supostamente permeia os seus atos criativos, a não submissão da arte a um critério estritamente material (materialidade cujas origens seriam, a depender do esforço, se não objetivamente identificáveis, ao menos narráveis pelo viés de um direcionamento cartesiano e logicizante). No primeiro trecho supracitado, a ação criativa exposta aponta para um tipo de relação não quantificável entre criador e criatura: o espelhamento entre a doença da personagem de “A Fazedora de

Velas” e a de seu autor não resvala em um momento de domínio racionalizante de quem cria sobre o que é criado. A obra literária, portanto, em suas mais íntimas potencialidades e razões, possui, sim, um elo com seu criador sob ordenação íntima, porém concretiza-se intáctil como aquela doença “inconjurável e cósmica”.

A segunda citação, por sua vez, discute a criação literária de maneira consoante a outro viés, parecendo inquirir-nos sobre o papel do criador ante concepção tão “transcendente” ou “metafísica” (no sentido mais generalizantes desses dois termos, de uma não submissão à total objetividade⁶) do ato de composição de uma obra. Sabemos, contudo, que o critério puramente inspirado – que tornaria as relações entre o processo criativo de Freyre e Rosa um mistério compartilhado por “finas úteis antenas”⁷ – não resolve, sob o ponto de vista teórico, a mencionada “composição conjunta”. Voltamos, então, não somente a ideia anteriormente refletida nesse ensaio, a partir da qual entenderíamos a origem das obras literárias como uma limitação ao inteligivelmente alcançável. Resta-nos, portanto, o sentido do que nos escapa humanamente. Ao interpretarmos tal estorieta objetivamente, terminaríamos por nos convencer de que, com essa narrativa, João Guimarães Rosa tentou reforçar as “misteriouranças” que buscou semear no âmbito do seu próprio pensamento poético. Provavelmente não estaríamos equivocados, se assim pensássemos. Contudo, importa-nos principalmente outra vertente: a de que a obra literária – em sua contingência ou na sua inevitável emergência (como a suposta comum composição de Freyre e Rosa) – sobrevive em liberdade simbólica e significativa, mesmo em proximidade do domínio de quem a cria.

5 O regido

⁶ Contudo, em João Guimarães Rosa, encontramos também um sentido bastante específico para a noção metafísica. Para melhor explanação, atenhamo-nos à própria definição rosiana: “[ROSA] [...] Repito minha opinião: o trabalho é importantíssimo! Mas ainda mais importante para mim é o outro aspecto, o aspecto metafísico da língua, que faz com que minha linguagem antes de tudo seja minha.” (ROSA, 1965 *apud* COUTINHO, 1983, p. 83).

⁷ “*Sei que o autor, ademais de cauto, tem, para o mais-que-natural, finas úteis antenas.*” (ROSA, 1967, p. 159, grifo do autor).

“Se eu seria personagem” inicia-se com duas formulações que salientam um estado de suspensão de certezas, presente em todo o conto. A primeira delas subjaz, de maneira transparente, na enformação do título da estória: o “se eu seria personagem” oferece-nos, a princípio, a indefinição de um estado existencial que – como veremos mais adiante – alterna entre os sentidos de concreção e ficcionalidade. A segunda expressão dessa indeterminação original presentifica-se nas primeiras sentenças da narrativa: “NOTE-SE e medite-se. Para mim mesmo sou anônimo; o mais fundo de meus pensamentos não entende minhas palavras; Só sabemos de nós com muita confusão.” (ROSA, 1967, p. 138). O “note-se e medite-se” postula-nos a necessidade de uma atenção efetiva ao que será narrado pelo protagonista inominado. Tal estado de anonimato, que a falta de nome do personagem ilustra em simbologia evidente, soa-nos, de imediato, como o prelúdio de um problema mais imperscrutável, e justifica a jornada que somos convidados a acompanhar desde as determinações iniciais do sujeito que narra. A figura que nos conduz durante os acontecimentos narrativos, em comunhão com a criatura de Radamante, apresenta-nos, sem muito rodeios, a consciência quase resignada de seu estado de névoa. Concentremo-nos nestes excertos:

Titolívio Sérvulo, esse, devia ser meu amigo. Ativo, atilado em ações, néscio nos atos; réu de grandes faladores. Cego como duas portas. Me mostrou Orlanda – reto trouxe-ma à atual atenção. Algo a isso o obrigasse, acho. Só a fé me vive. Sou da soldadesca de algum general. Todo soldado tem um pouquinho de chumbo.

Depois de drinque inconsiderado, em amena tarde, que muito me esquece. – “Feia, frívola, antipática...” – T. impôs. Aceitei, sem aceno. Nela eu não reparara, olhava-a indiferente como gato ante a estátua, como o belo é oblíquo.

[...] Fixe-se porém que 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. Nasci para cristão ou sábio, quisera ser.

E vai, senão, que T., colado a mim, em ímpeto não inédito se desdisse: – “Boa, fina, elegante!” – de feliz grito, precipitando-se na matéria do quadro. Dava-lhe o quê? Indaguei-me como. (ROSA, 1967, p. 138, grifos do autor).

O primeiro “estranhamento” causado no protagonista da estória, o aprofundamento da fissura inicial na consciência do narrador (sua condição de desconhecedor de si mesmo), dá-se por meio das consequências aos atos de seu amigo cego e, implicitamente, guia. A cegueira de Titolívio, como o trecho supracitado demonstra, reverberará no símbolo quase caricatural dos que, na falta da visão física,

enxergam com “os olhos da alma”: a aparente contradição encerrada na composição “atulado em ações, néscio nos atos” aponta para uma outra forma de apuramento de sentidos em *Sérvulo* (seus atos néscios). A figura de T., que assinalamos como próxima à caricatura, sofre uma complexificação quando, “colado” ao amigo inominado, parece acessar um outro aspecto do real: a intimidade dos sentimentos e impressões do protagonista por Orlanda. Contudo, o comentário do narrador-personagem sobre a crença em uma “determinação do alto”, de sua possível condição de conduzido (seu “pouquinho de chumbo”), aliado ao que de servidão advém do sobrenome “*Sérvulo*”, colocam a natureza de Titolívio em dupla suspensão: a sentença “T. impôs” implica que o cego, numa espécie de antecipação dos atos do protagonista, conduz a figura inominada por caminhos antecipadamente conhecidos por *Sérvulo*; o “Algo a isso o obrigasse”, por sua vez, pressupõe que, assim como o amigo, Tito também pode exercer atos comandados por outra esfera da existência, de outra ordenação (e suas precipitações em torno dos sentimentos do protagonista com Orlanda seriam, então, apenas “adivinhações”). Continuemos a observar o problema:

É de adivinhar que T. mudou, no meu ar. Súbito o incêndio, ele se apaixonara, após, por Orlanda, andorinha do abstrato. Transmentiu-me: o embeijo – reflexo, eco, decalque. Já éramos ambos e três.

Escureço que demais não me surpreendi, bofé, acima de espanto. E põe-se o problema. Todo subsentir dá contágio, cada presença é um perigo? Aceitam-se teorias.

T. tocava a trombeta – miolado, atravessado, mosqueteiro – imitador de amor. Ou eu, falso e apenas, arremedando-o por antecipação. O futuro são respostas. Da vida, sabe-se: o que a ostra percebe do mar e do rochedo. Inimaginemo-nos. (ROSA, 1967, p. 139).

A passagem acima colocada marca o momento em que Titolívio definitivamente apaixonou-se por Orlanda. Em primeiro instante, a interpretação sobre a afeição de *Sérvulo* pelo objeto de afeto (secreto) do amigo parece reafirmar o sentido de uma conexão de ordem não objetivamente discernida entre personalidades (do narrador-personagem e de T.), sendo a “amada dividida” o intermédio que aprofunda essa relação (tal percepção é reiterada se apreendermos as ações secundadas de Titolívio – “reflexo, eco, decalque” – como outra maneira desse “subsensível contagiante”). Faz-se interessante notar a formulação “arremedando-o por antecipação”, concretizadora de um aparente paradoxo

temporal: como é possível, numa escala de soluções racionalizantes, imitar um ato ainda não acontecido (antecipado)? Novamente, retornamos à presunção do narrador em torno de uma conexão não positivamente determinável, mas aparentemente concretizada, estabelecida entre esses dois sujeitos ficcionais. Todavia, a frase que encerra o trecho supracitado torna-se um elemento complexificador: o que a ostra percebe do mar e do rochedo configura não somente uma visão particular da realidade (do mar e do rochedo), mas revela, sobretudo, um perspectivismo incontornável – portanto a efetivação parcial de toda existência – implícito no quadro amplo do existir como um todo. Em outras palavras, tal assertiva parece trazer-nos de volta à esfera das suspeitas do narrador (sobre a sua compreensão do real, sua autoconsciência ainda limitada), enformá-lo como sujeito regido. Por fim, meditemos sobre estas passagens:

Tido de conformar-me. Aí a minha memória desfalece. Viver é plural – muito do que não vejo nem invejo. E atravessei, não intimidado, aquele certo se não errado acontecimento.

Noiva e de outro, Orlanda? Então ela não era a minha, era a de T. então. Folguei por ambos, a isso obriguei-me. Coaduneí nula raiva com esperança incógnita, nesse meu momento. A hora se fazia pelo deve & haver dos astros, não aliás e talvez. Tanto sabe é quem manda; e fino o mandante. A gente tem de viver, e o verão é longo. Retombei, pesado, dúctil, no molde. Salvem-se cócega e mágica, para se poder rler a vida.

[...] Pois foi o que ele fez, mudou de amar e de amor, ora agora mandar-se-á ao lado de uma outra mulher, certa a de Titolívio Sérvulo, a ele de antemão destinada, da grei do exato sentir. Tive-lhe, tenho-lhe mais amizade, não dó. Sei o que hei. Timidez paga devagar, mas paga.

[...] Segue-se, enfim assim, nomeadamente Orlanda – de a um tempo rimar com rosa, astro e alabastro – aqui. Sua minha alma; seu umbigo de odalisca, sorriso de sou-boneca, a pele toda um cheiro murmurante, olheiras mais gratas azuis. Mesma e minha.

E dom, vieira, vinha, veio-me, até mim. Da vida sem ideia nem começo, esmaltes de um mosaico, do mundo – obra anônima? Fique o escrito por não dito. Sós, estampilhamo-nos. Tem-se de a algum general render continência. Ei-la, alisa a tira da sandália, olha-se terna ao espelho, ei-nos. Conclua-se. Somos. Sou – ou transpareço-me? (ROSA, 1967, p. 140-141).

O primeiro momento do trecho acima colocado demarca a passagem do casual romance de Titolívio com Orlanda para a final conjunção do protagonista inominado com a amada. Há um tom de resignação, de certeza conformada, na voz do narrador, que é consequência direta de sua percepção de uma vida supra-ordenada: ficcionalmente, por

um criador literário? Antes de respondermos, adentremos um pouco mais na significação de alguns excertos. “Viver é plural”, “aquele certo se não errado acontecimento”, “esperança incógnita”, o “dever e haver dos astros” e “tanto sabe é quem manda e fino o mandante” unem-se numa superposição de sentenças que, podendo provar uma escalada de conformação no interior do personagem, efetiva a certeza sobre sua condição de guiado. Essa autoconsciência de uma sobredeterminação é duplicada: num nível mais superficial, o narrador da estória supõe que a intuição de Sérvulo (as antenas sensitivas) se torna uma responsável exterior pela modulação dos acontecimentos de sua vida. A esperança do herói é, no entanto, narrativamente justificada: de fato, Titolívio abandona Orlanda e segue seu caminho com outra amada. A autoconsciência ou suposição ficcional do narrador ascende clarificada apenas ao final da estória. A existência ordenadora de uma autoridade regente (“o general”) e do mundo como uma possível obra confusamente em construção (cujo criador se desconhece), em seu retorno simbólico, é afirmada pela mesma formulação que a suspende como consciência de uma interpretação alternativa para a existência. A questão final – “Sou – ou transpareço-me?” –, unida à inserção dos leitores (ou do Sérvulo) em tal problemática pelo uso do “Somos”, repercute não a mera confirmação de um estado ficcional por parte de quem narra, mas a “autoconsciência astuta” da viabilidade de tal condição.

6 O liberto

Há, sem dúvida, em toda produção literária – de autores cuja autoconsciência artística seja minimamente desenvolvida – a presença de reflexões estéticas que se configuram de forma não discursiva, quando a superfície da arte fala por si própria e pelos parâmetros poéticos de quem a criou. Alguns casos são incontestavelmente mais evidentes, outros mais oblíquos. Ao tratarmos de João Guimarães Rosa, cujo fortalecimento arguto de suas proposições criativas se fazem muito mais transparentes no *Tutaméia* (único livro em que o escritor prefacia a si mesmo), a possibilidade de definição sobre qual texto, em particular, articularia ficcionalmente a estruturação mais

precisa dos alicerces fundacionais de suas criações é não só dificultosa, como impossível. Ao escolhermos “Os três e o boi dos três homens que inventaram o boi” para refletir sobre a noção da criatividade na *poiesis* rosiana, não buscamos determinar tal estória como texto básico para a compreensão das composições do escritor de Cordisburgo. Pretendemos, portanto, alcançar uma leitura possível, que se proponha a discernir algumas formas que consideramos significativas nos dimensionamentos elaborados pelo autor. Estão expostas, portanto, nossas pretensões analíticas sobre a estória. Tentemos, agora, explorá-la:

PONHA-SE que estivessem, à barra do campo, de tarde, para descanso. E eram o Jerevo, Nhoé e Jelázio, vaqueiros dos mais lustrosos. Sentados vis-a-visantes acocorados, dois; o tércio, Nhoé, ocultado por moita de rasga-gibão ou a casca-branca. Só apreciavam o se-espiritizar da aragem vinda de em árvores repassar-se, sábios com essa tranquilidade.

Então que, um quebrou o ovo do silêncio: – “Boi...” – certo por ordem da hora citava caso de sua infância, do mundo das inventações; mas o mote se encorpou, raro pela subiteza.

– “Sumido...” – outro disse, de rês semi-existida diferente. – “O maior” – segundou o primeiro. – “...erado de sete anos...” – o segundo recomeçou; ainda falavam separadamente. Porém: – “Como que?” – de detrás do ramame de sacutiaba Nhoé precisou de saber.

[...] – “Que mais?” – distraía-os o fingir, de graça, no seguir da ideia, nhenganhenga. De toque em toque, as partes se emendavam: era peludo, de desferidos olhos, chifres descidos; o berro vasto quando arruava – mogoava; e que nem cabendo nestes pastos... (ROSA, 1967, p. III, grifos do autor).

A artificialidade faz-se transparente desde o início do conto. O “ponha-se”, que inaugura a estória, ressoa como uma origem arbitrariamente imposta (e, por ressoar esse tom arbitrário, chama a atenção para o seu ato inaugural, como alguém que buscasse mostrar as costuras tecidas no avesso de uma roupa). Contudo, além dessa imagem mais ampla do processo de arquitetura da estória, processo ilustrado com o exemplo que acabamos de comentar, a criação é trabalhada na narrativa – sob a visão do surgimento do Boi Mogoavo – de maneira mais fundamentalmente pertinente. A singularidade (para nos valermos de palavras steinerianas) representada no ato criativo do boi pelos três vaqueiros, a “subiteza” de tal aparição, dimensiona a condição silenciosa anterior (o “ovo do silêncio”) em um nível de nulificação pré-cósmico (o que de “cosmo” reverbera em sentido do *Ser* organizado). A aparição de um boi inventado, em sua condição de mote, é inflacionada

pela quase colossal descrição: “o maior”, “o berro vasto”, submetendo o espaço em que não-existe – ou no qual existe somente (ou ainda) como figura despreziosamente imaginada – a um recinto fisicamente diminuto: o outro senso de apreensão das medidas e da realidade, que tal conjectura poética exige, faz-nos pensar em um universo finito que houvesse parido um outro universo, porém infinito. Entramos, com certeza, no que Steiner nomeou “vitalidade autônoma” no plano da *aesthesis*. Continuemos:

Assim o boi se compôs, ant’olhava-nos. Nhoé quis que se fossem dali – por susto do real, ciente de que com a mulher do Jerevo Jelázio vadiava – ele houve um pensamento mau, do burro da noite.

De em diante, no campeio, entre os muitos demais, nem deviam de lembrar a fiada conversa. Senão que, reunidos, arrumavam prosa de gabanças e proezas, em folga de rodeio vaquejado; então por vantagem o Jerevo e Jelázio afirmaram: de vero boi, recente, singular, descrito e desafiado só pelos três.

Se alguém ouviu o visto, ninguém viu o ouvido – tinham de desacreditar o que pêta, patranha, para se rir e rir mais – o reconto não fez rumor. Mas o Nhoé se presenciava, certificativo homem, de severossilhanças; até tristonho; porque também tencionava se recasar, e agora duvidava, em vista do que com casados às vezes se dá. (ROSA, 1967, p. 111-112).

No primeiro ensaio (textualização de palestras proferidas) de *Creation and Recreation* (1980), Northrop Frye sustenta que “There is a much deeper level on which the arts form part of our heritage of freedom, and where inner repression by the individual and external repression in society make themselves constantly felt.” (FRYE, 1980, p. 18). Após essa asserção, Frye explora alguns exemplos das relações entre formas artísticas e sociedades autoritárias. Contudo, essa interessante “herança de liberdade”, que o crítico ressalta como característica fundamental da arte (característica que aqui nos interessa), pode se fazer manifesta em um nível muito mais microscópico que o necessário para se impor ante uma sociedade ditatorial. Observemos o caso dos “Três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi”. Após a criação do Boi Mongoavo, Nhoé começa a afligir-se com problemas de sua realidade mais imediata, o medo consequente de um possível confronto entre Jerevo e Jelázio, seus amigos. É interessante esta justaposição no nível da sequência dos acontecimentos narrados: “o boi se compôs”, “Nhoé quis que se fossem dali”. O vaqueiro, com tal atitude, parece querer evitar a contaminação da sua criação por possíveis problemas emergidos da inevitável realidade, e aparenta esforçar-se em preservar esse objeto imaginativo (e aparentemente mais “puro”) distante das

“sujidades do concreto”. No entanto, uma interessante reversão simbólica é inserida ao final do conto:

Ante ele, mudaram de dispor, algum introduzindo que quiçás se aviesse de coisa esperta, bicho duende, sombração; nisso podiam crer, o vento no ermo a todos concerne. O Boi tomava vulto de fato, vice-avesso. Nhoé, porém mexeu ombros, repelia o dito. Não achava cautela em dar fiança àquela pública notícia, lá, na que de riquíssimo fazendeiro Queiroz – fazenda Pintassilga – no Urucuia Superior. (ROSA, 1967, p. 112)

Refalavam de um boi, instantâneo. Listrado riscado, babante, façanhiceiro! – que em várzeas e glória se alçara, mal tantas malasartimanhas – havia tempos fora. Nhoé disse nada. O que nascido de chifres dourados ou transparentes, redondo o berro, a cor de cavalo. Ninguém podia com ele – o Boi Mongoavo. Só três propostos vaqueiros o tinham em fim sumetido... (ROSA, 1967, p. 114).

O primeiro excerto acima colocado rememora-nos sem rodeios a “resistente concreção” a partir da qual falava Steiner sobre Madame Bovary e Hamlet: o Boi dos três vaqueiros, certificado em sua tangibilidade pelo discurso de Nhoé, começa a tornar-se palpável imagetivamente. O “vulto de fato” (singela ironia à concretude do real, pelo que de sombras assume-se no sentido de “vulto”), contudo, não ressoa uma significação negativa, ou seja, não submerge a moral de Nhoé pelo agigantamento e indomabilidade do Boi (como na angústia flaubertiana ante a perenidade de Emma Bovary). Contrariamente ao protagonista inominado de “Se eu seria personagem”, cujas limitações a uma condição possivelmente ficcional o enforma sob alguns entraves na conquista total da autoconsciência, o fator fictício do Boi Mogoavo anula suas bordas inativas, consubstancia sua “vitalidade autônoma”. Ninguém podia com o Boi, diz-nos o narrador, em umas das passagens finais da estória. Só os três homens o haviam submetido: para João Guimarães Rosa, a origem da criatura não é como o entalhe da pedra (nesse caso, afasta-se decisivamente de George Steiner). Nessa percepção, a gênese, então, não anteciparia o escatológico: seria o início de outros potenciais inícios, a sumidade da perpetuação.

7 Considerações finais

Voltemos ao “no one is anything” que, no início deste ensaio, parecia arbitrariamente desgarrado de um contexto especificamente aplicável às figurações criativas de João Guimarães Rosa. As noções de “regido” e “liberto”, que propusemos sobre os dois símbolos literários centrais das estórias aqui estudadas, ressaltam estados que modelam afirmativamente, no caso do autor de *Tutaméia*, dois polos de vazio. As coerências identitárias do narrador inominado e do Boi Mongoavo assumem as formas de entidades literárias que interpelam, além de proposições estéticas propriamente ditas, a concreção que intuímos sobre o estatuto do real. A submissão ficcional inferida pelo herói de “Se eu seria personagem” e a autonomia conquistada pelo animal ruminante de “Os três homens e o boi dos três homens que inventaram o boi” tornam-se, portanto, duas modalidades de insubmissão: o personagem orquestrado, ao questionar a independência dos atos formulados em sua existência, ao transigir ante a possível condição de marionete, insubordina-se contra a possibilidade de uma apreensão unilateral, não parcial, da realidade; o boi em revelia, desatado das rédeas de seus vaqueiros-criadores, coaduna à condição imaginativa um critério de concreção na imaterialidade.

Pensar os conceitos de autoconsciência e criação artísticas, portanto, transforma-se em exercício meditativo que sobrepassa a delimitação de instâncias poéticas e estéticas. Se considerarmos a literatura como uma forma de cognição, um processo estruturado que se implica como um modo de conhecimento sobre as significações da existência (possuindo a vantagem de não dependência ao estado das verdades discursivas), pensar a artificialidade e a origem dos objetos literários – por meio das formas desses mesmos objetos – conduz-nos por um retorno polêmico aos alicerces de sentido, sobre a própria condição de sujeitos concretos que pressupomos em nosso interior. Em tal movimento, poderíamos depreender uma até então irrefletida virtualidade (centralizada entre a contingência e a amplidão de sentidos), e lograríamos encontrar as brechas na coesão de nosso próprio mosaico.

Referências

ALTER, Robert. **Partial Magic**: the novel as a self-conscious genre. Berkeley: University of California Press, 1975.

ALTER, Robert. **Em espelho crítico**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.

CERVANTES, Miguel de. **Dom Quixote** (volume 1). São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

COUTINHO, Eduardo F. (org.). **Guimarães Rosa**: Coleção Fortuna Crítica vol. 6. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

FRYE, Northrop. **Creation and Recreation**. Toronto: University of Toronto Press, 1980.

JOYCE, James. **Ulysses**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

ROSA, João Guimarães. **Tutaméia** (Terceiras Estórias). Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1967.

STEINER, George. **Gramáticas da criação**. São Paulo: Globo, 2003

ZWEIG, Stefan. **Autobiografia**: o mundo de ontem. Rio de Janeiro: José Zahar Editor, 2014.

Recebido em 30/05/2022.

Aprovado em 04/08/2022.