

O NÃO-SENSO CONTRA A MELANCOLIA: SE VIEMOS DO NADA, É CLARO QUE VAMOS PARA O TUDO

Maryllu de Oliveira Caixeta (USP)¹

No subtítulo, cito um trecho do prefácio “Aletria e hermenêutica” de *Tutaméia: terceiras estórias* de Guimarães Rosa. Como Hansen mostra no artigo “Forma literária e crítica da lógica racionalista em Guimarães Rosa”, a literatura de Rosa recusa a adequação clássica a um modelo verossímil de *mimesis* e recusa corresponder a padrões realistas de representação. Alguns críticos têm chamado atenção para a continuidade do naturalismo e do realismo na literatura brasileira; entre eles Antonio Candido em *A educação pela noite e outros ensaios* e Flora Süssekind em *Tal Brasil, qual romance?* Süssekind interpreta um trecho do conto “A terceira margem do rio”, no qual o protagonista pede perdão ao pai, como alusão ao “desvio” que Rosa opera no curso realista da ficção brasileira. No final do conto “Hiato” de *Tutaméia*, o jovem vaqueiro Põe-Põe pergunta, meio choroso, se o velho Nhácio sabe do paradeiro daquele que matou o Pai dele. Rosa opta por uma estética moderna, que assimila as discontinuidades constitutivas da língua e da literatura, ao ter por horizonte a terceira margem, o hiato, o não senso em cujo mecanismo Deleuze (2006, p.XV) assinala a “constituição paradoxal da teoria [estoica] do sentido” precedente à fixação das identidades ou das referências com predicacões associadas. Ao romper com as estéticas que se fundamentam na lógica aristotélica e no racionalismo cartesiano, coloca em questão as representações simbólicas do sertão pela cultura letrada brasileira pondo-as em diálogo com conceitos modernos de arte do século XX que também recusam a exigência clássica de unidade e o projeto realista de homem. Um desses conceitos, a morte do autor, evidencia-se na escolha do não-senso ou do rompimento com a lógica. No conto “Hiato”, analisaremos particularmente a pergunta de Põe-Põe sobre o paradeiro do homem que matou o Pai dele. Tio Nhácio responde que teriam acabado com o dito homem graças a uma espécie de justiça natural. A opção do

¹ Este trabalho resulta da pesquisa de pós-Doutorado que realizo com apoio da FAPESP, sob supervisão do professor doutor João Adolfo Hansen, e que se intitula “A inscrição do nome do autor na ordem ficcional de *Tutaméia: terceiras estórias*”.

autor pelo desejo *nonsense* de justiça, desejo mítico de ir para o tudo, recusa a sina melancólica de tomar o lugar do Pai, no meio do rio, sem perder de vista o Pai ou a historicidade das margens.

Na ordem alfabética do índice de leitura de *Tutaméia*, o conto “Hiato” sucede a falta da letra “G” correspondente ao nome de Guimarães Rosa. O conto ajuda a compor um conjunto de narrativas que alegorizam a autoria do livro como uma relação motivada das palavras autenticadas pelo autor que incorpora uma intervenção discursiva, por hiatos, nos padrões realistas de representação herdados do Pai. “Hiato” narra uma travessia no sertão que o narrador realiza na companhia de dois vaqueiros. A imagem da travessia alegoriza a autoria de uma forma que efetua transcendência enquanto explora as discontinuidades próprias ao caráter dual do signo para propor que um sentido simbólico se produza na passagem ou na sucessão de uma imagem a outra. O leitor relaciona as imagens sucessivas e produz simbolismos muito particulares cuja unicidade depende do desejo dele de produzir novas causalidades afetivas, que consiga autenticar, pondo de lado a lógica causal pressuposta na unidade de efeito das representações realistas. O narrador comporta-se como um ouvinte ideal que não censura os vaqueiros que perscruta, como um psicanalista; para intensificar a imagem, intervém minimamente em apenas um verbo no plural que informa a presença do narrador como personagem: “sentíamos sob as coxas o sólido susto dos cavalos.” (ROSA, 1979, p.62) O narrador cavalga na companhia dos vaqueiros: o índio Põe-Põe e o cafuzo Nhácio. Em *Tutaméia*, os vaqueiros funcionam como metáforas avaliativas do trabalho, como o de intelectuais e artistas, de produzir realidades com a palavra e com a ficção. Os não-sensos produzem efeitos puros, jogos, e indeterminam uma imagística simbólica de interesse comunitário, que são simultaneamente o ponto de partida do autor e o horizonte de produção que ele lega ao leitor. Os nomes dos dois vaqueiros aludem a dois personagens históricos que tiveram posicionamentos diversos sobre a alegoria: o jesuíta Inácio de Loiola, que ensinava os discípulos dele a transitarem de experiências particulares da imagem a um sentido supralinguístico em constante revisão; e Edgar Allan Poe cujo postulado da unidade do conto completa-se quando o desenlace fornece ao leitor a chave de um sentido

infralinguístico que tem como ponto forte o estilo e como ponto fraco a desmotivação posterior ao desvendamento do enigma ao fim de cada conto policial.

Os dois vaqueiros falam muito pouco e o autor avalia os posicionamentos deles por meio de uma hierarquia de imagens, na alegoria: com Põe-Põe, o autor avalia a representação do estranho; com Nhácio, valoriza a produtividade simbólica da imagística comunitária e expande-a com técnicas de indeterminação. Nhácio é velho como o alegórico, experiente na campeação, corajoso, fala sobre a ação invisível da justiça empregando a imagem das pedras que metaforizam os atos discursivos; e o narrador toma as falas e gestos de Nhácio como ponto de partida para uma reflexão neoplatônica acerca da iluminação pela ilusão-ficção efetuada como potencial transfigurador. Quando Nhácio anuncia como justiça o fim do homem responsável pela morte do Pai, o autor avalia as indeterminações na forma do fundo onde também se dilui; em contraposição, a imagem de Põe-Põe choroso, temeroso, informa uma realidade sombria, desassistida, e a única fala dele lamenta o assassinato do Pai. O narrador traduz em imagens sucessivas o que Nhácio comunica a Põe-Põe, mais em ações que nas poucas falas. Essa sucessão das imagens que referem Loiola e Põe, metonímias de tipos de alegoria, compõe o ponto de vista do autor que, permeando-as com técnicas de indeterminação, encoraja o leitor a relacioná-las para coproduzir simbolismos. O autor encena os dois tipos de alegoria como práticas do índio e do negro, metonímias da inteligência simbólica, e encoraja o leitor de literatura brasileira a relacioná-las transpondo o hiato ou o não senso, mecanismo produtor de causalidades puras: efeitos sem causa ou indeterminação. O não senso na composição das imagens começa pelo anacronismo da cena que parelha um personagem do século XVI a outro do século XIX, no sertão, caracterizando Inácio de Loiola como negro graças ao epíteto de Papa Negro em nome também muito assimilado pelas comunidades de negros no Brasil. Colada à nova realidade da Revolução Industrial e a uma estreita relação com o público leitor de jornais e literatura, a imagem de Põe está em um extremo e a de um índio em outro. A relação de Rosa com a comunidade de leitores se dá como intervenção no tipo de representação, realista, que a cultura letrada autentica e da qual Põe fornece parâmetro universal. Flora Süssekind (1984) chama a atenção para a continuidade quase exclusiva do naturalismo na literatura brasileira que atribui a um

esforço de escamotear a falta de unidade constitutiva da busca por uma identidade nacional e suas variáveis: o postulado da atualização estética quanto aos modelos europeus, a exigência de originalidade e de continuidade de estilo na obra de cada autor.

No ensaio que escreveu sobre Hawthorne, Poe (1973, p.125-141) admite a alegoria desde que, em vez de uma alusão metafísica, ela garanta a suficiência da primeira leitura e prepare a emersão de um argumento chave na segunda leitura. O conto “Hiato” dá acento humoroso ao nome do contista dobrando-o no nome do personagem Põe-Põe; essa dobra reitera o apelo ao trânsito nos níveis simbólicos e recusa o estatuto definitivo da segunda leitura verossímil. A dobra destina a autenticação do sentido à leitura em trânsito estruturado nas imagens sucessivas. O autor põe em cena dois tipos de alegoria que autenticam a comunicação simbólica e recusa nelas o que determinaria o sentido. Recusa compor-se como uma figura de autoridade acerca do significado das imagens e transfere a autenticação delas para o leitor; recusa a atuação discursiva do sujeito logocentrado e transfigura o propósito do método alegórico de Inácio de Loiola na dicção de Nhácio: o homem destinou-se a acabar desde que assassinou o Pai do qual é imagem.

Inácio de Loiola não só usava alegorias, na composição dos *Exercícios espirituais*, como ensinou a usá-las como um método de iluminação por meio de imagens sobre as quais o exercitante deve meditar mantendo como paralelo não-dito alternativas práticas, como optar pela pobreza total ou parcial, que exigem dele uma decisão. Os *Exercícios espirituais* são técnicas de meditação que elencam imagens sacras e preceituam um gestual com o objetivo de levar o exercitante a formular uma questão prática sucinta como a que Loiola coloca no Diário: a companhia de Jesus deve optar pela pobreza total ou pode ter lucros parciais voltados para a manutenção da ordem? Os conflitos da situação que motiva o exercício permanecem implícitos e se resolvem provisoriamente em revelações suscetíveis de revisão em outro retiro espiritual. Buscando compreender um impasse prático, entre duas opções, o exercitante medita sobre tópicos das quais Inácio fazia listas – “os dez Mandamentos, os sete Pecados capitais, os três poderes da alma (...), os cinco sentidos” – e ritualiza-as como peças de um jogo de interlocução divina marcado por um gestual, horários, períodos etc. Os movimentos dessas peças dos *Exercícios espirituais* instruem o exercitante a imaginar um sentido elaborando-o na língua

sacralizada ou na semiofania como a que Inácio anotava no *Diário*. Nele, Inácio faz alusão aos efeitos da elaboração do dilema prático nos exercícios: um choro consolador, um conforto morno, calor ou energia para a ação, núpcias com a trindade, a interseção da Virgem, o perdão de Deus, etc. Inácio anotava no *Diário espiritual* o processo solitário de *eleição* de uma prática, da escolha de alternativas disponíveis. No desenvolvimento da formulação, Deus sinaliza a resposta por meio de uma “visa”, que não chega a ser uma visão, ou de outro sinal sempre equívoco e passível de revisão em outro exercício espiritual. A natureza dual do signo mantém-se no exercício alegórico contínuo dos exercícios aos quais o *Diário* responde com anotações dos efeitos de sinais equívocos de Deus, que não chegam a ser substancialmente nada em definitivo. Ao submeter-se aos *Exercícios espirituais*, o exercitante confronta-se com questões práticas implícitas ao meditar sobre as imagens e chegar a decisões afinadas aos efeitos que anota no diário. O exercitante transita das imagens interrogativas dos exercícios para as imagens ou visas anotadas nos diários como sinais de decisões implícitas e provisórias. Ao transitar de uma imagem a outra, na estrutura de imagens sucessivas da alegoria, o exercitante consagra uma abertura ou um hiato linguístico à produção de um sentido íntimo, que não precisa explicitar, uma força significante que motiva novos atos discursivos irreduzíveis a um argumento. O método de Inácio mune o exercitante de uma teofania, do signo de Deus, que consagra a descontinuidade das imagens na alegoria e duplica o sentido: de um lado, as imagens que temos nos exercícios e, do outro, as imagens das visas, dos sinais divinos que o exercitante procura para se decidir sobre um dilema prático implícito. A sagração dessa descontinuidade na qual o exercitante produz sentido é uma semiofania. A interlocução divina que o método de Inácio proporciona é alegórica, não fixa significados, não fixa identidades nas referências simbólicas que faz, nem se conclui: propõe imagens, ritualizações e mistérios ou pequenas narrativas que extrai dos Evangelhos; chega a outras imagens, visas e sinais; na dúvida sobre a validade do sinal ou da imagem, o exercitante se impõe a continuidade dos exercícios. O exercitante produz um sentido implícito com uma relativa desenvoltura de movimentos em torno das imagens, segundo as marcações do método de Inácio. Formula enunciados que vão bifurcando o sentido, conduzindo a pontos de decisão e dá funcionalidade ao sistema simbólico franqueado nos exercícios.

Esses enunciados alegóricos diferem dos usos mundanos e ociosos da língua que designam e predicam identificando o falante à determinação sociocultural dele. Considerados como pergunta e resposta, os *Exercícios* e o *Diário* correspondem ao caráter binário da natureza linguística e pressupõem a noção aristotélica da prática como um exercício de separar dualidades, subdividi-las em bifurcações e tomar decisões mantendo uma postura indiferente quanto às alternativas implicadas. Inácio oferece ao exercitante um método para produzir uma língua sagrada ou uma retórica alegórica que avalia os desdobramentos de uma situação resguardando os pontos de decisão como referências implícitas. A língua sagrada difere muito da língua mundana equivalente à expressão, mais ou menos direta e coesa, dos estoques de imagens e representações do sujeito moderno. Em latim, define-se o imaginário como “a energia que permite fabricar uma língua cujas unidades serão por certo ‘imitações’, mas nunca imagens formadas e armazenadas algures, na pessoa.” As imagens, unidades do imaginário e da língua, resultam de mimetizações irredutíveis a um esquema conceitual, a opinião, a situação de fala de determinado sujeito, a indicação de uma decisão etc. O exercitante usa essas imagens muito simples para produzir outras imagens reduzidas, que excluem os ruídos ociosos na língua da afasia humana equivalente ao uso ideológico ou automatizado da língua. As imagens reduzidas de Inácio funcionam como peças de um jogo acessível de produção de uma língua alegórica (BARTHES, 1979, p. 51-53, 54, 55, 62, 73).

Em “Hiato”, o ponto de vista do autor sobre a alegoria aproxima-se do método de Inácio de Loiola no tocante à validação do uso simbólico da palavra que escapa à paralisia discursiva equivalente à reação de Põe-Põe diante do touro. O momento decisivo do confronto com o touro, “total desforma”, não chega a acontecer e assume a função do conflito, como imagem subtrativa ou *desforma* do conflito, que confronta os vaqueiros como ameaça iminente e irrealizada (ROSA, 1979, p.62). O que não acontece assume o lugar do conflito quando os personagens reagem aos efeitos de uma expectativa. Na atuação corajosa de Nhácio frente ao touro, o conto encena um conflito potencial a ser encarado com coragem e a operação do (des)conflito avalia a afinidade da poesia moderna com técnicas de subtração das formas já realizadas; técnicas como o não-senso que produz indeterminações ou descontinuidades materiais na forma. A subtração sedimenta

desformas pétreas, sem Pai, que têm por lastro a subtração total operada na desforma do mito. O autor, também como desforma, constitui-se como um canal de passagens ou de anedotas inéditas, desassistidas, surpreendentes – com efeitos de graça: graciosidade, gracejo e dom divino. A estória quer ser como anedotas assim (ROSA, 1979, p.3). O susto leva Põe-Põe a um estado melancólico de lamentação do assassinato do Pai; a imagem alude ao desamparo histórico ante a falência simbólica que marcou o despontar da modernidade ou o que Bakhtin (1981) chamou de penetração do monologismo na cultura ocidental. No ensaio sobre Hawthorne, Edgar Allan Poe definiu a metáfora como embelezamento ou ilustração de um argumento que identificava à verdade com a qual comprometia a ficção dele. Modificou a definição aristotélica da forma, um correlato da ideia, particularizando-a no estilo estranho que se opõe ao *formosus* clássico e substitui a ideia pelo argumento (POE, 1973, p.130-131).

Dentro da cena na qual Nhácio aconselha Põe-Põe, o narrador assiste sem interferir e atua como um psicanalista que considera as inteligências simbólicas do índio e do negro. A cura pela palavra, na psicanálise, deve-se à materialidade dela que se comprova quando atua na decomposição de traumas, na capacitação do sujeito para autenticar um discurso que o habilite a atuar socialmente de modo satisfatório. Como matéria constitutiva do sentido e das práticas, a palavra difere de um veículo transmissor de um argumento anterior a ela. O conto *desforma* Poe ao diagnosticar a hesitação afásica de Põe-Põe e assinala alguns dos pressupostos de Rosa: a materialidade da palavra, a validade do simbólico, a precedência da invenção à verdade histórica que a funcionalidade comunitária atesta, e a assistência empática do narrador às motivações dos personagens como estratégia de trazê-las à historicidade. Ao reivindicar o estatuto de ciência, a psicanálise prescinde da comprovação objetiva de uma causalidade que as ciências naturais exigem, no que difere da psiquiatria que analisa lesões no cérebro. Em vez de partir da comprovação de uma causa objetiva, a psicanálise tem no resultado da análise, a cura, a comprovação do pressuposto da materialidade da palavra que constrói as fabulações, os simbolismos, as imagens, as mitificações, etc. O método analítico viabiliza a análise da “fabulação” na fala do paciente munindo o analista de instrumentos aptos a formular a motivação de um complexo inconsciente formado por simbolismos

hostis ou estranhos à sensibilidade do paciente que os naturalizou em vez de refutá-los com outros simbolismos que constituiria caso não tivesse sido privado de uma interlocução empática. O analista induz a elaboração consciente dos simbolismos particulares no uso da palavra pelo paciente que autentica a própria enunciação, principalmente, em pontos de interrupção que marcam diferenças da linguagem socializada. Como não sofre censura pelo analista, que é um outro plenamente receptivo ao exercício da subjetividade dele, o paciente joga ou divaga com a palavra capacitando-se a atribuir um sentido sadio às próprias funções de sujeito, mesmo se *intruji* ou *intruja* (ROSA, 1979, p.70-73), se compreende ou engana. Ao exercitar a própria subjetividade, graças ao interlocutor analista que aceita a validade da realidade discursiva, o paciente dá historicidade ao uso intersubjetivo que pode fazer da palavra na análise e graças à vivência dessa nova palavra produz um discurso sadio em tensão com linguagens familiares. Acaba trazendo à consciência processos mórbidos e inconscientes desencadeados a partir de um acontecimento biográfico que esqueceu, ignorou ou silenciou. O analista induz a elaboração consciente desses processos com maior eficácia à medida que entende a *relação de motivação* na enunciação do paciente, a autenticidade ou o valor simbólico que dá aos acontecimentos. O analista vai armando essa rede de imagens de acontecimentos com valor simbólico enquanto o paciente usa a palavra. A combinação das imagens narrativas do paciente em um complexo capacita o analista a guiá-lo a uma relação consciente com a palavra. A medida que o paciente traz à consciência avaliações constitutivas de símbolos obsedantes, dos que obstaculizam a interação dele em alguma comunidade discursiva, vai atribuindo à palavra uma nova relação de motivação ou uma função de causa sadia. A exegese analítica dialoga com o uso particular da palavra pelo paciente que, nas circunstâncias da análise, começa a poder enunciar-la para referir acontecimentos ou causas até então censuradas; torna-se contemplado pelo caráter socialmente partilhado da linguagem, desenvolve novas relações de motivação com as quais produz um ato discursivo que dá função àquela causa-palavra antes censurada colocando-a em tensão com linguagens até então excludentes. Sendo uma realidade puramente discursiva sem a verificação objetiva de uma causa, a rede simbólica do complexo inconsciente comprova-se na eficácia medicinal do método

psicanalítico. A eficácia médica, por sua vez, comprova o pressuposto do método: a materialidade da palavra que compõe tanto os produtos pré-conscientes dela, como as imagens e os símbolos, como as atuações discursivas mais conscientes (BENVENISTE, 2005, p.81-83).

Quando o conto estabelece uma hierarquia de Loiola a Poe, aposta nas correlações de símbolos como alternativa à lógica causal implícita no enredo aristotélico. O prefácio “Aletria e hermenêutica” elenca narrativas comunitárias às quais a estória quer ser semelhante por proporcionarem transcendência com técnicas poéticas de subtração, de *desforma*, que abrem hiatos para uma produção simbólica surpreendente ou humorosa na deliberação ficcional de historicidade ao ainda não histórico. Benveniste define o simbolismo linguístico comparando-o às análises freudianas do simbolismo do inconsciente. O linguista difere de Freud quando afirma que os símbolos linguísticos não têm universalidade ou constituem-se de signos que aprendemos, compartilhamos e transfiguramos em linguagem que, sendo “apenas simbolismo”, alimenta-se de motivações constantes ou da necessidade de realização de desejos recalcados. Determinado inconsciente individual unifica simbolismos em imagem que, caso constitua-se de significantes com motivações comuns, pode circular em dada comunidade discursiva. Incorporamos os simbolismos à medida que assimilamos linguagens e as coproduzimos tornando-nos aptos a dar forma às coisas, a colaborar na prática comum de tornar as experiências das coisas realidades e inteligência. A sintaxe do símbolo forma uma linguagem muito particular de encadeamento por sucessão de imagens que produz um tipo de “causalidade” alternativa à lógica e capaz de apresentar o nível do fenômeno. Mais do que nos sonhos, produtos de inconscientes individuais, a imagística dos simbolismos inconscientes encontra-se “em todas as representações coletivas, principalmente populares: no folclore, nos mitos, nas lendas, nos ditados, nos provérbios, nos trocadilhos correntes”. O sonho apenas produz imagens individuais; oníricas ou não, imagens inconscientes individuais podem correlacionar-se a demandas socialmente compartilhadas em uma imagística coletiva que sedimenta imagens sumárias. O simbolismo público relaciona dois tipos de tropos: um infralinguístico, com dado consciente individual produzindo a imagem simbólica; outro supralinguístico que sedimenta

diversos simbolismos disponíveis, públicos, em uma imagem reduzida, rica de significantes e de interesse comum. No inconsciente, esses tropos formam-se como uma retórica cujas técnicas da imagem assemelham-se às estruturas dinâmicas do estilo no tocante à motivação afetiva; simbolismos e estilos operam uma conversão metafórica do tabu em imagem. Simbolismo constitutivo do indivíduo segundo as motivações dele, o estilo transfigura ou particulariza matéria comum em discursos que tensionam valorações socialmente atribuídas a ela (BENVENISTE, 2005, p.92-94).

O prefácio “Aletria e hermenêutica” de *Tutaméia*, de João Guimarães Rosa, afirma que as histórias são construídas com técnicas de poesia, com ênfase nas imagens subtrativas e nos não-sensos, para produzir transcendência. Se o leitor acostumado à literatura realista concorda com Edgar Allan Poe ao conceber a metáfora ou a imagem como adereço de um argumento, pode contentar-se com a graciosidade das imagens indeterminadas, privilegiar os fragmentos de representação verossímil e propor para eles uma interpretação unificadora, transcendente. “Hiato” assinala a morte do Pai ou a substituição do fundamento transcendente por discursos empáticos que Barthes anunciou, em 1968, como morte do autor (2012) e Foucault definiu como função em 1969 (2013). Ao ler Rosa, o leitor de literatura realista alinha formas de fundo retórico contínuo desejando-as como representação do sertão, do Brasil, do modo de ser brasileiro. A literatura realista alimenta uma imagística simbólica e histórica que atende as demandas mais tradicionais da literatura brasileira. De modo diverso, se o leitor compreende a poesia como instrumento de transcendência ativada por motivações constantes, lastreadas na historicidade dos simbolismos públicos, pode cultivar as indeterminações na forma do fundo relacionando-as às formas que reconhece: frases de gramaticalidade conhecida, imagens que fazem referência à cultura letrada universal e à simbólica oral. A forma assemelha-se a uma constelação de fragmentos conhecidos, imagens sucessivas, que brilham em um fundo de mistério: matéria escura como a que interessa à física moderna. Como se fosse a operação do que os românticos postularam na poesia universal progressiva e na atualização do sentido trágico na ironia, a literatura de Rosa propõe fragmentos de representação que cada leitor transfigura, segundo a precariedade ou a tragicidade de um ponto de vista histórico, no risco de relacioná-los com as

indeterminações na forma do fundo. Se na tragédia grega, que a *Poética* transformou em modelo e Poe atualizou, os fragmentos encadeiam-se no enredo que mimetiza a *physis*, a ficção moderna de Rosa funda-se na ausência de fundamento transcendente, na *desforma* ou na subtração dos encadeamentos, na admissão de imagens sucessivas como técnicas de produção de causalidades surpreendentes.

Em “Hiato”, a alegoria do autor tensiona o estilo compondo-o na estilização de Poe e de Loiola; avalia redes de imagens simbólicas que as comunidades discursivas coproduzem. O conto subtrai tabus herdados do campo literário, que naturaliza o realismo, em imagens avaliativas do estilo estranho de Poe e da produtividade simbólica que o método de Loiola franqueia. Em acordo com o gosto de Rosa por intervir na imagística coletiva – provérbios, adivinhas, anedotas, mitos, etc -, “Hiato” compõe uma hierarquia que privilegia o método de Loiola e acrescenta técnicas de indeterminação que obstaculizam o controle do sentido por hermenêuticas autorizadas, nas sociedades modernas da escrita e da informação, para dar lugar a novos atos discursivos. A operação das subtrações na forma, a *desforma*, assemelha-se ao método analítico, na psicanálise, que estimula atos discursivos captando a motivação deles em pontos de censura ou afasia.

A psicanálise visa trazer simbolismos inconscientes à consciência e estimular atos discursivos sadios. A descontinuidade das imagens simbólicas deve-se às diferenças dos discursos de motivação particular em conflito com os discursos socialmente admitidos cuja historicidade naturaliza-os. Simultaneamente sugestiva e enganosa, a estória também é uma máquina de produzir língua a partir de interditos; explora entre as imagens intervalos materiais, hiatos ou não sentidos, para a produção de atos discursivos equívocos e o estilo comunica um estímulo retórico à autenticação do efeito puro ou da materialidade de uma historicidade em falta. O simbólico disponível na cultura para coprodução sedimenta-se nas imagens; e o não-senso origina o sentido, antecede a participação dele na cultura, como indeterminação. O leitor produz um sentido particular, conforme as próprias motivações, ao relacionar as imagens sucessivas. O autor confere uma historicidade inédita, empática, ao material ou à palavra ao compor a estória que efetua no leitor a autenticação de um ato discursivo funcional, comunitário; como quando, nas operações da *desforma*, o autor contraria as definições aristotélicas do cômico e do trágico

ao dar tratamento transcendental e humoroso a personagens de estratos sociais baixos. A literatura de Rosa realiza uma operação moderna de redução nas representações simbólicas que referenciam o sertão. Como a redução persegue formas assimiladas pelo campo literário, acaba transcendendo o estilo e disponibilizando imagens de *desforma* ou de ficção subtrativa de um simbólico comunitário. O não senso e a ironia produzem indeterminação nas formas; submetem a imagística simbólica comunitária a avaliações constantes que sinalizam a produtividade dela. O leitor pode correlacionar as imagens entre si, segundo motivações particulares, à realidade histórica, e compreender a estranheza delas como estilo de atuação do autor no campo literário.

Referências

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2012, p.57-64.

_____. Loiola. In: _____. *Sade, Fourier, Loiola*. São Paulo: Livraria Martins Fontes – Edições 70, 1979, p.45-78. (Coleção Signos)

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

BENVENISTE, Émile. Observações sobre a função da linguagem na descoberta freudiana. In: _____. *Problemas de linguística geral I*. Campinas: Pontes, 2005. p.81-96.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2003. p.199-215.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: _____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013. p.268-302.

HANSEN, João Adolfo. Forma literária e crítica da lógica racionalista em Guimarães Rosa. *Letras de Hoje*, v.47, n.2, p.120-130, abr./jun., 2012.

POE, Edgar Allan. Hawthorne. In: _____. *Ensayos y críticas*. 1.ed. Madrid: Alianza Editorial, 1973. p.125-141.

ROSA, João Guimarães. *Tutaméia: terceiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.