

GUIMARÃES ROSA CURADOR DE GUIMARÃES ROSA

Frederico Coelho¹

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio)

Livia Baião²

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio)

Resumo

Neste artigo nos propomos a pensar, numa perspectiva transdisciplinar, o fazer literário do escritor João Guimarães Rosa a partir das práticas de curadoria que passaram a prevalecer na década de 1970 nas artes visuais, com a chamada “virada curatorial”. A diluição da fronteira entre o papel do curador e o do artista, a importância do uso da técnica de colagem na arte moderna e contemporânea e o caráter ensaístico da escrita crítica são as bases utilizadas para analisar o processo de escrita de Guimarães Rosa e de edição e publicação de seu livro *Tutameia*. A partir dessa análise e estabelecendo um diálogo com a exposição *Temporama*, da artista francesa Dominique Gonzalez-Foerster, com curadoria de Pablo Leon de la Barra, foi possível concluir que Guimarães Rosa não só exerceu um protagonismo ímpar na edição de seus livros, rasurando as fronteiras dos papéis de autor e editor, como também incorporou a estratégia poética da colagem e o caráter experimental do ensaio no seu processo criativo.

Palavras-chave: Guimarães Rosa, *Tutameia*, curadoria.

GUIMARÃES ROSA CURATOR OF GUIMARÃES ROSA

Abstract

From a transdisciplinary perspective, we intend to reflect upon João Guimarães Rosa’s writing process based on the new curatorial practice in place from the seventies on, after the so-called “curatorial turn”. The dilution of the borders between the curator’s role and the artist’s one, the importance of the *collage* technique in modern and contemporary art and the essayistic aspect of the critic writing are the foundations used to analyze Guimarães Rosa’s process of creative writing and the editing and publishing procedures of his book *Tutameia*. Based on this analysis and trying to establish a dialog with the *Temporama* exhibition that was curated by Pablo Leon de la Barra and presented works by the French artist Dominique Gonzalez-Foerster, it was possible to conclude that Guimarães Rosa not only played an unique role in publishing his books, mixing up author and editor’s roles, but also that he has taken up the *collage* poetic strategy and the experimental character of critical essays in his creative procedures.

Keywords: Guimarães Rosa, *Tutameia*, curatorship.

¹ Possui Doutorado em Literatura Brasileira pela PUC-Rio (2004-2008) com Bolsa-Sanduíche da Capes por um ano na New York University (2006). Professor Assistente do Departamento de Letras da PUC-Rio. Atualmente é Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio e Coordenador da pós-graduação lato-sensu Formação do Escritor (Departamento de Letras PUC-Rio/CCE). E-mail para contato: pauperia@gmail.com.

² Doutoranda e Mestre em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (2015). E-mail para contato: livia.baiao@gmail.com.

GUIMARÃES ROSA CURADOR DE GUIMARÃES ROSA

Resumen

En este artículo nos proponemos a pensar, en una perspectiva transdisciplinar, el hacer literario del escritor João Guimarães Rosa a partir de las prácticas de curaduría que pasaran a prevalecer en la década de 1970, en las artes visuales, con la “virada curatorial”. La dilución de la frontera entre el papel del curador y este del artista, la importancia del uso de la técnica de collage en la arte moderna y contemporánea y el carácter ensayístico de la escrita crítica son las bases utilizadas para analizar el proceso de escrita de Guimarães Rosa y de edición y publicación de su libro *Tutameia*. A partir de esta análisis, y estableciendo un diálogo con la exposición *Temporama* de la artista francesa Dominique Gonzalez-Foerster y curaduría de Pablo Leon de la Barra, fue posible concluir que Guimarães Rosa no solo ejerció un protagonismo impar en la edición de sus libros, rasurando as fronteras de los papeles papéis del autor y editor, además de incorporar la estrategia poética de la collage y el carácter experimental del ensayo en su proceso creativo.

Palabras-clave: Guimarães Rosa, *Tutameia*, curaduría.

Hanging together: words in a sentence, and works of art in a space

Claire Bishop

No presente trabalho, pretendemos pensar o espaço literário a partir da prática curatorial na arte moderna e contemporânea, numa perspectiva transdisciplinar, tomando como base o livro *Tutameia*, de João Guimarães Rosa. Buscando rasurar a fronteira entre as artes visuais e a literatura, a intenção é estabelecer relações pouco convencionais entre um escritor curador, João Guimarães Rosa, e o papel do curador artista. Para tal, utilizaremos, como fio condutor, a estratégia poética das colagens e o estatuto ensaístico de uma escrita crítica e filosófica.

Os processos de produção poética de Guimarães Rosa e de materialização de seus textos em livro em muito se aproximam do curador que, num gesto autoral, assume um papel de protagonismo nas suas exposições.

O surgimento da arte conceitual e a ampliação das possibilidades do que se entende por arte são determinantes para a nova relação que se estabelece entre gesto curatorial e gesto artístico e instauram a instabilidade dos limites entre curadoria e autoria. Essa “virada curatorial” trouxe um protagonismo inédito para a curadoria e teve seus marcos fundadores nas exposições “*Live in your head: when attitudes become form*”, em 1969, em Kunsthalle Bern, e na Documenta 5, em Kassel, em 1972, ambas sob a responsabilidade de Harald Polifonia, Cuiabá-MT, v. 25, n.40.1, p. 01-176, setembro-dezembro, 2018.

Szeemann. As duas exposições foram cercadas por enorme polêmica exatamente porque avançaram na diluição das fronteiras entre o papel do curador e o do artista. Szeemann colocou a atividade de curadoria no mesmo estatuto autoral da obra de arte, buscando dar uma unidade à exposição maior que a unidade de cada obra, ainda que correndo o risco de anular a individualidade de cada uma delas em benefício do todo.

O crítico de arte Boris Groys, em ensaio intitulado “*Multiple Authorship*”, afirma não haver distinção entre uma exposição e uma instalação, equiparando o papel do curador àquele do artista na elaboração e execução de sua instalação (GROYS *apud* BISHOP, 2007, p. 1). Embora Claire Bishop refute esse posicionamento radical de Groys em seu artigo “*What is a curator?*”, ela reconhece a inegável sobreposição entre esses dois papéis e como eles estão inextricavelmente relacionados:

a história das instalações e das curadorias estão claramente cruzadas [...] as instalações trazem consigo uma alteração no papel das curadorias, com um consequente deslocamento da interpretação curatorial para o próprio ambiente expositivo e seus dispositivos (BISHOP *apud* OSÓRIO, 2015, p. 69).

Diante da multiplicidade de formas artísticas que se apresentam a partir dos anos 1960 e da incompatibilidade das mesmas com as narrativas cronológicas e hegemônicas, a colagem se coloca como uma técnica inevitável para o curador-autor. Pode-se dizer que essa dimensão autoral da curadoria carrega em si não somente a estratégia relacional da colagem, mas também o caráter experimental do ensaio. Carrega a poética da colagem porque o curador, no contexto das artes moderna e contemporânea, lida com elementos que, embora sejam muito heterogêneos, demandam uma construção discursiva minimamente coerente. Carrega também o caráter experimental do ensaio porque uma curadoria autoral relevante busca fugir da pretensão de completude e do discurso hegemônico abrindo mão de uma síntese unificadora e de uma verdade absoluta. Um gesto ensaístico produz um conhecimento que não é o da demonstração científica, conhecimento objetivo, é uma subjetividade que se impõe em articulação com uma que se produz no próprio ensaio.

Uma exposição-ensaio será composta por obras dissimilares em aparência, que adquirem sentido quando percebidas em conjunto. Seu significado nunca se esgota e implica uma possibilidade de inúmeras escolhas posto que as

relações entre os objetos que compõem a exposição podem multiplicar-se indefinidamente (BORJA-VILLEL *apud* OSÓRIO, 2015, p. 77).

A colagem, uma das mais relevantes e revolucionárias inovações no que diz respeito a representações artísticas no século XX (KOSTELANETZ *apud* ULMER, 1985, p. 107), caracteriza-se pelo uso de diferentes materiais que são inseridos em uma mesma composição, deslocando-os de seus contextos originais para a constituição de uma nova unidade, mas, ao mesmo tempo, preservando as suas alteridades. Dessa maneira, cada elemento conserva uma dupla função: a do seu referente original e aquela que desempenha ao ser inserido no novo conjunto.

Cada elemento citado quebra a continuidade ou a linearidade do discurso e conduz necessariamente a uma dupla leitura: a do fragmento percebido em relação ao seu texto de origem, e a do mesmo fragmento incorporado em um novo conjunto, uma totalidade diferente. O estratagema da colagem consiste também em nunca suprimir inteiramente a alteridade desses elementos reunidos numa composição temporária. (Grupo Mu *apud* PERLOFF, 1993, p. 103).

Outro aspecto da colagem que merece destaque é a capacidade de estabelecer um intenso diálogo entre objetos de uso cotidiano (como um jornal, por exemplo) e expressões artísticas, um passo importante na direção de aproximar a vida da arte.

A partir dos movimentos de vanguarda do início do século XX, os dispositivos de colagem e montagem passaram a ser incorporados em quase todos os campos artísticos. Nas artes visuais, Marcel Duchamp, Pablo Picasso, Braque, Tátlin e Serguei Eisenstein incorporaram essas técnicas em suas criações. Na literatura, Apollinaire foi um dos precursores com *Calligrammes*, junto com William Carlos Williams em *Kora in Hell*. T.S. Eliot (*The waste land*), Ezra Pound (*Os cantos*) e Walter Benjamin (*Passagens*) são três outros grandes nomes que se engajaram de forma incondicional na colagem em grande escala.

Assim como nas colagens cubistas ou nos filmes de Eisenstein, o curador-artista busca, também, uma unidade composicional para a exposição a partir das relações que ensaia com os fragmentos colocados em conjunto dentro de um mesmo espaço institucional. É nesse aspecto que se faz interessante traçar uma linha entre essa prática curatorial e o processo de escrita de Rosa.

Ao adentrarmos no laboratório da escrita rosiana, deparamo-nos com um verdadeiro colecionador de fragmentos e um cuidadoso curador de elementos tão díspares quanto a fala de um vaqueiro e as mais eruditas citações de Plutarco e Shakespeare. Seu acervo de documentos, livros, correspondências, cadernos e cadernetas de anotações, arquivado junto ao Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), é composto por um mosaico de pequenos e grandes fragmentos que, de alguma maneira, foram incorporados a sua obra num movimento infinito de recorte e colagem. Nos documentos intitulados “Estudos para Obras”, encontramos a transcrição de incontáveis citações de autores clássicos e outros poucos conhecidos, um minucioso estudo da *Ilíada* de Homero, *A divina comédia* de Dante, conversas com vaqueiros, canções populares, listas de palavras em ordem alfabética e inúmeras análises etimológicas. As cadernetas e diários de viagens revelam suas atentas observações sobre a vida cotidiana, os homens, os bois, a natureza, os sons, as cores do mundo e dos museus. Cabe notar que muitos desses fragmentos compostos por palavras, sintagmas, frases, provérbios ou citações estão acompanhados do símbolo m% ou M%. Por vezes “m%” queria dizer “meu” ou “eu” e, outras vezes, as mais frequentes, eram elaborações em maior ou menor grau do que havia apreendido lendo, escutando ou observando.

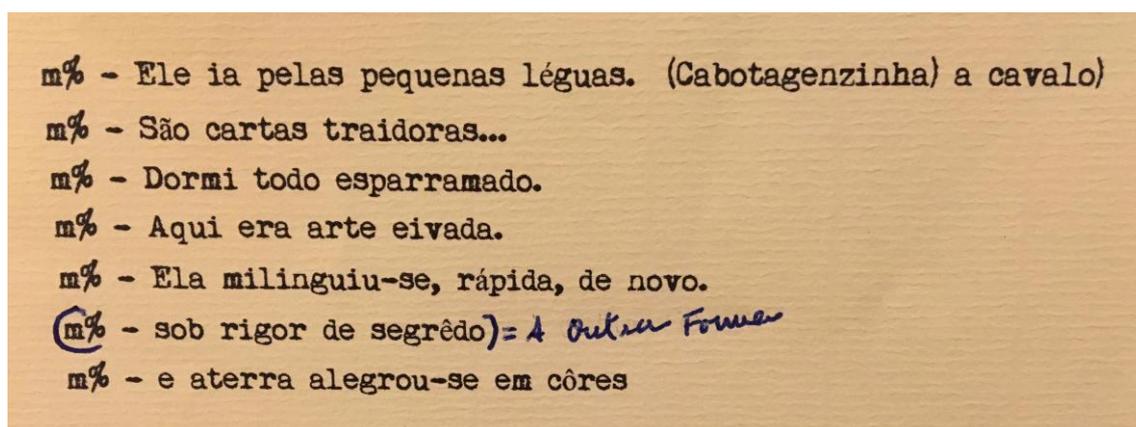


FIGURA 1: folha com anotações de Guimarães Rosa datiloscritas em tinta preta.

FONTE: elaborada pelos autores. Imagem feita a partir do documento original arquivado junto ao Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) - Fundo João Guimarães Rosa sob a referência JGR-EO-01,01-003.

Os arquivos de Rosa mostram sua compulsão em colecionar e classificar elementos muitas vezes díspares e heterogêneos. É possível perceber seu gesto curatorial reunindo em cadernos e pastas, num processo acumulativo, pequenos fragmentos em estado de espera para

utilização futura. Esse conjunto de pequenas “células estéticas” (GAMA, 2008, p. 62) pode ser visto como literatura em estado latência, com excertos prontos para serem recombinados, reapropriados pelo seu copião, transcriador e autor.

Recorro, nesse sentido, à reflexão de Barthes sobre a anotação. Segundo ele, a constância da anotação enquanto atividade não se caracteriza apenas como captura do observável instantâneo, mas também atua com um efeito de retardo, pois a Nota é aquilo que vem de uma “latência probatória”, volta sem que a queiramos. Essa insistência mostra que a memória quer preservar não a coisa, mas “sua volta, pois essa volta já tem algo de uma forma – de uma Frase”. Assim, não se trata de fazer ver, mas de “fazer existir, em germe, a Frase”. (GAMA, 2008, p. 111)

É interessante notar que esses fragmentos foram colecionados ao longo de toda a vida de Rosa, com anotações desde os anos 1930, quando ele tinha pouco mais de 20 anos. Essas “células estéticas”, retrabalhadas sob a pena do escritor, foram incorporadas em suas obras, às vezes sem qualquer alteração de forma ou conteúdo e, em outros momentos, com interferências autorais. A exemplo das colagens cubistas, elementos do cotidiano foram enxertados em fábulas e ficções e o português antigo foi incorporado à fala de sertanejos. Em *Grande sertão: veredas*, na voz dos catrumanos, o povo mais desgraçado de todo o sertão, Rosa coloca lado a lado o português antigo e a fala sertaneja. O catrumano Teofrácio, quando resiste em se juntar ao bando de Riobaldo, começa por elogiar o chefe em português antigo: “Dou louvor. Em tudo, chefe, vos obedecemos” (ROSA, 2006, p. 445). Em seguida argumenta, na mais autêntica fala sertaneja: “...Praos roçados? Praos plantios [...] Dou de comer à mea mul’ é e três fi’o’, em debaixo de meu sapé...”. (ibidem).

Quanto aos elementos do cotidiano, podemos citar o procedimento de “colagem” de cantigas e inúmeros ditos populares nos seus textos. O próprio autor revela, na página final da primeira edição de *Sagarana*:

As cantigas e os provérbios entre aspas foram ouvidos mesmo em Minas Gerais; a canção “De madrugada, quando a lua etc.” (*Minha Gente*) deve ser paraibana; o coro que serve de epígrafe à *Conversa de Bois* é uma variante dêste (sic), que figura no interessante livro “O GOROROBA” de Lauro Palhano. (ROSA, 1946, p. 341).

Em relação aos ditos populares, é possível ver na pasta intitulada “Provérbios”, o trabalho preciso da tesoura rosiana em ação:

Polifonia, Cuiabá-MT, v. 25, n.40.1, p. 01-176, setembro-dezembro, 2018.

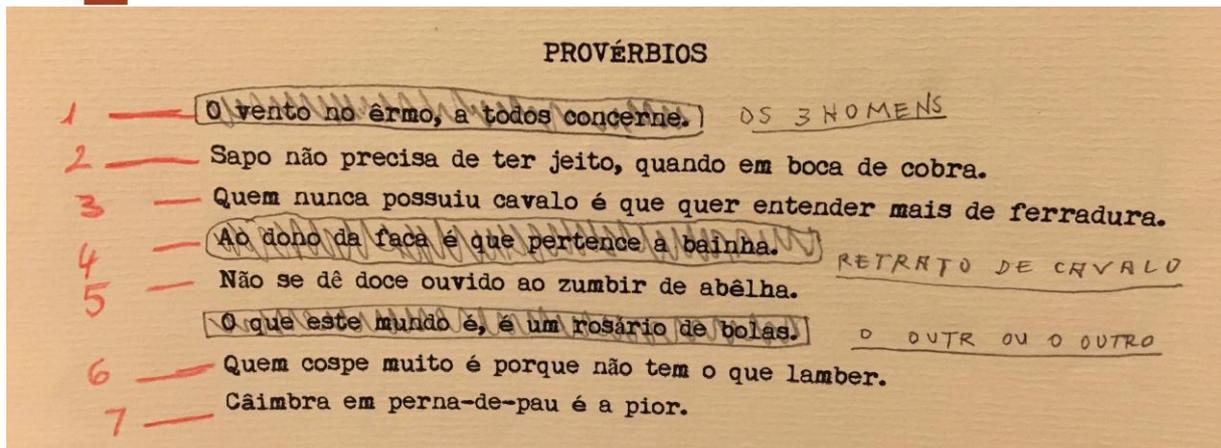


FIGURA 2: folha com anotações de Guimarães Rosa com o título “PROVERBIO”, datiloscritas em tinta preta e com numeração em lápis vermelho e preto.

FONTE: elaborada pelos autores. Imagem feita a partir do documento original arquivado junto ao Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) - Fundo João Guimarães Rosa sob a referência JGR-EO-03,01(1).

Os três provérbios hachurados pelo autor foram inseridos em três diferentes contos cujos títulos aparecem ao lado, manuscritos a lápis. No conto “Os três homens e o boi dos três homens que inventaram o boi”, publicado no periódico *Pulso*, em 15 de outubro de 1966, encontramos: “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**”. (ROSA, 1967, p. 113, grifo nosso). Já no primeiro parágrafo de “Retrato de Cavalo”, publicado também no mesmo periódico em 11 de junho de 1966, Rosa “cola”: “De tirar a chapa, sem aviso nem permissão, o Iô Wi abusara, por arrogo e nenhum direito, agravando-o, pregara-lhe logro. Igual a um furto! — **ao dono da faca é que pertence a bainha...** — cogitava, com a cabeça suando vinagres”. (ROSA, 1967, p. 130, grifo nosso). No conto “O Outro ou o outro”, publicado em 16 de outubro de 1965, no mesmo periódico, o provérbio aparece em itálico no último parágrafo: “Dizia nada, o meu tio Diógenes, de rir mais rir. Somente: — **O que este mundo é, é um rosário de bolas ...** Fechando a sentença” (ROSA, 1967, p. 107, grifo nosso).

Quanto à colagem de obras canônicas, um exemplo emblemático é a novela “Dão-Lalalão”, que integra o livro *Corpo de Baile*, de 1956. Ali Rosa enxerta várias referências à *Divina comédia* de Dante, resultado de seu minucioso estudo arquivado na pasta denominada “Estudos para Obra: Dante, Homero, La Fontaine e Artes” (Caixa 8). É possível estabelecer relações em diversas passagens como “*di qua, di là, di giú, di su li mena*” (Canto V) que foi

apropriada como “Vento mau sacudia, jogava-o, de cá, de lá, em pontas de pedras, naquele trovo de morte...” (ROSA, 1956, p. 549).

Em correspondência com seu tradutor italiano, ele conta:

Voltando ao *Dão-Lalalão*, isto é, aos curtos trechos em que assinalei as “alusões” dantescas, apocalípticas e cântico-dos cânticáveis [...]. Como Você vê, **foi intencional tentativa de evocação, daqueles clássicos textos formidáveis**, verdadeiros acumuladores ou baterias, quanto aos temas eternos [...] Seriam espécie de sub-para-citações (!?!): isto é, só células temáticas, gotas de essência, esparzidas aqui e ali, como tempero, as “fórmulas” ultra-sucintas. (Um pouco à maneira do processo de modificações do tema – que ocorre, na música, *nas fugas*?). (ROSA, 2003, pp. 86-87, grifo nosso)

Como se pode perceber, o processo de escrita de Rosa leva ao limite os atos de recortar e colar palavras numa frase e frases num parágrafo. Para ele, a colagem é uma estratégia poética fundamental, extrai e mutila trechos convertendo-os em textos que permanecem aderidos: “O sangrento desligamento é também – repetição – delegação, comissão, retardamento, recolocação. Aderência. O destacado [fragmento] permanece aderido pela cola da diferença”. (DERRIDA *apud* PERLOFF, 1993, p. 145)

Avançando um pouco mais nas correspondências entre o escritor curador e o curador autor, é fundamental pensar na materialização do livro enquanto obra de arte e unidade que, de alguma maneira, busca a totalização, com todos os seus elementos (capa, contracapa, orelhas, colofão, prefácio, etc.) e no conjunto expositivo também enquanto obra de arte. Levando-se em conta que o espaço institucional do museu ressignifica a obra de arte, assim como o livro ressignifica o texto, passaremos a examinar, do lado do escritor, o último livro de Rosa publicado em vida, *Tutameia* (1967), e, do lado do curador-artista, a exposição *Temporama*, da francesa Dominique Gonzalez-Foerster, realizada entre junho e agosto de 2015 no MAM-Rio com curadoria de Pablo Leon de la Barra³. A exposição mostra 12 obras do início da carreira de Dominique, entre 1985 e 1991, circundando o único trabalho feito especialmente para a ocasião: uma piscina sugerida por um imenso tecido azul brilhante, com reproduções fotográficas da própria Dominique, caracterizada como Marilyn Monroe, espalhadas pelas bordas. Dessa maneira, as obras antigas são colocadas em uma nova

³ Imagens e maiores informações sobre a exposição *Temporama* podem ser vistas no link <https://www.youtube.com/watch?v=Pjm- EF0c8w> (consultado em 04 de fevereiro de 2018).

perspectiva pelo deslocamento temporal e físico da exposição e pelo efeito do colorido dos filtros vermelho e azul sobrepostos nos vidros do museu que remetem, por sua vez, à lógica da visão em 3-D. Além de atualizar o olhar sobre os trabalhos iniciais da artista, os filtros estabelecem um novo diálogo entre a cidade, o prédio projetado por Affonso Reidy na década de 1960 e as obras ali expostas.

A exposição *Temporama* foi analisada por Luiz Camillo Osório no seu artigo “Virada curatorial: o pôr-em-obra da exposição como poética relacional”. Na opinião deste, a exposição equacionou aspectos da “virada curatorial com a perspectiva experiencial e o agenciamento crítico e histórico...” (OSÓRIO, 2015, p. 77) pela forma como se apropriou do complexo arquitetônico do museu, do agenciamento ficcionalizado com a paisagem exterior (dado pelos filtros vermelhos e azuis), da incorporação de elementos do cinema e da literatura e do universo de citações que alimentam sua poética.

A potência da obra estava fundada nas relações que ela produzia e no modo como convocava o espectador para dentro dessa teia relacional. Estratégia similar ao que caracterizava o “pôr-em-obra” da exposição que nasceu com a virada curatorial. [...] Toda uma experiência descentralizada, relacionada à multiplicação de temporalidades convivendo no presente, aparecia como sinal de uma época destituída de narrativas mestras que se constitui na construção de micronarrativas em conflito e em trânsito. (OSÓRIO, 2015, p. 77)

Pensamos que as mesmas características poderiam ser atribuídas ao livro *Tutameia*. Começaremos por analisar o agenciamento entre interior e exterior que, no caso do livro, é dado pela sua perigrafia, a zona intermediária entre o fora do texto e o texto pela qual é preciso passar para se chegar ao texto e que é composta pelos paratextos: a capa, as orelhas, os índices, prefácios, epígrafes, etc... (GENETTE, 2009, pp. 9-20). Como a moldura que fecha o quadro delimitando seu espaço e definindo o dentro e o fora da obra, os paratextos funcionam como uma entrada no livro que colocam o texto em perspectiva: “é primeiramente nos arredores do texto que se trama sua receptibilidade” (COMPAGNON, 1996, p. 105). Rosa inscreve *Tutameia* numa perigrafia perturbadora. São muitos os elementos desestabilizadores e que demandam uma leitura diferenciada, a começar pelos seus dois índices, um no início e outro ao final do livro, e suas epígrafes que remetem a compreensão do texto para uma segunda leitura; o número inusitado de prefácios (quatro) que carregam um caráter mais

ensaístico em oposição àquele ficcional dos contos e exercem uma dupla função, ora aparecem como contos e ora como prefácios; o glossário que inclui palavras que não aparecem no livro e, por fim, o próprio título cambiante: *Tutameia (Terceiras estórias)* no início e, depois, *Terceiras estórias (Tutameia)*. Pode-se dizer, assim, que a arquitetura do livro, entendida como a forma pela qual ele está estruturado, convoca o leitor a deslocar o olhar dos curtos contos para os paratextos e novamente para os contos e reorganizá-los numa releitura tal como indica o segundo índice, colocando essas micronarrativas em trânsito e em permanente conflito.

Vale ressaltar também o cuidado do autor com a capa, a diagramação, o colofão e as ilustrações. É ideia corrente que um escritor escreve um texto e não o livro, já que este seria de responsabilidade do editor. Aqui vemos um autor que é também editor, que se detém sobre a escolha da capa que vai agenciar a entrada do leitor no livro, escolhe o ilustrador, desenha ele próprio ilustrações que estarão no interior do livro, diagrama os índices. O mesmo acontece com a exposição *Temporama*, na qual o curador é também o artista que, borrando as fronteiras dos papéis de curador e artista, elege os filtros vermelho e azul para atuar como uma passagem do mundo exterior para aquele da exposição e vice-versa, agenciando o olhar do visitante e ficcionalizando os espaços.

O inusitado processo de composição do livro também merece uma reflexão. Em 1937, quando concorreu ao prêmio literário Humberto de Campos com uma coletânea de contos sob o pseudônimo de Viator, Rosa já antecipa sua criação no posfácio: “também ara! Isto já é falar de outro livro, o qual, si Deus dér à gente vida e saúde, vae prestar mais, chamar-se-á TUTAMÉIA e virá logo depois deste. Benza-os Deus!” (sic) (ROSA *apud* GAMA, 2008, p. 54). Entretanto, *Tutameia* não veio logo depois; sua urdidura demorou 30 anos. Vieram *Sagarana* (1946), *Corpo de Baile* (1956), *Grande sertão: veredas* (1956) e *Primeiras estórias* (1962). *Tutameia* foi seu último livro publicado em vida, também chamado *Terceiras estórias*, sem que antes houvesse um outro intitulado *Segundas estórias*. Ao longo desses anos, o autor colecionou citações, epígrafes, observações, palavras e provérbios, retrabalhando-os num verdadeiro processo de colagem para a composição de suas obras, como já ressaltado anteriormente. Entre 1954 e 1966, publica vários contos em periódicos tão diferentes quanto o *Pulso* (voltado para médicos), a Revista *Letras e Artes* e o jornal *O Globo*. Finalmente, em

1967, 30 anos após o seu anúncio, Rosa lança *Tutameia*, livro que reúne 44 desses textos (vide Anexo I) num movimento que poderíamos chamar de dialético.

Se, por um lado, Guimarães Rosa tem em mente um processo “orgânico” e totalizador planejado desde 1937, por outro, a autonomia de cada estória, o uso do procedimento de colagem e a natureza fragmentária dos contos colocam em xeque o seu projeto totalizante. É difícil imaginar que o artigo “Risada em meia”, publicado no jornal *Letras e Artes* em 1954, e o conto “Orientação”, publicado no jornal *Pulso* em 1965, tenham sido originalmente concebidos para integrar um mesmo volume. Por outro lado, quando colocados lado a lado, são ressignificados pela materialidade do livro estabelecendo intenso diálogo, a exemplo do que acontece com os trabalhos mais antigos de Dominique Gonzalez-Foerster que circundam a nova obra, a piscina de Marilyn, e têm sua relação mediada pelos filtros coloridos colados aos vidros do MAM. Como na técnica da colagem, os elementos díspares mantêm sua alteridade e, ao mesmo tempo, ganham uma nova unidade. Da mesma maneira, *Tutameia* é composto por diversos contos-fragmentos,

obras dissimilares em aparência, que adquirem sentido quando percebidas em conjunto. Seu significado nunca se esgota e implica uma possibilidade de inúmeras escolhas posto que as relações entre os objetos que compõem a exposição podem multiplicar-se indefinidamente. (BORJA-VILLEL *apud* OSÓRIO, 2015, pp. 78-79).

A tensão entre o projeto totalizante e o caráter fragmentário de *Tutameia* é reforçado ainda pela concisão dos contos e pela concentração do enredo que, muitas vezes entrecortado, mais parece uma montagem que vai deixando intervalos, espaços em branco para serem preenchidos pelo leitor. Dessa maneira, o leitor participa do processo de criação à medida que vai se familiarizando com as partes que formarão o todo, depois da primeira ou segunda leituras. Como o visitante de uma exposição a quem é dada uma poética relacional inacabada, cabe ao leitor estabelecer a sua própria rede de conexões que demandarão infinitas leituras.

Aliás, o inacabamento da obra é característica marcante de Rosa. Ao final de *Grande sertão: veredas*, encontramos a lemniscata, símbolo do infinito, bem como na prova final de *Corpo de baile*, mas acabou sendo retirada quando da impressão definitiva do livro. Em *Tutameia*, a abertura da obra se anuncia desde o primeiro índice cuja epígrafe já remete o entendimento do livro para a segunda leitura: “Daí, pois, como já se disse, exigir a primeira

leitura paciência, fundada em certeza de que, na segunda, muita coisa, ou tudo se entenderá sob luz inteiramente outra.” (Schopenhauer *apud* ROSA, 1967, p. 3). Assim, ao final do livro, o leitor terá lido não uma, nem duas, mas várias vezes cada conto, já que o espectro da não compreensão o acompanhará por toda a sua leitura.

Tutameia, portanto, é um livro que, se perturba enquanto forma, questionando temporalidade e orientação, afirma que vale exatamente pelo que não deveu caber⁴. Remetemo-nos aqui às observações de Osório sobre as escolhas do curador da exposição *Temporama* de Dominique Gonzalez-Foerster no MAM-Rio: a apropriação da arquitetura, os filtros entre o dentro e o fora, o diálogo com a história do Brasil. Assim como Pablo Leon de la Barra, Rosa promove o agenciamento entre o dentro e o fora e apropria-se da arquitetura do livro para oferecer ao leitor uma experiência descentralizada, convocando-o para dentro da teia relacional (OSÓRIO, 2015, p. 77).

Ao desdobrar as reflexões sobre curadoria enquanto gesto autoral para o campo literário a fim de pensar a relação do autor com o editor e o processo de composição de sua obra, Guimarães Rosa parecer ser um escritor paradigmático: assinam seus livros João Guimarães Rosa autor e João Guimarães Rosa curador, artista e curador de sua própria obra.

Referências

- BISHOP, Claire. *What is a curator*. In: *Revista Idea art + society*, Issue # 26, Romania, 2007.
- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- GAMA, Monica. *Sobre o que não deveu caber: repetição e diferença na produção e recepção de Tutameia*. 2008. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, SP. 2008.
- GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.
- OSÓRIO, Luis Camillo. Virada curatorial: o pôr-em-obra da exposição como poética relacional. In: *Revista Poiésis*, n. 26, pp. 65-80, Dezembro de 2015.
- PERLOFF, Marjorie. *O momento futurista*. São Paulo: EdUSP, 1993.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

⁴ “O livro pode valer pelo muito que nele não deveu caber” (ROSA, 1967, p. 12).

Polifonia, Cuiabá-MT, v. 25, n.40.1, p. 01-176, setembro-dezembro, 2018.

_____. *Corpo de Baile*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

_____. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Editora Universal, 1946.

_____. *Tutaméia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

_____. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

ULMER, Gregory. *The object of post-criticism*. In: *Postmodern culture*, London: Pluton Press, p. 83-110, 1985.

Anexo I – Lista dos contos de Tutameia publicados em periódicos

Letras e Artes

1954 Risada e meia (Aletria e hermenêutica)

O Globo

14/01/1961 Hipotrérico

28/01/1961 Nós, os temulentos

22/04/1961 Melim-Meloso

Pulso

15/05/1965 A escova e a dúvida

29/05/1965 Desenredo

26/06/1965 Orientação

10/07/1965 Tapiiraiaura

27/07/1965 Sem tangência

07/08/1965 - Uai, eu?

21/08/1965 João Porém, o criador de perus

04/09/1965 Tresaventura

18/09/1965 Azo de almirante

02/10/1965 Hiato

16/10/1965 O outro ou o outro

13/11/1965 No prosseguir

27/11/1965 Como ataca a sucuri

11/12/1965 A vela ao diabo

25/12/1965 Presepe

22/01/1966 Antiperipléia

05/02/1966 Arroio das antas

19/02/1966 Um as formas

05/03/1966 Se eu seria personagem

19/03/1966 Sota e barla

02/04/1966 Grande gedeão

16/04/1966 Reminiscção

30/04/1966 Intruje-se

14/05/1966 Lá, nas campinas

28/05/1966 Barra da vaca

11/06/1966 Retrato de cavalo

25/06/1966 Estoriinha

09/07/1966 Curtamão

06/08/1966 Quadrinho de estórias

20/08/1966 Ripuária

03/09/1966 Esses lopes

17/09/1966 Estória n. 3

01/10/1966 Sinhá secada

15/10/1966 Os três homens e o boi dos três homens que inventaram o boi

29/10/1966 Zingaresca

12/11/1966 Vida ensinada

26/11/1966 Faraó e a água do rio

10/12/1966 Droenha

21/01/1967 Mechéu

04/02/1967 Palhaço da boca verde