

**REMINISÇÃO:  
O AUTOR MORRE OU FINGE QUE MORRE**

*Maryllu de Oliveira Caixeta\**

**RESUMO:** O conto “Reminiscção” de Tutaméia alegoriza a autoria com uma paródia da teoria platônica das reminiscências que pressupõe um sentido superior como fundamento das formas dos gêneros. Romão casa-se com uma mulher que a cidade satiriza. No final, morre nos braços dela que se transfigura na imagem canonizada de Nhemaria. A representação torna-se hagiográfica desde que Romão morre ou finge morrer com um sorriso verossímil capaz de validar a ficção de uma unidade que produz indeterminação ou deforma a dualidade clássica de forma e fundo. A deformação faz-se como paródia da forma que, segundo Bakhtin, resulta da relação do autor com a personagem; relação que regula a exigência clássica de exotopia com dialogismo e transgrediência. O autor dá acabamento à forma dotando-a de autoridade semelhante à do coro, pluralidade de sentidos, que radica a representação na vida social. A morte de Romão corresponde à do autor de um cânone fingidor.

**PALAVRAS-CHAVE:** Autor; Guimarães Rosa; Indeterminação; “Reminiscção”.

O conto “Reminiscção” participa da tríade de contos que alegorizam a autoria em *Tutaméia*, de João Guimarães Rosa; antes dele, dois títulos completam as iniciais do nome do autor: “João Porém, o criador de perus” e “Grande Gedeão”. As iniciais dos nomes dos protagonistas dos três contos também coincidem com as do nome do autor: João Porém, Gedeão e Romão. A ordem alfabética do índice é interrompida por esses três contos por meio dos quais o nome do autor assume uma função desordenadora e

---

\* Doutora em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp). Pós-doutoranda em Letras pela Universidade de São Paulo (Usp). Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp).

tangente à convenção adotada na representação.

Antes que a modernidade a fragmentasse, a concepção clássica dos gêneros incluía um fundamento ontológico e a comunicação de valores alastrados no mundo público, na vida social e religiosa. A partir do final do século XVIII, os modelos clássicos de representação perdem “sua garantia universal relativa à ordem das coisas” (BEHNKE, 1994, p. 7). Desde então, essa perda tem sido interpretada por alguns com nostalgia proporcional a seus empenhos notáveis de reparo.

Bakhtin viu nos romances de Dostoiévski o restabelecimento da representação que começou a se distanciar de um fundamento religioso estrito e a se constituir em bases dialógicas desde os diálogos socráticos. Bakhtin entende a história do romance europeu como um processo de constituição dessas bases, do seu desenvolvimento e do enfraquecimento das raízes do dialogismo na cultura desde o despontar dos prenúncios da modernidade e do valor biográfico, no Renascimento.

A questão da autoria, da qual Bakhtin (2011, p. 24-25 e 33) se ocupou em toda sua trajetória, é desenvolvida em um de seus primeiros estudos: *O autor e a personagem na atividade estética*. A compreensão de uma obra não pode descuidar da visão axiológica que o autor demonstra ter acerca da cultura, que motiva o ativismo do autor-contemplador e que se define a partir das relações dele com as personagens. A expressão *autor-contemplador* ressalta o ativismo do autor, que parte de uma visão axiológica para elaborar o ato da obra, e o ativismo do contemplador ou do destinatário engajado no vivenciamento ético-cognitivo da obra que proporciona uma visão estética. A visão axiológica e estética ganha forma a partir do excedente de visão, externa e interna, do autor-contemplador acerca da personagem; “o homem tem uma necessidade estética absoluta do outro, (...) único capaz de criar para ele uma personalidade”. Na pessoa humana, coincidem dois planos: o corpo que é um todo acabado e visto de fora; e a alma dada no todo da vida de um homem cuja unidade vai do nascimento à morte e só pode ser narrada por outro, de fora. O autor vê o outro que sofre e se compenetra do sentimento dele, mas, para que a compreensão do outro seja eficaz, deve explorar a situação a partir do que compreende dessa dor. Essa

relação produz conhecimento ético e estético. Supõe a dor do outro, o estado interno do outro, sua diretriz ético-cognitiva, a partir das relações que estabelece na aproximação empática ao estado externo do outro. Depois de feita a suposição ou o vivenciamento do estado interno do outro, deve passar ao ponto de vista externo para dar acabamento ao personagem. Nas obras literárias, pode predominar a compenetração ou o acabamento que o autor calibra de acordo com seu amor pela personagem. O autor-contemplador precisa considerar o excedente de visão externa e interna acerca da personagem que não deve coincidir com a expressão do autor ou com a perspectiva absoluta dele, para agregar valores diversos à representação. Por meio da interação com a personagem, o autor supera o subjetivismo romântico. Nos seus primeiros escritos, que compõem a fase fenomenológica, Bakhtin se ocupou do caso particular da relação entre dois seres humanos: o autor é um outro da personagem e dá acabamento a ela.

A visão axiológica do autor de “Reminiscção” alegorizada em Romão implica na escolha das matérias com as quais trabalha que podem ser não-literárias ou literárias. De acordo com João Adolfo Hansen (2012), no artigo “Forma literária e crítica da lógica racionalista em Guimarães Rosa”, Rosa é autor de um ato estético e social ao propor uma forma que, ao mesmo tempo, refere o sertão, principalmente, e avalia a representação por meio de um estilo crítico em relação a demandas do campo literário brasileiro. De acordo com o artigo “*Grande sertão: veredas* e o ponto de vista avaliativo do autor” (HANSEN, 2007, p. 59 e 61), a literatura de Rosa apresenta a ficção de uma língua pré-Babel que combina matérias linguísticas selecionadas em fontes orais e escritas, provenientes das mais diversas regiões onde se fala o idioma português, com palavras inventadas e arcaísmos. A diversidade das matérias combinadas e os atritos da combinação com os usos anteriores de retóricas (religiosas, filosóficas, literárias, etc.) criam deslocamentos na forma. Rosa elabora a ficção da língua pré-Babel que reescreve como se falada por uma comunidade arcaica pertencente a uma era de ouro particularizada como um tempo precedente à dualidade do real e do representado, a ficção de uma era na qual se falasse uma mesma língua natural e mítica. Rosa inventou uma língua mítica com diatopias,

arcaísmos e neologismos que deslocam as categorias cartesianas de pensamento e linguagem. Considerava-se um reacionário da língua que renovou como matéria da ficção situada aquém e além da representação de uma era mítica e sem tradução. A língua pré-Babel se contrapõe à linguagem corrente usada pela literatura realista, que são as versões degradadas da linguagem instrumental valorizada pela cultura de massas; o dispositivo efetuado pelo ficcionista se opõe à “lógica” e produz indeterminação, frustrando as tentativas do leitor de identificá-lo a representações já conhecidas.

“Reminiscção” é um dos três contos de *Tutaméia* que alegorizam a autoria. Com a personagem Romão, o autor avalia sua literatura que inova ao dar tratamento poético, que produz transcendência estética, a matérias sertanejas tradicionalmente apropriadas pelos gêneros cômicos ou pelos gêneros sérios que representam determinada opinião crítica acerca do sertão geográfico. Esse tratamento obtido com técnicas da poesia assinala o desajuste da forma ao postulado de uma representação realista que, por vezes, avalia o caráter lúdico da poesia como um recurso compensatório. O autor também avalia a própria atuação no campo literário e previne a recepção de que a crítica à literatura dele precisa passar ao lado das opiniões aplicáveis à convenção realista frequentemente adotada pela literatura regionalista e ficar atenta ao humor para não sacralizar o efeito da experiência estética tornando-o substancial.

O amor do sapateiro Romão cria as condições para a redefinição pública de Drá a quem amou e desposou provocando uma inquietação crescente no povo do lugar. Durante quase todo o conto, Drá supera-se em maldade e feiura. Na última cena, abraça o marido que está moribundo, graças ao tratamento extravagante que ela deu a uma doença leve dele, e o povo de Cunhãberá vê nela o rosto de Nhemaria. Romão morre e Nhemaria aparece elevada diante da comunidade.

De acordo com o *Mimesis e modernidade*, os modelos clássicos de *mimesis* pressupõem a dualidade do real e do representado: representação, expressão, realismo, cópia fotográfica, aspiração à idealidade, etc (COSTA LIMA, 1980, p. 48). Com base no artigo “*Grande sertão: veredas* e o ponto de vista avaliativo do autor” (HANSEN, 2007, p.

59-62), infiro que o autor de *Tutaméia* recusa o modelo clássico, que pressupõe a dualidade da ideia e da forma; e recusa o padrão realista de representação, que pressupõe a dualidade do real e do representado. Recusando-os em “Reminiscção”, avalia a representação no estilo, simultaneamente satírico e legendário, e comunica a indeterminação do sentido dessa representação. O enredo parodia a teoria platônica das reminiscências que afirma a dualidade da ideia e da forma. O conto opera deslocamentos na metáfora do platonismo com a qual alegoriza a autoria.

Como o autor, o sapateiro Romão trabalha nos domínios do artifício, de fazer sapatos, calçar os pés ou defender o corpo da matéria bruta. Cunhãberá satiriza o casamento de um homem remediado como Romão e Drá à qual apenas o amor do marido favorece. O ato derradeiro de Romão que morreu, ou mentiu que morreu, foi “o sorriso mais verossímil”. O critério clássico da verossimilhança identifica a forma inaudita de Nhemaria à opinião verdadeira de Romão que, ao invés de enunciá-la com método, apenas sorri. Com “olhos” emprestados pelo humor de Romão e em memória dele, o povo de Cunhãberá admite em Drá o rosto de Nhemaria. O humor ou a alma de Romão empresta à Cunhãberá a visão de Nhemaria que se constitui por uma convenção narrativa superior, a hagiografia. A alma ou a morte de Romão liberta a amada da primeira opinião de Cunhãberá que muda a chave de leitura para o gênero legendário ao normalizar a visão do “esboçoso, vislumbrança ou transparecência, o aflato!” (ROSA, 1979, p. 83).

### Notas sobre a teoria platônica das reminiscências

Na República, Sócrates cita versos de Píndaro para afirmar a imortalidade da alma, suas sucessivas encarnações, a possibilidade de nos lembrarmos do que aprendemos nas vidas passadas e a homogeneidade da natureza que, uma vez conhecida em determinado aspecto, revela-se em todos os outros. Para demonstrar a validade do que afirma, Sócrates interroga um escravo acerca de uma figura geométrica e o interrogado, a princípio, reproduz opiniões alheias, mas conforme a demonstração indireta da matemática avança, descobre em si mesmo as opiniões verdadeiras até então desconhecidas (SOUZA, 1971,

p. 52, 53). Para proceder como ciência, a investigação deve debruçar-se sobre diferentes objetos, encadear hipóteses e abstrações mais simples, como as da matemática que apreendem a figura no sólido, para atingir “outras hipóteses mais universais, até chegar ao princípio não hipotético do qual decorrem todas as identidades e proporções. Esse caminho ascendente é a dialética, que promove a passagem da opinião para a ciência.” (POLISELI, 2003, p. 175) A verdade das coisas é inerente à alma imortal que pode lembrar-se do que já aprendeu em outras vidas. Platão também defende que a verdade vista pelo filósofo precisa ser reconhecida pela opinião pública sem a qual ela não se efetiva.

No diálogo *Mênon*, o interlocutor de Sócrates leva-o a examinar a hipótese de virtude ser ciência, a perguntar-se o que é virtude e propor que ciência é reminiscência. Segundo a tradição religiosa referida a Homero e que os filósofos também tinham em consideração, a virtude pode ser guiada pela opinião pública (*doxa*) e pela inspiração divina de adivinhos e poetas. A opinião pública frequentemente se presta à maledicência ou ao louvor de uma situação particular; de modo diverso, sob inspiração divina, a fala do poeta assemelha-se ao discurso mítico por propor uma verdade geral, latente e de aparência estática que só vem a ser abalada quando passa a destoar de novas correntes de opinião (POLISELI, 2003, p. 157). A opinião pública concebe uma virtude lançando hipóteses interessadas em suas consequências práticas que podem ser aplicadas na esfera particular ou na atuação política. Sócrates pergunta a Mênon se a virtude concebida pela opinião pública é ciência, pois, caso seja, para se chegar à ciência convém partir de uma opinião comum ainda não verificada como verdadeira ou falsa, fonte de felicidade ou infelicidade.

O caminho da ciência, ou da episteme, do filósofo é traçado pela teoria da reminiscência e principia pelo reconhecimento das aporias às quais a opinião pública frequentemente conduz. O exercício da geometria ou da matemática é o primeiro estágio de verificação empírica de hipóteses ou opiniões verdadeiras. Uma vez atestada uma hipótese, para se chegar à ciência é preciso avançar por meio do método dialético que

rejeita sucessivamente as aporias com a finalidade de investigar determinado princípio racional acessado como reminiscência dos encadeamentos das causas. Assim, a partir de opiniões verdadeiras aleatórias, concedidas por um favor divino, podemos chegar à ciência ou ao conhecimento racional dos princípios de causalidade (POLISELI, 2003, p. 128).

Ainda há a possibilidade de uma opinião acertada, a *doxa alethes* que resulta da apreensão do mundo do devir por parte de uma “alma ordenada em que a parte racional não está prejudicada pelo turbilhão dos sentidos.” (POLISELI, 2003, p. 147 e 148) Opinião é generalização e indução. No diálogo que tem seu nome, Mênon apresenta a aporia sofisticada da impossibilidade paradoxal de se vir a conhecer algo. Como perguntar pelo que não conheço? A pergunta já contém algo da resposta. Se admito que desconheço algo, como o identifico entre outros desconhecidos? Mênon menciona o paradoxo apresentado pelos sofistas acerca do conhecimento, que não significava uma desistência ou desinteresse a respeito da virtude, por interessar-se pelos meios de adquirir conhecimento capaz de conduzir à excelência e à manifestação da virtude na forma política. Defendendo que virtude é conhecimento ou sabedoria daquele que possui a episteme e vício é ignorância, Sócrates tenta conduzir o interesse de Mênon sobre a virtude para a investigação acerca do conhecimento que a condiciona, mas Mênon não deseja ir além da operação simples à qual o escravo fora induzido por Sócrates e interessa-o apenas investigar uma opinião para formular uma hipótese e saltar logo a uma conclusão prática acerca da virtude. Diante do desinteresse de Mênon pela investigação do que seria a ciência, Sócrates assinala a diferença entre a virtude guiada pela opinião reta até a verdade e aquilo que a opinião pública corrobora. Como a Mênon só interessa a virtude política que atua apoiada no conhecimento opiniático, Sócrates reitera que a opinião pública pode deixar-se guiar pela opinião reta do filósofo que a orienta a atuar segundo a verdade para obter consequências afortunadas sem pôr-se à mercê de um favor divino (POLISELI, 2003, p. 175, 176, 177).

A teoria mítica das reminiscências fundamenta a afirmação de Sócrates de que o filósofo é um iniciado na visão da Ideia; ele pode produzir enunciados verdadeiros por semelhança e proporção à Ideia. Também está capacitado a iniciar os discípulos dispostos ao exercício árduo do método dialético ou a serem interrogados de modo exaustivo pelo filósofo. Como o filósofo vê as imagens ideais, ele sabe fazer as perguntas que levam ao reconhecimento ou à visão da verdade. Poetas inspirados e adivinhos também podem induzir a opiniões virtuosas, mas os efeitos de suas imagens e mitos têm validade episódica e a opinião pública logo torna ao erro e à infelicidade. A epistemologia filosófica nos dá garantias melhores, pois produz ciência e virtude, fonte de felicidade, ao partir da observação do objeto para chegar a conceitos universais. Mênon é um estrangeiro bem nascido, jovem, tem boa aparência e está cercado de escravos. O discípulo de Górgias tem interesse na filosofia como instrumento político e acata a aporia da impossibilidade de conhecer; segundo o sofista, qualquer resposta restringe-se aos limites da pergunta. Ao calar-se ante a inconstância de Mênon que também serve como justificativa das falhas da filosofia na educação dos cidadãos, Platão não chega a demonstrar a equivalência de virtude e ciência. Lega-nos uma epistemologia de fundamento mítico que estabelece um método interrogativo para a dedução do enunciado verdadeiro.

### **O sapateiro da quarta dimensão e a reminiscência platônica**

A opinião pública assimila a visão que Romão moribundo tem de Nhemaria e, nessa mudança inusitada, o conto coloca em questão a inteireza ou a unidade da forma validando o ponto de vista do sapateiro que domina o artifício necessário na descomunhão com o mundo. Essa unidade é proposta por meio de uma combinação de metáforas incompatíveis que desloca as retóricas referidas por elas; o narrador compara o sapateiro à figura geométrica do triângulo, rompido das amarras e rodeado por ilhas. A comparação reúne e desloca duas metáforas que se referem: à perfeição que a figura geométrica representa na teoria platônica das reminiscências; à metáfora da ilha



denunciada como definição negativa e redutora do homem que se amplia na imagem do continente pertencente ao planeta. O poeta metafísico, ou filosófico, John Donne definiu o homem ao afirmar que nenhum homem é uma ilha, na sua *Meditação XVII*, ao falar sobre a morte da qual os sinos anunciam o valor universal quando dobram por cada um, na comunidade: Deus é o autor do livro da humanidade e cada homem ao morrer torna-se uma página traduzida para a linguagem celestial. “Romão dormido caiu, digo, hem, inteiro como um triângulo, rompido das amarras. Ele era a morte rodeada de ilhas por todos os lados. Mentiu que morreu. Deu tudo por tudo.” (ROSA, 1979, p. 83) A metáfora do triângulo teria de se adequar a uma imagem ascendente e progressiva para corresponder à teoria das reminiscências, mas Romão cai, dorme, morre ou mente que morre. Essa morte reforça a noção de isolamento representada na metáfora da ilha, ao invés de sugerir uma transposição para uma imagem ampliada. O fundo da cena da morte de Romão combina duas metáforas com retóricas de elevação que propõem pontos de vista superiores, exotópicos, e que têm por horizonte o pós-morte: a metáfora orgânica da ilha-continente-planeta-etc. e a metáfora da forma abstrata ou estrutural do triângulo. No conto, a forma desconjunta a dualidade clássica de forma e fundo pressuposta nas metáforas de Platão e de Donne ou deforma o fundo ao ancorar as ilhas com o magnetismo do triângulo cadente, desamarrado. O autor seleciona e combina na forma essas desfigurações das retóricas do fundo.

Os objetos e efeitos visíveis da natureza “inexplicam” o modo de ser de Romão que tem a matemática sutil dos acontecimentos imperceptíveis a olho nu. O caso de Romão serve como metáfora da física moderna segundo a qual estabelecer as variáveis dos acontecimentos a partir da observação oferece inúmeras dificuldades ou a resposta dificilmente está contida na pergunta, pois os fenômenos sofrem deslocamentos.

Romão, hem, gostou dela, audaz descobridor. Pois – por querer também os avessos, conforme quem aceita e não confere? Inexplica-o a natureza, em seus efeitos e visíveis objetos; ou como o principal de qualquer pergunta nela quase nunca se contém. Romão, meão, condicionado, normalote, pudesse achar negócio

melhor. Mas ele tinha em si uma certa matemática. E há os súbitos, encobertos acontecimentos, dentro da gente. (ROSA, 1979, p. 81)

A descoberta científica de que os fenômenos são sutis e estão em constante movimento trouxe implicações para a representação. Bakhtin (2011, p. 192) encontrou uma solução para o problema da representação na unidade da forma espacial da personagem à qual o autor chega após se compenetrar da alma ou do todo temporal dela e encontrar um gênero de interação correspondente ao todo semântico da personagem. A forma espacial da personagem e o todo temporal dela resultam da visão axiológica que o autor-contemplador tem da situação narrada. Como o autor não pode ver os acontecimentos internos da personagem, a temporalidade dela, precisa demonstrar amor por ela representando-a com uma margem de mistério ou transgrediência interna. Considerando a parcialidade e as limitações físicas do observador, a visão externa dos acontecimentos também não é determinante do comportamento e nem do caráter da personagem; o autor deve dar um acabamento transgrediente à forma espacial da personagem, dar a ela uma transgrediência externa, para alcançar uma *visão estética* de motivação ético-cognitiva.

Nos seus primeiros estudos, Bakhtin atribuiu a Dostoiévski uma “revolução copernicana” que dotou a forma da personagem de certa transgrediência, de um caráter que excede o acabamento dado pela visão do autor e pela do narrador. A partir de então, o autor assume sua posição de outro da personagem, daquele que não vê, não tem notícia, ou não compreende tudo sobre ela. Nos seus primeiros estudos, Bakhtin mostra-se preocupado com a transgrediência das personagens de Dostoiévski porque ela poderia desvincular arte e responsabilidade sobre o destino humano, encorajar o contemplador ao relativismo ou ao desinteresse pela verdade. Bakhtin refere-se ao conceito fenomenológico do acontecimento do existir para fundamentar a responsabilidade que o autor deve assumir quanto à obra que tem significação axiológica. A visão axiológica e estética ganha forma a partir do excedente de visão, externa e interna, do autor-contemplador acerca da personagem que age na unidade do acontecimento da obra. A avaliação que o autor faz da personagem e da situação dela determina o estilo desde a

escolha dos procedimentos de elaboração do material até que a visão transgrediente proporcione a superação do material no acabamento. Ao perguntar pela origem da autoridade acerca da representação, encontra-a no coro de onde vem o herói e a personagem; conclui que o autor deve deixar-se possuir pelo coro ou “pela música da alteridade”, como na lírica. “A lírica é uma visão e uma audição do interior de mim mesmo pelos olhos emocionais e na voz emocional do outro” (BAKHTIN, 2011, p. 156). O amor leva o autor a preocupar-se com o destino da personagem, a dar unidade e independência à vida interior e à voz dela; “só se pode andar com caprichos no amor do outro” (BAKHTIN, 2011, p. 157, 174-175 e 186).

A partir de *Problemas da poética de Dostoiévski*, Bakhtin (1981, p. 40-41, 155, 237-239) chega ao conceito de *polifonia* definindo-o como um cálculo de múltiplos sistemas dialógicos. Essa equação é mais precisa do que a estimativa amorosa de um excedente de visão, interna e externa, que anteriormente Bakhtin defendeu como requisito para a elaboração da personagem. Ao formar uma personagem respeitando nela uma dosagem de mistério, uma transgrediência mínima, um autor se inclui no coro de vozes da época ao qual confere a enunciação dos discursos sem precisar aderir a uns ou rejeitar outros. De acordo com Bakhtin, o romance moderno alcançou o grande estilo polifônico em Dostoiévski que, ao propor a representação de múltiplas vozes em interação, resolveu o problema moderno do desenraizamento da representação na vida social. Bakhtin traça linhas de evolução do romance europeu a partir das vertentes cômico-sérias da carnavalesca antiga: a sátira menipéia e o diálogo socrático. O gênero romanescos realizou plenamente a forma através do acabamento da personagem no romance polifônico de Dostoiévski no qual Bakhtin viu um ato voltado para o futuro. No decorrer da elaboração de seus estudos, Bakhtin recebeu a influência do conceito neo-hegeliano de desenvolvimento histórico da cultura. Chegou à formulação do conceito de polifonia preparado pela noção anterior da necessidade de que o autor conceda à forma da personagem certa transgrediência ou supere as determinidades dos usos históricos do material e submeta-o a uma visão excedente.

Na Teoria da Relatividade, Einstein elaborou o conceito do *cronotopo*. Bakhtin refere-se a esse conceito empregando-o como imagem da materialização do tempo no espaço, como documento ontológico. O tempo é o do fluxo histórico a partir do qual Bakhtin concebe os gêneros narrativos. Ao tempo subordinam-se as categorias espaço (geográfico) e sujeito (individual).

Para Bakhtin, tempo e espaço são considerados categorias elementares, mas, diferentemente do estabelecido por Kant na estética transcendental, não seriam formas subjetivas apriorísticas, que atuariam como condições transcendentais do conhecimento – mas conteúdos materiais objetivos “da própria realidade”, que determinam as condições de representação da experiência, delimitando, assim, as possibilidades de concretização artística. Aqui é possível notar ecos das teorias de Einstein, bem como das críticas feitas pelo físico a Kant. Para Einstein, tempo e espaço seriam “medidas de um sistema de coordenadas”, “o tecido do mundo”, a ‘teia-de-aranha’ do universo que determina o comportamento dos corpos”. (CLÉBER, 2012, p. 28)

As reflexões sobre o cronotopo estão presentes em quase todos os trabalhos de Bakhtin, notadamente em ensaios como o “Formas de tempo e de cronotopo no romance”, e nos seus estudos sobre os romances de formação. A imagem concretiza-se nas figurações do romance, também no ativismo do autor-contemplador. O cronotopo serve como uma chave de leitura das condições concretas que integram a imagem (CLÉBER, 2012, p. 25, 26, 32 e 34).

Como toda teoria física, a Teoria da Relatividade Geral de Albert Einstein tem base matemática e funciona para explicar o comportamento de corpos que se movem em velocidades próximas à da luz. Generaliza e pluraliza as influências dos efeitos gravitacionais sobre os corpos que se movem em direções e em velocidades diversas; efeitos que a Teoria da Gravitação de Newton já considerava, mas restringia a comportamentos de padrão uniforme. A física clássica considerava os referenciais de espaço e de tempo como se eles fossem absolutos; e analisava a ação das forças nos corpos a partir de pontos de vista plausíveis. De modo diverso, Einstein se interrogou

sobre a significação do espaço tridimensional e do tempo considerado a partir de então como a quarta dimensão que a cultura popular e vários artistas interpretaram como o estranho, o misterioso ou o transcendente. Descobriu que o espaço se curva na presença de massa e que o tempo passa em ritmos proporcionais à influência da gravidade e da velocidade dos corpos. A redefinição das categorias de espaço-tempo levou Einstein a compreender: as ações de forças simultâneas sobre os fenômenos considerados em determinado tempo finito; a equivalência de massa e energia; o espaço-tempo como uma malha ou uma forma geométrica que se curva sob influência dos corpos massivos.

Para lermos “Reminiscção”, não precisamos entender muito da Teoria de Einstein. É útil mencioná-la porque Rosa propõe, com muita habilidade, a matemática de Romão como uma metáfora que o autor usa para avaliar suas opções estéticas e os efeitos delas. A teoria de Einstein supera a de Platão se as considerarmos como metáforas críticas de padrões de representação. A teoria platônica da reminiscência propôs uma filosofia de metodologia exclusiva, como as deduções lógicas da matemática e da geometria de então, que implica no paradigma clássico da unidade narrativa. De modo diverso, a teoria de Einstein propõe que agentes múltiplos determinam o fenômeno e justifica que a representação literária enfatize o caráter polissêmico da imagem. Essa ênfase pode ser irônica ao assinalar na representação escolhas retóricas às quais uma segunda leitura tenta dar coerência enquanto tem de lidar com a movimentação do sentido que essas retóricas conflitivas perpetuam. No caso do conto “Reminiscção”, a matemática de Romão é a da quarta dimensão; o tempo-espaço se curva sob a influência da matéria-energia do sapateiro que, numa chave platônica, trabalha como um *демиургός* ou artesão apto a ordenar as matérias cósmicas e criar a partir do caos. O autor emprega a retórica da atualização matemática como metáfora crítica da atuação de Romão em Cunhãberá que a recebe como um novo jeito de representar ao admitir Nhemaria. Na alegoria, o autor finge fazer de Romão a representação de uma visão atualizada, matemática, para assombrar com ela o imaginário público enquanto a forma extrapola a

mediação lógica da representação realista sob a justificativa de uma nova “lógica”, de uma matemática superior como a da física moderna.

### **Ideias sem matéria: casos de caipira**

Ao tomar emprestado o conceito de Einstein e usá-lo como metáfora crítica acerca da representação, Bakhtin chamava a atenção para a influência da consciência sobre: a matéria, o espaço e o tempo. Para Bakhtin, o corpo interage com as diversas forças que determinam uma situação no espaço-tempo e essa interação movimenta a “teia-de-aranha” do universo. Alguns romances representam essa conjunção do corpo ao espaço-tempo que Goethe chamou de realidade “enriquecida”: a representação de personagens agentes em determinada situação produz significações que mobilizam as valorações vigentes na cultura (CLÉBER, 2012, p. 28 e 29).

“Sua história recordada foi longa: de tigela e meia, a peso de horror. O fundo, todavia de consolo. Esse é um amor que tem assunto. Mas o assunto enriquecido – como do amarelo extraem-se ideias sem matéria. São casos de caipira.” (ROSA, 1979, p. 81) O conto “Reminiscção” modifica a metáfora de Goethe na expressão “assunto enriquecido” que segmenta a referência à realidade segundo a particularidade do assunto cuja riqueza, peso e extensão o narrador atribui ao imaginário e à memória de Cunhãberá. Se a recordação foi longa, o conto é curto e sua brevidade deve-se às operações de extração das valorações adotadas pela opinião pública que adensam a ficção do autor. O interesse de Cunhãberá justifica a escolha do assunto ao qual o autor dá outro tratamento, transfigurador como o amor de Romão. A história tem assunto ou foi objeto de longas recordações, em Cunhãberá, que o autor condensou em apenas uma folha e meia ou três páginas. As recordações são casos – eventos, demandas e anedotas – de caipira que é um narrador sem autoridade ou responsabilidade quanto ao que enuncia, de uma perspectiva racionalista. Romão vê pelo lado positivo a notícia de que a esposa teve um amante. “E a Iô Evo disse: que bom era ela crer, que valia, que dela gostavam... Romão olhava em ponto, pisava curto, tinham receio de sua responsabilidade.” (ROSA, 1979, p. 82) A

operação de extração já aparece no neologismo reminiscção que condensa o substantivo reminiscência ao aumentativo –ção e sugere tratar-se de uma ciência de invenção, de ideia sem matéria ou de mimese sem mimema.

O autor apaga-se ou produz indeterminação na representação enquanto avalia o estilo na forma que agrupa retóricas conflitivas e as deforma. Esse estilo cria dificuldades para o leitor interessado na origem do sentido enquanto o que recebe são efeitos de ideias estéticas ou de transfigurações na forma. Essas transfigurações na representação pressupõem a validade da invenção e propõem a ficção de um fundamento ontológico. De acordo com o prefácio de *Tutaméia* “Aletria e hermenêutica”, o modo de ser da estória nega a (H)história como gênero narrativo e como processo histórico. Nega que os padrões científicos de representação úteis à historiografia, à qual notadamente vincula-se o valor biográfico, exclua a validade da invenção assumida pelos gêneros literários modernos. Essa negação é atenciosa e pontual quanto às operações narrativas do cômico que seleciona e modifica desfigurando os usos históricos e automáticos delas.

No prefácio “Aletria e hermenêutica”, as convenções narrativas que fornecem técnicas de poesia para a estória são quase todas do universo do cômico e comunitárias: anedotas, adivinhas, *keans*, quadrinhas, piadas, coplas, etc. O autor seleciona exemplos dessas narrativas comunitárias nas quais a distância crítica é substituída pela interação não hierárquica dos interlocutores e pela hesitação quanto aos valores que a representação mobiliza, podendo inclusive dissolver a forma. O autor apropria-se desses dispositivos narrativos para compor com eles o estilo das estórias que demonstra com anedotas de abstração. Esse estilo opera de modo semelhante ao dessas narrativas comunitárias ou apropria-se do trabalho comunitário de inventar e fazer circular a invenção, validando-a, para integrar a estória na vida social. As anedotas de abstração demonstram operações básicas do estilo que o autor compôs a partir das narrativas comunitárias que seleciona. O autor seleciona operações como as do universo cômico para aproveitar nelas a liberdade de invenção e negar seu uso histórico de porta-vozes da opinião pública.

## **Cunhãberá: a relevância social da escolha do material como avaliação da situação, no estilo**

Por ironia, o autor pulveriza a unidade de estilo fazendo Romão funcionar como ponto de divergência das perspectivas discursivas, em Cunhãberá. A representação atrita dois níveis discursivos simultâneos e paródicos um do outro: o da sátira comunitária e o do apaixonado tragicômico. Cunhãberá ridiculariza Drá, predica-a como um objeto ficcional típico do universo cômico; a perspectiva apaixonada de Romão mantém-se até validar o rosto de Nhemaria como a derradeira bravata dele antes de mentir morrer. O autor também desloca com humor a metáfora do platonismo na cena da visão pública de Nhemaria ao caracterizá-la, de modo incompatível com uma concepção transcendente, como aflato que é um substantivo masculino e designa expiração, bafejo e erisipela (HOUAISS; VILLARA, 2009). De acordo com a teoria das reminiscências, o filósofo pode ver a verdade, pois é um iniciado; ouvi-lo encaminha-nos ao exercício da reflexão capaz de ir corrigindo as inúmeras concepções inadequadas que fundamentam a opinião pública (*doxa*) e nos mantém afastados das ações acertadas e da felicidade. De modo diverso, a última cena do conto desfecha um grandiloquente e grotesco não senso que evidencia a visão superior para o público. Romão mente (tanto) que morre sorrindo e deixa Drá se afinando, chorando. O final ambivalente diz respeito ao funeral de Romão e à redenção de Drá. “Só ficaram as flores.” (ROSA, 1979, p. 83)

Na segunda leitura, para retribuirmos com decoro ao sacrifício de Romão, podemos juntar-nos ao povo de Cunhãberá para validar a visão transcendente de Nhemaria justificando-a como correção crítica das hermenêuticas sociais e históricas referentes a Drá. No início do conto, o narrador descreve Drá do ponto de vista da comunidade perplexa com o casamento de Romão. A perspectiva razoável da comunidade se contrapõe à ação incongruente de Romão para a qual o leitor pode produzir um sentido superior na segunda leitura; seja ele mítico, crítico ou amoroso como Romão a ponto de dar “tudo por tudo” logo a alguém como Drá (ROSA, 1979, p. 83).

O narrador usa imagens lastreadas na cultura para encorajar a primeira leitura a



aproximar-se da opinião pública sobre Drá que é “feia como os trovões da montanha” (ROSA, 1979, p. 82). A imagem é típica de contos de horror; também é recorrente em mitologias como o *I Ching* e como as histórias bíblicas; a Ciência Nova de Vico especula que fenômenos atemorizadores como os trovões teriam instigado a fantasia e as paixões robustas dos primitivos a ponto de conceberem um deus como Júpiter, por animismo; nesses casos, a imagem dos trovões da montanha incita o temor a poderes desconhecidos e superiores.

A interpretação da personagem complica-se pelo emprego de fenômenos verbais estranhos como regionalismos e neologismos. “Divulgue-se a Drá: cor de folha seca escura, estafermiça, abexigada, feia feito fritura queimada, ximbé-ximbeva; primeiro sinisga de magra, depois gorda de odre, sempre própria a figura do feio fora-da-lei.”<sup>1</sup> (ROSA, 1979, p. 81) A segunda leitura requer alguma pesquisa e a crítica da natureza histórica dessas avaliações do povo de Cunhãberá que associa o outro cultural ao feio, ao erro e ao mal. O esforço crítico da segunda leitura é motivado pela distinção legendária que Romão lega a Nhemaria, ao entregar a alma. O autor dá um acabamento hagiográfico para um enredo de conflitos culturais registrados nas representações usadas para qualificar Drá. A solução artificiosa distancia o leitor da adesão romântica de Cunhãberá ao milagre. Conforme Bakhtin (2011, p. 170-171), a hagiografia emprega um acabamento convencional e evita informações restritivas, tipicidades associadas à idade ou classe social, determinações da época e do lugar, “e até a concretude biográfica”, pois esse tipo de informação diminui a autoridade da vida do santo “que transcorre desde o início na eternidade”. Os românticos costumavam recorrer a soluções tradicionais da hagiografia

---

<sup>1</sup> ESTAFERMIÇA: estafermo (s.m) + sufixo -iça (formador de adjetivo): estorvo; pessoa mal-arrumada; saco de pancadas (HOUAISS; VILLARA, 2009). ABEXIGADA: abexi ou abissínia + gada. *Gada* é o nome de um bastão de metal oriundo do sul da Ásia. Gada é o principal artefato do deus hindu *Hanumam* (*Hanu*: mandíbula; *mam*: desfigurada ou proeminente) (MOHAPATRA, 2006) “Todo o tempo o atanazava, demais de cenhosa, caveirosa, dele, aquela mulher mandibular.” (ROSA, 1979, p. 82) XIMBÉ: (do guarani xi’bê) regionalismo do Rio Grande do Sul que qualifica animais, principalmente. Que possui nariz achatado. XIMBEVÁ: (do guarani ti’beb”, “nariz chato”). Regionalismo brasileiro. SINISGA: sinistra (adj.) + vesga (adj.). Sinistra: canhota; agourenta; pernicioso e má; temível, terrível. Vesga: estrábica; torta; insincera (HOUAISS; VILLARA, 2009).

ou do mistério quando pretendiam expressar um sentido último inacessível ao distanciamento crítico. Na súbita passagem do gênero satírico para o hagiográfico, “Reminiscção” assinala que a representação pressupõe uma decisão ou o que Bakhtin chamava de visão axiológica em interação com as práticas na cultura.

Conforme os acontecimentos ganham complexidade, o povo vai renomeando a mulher de Romão; primeiro, com uma abreviação depreciativa; e depois, com dois neologismos, um derrisório e o segundo legendário. A autonomia crescente da invenção no modo de ser de Romão efetiva um sentido ilimitado ou indeterminado que o povo acata como a revelação de Nhemaria. A princípio, por causa de sua feiúra, chamaram-na Drá, nome que abrevia dragão. Depois que Drá trai Romão com um moço vindiço, forasteiro, que em seguida se desfaz dela, o povo apelidou-a de Pintaxa: uma corruptela pejorativa do regionalismo “pinta” que significa aspecto sintomático, como se a Pintaxa contivesse as pintas ou as marcas de um presságio. No desfecho do conto, Romão compartilha com o povo de Cunhãberá a nova visão da mulher transformada em Nhemaria que acopla ao nome Maria o substantivo guarani “nhe-ê”<sup>2</sup> com os significados de voz, som, palavra, fala, linguagem (TIBIRIÇÁ, 1989, p. 123). Na tradição religiosa cristã, o campo semântico do nome Maria inclui predicados como a pureza, a virgindade, a alvura e a beleza; por outro lado, o substantivo Maria também denomina pessoa comum indeterminada ou influenciável (HOUAISS; VILLARA, 2009). O nome Nhé, doador de sentido infinito, acopla-se ao nome Maria que Bakhtin qualificaria como bivocal, pois designa o ser mais ordinário ou indistinto e, simultaneamente, faz referência a uma figura sagrada da religiosidade cristã.

“Romão, hem, se botava de nada?” O autor seleciona e combina níveis discursivos conflitivos na enunciação do narrador empático a Romão e, simultaneamente, irônico nas apropriações que faz da opinião pública. O narrador ironiza o “bufo do povo” juntando-

---

2 “Para nós, Guarani – Mbyá, o ser Nhe´e é o princípio de nós, seres humanos, pessoas. Ele é um espírito que dá todo o sentido de nossas vidas. Todos os hábitos e comportamentos são pertencentes a Nhe´e. Nós, seres humanos, somos apenas representações imperfeitas deste ser perfeito que é o Espírito Nome Nhe´e.” (<http://osguaranimbya.com.br/?p=937>)

se a ele ao avaliar Drá e afastando-se ao comentar o que narra; incorpora o leitor por força das evidências burlescas, na primeira leitura, e o encaminha perplexo à segunda leitura superior. Os níveis discursivos discrepantes e a inovação léxica contribuem para a indeterminação do sentido. Romão inventa por arbítrio amoroso e entrega a alma ou mente que morre para que o leitor fique vivo, atento, com o narrador e com Cunhãberá. No conto, as poucas falas pertencem à voz plural e uníssona do povo que acaba sendo persuadido por Romão a sacralizar Drá (ROSA, 1979, p. 82 e 83). Cunhãberá acatou o sentido superior emergente com a morte de Romão como se endossasse, nos termos de Bakhtin, a exigência clássica de exotopia ou de uma visão transcendente na falta da qual os românticos irrompiam com o *Deus ex machina* emprestado da hagiografia (TODOROV, 2011, p. XX).

No conto “Reminiscção”, os neologismos que nomeiam o povoado e o conto assinalam a significação da relação do autor com as personagens. O neologismo Cunhãberá nomeia o povoado onde se passa a estória e parece ter sido formado a partir do acoplamento dos substantivos “cunhã”, que designa a mulher do caboclo<sup>3</sup>, e “Berá”, que parece aludir ao Arco Triunfal de Berá<sup>4</sup> em Terragona na Espanha. O Arco de Berá é um marco da exuberância da era de Augusto que criou as condições nas quais viria a nascer o cristianismo. Também podemos admitir outra exegese do sufixo “beraba”

---

<sup>3</sup> O substantivo masculino “caboclo” designa indivíduo mestiço de índio, que pode ser especificamente um sertanejo desconfiado, dançador de folguedos populares. “Caboclo” é uma designação genérica dos espíritos de ancestrais indígenas brasileiros que supostamente surgem nas cerimônias rituais e que foram idealizados, já no século XX, segundo os modelos de orixás da teogonia jeje-nagô e do Indianismo literário da fase romântica (HOUAISS; VILLARA, 2009). A noção do caboclo orixá aproxima-se do caráter demiúrgico ou organizador do universo do gênio romântico.

<sup>4</sup> O arco de Berá foi construído no ano 13 a.C pelo imperador Augusto possivelmente para marcar limites territoriais (<http://www.rutasconhistoria.es/loc/arco-de-bara>). Augusto defendia o regime republicano, mas seu governo transitou dele para o Império monárquico e militar do qual se tornou o supremo líder graças a um intenso investimento e empreendedorismo que o legitimava como restauração da tradição imprescindível para a vigência da república futura. A era de Augusto foi cantada por Horácio como um tempo de feitos inusitados e exuberantes. O governo de Augusto trouxe a impressão de que se anunciava “uma nova era na história dos romanos, caracterizada pelo resgate de algo bom vivido no passado mas que há muito se perdera” (SILVA, 2001, p. 47).

emprestado do tupi e que significa “brilhante” (HOUAISS; VILLARA, 2009). Na cena final, Drá se transfigura na irmã brilhante ou na imagem que serve como possível mito fundador de Cunhãberá. A abertura para o outro, até então negada pelo povo do lugar, cria as condições em que uma narrativa mítica pode ser contada para além das decisões coletivas até então determinantes do modo como se representa Drá.

De acordo com Bakhtin, o cristianismo revelou a alteridade constitutiva do sujeito que veio a desenvolver-se na história do pensamento ocidental (CLARK; HOLQUIST, 2008, p. 109 apud SILVA; LEITE, 2012, p. 24). Bakhtin responsabiliza a visão de mundo do autor pelo acabamento da personagem situada no mundo representado. Pressupõe o valor cristão do amor ao outro como condição da liberdade do outro. Sou para o outro o que Deus é para mim. O ativismo do autor-contemplador é investido de um desígnio transcendental em relação ao personagem considerado como outro que produz sentido no mundo. A produção de sentido na imagem autoral do mundo é uma tarefa religiosa que implica em uma visão do mundo e do outro. Bakhtin propõe como solução do problema da forma moderna a transfiguração amorosa da personagem que ocorre quando o autor a ama a ponto de ter dela a visão excedente necessária para superar a determinidade da situação sem descuidar do enraizamento da representação e dos gêneros na cultura.

### **Nhemaria: a transfiguração da forma por amor à personagem**

“Vai-se falar da vida de um homem; de cuja morte, portanto.”  
(ROSA, 1979, p. 81).

Ao definir *forma*, Bakhtin coloca em questão o conceito de *autor* abandonado pelas teorias estéticas de seu tempo, que eram a teoria da expressão e a teoria impressiva; exclui a primeira e alguns dos pressupostos da segunda. A estética da expressão define a forma como expressão monológica de conteúdo diretamente atribuído ao autor ou ao personagem e seu mundo. Bakhtin descarta essa definição considerando-a um produto da consciência gnosiológica mecânica da ciência e da cultura filosófica do século XIX e do

XX. Afirma que o Renascimento e o princípio da Idade Moderna criaram condições para o desenvolvimento da forma mais realista, que é a forma biográfica, aquela que tem na vida do outro uma unidade ou um centro ordenador com transgrediência mínima; quase nada na representação escapa de refratar na forma da personagem biográfica. A autoria dessa forma principia com o vivenciamento interior do outro e formula o acabamento de acordo com a relação amorosa que o autor desenvolve com essa personagem (BAKHTIN, 2011, p. 139-142).

O homem na arte é o homem integral. (...) Constatamos que, enquanto valor plástico-pictural, o homem exterior (o homem por fora) e o mundo que a ele se correlaciona e com ele se combina esteticamente são transgredientes à autoconsciência possível e real desse homem, ao seu *eu-para-sí*, à sua consciência vivente e vivenciadora de sua vida, e não podem, por princípio, situar-se na linha da atitude axiológica desse mesmo homem para consigo. A interpretação estética e a estruturação do corpo exterior e seu mundo são uma *dádiva* de outra consciência – da consciência do autor-contemplador à personagem; não é uma expressão desta de dentro de si mesma mas uma atitude criadora do autor-*outro* para com ela. (BAKHTIN, 2011, p. 91)

Já a teoria impressiva ou formalista prioriza a relação do autor com o material, enquanto Bakhtin admite-a particularizando nela o amor estético ou transfigurador do autor para com a personagem-sujeito; ou situando a relação do autor com o material no plano do vivenciamento amoroso. No princípio do século XX, os críticos trabalhavam sob a influência preponderante do formalismo e tomavam a linguagem como um objeto de estudo científico descrito a partir de suas formas e funcionamentos, de uma metalinguagem. Ao recolocar em questão a categoria autor, Bakhtin traz ao centro da discussão o interesse pelo homem e pelo que os discursos enunciam em relação dialógica (TODOROV, 2011, p. XXX). Bakhtin recusou a ênfase no material adotada pela crítica formalista e chamou a atenção para o ativismo do autor exposto no modo como se relaciona com a personagem e no modo como solicita o ativismo do destinatário ou do contemplador. Considerou a negligência quanto ao autor-contemplador, por parte dos

formalistas, como uma adesão ao cientificismo que condiciona o esquecimento da pergunta pela verdade e instaura uma crise do autor. Insistiu na análise do discurso para além da análise segmentária do material e definiu a forma como ato ético e estético do autor. Não colocou a pergunta pela verdade de lado, à luz silenciosa do significante, e insistiu em trazê-la ao horizonte da correlação dos discursos. Encarou os discursos como produções ou enunciações de sujeitos ativos nos acontecimentos. Dedicou-se ao estudo do romance, particularmente o romance realista, e compreendeu a forma como uma paleta de vozes sociais que atuam em situações determinadas e dão significação ao espaço-tempo.

Bakhtin define forma a partir de categorias modernas como o autor e a personagem que tem valor biográfico ou pressupõe a noção de sujeito; autor e personagem dão unidade ao romance, mais claramente ao romance de formação. O romance fornece a imagem do homem em formação no tempo histórico cronotópico. Alguns deles são especificamente voltados para a formação do homem, dos problemas da liberdade e da necessidade, como *Gargantua*, *Pantagrue* e *Wilhelm Meister* (CLÉBER, 2012, p. 30-31). Têm por método o realismo filosófico da assimilação do mundo representado pelo mundo representante (CLÉBER, 2012, p. 35). A imagem do homem nasce de um ato axiológico ou da ponderação da diferença entre o outro e eu; o homem é o “centro organizador do conteúdo-forma da visão artística” (BAKHTIN, 2011, p. 173).

O autor mostra amor incondicional pela personagem ao criar para ela valores transgredientes ou que excedem a determinidade da situação dela. Com esses valores transgredientes ao personagem agraciado, o autor idealiza ativamente a forma como uma dádiva, uma graça, uma disposição generosa de reconhecer, formular e dar um acabamento não conclusivo à situação na qual a personagem age. Bakhtin propôs o conceito de transgrediência para se referir à personagem cujas características extrapolam uma dada situação, à personagem que o autor define deixando lacunas ou mistérios estratégicos quanto à significação da ação, como um benefício da graça e do amor à alma ou ao todo da experiência ou à vida-morte do outro (BAKHTIN, 2011, p. 82).

O autor cria a forma da personagem como um valor único e a forma tem um propósito semântico de vida. A forma é criada a partir da aparência externa da personagem, aparência de outro, que media a vida interior da personagem e o sentido produzido pelo ativismo do autor-contemplador. Os objetos e o ambiente são representados em relação à personagem ou ao horizonte interno do homem com o propósito ético, cognitivo e prático dele (BAKHTIN, 2011, p. 88).

Bakhtin define a forma como produto da relação do autor e da personagem que pode resultar em diferentes modos de acabamento da personagem. A caracterização da personagem ou seu acabamento depende do nível de transgrediência que o autor empresta a ela. A personagem épica estava acabada em sua totalidade e as formas de ficção na Idade Moderna habitualmente têm fundamento monológico. No entanto, a literatura moderna também pode dar conta da imagem amorosa do outro com sua linguagem romanesca que intensifica a interação e a instabilidade dos limites prenunciada nos diálogos socráticos e plenamente realizada na literatura de Dostoiévski. O acabamento de algumas das personagens de Dostoiévski tornou-se notável por realizar um tipo inédito de transgrediência ou excedente de visão que o autor alcança graças a seu amor pela personagem. As personagens do romancista têm um certo grau de inacabamento ou uma transgrediência mínima capaz de dotá-las de mistério e necessária para diferenciar a autoconsciência da personagem e a autoconfissão do autor. A época de Dostoiévski viu-se diante desse novo procedimento e das implicações axiológicas de uma visão estética. “O excedente de visão é o broto em que repousa a forma e de onde ela desabrocha como uma flor.” (BAKHTIN, 2011, p. 23)

Se o autor propõe uma representação que impede a recepção de identificá-la a uma decisão pragmática baseada numa leitura ético-cognitiva imediata, sua literatura pode ser recebida como algo aleatório ou desarticulado ou “estético” normalizado como excentricidade de artista. Em “Reminiscção”, a forma produz significação à medida que o autor, simultaneamente, propõe pontos de vista críticos e os indetermina para favorecer a experiência estética efetiva da infinitude do sentido. Quando o faz, o autor ironiza a

exotopia ou impede a representação de um ponto de vista absoluto. Bakhtin referiu-se à ironia e à alegoria como soluções encontradas pelos românticos para a impossibilidade de representar um ponto de vista externo seguro. O critério do acabamento amoroso visa calibrar o uso desses recursos que, quando se tornam excessivos, resultam em estilos puramente literários, aqueles que se ocupam exclusivamente do acabamento estético do material, o que Bakhtin avalia como sintoma de uma crise do autor ou do lugar da arte na cultura. Os excessos de *Tutaméia* incluem a tematização desse autor que morre ou finge que morre, como Romão, para favorecer a transfiguração amorosa da forma. O autor tangencia a representação fazendo dela um canal de revisão de ações valorativas assinaladas na seleção, organização e tratamento do material. A escolha do material já estabelece implicações para o tipo de elaboração que o mesmo vem a receber na forma; implicações não determinantes e melhor entendidas como desafios para o autor que pretenda superar os usos determinativos do material na forma. A organização do material propõe, com humor, uma polêmica velada que deforma retóricas filosóficas e padrões de representação tradicionalmente admitidos pela comunidade ou pelo campo literário (BAKHTIN, 2011, p. 21-25, 187, 189).

### REMINISÇÃO: THE AUTHOR DIES OR PRETENDS TO DIE

**ABSTRACT:** The short story “Reminiscção” in *Tutaméia* allegorizes the authorship with the parody of the Platonic theory of reminiscences which presupposes a superior meaning as fundament of the forms of the genres. Romão marries a woman who the town lampooned. In the end, he dies at her arms, transforming her in the canonized image of Nhemaria. The representation becomes hagiographic since Romão dies or pretends to die with a verisimilar smile able to validate the fiction of a unity. Such unity produces indetermination or deforms the classic duality of form and ground. The deformation materializes itself as parody of the form, which, according to Bakhtin, results from the relation between author and character. This relation calibrates the classic demand for exotopy with dialogism and transgression. The author calibrates the form, endowing it with authority similar to the chorus’, plurality of meanings, which roots the representation in social life. Romão’s death corresponds to the author’s death of a feigning canon.

**KEY-WORDS:** Author; Guimarães Rosa; indeterminacy; “Reminiscção”.

### Referências



- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- \_\_\_\_\_. Problemas da poética de Dostoiévski. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- BEHNKE, Kerstin. A crise da representação. *Caderno do mestrado / Literatura*, Rio de Janeiro: UERJ, nº 10, p. 7-24, 1994.
- CLARK, Katerina, HOLQUIST, Michael. [1984]. *Mikhail Bakhtin*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- CLEBER, Araújo Cabral. Notas sobre o cronotopo no pensamento de Bakhtin. In: BRANDÃO, Luis Alberto. *Respostas a Bakhtin*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2012. p. 25-37. Disponível em: <<http://www.lettras.ufmg.br/vivavoz/data1/arquivos/respostasabakhtin.pdf>> . Acesso em: 10 jun. 2014.
- COSTA LIMA, Luiz. *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.
- 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.
- \_\_\_\_\_. *Grande sertão: veredas* e o ponto de vista avaliativo do autor. *Nonada*, v. 10, p. 57-75, 2007. Disponível em: <<http://seer.uniritter.edu.br/index.php/nonada/article/view/39/13>>. Acesso em: 27 mai. 2009.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa S/C Ltda, Rio de Janeiro, Editora Objetiva, 2009, CD-ROM.
- MITIDIERI, André Luis. Para uma filosofia do ato: base filosófico-linguística da reflexão bakhtiniana. *Revista do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo*, v.8, n.1, p. 290-308, jan/jun. 2012.
- MOHAPATRA, Ratnakar. Siddha Mahavir temple at Puri. *Orissa Review*, p. 69-74, june. 2006. Disponível em: <http://www.orissa.gov.in/e-magazine/Orissareview/june2006/engpdf/69-74.pdf> . Acesso em: 09 abr. 2014.
- POLISELI, Romualdo Vicentin. *Opinião verdadeira e opinião pública no “Ménon” de Platão*. 2003. 192 f. Dissertação (Mestre em Filosofia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.
- ROSA, João Guimarães. *Tutaméia: terceiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

SILVA, José Evandro dos Santos, LEITE, Francisco de Freitas. O contexto filosófico de Mikhail Bakhtin: seus primeiros diálogos. *Migulim – Revista Eletrônica do Netlli*, Crato, v. 1, n. 1., p. 18-28. 2012. Disponível em: <<http://periodicos.urca.br/ojs/index.php/MigREN/article/view/344>> . Acesso em: 20 abr. 2014.

SOUZA, José Cavalcante de. A Reminiscência em Platão. *Discurso*, v.1, nº2, p. 51-67, São Paulo, FFLCH-USP. 1971.

TIBIRIÇÁ, Luíz Caldas. *Dicionário guarani português*. São Paulo: Traço, 1989.

TODOROV, Tzvetan. Prefácio à edição francesa. In: BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2011, p. XIII-XXXII.

*Recebido em 05/01/2015.*  
*Aprovado em 07/03/2015.*