

## Palavras paradoxais e imagens impossíveis: aproximações entre os prefácios de *Tutaméia*, de Guimarães Rosa e as gravuras de M.C.Escher

Prof. Ms Marcelo Corrêa Lima<sup>1</sup> (UFMG)

### Resumo:

*Tutaméia é livro-máquina agenciadora de múltiplos sentidos. Sua estrutura permite a entrada e saída do texto por múltiplos meios. Através de uma análise dos paradoxos presentes no uso do non-sense da linguagem de “Aletria e Hermenêutica”, e outros prefácios, é possível estabelecer um paralelo com as construções impossíveis de M.C.Escher. As teorias de Deleuze e Guattari servirão de suporte para esta aproximação, respeitando-se as características de cada suporte.*

**Palavras-chave:** Tutaméia, Escher, Guimarães, paradoxos, Deleuze

### Introdução

Máquina é um objeto que possui, dentro de si, outros elementos, engrenagens, que se conectam e interagem com o exterior. Os conceitos de devir e rizoma, criados por Deleuze e Guattari, abordados nos volumes do livro *Mil Platôs*, tratam, entre outros temas, desta capacidade de conexão entre o interior e o exterior de um livro, um homem e de toda uma cultura. Estas conexões realizam-se em rede, e esta, por sua vez, não possui centro fixo. Este é o conceito de rizoma.

O rizoma baseia-se em uma analogia com a botânica: existem árvores e existem rizomas. Enquanto na árvore há uma formação hierárquica, constituída de raiz, caule e folhas, distribuídas de forma linear; no rizoma há uma formação radicular a-centrada, aonde suas ramificações vão para todos os sentidos, sem haver núcleo ou base. No sistema arborescente temos a primazia de um elemento sobre outro, de um fato sobre outro (para se chegar a C, partindo-se de A, necessariamente se passa por B); no sistema rizomático, um elemento nunca se sobrepõe a outro, não há primazia de um elemento, mas sim concomitância (C conecta-se diretamente a A, B, D e E). Todos os pontos da rede rizomática conectam-se entre si, não havendo, portanto, um centro, um núcleo ou uma base.

Com relação ao livro, os autores citam:

O ideal de um livro seria expor toda coisa sobre um tal plano de exterioridade, sobre uma única página, sobre uma mesma paragem: acontecimentos vividos, determinações históricas, conceitos pensados, indivíduos, grupos e formações sociais. (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p. 18)

Os sujeitos criadores presentes em cada arte encontram-se em um emaranhado de fios, onde saberes diversos atravessam a eles e às suas obras; às suas obras e seus leitores; seus leitores e o mundo que os cerca; e também uns aos outros. Cada elemento rizomático remete a outro. A multiplicidade faz com que o que é heterogêneo se amplie mais e mais, aumentando as leis de combinação. O livro-máquina, portanto, será este agenciador das engrenagens culturais, biográficas, religiosas, científicas, históricas, lingüísticas e outras.

As palavras surgem para esclarecer aquilo que os olhos não compreendem e, em outra posição, as imagens apresentam o que indizível, porém, em algumas situações, tanto palavras quanto imagens não podem ser compreendidas, ultrapassando a compreensão, ou tendendo ao absurdo. O *nonsense*, o absurdo ou a inversão da lógica são utilizadas, na maioria das vezes, pelo humor. Na literatura de Lewis Carroll estas elaborações são percebidas nos livros *Alice no País das Maravilhas*, *Alice através do Espelho* e *Silvia e Bruno*, livros utilizados por Deleuze no livro

*Lógica do Sentido.* Na pintura surrealista temos excelentes exemplos ligados a este tema. Alguns conceitos de paradoxo também envolvem o absurdo, a inversão e o nonsense.

As ocorrências e definições do paradoxo podem ser dadas pela filosofia, matemática, física e mesmo psicologia, porém preferimos utilizar os conceitos filosóficos por sua aproximação com a teoria de Deleuze e Guattari, e assim poderemos compreender melhor sua articulação na literatura e arte.

Partindo da definição dicionarizada do paradoxo, ao consultar dicionários de filosofia, vemos que estes concordam que o paradoxo é aquilo que se coloca como contrário à opinião dos demais: a *doxa*. Os paradoxos ainda podem ser classificados em duas categorias: lógicos e semânticos.

O *Dicionário de Filosofia*, de Nicola Abbagnano, traz a seguinte definição de paradoxo:

O que é contrário à “opinião dos demais”, isto é, ao sistema de crenças comuns ao que nos referimos; ou então contrário a princípios que se retêm bem estabelecidos ou a proposições científicas. [...] Bernardo Bolzano intitulou *Paradossi dell' Infinito* (1851) o livro no qual apresentou por primeiro o conceito do infinito não mais como limite de uma série mas como um tipo especial de grandeza, dotado de características próprias: conceito que devia ser definitivamente estabelecido na matemática por obra de Cantor e Dedekind. (v. INFINITO). E, a seu exemplo, foram chamados às vezes Paradoxo as contradições que nascem do uso do procedimento reflexivo, e que mais comumente se chamam *antinomias* (v.) (ABBAGNANO, 1982, p. 712)

Deleuze afirma que a força do paradoxo não está na sua contradição, mas, sim, no fato de que nos obriga a assistir o aparecimento da contradição<sup>1</sup>. Assim sendo, o mesmo faz parte de um jogo do inconsciente e de um *devenir-louco* que “se opõe à *doxa*, aos dois aspectos da *doxa*, bom senso e senso comum” (DELEUZE, 1974, p. 78). O bom senso indicaria apenas uma direção a ser seguida, uma opção a ser assimilada, ou a significação mais simples, a previsão de sentido de algo. O senso comum, por sua vez, identifica aquilo que foi previsto pelo bom senso. No senso comum, irei reconhecer o que foi dado dentro das leis de um sistema determinado.

Com relação ao sentido, para Deleuze, há quatro tipos de paradoxos: o paradoxo da regressão ou da proliferação indefinida, em que uma proposição gera outra proposição, um enunciado puxa outro, e assim infinitamente (*en abyme*); o paradoxo do desdobramento estéril ou da reiteração; o paradoxo da neutralidade ou do terceiro-estado da essência; e o quarto paradoxo, o paradoxo do absurdo ou dos objetos impossíveis, que lida com objetos sem existência em realidade, existem apenas como expressões.

Estas proposições impossíveis seriam “puros acontecimentos ideais irrefutáveis em um estado de coisas” (DELEUZE, 1974, p. 38), mas que devem ser considerados como extra-ser, pois o princípio da contradição aplica-se somente ao real e ao possível, porém não se aplica para esta classe de coisas – o impossível, sendo estas *extra-existentes* e, portanto, existentes somente enquanto proposições.

## **1. Palavras paradoxais**

Para Deleuze, diferença e agramaticalidade são potências da linguagem, como experiências de limiar. Estas experiências ocorrem através da correlação entre diferenças de séries, e destas entre si. Séries, aqui entendidas, podem ser ocorrências fonéticas (uso de pares fonéticos semelhantes como “p” e “b”), construções sintáticas (rimas), ou morfológicas diferenciadas, que são as palavras-valise, ou *portemanteaux*.

Na palavra-valise ocorre o cruzamento semântico de séries distintas, para a construção de um terceiro sentido, sem anular os sentidos anteriores. É o ponto de coexistência de séries heterogê-

<sup>1</sup> Isto se encontra no capítulo “Décima Segunda Série: Sobre o Paradoxo”, In: *Lógica do Sentido*.

neas. Por exemplo, a palavra “snark”, cruzamento de “snake” + “shark” (serpente + tubarão), palavras exemplificadas no livro *Lógica do Sentido*, de Deleuze, quando este trata das palavras esotéricas. Na definição deste autor, as palavras-valise “[...] são elas próprias palavras esotéricas de um novo tipo: podemos defini-las, em primeiro lugar dizendo que contraem várias palavras e envolvem vários sentidos” (DELEUZE, 1975, p. 47). Em seguida, o autor citará alguns outros exemplos de palavras-valise presentes em Lewis Carroll: “furiante” = “fumante” + “furioso”; “flutuoso” = flexível-untuoso-viscoso; “detriste” = “débil” + “triste” (Ibidem). Importante compreender que uma palavra não exclui o sentido da outra, o sentido estará suspenso, sendo que ao mesmo tempo pensamos em “fumante furioso”, ou “furioso fumante”.

Nos prefácios de Guimarães Rosa encontramos “desdeixante” = “desdenhosa + desleixante” (ROSA, p. 9); “risilóquio = risível + colóquio” (Idem, p. 10); “especiosa = especial + preciosa” (Idem, p. 65); “sózinhidão = só + sozinho + solidão” (Idem, p. 101), “copoanheiros = copo + companheiros”, “entrefaçar = entreabrir + afastar” (Idem, p.102); “curvabundo = curvado + moribundo” (Idem, p. 104).

Há nestas palavras o cruzamento de planos de sentido, simultâneos e não-excludentes, semelhante a algumas figuras criadas por Escher, da série Reflexões como: *Mão com Esfera Refletora*, *Três Mundos*, *Natureza Morta com Esfera Refletora*. A potencialidade poética deste recurso aumenta a capacidade comunicativa, sendo polissemia pura.

Há vários exemplos de palavras-valise (portemanteaux) em *Tutaméia*, que podem ser listadas e separadas em substantivos, adjetivos e verbos:<sup>2</sup>. Primeiramente, os substantivos: Mirificácia = mirífico + eficácia (p. 21); Socorreria = socorro + correria (p. 24); Prêmito = premer (de pressão) + frêmito (p. 59); Vizinhalma = vizinhança + alma (p. 59); Desamparadeiro = desamparo + paradeiro (p. 69); Ferrobruto = ferrabrás (gigante) + bruto (p. 73); Munificácia = munição + eficácia (p. 79); Orfandante = órfão + andante (p. 85); Utopiedade = utopia + piedade (p. 85); Infinição = infinito + indefinição (p. 85); Berliquesloques = berliques + berloques<sup>3</sup> (p. 65); Pazpalhaço = paz + paspalho + palhaço (p. 112); Endoençamingas = endoenças + choramingas (p. 129); Neblinuens = neblina + nuvens (p. 176). Os adjetivos portemanteaux são: Ensimesmudo = ensimesmado + mudo (p. 29); Ramerrameiro = ramerrão + rameiro (p. 76); Despeitificado = despeito + ficado (ou petrificado) (p. 92); Lunático-de-mel = lunático + lua-de-mel (p. 109); Sarabambo = sarado + bambo (p. 121); Sentimentiroso = sentimental + mentiroso (p. 140); Prosperidoso = próspero + idoso (p. 120); Difugidio = difuso + fugidio (p. 130); Leleixento = lelê (intriga) + rixento (p. 170); Vocífero = vociferante + feroz (p. 191); E os verbos portemanteaux: Bisbilhar = bisbilhotar + olhar (p. 18); Tremefez-se = trêmulo + fazer-se (p. 21); Redeando = rédeas + rodear (p. 161); Tremeclarear = tremer + clarear (p. 121); Psiquepiscava = psique + piscar (p. 175).

O signo portemanteaux<sup>4</sup>, portanto, funciona metonimicamente com a narrativa roseana (ou com seu processo narrativo), criando um estatuto polissêmico em um signo, abrindo assim o leque interpretativo da palavra, ampliando sua capacidade poética. Com relação a este tipo de signo, referimo-nos às palavras esotéricas *disjuntivas*, nas quais para Deleuze “onde há uma ramificação infinita das séries coexistentes e recaem, ao mesmo tempo, sobre as palavras e os sentidos, os elementos silábicos e semiológicos” (1974, p.50).

Mas as construções paradoxais roseanas não estão apenas na utilização do humor, das anedotas de abstração, ou das palavras-valise. Há também os jogos semânticos presentes em várias expressões dos contos de *Tutaméia*. Jeane Marie Spera, ao analisar estes jogos semânticos, declara:

<sup>2</sup> Palavras coletadas por Jeane Marie Spera, em seu livro *As Ousadias Verbais em Tutaméia*. São Paulo: Arte & Cultura –UNIP, 1995, p. 209. A edição de *Tutaméia* utilizada pela autora é a de 1969.

<sup>3</sup> Segundo o dicionário Aurélio: “Arte ou habilidade misteriosa; escamoteação; artimanha; intrujice.”

<sup>4</sup> “Cada palavra é, segundo sua essência, um poema.” Guimarães Rosa em entrevista a Gunter Lorenz (LORENZ, 1973, p. 346).

Chamaremos de combinações insólitas aquelas que juntam termos semanticamente incompatíveis, segundo as normas que regem o sistema lingüístico. Dessa forma, consideraremos insólitas as combinações que resultam em contradição, em redundância, ou, mesmo, em incompatibilidade decorrente da aparente impropriedade da relação estabelecida entre os constituintes do sintagma. (SPERA, 1995, p. 133)

Os elementos contraditórios analisados por Spera, estranhos aos processos sintáticos comuns do idioma, foram divididos em três categorias: processos de redundância, de contradição e de associação incompatível. Estas separações foram feitas respeitando o critério de contradição ou incompatibilidade semântica entre termos ou expressões sintáticas coordenadas (SPERA, 1995, p. 134-135).

A *redundância*, segundo esta autora, ocorre nos contos “Desenredo” e em “Reminiscção”:

Em “Desenredo”: “Ela – longe – sempre ou ao máximo mais formosa, já **sarada e sã**”. (ROSA, 1969, p.39), - onde “sarada” e “sã” referem-se a dois estados similares, sinônimos de “curadada”. No conto “Reminiscção”, ao tratar do local onde moravam Romão e Nhemaria, Guimarães Rosa descreve o aspecto da casa da Rua dos Altos: “Por fora, deviam de ser moderados habitantes. Era um **silêncio quase calado**.” (Idem, p. 81)”, onde há aproximação de sentido entre “silêncio” e “calado”, e também contradição (ou paradoxo) com a utilização do termo “quase” entre os dois elementos.

As *contradições*, fatos que mais se aproximam do paradoxo em seu sentido *strictu*, são mais numerosas. Spera relata que são mais de 20 ocorrências e destaca algumas como “infinito monossílabo” (ROSA, p. 18), “bons diabos”, “alegre tristeza”, “firme indireção”, “boa maldade”, “velhinho moço”, etc. (SPERA, 1995, p. 137). Há também as “antigas novidades” (ROSA, p. 75), do conto “João Porém, o criador de perus”. Este último item citado por Jeane Spera é o das *associações incompatíveis*, onde a estruturação do sintagma, no eixo paradigmático, é inadequada.

A escolha das palavras segue regras de coerência que tornam possíveis a previsão do uso de determinadas palavras em conjunto com outras, como o uso de determinados adjetivos que podem ser atribuídos a um substantivo (Idem, p. 140). No caso das *associações incompatíveis*, os adjetivos escolhidos não são previstos no eixo sintagmático, criando expressões estranhas às regras comuns de adjetivação para determinados substantivos. Dos vários exemplos que a autora extrai dos contos de *Tutaméia*, destacamos os seguintes: - “frases pálidas”, do conto “Barra da Vaca” (p. 27); “razões brancas”, de “- Uai, eu?” (p. 178); “Viravam novo silêncio”, de “No Prosseguir” (p. 98); “Pensou um sussuro” e “ver verdades”, de “Grande Gedeão” (p. 78); “fechei redonda e quadrada”, de “Curtamão” (ao mesmo tempo, é uma construção paradoxal) (p. 34); “- pouquinho só, coisa de muita monta”, (também paradoxo) (p. 89); “lépida, indecisa, decisa”, (p. 175); “Drijimiro tudo **ignorava** de sua infância; mas **recordava-a**, demais”, (p. 84).

A subversão do clichê também é uma fuga à doxa. Dois exemplos desta característica podem ser percebidos nos contos “A vela ao diabo”, onde aparece a expressão “Amava-a com toda a fraqueza do seu coração” (ROSA, p. 21), e em “Estoriinha”, onde ocorre “[...] com isso ele contava, que a desunião faz as enormes forças” (ROSA, p. 54). Em ambos os casos, a subversão do clichê quebra o sentido já enrijecido da expressão e produz o *estranhamento*. Um novo sentido é dado, uma nova lógica é criada. A ruptura com o que é considerado comum instaura o paradoxo. Novamente, temos o *devir-louco* de que trata Deleuze. As contradições são paradoxos semânticos enquanto desvios no sentido que está dado a determinado termo ou palavra. No prefácio “Sobre a Escova e a Dúvida”, também encontramos outras expressões semelhantes, como “Queria, não queria, queria ter saudade.” (ROSA, 1969, p. 147).

Há ainda a redução ao absurdo, ou proposição impossível, citada por Deleuze, no prefácio “Sobre a Escova e a Dúvida”, no item II, onde se lê: “Acredito ainda em outras coisas, no boi, por exemplo, mamífero voador, não terrestre” (Idem, p. 148). A proposição é paradoxal na medida em que tenta estabelecer uma qualidade inadequada (voador) ao boi (mamífero terrestre). É o desvio da norma, escapando ao conjunto de qualidades possíveis ao termo. O enunciado está sintaticamente correto, ou seja, sua parte formal não possui problemas. Porém, a parte semântica, ou significação está comprometida.

Deleuze, ao tratar desse assunto, diz: “O não-senso é ao mesmo tempo o que não tem sentido, operando a doação de sentido. E é isto que é preciso entender por non-sense.” (DELEUZE, 1973, p. 74). O não-senso é a tentativa de doar sentido, porém escapando ao sentido. É a atribuição inadequada de qualidade a um termo.

## **2. Imagens paradoxais**

Mauritis Cornelius Escher desde o início de sua carreira preferiu trabalhar com a produção de estampas através da utilização de técnicas como litografia, linoleogravura e xilografia. Sua fascinação pela matemática, em particular pela geometria, era o *leit motiv* de sua produção artística. Seus estudos sobre a divisão regular do plano e a tridimensionalidade resultaram em imagens curiosas e belas.

Bruno Ernst, ao discutir sobre a criação de representações impossíveis na obra de Escher, faz breve uma recapitulação sobre a questão da mimese na arte, desde tempos medievais:

Em toda História da Arte, encontramos a idealização da realidade. A imagem deve superá-la na perfeição. O artista tem de corrigir todo o erro e mácula inerente à realidade.

Levou muito tempo a não se apreciar na obra de arte, nem a reprodução, nem a idealização, mas antes a visão pessoal do artista, expressa na sua obra. [...] Dos artistas plásticos de hoje espera-se que a sua obra seja em primeiro lugar e acima de tudo uma expressão dele mesmo. [...] Assim vemos aparecer uma arte não figurativa, que na forma e cor tem vida independente, serve à auto-expressão do artista. Ao mesmo tempo apareceu uma outra negação da realidade – o Surrealismo. (ERNST, 1991, p. 63)

O surrealismo seria, segundo Ernst, o movimento do qual Escher mais se aproximaria, apesar de quê, não se encontrará o nome de M. C. Escher arrolado entre os artistas mais importantes da História da Arte. O *leit motiv* de Escher é o trato com a realidade, com a possibilidade de ruptura com a representação tridimensional, o jogo com a percepção e com a geometria, e também a ruptura com a perspectiva. Esta é uma das características das escolas de vanguarda, o Surrealismo principalmente. Bruno Ernst propõe uma aproximação das obras de Escher a esta escola, porém reforça o fato de que as gravuras do holandês não possam ser categorizadas em nenhuma escola de vanguarda.

Gombrich, no capítulo que trata das *Ambigüidades da Terceira Dimensão*<sup>5</sup>, esclarece que, na representação visual, os signos que são representados remetem ao mundo real, e nós, espectadores, precisamos estabelecer um pacto com a imagem para compreendê-la, e mantermos o distanciamento necessário com sua representação, senão tomaríamos a imagem pela coisa representada (GOMBRI-CH, 1986, p. 211). Porém, mesmo sabendo das regras da representação, principalmente aquelas relativas à perspectiva, por vezes somos surpreendidos.

Ao analisar a imagem *Perspectiva falsa* (FIG. 12), de William Hogarth<sup>6</sup>, Gombrich apresenta vários exemplos de ruptura com as leis de perspectiva no século XVIII.

<sup>5</sup> Em *Arte e Ilusão*, São Paulo: Martins Fontes, 1986.

<sup>6</sup> William Hogarth, (1697 – 1764), artista britânico, gravador e pintor satírico.



FIGURA 1 – Falsa Perspectiva, William Hogarth, 1753.

Sobre o convencionalismo da leitura de imagens, Gombrich declara:

Acostumados, como estamos, às convenções da perspectiva correta, interpretamos a sátira de Hogarth de acordo com a intenção dele. Vemos a gravura como uma pintura impossível. Raramente nos detemos para considerar que pode representar igualmente um mundo impossível, um mundo no qual as leis da gravidade não se aplicam, onde as árvores podem atingir qualquer altura e os braços, qualquer comprimento. (GOMBRICH, 1986, p, 213-214)

Gombrich não nega a possibilidade de existência de uma representação dentro da imagem, mesmo que seja impossível. Como proposição, a figura é absolutamente pertinente. Não possui equivalência com a realidade, ou seja, não há objetos desta natureza, nem existentes, nem possíveis de serem construídos, porém a pertinência do enunciado figurativo é inegável.

Deleuze também concorda com a existência da proposição, sem significação que lhe possa ser equivalente. São proposições absurdas, porém com sentido. Segundo Deleuze:

É que os objetos impossíveis – quadrado redondo, matéria inextensa, *perpetuum mobile*, montanha sem vale etc. – são objetos “sem pátria”, no exterior do ser, mas que têm uma posição precisa e distinta no exterior: eles são “extra-ser”, puros acontecimentos ideais inefetuáveis em um estado de coisas. Devemos chamar este paradoxo de Paradoxo de Meinong<sup>7</sup> [...]” (DELEUZE, 1974, p. 38)

As imagens que pressupõem construções impossíveis são as seguintes: “Côncavo e Convexo” (FIG. 2), “Cubo com Fitas Mágicas” (FIG. 3), “Queda D’Água” (FIG. 4) e “Belvedere” (FIG. 5).

<sup>7</sup> Alexius Meinong (1853-1920), filósofo austríaco notório por sua formulação de objetos impossíveis. Para ele, tudo aquilo que pode ser concebido pelo pensar possui existência enquanto fenômeno. Esta proposição influenciou o pensamento da fenomenologia de Husserl.

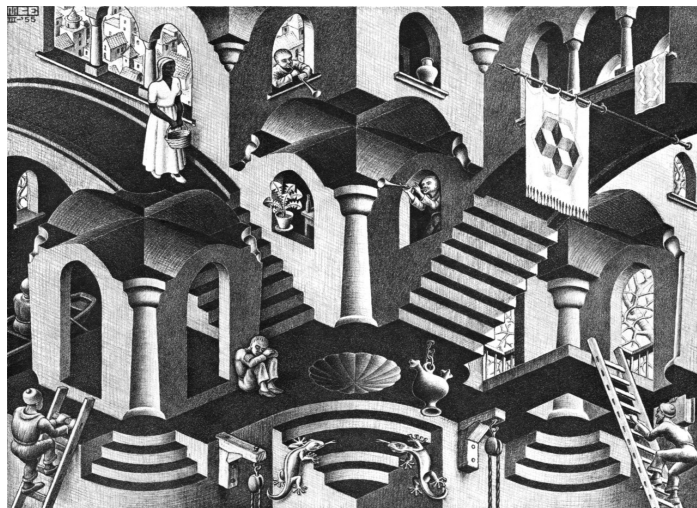


FIGURA 2 – *Côncavo e Convexo*, litografia, 1955, 28 x 33,5cm.

A interseção de planos presente na figura *Côncavo e Convexo*, onde a visão superior e inferior se confundem, o acima e o abaixo se interpenetram, o fora e o dentro, interior e exterior, são exemplos do *devir-louco* deleuzeano; no plano da perspectiva, a simultaneidade da visão de planos sobrepostos causa certo desconforto e estranhamento na leitura da imagem. Os elementos presentes: os tocadores de flauta, os homens nas escadas, os lagartos e os detalhes das colunas (ou entalhes) alternam-se no jogo da perspectiva. A bandeira presente na imagem, na qual pode-se visualizar os cubos sobrepostos, funciona em processo metonímico com o todo da imagem, pois também não podemos diferenciar para quais lados os cubos encontram-se virados. No exemplo seguinte, *Cubo com Fitas Mágicas* (FIG. 3), o jogo entre dentro/fora é feito com os botões da fita, que ora parecem côncavos, ora convexos.

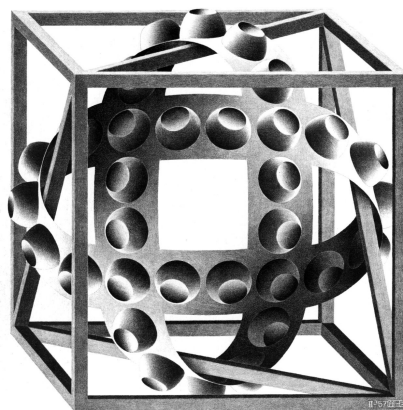


FIGURA 3 – *Cubo com Fitas Mágicas*, litografia, 1957, 31 x 31 cm.

“Queda d’Água” (FIG. 4) é uma das várias representações de Escher baseadas em princípios matemáticos. Neste caso, a base para sua elaboração foi o Triângulo de Penrose<sup>8</sup>, que também é chamado de *tribarra*.

<sup>8</sup> Roger Penrose (1931), físico e matemático inglês, professor de matemática da Universidade de Oxford.



FIGURA 4 – *Queda d'Água*, litografia, 1961, 38 x 30cm.

Abaixo uma imagem desta figura do Triângulo de Penrose, ou tribarra:

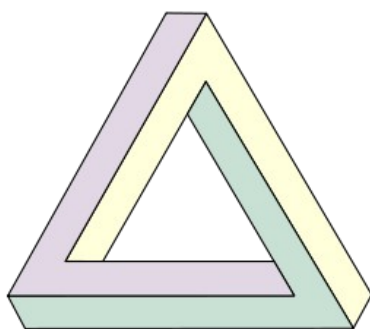


FIGURA 5 – Triângulo de Penrose

A pesquisa matemática, como já foi dito anteriormente, sempre encantou o artista, que buscava trazer para representação pictórica, da maneira mais artística possível, os conceitos que ele encontrava nas ciências exatas. Outro elemento matemático presente na obra de Escher foi o Cubo de Necker<sup>9</sup>. Tanto o Triângulo de Penrose, quanto o Cubo de Necker, são exemplos dos estudos de percepção ligados à psicologia e à psiquiatria, chamados de *percepção multi-estável*, onde não há distinção nas fronteiras do objeto.

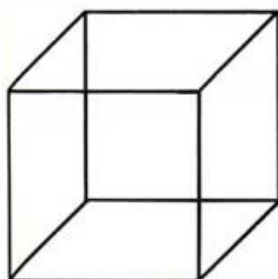


FIGURA 6 – Cubo de Necker

<sup>9</sup> Louis Albert Necker (1786-1861), cristalógrafo suíço.



A imagem *Belvedere* também lida com esta modificação na construção e percepção do objeto.



FIGURA 7 - *Belvedere*, litografia, 1958, 46 x 29,5cm.

Outras imagens poderiam ser incluídas no tema dos paradoxos imagéticos, entretanto, cremos que estes exemplos esclarecem os conceitos de Deleuze e também os de Ferrater Mora, com relação à ruptura com a representação e o paradoxo dos objetos impossíveis, ou absurdos. Estes últimos, como já foi dito, encontram sua existência no plano da proposição, sem terem a possibilidade de existência real. Ultrapassam, portanto, a relação objeto/conceito à qual estamos acostumados. A arte, seja literária ou pictórica, ao lidar com criações paradoxais, absurdas ou impossíveis, demonstra não somente a capacidade criativa do homem, mas também sua habilidade de encontrar uma forma mais poética, mística ou metafísica de representar o que está à sua volta.

## CONCLUSÃO

Guimarães Rosa, ao longo de sua obra, manipula as palavras e a lógica sintática da frase de maneira a criar uma nova forma de abstração literária. Como declara Rosa “a vida é para ser vista em seu supra-senso”, o que pode ser encontrado, no caso do livro *Tutaméia*, no formato simultaneamente humorístico e dissertativo de seus prefácios. A apresentação de situações cotidianas, comuns, de anedotas ou histórias de não-senso são postas como uma forma de transcender a linguagem coloquial do prefácio, no seu caráter de introdução à obra. Neste sentido, a obra não se fecha em si, como uma serpente que engole a própria cauda, porém abre-se para o leitor, ampliando a correlação deste com um “cosmos” artístico em toda sua potencialidade.

Nas imagens de Escher, a ruptura com as leis de perspectiva e os jogos de simetria colocam em cheque a questão do desenho e da arte moderna, como simples impulso ou ruptura de regras estéticas. Escher discute o fazer artístico enquanto cópia da realidade e também aquele que é feito simplesmente por pulsões subscientes ou alucinatórias. Seu fazer artístico é o cruzamento de saberes para um além-arte, na busca de retratar as maravilhas do mundo à nossa volta – e além – a partir de elementos simples como pássaros, peixes ou reflexos. A busca pela representação geométrica perfeita, aliada à criações impossíveis, acaba por criar obras de forte polissemia visual: vemos múltiplos planos, imagens e sentidos. As estruturas presentes em Guimarães Rosa e Escher, distantes da normalidade de outros fazeres artísticos, mostram-se agenciadores da busca de novos conhecimentos para compreensão dos objetos artísticos apresentados. Ambos baseavam-se em

raciocínios lógicos bem elaborados, para criações estéticas de beleza incomum. Suas obras são cruzamento de devires variados, que conduzem à transcendência artística (e da vida) através da descoberta que, dentro do absurdo paradoxal há um outro sentido, além: transcendente.

## **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

- [1] ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1982.
- [2] AUMONT, Jacques. *A imagem*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Cláudio César Santoro. São Paulo: Papyrus Editora, 1995
- [3] DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.
- [4] \_\_\_\_\_. GUATTARI, Felix. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 1. Trad. De Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- [5] \_\_\_\_\_. GUATTARI, Felix. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 2. Trad. de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- [6] DUARTE, Lélia Parreira et al. *Veredas de Rosa II*. Belo Horizonte: EDPUC, 2003.
- [7] ERNST, Bruno, *O espelho mágico de M.C.Escher*. Trad. Maria Odete Gonçalves Koller. Germany: Taschen, 1991.
- [8] ESCHER, M.C. (Comp.). *M.C.Escher Gravura e Desenhos*. Trad. Maria Odete Goncalves-Koller. Germany: Taschen, 1994.
- [9] GOMBRICH, E.H. *Arte e Ilusão – um estudo da psicologia da representação pictórica*. Trad. Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Martins Fontes, 1ª ed. brasil. 1986.
- [10] MORA, José Ferrater. *Diccionario de Filosofia*. Tomo I e II. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1965.
- [11] NOVO DICIONÁRIO ELETRÔNICO AURÉLIO. Aurélio Buarque de Holanda. São Paulo: Positivo Informática, 2004.
- [12] PARADOXO. In: ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Trad. Alfredo Bosi. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1982.
- [13] ROSA, João Guimarães. *Tutaméia: terceiras estórias*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1969.
- [14] SPERA, Jeane Mari Sant'Ana. *As Ousadias Verbais em Tutaméia*. São Paulo: Ed. Arte & Cultura – UNIP, 1995.
- [15] \_\_\_\_\_. *O Mundo Encantado de Tutaméia: Uma leitura de João Guimarães Rosa*. 1994. 303 f. (Dissertação. Departamento de História e Psicologia.) – Instituto de Letras, História e Psicologia de Assis, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 1984.

**<sup>1</sup>Autor:**

**Marcelo CORRÊA LIMA, Prof. Ms.**

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

E-mail: marcelocorrealima@gmail.com