

**A REDE ABERTA: O SABER CIENTÍFICO EM TUTAMÉIA, DE GUIMARÃES ROSA, E NOS DESENHOS DE M.C. ESCHER**

Marcelo Corrêa Lima (UFMG)

Neste sentido, portanto, uma obra de arte, forma acabada e *fechada* em sua perfeição de organismos perfeitamente calibrado, é também *aberta*, isso é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração de sua irreproduzível singularidade.

(Umberto Eco, em *A Obra Aberta*)

## INTRODUÇÃO

A epígrafe deste texto vem como complemento do que está apresentado no título: a possibilidade de abertura que possa ser dada para a interpretação de uma obra de arte, literária ou pictural. Umberto Eco, em seu estudo, trata de uma relação de fruição, ou contigüidade, entre a obra e seu fruidor (ou leitor). Algumas linhas antes, este autor afirma:

Uma obra de arte é um objeto produzido por um autor que organiza uma seção de efeitos comunicativos de modo que cada possível fruidor possa recompreender (através do jogo de respostas à configuração de efeitos sentida como estímulo pela sensibilidade e pela inteligência) a mencionada obra, a forma originária imaginada pelo autor. Nesse sentido, o autor produz uma forma acabada em si, desejando que a forma em questão seja compreendida e fruída tal como a produziu; todavia, no ato de reação à teia dos estímulos e de compreensão de suas relações, cada fruidor traz uma situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, tendências, preconceitos pessoais, de modo que a compreensão da forma originária se verifica segundo uma determinada perspectiva individual. No fundo, a forma torna-se esteticamente válida na medida em que pode ser vista e compreendida segundo múltiplas perspectivas, manifestando riqueza de aspectos e ressonâncias, sem jamais deixar de ser ela própria (o sinal de trânsito, ao invés, só pode ser encarado de maneira única e inequívoca, e se for transfigurado por alguma interpretação fantasiosa deixa de ser *aquela* sinal com aquele significado específico). (ECO, 1976, p. 40)

A idéia das probabilidades de leitura ou interpretação de uma determinada obra, e também das teias presentes na mesma, é algo muito importante para o nosso trabalho, na medida em que se presta como passo inicial para a compreensão das articulações do saber científico dentro do suporte literário e pictural, pois temos inúmeros estudos das obras de Guimarães Rosa que são feitos, realmente, de vários pontos de vista: sociológicos, antropológicos, lingüísticos, históricos, etc. Neste aspecto, a opinião de Umberto Eco é pertinente para a interpretação do texto: aquele que se aproxima de uma obra de arte traz consigo uma bagagem de experiências que influenciarão (deixarão fluir) sua compreensão da mesma. A obra, de forma paradoxal, estará fechada enquanto produto final de articulação do autor, e aberta para ser reinventada por seu intérprete, ou fruidor.

Esta idéia de rede ou teia de articulação de sentidos, dada por Umberto Eco, de certa forma privilegia a dinâmica da relação de leitura daquele que se aproxima da obra, pois é nele que a fruição (o desfrutar) se completa. Os fios da rede passam, primeiramente, por ele, para depois prosseguirem por dentro da obra e assim para uma

posterior interpretação. É nesse momento que se faz necessária a inclusão da teoria do rizoma de Deleuze e Guattari para avançarmos em nossa análise, pois se pretende, aqui, encontrar as formas de articulação dos saberes científicos dentro da obra literária de Guimarães Rosa, e dos desenhos do holandês Escher. Para tanto, sabemos que somente pensando nessa abertura da obra estaremos apenas dando continuidade às leituras já realizadas do texto literário e também do texto pictural. É no reconhecimento da necessidade de uma teoria que amplie ainda mais as relações internas e externas de cada obra, e destas entre si, que se encontrou na teoria do rizoma o suporte necessário para o estabelecimento de uma rede mais ampla de ligações entre estas artes.

Antes de explicitar o que seja rizoma, creio que também seja importante apresentar o que se pretende estabelecer entre Guimarães Rosa e Escher.

Ao longo de muitas décadas discute-se sobre as relações entre texto e imagem, livro e pintura. A máxima horaciana da *ut pictura poesis*, vem sendo abordada de várias maneiras, por diferentes teóricos: Lessing, Diderot, Panofsky, Barthes, Debray, entre outros, possuem opiniões diferentes (às vezes discordantes) sobre a possibilidade de aproximação entre texto e imagem. Na atualidade, entre tantos estudos das possíveis relações entre ambos, buscamos aumentar o apoio nos estudos da relação literatura/pintura para iniciarmos nosso trabalho.

Começando pela redefinição do *Künstlerroman*, romance de artista, dada por Solange Ribeiro de Oliveira, onde lemos:

(...) o *Künstlerroman* inclui qualquer narrativa onde uma figura de artista ou uma obra de arte (real ou fictícia) desempenhe função estruturadora essencial, e, por extensão, obras literárias onde se procure um equivalente estilístico calcado em outras artes, como, por exemplo, o estilo “impressionista” de Katherine Mansfield (*Impressionist Story*), a prosa cubista de Gertrude Stein, os romances inspirados na forma da sonata (o próprio *To the Lighthouse* de Virginia Woolf) (...) Para narrativas desse tipo, será útil a abordagem inspirada na relação da literatura com as outras artes, na esteira da tradição resumida pelas palavras iniciais da *Arte Poética* de Horácio, *ut pictura poesis*. (OLIVEIRA, p. 5-6)

Enquanto esta autora faz alusão ao “equivalente estilístico calcado em outras artes”, buscando assim uma interseção entre texto e imagem, queremos deixar claro que nossa aproximação será feita de forma a reconhecer uma similaridade na estruturação de texto e imagem, não na influência ou equivalência temática entre texto literário e texto pictural. Queremos, portanto, encontrar a semelhança na estrutura do objeto literário em paralelo ao texto gráfico, através do devir científico presente em ambos. Não buscamos, aqui, a relação da imagem literária com a imagem pictural, mas sim como ambos se articulam de forma diferenciada, retomando a teoria rizomática de Deleuze e Guattari, e também com o apoio do conceito de *estranhamento* presente em Freud.

## O RIZOMA E O DEVIR

A teoria do rizoma baseia-se em uma analogia com a botânica: existem árvores e existem rizomas. Enquanto que na árvore há uma formação hierárquica, constituída de raiz, caule e folhas, sendo distribuídas de forma linear; no rizoma há uma formação diversificada, onde sua extensão ramificada vai para todos os sentidos, sem haver núcleo ou base. No sistema arvorecente 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. A conecta-se diretamente a B, C, D, E, que conecta-se diretamente a A, B, C, D, ...). Todos os pontos da rede rizomática conectam-se entre si, não havendo, portanto, um centro, um núcleo ou uma base que sirva de início. Isto aplica-se, por analogia, para as ciências humanas:

A lógica binária e as relações biunívocas dominam ainda a psicanálise (a árvore do delírio na interpretação freudiana de Schreber), a lingüística e o estruturalismo, e até a informática. (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p. 13)

Voltando-se à visão literária destes autores, citamos:

Não se perguntará nunca o que um livro quer dizer, significado ou significante, não se buscará nada compreender num livro, perguntar-se-á com o que ele funciona, em conexão com o que ele faz ou não passar intensidades, em que multiplicidades ele se introduz e metamorfoseia a sua, com que corpos sem órgãos ele faz convergir o seu. Um livro existe apenas pelo fora e no fora. (...) Mas a única questão, quando se escreve, é saber com que outra máquina a máquina literária pode estar ligada, e deve ser ligada, para funcionar. (Idem, p. 12)

Esta *máquina* citada Deleuze e Guattari são as formas de agenciamentos que ocorrem entre determinados elementos, sejam esses literários, artísticos, políticos, etc., com o mundo à sua volta, ou seja, com os indivíduos produtores destes fatos, com os receptores destes, etc. As idéias, enquanto abstrações, funcionam da mesma forma que os sistemas mecânicos – como máquinas – com engrenagens e operações complexas.

As principais características do rizoma são: princípio de conexão e de heterogeneidade; princípio de multiplicidade; princípio de ruptura a-significante; princípio de cartografia e de decalcomania.

O princípio da conexão e heterogeneidade, como dito anteriormente, trata da possibilidade de qualquer ponto do rizoma ser conectado a qualquer outro e, além do mais, dever estabelecer esta conexão. Há um descentramento, um caos, onde estes pontos coexistem, o que é diferente da lógica de simultaneidade, ou ordem, onde há uma hierarquia do sistema. Ao tratar da lingüística de Chomsky, Deleuze e Guattari fazem uma crítica a esta, por possuir características de árvore, pois pretende ordenar frases e enunciados, constituindo-se assim em marcador de poder, de ordem. Do ponto de vista rizomático, os autores citam:

Um rizoma não cessaria de conectar cadeias semióticas, organizações de poder, ocorrências que remetem às artes, às ciências, às lutas sociais. Uma cadeia semiótica é como um tubérculo que aglomera atos muito diversos, lingüísticos, mas também perceptivos, mímicos, gestuais, cogitativos (...) (Idem, p. 15-16)

Assim sendo, a língua torna-se heterogênea, na medida em que está aberta para todos os estratos sociais, profissionais, políticos, de gênero, religiosos, etc.

Esta característica interessa para o presente estudo, pois permite traçar fios de saberes entre a literatura e a arte, e entre estas e as ciências. Cada elemento, seja o sujeitos criador, a obra, o receptor, ou o mundo (político, histórico, religioso, etc.) mantém sua idiossincrasia estando, porém, constantemente conectado a outros elementos diferentes de si. A arte pictural possui seus elementos próprios (cor, linha, intensidade, volume, sombra, etc.), assim como a literatura (palavras, sintaxe, semântica

própria, modo de ler, etc.), porém ambos encontram-se conectadas, seja por temas, por afinidades entre autores, forma de estruturação, etc.

A multiplicidade, segundo item do rizoma, trata do estabelecimento de linhas que conectam os pontos do rizoma entre si, e com o fora do rizoma (que também é rizoma). Não há, aí, a especificação entre sujeitos e objetos: há apenas determinações e grandezas (Idem, p. 16). Os autores dão exemplo da marionete que é manipulada pelo ator: seus fios são uma trama que funciona como rizoma com seu manipulador, que, por sua vez, possui uma trama de fibras nervosas que também são fios que o conectam a outra trama de fibras cerebrais, que estão conectadas a outra trama de saberes técnicos...

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. (Idem, 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.

O devir é o movimento de fluxos que nos atravessa o tempo todo. Por fluxos entende-se qualquer tipo de idéia ou coisa: fluxo religioso, físico, sexual, alimentar, disposição para ver/ouvir, preconceitos, predominância de tal ou qual postura filosófica, etc. Quando tomamos uma bebida alcoólica, por exemplo, temos em nosso sangue um devir da cana-de-açúcar. Há um pedaço (esquizo) da cana em nós. Ao conversarmos, ao sentarmos em uma sala de cinema, ao lermos um livro, os devires de nossos estudos, nossa profissão, nossa família, a comida que comemos, etc. estão presentes em um fluxo contínuo, que faz com que haja uma produção de sentido naquele determinado momento (diferente de fazer uma leitura). Este momento será único, quando os fluxos, e os encontros entre fluxos, produzem uma construção de sentido. Esta construção é o ato de territorializar (fixar, ordenar) os fluxos. Esta ordenação é a característica arborecente do rizoma, porém não será perene. O que é territorializado (fixado, ordenado) se desterritorializa novamente, voltando a ser rizomático (caótico, disperso, a-centrado). Estes movimentos alternam-se na produção de sentido, onde os devires que atravessam o movimento de territorialização sempre serão diferentes, em momentos diferentes. Não há a possibilidade de remontar de forma perfeitamente idêntica determinado instante, com seus fluxos ali presentes.

## O DEVIR ROSEANO

Como já foi dito antes, muitas articulações são possíveis dentro do texto de Guimarães Rosa.

Com relação ao nosso livro de estudo, *Tutaméia*, Jeanne Marie Santana, ao analisar o título desta última obra de Rosa, traz uma informação que nos é relevante:

O traço ousado do título reflete-se em todo o livro, quer pela singularidade dos arranjos lingüísticos, quer pelo caráter inusitado da estruturação da obra. De fato, fica evidente o extremo cuidado do Autor na elaboração dos textos e na distribuição ordenada dos contos, como se pressentisse ser essa a sua última realização literária. (SPERA, 1995, p. 14)

A importância dada pelo autor a este livro, inclusive afirmando que o mesmo surgiu de forma perfeita em sua mente, onde cada palavra era minuciosamente escolhida pelo autor, acentua o caráter especial, quase de entrega absoluta, de Guimarães Rosa neste trabalho. Uma expressão que o mesmo usa para a definição de “tutaméia” – mea omnia – serve para apresentar o quanto havia dele dentro da obra.

Esta entrega, ou esta identificação autor-obra, faz com que os fios do sujeito Guimarães Rosa, e vários de seus devires, tornem-se um pouco mais visíveis para nós.

Um destes devires, já discutido por alguns autores, é o devir do conhecimento médico. Não há, entretanto, uma teorização ou articulação médica em seus textos, mas sim uma representação do médico, ou mesmo uma alusão à profissão, dada em alguns trechos.

O Prof. Dr. Luiz Otávio Savassi, em seu livro *João Guimarães Rosa*, ao tratar da biografia do autor, declara que este, após se formar, foi desempenhar a profissão em Itaguara (Itaúna-MG) durante dois anos. Sua forma de cobrar pelas consultas era medido pela distância em que precisava percorrer a cavalo. Em nota dada no texto, o professor Savassi acrescenta:

No conto “Duelo”, de *Sagarana*, o diálogo entre os personagens Casiano Gomes e Timpim Vinte-e-Um testemunha o critério comum entre os médicos que exerciam seu ofício na zona rural – de condicionar o montante da remuneração a ser recebida à distância percorrida para visitar o doente (ROCHA, 1980, p. 19).

Neste trecho, o personagem Vinte-e-Um reclama por não poder pagar “seu doutor-médico a trinta mil réis a légua pr’a ele querer vir até cá?” (Ibidem). O professor Savassi ainda apresenta outro personagem que utilizava critério idêntico: O Dr. Mimoso, presente no conto “Uai, eu?”, de *Tutaméia*, listando, ainda outros textos onde Rosa haveria abordado temas médicos seriam: “Sarapalha”, de *Sagarana*; a novela “Campo Geral”, de *Manuelzão e Miguilim*; a novela “Buriti”, de *Noites do Sertão*; algumas passagens do *Grande Sertão: Veredas*; o conto “Darandina”, de *Primeiras Estórias* e o conto “Bicho Mau”, de *Estas Estórias*.

Este devir do médico, presente em todos estes contos, também compõe a escritura de Guimarães Rosa, ao longo de toda sua obra. Voltando a atenção para *Tutaméia*, percebemos, principalmente em seus prefácios, um linguajar erudito, que parte da explicitação do fazer literário, disserta/brinca sobre o neologismo, e trata da própria metafísica ligada a esta produção. Um dos saberes presentes nos prefácios, mais especificamente no primeiro, é o uso do *koan* – que é uma frase ou história curta, usada pelo zen budismo, em geral absurda ou paradoxal, utilizada para elevar seu ouvinte a um nível metafísico superior. Este devir filosófico, proposto por Guimarães Rosa, apresenta os fios deste saber de um sujeito da enunciação que pairava por diversas áreas do conhecimento.

## O DEVIR ESCHERIANO

Já em Mauritis Cornelius Escher, arquiteto por formação e artista por opção, os devires de outras áreas se apresentaram de forma mais explícita. Sua produção artística, que atravessa todo o século XX, iniciando-se em 1912 e encerrando com sua morte em 1972, mostra a recorrência dos saberes matemáticos, físicos e mesmo arquetípicos através de símbolos utilizados em suas gravuras. Um dos fatos que influenciaram bastante a produção artística de Escher foi a visita ao castelo de Alhambra, em Granada,

Espanha. A divisão dos arabescos impressionou tanto o artista, que passou a pesquisar a divisão regular do plano com afinco.

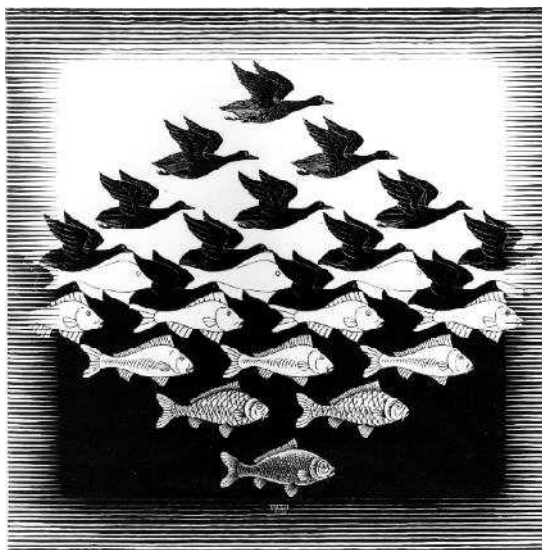


FIGURA 1 – *Céu e Água I*, trabalho em madeira, 1938.

Esta busca pela divisão regular do plano, fez com que o artista buscasse no tema da figura e fundo da Gestalt inspiração para trabalhos posteriores.

Já o trabalho com a cristalografia, presente em vários trabalhos, se dá por influência de seu irmão B.G. Escher, que era geólogo. Vários de seus desenhos possuíam formas hexagonais ou polimerais, como por exemplo:

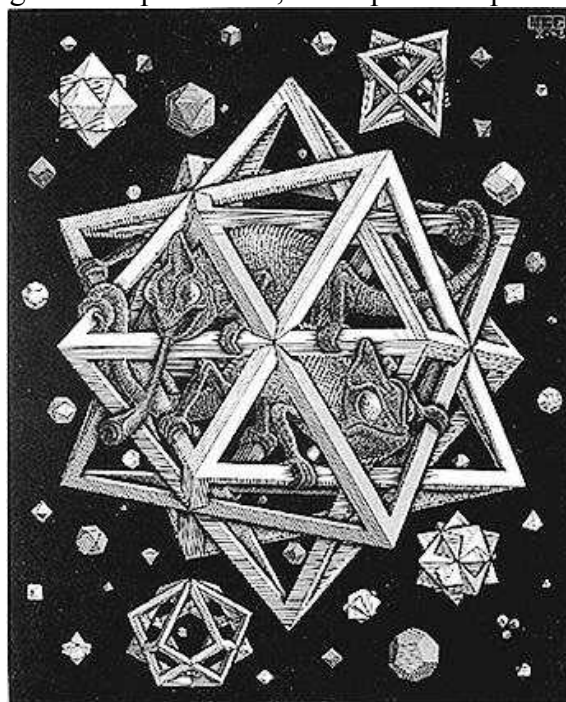


FIGURA 2 – *Estrelas*, gravação em madeira, 1948.

Outros saberes atravessam a produção escheriana como, por exemplo, a Física de Einstein e seu trabalho com o tempo-espaço.

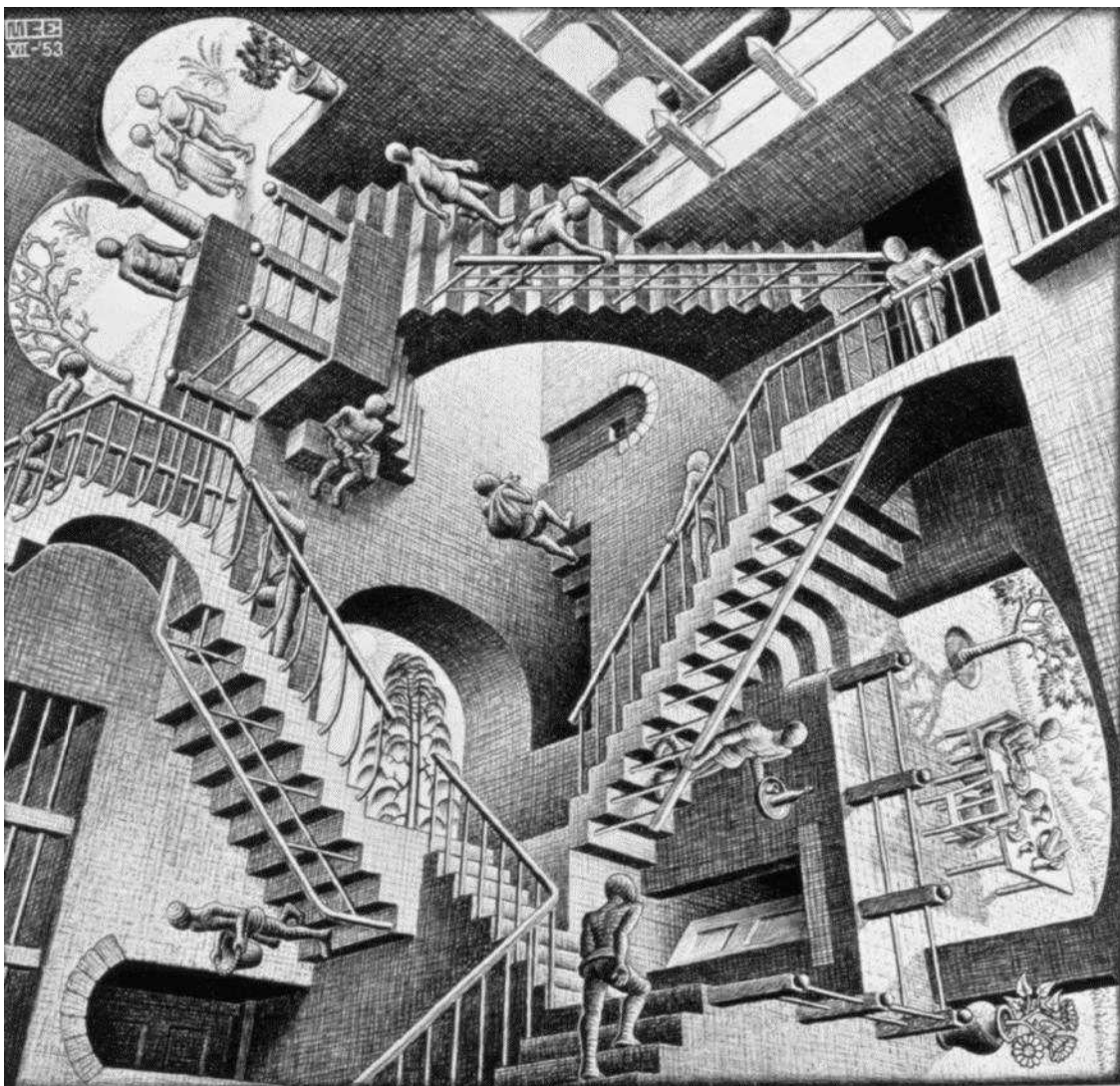


FIGURA 3 – *Relatividade*, litografia, 1953.

Claro que, com isto, não esgotamos as possibilidades de traçar as linhas dos saberes científicos na literatura ou nas artes plásticas, porém damos aqui uma chance para uma abertura da leitura dos mesmos, e de seus encantos.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ABRAMS, Harry N. *The World of M.C. Escher*: new concise edition. New York: Library of Congress Cataloging in Publication Data, 1971.
- ARNHEIM, Rudolf. *Arte da Percepção Visual* – uma psicologia da visão criadora. Trad. Ivonne Terezinha de Faria. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002.
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Cláudio César Santoro. São Paulo: Papirus Editora, 1995
- BARTHES, Roland. *O Óbvio e o Obtuso*. Trad. De Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BATTOCK, Gregory. *A Nova Arte*. Trad. Cecília Prado. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BELLO, Miguel Nuñez. *Escher* – un artista de lo imposible. Disponível em: <http://www.mujeractual.com/ocio/arte/escher.html>. Acesso em: 07 agosto 2004.
- CALAZANS, Flávio. *O Sonho Geométrico de Escher*. Extraído do site: <http://www.revistaetcetera.com.br/old/08/visuais/escher1.html>
- DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Felix. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*. Trad.: Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. vol. 1.
- \_\_\_\_\_. *Caosmose* – um novo paradigma estético. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Ed. 34. 1992.
- ECO, Umberto. *A Obra Aberta*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- GmBH, Utesch Satztechnik (Comp.). *M.C. Escher Gravura e Desenhos*. Trad. Maria Odete Goncalves-Koller. TASCHEN: Germany, 1994.
- 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.
- HART, George W. *The Polyhedra of M.C. Escher*. Extraído do site: <http://www.georgehart.com/virtual-polyhedra/escher.html>
- HOFSTADTER, Douglas T. *Godel, Escher e Bach* – um entrelaçamento de gênios brilhantes. Trad. José Viegas Filho. São Paulo: Ed. UnB – Imprensa Oficial, 2001.
- LANDSHOFF, Andreas. *La Mágia de M.C. Escher*. Traducción María Elena Barro Rodríguez. Köln: TASCHEN, 2003.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e Artes Plásticas – O Künstlerroman na Ficção Contemporânea*. Ouro Preto: Ed. UFOP, 1993.



ROCHA, Luis Otávio Savassi. *João Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Imprensa da UFMG, 1981.

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

SPERA, Jeane Mari Sant'Anna. *As Ousadias Verbais em Tutaméia*. São Paulo: Arte & Cultura – UNIP, 1995.