

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DOUTORADO EM TEORIA DA LITERATURA

A Metaficção em Tutameia: contos e prefácios em diálogo com uma teoria ficcional

Francisca Marta Magalhães de Brito
Orientador: Prof. Dr. Antony Cardoso Bezerra

RECIFE

2013

Francisca Marta Magalhães de Brito
Aluna do Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Letras da
Universidade Federal de Pernambuco

A Metaficção em *Tutameia*: contos e prefácios em diálogo com uma teoria ficcional

Tese de doutoramento apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como parte dos requisitos para obtenção do grau de Doutor em Letras na Área de Teoria da Literatura.

RECIFE

2013

Catálogo na fonte
Bibliotecária Maria Rosismar Farias – CRB/3 - 631

B862m Brito, Francisca Marta Magalhães de

A metaficção em Tutameia: contos e prefácios em diálogo com uma teoria ficcional. / Francisca Marta Magalhães de Brito. - Recife: UFPE, 2013.
198p. : il.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação – Programa de Pós Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco.

Orientador: Prof. Dr. Antony Cardoso Bezerra.

1.Tutameia. 2. Guimarães Rosa. 3. Prefácio. 4. Mímesis. 5.Inversão.
I.Título.

CDD 801.95

FRANCISCA MARTA MAGALHÃES DE BRITO

**A METAFICÇÃO EM TUTAMEIA: Contos e Prefácios em Diálogo Com
Uma Teoria Ficcional**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Letras da Universidade Federal de Pernambuco
como requisito para a obtenção do Grau de Doutor
em Teoria da Literatura em 31/7/2013.

TESE APROVADA PELA BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Antony Cardoso Bezerra
Orientador – LETRAS - UFPE

Profª. Drª. Ermelinda Maria Araújo Ferreira
LETRAS - UFPE

Prof. Dr. José Alberto Miranda Poza
LETRAS - UFPE

Prof. Drª. Sônia Lúcia Ramalho de Farias
LETRAS - UFPE

Profª. Drª. Ivanda Maria Martins Silva
EU-EADTEC - UFRPE

Recife – PE
2013

Dedico esta Tese:

Aos meus netos: Caroline, Valmirzinho,
Isabella e Beatriz.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus em primeira ordem, pela grande permissão que obtive em cursar um doutorado em Teoria da Literatura, em uma Universidade brasileira com um conceito de excelência e por ter conseguido chegar até aqui, apesar das dificuldades ocasionadas pelas distâncias geográficas, deslocamentos e outras, de diferentes naturezas.

Agradeço sobretudo ao Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Piauí, a minha instituição, onde atuo há mais de vinte anos, presenciando e protagonizando a sua transformação, ao longo dos anos, de Escola Técnica Federal – ETFPI e Centro Federal Tecnológico – CEFET, em Instituto Federal. Na construção de uma identidade diferenciada, no âmbito do Ensino, da Pesquisa e da Extensão, o IFPI vem cumprindo a sua missão de contribuir com o desenvolvimento local-regional-nacional, em esferas educacionais múltiplas, sendo a formação de professores um aspecto pelo qual o Instituto tem primado, em sua busca pela excelência.

Agradeço também ao Programa de Pós-Graduação de Letras da Universidade Federal do Pernambuco, a seus servidores, com os quais convivemos por mais de quatro anos, e ao corpo docente, com destaque especial para minha orientadora professora Dra. Sônia Lúcia Ramalho de Farias, que percorreu um longo e dificultoso caminho comigo, desde que ingressei no programa, em 2009, até o início de 2013, me orientando e provocando para o estudo e a pesquisa, sugerindo leituras, fornecendo-me materiais diversos e criando as oportunidades para as incontáveis discussões do material produzido, presencialmente, além de ter sido minha professora, no curso, em disciplinas como: Crítica Literária e Leituras Dirigidas I e II. Por tudo isso e muito mais, pois há ações e interações intangíveis e muito valiosas, no decurso de um tempo relativamente longo de convivência e orientação, o meu reconhecimento sincero e a minha gratidão.

Agradeço ao professor Dr. Antony Cardoso Bezerra, que prontamente aceitou continuar a orientação do meu trabalho, diante da impossibilidade da professora Sônia, e que me conduziu com muita tranquilidade e segurança, imprimindo ritmo e precisão à minha produção, valorizando e enriquecendo o trabalho, com correções, suplementações, sessões de orientação, na empresa de finalização do trabalho, nos poucos meses restantes. Côncio de que a orientação já havia sido feita pela sua antecessora, não deixou que me sentisse em pânico em função da mudança.

Agradecimentos especiais aos demais membros da Banca Examinadora: Prof.^a Dra. Ermelinda Maria Araújo Ferreira, Prof. Dr. José Alberto Miranda Poza, Prof.^a. Dra. Ivanda Martins e Prof.^a Dra. Maria do Carmo de Siqueira Nino, que dedicaram parte de seu precioso tempo e seu mais legítimo esforço para fazerem parte do processo de defesa desta tese.

No âmbito familiar, agradeço à minha mãe (*in memoriam*) e aos meus filhos, netos, pai e irmãs, que compreenderam as ausências e o isolamento, muitas vezes privados da minha companhia e eu das suas, me apoiando e acreditando no sucesso deste desafio. Todas as etapas do processo foram importantes e fizeram valer muito a pena. Em certos momentos, achei que caminhava sozinha, mas na realidade a “sozinhidão” era aparente, sempre estiveram todos comigo. Muito obrigada aos que participaram direta e indiretamente da minha caminhada.

RESUMO

Tutameia: terceiras estórias (1967), de Guimarães Rosa, reúne quarenta contos, quatro prefácios, várias epígrafes, glossários e citações. Desperta o interesse do público leitor, por seu estilo sintético e inovador. Destacamos a inventividade do autor ao lado de um processo de revitalização da linguagem. Evidenciamos o estabelecimento de pontos de contato entre a obra e as teorias ficcionais da modernidade, que veem o romance e as outras formas de narrar como problemáticas – uma variante do herói problemático, analisado por Lukács (2000). A união da invenção e crítica, paródias, paradoxos, travestimentos, inversões apontam para a dissolução dos gêneros – questão abordada por Bakhtin (2010), que analisa o romance, como forma, de modo diverso de Lukács. A discussão teórica instaurada nos prefácios e contos abrange a dimensão do ficcional do texto. A questão paratextual é vista com aporte em Gérard Genette (2009) – *Paratextos editoriais*. *Tutameia* é também o livro em que a literatura se volta para si mesma, numa reflexão sobre suas próprias condições de existência. A narrativa tematiza a própria literatura, desconstruindo-se para construir algo maior, nos termos de Arrigucci Jr. (2003). Dialogamos com autores que trazem pressupostos da teoria do conto, como forma literária – origem, evolução e características: Nádia Battella Gotlib (2006) – *Teoria do conto*; João Décio (2013) – “A forma conto e sua importância”; Rosa Maria Goulart (2003) – “O conto: da literatura à teoria literária”. O primeiro prefácio de *Tutameia* é lido como o prefácio que realiza a apresentação da obra, por conter pressupostos teóricos que se desdobram nos outros três. Daí, o motivo da seleção para nossa análise dos quatorze contos introduzidos por “Aletria e hermenêutica”, prefácio que tematiza o anedótico – tema que também se desenvolve nos outros paratextos. A inversão da perspectiva permeia todo o livro, apontando para a desconstrução de condicionamentos, para a construção de algo novo – processo mimético ancorado na diferença, que promove a abertura da obra para a indeterminação. O riso constitui um dos operadores da inversão, constituindo-se um traço marcante, na obra: um riso superior, que problematiza a realidade, possibilitando ao leitor reflexões profundas, delineando o ausente ou o não dito pela presença – processo metaficcional relacionado à teoria do efeito e aos atos de fingir de Wolfgang Iser e ao conceito de mimesis da produção de Luiz Costa Lima – teóricos que fornecem um instrumental relevante para a análise de *Tutameia*, um livro que abre muitas portas para a ação do leitor, desafia a lógica convencional do paratexto, num alargamento de fronteiras entre o texto crítico e o ficcional. Os prefácios de *Tutameia* cumprem a função prefacial, menos porque realizam a apresentação da obra, do que pela discussão sobre a criação artística que empreendem. Tal é a relação que subsiste entre os prefácios e estórias: refletem-se mutuamente e interpenetram-se. A questão que anima essa dinâmica aponta para uma espécie de estatuto da literatura, sendo, por isso, coerente afirmar que *Tutameia* não compreende somente uma coleção de contos de Guimarães Rosa, mas também um exercício de crítica da literatura.

Palavras-chaves: *Tutameia*. Guimarães Rosa. Prefácios. Mimesis. Inversão.

RESUMEN

Tutameia: terceras historias (1967), de Guimarães Rosa, reúne cuarenta cuentos, cuatro prefacios, diversas epígrafes, glosarios y citas. Despierta el interés del público lector, por su estilo sintético e innovador. Destacamos la inventividad del autor al lado de un proceso de revitalización del lenguaje. Evidenciamos el establecimiento de puntos de contacto entre la obra y las teorías ficcionales de la modernidad, que ven la novela y las otras formas de narrar como problemáticas – una variante del héroe problemático, analizado por Lukács (2000). La unión de la invención y crítica, parodias, paradojos, travestimientos, inversiones apuntan para la disolución de los géneros – cuestiones abordadas por Bakhtin (2010), que analiza el romance, como forma, de modo diverso de Lukács. La discusión teórica instaurada en los prefacios y cuentos abarca la dimensión del ficcional del texto. La cuestión paratextual es vista como aporte en Gérard Genette (2009) – *Paratextos editoriales*. *Tutameia* es también el libro en que la literatura se vuelve para sí misma en una reflexión sobre sus propias condiciones de la existencia. La narrativa tematiza la propia literatura, se desconstruye para construir algo mayor, en los términos de Arrigucci Jr. (2003). Dialogamos con autores que tracen presupuestos de la teoría del cuento, como forma literaria – origen, evolución y características Nádya Battella Gotlib (2006) – *Teoria do conto*; João Décio (2013) – “La forma cuento y su importancia”, Rosa Maria Goulart (2003) – “El cuento: de la literatura a la teoría literaria”. El primero prefacio de *Tutameia* es leído como el prefacio que realiza la presentación de la obra, por contener presupuestos teóricos que desdoblan los otros tres. De ahí el motivo de la selección para analizar de los catorce cuentos introducidos por “Aletria y hermenéutica”, prefacio que tematiza el anecdótico – tema que también se desenvuelve en los otros paratextos. La inversión de la perspectiva permea todo el libro, apuntando para la desconstrucción de condicionamientos, para la construcción de algo nuevo – proceso mimético ancorado en la diferencia, que promueve la abertura de la obra para la indeterminación. La risa constituye una de los operadores de la inversión, se constituye un trazo marcado, la obra: una risa superior, que problematiza la realidad, posibilitando al lector reflexiones profundas, delineando el ausente o no dicto por la presencia – proceso mefaccional relacionado a la teoría del efecto y los actos de fingir de Wolfgang Iser y el concepto de mimesis de la producción de Luiz Costa Lima – teóricos que ofrecen un instrumental teórico relevante para la analice de *Tutameia*, un libro que abre muchas puertas para la acción del lector, desafía la lógica convencional del paratexto, en un alargamiento de fronteras entre el texto crítico y el ficcional. Los prefacios de *Tutameia* cumplen la función prefacial, menos porque realizan la presentación de la obra, de que por la discusión sobre la creación artística que emprende. Tal es la relación que subsiste entre los prefacios y historias: se reflejan mutuamente y se interpenetran. La cuestión que anima esa dinámica apunta para una especie de estatuto de la literatura, siendo, por eso, coherente afirmar que *Tutameia* no corresponde solamente una colección de cuentos de Guimarães Rosa, mas también un ejercicio de crítica de la literatura.

Palabras-claves: *Tutameia*. Guimarães Rosa. Prefacios. Mimesis. Inversión.

ABSTRACT

Tutameia: terceiras estórias (1967), by Guimarães Rosa, brings together forty short stories, four prefaces, several glossaries, and quotes. It arouses the interest of the reading public for his synthetic and innovative style. We highlight the inventiveness of the author, along with a process of revitalization of the language. We demonstrate the establishment of points of contact between the work and fictional theories of modernity, that see the novel and other forms of narrating as problematic – a variant of the problematic hero analyzed by Lukács (2000). The union of the invention and criticism, parodies, paradoxes, disguises, inversions point to the dissolution of genres – issue addressed by Bakhtin (2010), which analyzes the novel as a form, differently from Lukács. The theoretical discussion established in the prefaces and short stories included the dimension of the fictional text. The paratextual issue is seen with contribution in Gérard Genette (2009) – *Paratextos editoriais* (Editorial Paratexts in English). *Tutameia* is also the book in which literature turns to itself, a reflection on its own conditions of existence. The narrative thematizes literature itself, deconstructing to build something bigger, according to Arrigucci Jr. (2003). We dialogue with authors who bring assumptions of the theory of the short story as a literary form – the origin, evolution and characteristic: Nadia Battella Gotlib (2006) – *Teoria do conto* (Theory of the short story in English), John Decius (2013) – “A forma conto e sua importância” (The short story and its importance in English), Rosa Maria Goulart (2003) – “O conto: da literatura à teoria literária” (The short story: from literature to literary theory in English). The first preface of *Tutameia* is read as a preface that presents the work, for it contains theoretical assumptions that unfold in the other three prefaces. Hence, the reason for the selection for our analysis of the fourteen short stories introduced by “Aletria e hermenêutica”, preface that thematizes the anecdotal – a theme that is also developed in other paratexts. The reversal of the perspective pervades the entire book, pointing to the deconstruction of conditioning, to build something new – mimetic process anchored on the difference, which promotes the opening of the work for indeterminacy. Laughter is one of the inversion operators, constituting a striking feature in the work: a superior laugh that discusses the reality, allowing the reader deep reflections, outlining the missing or unsaid by the presence – metafictional process related to the theory of effect and acts of pretending Wolfgang Iser and the concept of mimesis in the production of Luiz Costa Lima – which provide a theoretical instrumental relevant to the analysis of *Tutameia*, a book that opens many doors for the action of the reader, challenges the conventional logic of paratext, a widening of the boundaries between the fictional and critical text. The prefaces of *Tutameia* fulfill the function prefatory less because they realize the presentation of the work, than the discussion of artistic creation that they undertake. Such is the relation which subsists between the prefaces and stories: they reflect each other and interpenetrate. The question that animates this dynamics points to a kind of statute of literature, and therefore, coherent in saying that *Tutameia* does only comprises a collection of short stories by Guimarães Rosa, but is also an exercise of critical literature.

Keywords: *Tutameia*. Guimarães Rosa. Prefaces. Mimesis. Inversion.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO I	
O AUTOR: INVENÇÃO E CRÍTICA	18
1.1 <i>Tutameia</i> : as dobras do livro	43
1.2 O espaço regional múltiplo de Rosa	68
CAPÍTULO II	
OS PREFÁCIOS DE <i>TUTAMEIA</i>: MÍMESIS DA PRODUÇÃO.....	79
2.1 A questão paratextual e os prefácios: ensaios ficcionais	86
2.1.1 Aletria e hermenêutica	93
2.1.2 Hipotrérico	99
2.1.3 Nós, os temulentos.....	105
2.1.4 Sobre a escova e a dúvida	108
2.2 Aletria e hermenêutica como o prefácio (relé) de <i>Tutameia</i>	113
2.3 A Inversão da perspectiva como princípio unificador na leitura dos prefácios de <i>Tutameia</i>	119
2.4. O riso como meio de reflexão	121
CAPÍTULO III	
OS CONTOS CRÍTICOS: VIAGENS PARA FIM DE IDA	131
3.1. Antiperipleia	137
3.2 Arroio-das-Antas	142
3.3 A vela ao diabo	144
3.4 Azo de almirante	149
3.5 Barra da Vaca	153
3.6 Como ataca a sucuri	157
3.7 Curtamão	162
3.8 Desenredo	166
3.9 Droenha	170
3.10 Esses Lopes	173
3.11 Estória nº 3	175
3.12 Estorinha	176
3.13 Faraó e a água do rio	178
3.14 Hiato	181
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	184
REFERÊNCIAS	188

INTRODUÇÃO

A monumentalidade da obra de Guimarães Rosa – vista como o conjunto de publicações, desde a sua estreia no meio literário – tem provocado a crítica especializada e os demais leitores a estudar autor e obra. Muito já se escreveu sobre o escritor mineiro, de *Sagarana* (1946) a *Tutameia: terceiras estórias* – 1967, incluindo-se nesse lapso temporal as *Primeiras Estórias* (1962); *Corpo de Baile* (1956); *Grande sertão: veredas* (1956), sem falarmos das obras de publicação póstuma: *Estas Estórias* (1969); *Ave palavra* (1970) *Magma* (1977). A decisão de estudar um escritor como João Guimarães Rosa requer um olhar perscrutador que nos dirija a reflexões relevantes acerca de sua obra, de diferentes pontos de vista. Não se trata de indagar o que o autor pensou ou quis dizer e a que tipo de leitor se dirige a sua escrita, pois cada sujeito no mundo tem o seu modo de apreender a realidade e de nela atuar, assim como cada leitor de Guimarães Rosa há de fazer leituras diferenciadas de sua obra, segundo o seu “horizonte de expectativas”, para falarmos com Jauss (2002). As inquietações do homem João Guimarães Rosa expressam-se na obra do artista, em arranjos composicionais que o distinguem de seus contemporâneos, ao tempo em que deles o aproximam.

A nossa escolha não se baseia em critério de ineditismo, haja vista ser *Tutameia: terceiras estórias* um livro já bastante pesquisado no meio acadêmico. Consideramos, entretanto, que a obra suscita o interesse e a curiosidade dos leitores em geral, através dos tempos, tendo em vista as suas particularidades, que apontam para o inesgotável: quatro prefácios entremeando um conjunto de quarenta contos, um número considerável de epígrafes, além dos glossários em apêndice, ou apostilados, como são referidos pelo autor. As peculiaridades da obra já são perceptíveis em uma breve leitura, no entanto, ao lê-la mais detidamente, nos deparamos com uma multiplicidade de diálogos com outros textos: de teóricos e filósofos da modernidade, abrangendo a Antiguidade Clássica, o que contribui sobremaneira para que a sua composição seja provocativa, no âmbito da teoria literária. Tais diálogos remetem ao conceito bakhtiniano nominado dialogismo. (BAKHTIN, 2010). A análise dos prefácios e das estórias de *Tutameia* ancora-se em fundamentos teóricos da ficção e metaficção, por serem processos imbricados, que se interpenetram e se confundem no livro.

Em nosso percurso interpretativo, buscamos relacionar Guimarães Rosa e o conjunto de sua obra, ao seu contexto social-histórico-literário, apoiando-nos na literatura crítica sobre o escritor e em concepções de teoria literária, relacionando-as com a obra objeto

de nosso estudo. A pesquisa de fontes bibliográficas críticas sobre Guimarães Rosa e o contexto literário, em que se inserem autor e obra, assim como as relações estabelecidas com outras fontes bibliográficas, juntamente com a literatura crítica, especificamente sobre *Tutameia*, norteiam a nossa leitura, quando aceitamos as opiniões dos estudiosos ou quando as rejeitamos, por considerá-las insuficientes ou com foco diverso do que elegemos para o nosso estudo. Opiniões da crítica especializada, de estudiosos como Antonio Candido (2006), Assis Brasil (1969), Ana Luíza Penna Buarque de Almeida (2001), Benedito Nunes (2001), Eduardo Coutinho (2009), Haroldo Campos (2009), Heloísa Vilhena de Araujo (2001), Jacqueline Ramos (2009), Walnice Nogueira Galvão (2008), Willi Bolle (1973), Paulo Rónai (2009), Plínio Doyle (1968), Roberto Schwarz (1981), Vera Novis (1989) e de muitos outros pesquisadores que trataram das especificidades da obra, sob diferentes óticas, são postas em discussão. Em nossa busca, não há a pretensão de inserir Guimarães Rosa em uma tendência estética. Ao contrário, a nossa leitura aponta para critérios de abertura da obra, para processos que sintetizam tendências – uma ultrapassagem de fronteiras, demonstrativos da amplitude e do alcance da obra de Rosa. Com base nessa noção, encaminhamos as discussões para uma concepção de obra aberta, tendo em vista também o percurso inverso na produção artística, isto é, por se tratar de um livro construído de maneira excepcional, a partir de publicações avulsas em periódicos, reunidas posteriormente em formato de coletânea.

Considerando o fato de que a produção artística do escritor privilegia as narrativas curtas, e, conseqüentemente, a condensação da escrita, faz-se necessária uma breve incursão nos pressupostos que embasam a teoria do conto, como forma literária, evidenciando a sua origem, evolução e principais características. Para tanto, recorremos a estudiosos como Nádya Battella Gotlib (2006) – *Teoria do conto*; João Décio (2013) – “A forma conto e sua importância”; Rosa Maria Goulart (2003) – “O conto: da literatura à teoria literária” e Davi Arrigucci Jr. (2003) – *O escorpião encalacrado: a poética da destruição em Julio Cortázar*, que analisa a narrativa labiríntica das narrativas em geral, incluindo a forma conto.

As categorias propostas para a nossa análise se concentram em dois pontos convergentes: a metaficção e a ficção – entrelaçadas no texto de Guimarães Rosa. Tal entrelaçamento instaura-se nos prefácios e nos contos de *Tutameia*, podendo ser apreendido do discurso crítico, próprio da instância prefacial, unido à invenção – fabulação. A metaficção é concebida como característica da narrativa ficcional na modernidade. A união da invenção e crítica constitui um recurso através do qual as narrativas se duplicam, assim como o narrador, que se associa ao crítico. Tais desdobramentos ou duplicações encontram aporte no estudo de Davi Arrigucci Júnior (1995), em Géorg Lukács (2000), Theodor Adorno (2003) e Mikhail

Bakhtin (2010) – teóricos que remetem a questões da crise da modernidade na literatura, à metanarrativa e às dissoluções de gêneros e de fronteiras entre realidade e ficção, não havendo mais lugar para a velha relação dicotômica entre realidade e ficção, conforme afirmação de Iser (*apud* Lima, 2002, p. 24): “É uma das ingenuidades mais arraigadas da consideração literária pensar que os textos retratam a realidade.” Tal assertiva é emblemática da relevância do papel do leitor e do efeito (produto de orientações e valores), que funcionam como filtro para dar sentidos à indeterminação na estrutura do texto.

Em uma abordagem comunicacional, o conceito de estrutura postulado por Iser “[...] tem o caráter de reciprocidade e sujeita ambos os polos a um processo autorregulador [...]” (ISER, 2002, p. 945), perspectiva que mostra o texto como “[...] um produto em processo, que se estende desde a interação de suas estruturas, passando pela interação com sua ambiência e vindo até à interação com seus receptores.” (ISER, 2002, p. 945.) Iser caracteriza o texto literário como um discurso ficcional, ressaltando a sua intencionalidade. Segundo o teórico, o caráter intencional do ficcional constitui um ato de fingir. Logo, a realidade referida no texto não se trata de uma realidade fora do texto e nem tampouco de uma realidade transposta para o texto. O imaginário necessita do ficcional para se realizar, e, na desrealização do real, revela-se como ato de criação. Iser concebe o fingir a partir da repetição do real, que faz surgirem elementos que não pertencem à realidade repetida, enumerando-o em três atos: de seleção; de combinação e de desnudamento da realidade. Iser destaca a imprescindibilidade do imaginário para o entendimento do texto ficcional, ao referir-se a uma transgressão dos limites da estrutura do imaginário, que se opera no cerne do texto fictício. Se o imaginário se caracteriza por sua extrema imprecisão, na ficção, ele assumirá um esquema figurativo diferenciado, que lhe oferecerá a similitude com a realidade selecionada. Desse modo, o texto ultrapassa os limites da realidade vivencial, assim como os limites do imaginário, operando a irrealização da realidade, ao tempo em que também opera a realização do imaginário. O teórico cita Jeremy Bentham como precursor da atribuição de um sentido positivo à ficção: “É à língua então – apenas à língua – que as entidades fictícias devem a sua existência; sua impossível e, contudo, indispensável existência.” (BENTHAM *apud* ISER, 2002, p. 968.) Iser acrescenta que a aparência de realidade do ficcional se deve à língua, em virtude das configurações que o ficcional outorga ao imaginário e que o fato de as ficções só terem existência na língua faz com que transgridam os sentidos literais, paralisando a função designativa lexical, ocasionando o que chama de “[...] intraduzibilidade verbal daquilo a que se referem.” (ISER, 2002, p. 969.)

Em nossa análise de *Tutameia*, buscamos relacionar os textos prefaciais e os contos à perspectiva teórica de Wolfgang Iser (2002) e Luiz Costa Lima (2003), ressaltando, na obra, a relação de verossimilhança e o consequente desvio, pela ação do imaginário, pois a verossimilhança, ou o que há de realidade na obra ficcional, ao entrar em contato com a alteridade ou diferença instaurada pelo imaginário difuso e indeterminado, perde a configuração original, isto é, deixa de ter as relações que tinha antes com o espaço social, tornando-se, assim, uma verossimilhança desviante. A escrita de Guimarães Rosa, em *Tutameia*, pelo que se depreende da leitura dos prefácios, em articulação com a dos contos, permite a atuação do imaginário. A proposta do autor é evidenciada e demonstrada na obra como uma reflexão sobre o fazer artístico e o mundo, por uma abordagem marcada pelo não senso: a realidade do texto perde suas configurações originais, em contato com a diferença instaurada pela ação do cômico ou anedótico, distanciando o leitor das suas referências, tornando-o “[...] habitual no diferente” (ROSA, 2009, p. 45), como bem afirma Prudenciniano, o guia de cego do conto “Antiperipleia”.

O trabalho estrutura-se em três capítulos. O capítulo I: “O autor: invenção e crítica” enfoca a invenção em Guimarães Rosa – aspecto que encaminha uma discussão sobre o conto como forma literária, com base em estudos realizados por Nádia Battella Gotlib (2006), João Décio (2013) e Rosa Maria Goulart (2003). A partir de então, evidenciamos a presença do crítico na narrativa e a mistura de gêneros, com aporte em teóricos como Lukács (2000) e Bakhtin (2010), com alguma intervenção de Adorno (2003), combinados com Arrigucci Jr. (2003). Seguindo a teoria de Iser (2002), assinalamos a necessidade de interpretação da obra literária, pela sua estrutura de vazios, que solicita a suplementação do leitor, e a transgressão de limites possibilitada pelos atos de fingir. A interpretação suscitada pela indeterminação do texto ficcional aponta para o papel do leitor como consumidor da obra e não como mero consumidor. O texto ficcional, por ser detentor de porosidades e possuir muitas entradas, não permite uma só interpretação e nem aponta um único caminho interpretativo, exigindo do leitor uma mobilidade extrema. É uma particularidade do texto literário oscilar entre o mundo real e a experiência do leitor, se diferenciando da experiência real do leitor, pela abertura de perspectivas, que dão acesso a outro mundo, só conhecido pela experiência. (Cf.: ISER *apud* LIMA, 2002, p.24). Não havendo texto literário que não se paute pela realidade, a oposição de real e fictício é dissolvida, dando lugar a uma relação ternária, em que os três elementos constitutivos se entrelaçam: real, fictício e imaginário.

Os subcapítulos que desenvolvem a questão da invenção e crítica como estratégia metafictional perscrutam as dobras do livro, destacando a sua singularidade e hipertrofia,

desde a sua gênese – a publicação dos prefácios e contos em periódicos, à publicação do livro de contos, em 1967, como *Tutameia*: terceiras histórias: 1.1. “*Tutameia*: as dobras do livro” e 1.2. “O espaço regional múltiplo de Rosa”. Embora não seja a nossa intenção estudar o escritor sob categorias fixas, ao regionalismo em Guimarães Rosa é dado certo destaque, haja vista a singularidade de sua obra também sob esse signo: o regional. Ressaltamos o caráter de síntese da obra de Rosa também nesse particular, destacando a opinião de Walnice Nogueira Galvão (2008, p. 92), que afirma ser o escritor uma síntese feliz do regionalismo e do romance espiritualista ou psicológico: “[...] volta-se para os interiores do país, [...] manejando largo sopro metafísico, [...] preocupado mais com a graça, em detrimento da transcendência.” O componente “graça” referido por Galvão (2008) é tema exaustivamente abordado nos prefácios, anunciado e demonstrado com ênfase, no primeiro, cuja matéria vertente é o cômico, através do chiste, em pequenos textos que o escritor nomeia de “anedotas de abstração”.

O capítulo II: “Os prefácios de *Tutameia*: mimesis da produção” é dedicado às análises dos quatro prefácios do livro, tendo-se em vista as transgressões do espaço paratextual na obra, pela presença de ficção na instância prefacial. Desdobra-se em quatro subcapítulos: 2.1. “A questão paratextual e os prefácios: ensaios ficcionais” – englobando os quatro prefácios: 2.1.1. “Aletria e hermenêutica”; 2.1.2. “Hipotrélco”; 2.1.3. “Nós, os temulentos”; 2.1.4. “Sobre a escova e a dúvida”. Os quatro prefácios de *Tutameia* são lidos como unidade prefacial e separadamente, com a finalidade de percebermos as recorrências entre os quatro paratextos, em conformidade com o estudo de Gérard Genette, em *Paratextos editoriais* (2009). A nossa atenção é centrada nos aspectos que consideramos mais relevantes em cada prefácio, para finalmente nos focarmos em “Aletria e hermenêutica”, no subcapítulo 2.2. “Aletria e hermenêutica como o prefácio (relé) de *Tutameia*”, por entendermos que realiza a apresentação do livro, monitora a sua leitura e contém fundamentos teóricos que evidenciam as concepções do escritor, funcionando como um prefácio-síntese dos demais, haja vista que as discussões e os procedimentos ali instaurados são retomados e desdobrados, nos outros três. A nossa hipótese se baseia em discussões teóricas ali empreendidas, em meio às anedotas de abstração, intertextos, citações, epígrafes e outros paratextos. Tal recorte, longe de minimizar a importância do livro, assinala a suficiência desse prefácio para a análise dos contos selecionados, permitindo que a nossa investigação se estenda a outras leituras, incluindo-se a imprescindível fortuna crítica do escritor, assim como outros trabalhos acadêmicos e fundamentos teóricos que focalizam a estrutura do texto literário.

Por essa razão, julgamos pertinente selecionar, para a nossa análise, os quatorze contos que a esse prefácio se seguem. Os contos selecionados são lidos à luz do prefácio que os agrupa, observando-se também relações que se estabelecem com os outros três prefácios. A teoria do efeito estético de Wolfgang Iser e a concepção de mimesis de Costa Lima são introduzidas nas leituras analíticas, tanto nas dos prefácios, como nas dos contos. São analisados trechos exemplares dos prefácios e dos contos de *Tutameia*, considerando a mistura de gêneros e a extrema movência do ficcional, nos textos – uma mescla de ficção e metaficção, por movimentos circulares, que fazem com que a narrativa tematize a si mesma, desfazendo o narrado, narrando. Destacamos também a presença simultânea de crítica e invenção nas narrativas, assim como nos prefácios, e o diálogo de *Tutameia* com *Odisseia* de Homero.

Os subcapítulos 2.3 “A inversão da perspectiva como princípio unificador na leitura dos prefácios de *Tutameia*” e 2.4. “O riso como meio de reflexão”, trazem discussões acerca da inversão e da função do cômico na obra – temas que se relacionam e se complementam. A inversão da perspectiva é exemplificada por passagens expressivas dos prefácios e dos contos, com a finalidade de confirmar a nossa hipótese de que a inversão se concretiza na obra como princípio unificador. A inversão é um procedimento e um princípio que norteia a leitura da obra, pois, dela derivam outros procedimentos que permitem uma leitura de *Tutameia* em diálogo permanente com realidades superiores – *suprassenso*. O não senso é percebido como via de acesso ao indizível, mas pensável. A concepção moderna do riso e do cômico é assimilada pelo escritor mineiro e integralizada em *Tutameia*, como instrumentos de produção de “[...] mágicos novos sistemas de pensamento” (ROSA, 2009, p. 30), e ampliação das possibilidades da língua. O cômico em *Tutameia* é abordado como tema e procedimento, pois é discutido e praticado, tanto nas instâncias prefaciais, como nas histórias – os contos: “*Nem será sem razão que a palavra ‘graça’ guarde os sentidos de gracejo, de dom sobrenatural, e de atrativo.*” (ROSA, 2009, p. 29.) O cômico é praticado pelo autor das Terceiras histórias, como procedimento de inversão da lógica convencional, para revelar outros “[...] mui hábeis pontos e caminhos.” (ROSA, 2009, p. 29.)

O capítulo III é o espaço de análise dos quatorze contos introduzidos pelo prefácio “Aletria e hermenêutica”. Por esse alinhamento entre o primeiro prefácio e os contos por ele introduzidos, identificam-se a metaficção e procedimentos de inversão, que relacionamos à Teoria do Efeito de Wolfgang Iser (2002) e a sua concepção de verossimilhança desviante, combinadas à visão de Costa Lima (2003) sobre a mimesis da reprodução e a mimesis da produção, com o objetivo de alcançarmos uma compreensão dos processos que delineiam o

projeto ficcional de Guimarães Rosa. A análise dos contos introduzidos por esse prefácio é reveladora de pressupostos teóricos embutidos nas anedotas – ditas pelo autor “de abstração”, no texto prefacial. A leitura dos contos busca as relações entre os textos, não só em relação ao prefácio mas das histórias entre si.

A análise dos contos que constituem a nossa amostra privilegia as recorrências perceptíveis, nesse agrupamento de contos, quais sejam: a inversão ou não senso; o cômico como instrumento de transcendência; as viagens para fim de ida, isto é, a técnica narrativa ou modo de contar as histórias de trás para a frente – o retorno ou a vinda de uma personagem a um lugar, ou seja, as viagens apontam para a vinda, o chegar a um lugar de onde se partiu ou a vinda, no sentido de ter chegado ao ponto desejado; o desenredo ou o contar uma história por remonte, técnica narrativa que consiste em tecer uma história desfazendo a outra: narrativa em mais de um plano. A inversão permeia todas as histórias, pois os procedimentos mencionados são operadores da inversão, nos contos, assim como também o são: as paródias, paráfrases e travestimentos. Essas características apontam para uma narrativa problemática e problematizadora do real, permitindo ao leitor o seu ingresso, no texto, por várias portas, e interpretá-lo, a partir de sua experiência de leitura, suplementando os vazios de uma estrutura textual em que as ligações estão presentes, mas em aberto, jamais fechadas para um ponto de vista, dada a sua dimensão caleidoscópica.

CAPÍTULO I

O AUTOR: INVENÇÃO E CRÍTICA

O interesse da crítica por Guimarães Rosa, desde a época da publicação de *Sagarana*, é motivo de comentários de Eduardo Coutinho, em seu Prefácio a uma coletânea que organiza, reunindo em dois volumes o conjunto da obra de Rosa e uma parcela da fortuna crítica do escritor. O título do prefácio: “Guimarães Rosa: um alquimista da palavra” refere-se claramente à invenção, vista como traço primordial da escrita de Guimarães Rosa – opinião que coincide com a de grande parte da crítica especializada, desde a época da ascensão e da consagração do escritor, entre a sua estreia e a publicação do romance *Grande sertão: veredas*. Coutinho (2009) observa que houve uma divisão da crítica em relação às inovações apresentadas pelo escritor mineiro:

Desde a publicação, em 1946, de seu primeiro livro, Guimarães Rosa se tornou alvo de interesse da crítica. Efetuando um verdadeiro corte no discurso tradicional da ficção brasileira, máxime no que concerne à linguagem e estrutura narrativa, *Sagarana* causou forte impacto no meio literário da época, dividindo os críticos em duas posições extremas: de um lado aqueles que se encantaram com as inovações presentes na obra e teceram-lhe comentários altamente estimulantes, e de outro os que, presos a uma visão de mundo mais ortodoxa e baseados no modelo ainda dominante da narrativa dos anos de 1930 – o chamado “romance de engajamento social” –, acusaram o livro de “excessivo formalismo.” (COUTINHO, 2009, p. XIII-XIV.)

O caráter ambivalente da reação da crítica às inovações trazidas por *Sagarana* (1946) aponta para um forte impacto, no meio literário, causado pela publicação do livro de contos de Guimarães Rosa, além de indicar uma espécie de ruptura com o estilo vigente. A postura mais tradicionalista da crítica pode ser um sinal de que a proposta de rompimento com a narrativa dos anos de 1930 não foi assimilada de pronto. Além disso, pode não ter sido compreendido, à época, que a proposta do escritor não se restringia a meros formalismos ou modismos, mas que se delineava ali o projeto estético-político do escritor, amplo e notável, se posto em relação com a visão de mundo e de literatura vigentes, na década de 1930. Corroborar com esse ponto de vista David Jackson (2006), ao afirmar que, desde a estreia de Guimarães Rosa, a crítica não pôde perceber a dimensão inovadora de sua obra: “Houve intuições inesperadas atendendo à inovação que pareciam prefigurar em embrião algumas das leituras especializadas mais teóricas e sofisticadas dos ensaios que se seguiriam.” (JACKSON, 2006, p. 323.)

O “alquimista da palavra” mostra-se envolvido com a invenção e renovação das palavras e da realidade, criando e recriando os sentidos das palavras já usadas, e, nessa busca, subverte os usos e recria o que é do senso comum. Outro crítico menciona a alquimia do escritor, em artigo intitulado “Guimarães Rosa e a linguagem literária”¹: “Guimarães Rosa redige os seus recontos², como o químico executa reações, o anatomista dissectiona o e o fisiologista expõe o mecanismo da circulação orgão.” (CANNABRAVA, 2009, p. CXXIV.) O trabalho minucioso de Guimarães Rosa com a palavra, em suas narrativas, não nos permite afirmar o que vem em primeiro plano: se a narrativa ou a sua técnica de manuseio da língua, pois uma e outra se sobressaem no trabalho de artesanato literário do escritor. Tal técnica e tal modo de lidar com a palavra e a ficção nos dão a impressão de que o escritor procedia como um naturalista, haja vista as expedições que empreendia pelo sertão brasileiro, no interior de Minas, em suas múltiplas buscas: pela palavra, paisagem, flora e fauna, linguagem, costumes, usos e tradições, folclore, etc., de tudo tomando nota e fazendo registros e catalogações para utilizar em sua obra ficcional, além de contar com a memória de infância, na qual guardava estórias de sertanejos, que ouvia na venda de seu pai, em Cordisburgo – Minas Gerais.

O escritor e crítico Assis Brasil (1969), analisando as transformações havidas na literatura nacional, afirma que o ano de 1956 constitui um marco genuinamente estético na literatura brasileira. Segundo Brasil, a poesia, o conto e o romance “[...] romperam, a partir daquele ano, com os últimos resquícios do movimento de 22, ultrapassaram suas constantes ou reformularam seus valores.” (BRASIL, 1969, p.15.) Identifica pontos básicos que confirmam a transformação havida em tais gêneros literários: o surgimento da poesia concreta; a publicação de *Contos de Imigrante*, de Samuel Rawet; e dos romances *Doramundo*, de Geraldo Ferraz, e *Grande Sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa. Nesse contexto, o crítico analisa a inventividade na escrita de Guimarães Rosa como uma alquimia verbal:

[...] sem desligar-se, totalmente, da tradição oral de narrar uma história, João Guimarães Rosa reinventa o processo em nível literário, valorizando o coloquial e mostrando, de maneira criadora, toda a alquimia verbal por que passa a língua em seus inúmeros caminhos para a meta ideal: a linguagem artística. (BRASIL, 1969, p. 17.)

Na opinião do crítico, Guimarães Rosa transforma a matéria oral em arte, sem, no entanto, descaracterizá-la. As suas estórias, que se assemelham aos causos de sertanejos,

¹ Artigo de Euryalo Cannabrava, publicado no *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 8 de abr. e 2 de dez. 1956.

² Referência ao ato de contar de novo, que pode ter mais de uma interpretação. Alusivo ao contar de trás para frente – teria como base a aceitação de retroagir no tempo. Entendido como estórias contadas pela oralidade, pode significar a fabulação – o que ganha estatuto de verdade, pela repetição oral.

predominantemente, nas formas conto e novela, constituem uma síntese de poesia e prosa, uma miscelânea de gêneros, em que a transcendência e a reflexão jorram em abundância. A análise do crítico nos autoriza a dizer que o escritor contribuiu sobremaneira para a evolução do conto e da teoria literária.

Nádia Battella Gotlib (2006), em *Teoria do conto*, ao discorrer sobre a origem e evolução do conto, enquanto forma literária, analisa que a história do conto, em termos gerais, esboça-se a partir do critério da invenção, tendo em vista o caráter de oralidade que marca o surgimento do gênero. Segundo Gotlib (2006, p. 13, grifos da autora), com a criação dos contos escritos, ao “contador” das estórias curtas é atribuída uma função múltipla e complexa: “[...] o narrador assumiu essa função: de contador-criador-escritor de contos, afirmando então, o seu caráter *literário*.” A autora analisa que a voz de quem conta as estórias – o contador, seja pela oralidade ou por escrito, tem liberdade para interferir na narrativa, por um modo de contar direcionado à conquista do auditório.

Gotlib observa que o conto afirma-se, nos Estados Unidos, desde 1880, com a designação *short story*. Essa designação diz respeito não só ao caráter minimalista das estórias, mas abrange a independência do conto, por suas características particulares. Nascido da tradição oral, o conto guarda características remanescentes da oralidade, preservando índices de épico e do sagrado, por pautar-se originariamente na transmissão dos valores de uma cultura, pelos mais velhos ou sacerdotes: “*O narrar era função dos mais velhos, em uma fase religiosa.*” Segundo Propp (1946), há a dessacralização do conto em sua antiga forma, para sacralizar-se em outra órbita, ou seja, por outro agente – o narrador, o sujeito que conta as estórias, operando o mundo com uma mágica verbal: “[...] *o relato faz parte do cerimonial, do rito, está vinculado a ele e à pessoa que passa a possuir o amuleto; é uma espécie de amuleto verbal, um meio de operar magicamente o mundo.*” (PROPP apud GOTLIB, 2006, p. 24, grifos da autora.)

Por estabelecer pontos de contato com a lírica, pelo seu caráter de oralidade, fundado na atividade de contar, juntamente com os aspectos religioso e cultural – que envolvem a sabedoria ancestral e popular, vinculada ao sagrado, o conto evolui para uma forma híbrida. As formas híbridas praticadas no século XX conservam um pouco do caráter épico do conto. E o conto *maravilhoso*³, cujas personagens não são determinadas historicamente, está relacionado mais estreitamente à concepção de “*estória e do contar*

³Para André Jolles (1976), este tipo de conto só pode ser concebido com a presença do elemento “maravilhoso”, sendo-lhe imprescindível esse componente. As personagens, lugares e tempos são indeterminados historicamente, isto é, não têm precisão, ou delimitações históricas. As formas simples de André Jolles são comentadas mais adiante, em relação ao chiste.

estórias”. (Cf.: GOTLIB, 2006, p. 17, grifos da autora.) A autora cita André Jolles (1976) e seu conhecido estudo *Formas simples*, no qual defende a noção de que o conto, ao lado da *legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso memorável e chiste*, é uma “forma simples” – conceituada pelo teórico como forma que permanece, através dos tempos, recontada por vários, sem perder, no entanto, sua “forma”, opondo-se, desse modo, às formas artísticas rígidas, que em virtude de sua elaboração por um único autor, tornam-se impossíveis de ser recontadas, sem que percam as suas peculiaridades. Ao contrário disso, o conto, como forma simples, se caracteriza por sua extrema movência e fluidez:

[...] Daí o conto ter como características justamente esta possibilidade de ser fluido, móvel, de ser entendido por todos, de se renovar nas suas transmissões, sem se desmanchar: caracterizam-no, pois, a *mobilidade*, a *generalidade*, a *pluralidade*.” (GOTLIB, 2006, p. 18, grifos da autora.)

Davi Arriguicci Jr. (2003), em *O escorpião encalacrado: a poética da destruição* em Julio Cortázar, realiza verdadeiro inventário das narrativas fantásticas na Argentina, elencando também nomes de escritores contistas da literatura hispano-americana, dentre os quais o do uruguaio Horacio Quiroga, cuja importância define como decisiva para a evolução do conto. O crítico afirma que Quiroga analisa em profundidade, assim como o fez Cortázar, tempos depois, a teoria de Edgar Allan Poe sobre o conto, em estudo que realiza dos textos teóricos de Poe: “El manual del perfecto cuentista”, “La crisis del cuento nacional”, “La retórica del cuento”, “Ante el tribunal”, “Decálogo del perfecto cuentista”, etc. De acordo com Arriguicci Jr., a concepção de conto evidenciada na teoria de Poe é a que o concebe como totalidade orgânica: “[...] de economia rigorosa e uma estrutura de *tensão*, limitada quanto ao tempo e quanto ao espaço, na qual todos os elementos devem estar, necessariamente, em função do efeito unitário do conjunto.” (ARRIGUICCI JR., 2003, p. 130.)

O conto, como narrativa através dos tempos, caracteriza-se por seu movimento. A. L. Bader (1945), baseado na evolução do modo tradicional para o modo moderno de narrar, afirma que o que mudou foi a técnica, não havendo uma mudança de estrutura: “o conto permanece, pois, com a mesma estrutura do conto antigo; o que muda é a sua técnica.” (BADER *apud* GOTLIB, p. 28.)

Para João Décio (2013, p. 47), em “A forma conto e a sua importância”, o conto é forma de alta relevância, tendo em vista que se concentra “[...] na revelação de um momento importante (quase sempre o mais importante na vida da personagem) e que por isso mesmo modifica totalmente o sentido, a direção da vida da personagem.” O conto se consolida na história da literatura, como forma literária, depois da maturação dos gêneros romance e

novela. Na literatura brasileira, o expoente da consolidação do conto é Machado de Assis, considerado um divisor de águas, na história desse gênero: “[...] pois é a partir dele que na Literatura Brasileira, a forma adquire expressão e relevo.” (DÉCIO, 2013, p. 48.) As narrativas da modernidade atendem a exigências de um tempo em que o dinamismo impera na vida em sociedade, a celeridade das questões do cotidiano obriga-nos muitas vezes a preferir o que está condensado – “um abreviado de tudo”, nas palavras de Guimarães Rosa. A preferência pelas condensações, ao contrário do que se pode pensar, em termos reducionistas, apontam para dois aspectos: “[...] expressão de um refinamento mas também reflexo da agitação cada vez mais crescente nos seres humanos, especialmente das grandes cidades. O conto, por ser narrativa curta, equaciona-se perfeitamente com a velocidade da época.” (DÉCIO, 2013, p. 49.)

Rosa Maria Goulart (2003), em seu ensaio: “O conto: da literatura à teoria literária”, analisa a associação do conto à poesia, nos termos em que Baquero Goyanes analisa, ao afirmar que o gênero se situa no espaço intersticial entre a poesia e o romance: “[...] possuidor de um matiz semipoético, seminovelesco, que só é exprimível nas dimensões do conto.” (GOYANES *apud* GOULART, 2003, p. 11.) Tal afirmativa, no entanto, não contradiz a noção de que o conto possui características próprias. Essa questão é afirmada pelo citado autor, por uma definição em que a precisão é uma propriedade essencial do conto:

El cuento es un preciso género literario que sirve para expresar un tipo especial de emoción, de signo muy semejante a la poética, pero que no siendo apropiada para ser expuesta poéticamente, encarna en una narrativa próxima a la de la novela, pero diferente de ella en técnica e intención. (GOYANES *apud* GOULART, 2003, p. 11.
Nota da autora.)

As histórias de Guimarães Rosa, na forma, preferencialmente de contos e novelas, unem poesia e prosa, com uma linguagem artística que preserva a oralidade, em jorros de transcendência e poesia. A inventividade de Guimarães Rosa é sustentada também por Antonio Candido (2009), em seu ensaio “O Homem dos Avessos”, quando afirma que o traço fundamental de Guimarães Rosa consiste na: “[...] absoluta confiança na liberdade de inventar.” (CANDIDO, 2009, p. CXLV). Ao se referir à capacidade de criar do escritor, o crítico afirma ainda que: “[...] é deslumbrante essa navegação no mar alto, esse jorro de imaginação criadora na linguagem, na composição, no enredo, na psicologia.” (CANDIDO, 2009, p. CXLV.) O caráter documental na literatura é discutido por Candido (2009), por uma problematização entre realidade e ficção. Segundo Candido, quanto mais inventiva for a literatura, mais próxima da realidade a obra estará, alcançando-a em sua amplitude:

Para o artista, o mundo e o homem são abismos de virtualidades, e ele será tanto mais original quanto mais fundo baixar na pesquisa, trazendo como resultado um mundo e um homem diferentes, compostos de elementos que deformou a partir dos modelos reais, consciente ou inconscientemente propostos. Se o puder fazer, estará criando o *seu* mundo, o *seu* homem, mais elucidativos que os da observação comum, porque feitos com as sementes que permitem chegar a uma realidade em potência, mais ampla e mais significativa. (CANDIDO, 2009, p. CXLV, grifos do autor.)

Guimarães Rosa é reconhecido pela crítica especializada por seu alto grau de inventividade, aliada a uma grande capacidade de fabulação. O próprio escritor se denomina fabulista⁴, em entrevista⁵ ao tradutor de sua obra para o alemão, Günter Lorenz: “[...] nós, os homens do sertão, somos fabulistas por natureza. Está no nosso sangue narrar estórias; já no berço recebemos esse dom para toda a vida.” (ROSA, 2009, p. XXXVII.) O termo “fabulista” pode adquirir dupla significação, tanto pode referir-se a um autor de fábulas, no sentido de contar estórias, como pode designar aquele que conta mentiras. No livro de Maria Inês de Almeida e Sônia Queiroz *Na Captura da voz* (2004), há referências à mentira como uma categoria de narrativa oral. Segundo as autoras Almeida & Queiroz (2004, p. 64): “[...] as narrativas orais são designadas contos, história, estórias, fábulas, casos, causos, lendas, anedotas, lereias, piadas, mentiras [...]”. A fabulação em Rosa respalda-se também na oralidade, aspecto que marca as suas narrativas. O autor de *Tutameia* anuncia por meio de extratextos⁶ e paratextos⁷: prefácios⁸, epígrafes, notas, glossários e peritextos: cartas, anotações, entrevistas e outros escritos relacionados a sua relação com a língua e com a arte poética. Na mesma entrevista a Günter Lorenz, Guimarães Rosa define a sua posição artística, ao referir-se à alquimia da palavra, como sendo de natureza intuitiva, especificando-a como proveniente do sertão:

⁴ A concepção de fábula escolhida por Willi Bolle (1973), em *Fórmula e fábula: teste de uma gramática narrativa*, aplicada aos contos de Guimarães Rosa, abarca esse conjunto de acepções: resumo, intriga, conjunto de material, construção. O autor explica que o conceito de fábula é utilizado no livro como sinônimo de conjunto das grandes unidades constitutivas da narrativa, em oposição às microunidades ou unidades estilísticas.

⁵ “Guimarães Rosa. Diálogo com a América Latina: panorama de uma literatura do futuro”. Trad. Rosemary Costhek Abílio e Fredy de Souza Rodrigues. São Paulo: EPU, 1973, p. 315-355. Reproduzida com o título “Diálogo com Guimarães Rosa,” em COUTINHO, Eduardo F., org. *Guimarães Rosa: coletânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p. 62-97. Coleção “Fortuna Crítica”, vol. 6. Republicação: ROSA, João Guimarães. *Ficção completa em dois volumes*. Org. e Prefácio Eduardo Coutinho. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009. v. 1. Neste trabalho, ao citarmos essa entrevista, estaremos utilizando a última edição.

⁶ O que se encontra fora da obra, mas em sua órbita, lhe dizendo respeito, assim como os *peritextos* – expressão utilizada por Gérard Genette (2009) para nomear o que é da responsabilidade direta e principal, porém, não exclusiva, do editor, ou em termo mais preciso: da edição.

⁷ Na Introdução de seu livro *Paratextos editoriais*, Gérard Genette (2009) comenta a expressão *paratexto*, criada por ele em *Palimpsestes* (1981) para designar elementos que pertencem ao texto, mas que se situam “fora” dele.

⁸ A significação de “prefácio”, no *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (2009): texto preliminar de apresentação, ger. Breve, escrito pelo autor ou por outrem, colocado no começo do livro, com explicações sobre seu conteúdo, objetivos ou sobre a pessoa do autor. ETIM nom. do lat. *praefatio*, ãnis ‘ação de falar ao princípio de’. SIN/VAR anteâmbulo, antelóquio, apresentação, exórdio, introdução, preâmbulo, prefacção, preliminar, prelúdio, proêmio, prolegômenos, prólogo, prolusão.

Escrever é um processo químico; o escritor deve ser um alquimista. Naturalmente, pode explodir no ar. A alquimia do escrever precisa de sangue do coração. Não estão certos quando me comparam com Joyce. Ele era um homem cerebral, não um alquimista. Para poder ser feiticeiro da palavra, para estudar a alquimia do sangue do coração humano, é preciso provir do sertão. (ROSA, 2009, p. LIII.)

O escritor mineiro estrutura sua obra em visões de mundo postas em movimento por recursos formais. Tais recursos promovem a reedição de lembranças e questionamentos sobre o real e o ilusório, o senso comum e o não senso, isto é, o que foge ao conhecido, o surpreendente, o insólito, o que parece estranho e o que quebra expectativas. Nessa estruturação, e com esses elementos, privilegia os estados delirantes – temulências, como a embriaguez ou os delírios da loucura; arranjos de forma a provocar o riso (chiste). O chiste em *Tutameia* aponta possibilidades que vão “além de”, prefigurando uma suprarrealidade que busca a superação do estabelecido, do dito. O não dito no livro assume caráter metaficcional, e o leitor atento preencherá os “espaços vazios”, por se sentir instigado à participação ativa: “*O que, com o dito ademais, vertido compreender-se-ia mais ou menos:[...]*” (ROSA, 2009, p. 231). Os leitores de *Tutameia* hão de sentir-se permanentemente convidados ao preenchimento dos espaços “lacunosos” da obra, porém, a que tipo de leitores *Tutameia* se destina? Para essa indagação não existem respostas precisas, como também não existem para outras que digam respeito à escrita de Guimarães Rosa, de tão plurívoca, de tão poeticamente arranjada, suscitando sempre novas análises, de pontos de vista plurais e não excludentes.

Antonio Candido, em seu “Prefácio da primeira edição” ao citado livro de Davi Arrigucci Jr. (2003), atesta que o estudo pode ser lido à luz da teoria da literatura, por trazer como principal assunto a crise atual da arte e da literatura, especificada como a crise dos meios tradicionais da expressão artística e literária. Candido analisa a referida crise, a partir de uma observação famosa de Valéry, que data de pouco tempo após a Primeira Grande Guerra, sobre a fragilidade das culturas face à capacidade de destruição humana. O crítico comenta a mortalidade da arte e da literatura por fatores a elas externos, tais como: a técnica da destruição material, a guerra e a violência. Acrescenta, no entanto, que depois da Segunda Grande Guerra, a consciência da fragilidade humana alcança outra dimensão e que a mortalidade da arte e a da literatura não se limita a fatores externos ou ao fato de que podem ser destruídas juntamente com a destruição das civilizações humanas. Em sua abordagem, Candido (2003, p. 9) afirma que a arte e a literatura “[...] podem ser destruídas também de dentro para fora. Elas próprias podem se destruir, como decorrência paradoxal do seu processo de constituição.” Assinala ainda que a autodestruição da arte e da literatura ocorre

como consequência natural “[...] do desenvolvimento e alteração dos meios expressivos, [...]” (CANDIDO, 2003, p. 9).

A destruição da obra de arte tematizada por Arrigucci Jr., vista pelo prefaciador como uma questão da teoria literária, é definida como o problema “[...] da construção que promove a própria destruição para obter um tipo superior de construção, [...]” (CANDIDO, 2003, p. 10). Para Candido, Arrigucci Jr., em seu estudo, não só tematiza a movência do ficcional, mas se posiciona de uma maneira também movente, como se buscasse o não aprisionamento da obra às fórmulas coagulantes, mas, contrariamente a isso “[...] esposa a oscilação permanente do texto e procura desvendar as suas mínimas peculiaridades [...], tendendo coerentemente a uma antifórmula.” (CANDIDO, 2003, p. 10.) Arrigucci Jr. elenca os procedimentos narrativos da obra de Cortázar, destacando a presença simultânea de invenção e crítica, traduzindo a poética do escritor argentino como uma poética de invenção, caracterizada por uma tensão constante, no interior da obra.

Analogamente, a poética de Guimarães Rosa é vista pela crítica, e por ele mesmo, como uma poética de invenção e de misturas. Concordando com a noção de Candido sobre o estudo de Arrigucci Jr. poder ser lido como manifestação de uma Teoria da Literatura, fornecendo aos pesquisadores subsídios relevantes para o estudo da arte e da literatura, do ponto de vista da destruição/construção da obra de arte por ela mesma, em nossa análise de algumas passagens exemplares dos prefácios e dos contos de *Tutameia*: terceiras estórias, de Guimarães Rosa, entendemos se tratar de uma obra em que há presença de antifórmulas, rejeitando as fórmulas coagulantes. Consideramos ainda a mistura de gêneros e a extrema movência do ficcional, que se confunde com a metaficção, em movimentos circulares, em que a narrativa se volta para si mesma, desfazendo o narrado, narrando. A título de comparação, adotamos o caráter exemplar da obra de Cortázar, em que Arrigucci Jr. se baseia para discutir o problema geral da literatura moderna, levando em consideração elementos coincidentes e recorrentes em *Tutameia*. O fragmento abaixo exemplifica uma crítica à obra de Cortázar, que pode ser lida pensando no escritor João Guimarães Rosa:

Uma literatura de invenção, marcada na essência pela busca e pela experimentação contínua de novos rumos. [...] até uma espécie de miscelânea, que acolhe ludicamente, algumas das variantes anteriores, combinando-as numa variante inclassificável, o texto, avesso aos moldes tradicionais, mescla de linguagem poética, referencial e metalinguagem, elaborada a partir da matriz da fala coloquial e de uma variadíssima informação literária, ligando num mesmo cadinho a experiência da realidade imediata do escritor e os dados intertextuais da sua experiência livresca. [...] A presença simultânea de criação e crítica, de teoria e prática do texto, determina uma tensão permanente na obra, distendida entre o polo de uma visão mitopoética endereçada a um alvo transcendente, a cada instante reiterado, e o polo da linguagem que se esforça para atingi-lo, pela via da invenção.

Assim se faz da linguagem um duplo instrumento de indagação, uma arma de dois gumes: de um lado, a sondagem de um objeto arisco, de que ela se deve apossar; de outro, a sondagem dos limites de si mesma, ascense inevitável quando ela se arrisca no salto anterior. (ARRIGUCCI JR., 2003, p. 20-21.)

Das leituras de obras de Guimarães Rosa, vinculando-as às opiniões dos críticos estudados, podemos depreender que o escritor possui, além da inventividade evidente, uma visão de mundo que o habilita a desenvolver seu projeto estético de maneira plural e transcultural, haja vista atravessar o realismo vigente, as tendências formalistas e não se prender a nenhum dogma de escolas e tendências literárias, mas dirigir as suas inquietações para além dos limites de uma estética predeterminada, embora tenhamos de concordar que a multiplicidade de fatores, as referências que o escritor põe em movimento, em sua obra, resultam de suas próprias inquietações de sujeito-mundo, situado em um tempo e em uma época em que a impera a multiplicidade.

Muito já se escreveu sobre o escritor, desde a publicação de seu livro de estreia, *Sagarana* (1946); a leitura de Rosa pela crítica especializada é vasta. Tem-se, dentre os críticos que se detiveram na observação da obra do escritor, nomes como o de Antonio Candido, Tristão de Ataíde, Manuel Cavalcanti Proença, Benedito Nunes, Luiz Costa Lima, Augusto de Campos, Walnice Nogueira Galvão, Henriqueta Lisboa e outros, além dos estudiosos e pesquisadores menos notórios, que buscam contribuir com o *corpus*, em suas dissertações de mestrado e teses de doutorado, cujos enfoques, os mais diversos, se ocupam do projeto estético do escritor mineiro. Os focos temáticos da escrita de Guimarães Rosa são inúmeros. A esse respeito, Marli Fantini de Oliveira Scarpelli testemunha, na “Apresentação” do livro de ensaios que organizou sobre a obra do escritor: *A poética migrante de Guimarães Rosa*, que:

São múltiplos os focos temáticos e estruturais que permeiam as leituras da obra rosiana: o caráter inovador da linguagem, as fronteiras, as terceiras margens, a errância do sujeito, de espaços e temporalidades, a presença da música, a proliferação de imagens, o sertão e o mundo, a política, a história, os mitos, o cabalismo, a transcendência, as travessias, a relatividade e a tensão entre diferenças, as figuras femininas, a truculência dos jagunços, os estrangeiros, Deus e o diabo. (SCARPELLI, 2008, p. 11.)

Os enfoques das leituras sobre a obra de Guimarães Rosa são realmente diversos. Apesar dessa multiplicidade, existem pontos na obra do escritor que se constituem objetos de observação com muita frequência, tais como: a inventividade; a questão do universalismo e do regionalismo – o sertão-mundo do escritor e o sertão-local, a comicidade e a transcendência; o insólito; o enigmático; a revolução da linguagem. São muitos olhares e modos de olhar diferentes sobre a obra e o autor, a comporem um conjunto vasto sobre o

objeto e a enriquecerem os estudos literários, sem que finalizem as discussões em torno de um escritor e de uma obra notáveis, pois sempre haverá mais o que dizer ou outro jeito de dizer o dito.

Especificamente sobre *Tutameia* também há uma multiplicidade de trabalhos, e os fatores relacionados por Scarpelli (2008) são perceptíveis e constatáveis, nos estudos sobre a obra. São muitos os leitores que veem *Tutameia* como o livro que contém muitos procedimentos do ideário estético de seu autor. Em nossa pesquisa, observamos, em estudos realizados sobre a obra a que tivemos acesso, que as questões que envolvem as leituras críticas sobre *Tutameia* giram preponderantemente em torno do seu caráter minimalista; da constituição de suas personagens; do desenredo como técnica narrativa; dos enigmas do livro; da comicidade; da inversão da lógica; da História, do anedótico, do riso, do transcendental, do não senso, etc. Ressaltamos que esses pontos em evidência encontram-se expressos nos prefácios e nos contos, podendo ter como referência o primeiro prefácio da obra: “Aletria e hermenêutica” – motivo que orienta a nossa escolha de ler esse prefácio como uma síntese dos outros três.

Em nosso estudo, não podemos prescindir de estudos anteriores, que nos oferecem uma multiplicidade de olhares em torno de uma obra muito questionada por seus aspectos constituintes, tendo destacada a sua singularidade. As opiniões dos críticos e estudiosos em geral nos servem de balizas para que possamos direcionar o nosso olhar sobre *Tutameia*, a fim de podermos efetuar, com mais segurança, o nosso recorte para a análise da obra. Evidenciamos em *Tutameia* a união do crítico e do criador, referida por Arrigucci Jr. (2003) como uma tendência dos literatos da modernidade. A modernidade na literatura é vista com a finalidade de entrevermos a narrativa de Rosa à luz de concepções de teóricos como Lukács (2000) e Bakhtin (2010), que abordam a evolução da literatura no tempo, a fragmentação do sujeito ante uma realidade multifacetada e a dissolução dos gêneros – questão destacada no citado estudo de Arrigucci Jr., para fundamentar o surgimento da narrativa dita problemática, como sendo uma variante do herói problemático da modernidade. A tendência literária da modernidade referida por Arrigucci Jr. remete à questão da busca tematizada pelo crítico húngaro György Lukács, autor de *A Teoria do romance* – publicado em 1916. Embora o nosso objeto de estudo não seja o romance, nos detemos em Lukács, porque o romance constitui o seu objeto, visto como o gênero da modernidade. Para Lukács, do ponto de vista teórico, a busca é o elemento medular de toda narrativa e este é o ponto fundamental em que se apoia a relação que tentamos estabelecer entre o objeto de análise do teórico e a questão da metanarrativa.

Lukács (2000) considera o romance como um gênero derivado da epopeia⁹ – detentora de uma concepção da realidade unívoca. Em virtude de mudanças sociais e históricas, as sociedades tornam-se mais complexas, e a visão unívoca da realidade é substituída por uma visão múltipla e tão complexa quanto a realidade que a originou. Caberia ao romance, como forma, o desafio de abranger a problemática de uma realidade, cada vez mais complexa, encerrando em seu interior paradoxos que expressam a época da dissonância entre o ser e o meio, isto é, entre um sujeito alienado e um contexto dissonante – o meio do qual ele se ausenta, seja pela atividade excessiva, seja pela passividade ou alheamento. À época da dissonância contrapõe-se a realidade dos tempos homéricos, denominada por Lukács de “os tempos afortunados” – quando não havia a necessidade da Filosofia, pois todos os homens daquele tempo eram filósofos, portanto, depositários e detentores da posse da utopia.

Segundo Lukács, no mundo grego, os conceitos: ser; destino; aventura e perfeição; vida e essência assumem significações equivalentes. O teórico explicita a noção de “cultura fechada”, afirmando que, à época, não havia enigmas configuradores das formas literárias, visto que essa configuração já nasce de uma resposta previamente concebida e partilhada universalmente: o mundo ampliou-se, através de processos sociais evolutivos, que possibilitaram o surgimento de sociedades mais complexas. (Cf.: LUKÁCS, 2000, p. 27-29.) As relações entre sujeito e realidade deixam de ser explicáveis por um modelo homogêneo-totalizante. Surge, diante do sujeito, o mundo “[...] infinitamente grande, não alcançável em um golpe de vista [...], mais rico em dádivas e perigos que o grego, mas essa riqueza suprime o sentido positivo e depositário de suas vidas: a totalidade.” (LUKÁCS, 2000, p. 31.) Nesse processo, ocorre o que o teórico chama de a evasão da substância: o sentido imanente à vida, uma certeza em Homero, que assume aspecto transcendente em Platão.

A evasão e a transcendência originam as formas norteadoras da configuração do mundo: a epopeia, a tragédia e a filosofia, que correspondem a modelos explicativos do enigma, na tentativa de se eliminar, na forma literária, a fragmentariedade do mundo. As formas estabelecidas com base no ideal de perfeição dos gregos, entretanto, não se mantiveram em um mundo que não mais poderia responder às perguntas, antes formuladas com tanta precisão, devido ao prévio conhecimento das respostas. Ocorre, então, a

⁹ De acordo com Bakhtin (2010), o romance não deriva diretamente de nenhum gênero antigo, pois se constitui, ao longo do tempo, pela acentuada subjetividade e problematização dos tempos modernos, pela desintegração do epos. O teórico aponta três características fundamentais, distintivas do romance em relação aos outros gêneros: 1. A dimensão estilística do romance ligada à consciência plurilíngue que se realiza nele; 2. A transformação radical das coordenadas temporais das representações literárias no romance; 3. Uma nova área de estruturação da imagem literária no romance, justamente na área de contato máximo com o presente (contemporaneidade) no seu aspecto inacabado.

dissociação entre sujeito e realidade, fenômeno denominado por Lukács de cisão entre sujeito e mundo – representada na literatura. O mundo homérico só caberia na literatura, em termos transcendentais, no plano do imaginário. Os modelos explicativos, na tentativa de eliminar a problemática de mundo, revelam-na de modo mais intenso: a epopeia responde à pergunta “como a vida pode tornar-se essencial”, que só pôde ser amadurecida, quando a tragédia a respondeu, reconstruindo-a em: como a essência pode tornar-se viva. E, quando a “vida como ela é” não mais equivale ao que é eleito como essencial, há necessidade de a filosofia atuar como um agente que afeta a tragédia, desmistificando a perfeição do seu sujeito: o herói é apenas criado, ou seja, é um produto da ficção, só possuindo existência na obra literária. E, como produto da criação literária, não corresponde mais, na mesma medida, pelo menos em termos conceituais, ao “homem real de Homero”, pois o mundo se transformando, o ser também teria de expressar essa transformação. Como poderia o homem na literatura se configurar de modo diferente do sujeito real?

O romance surge como elemento da busca incessante pela resolução dos enigmas relacionados à perda do sentido imanente à vida. A dissonância entre o ser e o mundo é emblemática do individualismo e do subjetivismo: o homem solitário é um estrangeiro, no mundo em que vive, por falta de interioridade. Emaranhado, sente-se atordoado e aprisionado, conforme enuncia Lukács (2000, p.64-65):

O alheamento da natureza em face da primeira natureza, a postura sentimental moderna ante a natureza, é somente a projeção da experiência de que o mundo circundante criado para os homens por si mesmos não é mais o lar paterno, mas um cárcere. Enquanto as estruturas construídas pelo homem para o homem e lhe são verdadeiramente adequadas, são elas a sua pátria inata e necessária; nenhuma aspiração pode nele surgir que ponha e experimente a natureza como objeto de busca e descoberta. A primeira natureza, a natureza como conformidade a leis para o puro conhecimento e a natureza como o que traz consolo para o puro sentimento, não é outra coisa senão a objetivação histórico-filosófica da alienação do homem em relação às suas estruturas.

Na visão do teórico, o romance se contrapõe à ingenuidade da epopeia, tendo em vista o alargamento das fronteiras possibilitado pelas mudanças paradigmáticas. Estas podem ser entendidas como novas visões de mundo, de um sujeito esfacelado, frente a um mundo também multifacetado e fragmentado, que não percebe a sua própria estranheza. A insuficiência das formas para as representações miméticas de uma realidade multifacetada põe em evidência o sujeito criativo: o sujeito que narra. Abranger a realidade do mundo em sua totalidade significaria, para esse sujeito criativo – o narrador, pelo ato de narrar, declarar a sua própria imperfeição, reconhecer a sua impotência diante de uma imperfeição generalizada, visto não existir mais possibilidade de perfeição de mundo, e nem de homem a serem

narradas. Representa-se essa aceitação plena da fragmentação do ser, frente ao mundo, e do próprio mundo, por uma atitude de resignação. Tal fenômeno acentua os níveis da subjetividade: o mundo é visto pelo sujeito, segundo o seu próprio modo de apreensão.

O subjetivismo realiza mudanças na concepção de herói, e, conseqüentemente, na do escritor – o sujeito que tenta recriar a univocidade, preenchendo, com a sua arte, os espaços vazios deixados pela consciência da imperfeição de um mundo, infinitamente mais complexo que o mundo da epopeia. A nova realidade exigiria, não apenas a simples decifração de seus enigmas, mas também um ato de recifração. Na obra literária, decifração e recifração são atos do destinatário e do emissor – do sujeito criador, pois ele próprio, ao criar, atualiza-se e recria a realidade, por meio do objeto criado. Desse modo, os sujeitos envolvidos se aliam em uma dialeticidade, por atos conjugados de ler – escrever – ler – escrever..., em um *continuum* infindável.

No império do individualismo, ocasionado pela cisão entre o eu e o mundo, o indivíduo perde a condição de portador de uma voz coletiva, como nas composições epopeicas, nas quais os heróis não eram um único homem, mas uma coletividade. “A arte – em relação à vida – é sempre um apesar de tudo”; a criação de formas é a mais profunda confirmação que se pode pensar da existência da dissonância. (Cf.: LUKÁCS, 2000, p. 72.) O herói é então abandonado ao seu destino individual e a totalidade perdida só se concretiza no âmbito da forma, e condicionada pelo elemento ética – novo ingrediente requerido pelo gênero da burguesia, ao longo de sua evolução. Sobre o papel da ética, Lukács (2000, p. 72) pontua que: “No romance a intenção, a ética, é visível na configuração de cada detalhe e constitui, portanto, em seu conteúdo mais concreto, um elemento estrutural eficaz da própria composição literária”. À ética é atribuído um papel estruturante, logo, ela assumiria a responsabilidade de corrigir a dissonância da vida, na literatura, constituindo-se uma ética da subjetividade criadora. José Marcos Mariani de Macedo (2000), em seu “Posfácio” à *Teoria do romance*, na edição que traduz e organiza, assinala que:

Se a ética da subjetividade criadora é o princípio unificador último do gênero, só se poderá reconstruir a imanência do sentido do mundo objetivo caso ela, subjetividade, se volte sobre si mesma e anule como autocorreção *ética* o excesso de subjetivismo, a fim de recriar o equilíbrio indispensável com os objetos da realidade. A tal expediente se dá o nome de *ironia*. (MACEDO, 2000, p. 220, grifos do autor.)

O autor do posfácio, ao destacar o papel da ética no romance, respalda-se no argumento de dois filósofos: Kierkegaard e Hegel, segundo o crítico, “[...] opositores inveterados da ironia romântica.” (MACEDO, 2000, p. 220, Nota do autor.) Desse ponto de vista, a ironia surge como recurso de construção da forma. Na tentativa de tornar mais claro,

ainda que de modo simplificado, esse ponto da questão, recorremos às palavras de Adorno (2003, p.62):

Hoje a ironia enigmática de Thomas Mann, que não pode ser reduzida a um sarcasmo derivado do conteúdo, torna-se inteiramente compreensível, a partir de sua função como recurso de construção da forma. [...] A distância entre o narrador e o leitor é a distância estética e é regulada pelo primeiro, segundo a necessidade. [...] A abolição dessa distância é um mandamento da própria forma, um dos meios mais eficazes para atravessar o contexto do primeiro plano e expressar o que lhe é subjacente, a negatividade do positivo.

Para Adorno (2003), a unidade perdida deve ser reconstruída e esse papel pertence ao campo da estética. O teórico não defende a reconstrução da unidade harmônica, tal e qual nos tempos homéricos, mas a de uma unidade que se baseia no reconhecimento das fragmentariedades, da qual o sujeito literário não seja alienado. Que esse sujeito não se coloque em atitude de estranheza diante do mundo, nem pela ação excessiva e compensadora de um ser extremamente ativo, em busca do paraíso perdido, nem pela omissão contemplativa da alma vasta, porém desiludida e impotente, frente a uma realidade que se lhe apresenta inferior, porque incompreensível. À estética é dado o papel de reconstruir, em seus horizontes, a unidade perdida, ainda que pela sua explicitação. O romance e as formas de narrar ganham, nesse contexto, novas dimensões. Ressaltamos novamente a questão das diferentes formas de narrar que se transfiguram na modernidade. Embora o autor de *A Teoria do romance* concentre a sua análise no romance, há elementos configuradores da narrativa ficcional em discussão que podem ser compreendidos tendo-se em vista as narrativas em geral.

O sujeito que narra, diante da impossibilidade de fazê-lo como dantes, e diante das tentativas fracassadas de reconstrução da unidade, pelas posturas subjetivistas assumidas como única verdade possível, assume um novo *status*. Para Lukács (2000), o escritor, como indivíduo, é portador de uma ética, que marca sua presença, pela seleção dos conteúdos, no ato de criação. A ética do escritor influencia a natureza e conforma a sua criação, a partir da reflexão e da valoração. O teórico refere-se a um tipo de reflexão específica, de uso restrito do narrador, e que se consolida na metalinguagem: a reflexão sobre a reflexão, realizada, na obra literária, pelo narrador, que se utiliza de voz própria para ironizar as situações da realidade. O narrador, ao falar do ato de narrar, narrando, isto é, ao relatar fatos de determinada posição, explicita o ato narrativo. E, quando não sabe o que fazer para solucionar um enigma de uma personagem, sai de cena, ausentando-se ou omitindo-se, deixando para o leitor a tarefa de solucionar os enigmas. A presença do narrador, como um sujeito que reflete sobre a realidade, passa a preencher os espaços vazios da forma. E essa presença, na narrativa, é marcada muitas

vezes pela ironia, como recurso estruturante. Porém, a ironia do narrador não é recurso suficiente para solucionar o enigma, que constitui a busca incessante do romance, como forma, no sentido que tinha na forma que lhe deu origem, segundo Lukács: a epopeia.

Adorno (2003), em seu ensaio “Posição do narrador no romance contemporâneo”, destaca o paradoxo que envolve o narrador, no romance, como forma, por exigir a narração, tendo-a aniquilado. Considera que o romance, em seu início, é uma forma evadida de realismo, por apresentar seu conteúdo como uma sugestão do real e pela pretensão de dominar artisticamente a mera existência. No curso do seu desenvolvimento, no entanto, do século XIX, até a atualidade, esse procedimento tornou-se questionável. Analisa que o fim da imanência realista se deve ao subjetivismo do narrador, visto que se coloca em uma posição que: “[...] não tolera mais nenhuma matéria sem transformá-la, solapando assim o preceito épico da objetividade (*Gegenständlichkeit*).” (ADORNO, 2003, p. 55.) Analisa, porém, que a desintegração da narrativa não se dá apenas no plano discursivo e que não pode ser atribuída somente ao individualismo da modernidade, pois o que se esvaiu foi:

[...] a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua, que só a postura do narrador permite. [...] contar algo significa ter algo especial a dizer, e justamente isso é impedido pelo mundo administrado, pela estandarização e pela mesmice. (ADORNO, 2003, p. 56.)

A discussão empreendida por Adorno confirma a evasão da substância ou o esvaziamento da consciência do homem, representado pelo sujeito criativo, o narrador, frente a uma realidade esmagadora, diante da qual se sente impotente. O teórico assinala que o romance perdeu espaço para a reportagem e o cinema, isto é, para o mundo da informação célere, restrito aos relatos breves e de natureza pouco reflexiva. Do mesmo modo, a pintura perde parte de suas funções tradicionais para a fotografia. Segundo o teórico, o romance serve como “[...] lubrificante para o andamento macio da maquinaria [...]” (ADORNO, 2003, p. 57), ou seja, é o gênero da ideologia burguesa e a ela serve.

Ponto de vista semelhante sobre a posição do narrador no romance, como forma, é o de Walter Benjamin (1994) que compõe um ensaio, no qual encontramos pontos de contato com a visão de Adorno: “O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov”. Benjamin analisa o papel do narrador, no contexto pós-guerra mundial – que contribuiu para o empobrecimento do intercâmbio de experiências humanas, e da faculdade de narrar. Para o filósofo, a atuação dos meios de informação como o jornal influencia o fenômeno da redução da capacidade de contar histórias. Fala da importância das narrativas orais, assinalando que: “A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores.

E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos.” (BENJAMIN, 1994, p. 198.) A lacuna permanece, porque não foi preenchido o espaço vazio existente entre o sujeito e o objeto. Reconduz-se a vida à imanência de seu sentido, não pelo preenchimento da lacuna entre as esferas do real e ideal. A questão da imanência do sentido à vida é, portanto, reconhecida e explicitada, declarada na obra literária, por meio de palavras manejadas como artifícios geradores das realidades. Entretanto, não se consegue superar a questão com a sua explicitação. Quem manuseia a linguagem como a mediatrix dos conflitos entre sujeito e mundo é o escritor – o sujeito criador, na voz não mais de uma coletividade, mas de um indivíduo, e de pontos de vista diversos – o narrador.

Costa Lima (1991), em “A questão da narrativa”, afirma a relevância da palavra como matéria-prima da constituição da realidade na literatura. A realidade referida é a realidade criada, ficcional, e não é correspondente ou equivalente aos fatos, da forma como aconteceram, nem mesmo na narrativa não ficcional, porque a seleção dos fatos já é trabalho de legislação. Logo, o narrador é visto como o sujeito que legisla sobre a matéria dos fatos: “O narrador não é um ornamentalista senão que um legislador, no sentido estrito de alguém que legisla sobre o material, i. e., que dele seleciona o que é relevante do que não o é.” (LIMA, 1991, p. 142.) Para o crítico, a peculiaridade da narrativa reside na sua estreita relação com o tempo, e não constitui o seu objeto. Afirma que a narrativa não adquire sentido apenas por um mero desfile de eventos, pois: “O sentido é a atmosfera em que os fatos são postos para que assumam uma presunção significativa.” (LIMA, 1991, p. 143.) Tal presunção representa a “[...] contribuição do sujeito ao observado.” (LIMA, 1991, p. 143.) As visões de Theodor Adorno, Walter Benjamin e Luiz Costa Lima, combinadas com o pensamento de Lukács contribuem sobremaneira para a elucidação da problemática do sujeito criador, quando aludem a uma diminuição da distância entre o narrador e o leitor, que dá a este último a ilusão de participar da narrativa.

A observação do narrador diz respeito à interpretação valorativa, como ferramenta indispensável ao ato de ler os eventos, imprescindível para a seleção destes, com vistas à concretização da narrativa ou enredo, e, ainda, para que esta possibilite ao leitor a criação de imagens necessárias ao entendimento da obra (também fundadas em valores), ainda que de forma ilusória, como se ele – o leitor, participasse do processo criativo. Pode-se questionar se o narrador, ao atuar como quem legisla sobre a matéria dos fatos a serem narrados, não estaria, ao tempo em que cria as leis da narração, pela seleção dos fatos e pelo ato próprio de narrar, já assumindo posições éticas que denunciam a seleção dos valores de uma cultura, que

adota como válidos. Certamente, ao narrarmos, colocamos em evidência o que vemos, e só conseguimos enxergar aquilo que conseguimos reconhecer e validar em nossa estrutura cognitiva, pela e na cultura da qual somos parte. Luiz Costa Lima (2003), em seu ensaio “Questionamento das sombras: mimesis da modernidade”, afirma a esse respeito que:

Quanto mais nos sentimos integrados em uma cultura, dentro desta, em uma classe, [...] em um meio profissional, tanto mais perdemos a possibilidade de saber o que significa essa inserção. A ambiência social nos atravessa como se fosse nossa própria natureza. (LIMA, 2003, p. 85.)

Com essas contradições: a questão dos novos espaços preenchidos *versus* permanência da lacuna entre sujeito e realidade, o romance se configura de maneira singular, como um gênero que conta histórias, ao tempo em que declara a maneira como o faz: “O romance, assim, por mérito do tato irônico, é o único gênero que, ao narrar uma história, diz simultaneamente também *como* o faz.” (MACEDO, 2000, p. 222, grifo do autor.) A permanência das lacunas é remissiva a outras questões, a exemplo do aspecto mítico de que se reveste a literatura e suas relações com a História, a Filosofia, Antropologia, Psicologia. Podemos revisar, para uma melhor apreensão dos sentidos do mito na literatura, as concepções de Frye (2000, p. 41), que assinalam diferenças existentes entre o mito histórico/filosófico/antropológico/psicológico e o mito apenas de ordem literária, quando afirma que: “A mitologia enquanto estrutura total que define as crenças religiosas, as tradições históricas e as especulações cosmológicas de uma sociedade – em resumo, a extensão inteira de sua expressão verbal – é a matriz da literatura”. Esse conceito reafirma a importância do mito na literatura, para além de sua estrutura formal, embora a ela esteja ligado, assim como também o está ao universo verbal.

O mito traduz as crenças, tradições e valores de um povo, de uma sociedade determinada espacial e temporalmente. Desse modo, pode-se afirmar que, com as mudanças ocorridas nos valores das sociedades humanas, o mito também se transfigura, isto é, passa por um processo de atualização. Caso permaneça na literatura, preso aos elos de uma época passada, não mais significativa para a comunidade, se tornará um mito sem ressonância na consciência dos que a ele tiverem acesso por meio da obra literária. Por outro lado, o mito pode fornecer o contexto da obra literária, se o colocarmos em relação com o contexto da tradição da obra: “[...] a literatura e a mitologia ocupam o mesmo espaço verbal, [...] o referencial ou o contexto de cada obra literária pode ser encontrado na mitologia também, quando sua tradição literária é compreendida.” (FRYE, 2000 p. 45.) O mito não mais sintetiza valores universalmente aceitos, mas a estrutura mítica não desaparece da literatura. Embora a

sua essência seja atemporal, o mito atravessa os tempos, também assume uma feição transtemporal e autossuficiente, conforme analisa Frye (2000, p. 47):

Em literatura, o que tiver uma forma tem uma forma mítica e nos conduz ao centro da ordem de palavras. Pois assim como o naturalismo crítico estuda o contraponto entre literatura e vida, palavras e coisas, a crítica mítica nos afasta da vida em direção a um universo literário e autossuficiente.

A dificuldade de se representar uma comunidade, através de seus mitos, deve-se à falta de um mito que organize o imaginário na medida “certa”, como nos tempos homéricos. Lembremo-nos, entretanto, de que há mitos deslocados na literatura e no imaginário social, que, embora sejam de matéria diferente dos mitos da era unívoca, ainda podem, de forma adaptada, representar os anseios de um povo, como no caso do *salvador*, do *sedutor*, aqueles que simbolizam *perda*, *início* e *fim*, dentre outros. Isso ocorre por meio de um processo de atualizações, efetuadas na narrativa ou enredo. Narrativa não significa necessariamente um texto escrito em prosa, pois há poesia na linguagem literária, independentemente das delimitações de gênero. Do mesmo modo, fatos podem ser lidos e narrados, na estrutura formal de um poema, porque o tempo ali estará, sob a forma da historicidade, perceptível ao leitor, em tramas de intertextualidades. Para muitos teóricos, a intertextualidade é a própria condição da literatura, pois “[...] todos os textos são tecidos com os fios de outros textos, independentemente de seus autores estarem ou não cientes.” (LODGE, 2009, p. 213.) Tais concepções remetem aos conceitos postulados por Wolfgang Iser sobre como os textos literários se relacionam com contextos e sobre a interpretação do texto ficcional. Segundo Iser, em “Problemas da literatura atual: o imaginário e os conceitos-chaves da época”, os textos literários contêm vários textos e contextos:

[...] os quais, em sentido estrito, podem ser literários e relacionar-se à literatura precedente, mas que também podem ser contextuais, na medida em que retratam convenções sociais, normas e valores. De tal maneira o texto literário contém em si textos e contextos que fazem ressaltar as seleções que efetua de sua ambiência (*Umwelt*), assinalando como esta intervém no texto. (ISER, 2002, p. 941.)

O teórico analisa que é com o conceito de função que se descreve a relação do texto com o contexto, revelando-se o sentido de sua estruturação, através do uso intencionado. Afirmar que a relação do texto com o contexto, como um modo de intervenção neste, é dirigida pelas exigências históricas ou pelos enfoques da época. Em “Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional”, Iser esclarece que o texto literário, “[...] como produto de um autor”, é “[...] uma forma determinada de tematização do mundo (*Weltzuwendung*)”, mas que “[...] não está dada de antemão pelo mundo a que o autor se refere.” (ISER, 2002, p. 960.)

Para o teórico, o real é inserido no texto pela decomposição da realidade que referencia e não pela imitação das suas estruturas de organização. Em sua teoria do efeito estético, Iser enumera três atos de fingir – operadores de mediação do real e do imaginário, no texto ficcional, pela transgressão de seus limites. O primeiro ato de fingir consiste na “[...] *seleção*, necessária a cada texto ficcional, dos sistemas contextuais preexistentes, sejam eles de natureza sociocultural ou mesmo literário.” (ISER, 2002, p. 960.) Ao serem integrados num texto, os elementos do real são desvinculados de sua “[...] estruturação semântica ou sistemática dos sistemas de que foram tomados”, tendo seus limites originais “transgredidos”. (Cf.: ISER, 2002, p. 960-961.) O ato de seleção é um ato de fingir, porque, ao mesmo tempo em que “[...] constitui os campos de referência do texto como sistemas contextuais de contornos nítidos e diferenciáveis.” (ISER, 2002, p. 962), desarticula o precedente, complementando os elementos selecionados com novas articulações. No texto ficcional, o real não se repete com as mesmas estruturas significantes que tinha antes de ser selecionado e decomposto: “[...] a seleção retira-os desta identificação e os converte em objeto da percepção.” (ISER, 2002, p. 961.) Segundo Iser, o texto só pode revelar os seus campos de referência na transgressão destes:

[...] os elementos presentes no texto são reforçados pelos que se ausentaram. Assim o elemento escolhido alcança uma posição perspectivística, que possibilita uma avaliação do que está presente no texto pelo que dele se ausenta, o julgamento que o texto fazia de seu mundo. Desta forma, o ato de seleção mais uma vez mostra um limite em cada campo de referência selecionado pelo texto, para outra vez transgredi-lo. E o mundo presente no texto é apontado pelo que se ausenta e o que se ausenta pode ser assinalado por esta presença. (ISER, 2002, p. 961.)

A ficção literária, segundo Iser, nos oferece um jogo verbalizado, sendo “[...] o atributo patente do texto ficcional: o fingir que se dá a conhecer pelo desnudamento.” (ISER, 2002, p. 971.) Os atos de fingir originam-se uns dos outros, isto é, se interpenetram, e o traço comum entre eles é “[...] serem atos de transgressão [...]” (ISER, 2002, p. 982), em graus diferenciados, segundo o processo de reformulação causado pelo fingir, ocorrendo, em cada um dos atos, uma irrealização: no ato de seleção, a irrealização se dá no contexto; no ato de combinação, nas relações semânticas intratextuais; e no ato de desnudamento do ficcional, a irrealização se dá pela: “[...] orientação natural quanto ao mundo representado do “como se” e, nos receptores, a da sua experiência habitual, pelo caráter de acontecimento de sua reação ao mundo textual.” (ISER, 2002, p. 982.) A ficção literária, enquanto fingimento, cria um campo de encenação no qual todos os elementos estão condicionados ao jogo do “como se”.

As representações do real são transpostas para um plano de fingimento. Tudo o que existe no mundo vivencial passa a ser desmanchado pelas sombras tornadas presentes no jogo literário.

O jogo literário é o cenário ideal, o “lugar” onde se expressa a ambiguidade entre o que se faz presente e o que se faz ausente no texto, sem que um plano domine o outro. Entretanto, o objeto da referência desfigura-se pela representação ficcional. Estabelece-se um conflito aberto entre o “ser” e o seu simulacro, ou seja, o fingimento consiste nessa dupla estrutura criada em torno de um signo ficcional, que denuncia o que está ausente pela presença. No pensamento de Wolfgang Iser, a ambivalência do discurso ficcional torna o texto literário um mediador ideal entre real e imaginário, pois a realidade empírica de onde os fragmentos foram retirados, não se reproduz no texto ficcional. A tematização do mundo não segue regras estabelecidas, daí o perspectivismo acentuado nos textos literários, conforme a formulação de Iser (2002, p. 961-962), segundo a qual o ato de seleção:

[...] tem o caráter de um acontecimento que não é referenciável e que, no caso presente, se manifesta pela ausência de regras para a seleção, pois esta é governada apenas por uma escolha feita pelo autor nos sistemas contextuais, através de seu ato de tematização do mundo.

O caráter de um acontecimento do ato de seleção nos permite concebê-lo como algo que surge de repente, surpreendendo ou rompendo com algo estabelecido. Corrobora essa sugestão a análise que faz Costa Lima (2006) da enunciação do teórico alemão, em seu ensaio “Um instante com Wolfgang Iser”: “[...] significa que a seleção quebra uma sequência que fazia parte de uma cadeia de causa-efeito-causa etc.; i.e., algo inesperado.” (LIMA, 2006, p. 286.) Para o teórico, o imprevisível resulta da ausência de regras. Sobre a questão da não referencialidade do ato de seleção, Lima (2006, p. 287) analisa que existe um problema nessa formulação, pois o que não é referenciável envolve: “[...] o que não só não é explicado pela realidade que transgride como não remete a ela.” No entendimento do teórico, essa enunciação pode apontar para a criação de mundos alternativos, o que reduziria a fecundidade da formulação de Iser. Desse ponto de vista, Lima afirma a referencialidade do ato de seleção, mas uma seleção do tipo “seletiva”, contra o automatismo da reprodução. Essa questão permite tecer considerações acerca da intencionalidade autoral, que, de acordo com os pressupostos iserianos: “É provável que a intenção não se descubra nem na psique nem na consciência, mas [...] abordada apenas pelas qualidades de manifestação que se revelam na seletividade do texto face a seus sistemas contextuais.” (ISER *apud* LIMA, 2006, p. 288.)

Segundo Lima, a intenção autoral, explicável pelo seletividade do texto, conforme enuncia Iser, pode remeter a um inconsciente textual. Se a origem do texto é proveniente de

um mundo irrealizado que assume aparência de realidade pela transgressão do caráter difuso do imaginário, é inevitável que se pense na questão da mimesis. Lima afirma a seleção dos aspectos da realidade como elementos desorganizadores da representação do mundo pré-existente, isto é, a realidade representada no texto não se configura duplicação da realidade pré-dada e nem se subordina a seus campos de referência, a sua constituição se baseia na semelhança e na diferença.

Tutameia: terceiras histórias, como toda narrativa ficcional, contém elementos selecionados da realidade, assumindo sua condição mimética. Não reproduz os sistemas sociais em que autor e obra se inserem, mas cria, por meio de processos de ficcionalização, uma realidade reconhecível, seja pela presença de elementos habitualizados, ou análogos, seja pela ausência, representada pelas niilificações, que não aparecem no livro como simples negações da realidade, mas como acento desta, pois, pela negatividade, criam-se as indeterminações, que possibilitam ao leitor a sua entrada no texto para o trabalho de construção de sentidos, pela interpretação. A noção de abertura, bem como a de indeterminação, pode implicar tanto uma característica geral de toda obra de arte, devido ao princípio da exigibilidade da interpretação, quanto um traço específico desenvolvido pela literatura moderna, a partir da elaboração crítica do papel do leitor.

Umberto Eco (2001), em *Obra aberta*: forma e indeterminações nas poéticas contemporâneas, distingue essas duas possibilidades, ao tempo em que analisa o conceito de abertura “[...] uma obra de arte, forma acabada e fechada em sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, é também aberta, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração de sua irreproduzível singularidade.” (ECO, 2001, p. 40.) Entretanto, em *Sobre a literatura*, Eco (2003) delimita o conceito de abertura, e pondera que o leitor deve guiar-se pela própria obra, por coordenadas que não podem ser ignoradas sem o risco de um perigoso relativismo hermenêutico:

A leitura das obras literárias nos obriga a um exercício de fidelidade e de respeito na liberdade de interpretação. Há uma perigosa heresia crítica, típica e de nossos dias, para a qual de uma obra literária pode-se fazer o que se queira, [...]. (ECO, 2003, p. 12).

Por essa observação, o teórico ressalta que a liberdade de interpretação não equivale a uma reconstrução da obra pelo leitor em sua leitura. O princípio da “disponibilidade” hermenêutica da obra aplica-se indistintamente a qualquer forma de literatura, na medida em que o conceito se origina da própria noção de interpretação. Todavia,

existe um sentido mais específico de abertura que se aplica especificamente a algumas obras modernas:

Trata-se de obras “inacabadas”, que o autor, aparentemente desinteressado de como irão terminar as coisas, entrega ao intérprete mais ou menos como as peças soltas de um brinquedo de armar (...) mas poder-se-ia objetar que qualquer obra de arte, embora não se entregue materialmente inacabada, exige uma resposta livre e inventiva, mesmo porque não poderá ser realmente ato de congenialidade com o autor. Acontece, porém, que essa observação constitui um reconhecimento a que a estética contemporânea só chegou depois de ter alcançado madura consciência crítica do que seja a relação interpretativa. (ECO, 2001, p. 41-42.)

De acordo com os fundamentos teóricos de Iser, a função dos vazios no texto é clara: trata-se de permitir e subsidiar a estruturação formal desse mundo, a partir da conectividade potencial e de seu operador pressuposto – o leitor. Os fundamentos de Iser nos oferecem uma base teórica consistente e adequada às análises de uma obra na qual a indeterminação é extremamente acentuada, como é o caso de *Tutameia*, uma obra em que seu autor assume programaticamente a tarefa de oferecer a abertura do pensamento a possibilidades outras.

Como foi assinalado, o advento da modernidade gerou mudanças sociais profundas. Os gêneros antigos não mais se adequavam à nova realidade, mais complexa e em contínua evolução. O mundo multifacetado se abre para o diálogo entre os homens, em várias línguas, fenômeno denominado dialogismo – conceito defendido pelo teórico russo Mikhail Mikháilovitch Bakhtin (2010), em seu estudo “Epos e romance: sobre a metodologia do estudo do romance”, publicado posteriormente à *Teoria do romance* de Lukács. Conforme preceitua Bakhtin, dessa transformação social surge um gênero tão evolutivo quanto a própria realidade em evolução: o romance. Diferentemente de Lukács, Bakhtin analisa a origem do romance sobre as bases temporais e espaciais, em relação aos gêneros do cânone, desde a Antiguidade, definindo-o como o único gênero inacabado, em devir: “Os grandes gêneros, como a epopeia e a tragédia possuem uma existência histórica, [...] uma ossatura dura e já calcificada. [...] são bem mais velhos do que a escritura do livro.” (BAKHTIN, 2010, p. 397.) O teórico analisa, como ponto de partida e centro da orientação literário-ideológica, a revolução provocada por uma mudança paradigmática, que marca a consciência criadora do homem. Afirma que tal reorientação e destruição da antiga hierarquia dos tempos remontam a outras épocas: “[...] fronteiras da Antiguidade clássica e do Helenismo e, nos tempos modernos, no período tardio da Idade Média e na Renascença.” (BAKHTIN, 2010, p. 426.) As concepções de Bakhtin se contrapõem às de Lukács, no que se referem à origem e ao desenvolvimento do romance, abrangendo as narrativas ficcionais em geral.

Para Bakhtin (2010), o dialogismo é um dos pontos essenciais da nova representação de homem e de mundo, na literatura. Através do diálogo humano plurilíngue rompe-se o monologismo ou a unicidade do discurso e das representações literárias épica, trágica e lírica. Segundo o teórico, os gêneros antigos são recebidos pela era moderna como herança cultural, em uma forma pronta e acabada, com características e normas fixas. Já o romance, de acordo com o que preceitua Bakhtin (2010, p. 398), é o único gênero que nasce na modernidade e dela se nutre, apresentando-se, em relação aos outros gêneros “[...] como uma entidade de outra natureza. Ele se acomoda mal com os outros gêneros. Ele luta por sua supremacia na literatura, e lá, onde ele domina, os outros gêneros velhos se desagregam.” A desagregação dos gêneros velhos se deve ao contato destes com o romance, fenômeno que Bakhtin nomeia de “romancização” – um fenômeno que renova os gêneros antigos, promovendo neles uma espécie de atualização, devido a mudanças nas hierarquias do tempo. Porém, o teórico adverte que a “romancização” não pode ser explicada somente pelo contato dos outros gêneros com o romance, mas se deve sobretudo às transformações havidas na própria realidade – sendo esta também determinante do romance:

O romance é o único gênero em evolução, por isso ele reflete mais profundamente, mais substancialmente, mais sensivelmente e mais rapidamente a evolução da própria realidade. [...] O romance tornou-se o principal personagem do drama da evolução literária na era moderna precisamente porque, melhor do que todos, é ele que expressa as tendências evolutivas do novo mundo, ele é, por isso, o único gênero nascido naquele mundo e em tudo semelhante a ele. O romance antecipou muito, e ainda antecipa, a futura evolução de toda literatura. Deste modo, tornando-se o senhor, ele contribui para a renovação de todos os outros gêneros, ele os contaminou e os contamina por meio de sua evolução e pelo seu próprio inacabamento. Ele os atrai imperiosamente à sua órbita, justamente porque essa órbita coincide com a orientação fundamental do desenvolvimento de toda literatura. Nisto reside a importância excepcional do romance como objeto de estudo para a teoria e para a história da literatura. (BAKHTIN, 2010, p. 400-401.)

O teórico afirma que a romancização dos gêneros, em menor ou maior grau, promove a reinterpretação destes pela “parodização e travestimentos”. Os gêneros canônicos, em sua época, não admitem a ação do sujeito intérprete, pois tudo está posto, conforme a ordem social vigente. Ao parodiar os outros gêneros, o romance revela o convencionalismo desses, desnudando-os. A supremacia do romance, como gênero, atinge toda a literatura, fazendo com que ocorra um processo de “crítico de gêneros” – processo que já ocorrera em outras épocas:

[...] em alguns períodos do Helenismo, na época da Idade Média tardia e da Renascença, mas foi particularmente forte e claro na segunda metade do século XVIII. [...] Na presença do romance, como gênero dominante, as linguagens convencionais dos gêneros estritamente canônicos começaram a ter uma ressonância

diferente, diferente daquela época em que o romance não pertencia à grande literatura. (Bakhtin (2010, p. 399.)

O fator tempo é determinante na questão dos gêneros. Nos gêneros canônicos, ditos elevados, o passado é um tempo fechado, soberano e idealizado oficialmente. O romance, no entanto, se liga aos elementos essencialmente vivos da palavra e seu tempo é o presente inacabado – a atualidade e o pensamento não oficial. Por essa razão, o romance, como gênero, se situava na História literária como um gênero à parte, marginal – no sentido de não se incluir entre os gêneros elevados. Dessa característica marcante do romance, surge então a sua inevitável ligação com a oralidade e o pensamento não oficial, com o festivo, o familiar e o profano: “[...] esta ‘vida sem começo e sem fim’ era objeto de representação somente dos gêneros inferiores. [...] mas ela era o principal objeto de representação daquela região [...] rica da criação cômica popular.” (BAKHTIN, 2010, p. 412.) Nessa ligação do romance com o cômico popular estão as suas raízes folclóricas.

O riso desmonta a lógica convencional, numa ambivalência de destruição e alegria. Com a frutificação da parodização e dos travestimentos de todos os gêneros elevados, o passado – que é o tempo épico e trágico, é atualizado por uma espécie de “rebaixamento”, sendo representado na atualidade, em uma linguagem também contemporânea, logo, mais próxima da linguagem popular oral. A parodização e os travestimentos referidos por Bakhtin remontam ao riso popular espontâneo, que origina o “sério-cômico” – um domínio: “[...] bastante vasto e diversificado da antiga literatura [...]” (BAKHTIN, 2010, p. 412). O conceito “sério-cômico” abrange gêneros que o teórico elege como precursores do romance, sendo alguns do tipo genuinamente romanescos, na forma desenvolvida do romance europeu, quais sejam:

[...] os mimos de pequeno enredo de Sofrônio, toda a poesia bucólica, a fábula, a primeira literatura de memórias e os panfletos. A ela pertencem também os antigos “diálogos socráticos” (enquanto gênero) e, ainda mais, a sátira menipeia (como gênero) e os diálogos à maneira de Luciano. (BAKHTIN, 2010, p. 412.)

Na análise de Bakhtin, o princípio cômico desses gêneros é o riso popular folclórico. O gênero “sério-cômico” engloba uma variedade de gêneros que contribuem sobremaneira para a destruição das distâncias temporais, constituindo uma etapa essencial para a evolução do romance, como gênero “em devir”. O significado especial que adquirem esses gêneros que o “sério-cômico” abrange reside na aproximação do objeto, que conseguem promover, pois o riso: “[...] tem o extraordinário poder de aproximar o objeto, ele o coloca na zona de contato direto, onde se pode apalpá-lo sem cerimônia [...], virá-lo do avesso,

examiná-lo de alto a baixo, quebrar o seu envoltório externo, [...]” (BAKHTIN, 2010, p. 413). A aproximação do objeto pela via do riso permite a sua experimentação livre e a sua reinterpretação. O riso torna familiar o estranho, destrói barreiras antes intransponíveis. A oralidade ou fala popular, juntamente com o riso constituem um marco “[...] indispensável no caminho para o estabelecimento do livre conhecimento científico e para a criação artisticamente realista da humanidade europeia.” (BAKHTIN, 2010, p. 414.) O romance e as narrativas de ficção em geral têm no riso e na oralidade a chave que abre as portas de novas relações entre o sujeito e o mundo. Uma compreensão alargada das novas relações estabelecidas é possibilitada pela subversão de uma lógica, anteriormente pronta e acabada. O romance é um gênero que não se impõe e tampouco se sobrepõe a outros, sua busca é eterna e sua matéria é o presente inacabado e em constante atualização. Por se constituir como gênero em construção – aberto e inacabado, é detentor de uma extrema mobilidade, e, por isso, não se enrijece como os gêneros predecessores.

O cômico é um dos elementos da estrutura de *Tutameia*: terceiras estórias, explicitado como procedimento em seu primeiro prefácio, onde é exposto e demonstrado um pensamento sobre o cômico, através de suas “anedotas de abstração”. A oralidade também é um forte traço da obra, manifesta nos contos em suas formas de contar estórias e recontá-las. Tais procedimentos perpassam todo o livro. Destacamos, de modo exemplar, as frases iniciais dos contos “Curtamão” – que anuncia uma construção em parceria com o leitor: “Convosco, componho.” (ROSA, 2009, p. 67); “Desenredo”: “Do narrador a seus ouvintes:” (ROSA, 2009, p. 72); “Estória nº 3”: “Conta-se, comprova-se e confere que [...]” (ROSA, 2009, p. 86) e outras tantas passagens que demonstram uma linguagem metaficcional potente, engendrada na combinação do ficcional do texto com a metalinguagem, para um concertar diferente: a criação de novos pensamentos, divergentes do pensamento oficial. Podemos ver o desconcerto do mundo para um novo concertar, na ação da personagem Prudencinhano – o guia do cego Tomé, que assumia reger, governar e concertar a realidade cotidiana, corrigindo o feio e o disforme – no desafeio, segundo a sua visão de ébrio, que emprestava ao cego que queria ver, ou seja, no desmanchar de uma lógica consensual, para além das aparências, seguindo na contramão, em sua viagem de volta: “Antiperipleia”.

As passagens referidas são emblemáticas da metaficção e da abertura de *Tutameia*: terceiras estórias – a coletânea de contos que realiza a união da invenção com a crítica, no interior da obra, mantendo e ressaltando assim o caráter caleidoscópico do livro: são muitos lados e nenhum deles se sobrepõe fornecendo a interpretação correta. Do mesmo modo, os finais das estórias não fornecem um desfecho definitivo, podendo ser imaginados

pelos leitores, inclusive a continuidade da estória, pela abertura para a imaginação, como nesse trecho do final de “Desenredo”: “Jó Joaquim e Vilíria retomaram-se, e conviveram, convolados, o verdadeiro e melhor de sua útil vida.” (ROSA, 2009, p. 75.) O tempo remoto dos recontos, ao modo dos contos de fadas e de fábulas, é atualizado pela ironia, pelo humor, pela blague, que promovem uma aproximação entre o leitor e o universo ficcional – tornado presente pela fala sertaneja, prosopopeias, expressões populares, e pela reflexão da angústia de estar-no-mundo de todos nós, na contemporaneidade.

As inovações literárias de Guimarães Rosa abrangem a questão das narrativas poéticas, que lidam com aspectos da experiência humana e convidam o leitor à participação ativa. A linguagem de Rosa é uma demonstração da arte mimética, no sentido que Alexandre de Amorim Oliveira (2009) analisa, em “Armadilhas de sedução em meu tio Itauaretê” – de modo distinto da noção de similitude à realidade vivida, como possibilidade de produção do novo: invenção. A obra mimética organiza uma transfiguração ficcional que transforma uma presença real em ausência. O dado pré-textual ou o modelo selecionado pela obra é tão somente um ponto de partida para o entendimento comum pelo seu conjunto de leitores. A mimesis extrapola as referências, criando para o leitor um circuito entre real e imaginário que fundamenta o jogo do texto. As imagens textuais circulam entre a referência e o imaginário, oscilando entre o real prefigurado e a imagem transfigurada desta anterior realidade, agora refigurada pelo leitor, pelo ato da leitura.

1.1 *Tutameia*: as dobras do livro

Tutameia: terceiras estórias é o último livro de Guimarães Rosa publicado em vida (1967). Anteriores a *Tutameia*, foram publicados os livros: *Sagarana* (1946) – livro de estreia do escritor; *Primeiras Estórias* (1962); um conjunto de novelas: *Corpo de Baile* (1956), e um romance: *Grande Sertão: veredas* (1956). Pode causar estranheza ao público leitor não existirem, no conjunto da obra de Guimarães Rosa, as “Segundas Estórias”. Duas coletâneas do autor tiveram publicação póstuma: *Estas Estórias* (1969) e *Ave palavra*, organização de Paulo Rónai (1970). Também foi publicado postumamente (1977) o livro de poemas intitulado *Magma* (1937), com o qual o autor obteve premiação pela Academia Brasileira de Letras.

Tutameia ganha destaque no conjunto da obra de Guimarães Rosa pela sua singularidade, tendo bastante ressaltado, pela crítica, o seu caráter sintético. Galvão (2000, p. 62) reafirma essa peculiaridade, qualificando a obra como: “o mais minimalista dos livros de Guimarães Rosa.” O caráter sintético da obra inclui a questão das histórias curtas e vai mais além: há uma discussão acerca de o livro conter a chave do entendimento da poética de seu autor, ou seja, o seu projeto estético. O tamanho reduzido dos contos desse livro singular também é discutido por Vera Novis (1982, p. 22), tendo como balizas de sua análise as obras antecedentes do escritor:

Ofuscada pela monumentalidade de *Grande Sertão: Veredas* (1956), a crítica (com raras, e algumas vezes felizes, exceções) não se preocupou devidamente com o que veio depois. O que se infere dessa atitude é que a evolução de Guimarães Rosa, que começa com os contos de *Sagarana* (1946) e passa pelas novelas de *Corpo de Baile* (1956) chega ao ponto máximo com *Grande Sertão: Veredas*. O que vem depois é repetição (os contos curtos de *Primeiras Estórias*, (1962), que foram percebidos na época como pausa para a retomada posterior da narrativa longa, pois, por sua estrutura, puderam ser assimilados ao “universo rosiano”, (já claramente delineado àquela altura) e involução, regressão (os minicontos de *Tutameia*, que põem em xeque a qualidade da quantidade enfatizando e valorizando o mínimo, o quase-nada).

O livro anuncia enigmas, a partir da ambiguidade gerada pelo termo que de lhe dá título. O vocábulo poderia assumir o sentido constante no *Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*, “definida por Mestre Aurélio”, conforme explica Paulo Rónai (2009, p. 15), em “Os prefácios de Tutameia”¹⁰ “[...] ninharia, quase nada, preço vil, pouco dinheiro”, expressões reforçadas pelo próprio Guimarães Rosa: “nonada, baga, ninhã, inânias, ossos de borboleta, quiquiriqui, mexinflório, chorumela, nica.” (ROSA *apud* RÓNAI, 2009, p. 15.) O crítico põe em dúvida os sentidos mencionados, e defende a noção de que o autor estaria se utilizando de uma “antífrase carinhosa”, ao referir-se ao livro com palavras que parecem atribui-lhe sentidos menores, uma vez que Guimarães Rosa lhe havia confidenciado que dava muita importância à obra:

[...] ele me segredou que dava a maior importância a este livro, surgido em seu espírito como um todo perfeito não obstante o que os contos necessariamente tivessem de fragmentário. Entre estes havia inter-relações as mais substanciais, as palavras todas eram medidas e pesadas, postas no seu exato lugar, não se podendo suprimir ou alterar mais de duas ou três em todo o livro sem desequilibrar o conjunto. A essa confissão verbal acresce outra, impressa no fim da lista dos equivalentes do título, como mais uma equação: “*mea omnia*.” Essa etimologia, tão sugestiva quanto inexata, faz de *tutameia* vocábulo mágico tipicamente rosiano, confirmando a asserção de que o ficcionista pôs no livro muito, se não tudo, de si. (RÓNAI, 2009, p. 15, grifos do autor.)

¹⁰ Ensaio publicado no jornal *O Estado de S. Paulo*, 16 de março de 1968. (Supl.).

A ambiguidade que se verifica no título do livro não nos autoriza a desvelar “a verdade”, mas antes nos remete à busca de possibilidades interpretativas de possíveis enigmas. Da apreensão de duas possibilidades de significação, e sempre estabelecendo conexões com o conjunto da obra e seu autor, “*tutameia*” poderia significar quase nada, confirmando o caráter minimalista da obra: estorinhas aparentemente sem importância, ou conforme a expressão “sugestiva e inexata”: *mea omnia* – (tudo meu), pode conter a síntese do projeto estético de Guimarães Rosa. A pista fornecida pela expressão latina não desfaz a dualidade, uma vez que o caráter minimalista do livro é constatável, por conter de fato pequenas histórias, causos de sertanejos, anedotas, provérbios, ditos e outros textos curtos, aparentemente sem relevância. Porém, o significado do sentido globalizante, abrangendo se não o tudo, pelo menos o muito do artista, remete-nos para uma questão bastante discutida: a de que o livro contém a profissão de fé de Guimarães Rosa, isto é, que *Tutameia* se trata de um livro decodificador da poética de seu autor.

Na construção dos prefácios do livro, o autor analisa a arte em geral e formas de manifestação da arte em sua produção. Cada um dos prefácios do livro contém reflexões profundas acerca da realidade e do ato de ficcionalização do real, o que fornece caráter metaficcional à obra. Sobre o fenômeno da metaficção, se consiste em fenômeno estético e a que se refere, transcrevemos o conceito de Bernardo, em “Prólogo” de *O livro da metaficção* (2010, p. 9-10): “[...] fenômeno estético autorreferente, através do qual a ficção duplica-se por dentro, falando de si mesma ou contendo a si mesma. [...] é a irmã mais nova da metalinguagem, mas ambas são netas da metafísica [...]”. O termo metaficção passou a designar tudo o que ultrapassa o limite físico. Entendendo como ultrassensível tudo o que transcende a experiência sensível, podemos afirmar que a linguagem é metafísica.¹¹ Corrobora essa noção, Bernardo, (2010, p. 11):

Falo para entender ou comunicar, mas quando o faço provooco sucessivos mal-entendidos. Toda linguagem é simultaneamente pletórica e insuficiente: falo sempre mais do que queria e menos do que devia. Uso a palavra para ter acesso à coisa, mas a palavra me afasta da coisa em si. Como a linguagem não me basta por mais que me esforce, preciso ir além dela e explicá-la: chegamos à metalinguagem, ainda que sobre outras linguagens; logo, ela padece dos mesmos males da linguagem que comenta ou explica, tornando-se tão pletórica e insuficiente quanto.

¹¹ Bernardo (2010) associa metaficção à metafísica. Afirma que o século I, antes da Era Comum, Adrônico de Rodes agrupou as obras de Aristóteles por temas. Foram agrupados os tratados: da física, da política, da ética, do conhecimento. Alguns textos aristotélicos não se encaixavam em nenhum desses eixos temáticos, por serem de uma matéria que versava sobre a ciência do ser como ser – estudos acerca dos princípios e das origens de tudo o que existe. Segundo Bernardo, Aristóteles poderia ter chamado esses estudos de “filosofia primeira” e Adrônico teria colocado esses textos depois dos que se referiam daqueles à física; daí surgiu o costume de chamá-los pela expressão que não se encontra em Aristóteles: “*Metà tà physiká*.”

No estudo dos textos de Guimarães Rosa, particularmente os de *Tutameia*, há de se recorrer ao estudo da metaficção, explorando a presença de recursos como a ironia e a ambiguidade. Atentemos para a sua linguagem predominantemente anedótica, muitas vezes ambígua. A pilhéria é, via de regra, metalinguística, pois nela se desenvolve um jogo de palavras e de sentidos que induzem o riso. O chiste só tem esse efeito se o leitor/interlocutor perceber os sentidos ambivalentes, ou seja, se a metalinguagem for percebida. Acerca do caráter enigmático da linguagem e de sua relação com a metalinguagem, Bernardo (2010, p. 12-13) analisa:

Se toda linguagem é enigmática mesmo que não queira ser assim, toda metalinguagem duplica o enigma ao tentar resolvê-lo. Quando a linguagem se quer propositalmente enigmática, como a da ficção, o enigma se dobra e se redobra sobre ele mesmo! Para o autor, um dos mecanismos privilegiados de formulação ficcional de enigmas reside no fenômeno estético da metaficção, que, por definição, se dobra e redobra de fora para dentro.

A linguagem é duplicada no metaficcional, por meio de recursos como o paradoxo, ironia e outros de que se utiliza o artista para explicar sua criação, criando. Guimarães Rosa, na entrevista ao seu tradutor Lorenz, fala com certa ênfase do paradoxo, relacionando-o a representações das contradições da vida, especialmente as que criamos a nossa volta, da falta de explicação lógica para os mistérios da vida e da morte:

[...] tudo: a vida, a morte, tudo é, no fundo, paradoxo. Os paradoxos existem para que ainda se possa exprimir algo para o qual não existam palavras. Por isso acho que um paradoxo bem formulado é mais importante do que a matemática, pois ela própria é um paradoxo, porque cada fórmula que o homem pode empregar é um paradoxo. (ROSA, 2009, p. XXXVI.)

Na citada entrevista, Guimarães Rosa comenta a sua concepção de linguagem, que diz ser, essencialmente metafísica, associando a linguagem à vida como unidade indivisível: “[...] mais importante para mim é o outro aspecto, o aspecto metafísico da língua, que faz com que minha linguagem seja minha. [...] meu ponto de partida, que é muito simples. Meu lema é: a linguagem e a vida são uma coisa só.” (ROSA, 2009, p. LI.). O escritor considera a sua linguagem metafísica, no sentido de a palavra poder criar realidades. Villem Flusser assinala, em *Língua e realidade*, que a língua cria realidades e a propaga em todas as direções e cria a poesia, sendo a poesia a instância criadora. O teórico defende a concepção de que a verdade é meta inalcançável, aproximável apenas assintoticamente. Segundo Flusser, a própria vida humana é um fazer “como se” para ver “como é” – ou seja, arte. E define poesia como “[...] o esforço do intelecto em conversação de criar língua.” (FLUSSER, 1963, p. 159.) Na citada entrevista, Rosa afirma que a criação de palavras e de mundos aproxima o artista da grande

Criação: “Eu procedo assim, como um cientista que também não avança simplesmente com a fé e com pensamentos agradáveis a Deus. [...] Meditando sobre a palavra, ele se descobre a si mesmo. Com isto, repete o processo da criação.” (ROSA 2009, p. LII.) A concepção de processo de criação defendida pelo escritor se baseia no trabalho que une dois elementos aparentemente opostos: fé e ciência. Fé, pela transcendência de uma realidade física e aparente; ciência, pelo que existe de prospectivo e retrospectivo, em seu artesanato literário, ou melhor, devido ao fato de as suas criações comporem um programa de estudos, pensado e rigorosamente trabalhado, nos trâmites linguísticos, minuciosa e intencionalmente.

A metaficção não constitui uma descoberta recente, algo novo, no âmbito da literatura. A sua existência pode ser vista ainda nos primeiros mitos, que geralmente tematizam o próprio nascimento, e nas primeiras tragédias gregas, com seus coros e corifeus. Bernardo (2010) observa que o uso do termo “metaficção” é recente. Afirma que foi cunhado por William Gass como “metafiction” para designar os novos romances americanos do século XX, que subvertem os elementos narrativos canônicos para estabelecer um diálogo entre ficções. E é com base nesse diálogo entre ficções que Gass (*apud* Bernardo, 2010, p. 39) define a metaficção como: “[...] uma ficção fundada na elaboração de ficções”. Trata-se de uma ficção que não esconde a sua condição e que se volta para si, refletindo sobre si mesma. Ao voltar-se sobre si, refletindo sobre a própria criação, isto é, sobre a sua condição de ficção, permite que o leitor se mantenha consciente de estar diante de uma narrativa ficcional, e não de um relato da própria verdade. Lodge (2009, p. 213), em *A arte da ficção*, assinala que: “[...] metaficção é a ficção que versa sobre si mesma: romances e contos que chamam a atenção para o status ficcional e o método usado em sua escritura.” A conhecida intertextualidade que se dá através da paródia, do pastiche, do eco, da alusão, da citação direta ou do paralelismo estrutural consiste em processos metaficcionais, porque propiciam diálogos entre ficções e com a memória literária.

A metaficção não dá certezas e nem reitera as certezas defendidas, sua principal característica é a autoconsciência, mas uma autoconsciência irônica e, de certo modo, trágica. Ao se voltar para si mesma, ela se põe à beira de um abismo: “A metanarrativa permite este fenômeno de contenção ao extremo – ela encontra a morte.” (BEIDER, 1979, p. 45.) Ao se voltar sobre si mesma, tende a voltar ao começo de toda a sua narrativa – o que a conduz ao fim – nos sentidos de fim da narrativa que contempla e de sua finalidade. A metaficção representa a busca da identidade, definindo-se essa busca como agônica: “[...] dizer quem sou é uma necessidade que me exige sair de mim para poder me ver, o que é uma impossibilidade.” (BERNARDO, 2010, p. 52.) O autor se utiliza da imagem da “serpente

urobórica”¹² para ilustrar o movimento da metaficção sobre si mesma. Curiosamente, Arrigucci Jr. (2003) recorre à figura do escorpião para ilustrar a narrativa que se volta sobre si mesma. As duas metáforas se equivalem, no sentido que buscam representar: o de uma narrativa que ao tematizar a si própria, se destrói para gerar algo superior. Em Guimarães Rosa esse tipo de narrativa metafictional ocorre de modo exemplar. Fazemos menção às estórias dos contos que se seguem ao prefácio “Aletria e hermenêutica”, que se desenvolvem de maneira circular, terminando de volta ao início, cumprindo assim o desenredo – técnica narrativa praticada pelo escritor, demonstrada em um dos contos emblemáticos dessa técnica narrativa, cujo título materializa o procedimento: “Desenredo”.

A concepção de metaficção defendida por Gass, que se baseia na multiplicação interna de ficções, se opõe à demanda realista de que a linguagem representa a realidade. O século XIX nos habituou a compreender a ficção pela chave realista, como uma suposta representação fiel da realidade. Segundo Bernardo (2010), os defensores do paradigma realista se oporiam à metaficção, porque ela quebraria o contrato de ilusão entre autor e o leitor, impedindo a suspensão da descrença tão necessária ao prazer da leitura. Entretanto, o realismo pode ser percebido como uma espécie de máscara, tendo em vista que, ao ser desmascarado, revela-se pura metáfora. Este é o entendimento de Sílvia Regina Pinto (*apud* Bernardo, 2008, p. 41), quando afirma: “[...] a própria obra propõe uma ruptura para com a realidade, desde o instante em que se constrói não como uma transcrição apenas, mas como transgressão daquela”. No século XX, retornam com muita força as dúvidas políticas e epistemológicas, em função de decepções históricas e impasses científicos. Heisenberg formulou o seu “princípio da incerteza”, postulando que a observação e a descrição de um fenômeno alteram o próprio fenômeno. Dessa perspectiva, conforme assinala Forrest-Thompson (*apud* Bernardo, 2010, p. 42, grifo do autor): “[...] não há outra *realidade* que não nossos próprios sistemas de medir a realidade.”

A teoria do efeito estético de Wolfgang Iser fornece subsídios relevantes para a compreensão do fenômeno da metaficção. Na recepção de um texto literário, o leitor se apropria da máscara do “outro ficcional” para experimentar em si o que antes não ousava. O efeito estético é determinado pelo distanciamento crítico interior, em que o sujeito supera sua própria indeterminação, no reencontro de seu potencial mais criativo. A identificação com a máscara do outro, oferecida pelo texto ficcional, oportuniza ao leitor observar-se de fora de si.

¹² Segundo Koss (2004), a serpente é considerada símbolo da continuidade da vida e conexão com o mundo profundo. Como uruboros, a serpente que morde seu rabo, simboliza o caráter cíclico de todo ser, o fim que se une ao começo.

Tal experiência inaugura a distância que produz o autoconhecimento. O efeito estético se desvincula da projeção subjetiva, aliando-se à vivência do conhecimento, logo, a narrativa metaficcional oportuniza ao sujeito uma percepção distanciada da alienação narcísica e da sociocultural, evitando-se com isso a conhecida polarização entre as duas esferas. A relação polarizada ou dicotômica referida diz respeito às posições ideológico-doutrinárias que se dividiam entre a literatura de cunho sociológico ou realista *versus* aquela que buscava a função poética da linguagem, cujo centro das atenções se localizava na palavra designativa de sentimentos e pensamentos, pelo seu poder gerador de realidades.

Guimarães Rosa se utiliza de uma diversidade de estratégias metaficcionais, dentre elas, a invenção e a recriação de nomes, não se restringindo à criação de neologismos. O escritor expandiu a sua construção linguística à criação de poetas anagramáticos. Walnice Nogueira Galvão, no seu ensaio “Heteronímia em Guimarães Rosa”, detalha um agrupamento de poemas do escritor, originariamente publicados em periódicos, assinados com nomes de poetas que são anagramáticos do escritor mineiro. Segundo a ensaísta, a descoberta veio a público com a organização de uma bibliografia, em homenagem ao escritor, logo após a sua morte (1967), publicada pela editora José Olympio, organização de Plínio Doyle, que relata ter sido a principal pista a *Antologia de poetas brasileiros bissextos contemporâneos*, de Manuel Bandeira (1992). Naquele volume, aparece o poeta anagramático de Guimarães Rosa, “Soares Guiamar”, com seis poemas. Plínio Doyle empreende pesquisa no Jornal *O Globo* do ano de 1961, onde os poemas haviam sido publicados, e encontra mais doze poemas, assinados por dois novos nomes: “Meuriss Aragão” – anagramático de Guimarães Rosa, e “Sá Araújo Ségrim” – anagramático de J. Guimarães Rosa. Surgem, depois, mais quatro poemas do quarto anagramático de Guimarães Rosa: “Romaguari Sães.” (Cf.: GALVÃO, 2008, p. 172-173.) Galvão arrola os poetas e suas produções, destacando que muitos deles se encontram em *Ave, palavra*, e menciona ainda outras “presenças” poéticas recorrentes, na prosa do escritor, disfarçadas em canção folclórica, notas, citações.

A pesquisadora faz referência a um “despistamento visível” de Guimarães Rosa, afirmando que as “citações” não fornecem elementos suficientes à pesquisa, concebendo-as como “malabarismos do escritor”. Segundo Galvão (2008, p. 178), João Barandão é “[...] o mais ubíquo dos poetas do prosador.” Descreve a sua aparição em “Cara-de-Bronze”, de *Corpo de baile*, através de citações: “[...] das Cantigas de serão, de João Barandão”. O trovador e as mesmas cantigas são mencionados, em *Tutameia*, com três versos, no conto “Barra da Vaca”; e outra cantiga no corpo do texto de “Melim Meloso” e em *Estas estórias*, “[...] com o vaqueiro Mariano.” (Cf. GALVÃO, 2008, p. 175-178.) Segundo a autora,

Guimarães Rosa, desde 1929, publicava narrativas em periódicos. É com uma coletânea de poemas em um livro intitulado *Magma* que vence um concurso de poesia na Academia Brasileira de Letras, em 1937 – livro que só foi publicado em 1997. No mesmo ano em que venceu o concurso de poesia, o escritor obteve o segundo lugar em um concurso de contos do prêmio Humberto de Campos, da Livraria José Olympio, com uma coletânea de contos de título *Contos*, assinado com o pseudônimo de “Viator”. Somente dez anos depois, o livro foi recolhido e o pseudônimo identificado, retornando como *Sagarana*, após ter passado por muitas alterações e supressões, em rigorosas e exaustivas revisões do autor. Antes de estreiar com *Sagarana*, o escritor já assinava suas publicações com o pseudônimo “Viator” ou “Viadante”. O processo de reescritura de *Sagarana*, referido por Galvão, é tematizado por Sônia Maria van Dijk Lima, e será retomado mais adiante, em relação ao surgimento de *Tutameia*: terceiras estórias.

Como estratégia metaficcional, os poetas anagramáticos de Rosa, em sua obra, permitem ao escritor apresentar, as suas impressões sobre sua criação, antes da publicação, isto é, em primeira mão, analisando o seu fazer poético, no interior de sua obra ficcional. O discurso em terceira pessoa, propiciador do distanciamento, concede-lhe a primeira crítica. Através das máscaras anagramáticas, Rosa se distancia e se aproxima da sua composição artística, na dança da metapoese. Os anagramáticos possuem as marcas do nome de seu criador, em combinações diversas e estilo coerente. O ocultamento não se realiza em plenitude, pois, na condição de máscaras, os anagramáticos indicam o disfarce. Esse procedimento em Rosa pode ser comparado ao da multiplicidade de prefácios, em *Tutameia*, que cumprem função metapoética, pela união da crítica com a invenção, associadas a outros recursos da língua, prefigurando a realidade do texto ficcional, através de jogos lúdicos que convidam o leitor a um trabalho mútuo de composição.

Na seara dos prefácios como configuradores da arte poética, existem precursores. Em pleno Romantismo, o poeta Álvares de Azevedo, já configurava a sua poesia em seus prefácios. Cilaine Alves, em seu livro *O Belo e o Disforme*, (1998) analisa a produção poética de Álvares de Azevedo, à luz das teorias poéticas dos *Frühromantiker*¹³ alemães, sobretudo Schiller e Schlegel. A pesquisadora analisa a recepção do poeta romântico como de modo equivocado, pelas bases em que se assentam: o político e o biográfico. João Adolfo Hansen, no prefácio ao livro de Alves (1998), intitulado: “Forma Romântica e Psicologismo Crítico”,

¹³Costa Lima (2005) assinala que os *Frühromantiker*, os primeiros românticos alemães, principiaram a tematização da literatura e desdobraram o postulado kantiano da autonomia da experiência estética, embora as vertentes românticas que fundam a concepção de literatura no sujeito individual, como expressão, tenham obtido maior ressonância entre leitores e críticos.

afirma que, na obra de Azevedo: “[...] figuram contradições de seu tempo por meio de uma dualidade de princípios, que chamou de ‘binomia’ em um dos prefácios de *Lira dos Vinte Anos*.” (HANSEN, 1998, p.11.) Cilaine Alves analisa que a binomia se traduz em Azevedo pela oposição de contrários, paradoxos, em personagens e temáticas, tornando evidentes as duas tendências do Romantismo, no século XIX.

Candido, no ensaio “A Educação pela Noite”¹⁴, analisa Azevedo como um poeta culto e possuidor de um projeto estético claro. Diz que o artista dialogava com a crítica, através de sua poesia e do texto dramático. Em sua análise sobre Macário, Candido discorre sobre aspectos da construção poética de Azevedo, destacando dois fatores: “a teoria dos contrastes” e a “concepção de beleza”. O primeiro tem por nome “binomia”, e diz respeito à divisão da consciência lírica em duas, oscilando entre o ceticismo e o idealismo. Candido se opõe à noção assimilada pela maioria dos críticos de que tal dualismo consiste em um traço da personalidade do poeta, definindo tal oscilação, em *Formação da Literatura Brasileira* (1975), em uma abordagem estritamente textual. Concebe a “teoria da binomia” como uma das singularidades e ainda como a própria “essência” do poeta – representativa do individualismo romântico, como uma síntese da subjetividade romântica: “[...] coexistência e choques dos contrários, um dos pressupostos da estética romântica.” (CANDIDO, 1975, p. 11.) Antonio Candido é um dos críticos que resgatam a obra de Álvares de Azevedo, a partir de uma perspectiva que evidencia questões estruturais e de ordem temática, com foco no princípio estético.

Segundo Candido (1975, p. 357), Álvares de Azevedo foi um dos poucos a praticar a “crítica viva”. O crítico discorre sobre outro aspecto relevante na poesia do poeta romântico, ao analisar, no prefácio de *O Conde Lopo*, a concepção de belo do poeta, dividida em duas categorias, que se subdividem em três tipos. Alves (1998) refere-se à mistura da natureza das imagens com a emoção que elas provocam, para a promoção da fusão destas, com base no que analisa Candido (1975, p. 361-362), ao afirmar que o sujeito lírico aspira: “[...] ora a uma realidade mais subjetiva, ora a uma realidade exterior.” Paulo Rónai, (2009), em “As estórias de *Tutameia*”¹⁵, refere-se ao princípio da antinomia metafísica, nos contos de *Tutameia*, que se assemelha à antinomia analisada por Alves. Sobre as antinomias, na escrita de Guimarães Rosa, o crítico escreve:

¹⁴ “A Educação pela Noite”: palestra na Academia Paulista de Letras, setembro de 1981, na série comemorativa do sesquicentenário do nascimento de Álvares de Azevedo, publicada com o título “Teatro e narrativa em prosa de Álvares de Azevedo”, como introdução ao *Macário*, Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, 1982.

¹⁵ RÓNAI, Paulo. “As estórias de *Tutameia*”. *O Estado de S. Paulo*, 23 de março de 1968.

Entre os muitos critérios possíveis de arrumação vislumbra-se-me um sugerido pelo que, por falta de melhor termo, denominaria de antonímia metafísica. Essa figura estilística, de mais a mais frequente nas obras do nosso autor surge em palavras que não indicam manifestação do real e sim abstrações opostas a fenômenos percebíveis pelos sentidos, tais como: *antipesquisas*, *acronologia*, *desalegria*, *improrogo*, *irreticência*; *desverde*, *incogitante*, *descombinar* (com alguém), *desprestar* (atenção), *inconsiderar*, *indestruir*, *inimaginar*, *irrefutar-se*, etc., ou em frases como “*Tinha o para não ser célebre.*” Dentro do contexto, tais expressões claramente indicam algo mais do que a simples negação do antônimo: aludem a uma nova modalidade de ser ou de agir, a manifestações positivas do que não é. Da mesma forma, na própria contextura de certos contos o inexistente entremostra a vontade de se materializar. (RÓNAI, 2009, p. 24.)

Os termos linguísticos da passagem de *Tutameia*: terceiras histórias são transcritos por Rónai, conforme sua formatação original, na obra: em itálico. Devido à presença abundante dos prefixos indicativos de negação, em um primeiro momento, podemos interpretá-los como meras antonímias, como observa o crítico. A negatividade aludida nos vocábulos não é uma mera oposição e também não se trata de simples negação da realidade, mas de alusão ao que está ausente, como a outra face do que está presente, criando novas presenças pelo jogo da negatividade. Iser (2002), em “O jogo do texto”, analisa a negatividade, no jogo do texto, na interação autor-texto-leitor, como um acontecimento em processo. Segundo o teórico, nesse jogo, o leitor não se comporta como um mero observador, pois o jogo é um acontecimento também para ele. Como tal, provoca a sua participação:

[...] nos procedimentos e na encenação. Pois o jogo do texto pode ser cumprido individualmente por cada leitor, que, ao realizá-lo de seu modo, produz um “suplemento” individual, que considera ser o significado do texto. O significado é um “suplemento” porque prende o processo ininterrupto de transformação e é adicional ao texto, sem jamais ser autenticado por ele. [...] A negatividade está, portanto, longe do negativo em seus efeitos, pois metamorfoseia a ausência em presença, [...] Através dessas mudanças constantes, o jogo do texto usa a negatividade de um modo que sintetiza as inter-relação entre ausência e presença. E aqui está a unicidade do jogo – ele produz e, ao mesmo tempo, possibilita que o processo de produção seja observado. O leitor é, então, apanhado em uma duplicidade inexorável: está envolto em uma ilusão e, simultaneamente, está consciente de que é uma ilusão. É por essa oscilação incessante entre a ilusão fechada e a ilusão seccionada que a transformação efetivada pelo jogo do texto se faz a si mesmo sentir pelo leitor. (ISER, 2002, p. 116.)

A presença do que se ausenta no universo ficcional de *Tutameia* marca a situação das personagens dos contos rosianos, no sertão-mundo fabuloso, onde se passam as curtas histórias. *Tutameia* apresenta-se como um livro singular, e dentre os muitos traços que o singularizam estão os quatro prefácios, que se confundem com as histórias dos contos. A interpenetração de prefácios e histórias – tanto as narrativas dos contos, propriamente ditos, como as que estão embutidas nos prefácios, longe de provocar dissociações, promovem a

integração das partes do livro, haja vista as relações que se estabelecem pela transposição de fronteiras entre os textos prefaciais e os contos.

Luiz Fernando Valente, em seu livro *Mundivivências: leituras comparativas de Guimarães Rosa* (2011), no capítulo intitulado, não por acaso, “Uma poética do diálogo: os prefácios de *Tutameia*”, nos oferece uma opinião inusitada, em sua análise dos quatro prefácios do livro:

[...] constituem uma espécie de ars poetica rosiana, na medida em que apresentam, de forma compacta, as preocupações fundamentais do autor sobre variados aspectos da criação literária, tais como: o papel da imaginação, o poder mágico da linguagem, a representação ficcional do tempo humano e a cooperação entre o escritor e o leitor no processo criativo. Entretanto, é preciso lembrar que, embora forneçam pistas valiosas sobre a estética e o processo criativo de Guimarães Rosa, os prefácios não formam um sistema teórico coerente. (VALENTE, 2011, p. 19.)

O pesquisador defende a noção de que aos prefácios de *Tutameia* não subjaz propriamente uma teoria poética, lembrando-nos que seu autor é, “[...] antes de tudo, um ficcionista, que se recusa a abandonar o prazer que desperta o jogo da linguagem e a abrir mão de um universo repleto de personagens inventados.” (VALENTE, 2011, p. 19.) Esse aspecto é evidenciado por Arriguicci Jr. (2003), ao se referir a uma possível explicitação de um projeto ficcional, em prefácios que contêm arranjos ficcionais, em seu interior, e que tratam essa matéria – a ficcionalidade embutida no texto prefacial, com aspecto de verdade – aporia que tenta se respaldar no gênero ensaio¹⁶. Valente observa que os elementos filosóficos e metalinguísticos que permeiam a obra de Rosa, em diálogo com teóricos e filósofos da literatura, fazem parte do acervo intelectual do autor, que, por sua vez, se filia a tendências de uma época, ao tempo em que também efetua resgates valiosos de tradições culturais. Para Valente, nos prefácios de *Tutameia*, não há indícios de definições prioritárias do filosófico ou metalinguístico, ou mesmo de uma ou outra teoria ficcional. Segundo Valente (2011, p. 19): “Demonstrando um perfeito equilíbrio entre o conceitual e o imaginário, o autor reflete sobre

¹⁶ Em “O ensaio como forma”, Theodor W. Adorno (2003) faz uma crítica ao preconceito existente na Alemanha contra o gênero ensaio. Em sua análise, destaca o aprisionamento do ensaio como uma forma que ficou presa pelo preconceito derivado da oposição entre a Ciência e a Arte, desenvolvendo o pensamento de que tal gênero não deve se excluir do mundo acadêmico, apesar de ser mais “cotado” como de caráter científico, logo, comprometido com a verdade. Analisa a antiga autonomia do ensaio, a partir da concepção de Georg von Lukács, em *Die Seele und die Formen* (1911) (A alma e as formas): “A forma do ensaio ainda não conseguiu deixar para trás o caminho que leva à autonomia, um caminho que sua irmã, a literatura, já percorreu há muito tempo, desenvolvendo-se a partir de uma primitiva e indiferenciada unidade com a ciência, a moral e a arte.” Para demonstrar a condição do ensaio como forma comprometida com a verdade das coisas, sem autonomia criadora, Adorno contrapõe outro pensamento de Lukács, que destaca a propriedade do ensaio de sempre falar de algo já formado ou de algo que já tenha existido, sendo parte de sua essência que ele não destaque coisas novas, mas se limite a ordenar de uma nova maneira as coisas que em algum momento já foram vivas. Por essa característica de ordenação, sem dar forma a algo novo a partir do que não tem forma, o ensaio encontra-se vinculado às coisas, tendo de sempre dizer a “verdade.”

a natureza da literatura e a relação entre a existência humana e a ficção, ao mesmo tempo que continua a criar literatura.” E segue seu raciocínio, apoiando-se nas categorias propostas por Roman Jakobson (2010), em seu clássico ensaio *Linguística e poética*:

[...] nos prefácios de *Tutameia* não predomina nem a função referencial nem a função metalinguística da linguagem, como se poderia esperar em se tratando de prefácios, mas, ao contrário, a função poética, isto é, aquela que focaliza na própria mensagem. Os prefácios não devem ser lidos, portanto, como textos discursivos, mas sim como *narrativas* altamente originais, que cruzam as fronteiras entre a ficção e a não ficção. (VALENTE, 2011, p. 20, grifo do autor.)

A excepcionalidade dos prefácios de *Tutameia*, em comparação com os prefácios convencionais, é notória. De modo diverso, eles integram-se aos contos, cumprindo funções não estritamente paratextuais, constituindo parte intrínseca do livro, considerando o que analisa Genette (2009), em *Paratextos editoriais*. Os prefácios comuns têm como função prioritária apresentar a obra, muitas vezes classificando-a e indicando ao leitor “o porquê e o como” do livro, ou a metodologia de leitura mais adequada, isto é, como o autor deseja que a obra seja lida: “Consiste igualmente, e talvez em primeiro lugar, em colocar o leitor – definitivamente suposto – de posse de informações que o autor julga necessárias a uma boa leitura”. (GENETTE, 2009, p. 186.) A questão paratextual será tratada, de modo mais específico, no subcapítulo 2.1, dedicado com maior especificidade às instâncias prefaciais de *Tutameia*.

Em sua análise, Valente lembra que os prefácios de *Tutameia*, assim como ocorre na ficção, reclamam a participação ativa do leitor em sua recepção:

Tal como na ficção de Guimarães Rosa, a qualidade da informação a ser colhida dos prefácios depende do diálogo ativo entre o leitor e o texto. Os prefácios revelam-se ineficazes quanto a uma possível introdução à obra rosiana, uma vez que proporcionam ao leitor descuidado o mínimo de orientação. Ao contrário, a leitura proveitosa desses prefácios depende, paradoxalmente, da familiaridade com outras obras de Guimarães Rosa. Em vez de facilitarem a leitura de *Tutameia*, os prefácios deliberadamente a complicam, remetendo a outros textos do autor, inclusive as próprias quarenta histórias de *Tutameia* e exigindo enorme participação do leitor. Desta forma, os prefácios seriam a reafirmação de intertextualidade, característica fundamental da obra rosiana, [...] que está em perene diálogo com a tradição literária e filosófica ocidental. (VALENTE, 2011, p. 20.)

O alerta de Valente à questão recorrente da ficcionalidade dos prefácios, ou paratextos ficcionais, abordada por Arrigucci Jr. (2003) – a união de invenção e crítica, no interior da obra, como um traço da narrativa moderna, convida-nos também a revisitar outro aspecto visto em *Tutameia*, que é a intertextualidade na obra, aspecto que Valente evidencia em seu estudo, tendo em vista a concepção de que um texto não é um objeto hermético e independente de outros, mas que engloba muitos outros textos, aludindo a eles implícita ou

explicitamente, sejam antecedentes, sejam os que a ela se seguem. Valente chama a atenção para o número de prefácios de *Tutameia*, que coincide, de forma significativa, com o número de obras de seu autor, publicadas anteriormente: *Sagarana*, *Corpo de baile*, *Grande sertão: veredas* e *Primeiras estórias*. Segundo Valente (2011, p. 20), por esse indício, o escritor mineiro, muito consciente das intertextualidades presentes em sua obra, parece sinalizar ao público receptor de sua obra: “[...] que a verdadeira introdução a *Tutameia* se encontra não nos quatro prefácios, mas, sim, nos seus quatro livros anteriormente publicados.” Respalda essa noção Genette (2009), em seu livro *Paratextos editoriais*, quando se volta para os elementos que compõem o objeto livro e que lhes dá significação. Concebe a obra literária como um texto, numa sequência de enunciados verbais carregados de significações, em diferentes graus. Afirmar que o texto não se apresenta em “estado nu”, mas acompanhado de outras produções, que podem ser verbais ou não verbais e que esses acompanhamentos prolongam o texto e o apresentam, tornando-o presente, garantindo, assim, “[...] a sua presença no mundo, sua recepção e seu consumo.” (GENETTE, 2009, p. 9.)

Daisy Turrer, em *O livro e a ausência de livro em Tutameia*, de Guimarães Rosa, chama a atenção para o fato de que a história do livro se inicia muito antes de sua publicação, quando é anunciado pelo autor, ao lado de *Sagarana*, para surgir muito tempo depois, não em um todo, mas em publicações avulsas, em revistas e jornais. Segundo Turrer (2002, p. 77): “A obra trilha, assim, um caminho inverso: não do livro para o circuito comunicacional, mas do circuito comunicacional para o livro, [...]” O estudo de Turrer aponta para “o caminho inverso” na escrita do livro. Para a autora, esse caminho invertido subverte a função do paratexto, o que dá ao livro uma “escrita em todas as direções”, obra aberta, indivisa, “a nascente de todas as obras.” (Cf.: TURRER, 2002, p. 88.) A análise de Turrer é reiterativa da noção de que o livro explicita o projeto poético de seu autor. Do ponto de vista da autora, esse projeto poético não está “guardado a sete chaves”, no interior da obra, mas se expressa desde a sua concepção, no momento mesmo em que era anunciado e é reforçado pelo modo como foi escrito, a forma inicial de publicação e a posterior reunião dos “fragmentos”, articulados em um conjunto significativo.

As datas referidas por Turrer, em seu estudo, encontram aporte em Simões, (1988, p.22), que realiza uma espécie de “inventário” das publicações dos prefácios de *Tutameia*: “‘Hipotrélico’ foi publicado em 14-01-1961, ‘Nós, os temulentos’ em 28-01-1961 – ambos em *O Globo* – e ‘Sobre a escova e a dúvida’, na revista *Pulso*, em 15-05-1965”. De acordo com essas informações, os três prefácios de *Tutameia* foram publicados anteriores ou simultaneamente aos contos de *Primeiras estórias*. Ressaltamos também a informação de

Novis (1989) de que os contos de *Tutameia* foram publicados, na revista *Pulso*, antes de serem organizados em livro. Segundo a pesquisadora, “Aletria e hermenêutica” era inédito e ao que lhe parece é o único prefácio da obra escrito com a finalidade de ser prefácio do livro. Segundo estudo biobibliográfico de Costa (2006) o primeiro prefácio é publicado no *Correio da Manhã* (04/05/1954), sob o título de “Risada e meia” – uma versão preliminar, que passou por um trabalho cuidadoso de reescrita, com muitas supressões e acréscimos, antes de se transformar em “Aletria e hermenêutica”, de *Tutameia*. Esse prefácio possui tamanho menor do que o dos contos que a ele se seguem. Os outros três são mais longos e se posicionam entremeados aos contos, de forma que os quatro textos prefaciais introduzem grupos de histórias.

Acerca do agrupamento das histórias da obra e as relações que estabelecem com os prefácios que as introduzem, existem estudos que analisam os grupos de histórias, na ordenação feita pelo autor na obra, atribuindo o modo de organização a questões diversas. Ressaltem-se o ensaio feito por Paulo Rónai (1968); a leitura que Vera Novis (1989) realiza em seu livro *Tutameia: engenho e arte e a sistematização* proposta por Willi Bolle (1973), em seu livro *Fórmula e Fábula*, com vistas à formulação de uma gramática narrativa, aplicada aos contos de Guimarães Rosa. Consta que o período de produção das histórias de *Tutameia* situa-se entre maio de 1965 e fevereiro de 1967 e que foram publicadas no periódico *Pulso*. Esse período da produção de Guimarães Rosa é comentado por Luiz Harss, que entrevistou o escritor, quando elaborava a obra:

Atualmente, está ele trabalhando numa série de bosquejos (sketches), escrevendo dois por mês – para serem publicados num jornal de médicos com ampla circulação no interior, mesmo em áreas não atingidas por outros periódicos ou jornais. Esse arranjo vai-lhe muito bem, é bom para o seu bolso e para a sua reputação, diz. Também impõe uma excelente disciplina: as histórias devem ser curtas, no máximo de duas páginas, de maneira que cada palavra conta. (HARSS *apud* BOLLE, 1973, p. 112.)

O poder de síntese que o ficcionista desenvolvera foi maximizado com a escritura das histórias de *Tutameia*. Existem opiniões que sinalizam para uma forte crença de que o caráter sintético do livro deveu-se provavelmente à exigência do pequeno espaço reservado ao autor, no mencionado periódico. Essa afirmação é no mínimo duvidosa, embora se confirme a questão da publicação dos contos curtos na revista. Sabe-se que a escrita de Guimarães Rosa em *Primeiras histórias* já diferia da de *Grande Sertão*: veredas, em termos de concisão. O fato de o autor escrever as histórias de *Tutameia* em consonância com a exigência de um espaço restrito, respeitado o limite de duas ou três páginas, não pode ser visto como um fator

essencialmente condicionante, no seu processo de desenvolvimento de uma linguagem sintética, mas sinaliza para o fato de que as circunstâncias e condições de sua escritura parecem ter ido ao encontro do seu projeto estético, uma vez que a condensação na narrativa fazia parte de sua busca na literatura. Essa assertiva apoia-se na observação de que o autor passa das estórias mais longas em *Sagarana* e *Corpo de Baile* para as mais curtas em *Primeiras Estórias* e as mais condensadas ainda em *Tutameia*: terceiras estórias. O tamanho reduzido dos contos não constituiu fator subtrativo à escrita da obra, muito pelo contrário, disciplinou o escritor, propiciando-lhe a desenvolver a condensação da escrita. Tal observação é feita por Rónai, no citado ensaio “As estórias de *Tutameia*”:

Descontados os quatro prefácios, *Tutameia*, de Guimarães Rosa, contém quarenta “estórias” curtas, de três a cinco páginas, extensão imposta pela revista em que a maioria (ou todas) foram publicadas. Longe de constituir um convite à ligeireza, o tamanho reduzido obrigou o escritor a excessiva concentração. Por menores que sejam, esses contos não se aproximam da crônica; são antes episódios cheios de carga explosiva, retratos que fazem adivinhar os dramas que moldaram as feições dos modelos, romances em potencial comprimidos ao máximo. Nem desta vez a tarefa do leitor é facilitada. Pelo contrário, quarenta vezes há de embrenhar-se em novas veredas, entrever perspectivas cambiantes por trás do emaranhado de outros tantos silvados. (RÓNAI, 2009, p. 21.)

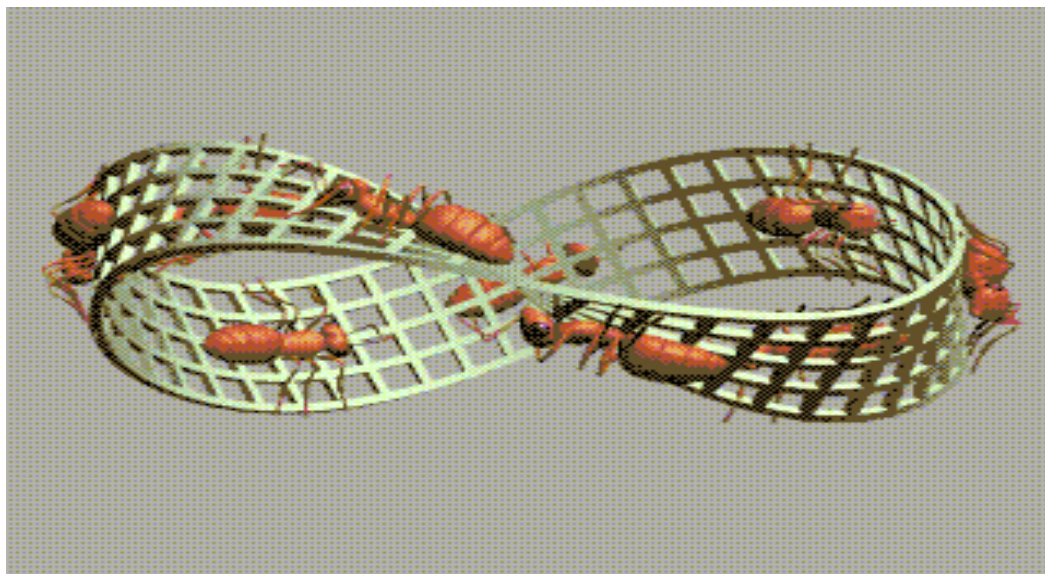
Sobre a gênese de *Tutameia*, Sônia Maria van Dijk Lima, em seu livro *Guimarães Rosa: escritura de Sagarana* (2003) afirma que existem indícios de que a obra já estava nos planos do autor, pelo menos, há trinta anos. Essa visão da autora coincide com a de Turrer (2002), que nos fala do anúncio da obra por seu autor, ainda no processo de escritura de *Sagarana*. Isto pode ser depreendido da leitura do posfácio de *Sezão*: “Porteira de fim de estrada”, retirado na edição de *Sagarana*. Ao entregar o exemplar do livro *Contos*, em 1937, para a editoração, Guimarães Rosa declara, no posfácio, que já escrevia *Tutameia*:

Bom tempo depois, o autor reviu o original do livro, e nelle mexeu, na fórma, mínimas modificações: nenhum accréscimo, quasi que supressões somente. [...] muita moita má ainda para ser foiçada, melhor rende deixar quieto o matto velho, e ir plantar roça noutra grota. (ROSA apud LIMA, 2003, p. 16, grifo meu.)

Para o escritor, o livro *Contos* deveria ser deixado de lado para se dedicar, naquele momento, a outro projeto. E já anunciava seu próximo livro: “[...] chamar-se-á ‘TUTAMEIA’ e virá logo depois deste, Benza-os Deus!” (ROSA apud LIMA, 2003, p. 16.) Sônia Maria van Dijk Lima analisa o processo de reescritura de *Sezão*, livro que foi publicado quase dez anos depois, com muitas reformulações, e sob novo e expressivo título: *Sagarana*.

A possível “lacuna” deixada pelo autor, entre as *Primeiras Estórias*, e as *Terceiras Estórias* também constitui um dado intrigante, que suscita o interesse de muitos

estudiosos. Em sua tese de doutorado, Romanelli (1995) realiza uma análise documental de cadernos, textos manuscritos e outros textos de Guimarães Rosa, relacionados a *Tutameia*. A pesquisadora faz referência ao caderno de estudo 10 do arquivo Guimarães Rosa do IEB, onde constam registros do escritor acerca do projeto das “segundas estórias”, incluindo uma relação de títulos que formariam o conjunto do livro. Segundo Romanelli, várias das narrativas elencadas fazem parte de *Tutameia*. Há quem defenda que a lacuna deixada pelo autor entre as *Primeiras estórias* e as *Terceiras estórias* faz parte do enigma da composição deste último: as “Segundas estórias” existiriam em *Tutameia*, de forma oculta, uma espécie de livro a ser descoberto pelo leitor atento, logo, a obra conjugaria dois livros em um, e a forma de organização dos prefácios e contos, no SUMÁRIO e no ÍNDICE DE RELEITURA apontariam para a existência de uma obra a ser desvendada, inserida na mais visível. Uma espécie de caixa que nos remeteria a outra caixa ou a “Fita de Möbius”, como a ilustração abaixo:



Fita de Moebius II
Maurits Cornelis Escher(1898-1972)

Essa composição enigmática do laço aponta para uma construção poética labiríntica, que se reverte em uma busca sobre si mesma. A linguagem passa a ser instrumento de indagação dela mesma, assim como a obra literária passa a existir em função da autoindagação. Nas palavras de Arrigucci Jr. (2003, p. 24-25, grifos do autor):

[...] Desnudam-se, por outro lado, procedimentos técnicos por alusão direta no próprio texto ficcional, provocando o efeito de estranhamento que quebra a ilusão realista e desmascara o laboratório literário, convidando o leitor a participar do jogo da ficção. A passar de mero *consumidor* passivo a *consumador* ativo do texto. Emprega-se o efeito da dissonância que reduz cenas de alta tensão dramática a uma farsa. Fragmenta-se a sintaxe da frase e, sobretudo, a do texto inteiro, exigindo do

leitor uma leitura-montagem dos segmentos justapostos, que ele deve conciliar dentro do leque ambíguo das múltiplas possibilidades combinatórias. Fragmenta-se também a palavra, frequentemente se remontando os destroços em neologismos. Chega-se à fragmentação do próprio livro: o objeto concreto passa a fazer parte do jogo expressivo com uma série de recursos pansemióticos, como sinais tipográficos, fotos, ilustrações etc. A colagem de textos alheios é, da mesma forma, usual: desde recortes de jornal até trechos de livros científicos, uma grande variedade de textos é anexada à obra, combinando-se aos textos básicos, como num caleidoscópio, que, graças à montagem, projeta enorme halo significativo, além do corte irônico que em geral acompanha os fragmentos. Na verdade, a ironia dá o tom constante do narrador, que, em certos momentos, se desdobra num narrador-sósia, interferindo no processo narrativo, ao formular, aos retalhos, uma poética da destruição, o projeto de uma contranarrativa, paródia irônica da narrativa que está construindo e na qual se interpõe, lúdica e zombeteiramente.

Considerando a análise do crítico, podemos pensar em um sósia do livro, a metaficção levada ao extremo, em um laboratório de *metapose*. Poderíamos levar em conta, como possíveis pistas para esse entendimento, o “índice de releitura”, ao final do livro, no qual invertem-se título e subtítulo, e as duas citações de Schopenhauer, em forma de epígrafe, no SUMÁRIO e no índice final, alusivas à leitura e interpretação. A recomendação de se ler o texto mais de uma vez ocorre nas duas epígrafes, como se apontassem para a existência de mais de uma leitura ou de uma leitura em dois planos.

Tutameia é um livro repleto de epígrafes. Em *Paratextos editoriais*, Genette (2009, p. 135) analisa que a prática da epígrafe é difundida no transcorrer do século XVIII e que seu lugar na obra é comumente: “[...] na primeira página par, após a dedicatória, mas antes do prefácio.” Entretanto, aponta o final do livro como outro lugar possível: “[...] última linha do texto, separada por um espaço em branco, [...]”. Comenta ainda que a mudança de lugar poderá acarretar uma mudança de função e que a epígrafe, no início do livro:

[...] está no aguardo de sua relação com o texto; a epígrafe no fim, depois da leitura do texto, tem em princípio uma significação evidente e mais autoritariamente conclusiva: é a palavra final, mesmo que se finja deixá-la para outro. [...] as epígrafes de capítulos, ou de partes, ou de obras singulares reunidas em coletâneas, localizam-se regularmente ainda no início da seção, e feito o giro completo, ou mais ou menos: é lógico que se poderia encontrar ainda dois ou três locais mais ou menos eficazes. (GENETTE, 2009, p. 135.)

O teórico denomina de epígrafe original aquela adotada em caráter definitivo, desde a primeira edição da obra. Como a epígrafe é uma citação, ocorre aí uma duplicação de funções, ela é um paratexto e ao mesmo tempo consiste num texto. As epígrafes alógrafas são aquelas atribuídas a autores que não os das obras:

[...] digamos Erasmo em La Bruyère: é por isso que é citação, e mesmo, como diz Antoine Compagnon com correção, ‘citação por excelência’. [...] A epígrafe pode ser impressa entre as partes, em itálico ou em romano, o nome do epigrafado pode vir entre parênteses, em maiúsculas, [...] (GENETTE, 2009, p. 136-137).

Genette estabelece as quatro funções da epígrafe, advertindo que nenhuma delas é explícita, “já que epigrafar é sempre um gesto mudo cuja interpretação fica a cargo do leitor.” Segundo o pesquisador, a epígrafe mais direta é a do século XX:

[...] uma função de comentário, às vezes decisiva – de esclarecimento, portanto, e como tal de justificativa, não do texto mas do título. [...] A prática da epígrafe como anexo justificativo do título impõe-se quase desde o tempo em que o próprio título é constituído de um empréstimo, de uma alusão ou de uma deformação paródica. (GENETTE, 2009, p. 141.)

A segunda função da epígrafe apontada por Genette (2009, p. 142) é a mais canônica: “[...] consiste num comentário do texto, que pode se claro ou enigmático”. A terceira e quarta funções, segundo o autor, são mais oblíquas. Suas mensagens são subliminares, como o efeito de garantia indireta, determinada pela presença desta à margem de um texto. A identidade do epigrafado assume relevância, funcionando como efeito de garantia de sua presença, no texto, ainda que indireta: “[...] garantia menos onerosa em geral que a de um prefácio, e mesmo que a de uma dedicatória, visto que é possível obtê-la sem pedir-lhe autorização.” (GENETTE, 2009, p. 143.) Para o teórico, o efeito mais importante da epígrafe é a sua simples presença, qualquer que seja a epígrafe: “[...] o efeito oblíquo mais poderoso [...] é o efeito-epígrafe.” Segundo Genette (2009, p. 144), a presença ou a ausência de epígrafe assinala, com grande margem de acerto: “[...] a época, o gênero ou a tendência de um escrito”. Refere-se ao excesso de epigrafação, no início do século XIX, ressaltando que no século XX a epígrafe assume caráter de índice de cultura: “[...] uma palavra-passe para a intelectualidade. [...] ela já é um pouco a sagração do escritor, que por meio dela escolheu seus pares e, portanto, seu lugar no Panteão.” GENETTE, 2009, p. 144.) Por esse raciocínio, *Tutameia* traz em si os dois indícios: excesso e índice de cultura de seu autor. Entretanto, em se tratando de Guimarães Rosa e particularmente de *Tutameia*, qualquer categorização ou fixação de padrões é temerosa, posto que a obra foi condensada ao extremo e seus paratextos se misturam aos textos, num processo de interpenetração que lhes conferem sentidos na obra, para muito além das funções e convenções paratextuais. As epígrafes alógrafas de *Tutameia* relacionam-se com o conteúdo das partes epigrafadas, sejam os prefácios, sejam os contos ou glossários. Podemos arriscar dizer que se encontram no limiar do canônico e do prosaico, pela diversidade, pelas intertextualidades e pelo destaque da linguagem oral.

A organização dos contos e dos prefácios de *Tutameia* mostra-se aparentemente desordenada. Dessa aparente desordem, depreendem-se sistemas de probabilidade provisórios, os quais pluralizam e “norteiam” as interpretações, a se configurarem em parâmetros

polifônicos. Simões (1988, p. 25) analisa os quatro prefácios como paratextos esparsos entre os quarenta contos, mas que conformam uma unidade textual:

Os prefácios possuem função norteadora e se, de um lado, “desviam” a atenção do leitor e obrigam-no a refletir, por outro, conduzem ao centro e enigma das histórias, cujas facetas poderiam ser assim representadas: o avesso da linguagem (“Aletria e Hermenêutica”), a inovação da palavra (“Hipotrérico”), a dupla realidade (“Nós, os temulentos”), o mundo representado (“Sobre a Escova e a Dúvida”). Essas quatro facetas multifazem-se em outras e fundem-se em torno de um tema mais amplo: o questionamento da linguagem, do homem e do mundo.

Um prefácio original traz em si a determinação do modo como o livro deve ser lido, além de informações sobre o autor, sua obra, a gênese e os processos da criação do escritor. Também tem função de determinar o público leitor, na orientação da leitura, situando o leitor. Os prefácios de *Tutameia*, em sua multiplicidade, não apenas contêm princípios orientadores da leitura dos contos, mas apontam para o conjunto da obra de Guimarães Rosa, valorizando o processo de criação do autor.

Entre os quatro prefácios, estão os quarenta contos agrupados por cada prefácio, em uma ordenação aparentemente alfabética, havendo, porém, uma ruptura nessa ordem, o que pode causar ao leitor menos atento a ilusão de que os contos estão desordenados, ou ordenados integralmente de modo alfabético, se não for percebida a ruptura da sequência, pela intercalação de um anagrama: “J G R” – as iniciais do nome do autor, formado pelas iniciais dos contos: J- “João Porém, criador de perus”; G- “Grande Gedeão”; R- “Reminiscção”. Retornando ao Sumário com esse dado, observamos a menção à ruptura, pela seguinte ordem dos contos: “Hiato”, “Intruge-se”, “Lá, nas Campinas” (os três contos que rompem a ordenação alfabética). Além de “J G R,” outro anagrama pode ser percebido, no livro, a partir das iniciais dos quatro prefácios: “Aletria e hermenêutica”; “Hipotrérico”; “Nós, os temulentos”; “Sobre a escova e a dúvida”, que sugerem o pré-nome do autor, em alemão: HANS. (Cf.: MACHADO, 1976, p. 92.)

Genette, (2009, p. 181) discute a necessidade de unificação em obras que contêm mais de um prefácio, para negar ou compensar um ponto de vista teórico: “Sem dúvida, a coletânea de ensaios ou de estudos é o gênero que exige com mais força o prefácio unificador, porque é muitas vezes o mais marcado pela diversidade de seus objetos [...]”. Contudo, o teórico opõe a essa necessidade de unificação, que diz ser quase universal, a “[...] valorização da diversidade.” (GENETTE, 2009, p. 182.) E cita as coletâneas de Borges, em cujos prólogos ou epílogos o autor abstém-se de evidenciar alguma característica geral. Para Genette, os prefácios ao modo de diálogo são do tipo autoral e alógrafos, simultaneamente. Isso se dá porque ocorre um fingimento do autor pela discussão de pontos de vista,

concepções com um interlocutor imaginário. Analisa que os prefácios múltiplos exercem na obra múltiplas funções, o que contribui para a existência de ambiguidades.

Os prefácios da obra em estudo apresentam-se com essa característica de diálogo com um interlocutor imaginário. Como verdadeiros ensaios sobre poética, a discussão sobre a arte em geral, sobre poesia, ficção, filosofia e modos de percepção do mundo e do homem ali se instauram e o diálogo com a crítica e com uma diversidade de teóricos se estabelece, de forma viva, dinâmica, muitas vezes disfarçado pelos entremeios das narrativas curtas. O último prefácio é o mais longo e mais teórico dos quatro, sendo também o que se desenvolve de modo mais claro através de narrativas. Explora o diálogo metaficcional com personagens que interagem com a voz autoral. Um exemplo dessa interação é a narrativa sobre Tio Cândido, que dá ao narrador uma “[...] *incumbência*: – Tem-se de redigir um abreviado de tudo.” (ROSA, 2009, p. 213.) Em sua explicação do motivo do título “Sobre a escova e a dúvida”, o autor narra um suposto episódio de sua infância sobre o uso da escova de dentes, antes do desjejum – hábito que questionara ainda criança, passando a agir de modo diverso da orientação e do costume, numa demonstração de rejeição à simples incorporação de costumes por velhos condicionamentos e a repetição destes, no cotidiano, de modo automatizado, isto é, sem que haja reflexão:

Durante anos, porém, em vários lugares, venho amiúde perguntando a outros; e sempre com já embotada surpresa. Respondem-me – mulheres, homens, crianças, médicos, dentistas – que usam o velho, consagrado, comum modo, o que cedo me impunham. Cumprem o inexplicável. [...] Donde, enfim, simplesmente referir-se o motivo da escova. (ROSA, 2009, p. 221, grifo meu.)

Os prefácios de *Tutameia* constituem exemplos de multiplicidade e ambiguidade, nos termos em que Genette (2009) analisa. “Aletria e hermenêutica”, com uma mistura de gêneros, possibilitada pelas “anedotas de abstração” em suas variadas formas; “Hipotrélico”, com uma narrativa subjacente à discussão estabelecida sobre a criação de novas palavras, por meio de diálogos entre o sujeito reacionário – o “hiputrélico”, o sujeito “maçante”, assim nomeado pelo inventor do termo: “[...] *bom português ainda meio enfigadado, mas no tom já feliz da descoberta, e apontando para o outro, peremptório* – O senhor também é hiputrélico ... (ROSA, 2009, p. 109); “Nós, os temulentos” promove uma discussão entre realidade e ficção, em uma estorinha protagonizada por Chico, o temulento; “Sobre a escova e a dúvida” realiza, em seus sete capítulos, uma espécie de conversação que abrange os processos de criação e a identificação do artista com sua obra. Nos quatro prefácios, o interlocutor se identifica aos poucos com o autor dos “contos críticos”, ou seja, a voz prefacial assume-se como autoral. É fato inconteste que os prefácios de *Tutameia* são autorais, isto é, que foram

escritos por Guimarães Rosa. Entretanto, a fronteira entre o paratexto e o metatexto desses prefácios é tênue, o que nos leva a fazer uma observação com base na análise de Genette. Acreditamos que o traço distintivo nos prefácios em questão, a equilibrar a relação paratexto/metatexto é a existência de estórias – pequenas narrativas diluídas nos prefácios, o que confirma a hipótese de o autor ser um autor de contos críticos. E mais: de prefácios que se utilizam da ficcionalidade para discutir postulados teóricos, numa conversação teórico-filosófica com os grandes nomes da História, sejam contemporâneos, sejam do passado.

Genette, (2009, p. 294) ao analisar a função paratextual da Nota (de rodapé), no romance, faz a seguinte observação: “Quanto mais um romance se liberta de seu pano de fundo histórico, mais a nota autoral pode parecer despropositada ou transgressiva, um tiro referencial no concerto ficcional”. Tal observação nos leva a refletir acerca da metaficção nos prefácios de *Tutameia*: podemos pensar que o caráter metaficcional da obra se deve também à aparente desreferencialização, pela ficcionalidade que desrealiza o real, uma espécie de libertação da referencialidade. Contudo, a aludida desreferencialização não desvincula a obra de contextos, mas amplia a sua capacidade de estabelecer conexões com o contexto histórico-literário de seu tempo, ultrapassando suas fronteiras. Acerca dos temas abordados nos prefácios, é perceptível a discussão sobre a produção artística, o fazer poético: os modos da narrativa em estória/história/História; estórias/anedotas de abstração; prefácio/ficção; oralidade/escrita; os processos de criação: inspiração/*insight*/construção/disciplina – trabalho; a criação de neologismos – invenção e reutilização/atualização de arcaísmos; concepção metafísica da realidade – na qual se engaja a arte poética de Guimarães Rosa; a explicitação dos procedimentos do cômico e sua função no texto.

O cômico, como tema e procedimento, se presentifica em toda a extensão do primeiro prefácio, e é recorrente nos outros prefácios. A explicitação dos procedimentos do cômico em *Tutameia* delinea-se em “Aletria e hermenêutica”, sendo possível identificá-los também nos outros prefácios da obra, assim como nos contos que integram a obra. Há registro de que a tendência para o anedótico em Guimarães Rosa já existia em *Sagarana*. Cite-se uma polêmica travada entre Antonio Candido e Sérgio Miliet, resgatada por Sônia Lima, no ensaio “Memória crítica de Sagarana”, em que Miliet critica o anedótico, por ocasião do lançamento do livro: “[...] *Sagarana* é, entretanto, uma grande estreia. Mais pela promessa do que pela realização. Estamos diante de um escritor capaz, de uma grande obra. Se conseguir libertar-se de sua propensão para a anedota, [...]” (MILIET *apud* LIMA, 2001, 162). A comicidade em *Tutameia* é anunciada por seu autor, já no início do primeiro prefácio, se estendendo por todo o livro:

E que, na prática da arte, comicidade e humorismo atuem como catalisadores ou sensibilizantes ao alegórico espiritual e ao não-prosaico, é verdade que se confere de modo grande. Risada e meia? Acerte-se nisso em Chaplin e em Cervantes. Não é o chiste rasa coisa ordinária; tanto seja porque escancha os planos da lógica, propondo-nos realidade superior e dimensões para mágicos novos sistemas de pensamento. (ROSA, 2009, p. 29-30.)

O julgamento do crítico sobre o (mau) gosto de Guimarães Rosa pelo anedótico, já observado em *Sagarana*, revela-se uma crítica precipitada, talvez por ter sido feita no calor da estreia de um livro, cuja composição desafia a lógica comum, rompendo com os modelos convencionais da época. Ao que parece, subjaz, à opinião do crítico, um conceito do cômico como algo menor – conceito que encontra seus fundamentos na História do riso. O cômico referido por Rosa não é o de qualquer pilhéria – das que provocam um riso raso e que reduzem o objeto aos olhos do expectador, mas o cômico que eleva “[...] *porque escancha os planos da lógica, propondo-nos realidade superior e dimensões para mágicos e novos sistemas de pensamento.*” (ROSA, 2009, p. 29-30.) A palavra chiste assume, no livro, significado de cômico, representado pelo anedótico, equivalendo ao que o autor denominou de “anedotas de abstração.” O cômico é entendido como uma via de acesso ao não oficial, tomando-se como contexto o definido pela oposição entre a ordem e o desvio. Dessa perspectiva, o riso possibilita a apreensão de uma realidade não alcançada pela via da razão séria. A proposta de cômico da obra é a de que sirva como instrumento para a busca de “[...] *novos sistemas de pensamento.*” (ROSA, 2009, p. 30), ampliando as possibilidades da língua e os sentidos. Trata-se de um cômico capaz de desvelar o engano humano, um instrumento de transcendência e de ruptura com a lógica e com o senso comum. A função do cômico na literatura, tomado como uma particularidade de *Tutameia*, será discutida na última secção do capítulo II, sob o título: “O riso como meio de reflexão”.

O caráter enigmático de *Tutameia* é atestado por vários estudiosos. Os elementos que conferem esse atributo ao livro são diversos, suas peculiaridades são indicadas na estrutura: dois índices (grosso modo); ordenação alfabética dos contos, anagramas, epígrafes, glossários, prefácios múltiplos, etc. As peculiaridades do livro se estendem para muito além do seu título ambíguo e provocativo da crítica. Rónai (2009) analisa *Tutameia* como uma obra labiríntica, por conter “intenções ocultas”. Existem outros inesgotáveis aspectos em *Tutameia*, que lhe conferem singularidade, como a existência de ilustrações no livro, que se fazem presentes na capa e ao final de cada estória, repetitivamente. Acerca das ilustrações na obra de Guimarães Rosa, Lenira Marques Covizzi (2003, p. 404), em seu estudo sobre a fortuna editorial das ilustrações da obra *Grande Sertão*: veredas, observa que tais ilustrações “[...] podem ser consideradas figuração visual em potência da produção do autor.” e cita um trecho

de “Nota da Editora”, destacado da obra coletiva *Em memória de João Guimarães Rosa* (1968, p. 8), que comenta a dedicação e o nível de exigência do escritor mineiro para a edição dos seus livros:

Guimarães Rosa logo começou a participar da preparação editorial [...], como acontecia sempre que preparávamos edição ou reedição de qualquer livro seu- “intervenção gráfica” que aceitávamos: ele sugeria o feitio das capas (em 1956 ficou sete horas ao telefone, trocando idéias com Poty sobre o desenho da capa de *Corpo de Baile*), rabiscava vinhetas ou ornatos (foram e sua escolha os *cul- de- lamps* de Tutameia, feitos por Luís Jardim: um deles, desenho de um caranguejo, é signo zodiacal do escritor) apresentava curiosos originais por ele mesmo rascunhados, desenvolvidos definitivamente, e com satisfação, pelos artistas, que ele também escolhia e que fizeram capas e ilustrações para seus livros.

Em pasta do acervo Guimarães Rosa, no Instituto de Estudos Brasileiros/USP, constam exemplos da colaboração de Guimarães Rosa para a ilustração do texto de *Tutameia*: terceiras estórias, sob o título: “Motivos para a capa de *Tutameia*: Terceiras estórias”, esboços e descrições do escritor, a serem concretizados pelo ilustrador Luís Jardim. Cada um dos contos contém ao final uma ilustração de uma coruja ou de um caranguejo. Ambas as figuras são significativas, no contexto da obra rosiana. As ilustrações do livro são consideradas produção de Guimarães Rosa, tendo sido reproduzidas nas edições da Editora José Olympio. Segundo Chevalier/Gheerbrant, (1997, p. 293), a coruja está relacionada ao “conhecimento racional” e à “reflexão”, como indicativo da exigência de interpretação. O caranguejo indicaria o signo zodiacal do autor: câncer. A linguagem não verbal da obra de Guimarães Rosa era também controlada pelo escritor, que fazia esboços ou orientava os ilustradores acerca das imagens que deveriam constar nas capas e contracapas de seus livros. Em *Primeiras estórias*, compõe um índice desenhado, em lugar de um índice de palavras.

As marcas autorais presentes em *Tutameia*: terceiras estórias parecem reiterativas da concepção *mea omnia* – tudo meu, coisa minha. Entretanto, a partir de quando a obra de Guimarães Rosa passou a ser editada pela editora Nova Fronteira, as mencionadas ilustrações não mais estiveram presentes, criando-se, por essa supressão, uma lacuna na obra rosiana, pelo ocultamento das diferentes linguagens que ali se articulam. Sabe-se de tentativas de reprodução das referidas ilustrações em edições comemorativas de algumas obras, visando à recuperação do padrão original, pois as ilustrações conferem aos textos, além de originalidade, a possibilidade de enriquecimento das reflexões sobre os mesmos, conforme observação de Covizzi (2003, p. 404): “[...] é correto e desejável que as articulações linguísticas e visuais presentes nas edições para as quais Guimarães Rosa fez sugestões – intervenções gráficas – continuem acessíveis ao público na sua inteireza criadora”. As

múltiplas linguagens da obra a tornam desafiadora e singular. Além dos recursos gráficos e imagéticos, existe uma profusão de textos na “montagem” do livro.

Já foi assinalado que Guimarães Rosa cuidava pessoalmente da organização interna de suas obras e que costumava efetuar inúmeras reescrituras de seus textos. Ao rever seu primeiro livro de contos “Sezão” – versão preliminar de *Sagarana*, na edição deste, após a premiação obtida com o volume sob o título *Contos*, além de alterar o título para *Sagarana*, excluiu um dos contos (“Bicho mau”) e o posfácio “PORTEIRA DE FIM DE ESTRADA.” (Cf.: LIMA, 2003, p. 18-19.) “Em *Corpo de baile*, as estórias (cada uma representativa de um dos planetas da tradição clássica) são organizadas de modo a constituírem um bailado cósmico.” (ARAUJO *apud* RAMOS, 2009, p.17.) Nas *Primeiras estórias*, não é por acaso que a estória do meio se intitula “O espelho”, pois essa organização tem função específica na obra: a de promover um espelhamento entre essa estória e as demais. Há repetição de personagem na primeira e na última estória, realizando percursos invertidos. A repetição de personagens é analisada por Umberto Eco, em *Seis passeios pelo bosque da ficção* (2010, p.132), como um tipo incomum de intertextualidade: “[...] uma personagem de determinada obra ficcional pode aparecer em outra obra ficcional e, assim, atuar como um sinal de veracidade.” No entendimento de Eco, a veracidade que os personagens de textos ficcionais alcançam, por sua repetição, em diferentes textos ficcionais, equipara-se à aquisição da “cidadania” pela sua libertação das histórias que os criou.

Tutameia é um livro rico em epígrafes e prefácios. Como já foi explicitado, os seus prefácios confundem-se com as estórias e estas são reunidas em quatro grupos. Cada prefácio demarcaria uma divisão da obra? E mais, considerando o caráter de coletânea, estes teriam função de elemento unificador da obra, conferindo-lhe unidade? Poder-se-ia pensar que as estórias de *Tutameia* reunidas comporiam uma única estória, como bem defende Vera Novis (1989), em seu livro *Tutameia: engenho e a arte*? Novis apresenta a obra como um conjunto, no qual os contos seriam fragmentos passíveis de ordenação temática: estórias de amor, de ciganos, do vaqueiro Ladislau – considerado pela autora o *alter ego* de Rosa, de cunho metalinguístico e de aprendizagem. A ensaísta destaca o tema aprendizagem, como rito de passagem ou seja, para que o herói, em seu percurso, alcance a passagem de um estado para outro – de um estado de carência a um estado de plenitude. A autora afirma que o tema central de *Tutameia* é a aprendizagem:

A viagem em *Tutameia* é, pois, a caminhada dos personagens em direção a outra metade, ao outro, à iluminação, ao seu completamento, no que são orientados pelos mestres, modelos de completude. As várias estórias se articulam na composição do

grande tema do livro, a aprendizagem, através da figura onipresente de *Seo Drães*, arquétipo do mestre. *Seo Drães* aparece referido em “Retrato de cavalo”, que remete a outros contos metalinguísticos, “Palhaço da boca verde” e “Curtamão”. Aparece em “Intruge-se” e “Vida ensinada” como patrão de Ladislau. Ladislau, por sua vez, é o narrador de “o outro ou o outro”, estória do tio Dô e dos ciganos (que remete a “Faraó e a água do rio” e a “Zingaresca”) ou dos modelos Oriente e Ocidente (que remete a “Orientação” e aos contos explicitamente de aprendizagem, “Ripuária”, “_ Uai, eu?” e “Mechéu”). De forma que a figura de *Seo Drães* “amarra” os “contos de Ladislau”, os “contos de ciganos”, os “contos metalinguísticos” e os “contos de aprendizagem.” (NOVIS, 1989, p. 115-116.)

Acerca dos enredos de *Tutameia*, em ensaio publicado nos *Cadernos de Literatura Brasileira* do Instituto Moreira Salles: “Rapsodo do sertão: da lexogênese à mitopoética do sertão”, Galvão (2006, p. 171) tece as seguintes considerações:

O enredo esgarça-se consideravelmente nesse livro, como anteriormente talvez só em “Cara de Bronze”, de *Corpo de baile*. A instilação da atmosfera e a construção enigmática tendem a ser mais fortes que a trama, que se baseia em iluminações e adivinhações. Por isso, por serem pouco mais que parábolas, é bom assinalar que é nesse livro que a multiplicação dos enredos aparece com maior pujança, justamente onde eles quase desaparecem.

Araujo (*apud* RAMOS, 2009, p. 23) analisa autores e correntes de pensamento citados por Rosa, em epígrafes ou no corpo do livro. Em seu estudo, lista a tradição resgatada por Rosa e destaca Schopenhauer, citado nas epígrafes que encabeçam os índices, “emoldurando” a obra. Para a autora, o critério de verdade em Rosa “[...] se encontra: na ruptura da lógica e no consequente trabalho interpretativo, pessoal, de recepção do novo. [...]”. A imprescindibilidade da interpretação é um pressuposto do texto literário, que em sua estrutura de vazios convida o leitor a preenchê-los, como construtor de um enredo, de uma lógica textual, um inventor de mundos, conforme assinala Carmen Sevilla Gonçalves dos Santos (2009), em “Relação texto-leitor e perspectivas teóricas: um panorama”:

[...] o mundo esboçado incitando o leitor a imaginá-lo é a estrutura de vazios do texto, [...] o leitor real quando aceita o papel apresentado pelo *leitor implícito* (conceito de ordem textual) entra no jogo diádico com o autor, imaginando e interpretando o mundo esquematizado através do texto, mas muito provavelmente nunca idêntico ao mundo do autor.” (SANTOS, 2009, p. 59, grifos da autora.)

O mundo do autor não é dado a conhecer ao seu público leitor. O leitor real, seguindo as evidências fornecidas pelo texto, em sua estrutura de vazios, pode ter acesso ao mundo do texto, que tem muito de realidade, sem, no entanto, reduplicá-la, como diz Iser. Neste estudo, não há a pretensão de decifrar os enigmas de *Tutameia*. As múltiplas e diferentes abordagens resultantes de inúmeras pesquisas apontam para uma obra complexa e híbrida, com tendência à miscelânea ou à mistura de gêneros. Ressaltamos a relevância das leituras críticas sobre a obra em estudo para o entendimento das mais variadas nuances da

obra de Guimarães Rosa e de sua complexidade – particularizadas em *Tutameia*: terceiras estórias.

1.2 O espaço regional múltiplo de Rosa

O nome João Guimarães Rosa impõe-se, indiscutivelmente, entre os grandes escritores brasileiros. Sua ascensão, com *Sagarana* (1946), culmina com a publicação do romance *Grande Sertão: veredas*, em 1956. Por escolher o sertão mineiro como o entrelugar, onde se desenvolvem as suas estórias, é inserido pela historiografia literária na literatura regionalista. Porém, o seu regionalismo se configura diferenciado do regionalismo de 1930, segundo opinião do crítico Antonio Candido (2006), em seu ensaio “A nova narrativa”, na medida em que o escritor:

[...] cumpriu uma etapa mais arrojada: tentar o mesmo resultado sem contornar o perigo, mas aceitando-o, entrando de armas e bagagens pelo pitoresco regional mais complexo e meticuloso, e assim conseguindo anulá-lo como particularidade, para transformá-lo em valor para todos. O mundo rústico do sertão ainda existe no Brasil, e ignorá-lo é um artifício. Por isso ele se impõe à consciência do artista, como à do político e do revolucionário. Rosa aceitou o desafio e fez dele matéria, não de regionalismo, mas de ficção pluridimensional, acima do seu ponto de partida contingente. (CANDIDO, 2006, p. 250-251.)

Candido percebe que Guimarães Rosa constrói o sertão, ultrapassando os limites de uma época. Para o crítico, a questão fundamental deixa de ser a de o texto esgotar-se na condução a aspectos da realidade ou do sujeito, mas: “[...] de lhe pedir que crie para nós o mundo, ou um mundo que existe e atua na medida em que é discurso literário.” (CANDIDO, 2006, 250.) Considera que por essa estratégia o escritor: “[...] tornou-se o maior ficcionista da língua portuguesa em nosso tempo,” ultrapassando o senso de realismo para intensificar o senso do real; e ainda mostrou “[...] como é possível entrar pelo fantástico e comunicar o mais legítimo sentimento do verdadeiro; como é possível instaurar a modernidade da escrita dentro da maior fidelidade à tradição da língua e à matriz da região.” (CANDIDO, 2006, p. 251.) Avalia que a escritura de *Grande sertão: veredas* possibilitou ao escritor forjar um instrumento privilegiado da narrativa, que chamou de “[...] monólogo infinito (um pouco no sentido da ‘melodia infinita’) – que teria uma influência decisiva sobre a ficção brasileira posterior.” (CANDIDO, 2006, p. 251.). A concepção de regionalismo é ampliada por Candido, em outro ensaio, intitulado “Literatura e subdesenvolvimento”, abrangendo:

[...] toda a ficção vinculada à descrição das regiões e dos costumes rurais desde o Romantismo; e não à maneira da maioria da crítica hispano-americana moderna, que geralmente o restringe às fases compreendidas mais ou menos entre 1920 e 1950. (CANDIDO, 2006, p. 190.)

O regionalismo em Guimarães Rosa se expressa na atenção às regiões interioranas do país, na criação de personagens que se identificam com os habitantes dos lugares onde ocorrem suas narrativas. Günter Lorenz (*apud* Bolle, 1973, p. 14), “[...] endossando a opinião de um autor que não menciona, apresenta a literatura brasileira atual como ‘literatura de uma personalidade única’ (Guimarães Rosa), alegando a ‘falta de termos de comparação’”. Segundo Bolle (1973, p. 14-15), essa visão se deve ao fato de o escritor ter sido “[...] apresentado ao público estrangeiro como desligado de uma tradição histórico-literária, ao invés de inserido nela; e, paralelamente, há uma recaída no culto do gênio”. O crítico, discordando de Lorenz, seleciona o regionalismo como primeiro item da análise da recepção dos contos de Guimarães Rosa, por oferecer “[...] um ponto de referência concreto em história literária.” (BOLLE, 1973, p. 15), e afirma que a escolha não significa que este seja o critério de valoração mais importante, mas ressalta a sua importância, uma vez que em torno do regionalismo gravitam diversas opiniões sobre os contos de Guimarães Rosa. Além desse critério, Bolle inclui o de que o regionalismo consiste no traço mais característico da ficção brasileira – uma questão de busca da identidade nacional, através da representação de homem que vive em regiões interioranas do Brasil. Outra questão apontada pelo autor, em sua análise da crítica de Guimarães Rosa que o define como regionalista universal, se baseia na apreciação de Álvaro Lins: “[...] temática nacional numa expressão universal”. (LINS, *apud* BOLLE, 1973, p. 17.) Apreciação que, segundo Bolle, é vazia de sentidos, transformada em chavão, com o tempo.

Guimarães Rosa é considerado por parte da crítica literária um escritor regionalista. Alguns críticos o definem como regionalista, a exemplo de Álvaro Lins e Willi Bolle e Antonio Candido, seja pela contextualização da obra e do escritor, seja pela matéria de seus contos. Paulo Rónai (2009), no citado ensaio “As histórias de *Tutameia*”, reafirma a permanência do caráter regionalista dos contos de Rosa, inclusive em seu último livro publicado em vida: (1967). Contrárias a essa opinião, surgem outras visões, como a de que o escritor supera as questões da cor local, voltando-se para o futuro – uma ampliação da temática sertaneja para o conto filosófico-fantástico. (Cf.: LINS *apud* BOLLE, 1973, p. 16.) Mary Daniel refere-se a uma progressão comunicativa e amadurecimento artístico, na escrita do autor, cuja culminância se dá com *Tutameia*, obra que, na opinião da autora, “[...] surge como uma bênção em sua carreira literária.” (DANIEL, 1968, p. 173.)

O escritor mineiro promove um profundo mergulho no espaço regional brasileiro: o sertão de Minas Gerais. A geografia desse sertão de Rosa se funde em um misto de espaço regional-universal-imaginário, assumindo diversidade e movimento, como exemplifica a fala de Riobaldo, em *Grande Sertão: veredas*: “O *gerais* corre em volta. Esses gerais são sem tamanho. Enfim, cada um o que quer aprova, o senhor sabe: pão ou pães, é questão de opiniões... O sertão está em toda a parte”. (ROSA, 2009, p. 7, grifos do autor.) Mesclam-se, em suas narrativas, imagens míticas, relacionadas com a História do mundo-sertão. Rubens Alves Pereira, em “Imagens do Sertão: Juraci Dórea e Guimarães Rosa”, (s/d, p. 17, grifos do autor) afirma:

A radicalidade do vasto sertão rosiano, com suas imagens conceituais e seus infinitos enredos, torna-se expressão no corpo a corpo do mundo com a linguagem. Vemos um milagre que faz eclodir *falas* e *fatos* até então submersos nas coisas, no Sertão e nos códigos da língua.

Tais elementos se atualizam através de uma multiplicidade de códigos e de linguagens, articulados com a finalidade de problematizar filosoficamente o existir no mundo, na contemporaneidade, conforme analisa Candido (2006), em “A nova narrativa”:

[...] como é possível instaurar a modernidade da escrita dentro da maior fidelidade à tradição da língua e à matriz da região. [...] Com todos esses recursos na mão, talvez tenha sido o primeiro que fez a síntese final das obsessões constitutivas da nossa ficção, até ali dissociadas; a sede do particular como justificativa e como identificação; o desejo do geral como aspiração ao mundo dos valores inteligíveis à comunidade dos homens. Como sugeria em 1873 o artigo citado de Machado de Assis, tratava-se de fixar o particular, mesmo sob a sua forma extrema de pitoresco, como afirmação de uma autonomia interior que o transcende. (CANDIDO, 2006, p. 251.)

Com essa dinâmica, Guimarães Rosa rege a sua obra, direcionando-a para as forças sociais e éticas do sertão, revelando o que está oculto. No tecido literário da obra do escritor, as personagens refletem sobre a vida e a arte. A realidade sertaneja tematizada na obra, transforma-se em objetos artísticos de sua criação, por meio de: sons; falas regionais; neologismos; musicalidades de uma língua reinventada; descrição de paisagens rústicas interioranas; descrição de personagens e de cenas, constituindo-se eventos que instigam o leitor a uma participação co-criadora. Em outro ensaio intitulado “Literatura e subdesenvolvimento”, Antonio Candido (2006) discorre sobre a evolução do regionalismo brasileiro para uma tendência que nomeia de super-regionalismo. Explica a acepção do termo “surrealismo”, com o sentido que utiliza em sua análise, como designativo de um realismo diferente, distinto dos modelos precedentes. Na opinião do crítico, essa nova vertente regionalista:

[...] levaria a propor a distinção de uma terceira fase, que se poderia (pensando em surrealismo, ou super-regionalismo) chamar de super-regionalista. Ela corresponde à consciência dilacerada do subdesenvolvimento e opera uma explosão do tipo de naturalismo que se baseia na referência a uma visão empírica do mundo; naturalismo que foi a tendência estética peculiar de uma época onde trinfava a mentalidade burguesa e correspondia, à consolidação das nossas literaturas. [...] Deste super-regionalismo é tributária, no Brasil, a obra revolucionária de Guimarães Rosa, solidamente plantada no que se poderia chamar a universalidade da região. (CANDIDO, 2006, p. 195.)

O crítico analisa a questão do atraso cultural dos países subdesenvolvidos, discute aspectos de influências mais graves de debilidade cultural sobre a produção literária, os fatos relacionados ao atraso, o anacronismo, a degradação e confusão de valores. Ressalta, no entanto, que toda literatura apresenta traços de retardamento, que considera normais, com base no argumento de que a média de produção, num dado instante, já é tributária do passado, enquanto as vanguardas preparam o futuro. Cita as Academias como instituições acolhedoras de obras que denomina de sublitteratura oficial, marginal e provinciana, e chama atenção para um fato surpreendente, na América Latina: o de obras esteticamente anacrônicas serem consideradas vivas. Apresenta como exemplo o poema *Tabaré*, de Juan Zorrilla de San Martín, tentativa de epopeia nacional Uruguaiana, publicada já no fim do século XIX.

O regionalismo assume, portanto, papel de destaque na literatura hispano-americana¹⁷, na primeira metade do século XX. E sobram razões de ordem histórica para esse acontecimento, haja vista as primeiras manifestações dessa ficção, no Romantismo, a representarem o despertar da consciência da autonomia nacional e a exacerbação do nacionalismo, a se concretizar nos movimentos de independência, e ainda o gosto romântico pelo exótico, pelo pitoresco e pela cor local. Segundo Candido (2006), o atraso, muitas vezes, significa apenas demora cultural. O crítico discorre sobre o Naturalismo, no romance, que veio para o Brasil com um pouco de atraso e se prolongou até bem recentemente, não chegando a ocasionar uma quebra de continuidade, em termos essenciais, somente alterações nas modalidades. Para Candido, esse prolongamento se deve ao fato de o Naturalismo se voltar para os fatores físicos e biológicos, e também devido à maioria dos países ainda apresentarem problemas de ajustamento e luta com o meio, entre os quais, os problemas ligados à diversidade racial.

¹⁷ A noção de que somos parte de uma cultura mais ampla, na qual nos inserimos como partícipes da variedade cultural, assinalada por Candido (2006), é relevante para o estudo da literatura. Esse aspecto é assinalado pelo professor doutor José Alberto Miranda Pozza, membro da Banca Examinadora, durante a defesa da tese. Em suas contribuições a respeito da internacionalização de Guimarães Rosa, abordada ainda que tangencialmente, no estudo, enfatizou a relação de Guimarães Rosa com a literatura universal, sobretudo a hispano-americana, com destaque para Jorge Luís Borges – autor que pratica a crítica viva em sua obra, com quem Guimarães Rosa parece dialogar.

A questão da realidade local legitima a influência retardada, nesses casos, adquirindo sentido criador. Em razão disso, o Naturalismo entre nós tornou-se ingrediente genuíno de formas literárias, a exemplo do romance social dos decênios 30 e 40. Candido (2006) assinala que a influência estrangeira é também uma decorrência natural, pois os países colonizados herdaram muito da cultura de suas metrópoles. O atraso devido à demora cultural e a fatores de natureza histórico-cultural não constitui a quebra da continuidade dos processos evolutivos literários, mas promove uma espécie de interpenetração criativa, conforme os processos evolutivos da literatura do lugar. No caso brasileiro, os criadores do nosso Modernismo (geração de 1922) se originam, em grande parte, das vanguardas europeias. E os da geração seguinte – nos anos 30 e 40 derivam imediatamente dos nossos vanguardistas, isto é, da geração que os precederam, que, por sua vez, inspiram escritores da geração seguinte – que também sofre influências de outras fontes estrangeiras. Somos, portanto, parte de uma cultura mais ampla, da qual participamos como variedade cultural, sendo mesmo uma ilusão falarmos em supressão de contatos e de influências.

Candido (2006) destaca as fases do subdesenvolvimento, como parte do processo histórico-cultural, situando a fase atual como a da consciência do subdesenvolvimento. Tal consciência provoca uma espécie de disfarce das questões que se estabelecem entre literatura e subdesenvolvimento, apresentando-se a problemática de maneira mais matizada, pois quanto maior a consciência da realidade trágica do subdesenvolvimento, maior a aspiração revolucionária, com vistas à promoção, em cada país, de mudanças nas suas estruturas internas, que, paradoxalmente, alimentam a situação de subdesenvolvimento. O reconhecimento da vinculação se associa ao começo da capacidade de inovar, no plano da expressão, e ao desígnio de lutar, no plano do desenvolvimento econômico e político, pois o problema das influências passa a ser visto com maior objetividade e serenidade, como uma vinculação normal, no plano da cultura.

Corroborar essa concepção defendida pelo crítico brasileiro, Carlos Reis (2001), em “A evolução literária”, ao analisar o fenômeno da periodização literária, em uma perspectiva evolutiva. Segundo Reis (2001, p. 383), os períodos literários não são determinados com rigidez, isto é, são dinâmicos: “[...] compreendidos no devir de uma evolução e implicando, com frequência, uma certa conflitualidade, [...]”. Considera que a partir do Romantismo eclodem as questões em torno da periodização literária, argumentando que tal problematização, na época mencionada, se deve ao surgimento acelerado dos períodos – tendência que denomina: “afirmação da consciência periodológica”, que frutifica em meio a conflitos e hesitações, isto é, “[...] os períodos literários [...] não são obrigatoriamente o

resultado de definições programáticas conclusivas.” (REIS, 2001, p. 383.) O crítico português defende a noção de que a questão dos períodos literários se liga a uma concepção evolutiva da literatura, com rupturas e interações, discordâncias e aceitação. Tais comportamentos, do ponto de vista de Reis (2001, p. 384): “[...] dizem respeito a uma colectividade mais ou menos alargada.” A coletividade a que o crítico se refere é ampla devido a uma interação permanente com a História, a Cultura e a Ciência, de modo que o fenômeno literário não existe isoladamente e as tendências estéticas, que também passam por transformações evolutivas, não se constituem obra de um indivíduo e tampouco se mantêm pela ação de um sujeito isolado.

Reis afirma que as mudanças ocorridas na literatura e na linguagem se transformam permanentemente, mas que nem sempre são percebidas, devido à irregularidade com que ocorrem. De modo que, com o passar do tempo: “[...] a história e a teoria literária conjugadas procuram sistematizar aquilo que ocorreu de forma lenta e mesmo imperceptível.” (REIS, 2001, p. 385.) Analisa o surgimento da geração literária como um movimento ideológico-cultural coletivo e decisivo para a aceleração e a afirmação do período literário. A concepção de geração literária que o crítico defende é a de uma comunidade, até certo ponto, seleta de escritores e intelectuais, que partilham pensamentos e preocupações de ordem sociológica, histórica e estéticos-literárias afins. As concepções partilhadas por esse coletivo de escritores e intelectuais são projetadas em seus textos, materializando-se assim uma geração literária.

Segundo Reis, é inevitável que a afirmação de uma nova geração literária provoque a desarticulação da geração antecedente. O conjunto de orientações partilhadas pelos escritores de uma época “[...] nem sempre (ou até dificilmente) corresponde a um conjunto coeso e internamente solidário.” (REIS, 2001, p. 387), por serem parte de processos evolutivos complexos, em articulação constante. Tal interação se reflete em questões temáticas e ideológicas, manifestas de modo bastante expressivo, no discurso literário. O crítico sublinha e reitera a “[...] feição dinâmica do sistema literário, em articulação directa com a historicidade que o caracteriza. (REIS, 2001, p. 390.) Analisa o movimento incessante e a fluidez dos períodos literários, na dinâmica dos ciclos evolutivos, tendo em vista a inovação, bastante marcada, no início de cada ciclo, em oposição aos códigos dominantes:

[...] essa atitude de inovação pode partir da já referida contestação dos valores e da linguagem de uma geração estabelecida, por parte de uma geração nascente, contestação virtualmente propiciadora de enfrentamentos, em que a inovação é apresentada como original desvio de uma ordem instituída. (REIS, 2001, p. 390.)

Devido à posição conflituosa da tendência inovadora, que visa derrogar o período estabelecido, a inovação não pode ser concebida como um procedimento esvaziado de referências, pois ela age em posição de confronto: “[...] contra os aspectos convencionais da cultura [que] não se manifestariam se não houvesse inovação, i. e., a substituição de velhas convenções por novas convenções.” (REIS, 2001, p. 391.) Tal oposição funciona como um revelador daquilo que se nega, logo, o que está ausente se torna presente, no jogo do texto literário. Segundo o crítico, em alguns casos pode ocorrer a inovação, com acento da individualidade, em caso de o escritor cultivar a tendência a rupturas e provocações, e que essas inovações podem ser incorporadas pelo sistema literário, que alcança uma estabilidade relativa, pela redução dos confrontos. Essa relativa estabilidade de um período conduz à saturação – fenômeno que consiste na etapa final do ciclo evolutivo, quando o sistema literário está repleto de redundâncias e estereótipos, vazias de originalidade e incapazes de provocar surpresas. (Cf.: REIS, 2001, p. 393.)

O aspecto de continuidade dos períodos literários, pela sequenciação de uns aos outros não implica a sucessão rígida. O próprio movimento dos ciclos evolutivos inovação/contraposição ao antecedente/estabelecimento de pontos de contato com o período que antecede e com o que se contradiz, associados às relações históricas, culturais e científicas, promovem uma mistura de temas e de ideologias, num *continuum*, cujo significado se amplia para algo além de uma continuidade por sucessões nitidamente demarcadas: “Uma continuidade que pode ainda ser entendida numa outra acepção, ao verificarmos que certos movimentos periodológicos se estendem muito no tempo [...] ou se sucedem a outros de forma tardia [...]” (REIS, 2001, p. 395). O crítico observa que o período literário é tão somente uma parte, embora detentora de muita amplitude e abrangência, da evolução da literatura:

[...] fracção estabelecida de acordo com semelhanças detectadas em textos então produzidos e denominada de forma consistente, fundada e geralmente reconhecida pela comunidade cultural; essas semelhanças registam-se predominantemente ao nível de estratégias literárias (gêneros, subgêneros, estilos, etc.), das dominantes ideológicas e das opções temáticas que, de modo independente, são aceites por escritores assim integráveis num determinado período literário. A isto deve acrescentar-se ainda o seguinte: que muitas vezes um período literário assume contornos nítidos apenas *a posteriori*, como efeito do distanciamento e da depuração de valores que ele propicia; o que, entretanto, não impede, nos autores de determinado período, a eventual existência de um certo grau de autoconsciência periodológica. (REIS, 2001, p. 395-396.)

Reis pontua que o componente histórico revela-se na análise dos temas e das ideologias, mas que tal revelação ocorre *a posteriori*, uma vez que, em seu curso evolutivo, se

fundem e se confundem numa mescla de tendências artísticas e culturais, sendo tarefa difícil depurá-las e isolá-las em categorias fixas e totalizantes. Pode-se inferir que a ênfase na função referencial do texto literário, que tem como busca a sua transparência, se trata de uma ilusão, pois a realidade representada no texto é plural, difere, como bem preceitua Iser, da realidade empírica. O princípio da transparência, no texto literário, bem característico do período realista, não se concretiza, pois a configuração do texto literário, que põe em movimento, pela sua recepção, componentes que não estão presentes no texto, não permitem a sua fixação por critérios pragmáticos. A alegada polissemia da obra de arte, a variedade de suas recepções, é então resultante da astúcia da *mimesis*, isto é, de um certo modo de nos colocarmos diante dela: “[...] se considerarmos a construção mimética supor dois níveis inter-relacionados, nem por isso menos diferenciáveis, os da semelhança e da diferença, recebidos a partir do primeiro – pois é este o que realça na cena sintagmática, [...]” (LIMA, 2003, p. 239).

Um novo modo de perceber a realidade e a linguagem permite uma renovação da técnica narrativa, a se concretizar, nos termos em que analisa Arrigucci Jr., (2003, p. 117, grifos do autor): “[...] numa intensa *poetização* do discurso narrativo, num adensamento de sua opacidade, da sua *literariedade*, que, nos casos extremos, determinará a ruptura ou a dissolução dos gêneros, aspirando ao texto poético total, [...]”. Segundo o crítico, os novos procedimentos narrativos atingirão o ponto de vista, pela desintegração do tempo cronológico e uma nova organização do espaço, juntamente com a dissolução da causalidade como princípio de construção do enredo e pela fragmentação da personagem. Tais aspectos representam a quebra da “ilusão” realista, que assumia aparência de absoluto e os novos procedimentos revelam a visão aparente da realidade, transformando-a em uma visão relativista. O relativismo passa a ser um princípio da construção artística. A transformação do ponto de vista ou foco narrativo se dá pela eliminação do autor ou do narrador-intermediário, o que ocasiona a supressão da distância entre o leitor e a realidade das personagens. O narrador intruso, onisciente, do ponto de vista tradicional, é substituído por uma perspectiva interna, por um ponto de vista situado no mundo ficcional, possibilitado pelo uso do discurso indireto livre e do monólogo interior, ou ainda pelo narrador que participa diretamente da ação, no texto ficcional – narração em primeira pessoa, de um narrador-protagonista, narrador-testemunha ou por uma combinação dos dois tipos.

Tais procedimentos permitem a intensificação do fluxo contínuo entre a realidade do texto e os pontos de contato da realidade empírica, selecionados pelo autor. O mundo textual ganha reflexos do real, sem retratar a realidade em si. A realidade do texto, pela sua imprecisão, possibilita que o subjetivismo se acentue. Desse modo, a realidade torna-se

também oscilante e móvel. Não há mais lugar para a fixação de dualismos, como sujeito *versus* objeto ou real *versus* ficcional, regional *versus* universal. A quebra do estatuto da objetividade, na nova narrativa, também ocasiona a fratura do autor objetivo, é geradora de ambiguidades, e conduz os novos narradores ao mundo fragmentado e caótico, inexplicável e indevassável pela ótica racional, conforme assinala o crítico Arrigucci Jr., (2003, p. 119): “Uma infinidade de planos temporais e espaciais discorre, cinematograficamente, diante do leitor, como um magma confuso em que vão desaguar os múltiplos enfoques subjetivos, apreendidos de forma simultânea.” Para o crítico, esse instrumental técnico adotado pelos narradores hispano-americanos, na década de 40, traz à tona a problemática da cultura do Ocidente e suas relações com o mundo contemporâneo, inseridas na construção literária. Arrigucci Jr. analisa que tais procedimentos foram elaborados em função de problemas pontuais da literatura de países desenvolvidos. O crítico observa que a entrada dos novos procedimentos é coincidente com a tomada de consciência do subdesenvolvimento, referida por Candido (2006), em seu citado ensaio. A adoção desse modelo de construção literária, portanto, não pode ser visto como recepção passiva ou modo de alienação, mas como “uma incorporação crítica.” (Cf.: ARRIGUCCI JR., 2003, p. 120.)

A crítica histórica envidou esforços para situar a linguagem diferenciada de Guimarães Rosa no regionalismo ou no universalismo, questão bastante discutida no meio literário. O ensaio de Álvaro Lins, “Uma grande estreia”, focaliza o regionalismo em Rosa de modo amplo, isto é, como elemento transfigurador do particular em universal. Essa visão da crítica que polarizava a escrita de Rosa entre regionalista e/ou universal ensejou muitas discussões e polêmicas. Paralelamente à opinião de Lins, tem-se a do crítico alemão Hugo Loetscher (*apud* BOLLE, 1973, p. 14), que cita Guimarães Rosa como o escritor que conseguiu o objetivo perseguido pela literatura latino-americana: o de superar o regionalismo. Outros estudiosos da obra rosiana apontam para: em vez de uma coisa ou outra ter-se uma coisa e outra. Respalda essa noção de junção de vertentes, consideradas opostas, a afirmação de Walnice Nogueira Galvão (2008), em seu ensaio “Sobre o regionalismo”, no qual analisa a tendência regionalista e o romance psicológico ou espiritualista, referindo-se a Guimarães Rosa, como tendo ultrapassado o dualismo vigente: “Guimarães Rosa vai representar uma síntese feliz e uma superação das duas vertentes.” (GALVÃO, 2008, p. 91.) A ensaísta critica os estudiosos que adotam posturas restritivas em relação à obra do escritor, fixando-a em uma tendência. Afirma que estes ainda não perceberam o caráter de síntese da obra do escritor, isto é, de superação das relações dicotômicas. Ainda com relação à posição que o escritor ocupa na historiografia literária, Galvão (2008, p. 91-92) analisa:

[...] a obra de Guimarães Rosa não assinalaria ao mesmo tempo o apogeu e o encerramento do Regionalismo. E isso na medida em que explorou até o fim de seus limites, porém fecundando-o de maneira inesperada – de certo modo contradizendo-lhe a vocação centrípeta – com os achados formais, sobretudo linguísticos, das vanguardas do século XX. Ao retomar o veio cosmopolita e experimental, nosso autor ultrapassa o particularismo e o neonaturalismo do romance de 30, sem detrimento de muitos de seus méritos. E, reatando coma alta tradição da prosa modernista – que produzira Macunaíma, Serafim Ponte Grande e Memórias Sentimentais de João Miramar –, permite-nos vislumbrar seu ar de parentesco, difícil de precisar, com Clarice Lispector, Jorge Luís Borges e William Faulkner.

Andréa Costa Buhler (2012), em seu estudo sobre *Sagarana*, analisa o regionalismo em Guimarães Rosa, elencando nomes expressivos da teoria e da crítica literária que abordam o regionalismo do escritor. Salvaguardadas as diferenças de abordagem e de estilo, alguns estudiosos, citados por Buhler, como: Lauro Escorel, Sérgio Milliet, Wilson Martins, Olívio Montenegro, Antonio Candido, Rosário Fusco, Tristão de Arayde, Oswaldino Marques e Paulo Rónai trataram da questão do equilíbrio entre o artifício linguístico e os valores realistas em Guimarães Rosa. A síntese a que se refere Galvão e o equilíbrio entre o sociológico e o artifício da linguagem, associado à transcendência, faz de Guimarães Rosa um escritor que sintetiza, em sua escrita, não duas tendências, mas múltiplas tendências, como um autêntico artista da modernidade, pelo resgate do clássico e do medieval, incluído em sua produção artística. Lembramos a promessa feita ao “Tio Cândido” de redigir-se um “abreviado de tudo”, na parte II, do último prefácio de *Tutameia* e o diálogo (debate) do narrador com Rão ou Radamante, na parte I, do mesmo prefácio, cujo desfecho se dá pela promessa de escreverem um livro juntos, ou seja, a proposta de uma arte literária que abarque ambas as inclinações: a “do artifício das formas” e a sociológica ou engajada.

No que se refere à transcendência, lembramos de mencionar a lição da personagem Zito, no último prefácio de *Tutameia*, parte VII, que alerta o seu culto interlocutor sobre a necessidade de o Bem prevalecer sobre o Mal, assinalando os princípios de composição de um livro, quando, “[...] *de embleia, arriou o berrante*: – O sr. Tem de reger essas noções ...” (ROSA, 2009, p. 230). Nas palavras do narrador – o interlocutor do vaqueiro Zito, que comenta, de maneira reflexiva, os ensinamentos apregoados pelo vaqueiro poeta, tem-se que: “[...] *um livro, a ser certo, devia de se confeiçoar da parte de Deus, depor paz para todos, virtude de enganar com um clareado a fantasia da gente, empuxar as coragens. Cabia de ir descascando o feio mundo morrinhento; [...]*” (ROSA, 2009, p. 230).

Os princípios norteadores da escrita literária, discutidos em *Tutameia*: terceiras histórias encontram respaldo na teoria do efeito estético de Iser, em termos epistemológicos e antropológicos. Do ponto de vista primeiro, tem-se, na obra em estudo, o movimento

oscilatório que fornece ao texto a imprevisibilidade do presente, oferecendo ao leitor muitas possibilidades para jogar, sem que encontre os significados precisos, mas os possíveis, dentro das suas expectativas, sem que estes sejam autenticados pelo texto. O leitor se comporta diante do texto como um estrangeiro, e a obra realiza-se como um lugar sempre desconhecido, em permanente construção, pelo sujeito leitor, que se abre para jogar o jogo do texto, num processo de co-criação consciente, por reconhecer a sua ficcionalidade. Do ponto de vista da antropologia literária, o jogo do texto atende a uma necessidade humana de ficcionalização ou de conversão do estranho em habitual. *Tutameia* é um livro que realiza o faz de conta, concedendo-nos conceber o que nos é recusado, isto é, a ampliando a nossa consciência sobre nós mesmos, o outro – o mundo.

CAPÍTULO II

OS PREFÁCIOS DE *TUTAMEIA*: MÍMESIS DA PRODUÇÃO

O processo de escritura de *Tutameia* privilegia o *nonsense* como tema, modo de narrar, na criação de seus personagens, na criação de novos termos linguísticos e pela renovação das expressões, cujos sentidos são enrijecidos pelo senso comum, como adivinhas, anedotas, provérbios e ditos. Coutinho, em seu ensaio “Guimarães Rosa e o processo de revitalização da linguagem”, publicado no mesmo ano de publicação de *Tutameia*, discute o processo de revitalização da linguagem em Guimarães Rosa, afirmando que o escritor não cria um código novo, mas explora as possibilidades latentes do próprio código, de modo a “conferir existência àquilo que existia, até então, como algo potencial”¹⁸. O crítico afirma que os prefácios de *Tutameia* são “um verdadeiro ensaio de poética.” (COUTINHO, 1991, p. 205-206.)

Concordamos com a opinião dos estudiosos que consideram os quatro prefácios da obra autênticos ensaios literários, pois, neles, o escritor, além de pôr em discussão aspectos teóricos da arte poética, assume posições teórico-filosóficas, exercitando-as, e discorre, em tom “confessional”, e com detalhes, sobre o seu processo criativo. Os prefácios de *Tutameia* podem ser lidos como textos críticos, como uma ensaística que remete à concepção artística do autor. Entretanto, não podemos nos desaperceber da mistura de gêneros que existe nos prefácios da obra, haja vista o uso de uma linguagem conjectural, ao modo de hipótese, unida à ficção – anedotas e historietas, neles inseridas, numa mescla de ironia e transcendência, num espaço textual em que a invenção e a crítica se misturam e se alternam, introduzindo, dessa forma, um gênero híbrido. O próprio escritor declara, em entrevista, ao seu tradutor Lorenz (2009, p. XXXIX): “Não, não sou um romancista; sou um contista de contos críticos.” Em nossa leitura, observamos a existência de uma mistura de gêneros: os prefácios se conformam como ensaios ficcionais e as histórias são tecidas de modo a revelar nuances do processo criativo do escritor, ainda que sub-repticiamente, como “contos críticos”.

Unindo crítica e ficção, tematizando os processos criativos pela narração desses ou pela especulação criativa, o escritor promove a quebra da ilusão realista, valoriza o processo de criação e a abertura para novas possibilidades, pelo autodesnudamento da ficção,

¹⁸ Aspecto destacado por Cavalcanti Proença em relação a *Grande Sertão*: veredas, no ensaio “Don Riobaldo do Urucuia, cavaleiro dos Campos Gerais”. (1959) – Publicado inicialmente como: “Trilhas no Grande Sertão” (1958). Reproduzido em “Augusto dos Anjos e outros ensaios” (1959). A versão consultada está com o mesmo título da publicação de 1959, na coletânea organizada por Eduardo Coutinho (2009).

convidando o leitor a participar de seus processos construtivos. E não preconiza nenhuma convicção de verdade. Antes, questiona a verdade, como esboço de percepção, ou seja, nada do que percebemos como verdadeiro pode assumir verdadeiramente esse estatuto. Ao contrário disso, as estorietas inseridas nos prefácios, ao modo de anedotas, adivinhas, *koans* são ilusão ou invenção, criadas nas malhas da interpretação, como nessa passagem do primeiro prefácio, que enuncia o estranhamento que causa a um visitante do hospício de alienados a visão de um louco com o ouvido colado à parede, muito atento ao silêncio – uma inversão criada pelas possibilidades emergentes da cena, que põem em dúvida a razão e a percepção condicionada, também questiona a verdade cristalizada no dito popular, repetida mecanicamente: “Matos têm olhos e paredes têm ouvidos”:

O universo é cheio de silêncios barulhentos. O maluquinho podia tanto ser um cientista amador quanto um profeta aguardando se completasse séria revelação. Apenas, nós é que estamos acostumados com que as paredes é que tenham ouvidos, e não os maluquinhos. (ROSA, 2009, p. 39.)

Para o escritor, a suposta irrerealidade, à qual dá ênfase em sua obra, é um aspecto fundamental da concretude das coisas. Fazem-se e desfazem-se as tramas do ficcional, desnudado aos olhos e ao entendimento do leitor, numa combinação de ficção e realidade, que se interpenetram de modo revelador. O desenredo, como técnica narrativa de Rosa, é também tema e procedimento de um dos contos, cujo título anuncia o tecer desmanchando.

Os prefácios de *Tutameia* contêm muitas citações embutidas, além de referências, nem sempre explícitas, a personagens e outras obras do autor. Esse recurso ultrapassa os limites do livro pelas inúmeras citações e alusões a teóricos, pensadores, artistas, escritores. Não existe uma predominância das funções da linguagem referencial e metalinguística, como era de se esperar de um texto prefacial, e sim uma integração dessas à função poética. A metalinguagem integrada ao ficcional possibilita a instauração de um jogo lúdico, pelo qual o leitor é convidado à realização de leituras e releituras, cumprindo-se, assim, as recomendações contidas nas epígrafes de Schopenhauer, fazendo de *Tutameia* uma obra aberta para a indeterminação.

Arrigucci Jr. (2003), em sua análise da narrativa moderna, baseia-se na abordagem de Lukács, enfatizando o caráter problemático do herói e do mundo e a busca do sujeito por valores autênticos, como ponto alto do estudo do teórico. Dessa perspectiva, nos confrontamos com o ponto crucial de narrativa moderna, que, na busca de preencher os vazios ou enigmas das formas, se torna cada vez mais enigmática, ou, problemática, conforme observa Arrigucci (2003, p. 24): “[...] É como se a narrativa se tornasse uma narrativa em

busca de sua própria essência, centrando-se sobre si mesma. [...] Ao tematizar uma busca essencial, tematiza-se a si própria”. A presença da metalinguagem, no interior da narrativa, e a forte tendência à imbricação dos gêneros, segundo o crítico, causam um efeito de hipertrofia na obra:

[...] hipertrofia, que se parece aspirar a uma superconsciência do processo de criação. É como se, então, o autor, mediante procedimentos de duplicação [...] se transformasse numa espécie de voyeur da própria obra. [...] assume, desse modo, uma ampla perspectiva sobre o texto: estando dentro, limitado ao ângulo ficcional interno, perde-se no caos das relações existenciais, no emaranhado dos passos das suas personagens que buscam um sentido para além do absurdo imediato com que muitas vezes se deparam; estando de fora, senhor da linguagem, submete-a ao crivo da crítica, exigindo dela a posse desse ponto privilegiado, a partir do qual se ordene o caos, que se trama sob seus olhos, numa realidade digna desse nome. (ARRIGUCCI JR., 2003, p. 22.)

A realidade digna do nome de caos referida pelo crítico parece desordenada, mas não é. Existe uma ordenação de um ponto de vista privilegiado pelo criador, que se une ao crítico, numa relação de desdobramento, para explicitar o seu projeto estético, criando. Decorre desse desdobramento uma imbricação de gêneros. Esse procedimento aplica-se a *Tutameia*, pela presença de procedimentos de duplicação do narrador, numa interação entre o sujeito criativo e o crítico – recurso que promove a tendência à miscelânea e também garante ao escritor o privilégio da crítica, no interior da obra. Guimarães Rosa traz para o interior de *Tutameia* a própria condição de “poeta douto”. Em seu estudo sobre a poética da destruição em Julio Cortázar, Arrigucci Jr. identifica, na obra do escritor argentino, procedimento similar, analisando-o como uma postura típica da literatura contemporânea. Assinala ainda que a união do crítico e do criador é “[...] característica comum a grande número das personalidades literárias mais importantes deste século: Eliot, Joyce, Pessoa, Pound, Brecht, Borges e tantos mais.” (ARRIGUCCI JR., 2003, p. 22.) A nossa leitura dos prefácios de *Tutameia*, nos possibilita incluir o escritor mineiro no rol de ficcionistas que adotam essa postura poética. Segundo Arrigucci Jr., a técnica de narração, em primeira pessoa, com narrador protagonista ou testemunha, possibilita ao autor se tornar um *voyeur* da própria obra. O caráter “escorpiónico” da narrativa refere-se a uma narrativa “problemática”, que abrange a coexistência com a crítica e até mesmo com uma poética explícita:

O texto, escorpiónico, se autocritica, revelando-se. Aparentemente, se elimina, desse modo, qualquer necessidade (se é que alguma vez ela existe), ou mesmo possibilidade, de uma atividade mediadora entre a obra e o leitor, como é a crítica. A tendência para a anulação de si mesma, deixando à mostra a obra, inerente à crítica interpretativa, encontra aqui apoio no próprio texto que serve de objeto para o crítico. (ARRIGUCCI JR., 2003, p. 32.)

O autor adverte, no entanto, sobre a necessidade de desconfiarmos dessa explicitação da poética, da crítica inserida na narrativa, lembrando-nos que a metalinguagem inserida na rede de relações do texto, adquire *status* ficcional, pois ingressa:

[...] no complexo jogo das articulações internas: combina-se aos demais elementos do todo, atua sobre eles, modifica-os, abrindo novas dimensões de leitura. Não se pode compreendê-la sem as necessárias vinculações com outros elementos estruturais. Não se pode considerá-la, de forma simplista, como uma linguagem crítica apenas colada à narrativa. (ARRIGUCCI JR., 2003, p. 32-33.)

As vinculações necessárias de que fala o crítico são o que nos permitem entrever a estrutura da obra e o quanto ela se abre para interpretações diversas, em movimentos pendulares e sempre instigantes, convidando o leitor a uma participação diversa da de espectador, transformando-se em um consumidor da obra, ao invés de mero consumidor, segundo a concepção de montagem postulada por seu maior teórico: Serguei Eisenstein, que defende, em seu ensaio intitulado “Montagem”(1938), uma concepção estrutural da obra de arte como uma totalidade, assinalando que os elementos se interligam, não aleatoriamente, mas segundo princípios formais que garantem a construção do todo, de modo coeso, e que a justaposição das partes nada tem a ver com soma, constituindo-se um produto. Pontuamos a diferenciação feita por Luiz Costa Lima entre a mimesis da representação e a mimesis da produção:

Em suma, toda obra que não tem uma relação direta, nem a possibilidade de um efeito direto sobre o real, só poderá ser recebida como de ordem mimética, seja por representar um Ser previamente configurado – mimesis da representação – seja por produzir uma dimensão do um Ser – mimesis da produção. (LIMA, 2003, p. 183, grifos do autor.)

Lima (2003) analisa a concepção de mimesis, definindo as redes de representações sociais. Exemplifica como um texto da ordem da mimesis da produção, na literatura brasileira, o conto de Guimarães Rosa “Meu tio o Iauaretê”, em que há a transformação do onzeiro em onça. O teórico apoia sua análise no estudo de Haroldo de Campos “A Linguagem do Iauaretê”, e afirma que a metamorfose se realiza “[...] não por um dado da estória, mas pelo trabalho da própria linguagem.” (LIMA, 2003, p.182.) Ressalta a existência da mimesis da produção em obra que negue o contexto a que se refere, pois o trabalho de produção se amplia para além da negação. Para que uma obra dessa categoria seja acolhida pelo leitor, faz-se necessário que ela contenha indicadores do referente que desfaz: “*A categoria da negação é assim necessariamente ressaltada, muito embora o trabalho da produção vá além do negado. A negação importa como lastro orientador da recepção, [...]*

precisa ver o que se faz com o que se negou.”. (LIMA, 2003, p. 182, grifos do autor.) O crítico aprofunda o estudo da mimesis, desde a antiguidade greco-latina, passando por vários nomes de relevância, no campo da filologia, da filosofia e da arte, chegando à Teoria do Efeito Estético, de Wolfgang Iser – teórico com quem estabelece muitos pontos de concordância, a partir dos quais constrói suas premissas. A ambivalência do termo mimesis tem sido motivo de discussões filosóficas, históricas, literárias, etc. Para Iser (2002), assim como para Costa Lima (2003), a atividade mimética não se reduz à condição de imitação.

Retomando os conceitos de Aristóteles, Iser observa que, já na noção do filósofo, a mimesis designava uma representação de um conteúdo possível, mas que não está na natureza como atualização. Em sua reflexão sobre Aristóteles, o teórico analisa a dupla função da representação, no sentido aristotélico: “[...] tornar perceptíveis as formas constitutivas da natureza; completar o que a natureza deixara incompleto.” (ISER, 2002, p. 105.) Para o filósofo grego, as obras da natureza são incompletas, visto se envolverem com o particular e o fenomênico, sendo função da mimesis atribuir-lhes completude pela apresentação do universal e do necessário, ou mesmo pelo resgate daquilo que poderia/deveria ser:

Em nenhum dos casos, a mimesis, embora de importância fundamental, não se pode restringir à mera imitação do que é, pois os processos de elucidação e de complementação exigem uma atividade performativa se as ausências aparentes não se se transformar em presença. (ISER, 2002, p. 105.)

Com o advento da modernidade e o declínio do aspecto tangível da mimesis, antes priorizado pelo pensamento grego medieval, tendo em vista a concepção de mundo como totalidade e o sistema fechado do mundo concebido, o aspecto performativo da mimesis é colocado em primeiro plano. A mimesis é então compreendida como algo que está em processo de constituição, seja pela elucidação, seja pela complementação. Iser pressupõe que a ficção literária articula-se à *performance*, e não à representação de algo dado previamente, pois designa algo que ainda não é ou que ainda não está finalizado. A arte e a literatura, particularmente – privilegiam o *vir a ser*, e não representam o factual e tampouco o que é dado objetivamente. A obra constitui diferentes objetivações do que ainda não foi cumprido e produz a visibilidade do que ainda não é. Assim, a mimesis literária transcende qualquer modelo apriorístico, seja ele social ou psicológico, pois cria sua própria referência.

O discurso literário permite ao homem ingressar na cena imaginária, onde é aberto um campo de fantasmagorização de si mesmo e do mundo. Lançando mão da conceituação de Costa Lima (2003), podemos dizer que a mimesis pode ser compreendida como uma propensão natural do ser humano a experimentar a diferença, sendo essa diferença o eterno *vir*

a ser, que se identifica com uma virtualidade que não é, ou um *outro* que continuamente está para tornar-se. A *performance* mimética nomeia o *outro*, atualizado como ausência que se torna presente. O conceito de alteridade refere-se ao diferente e sempre novo, que jamais se finaliza, e que pode ser apresentada somente na e pela obra de arte. Desse ponto de vista, concebem-se as alteridades como máscaras alternativas, virtualidades subjetivas, que o indivíduo experimenta, no roteiro imaginário acionado, no ato de criação e no ato de recepção da obra literária.

A modernidade privilegia o aspecto performativo da relação autor-texto-leitor, processo pelo qual o pré-dado é visto como o material, a partir do qual algo novo é modelado, isto é, algo que antes inexistia torna-se presente: “O novo produto, entretanto, não é predeterminado pelos traços, funções e estruturas do material referido e contido no texto.” (ISER, 2002, p. 105.) As concepções de irrealização e fingimento são fundamentais para a compreensão da função mimética, pois a mimesis associada à noção de *performance* se situa além dos conceitos de referência, verdade e identidade. Segundo Iser (2002, p. 106), a concepção de mimesis que privilegia o aspecto performativo da relação que se processa entre o autor, o texto e o leitor: “[...] não equivale a negar que a relação autor-texto-leitor contém um amplo número de elementos extratextuais que entram no processo, mas são apenas componentes materiais do que sucede no texto e não representados um a um.” O teórico afirma que a representação não pode abranger a operação performativa do texto como uma forma de evento e que é importante que se tenha clareza de que: “Não há teorias definidas de representação que de fato fixem as condições necessárias para a produção da mimesis.” (ISER, 2002, p. 106.) No campo lúdico do ficcional, a obra literária transpõe a oposição entre presença e ausência, ao produzir o fantasma como presença ilusória, que se mostra como ausência.

O jogo ficcional não exclui a aparência da presença, mas a configura de modo que essa aparência denuncie a ausência. Logo, a duplicidade que se estabelece por meio da ficção literária promove a conciliação de planos que são inconciliáveis, na experiência cotidiana do homem. A obra ficcional cria esse espaço de conciliação entre presença/ausência, identidade/alteridade, real/imaginário, cumprindo assim a função imaginária de superar as oposições e transgredir os limites do homem. No jogo do texto literário, a metalinguagem funcionaria como um roteiro de leitura. Pelo autodesnudamento do ficcional do texto, abrem-se para o leitor muitas portas de entrada, possibilitando-lhe múltiplas leituras, em variadas perspectivas, convocando-o ao esforço de uma interpretação perspectivística como a obra literária. Tal concepção diverge da noção de interpretação tradicional, em que havia uma

interpretação correta e muitas erradas. Pela interpretação perspectivística, o leitor passa a ser um dos construtores do texto. Tal construção decorre de um processo interativo entre autor-texto-leitor, segundo pressuposto de Iser, em “O Jogo do Texto” (2002, p. 105): “[...] o autor, o texto e o leitor são intimamente interconectados em uma relação a ser concebida como um processo em andamento que produz algo que antes inexistia”. A tematização do ato de criar desvela o processo de criação, por meio de uma linguagem, ao mesmo tempo, conjectural e ficcional. No jogo do texto, Guimarães Rosa, em *Tutameia*, fragmenta e hipertrofia o livro pela inclusão de outros textos, como em um processo de montagem, pela utilização do recurso da oralidade e da ironia do narrador e de muitos outros recursos expressivos, como, por exemplo, a existência de uma contranarrativa, isto é, uma narrativa em dois planos: de um lado é tecida a estória, de outro, ela é desmanchada, ou, nos termos do que é postulado, no primeiro prefácio da obra “Aletria e hermenêutica”, a estória – a anedota, não quer ser História, e sim história (ficção).

Em conformidade com os pressupostos de Iser (2002), destacamos a concepção de que o ficcional, em processos de articulação com o real, relaciona-se com a sociedade de modo complexo, visto não promover no texto a sua reduplicação e nem tampouco a negação. Iser preceitua que o imaginário, ao se configurar no texto, altera os sistemas de representação, nele inscritos, devido ao seu caráter indefinido e difuso. Em decorrência da ação do imaginário, a matéria verossímil do ficcional: eixo de valores e costumes da sociedade, na qual é a mimesis é engendrada, em contato com a diferença instaurada pelo imaginário difuso, perde a referencialidade, ou seja, os dados da realidade referida no texto se configuram de modo desviado ou divergente, em relação ao espaço sócio histórico, constituindo-se uma mimesis da diferença. Segundo Iser, o real e o imaginário se entrelaçam, promovendo a estrutura de vazios própria do texto fictício. O preenchimento desses vazios é atividade interpretativa do leitor, irrenunciável e imprescindível para a construção dos sentidos do texto.

Por seu aspecto de não reduplicação da realidade, o texto ficcional exige finalidades que não estão dadas no texto, logo, só poderá ser entendido em uma dimensão diferente da relação dual e de oposição entre o real e o fictício. O teórico substitui a dicotomia realidade *versus* ficção pela tríade real – fictício – imaginário. Ao conceituar os componentes da tríade, Iser descreve o real como matéria verbal proveniente do mundo extratextual. Para Iser, o real do texto relaciona-se com o mundo extratextual, composto pelos sistemas de sentido, sistemas sociais e imagens do mundo. O real é formado por uma multiplicidade de discursos referidos no texto ficcional. Depreendemos dessa noção que o real é o instituído na ordem social, mas que perde esse atributo, no texto ficcional, pela ação do imaginário, que se

realiza promovendo a irrealização do real, no texto. Iser não define o imaginário, mas pontua a sua imprescindibilidade para o acolhimento do texto ficcional. Ativado pelo ficcional do texto, o imaginário difuso adquire determinação e os elementos do real (não reduplicados no texto) se revelam ao leitor, mas reconfigurados em outra realidade, a do texto, isto é, uma realidade verbalizada. Real e imaginário perdem a configuração que tinham anteriormente, pois o real adquire uma indeterminação e o imaginário configura-se pelo processo criador. O caráter intencional do ficcional, de acordo com Iser, é um ato de fingir, que se caracteriza por desnudar a ficcionalidade do texto, ou seja, por revelar-se como ficção. Logo, a realidade referida no texto não se trata de uma realidade fora do texto, e nem de uma realidade transposta para o texto. O imaginário precisa do ficcional para se realizar e desrealizar o real, revelando-se como ato de criação.

2.1 A questão paratextual e os prefácios: ensaios ficcionais

A materialidade de um livro expande-se a textos que o compõem e que podem não estar tão visíveis, embora se façam presentes. Existem textos subliminares que se apresentam de forma relacional, no modo de extratextos, representados por entrevistas do autor, ou sua correspondência pessoal a seus tradutores e editores. Além desses textos, que não se incluem no livro, há um conjunto de textos ou paratextos que se ligam à obra de forma mais direta, porque a ela se integram e ampliam as suas significações. A respeito dos paratextos, Genette (2009), transcreve em nota explicativa na Introdução de seu livro *Paratextos editoriais* a observação de J. Hillis-Miller, e afirma, ao final, que a concepção anotada consiste em: “Uma belíssima descrição da atividade do paratexto”:

Para é um prefixo antitético que designa ao mesmo tempo a proximidade e a distância, a semelhança e a diferença, a interioridade e a exterioridade [...], uma coisa que se situa ao mesmo tempo aquém e além de uma fronteira, de um limiar ou de uma margem, de estatuto igual e, no entanto, secundário, subsidiário, subordinado, como um convidado para seu anfitrião, um escravo para seu senhor. Uma coisa em *para* não está somente e ao mesmo tempo dos dois lados da fronteira que separa o interior do exterior: ela é também a própria fronteira, a tela que se torna a membrana permeável entre o dentro e o fora. Ela opera sua confusão, deixando entrar o exterior e sair o interior, ela os divide e une. (MILLER *apud* GENETTE, 2009, p. 9, grifos do autor.)

O teórico assinala que paratextos são textos que acompanham o livro, apresentando-o ao mundo, tornando-o presente, assegurando a sua recepção e consumo.

Retoma a designação “paratexto” – conceito introduzido por ele mesmo, em *Palimpsestes* (1981), como: “[...] aquilo por meio de que um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e de maneira mais geral ao público.” (GENETTE, 2009, p. 9.) Tal acompanhamento, segundo Genette, possui conduta e extensão variáveis. O conceito, aparentemente genérico, se relaciona com o da citação que descreve como belíssima, se o respaldarmos na observação de que podem assumir conduta e extensão variada. O prefácio de um livro constitui um paratexto com função de apresentação do livro, tornando-o presente, no mundo, e trabalhando em prol de sua recepção e consumo. Dessa perspectiva, os prefácios de *Tutameia* cumprem sua função paratextual, e se inserem também na observação que trata da conduta e extensão diferenciadas. Todavia, se os compararmos aos prefácios tradicionais, ou de uso comum, apresentam-se com conduta muito diferenciada, a partir da sua multiplicidade – quatro prefácios para uma coletânea de contos. Ultrapassam a noção de prefácios concebidos como textos “por fora” da obra, que apenas falam sobre o texto que introduzem, realizando a sua apresentação. Estão bem próximos dos textos que agrupam, mas não se limitam ao movimento “para dentro” da obra, estendem-se também para além da obra. Realizam os movimentos “para fora”, “para dentro” e “para além”, logo, afirmam a concepção de paratextos situados perto e longe, dentro e fora, *aquém e além de uma fronteira*.

Genette, (2009, p. 145) define prefácio, como: “[...] toda espécie de texto liminar (preliminar e pós-liminar), autoral ou alógrafo, que consiste num discurso produzido a propósito do texto que segue ou que antecede.” Ao pesquisar a instância prefacial, o teórico inicia o seu estudo pelo que denomina de pré-história, a partir do século XVI, realizando também o que chama de um sobrevoos do paratexto, na Antiguidade, quando o prefácio se integrava ao texto principal, até chegar à época em que “[...] o prefácio se emancipa para ascender a um estatuto textual relativamente autônomo, [...]” (GENETTE, 2009, p. 153) quando, segundo o autor, surgem algumas questões relevantes, incluindo a questão funcional, que considera um “ponto essencial”.

Na análise dos paratextos, em *Tutameia*: terceiras histórias, podemos facilmente observar a disposição dos seguintes componentes paratextuais: a capa, com o título da obra e o ano de publicação (1967) e o “Sumário”, com os prefácios integrados aos contos, no modo como estão agrupados pela titulação, perfazendo um conjunto de quarenta e quatro histórias. Entretanto, já no “Sumário”, chamam a atenção do leitor marcas visuais divergentes, a fazerem distinção entre os títulos dos prefácios e os dos contos. Os títulos dos prefácios estão grafados em itálico e os dos contos em letras redondas, como a estabelecerem uma diferenciação entre textos e paratextos, apesar de o modo de agrupamento apontar para a

noção de que formam um todo indiviso, como sugere a epígrafe de Schopenhauer, situada no “Índice de releitura” e não na abertura do “Sumário”, como era de se esperar, se pensarmos na unidade referida como a soma de prefácios e contos. Ao pensarmos essa questão de modo mais amplo, observamos que a formação de um todo não significa necessariamente a soma das partes ou sobreposição destas. Pode ser compreendida como abolição das diferenças, mistura para a dissolução de fronteiras entre gêneros, transgressão dos limites.

A sugestão da leitura presente na organização dos prefácios e contos, no “Sumário”, é referendada na epígrafe que abre o “Índice de releitura” (ROSA, 2009, p. 266), e que aborda a “*construção orgânica e não emendada*” (SCHOPENHAUER *apud* ROSA, 2009, p. 266), como pressuposto de que as partes do livro se integram e se articulam entre si. Acrescente-se a referência à necessidade de “[...] *ler-se duas vezes a mesma passagem.*” (SCHOPENHAUER *apud* ROSA, 2009, p. 266), na mesma epígrafe, que reforça o conteúdo da primeira epígrafe e que evidencia a necessidade de se fazer a primeira e a segunda leitura, justamente, no “Índice de releitura”. Podemos interpretar a referência a uma “construção orgânica”, na segunda epígrafe, como remissiva ao agrupamento dos prefácios e dos contos na obra, no “Sumário”, sugestão de uma leitura global da obra, e, de forma mais localizada, como a formação de dois grandes conjuntos: o dos quatro prefácios e o dos quarenta contos, sugestão de uma leitura das partes, de forma estruturada e com organicidade. Para melhor visualização das epígrafes e de seus conteúdos, as transcrevemos, situando-as no “Sumário” e no “Índice de releitura”, conforme se apresentam no livro:

TÍTULO INICIAL: <i>Tutameia</i> (Terceiras estórias)	TÍTULO FINAL: Terceiras Estórias (<i>Tutameia</i>)
Primeiro agrupamento: “Sumário”: 1. Prefácios integrados aos contos, como se formassem um conjunto de 44 estórias – marcadores visuais (itálicos) nos prefácios, estabelecendo diferença entre os paratextos e os contos.	Segundo agrupamento: “Índice de Releitura”: 1. Prefácios separados dos contos, agrupados em um conjunto de quatro textos, a sugerirem a constituição de uma unidade prefacial. Não há diferenciação entre os textos por caracteres em itálico. 1.2. A demarcação entre os paratextos e os contos é feita pelos títulos: 2.2.1 PREFÁCIOS: 2.2.2 OS CONTOS:

2. 1.^a epígrafe de Schopenhauer: <i>“Daí, pois, como já se disse,/ exigir a primeira leitura/ paciência, fundada em certeza/ de que, na segunda, muita coisa,/ ou tudo, se entenderá sob luz/ inteiramente outra.”</i>	2. 2.^a epígrafe de Schopenhauer: <i>“Já a construção, orgânica e não/emendada, do conjunto, terá feito/necessário por vezes ler-se duas/ vezes a mesma passagem.”</i>
---	--

A primeira epígrafe posiciona-se no canto direito superior da página do “Sumário”, o texto convida o leitor a ter paciência na primeira leitura, afirmando a necessidade da releitura do escrito, para que a interpretação se concretize sob outra luz. Entendemos que a leitura e a releitura sugeridas referem-se ao texto, em sua integralidade. Essa compreensão encontra respaldo no modo de agrupamento dos textos, no “Sumário”, onde prefácios e contos parecem formar um conjunto de quarenta e quatro estórias. A segunda epígrafe também se posiciona no canto superior direito, mas no final do livro. Ambas as epígrafes enfatizam a releitura do texto. Na segunda, porém, a ênfase é dada à releitura de passagens ou partes do texto.

Para uma melhor compreensão da função dessas epígrafes, recorremos à definição de Genette (2009, p. 131), que traz as especificidades e funções desse tipo de paratexto: “Definirei grosso modo a epígrafe como uma citação colocada em exergo, em destaque, geralmente no início de obra ou de parte de obra, [...]” O teórico explica que a expressão “em destaque” assume literalmente a significação de “fora da obra”, o que considera um exagero, optando por exergo, que caracteriza como uma borda da obra, portanto, mais próxima do texto. Com base nessa distinção, ponderamos que as epígrafes de *Tutameia* podem ser lidas como exergos, por se apresentarem bem próximas da obra, assumindo relevância para a reflexão sobre o texto e seu entendimento, conforme o conteúdo das citadas epígrafes de Schopenhauer, localizadas, estratégica e coerentemente, na abertura e no final do livro.

Importa ressaltar que Guimarães Rosa se utiliza do recurso de epigrafar *Tutameia*, em sua inteireza, não se restringindo ao uso de epígrafes como molduras – adornos de sua abertura e fechamento. O interior do livro é ricamente epigrafado, tanto os prefácios como os contos trazem muitas epígrafes. Não é nosso objetivo enunciar todas as epígrafes de *Tutameia*, apesar de reconhecermos a relevância destas no processo de composição do livro. Destacamos aqui as epígrafes de Schopenhauer, por se situarem justamente nos locais onde os prefácios e contos são agrupados e reagrupados, além de fazerem referência à leitura e interpretação da obra. Outras epígrafes poderão ser citadas, caso haja uma relação de

proximidade que as torne imprescindíveis ao entendimento das concepções de Guimarães Rosa, na construção da obra.

Os dois modos de agrupamento dos prefácios e dos contos, unidos à intercalação dos prefácios e ao que dizem as epígrafes de Schopenhauer, indicam que não existe a leitura correta do livro, sinalizando a existência de múltiplas possibilidades de leitura. O leitor é incitado a perceber *Tutameia* como uma construção orgânica, mas sem a rigidez esquemática, uma obra aberta, em construção, mediante atividade de interpretação do leitor. Pelo dito e pelo não dito, a obra, em sua abertura e extrema mobilidade, convoca ao trabalho de interpretação o hermenêuta, referido no prefácio de abertura do livro, na expressão que lhe fornece o título: “Aletria e hermenêutica”. Interessante pontuar ainda outro entendimento: o de que a organização dos prefácios e contos do “Sumário”, em que os primeiros se distinguem dos segundos unicamente por marcas gráficas – os itálicos, nos títulos dos prefácios, possibilitam ao leitor a quebra da ilusão visual de que juntos compõem uma unidade de quarenta e quatro textos. A respeito dos prefácios diferenciados por caracteres, em meio aos contos, citamos a menção que faz Genette ao prefácio de caracteres, situando-o na contemporaneidade: “[...]e/ou, com mais frequência atualmente, pelo uso de itálico:[...] sua função paratextual é indicada, ou, melhor, sugerida, apenas por itálicos, sem os quais apareceriam como simples capítulos.” (GENETTE, 2009, p. 146.) Podemos dizer ainda que essa demarcação visual sinaliza uma interpenetração de gêneros, com que o leitor haverá de se deparar no interior do livro, uma mescla de textos e paratextos, dotando a obra de grande plasticidade: uma simbiose de invenção e crítica – mistura do discurso ensaístico com o ficcional/poético.

Observamos que, na disposição apresentada no “Índice de releitura”, as marcas visuais fornecidas pela contraposição dos itálicos e das letras redondas do “Sumário” são desfeitas e o título do livro é “virado”, isto é, sofre uma inversão, passando de *Tutameia*: (Terceiras estórias), para *Terceiras Estórias*: (Tutameia). Se ampliarmos o entendimento da “construção orgânica” referida na epígrafe de Schopenhauer, podemos visualizar uma referência ao conjunto da obra de Guimarães Rosa, tornando-se a discussão em torno dos prefácios e contos de *Tutameia*: terceiras estórias prototípica de toda a obra do escritor, confirmando a acepção *mea omnia* (tudo meu), pela qual o livro conteria, ou melhor, sintetizaria muito da proposta estética de seu autor, mas não propriamente a chave do entendimento do projeto estético de Guimarães Rosa, como proposta de decifração de enigmas, conforme afirmação de Mary L. Daniel, (1968, p. 180) de que *Tutameia* é uma obra

reiterativa da direção e do caráter da obra de seu autor e que contém “[...] a chave de toda a obra de Guimarães Rosa.”

Concordamos com a primeira afirmação da autora de que o livro reitera os pressupostos teóricos do autor e do conjunto de sua obra, porém, não a lemos com a equivalência de chave do entendimento de toda a obra do escritor, pois precisaríamos analisar todas as suas obras para discutirmos a variedade de tendências inscritas. Em sua análise, a autora faz referência à franqueza do autor de *Tutameia*, que: “[...] se abre aos seus leitores [...] revelando em forma sucinta aspectos do seu ideário e dando-nos vislumbres íntimos de seu processo criador.” (DANIEL, 1968, p. 180.) Ao nosso ver, a franqueza mencionada por Daniel se trata de uma técnica narrativa usada pelo escritor, que lhe permite insinuar-se nos prefácios, introduzindo ali a voz autoral, ao modo de ficção. Respalamos essa noção na análise do estatuto modal dos prefácios feita por Genette (2009, p. 153), que ressalta a existência de esboços narrativos nos prefácios, isto é, da ficção inserida no texto prefacial: “Outros podem, no todo ou em parte, valer-se do modo narrativo, por exemplo, para fazer o relato, verídico ou não, das circunstâncias da redação [...] e é, na verdade, raríssimo que um prefácio não contenha aqui ou ali esses esboços narrativos.”

Em *Tutameia*, os caracteres gráficos diferenciadores dos prefácios e da instância narrativa sinalizam a existência de um tráfego livre entre o não ficcional e o ficcional, entre realidade empírica e a realidade verbalizada, no texto. Nos prefácios, predominam os itálicos, as letras redondas marcam as historietas neles inseridas e os diálogos, invertendo-se essa disposição, nos contos, para letras redondas, e os itálicos nos diálogos e intervenções do narrador. Tal procedimento assinala na obra planos distintos, conforme observa Luiz Costa Lima¹⁹ (2009) em seu ensaio “O mundo em perspectiva: Guimarães Rosa”, no qual analisa as diferenciações gráficas no conto “Nenhum, Nenhuma” de *Primeiras estórias*. Na opinião do crítico, o uso de letras em negrito, na citada estória, constitui-se um elemento capital, pois os caracteres diferenciados não indicam apenas o diálogo que intervém na narração, mas que: “[...] o escritor carrega visualmente sobre a expressão de outro nível de realidade. [...] Expressando visualmente uma dimensão mais profunda da realidade, as negritas marcam o contraponto da estória.” (LIMA, 2009, p. CCXIX.) Seguindo o pensamento de Lima (2009), podemos observar também, em *Tutameia*, o recurso visual gráfico, não as negritas, como no conto das *Primeiras estórias*, mas os itálicos como contraponto da narrativa, em relação aos

¹⁹ Publicação original: *Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro, vol. 2, nº 6, dez. 1963.

caracteres redondos, demarcando na obra um nível de realidade mais profunda, no qual se narra, e, ao mesmo tempo, se discute o ficcional.

A diferenciação marcadamente visual do “Sumário” assinala os diferentes planos, sem no entanto, estabelecer fronteiras rígidas entre texto e paratexto. O tom confessional ou o conteúdo crítico – próprio dos prefácios, diferencia-se do tom ficcional das estorietas inseridas nos prefácios e dos microcontos, as histórias – propriamente ditas. Sobre o conteúdo próprio dos prefácios e o que é próprio dos contos, iniciamos essa discussão com uma generalização de Arriguicci Jr. (2003, p. 148, grifos do autor), que dispõe sobre a função do prefácio moderno:

Segue-se uma justificativa da obra pela importância de seu assunto, e uma exposição do método; Tito Lívio ampliará essa prática, aqui batizada de *proefatio* [...], na abertura de vários livros da *História Romana*, textos em que comenta sua obra na primeira pessoa, atitude de discurso já característica do prefácio moderno.

A citação do crítico nos fala de uma atitude mental consensual, pois é aceita socialmente essa prática na instância prefacial. É o que a maioria espera de um prefácio: que contenha a justificativa da obra, destacando a sua importância, um comentário da obra prefaciada, acompanhado de uma exposição do método utilizado pelo escritor para desenvolver o seu escrito. Seleccionamos, para estabelecer um contraponto com a afirmação anterior, a afirmação de Borges, (*apud* Genette, 2009, p. 237), que considera o prefácio como o lugar da obra em que o autor é “menos autor”. Genette (2009, p. 230, grifos do autor) assinala, com relação ao pensamento de Borges, que: “Isso talvez deva ser entendido como o menos *criador*, mas inversamente o mais *comunicador*.” Em seu *Prólogo dos prólogos*, Borges (*apud* Genette, 2009, p. 237) observa que:

Ao que eu saiba, ninguém ainda formulou uma técnica do prefácio, [...] Essa lacuna não é grave, dado que todos sabemos do que se trata. [...] O prefácio, na maioria das vezes, infelizmente! assemelha-se a um discurso de fim de banquete ou a uma oração fúnebre e abunda em hipérboles gratuitas que o leitor, que não é tonto, toma como simples convenções de estilo. Mas há casos em que o prefácio [...] expõe e comenta uma estética. [...] Um prefácio, quando bem-sucedido, conclui, não é uma espécie de brinde; é um modo lateral de crítica.

Ao afirmar que os prefácios, na maioria das vezes, não são criativos, o autor provavelmente se refere aos prefácios convencionais, sejam autorais ou alógrafos, cuja função é explícita e unicamente a de apresentar a obra e o autor. Observamos no trecho transcrito duas posições aparentemente antagônicas: uma que alude ao desconhecimento da existência de uma técnica específica para a elaboração de prefácios, considerando-os um gênero simples e de uso convencionalizado, portanto, sem mistérios, de fácil escrita e manejo, em paralelo ao

destaque dado aos prefácios “de sucesso” – aqueles que expõem um projeto estético. A afirmação de Borges sobre o caráter menos criativo do prefaciador, ao exercer a escrita do prefácio, não se aplica ao escritor mineiro. Ao contrário, como autor e prefaciador de *Tutameia*, o escritor esbanja técnica e inventividade, o que o posiciona como um representante exímio da referência borgiana aos prefácios bem sucedidos. Guimarães Rosa pratica, nos quatro prefácios de *Tutameia*, o discurso crítico característico desse paratexto, sem que se esgote nisso. A simbiose da crítica com a ficção, nos prefácios, possibilita o exercício da função prefacial, no que se refere à exposição de um projeto ficcional, demonstrando-o. Em muitas passagens dos prefácios de *Tutameia*, o autor parece partilhar o discurso prefacial com um interlocutor imaginário. Para Genette (2009, p. 170), “Esses são o caso de prefácios com atribuições múltiplas, ambíguas devido a essa própria multiplicidade.”

Para Genette, o prefácio original (autoral) é uma síntese do autógrafo assuntivo e tem por função principal assegurar a boa leitura ao texto. Porém, o crítico adverte que essa generalização não deve ser percebida como uma fórmula simplista, como pode parecer, mas complexa, devido abranger duas ações, quais sejam: “1. *Obter uma leitura* e 2. *Conseguir que esta leitura seja boa*.” (GENETTE, 2009, p. 176, grifos do autor.) Assinala ainda que ambas as ações são condicionantes, mas não suficientes para garantir a boa leitura do texto prefaciado, acrescentando que a posição preliminar do prefácio antecipa “o porquê” e “o como” de um livro que o leitor ainda não conhece – motivo que constitui uma desvantagem para o leitor. Essa função do prefácio liga-se à intenção autoral. O prefácio, então, por sua preliminaridade e discursividade, assume função de controle, ou seja, sua ação é a de monitorar a leitura, ao dizer para o leitor: “[...] eis por que e eis como você deve ser este livro.” (GENETTE, 2009, p. 176.) Os prefácios de *Tutameia* diferem dos prefácios comuns pela dissolução de fronteiras entre paratexto/metatexto e texto ficcional. Cumprem a função paratextual, mas, exigem um enorme esforço do leitor. Realiza-se por um discurso-síntese: o crítico e o inventivo.

2.1.1 Aletria e hermenêutica

O primeiro prefácio de *Tutameia*, intitulado “Aletria e hermenêutica”, tem início com a exposição da concepção de obra de arte literária, pela definição de “estória”, em relação à “história” e à “História”: “A *estória* não quer ser *história*. A *estória*, em rigor, deve

ser contra a História.” (ROSA, 2009, p. 29.) Ressaltamos a relação triádica entre os elementos, por entendermos que não constituem uma oposição, ou seja, o escritor não preconiza que a História deve ser destituída ou abolida da ficção, aspecto destacado por Franklin de Oliveira, em seu ensaio “Revolução Rosiana”, publicado no mesmo ano de *Tutameia*, em que o crítico discute a via que Guimarães Rosa escolheu para exercer o engajamento na literatura, opondo-se a opiniões diversas que o acusavam de alienado ou excessivamente formalista. Oliveira (2009) nega essa noção, ilustrando seu ponto de vista por uma recordação de uma longa conversa que teve com o escritor mineiro, na qual abordaram questões relativas ao processo criativo do escritor e à sua visão de mundo. No mencionado diálogo, Oliveira questiona a aparente dicotomia da frase inicial de “Aletria e hermenêutica”, alertando o escritor sobre uma possível interpretação equivocada “[...] pelos que o acusavam de esoterismo e alienado [...]” (OLIVEIRA, 2009, p. CIX). O crítico afirma que o problema da alienação era motivo de preocupação para Guimarães Rosa, e transcreve um trecho de sua correspondência com o escritor, em que este retoma o tema da advertência, explicando-lhe os sentidos da citada frase:

E, pois, mudando de prosa:/ o “a estória contra a História”, você, perjuro de Glória, /acho que não entendeu. / “História, ali, é o fato passado/em reles concatenação;/ não se refere ao avanço da dialética, em futuro, / na vastidão da amplidão. / Traço e abraço. João”. (ROSA *apud* OLIVEIRA, 2009, p. CIX.)

A visão dialética referida por Rosa se manifesta em “Aletria e hermenêutica”, pela junção de elementos distintos, mas que se interrelacionam. A criatividade e a originalidade da “estória” são evidenciadas, no primeiro prefácio, pois, se tratando de uma invenção, de uma realização criativa, a estória se torna apta a abranger significados mais profundos, por permitir a captação do invisível, do incognoscível e do transcendental. A realidade é concebida pelo escritor em sua complexidade e amplitude. A obra a configura de modo aberto, a porosidade do texto abre caminhos interpretativos diversos, rumo ao infinito, onde tudo se encontra e se junta: “*Diz-se de um infinito – rendez-vous das paralelas todas.*” (ROSA, 2009, p. 40.) A relação que surge dessa problemática entre estória/história/História remete a uma discussão sobre a mimesis. Atentemos para a relação de oposição aparente, com que o “debate” se inicia, e se encaminha sutilmente para uma relação ternária: estória-história; estória-História; estória-anedota, por meio da qual o escritor avança em sua discussão em torno da mimesis.

Ao aproximar a estória da anedota, o autor repropõe a questão da mimesis: “[...] A *estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota.*” (ROSA, 2009, p. 29.) Rosa adverte, no entanto, que não é qualquer anedota que pode ser utilizada “[...] *nos tratos da poesia e da*

transcendência [...] àquela ordem de desempenhos [...]” (ROSA, 2009, p. 29-30), deixando claro que, [...] *até que lhe venha nome apropriado [...]* (ROSA, 2009, p. 30), serão chamadas “[...] *de: anedotas de abstração.*” (ROSA, 2009, p. 30.) A anedota comum, aquela de valor instantâneo e fugaz, é conceituada como: “[...] *um fósforo: riscado, deflagrada, foi-se a serventia.*” (ROSA, 2009, p. 29.) Porém, para o novo uso que anuncia, a já riscada pode ter outra utilização, ou seja, a anedota já conhecida, aparentemente inútil pelo não ineditismo, arranjada de outro modo, pode ter outra utilização. Atentemos também para o sentido do qualificativo das anedotas: “de abstração”, com o qual o escritor designa a matéria com que lida, nesse prefácio, e em sua obra: o humor, o chiste, a blague, como instrumentos de conhecimento e de transcendência, mediadores da relação do sujeito com o objeto, reveladores de novas realidades ou “irrealidades”, por meio das quais o leitor amplia a sua consciência de si e do outro, num processo aberto de interação entre texto-leitor-mundo.

Chama a atenção do leitor a expressão que dá título ao primeiro prefácio: “Aletria e hermenêutica”, alusivo a questões de interpretações, sugestivo da prevalência do subjetivo, em detrimento do objetivo – o mundo ali se traduz como um mundo performático, pura linguagem. A expressão “Aletria e hermenêutica” remete à interpretação de coisas emaranhadas, aparentemente dispersas ou incompreensíveis, do ponto de vista do convencional, do que é esperado, tendo-se em vista certas visões de mundo simplificadas e concretas. Segundo consta no dicionário de Língua Portuguesa Houaiss (2009, p. 88), o primeiro termo do referido título, de origem árabe (*al- itrya(t)*, “fio”) – designa uma variedade de macarrão popularmente conhecido como “cabelo-de-anjo.” Nilce Sant’ Anna Martins (2008), em seu livro *O léxico de Guimarães Rosa*, sugere algumas possibilidades de interpretação do termo:

Aletria. “*Aletria e hermenêutica*” é o título do primeiro prefácio de *Tutameia* (1.3/7). / Massa de farinha crua e seca, em fios muito delicados; tipo de macarrão popularmente chamado “cabelo-de-anjo” (sent. dic.). // Sent. fig. Impreciso. Teria o A. pretendido um título jocoso (do tipo “latim macarrônico”) com estranha assimetria semântica? Teria inventado uma metáfora em que “aletria” representa sutilezas, finuras de ling., exigidoras de “hermenêutica” [interpretação do sent. das pals.]? Pode-se pensar também num homônimo neológico criado pelo A. com os elems. A - (pref. neg.) + letra+ ia= “privação da escrita”, “analfabetismo” (MARTINS, 2008, p. 20.)

Jacqueline Ramos, em seu livro *Risada e meia: comicidade em Tutameia* (2009, p. 62), adota os significados atribuídos por Martins (2008) para “aletria” – o de “sutilezas e finuras”, não as sutilezas das palavras, segundo a autora: “[...] mas da realidade que requer interpretação, pois se apresenta como um emaranhado de fios”. Convém observar que esse

entendimento sublinhado pela autora é explicitado pelo próprio Guimarães Rosa, no modo de advertência, no prefácio em questão: “*A vida também é para ser lida. Não literalmente, mas em seu suprasenso. E a gente, por enquanto, só a lê por tortas linhas. Está-se a achar que se ri. Veja-se Platão, que nos dá o ‘Mito da Caverna’.*” (ROSA, 2009, p. 30.) Ramos (2009) analisa o vocábulo “aletria”, enunciando as partes que o compõem: “alet (o)” – do grego *Alethés*, que traduz a ideia de verdade, ou, literalmente, “não esquecimento.” A autora questiona se, em caso de supressão do radical de *alet-ria*, a expressão isolada: “ria”, poderia ser a verdade cômica sugerida pelo escritor. Andrade (2004, p. 63) interpreta a expressão de modo diverso, atribuindo à palavra “aletria” significação de “privação da escrita, analfabetismo”, justificando esse entendimento: “Os personagens rústicos-filosóficos existentes na obra de João Guimarães Rosa demonstram que o analfabetismo (aletria) não impede as pessoas de pensarem sobre a vida e de chegarem a sábias e complexas conclusões, de serem pragmáticas hermeneutas.”

O processo criativo de *Tutameia* tem por base o anedótico. Mesmo nas estórias mais tensas, assim como nos prefácios, há predominância do chiste, que permeia toda a obra, e sua importância é ressaltada, a partir de “Aletria e hermenêutica”, para conformação de novas realidades, por meio de novos prismas, novos olhares, de paradoxos, ironias e do não senso. Este último é privilegiado como procedimento cômico, que pode levar ao suprasenso. Para conceituar não senso, a voz prefacial destaca um exemplo dado pelo poeta Vinícius de Moraes, traduzido do Inglês, pelo poeta: “*Sobre uma escada um dia vi/ Um homem que não estava ali;/ Hoje não estava à mesma hora. / Tomara que ele vá embora.*” (ROSA, 2009, p. 38.). Segundo o prefaciador, a transcrição da citação, no corpo do prefácio: [...] *minimiza nota opressiva* [...] (ROSA, 2009, p. 38). Tal observação é uma clara referência à função paratextual da nota de rodapé, que obriga o leitor a segui-la, desviando temporariamente a sua atenção do texto principal.

No primeiro prefácio, Rosa apresenta a fórmula à Kafka, enunciando-a e demonstrando-a, desdobrando um dos elementos presentes nesse procedimento: a construção do inexistente, ou do “por ora” não existente: “[...] *Agora, ponha-se em frio exame a estorieta, sangrada de todo burlesco, e tem-se uma fórmula à Kafka, o esqueleto algébrico ou tema nuclear de um romance kafkesco por ora não ainda escrito.*” (ROSA, 1967, p. 30.) Com esse artifício, o escritor chama a atenção para o perspectivismo, para o processual, a começar pela quebra da estereotipia da linguagem, como nos exemplos distintos de paráfrase que se seguem:

I. Texto original, “[...] *quadra de Apporelly, citada de memória:*” (ROSA, 2009, p. 33):

As minhas ceroulas novas,
ceroulas das mais modernas,
não têm cóis, não têm cadarços,
não têm pernas. (ROSA, 2009, p. 33.)

II. Paráfrase:

Comprei uns óculos novos,
óculos dos mais excelentes:
não têm aros, não têm asas,
não têm grau e não têm lentes.... (ROSA, 2009, p. 34).

III.

*Dissuada-se-nos porém de aplicar – por exame de sentir, balanço ou divertimento –
a paráfrase a mais íntimos assuntos:
Meu amor é bem sincero,
amor dos mais convincentes:
.....(etc.).
Com o que, pode o pilheriático efeito passar a drástico desilusionante.”* (ROSA,
2009, p. 34.)

A noção de que “Aletria e hermenêutica” focaliza uma discussão envolvendo a interpretação de realidades, mediada pela ficção, metalinguagem/metaficção é um ponto pacífico entre os estudiosos da obra, atestada também por Araujo (2001), que analisa a relação intertextual entre *Tutameia* e Schopenhauer, a partir das epígrafes inseridas, no início e no final do livro, que chamam a atenção para a necessidade da interpretação. Araujo amplia sua observação afirmando que essa questão, em Guimarães Rosa, é remissiva a “uma interpretação da representação da percepção.” A linguagem seria “por si uma hermenêutica que carrega em si uma interpretação do mundo. Ler a realidade através do “não senso” é a possibilidade de ampliar o pensamento para o “mistério geral”, para o “suprassenso” que só lemos por “tortas linhas.” (Cf.: ARAUJO, 2001, p. 24.) A autora afirma que há uma clara sugestão de Guimarães Rosa para que o livro seja lido uma primeira vez, de maneira integral, com os prefácios intercalados entre os contos, conforme a organização do “Sumário”. Uma segunda leitura, ou seja, a releitura, seria a do conjunto formado pelos quatro prefácios, sem a intercalação dos contos, de maneira orgânica, e dos quarenta contos agrupados, sem a intercalação dos prefácios. A observação de Araujo segue o modo de organização dos prefácios e dos contos, associado à disposição e ao conteúdo das duas epígrafes de Schopenhauer, no “Sumário” e no “Índice de releitura”, conforme explicitado.

A nossa compreensão, apesar de considerar essa organização dos textos e paratextos e as citadas epígrafes como dados relevantes na organização e para a interpretação da obra, não se restringe a essa sugestão, mesmo reconhecendo que pode ser uma pista do autor para duas maneiras de ler-se o livro. *Tutameia* guarda em si muitas possibilidades de leituras, que não se esgotam no modo de organização do “Sumário” e de seu índice final. Conforme assinala o autor: “O livro pode valer pelo muito que nele não deveu caber.” (ROSA, 2009, p. 40.) Em “Aletria e hermenêutica”, em suas poucas páginas, o nada, o erro, o concreto e o abstrato, o incognoscível, questões como dentro e fora, afirmação e negação, o absurdo e o incomum são discutidas amplamente.

Referindo-se ao mito, Guimarães Rosa destaca, como propriedade de seu mecanismo, a “[...] sua *formulação sensificadora e concretizante, de malhas para captar o incognoscível [...]*” (ROSA, 2009, p. 31). A concepção de mito formulada pelo escritor amplia o entendimento de incognoscível, tornado acessível ou concreto pelas mediações que se podem efetuar, por meio do exemplo, ou através da comparação e da metáfora:

[...] – a maneira de um sujeito procurar explicar o que é o telégrafo-sem-fio: – “Imagine um cachorro *basset*, tão comprido, que a cabeça está no Rio e a ponta do rabo em Minas. Se se beslisca a ponta do rabo, em Minas, a cabeça, no Rio, pega a latir...”
 – “E isso é um telégrafo-sem-fio?”
 – “Não. Isso é o telégrafo com fio. O sem-fio é a mesma coisa... mas sem o corpo do cachorro.” (ROSA, 2009, p. 31)

Por analogias se consegue captar o incognoscível, isto é, a analogia fornece concretude ao abstrato, permitindo aos sentidos a percepção do não conhecido. Podemos dizer que por esse recurso emerge uma relação ternária entre o leitor, o objeto concreto e a abstração. Luiz Costa Lima, no “Prefácio” de seu livro *História. Ficção. Literatura*, define o mito de acordo com a experiência sociocultural do Ocidente, como: “[...] um magma discursivo; concentração das respostas plurais às necessidades mentais de um grupo humano [...]” (LIMA, 2006, p. 15). Segundo essa acepção, o mito poderia ser o elemento concreto posto em relação com o abstrato, por seu caráter de síntese e de exemplo do conhecimento partilhado em sociedade, através dos tempos.

Observamos na formulação de Rosa a importância do mito no processo de mediação para a conversão do que é estranho ao leitor em conhecido. Tal processo conduz à teoria do efeito de Wolfgang Iser, que assinala como primeiro efeito do texto literário a conversão do habitualizado em estranho. Essa relação aparentemente inversa nos parece dialética, pois tanto o processo de converter o estranho em habitual, quanto o contrário

permitem a entrada do leitor no texto. Considerando que o mito é portador de múltiplas respostas às necessidades mentais de uma coletividade, podemos pensar que no material discursivo e simbólico concentrado existe também um lastro de realidade da sociedade que representa. Devido ao mito conter aspectos da realidade referida, na mediação que realiza, ele fornece ao leitor elementos da realidade que lhe possibilitam a conversão do estranho em familiar. Por esse raciocínio, a aparente inversão é dissolvida. Costa Lima, em seu “Prefácio à segunda edição” de *A literatura e o leitor*, esclarece que o termo “estranhamento” assume uma acepção diversa do “[...] assinalado pelos formalistas russos, que, entretanto, o tomavam associado à percepção, enquanto em Iser o é ao ato de imaginar do leitor.” (LIMA, 2002, p. 24.) Partindo dessa premissa, pelo ato de imaginar, o leitor realiza o “desestranhamento”, no texto. De acordo com a formulação de Rosa, o leitor imagina o desconhecido segundo parâmetros do que já conhece, por uma aproximação que pode ser afirmativa ou negativa, logo, podemos observar que a imaginação do leitor é analógica e toma como parâmetros as referências de realidade no texto.

2.1.2 Hipotrérico

O segundo prefácio de *Tutameia*, “Hipotrérico”, aborda a criação de novas palavras, a partir do neologismo que lhe dá título, iniciando com a afirmação categórica da existência do termo: “*Há o hipotrérico. O termo é novo, de impesquisada origem e ainda sem definição que lhe apanhe em todas as pétalas o significado.*” (ROSA, 2009, p. 106.) O tema central do prefácio é a linguagem verbal e sua gênese, em uma abordagem em que a criatividade é valorizada pela estratégia de uma discussão sobre a validade dos neologismos, representados pelo vocábulo do título, que abre a problematização e realiza o desfecho, e sobre o qual são feitas especulações propiciadoras de reflexões sobre a língua. Discute a criatividade do sujeito, no manejo da língua, em relação ao seu aspecto normativo, com ênfase no processo criativo, a invenção: “*Dito seja, a demais, que o vezo de criar novas palavras invade muitas vezes o criador, como imperial mania.*” (ROSA, 2009, p. 109.) A questão é apresentada por uma estória, em que o narrador relata um confronto linguístico, em tom anedótico, entre duas personagens sobre a existência do termo “hipotrérico”:

Já outro, contudo, respeitável, é o caso – enfim – de “hipotrérico”, motivo e base desta fábula diversa, e que vem do bom português. O bom português, homem-de-bem e muitíssimo inteligente, mas que, quando ou quando, neologizava, segundo suas necessidades íntimas. (ROSA, 2009, p. 109.)

Pelo aspecto anedótico da narrativa, o termo “*bom português*” promove uma ambiguidade, podendo ser alusivo às conhecidas piadas de português. O sujeito que inventou o termo é caracterizado como um sujeito de bem, que necessitava neologizar, de vez em quando. Também pode ser lido como uma referência ao idioma Português, porém, com a ressalva de que o “bom português” envolve o português falado pelos usuários da língua que habitam o sertão, assumidos pelo autor como sujeitos mais criativos na arte de manejar novas palavras: “[...] *Na fecundidade do araque apura-se vantajosa singeleza, e a sensatez da inocência supera as excelências do estudo.*” (ROSA, 2009, p. 107.) Na reflexão que promove, a voz prefacial enfatiza o *palavrizar* livre dos “*rústicos da roça*” e dos “*tunantes da gíria*”, sugerindo que esses usuários da língua exercem uma maior liberdade de criação, e, em consequência, adquirem maior riqueza de expressão. (Cf.: ROSA, 2009, p. 108.) Os marginalizados opõem-se aos que fazem o sistema das normas, os que regem a língua e o pensar – às ideologias. No desenvolvimento da discussão, são citadas palavras inventadas por nomes notáveis da História, como uma espécie de respaldo social ao ato de inventar novas palavras.

O interlocutor do “bom português” afirma que a palavra não existe. E, negando a existência da palavra, nega a si mesmo, pois era ele o próprio sujeito “hipotrérico”, no modo de agir, referido pelo narrador. A ambiguidade é esclarecida, ao final da fábula, mas não se desfaz. O início da narrativa, incluída no prefácio, já antecipa o seu final. Início e fim se encontram, e o que é antecipado ocorre tal e qual. Veja-se o fragmento que antecipa o que virá: “*Sob mais que, tratando-se de palavra inventada, e, como adiante se verá, embirrando o hipotrérico em não tolerar neologismos, começa ele por se negar nominalmente a própria existência.*” (ROSA, 2009, p. 106, grifo meu.) Observamos que o diálogo das personagens serve de pano de fundo para a discussão estabelecida, pois o debate sobre os usos linguísticos permeia toda a narrativa. A palavra colocada em discussão, ao mesmo tempo em que sintetiza os neologismos da língua portuguesa, assume duas posições, no texto: em relação ao indivíduo que representa a tradição da língua e a de possíveis significados de dicionário – ambas as posições convergem para os mesmos significados: “[...] *antipodático, senagraçante, imprizado; ou, talvez, vice-dito: indivíduo pedante, importuno agudo, falto de respeito para com a opinião alheia.*” (ROSA, 2009, p. 106.) A voz prefacial se confunde com a do autor, em alguns momentos do prefácio, pela identificação que parece assumir com o tema

neologismo, ao citar neologismos de sua experiência de leitura, na glosação e de seus “[...] *tempos de médico*: – ‘Estou estramonizada’! – *queixava-se uma doente, de lhe aplicarem medicação excessiva*. – ‘Enxergo umas pirilâmpsias’ – *dizia outro, de suas alucinações visuais*.” (ROSA, 2009, p. 111.) Embora haja certo conflito entre as duas personagens que se enfrentam em torno do neologismo, a construção do prefácio denota que Guimarães Rosa se utiliza da oscilação entre a tradição e o novo, sem optar por um dos polos, propondo, por meio de um processo oscilatório entre as duas posições, uma atividade relacional, valorizando o padrão culto e o popular, assumindo também seu lado “hipotrérico”, compartilhando com o público a sua própria intransigência habitual, em relação ao novo, que causa estranheza, desconfiança: “*Somos todos, neste ponto, um tento ou um cento hipotréricos? Salvo o excepto, um neologismo contunde, confunde, quase ofende. Perspica-nos a inércia que soneja em cada canto do espírito, e que se refestela com os bons hábitos estadados*.” (ROSA, 2009, p. 106.)

Ao assumir a primeira pessoa do plural – a voz coletiva que representaria os usuários da língua, o narrador estaria também articulando uma aproximação com o receptor de sua obra. O *palavrizar livre* é comparado à Natureza e os sertanejos são apontados como: “[...] *seres sem congruência, pedestres ainda na lógica e nus de normas*.” (ROSA, 2009, p. 108.) O sertão é divulgado como um lugar onde a língua flui sem as amarras da norma, onde o falar brota livre e espontaneamente, um lugar onde é permitida a invenção de palavras. O autor cita uma passagem de “Terra do Sol”, de Gustavo Barroso: “*No sertão há dessas expressões; nascem ninguém sabe como; vivem eternamente ou desaparecem um dia sem também se saber como*.” (BARROSO *apud* ROSA, 2009, p. 108.) Guimarães Rosa concorda com a espontaneidade da língua, acrescentando expressões remissivas à natureza, que simbolizam espontaneidade, liberdade e transformação, como fonte, olho d’água, borboleta: “*Confere. Pode-se lá, porém, permitir que a palavra nasça do amor da gente, assim, de broto e jorro: aí a fonte, o miriquilho, o olho d’água; ou como uma borboleta sai do bolso da paisagem?*” (ROSA, 2009, p. 108.) O amor da gente, que fecunda e gesta a palavra, no sertão, nos parece uma alusão às intersubjetividades, às interações entre os sujeitos falantes da língua, que não ficam censurando o “livre palavrizar” ou impondo a aplicação da norma, são mais afetivos, porquanto, mais permissivos com os novos usos e até com certas transgressões linguísticas. A intuição e o imaginário são valorizados. É dado destaque, no prefácio, aos neologismos de sertanejos do Ceará ou de Minas Gerais, que, segundo a voz prefacial, são palavras ou expressões: “[...] *imanejáveis, senão perigosas para as santas convenções*.” (ROSA, 2009, p. 108.)

“Hipotrélíco” é o prefácio mais curto do livro e se desenvolve, semelhantemente aos outros, numa mistura de conversação com narração. O texto crítico – com função explicitamente prefacial – traz os caracteres em itálico, diferenciando-se dos trechos narrativos e dos diálogos. Na conversação, as palavras inventadas estão em letras redondas. No decorrer da discussão, são postos em relação os dois usos linguísticos: as palavras de uso prático e as que fogem ao senso comum. Tal articulação em dois planos é sugestiva da pendularidade da obra, uma oscilação que cria no texto uma estrutura de vazios, convocando o leitor à tarefa de preenchê-los com a sua interpretação, tornando-se, assim, um dos construtores do texto. Porém, essa atividade do leitor não se trata de um mero preenchimento por complementação, mas a criação de algo que antes inexistia, pelo entrelaçamento do real com o fictício e o imaginário. Os processos de evolução e criação da linguagem são amplamente discutidos, tendo em vista os dois usos: a criação popular e a mais intelectualizada, presentes em todo o texto prefacial. É assinalado que o neologismo geralmente causa estranhamento e é até censurado pela tradição:

Se é que um não se assuste: saia todo-o-mundo a empinar vocábulos seus, e aonde é que vai se dar com a língua tida e herdada? Assenta-nos bem à modéstia que o novo não valerá o velho; ajusta-se à melhor prudência relegar o progresso no passado. (ROSA, 2009, p.106.)

Embora a tradição e a inovação sejam postas lado a lado, é perceptível a valorização dos neologismos de origem popular, em relação aos de origem mais intelectualizada: “[...] *terá de ser agreste ou inculto o neologista, e ainda melhor se analfabeto for.*” (ROSA, 2009, p. 107.) Rosa defende a necessidade de recriação do código para a conformação da ideia, mas sob condição: “*De acordo, concedemos. Mas, sob cláusula: a de que o termo engenhado venha tapar um vazio.*” (ROSA, 2009, p. 107.) A enunciação: “[...] *o novo não valerá o velho; [...]*” (ROSA, 2009, p. 106) nos permite pensar que o novo assume a significação de novos sentidos, revelação, ampliação, mudança de perspectiva e não de substituição pura e simples do antigo, da tradição. A criação de palavras para atender a uma necessidade de ordem prática é evidenciada no texto, sob o disfarce de uma personagem citada, com ares de uma superioridade que lhe fora outorgada, como autoridade pragmática:

Nem foi menos assim que o dr. Castro Lopes, a fim de banir galicismos, e embora se saindo com processo direto e didático, deixadas fora de conta quaisquer sutilezas psicológicas ou estéticas, conseguiu pôr em praça pelo menos estes, como ele mesmo dizia “produtos da indústria nacional filológica: [...]” (ROSA, 2009, p. 107).

Para o ilustre neologista, a criação de novas palavras assume caráter utilitário, sendo destituídas de sutilezas psicológicas ou estéticas, ou seja, o neologismo é admitido para atender a interesses materiais: “*E, donde: palavra nova, só se satisfizer uma precisão, constatada, incontestada.*” (ROSA, 2009, p.107.)

A reafirmação da existência do termo, no final do prefácio, é feita pela transcrição da fala do sujeito que o criou, quando este, irritado com o sujeito intransigente que insistia na inexistência da palavra, o chama diretamente de “hiputrérico”, unindo assim a sua necessidade de neologizar, para satisfazer uma necessidade íntima, à aplicação da palavra nova a um uso necessário, do ponto de vista social, sendo reafirmada a posição do narrador pela frase final do prefácio que ratifica e comprova a existência do termo: “*E ficou havendo.*” (ROSA, 2009, p. 109.) Pela transcrição de pronúncia: “hiputrérico”, podemos supor que o inventor do termo – o “bom português” era inculto, ou ainda que a pronúncia popularizada se trata de um artifício do narrador, demonstrativo de simpatia ou de proximidade identitária com aquele tipo de neologista.

O prefácio possui a seguinte estrutura: uma epígrafe de abertura que encerra um *nonsense*: “*Hei que ele é./ Do irreplegível.*” (ROSA, 2009, p. 106), o título: “Prefácio Hipotrérico”, o texto prefacial, propriamente dito, uma “Glosação em apostilas ao hipotrérico”, que se inicia com um verbete de dicionário etimológico da Língua Portuguesa, com função de epígrafe, trazendo a origem e possíveis significados de IRREPLEGÍVEL – termo que já consta na epígrafe inicial do prefácio, numa demonstração da integração do prefácio com as epígrafes e a glosa, e ainda apontando para uma interpenetração de gêneros, pelo uso incomum de um verbete de dicionário como epígrafe. Salientamos que o dicionário não define a palavra com exatidão:

IRREPLEGÍVEL – Este vocábulo se encontra em Bernardes, Nova Floresta, IV, 348, como tradução dum lat. *irreplegibile*, usado por Tomás Morus numa contenda com um pretensioso na corte de Carlos V, conforme conta o padre Jeremias Drexelio no seu Faetonte. Parece tratar-se de uma palavra hipotética, adrede inventada por Morus para pôr em apuros o contendor. Maximiliano Lemos, Enciclopédia Portuguesa, Ilustrada, e Cândido de Figueiredo filiam ao lat. *in e replere, encher, e dão ao vocábulo o sentido de insaciável, cuja impossibilidade Horácio Scrosoppi provou em suas Cartas Anepígrafas, págs. 73-80.* (ANTENOR NASCENTES apud ROSA, 2009, p. 110.)

A “Glosação em apostilas ao hipotrérico” estrutura-se em nove parágrafos ordenados com o sinal gráfico indicativo de parágrafo (§), antecedendo o numeral, como nos códigos, seguidos de um “*Pós-escrito*”. O primeiro parágrafo da glosação retoma um conjunto de significados do termo “hipotrérico” situados no texto prefacial. A repetição desses

vocábulos na glosação confirma o caráter de apostilas desta, ou seja, a apostila funciona como um adendo que valida o que está escrito no texto principal, isto é, os dois textos só funcionam juntos: “*Evidentemente os glossemas imprizado, sengraçante e antipodático não têm nem merecem ter sentido, são vacas mansas, aqui vindo só de propósito para não valer.*” (ROSA, 2009, p. 111, § 1º.) O caráter de apêndices da “Glosação em apostilas ao hipotrélico”, e do “Pós-escrito” revela uma estrutura, em que os paratextos e o texto principal se interpenetram, abolindo-se assim as fronteiras entre texto e paratextos.

Os paratextos reiteram os sentidos do texto e confirmam a proposta de escrita de seu autor: de ruptura com a linearidade e instável, em que a perspectiva da interpretação é possibilitada pelo que é fluido e movente. A glosação em apostilas, ao final do prefácio, é sugestiva da novidade que o vocábulo “hipotrélico” evoca no texto, ampliando seus sentidos, mas não se atém a reproduzir os significados do termo “hipotrélico”, são trazidas novas palavras, expressões e opiniões relacionadas a neologismos, que variam de citações de Cícero: “*verborum insolentia.*” (ROSA, 2009. 110, § 2º), a criações da “*gíria popular*” (ROSA, 2009, p. 111, § 7º): gamar, gamação e aloprado, que do ponto de vista do escritor, “[...] *merecem, s. m. j., imediata dicionarização e incorporação à linguagem culta: [...]*” (ROSA, 2009, p. 111, § 7º). A discussão sobre neologismos em geral é instaurada na glosação, em uma linguagem semelhante à do prefácio.

A multiplicidade de palavras da glosação confirma a hipótese inicial do prefácio de que ainda não existe uma definição que alcance a abrangência do termo. Em decorrência dessa abertura e imprecisão, é dada a sugestão de sejam tomados os significados do termo “hipotrélico”, mencionados como os de uso prático. Os significados sugeridos remetem ao final do embate entre as duas personagens, quando se une a necessidade de uso prático com a necessidade subjetiva, isto é, o sujeito inventor do termo precisava resolver o impasse gerado pela discussão e também necessitava desafogar a própria tensão gerada pela impertinência do seu oponente. A partir da união dos dois usos, para atender a necessidades de ordem social e subjetiva, o termo passou a valer, conforme sugere a expressão que encerra a narrativa. Ressaltamos que o uso pragmático se baseia na razão. Por essa via, a discussão entre o uso prático e o não prático se estabelece de modo não excludente, afirmativo das duas visões presentes no prefácio, de modo pendular. Depreendemos que o prefácio e a glosação juntos promovem a articulação dos dois usos linguísticos: o tradicional e o inovador, por sujeitos letrados e não letrados, numa perspectiva interrelacional, isto é, as palavras da “Glosação em apostila ao hipotrélico” identificam-se com o termo inventado.

A função tradicional de glossário é transgredida: a que corresponde a um rol de palavras usadas em um texto, relacionados numa glosa, para facilitar o entendimento do texto principal, se os seus significados forem dúbios ou menos conhecidos aos receptores em geral. Após a glosação, no “*Pós-Escrito*”, há uma citação de Quintiliano em latim, com a tradução logo abaixo, que aconselha o manejo das palavras já em uso, por medida de segurança, advertindo sobre o perigo de cunharem-se novas: “*Porque, aceitas, pouco louvor ao estilo acrescentam, e, rejeitadas, dão em farsa.*” (QUINTILIANO *apud* ROSA, 2009, p. 112.) Na mesma citação, contudo, Quintiliano, referindo-se aos dizeres de Cícero, orienta-nos à ousadia, no que diz respeito à criação de palavras, afirmando que inicialmente podem parecer duras, mas que com o uso amolecem. A citação reforça o caráter pendular do prefácio, ou seja, a oscilação entre a tradição e o novo, sendo sugestiva e confirmatória, ao mesmo tempo, da posição de Guimarães Rosa, em toda a discussão prefacial.

O foco narrativo do prefácio oscila entre a terceira pessoa (o observador) e a primeira pessoa do plural – esta última, ao que parece, trata-se de uma voz coletiva, talvez representativa dos usuários do idioma, segundo Ramos (2009). A existência de duas vozes que se alternam confere posições distintas ao narrador: em terceira pessoa, a identificação com a voz do autor, o que aproxima o texto da função prefacial. O narrador dialoga com a voz coletiva defendendo sua concepção de linguagem e de poética: “*Sobre o que, aliás, previu-se um bem decretado conceito: o de que o povo tem o direito de se manifestar, neste público particular.*” (ROSA, 2009, p. 107.) O prefácio “Hipotrérico” realiza a abertura de uma sequência de oito contos: “Intruge-se”; “João Porém, o criador de perus”; “Grande Gedeão”; “Reminiscção”; “Lá, nas campinas”; “Mechéu”; “Melim-Meloso”; “No prosseguir”.

2.1.3 Nós, os temulentos

O terceiro prefácio de *Tutameia*, “Nós, os temulentos”, abre a sequência de onze contos: “O outro ou o outro”; “Orientação”; “Os três homens e o boi”; “Palhaço da boca verde”; “Presepe”; “Quadrinho de estória”; “Rebimba, o bom”; “Retrato de cavalo”; “Ripuária”; “Se eu seria personagem”; “Sinhá Secada.” Esse prefácio se desenvolve também em forma de narrativa, semelhantemente ao anterior. A narrativa traça a trajetória de um personagem ébrio, do bar até sua casa. Diferentemente de “Hipotrérico”, que se utiliza de um neologismo para discutir uma proposta de adequação linguística, “Nós, os temulentos” exhibe

um arcaísmo: *temulentu* – termo latino que significa bêbado. Apresenta-se como o menos teórico dos prefácios de *Tutameia*, chegando a confundir o leitor, dando-lhe a ilusão de que o escrito seria um dos contos do livro. São abordadas situações que sugerem um estado de embriaguez coletiva, através de uma personagem central: Chico – o temulento que vaga pelas ruas da cidade, e, nesse vagar, encontra pessoas, desconsidera suas censuras e alguns conselhos da comunidade, fazendo pilhéria. Chico ri e ironiza a lógica estabelecida pela realidade cotidiana. A temulência é discutida no prefácio de várias formas, e uma ilustração expressiva do estado de embriaguez, posta em relevo, durante toda a narrativa, é a visão dupla do protagonista: “diplópica” – representativa das distorções da realidade, dos estados de hipnose e autoengano, das ilusões. Essas questões são abordadas por meio de alegorias e em um tom anedótico, pela narrativa das aventuras de Chico e seus amigos bêbados.

A visão “diplópica” de Chico o faz perceber a realidade cotidiana de outra ótica. O estado de embriaguez lhe possibilita acessar a realidade cotidiana, convertendo-a em irrealidades, assim como também lhe propicia subverter irrealidades em realidades possíveis. O narrador afirma que o herói Chico não valoriza a interpretação de símbolos da vida em sociedade e que tampouco pretende ser símbolo ou ente representativo de uma coletividade:

Entendem os filósofos que nosso conflito essencial e drama talvez único seja mesmo o estar-no-mundo. Chico, o herói, não perquiria tanto. Deixava de interpretar as séries de símbolos que são esta nossa outra vida de alguém-túmulo, tão pouco pretendendo ele próprio representar de símbolo; menos, ainda, se exhibir sob farsa. De sobra afligia-o a corriqueira problemática quotidiana, a qual tentava, sempre que possível, converter em irrealidade. Isto, a pifar, virar e andar, de bar a bar. (ROSA, 2009, p. 151.)

Podemos ainda interpretar que tal afirmação se trata de mais um “despistamento” de Guimarães Rosa, se a nossa leitura for de que o protagonista empreende uma odisseia: a viagem de volta, do bar à sua casa, de modo análogo ao períplo de “Antiperipleia”, como um representante do estado de embriaguez de todos nós. Esse entendimento é fornecido pela leitura integral do texto, combinada com o que é evidenciado no título, pela inserção do pronome pessoal “Nós”. A trajetória dos temulentos como Chico é traçada de modo não retilíneo, as visões de mundo dos embriagados desafiam a lógica e o sistema de valores estabelecido. Através de sua/nossa visão dupla – diplópica – é possível ver novas realidades, e não só concebê-las, mas criá-las de modo diverso do usual. Chico exerce as suas “[...] duvidações diplópicas [...]” (ROSA, 2009, p. 151), no bar, e se caracteriza, no texto, como um sujeito solitário, por isso talvez a sua recusa em representar a sociedade. Mas, Chico detestava sentir-se só, buscava, transcender a realidade cotidiana que se lhe apresentava como o drama

de “estar-no-mundo”, pela embriaguez, por meio da qual vivia as suas aventuras reais e imaginárias: “... *Estava sozinho, detestava a sozinhidão. E arejava-o, com a animação aquecente, o chamamento de aventuras.*” (ROSA, 2009, p. 151.) A nossa leitura da estória nos autoriza a inferir que a criação artística depende de um estado de embriaguez, não literalmente o alcoólico, mas de uma paixão inebriante que permita ao artista ver além da realidade aparente.

Podemos dizer que Chico é uma personagem desviada do seu contexto social pelo seu caráter transgressor, que não respeita a ordem estabelecida e faz pouco caso de honrarias e responsabilidades. Podemos também supor que essa afirmação do narrador se deve à falta de autonomia da personagem para querer ou deixar de querer representar a temulência geral, e que não consegue fugir do seu destino trágico, mesmo se opondo ao sistema de representações sociais. A personagem, não só vê tudo em torno de si duplicado, mas se faz duplo de si mesmo, quando “vê” a própria imagem refletida no espelho e se destrói. Julgando atacar a outro, fere mortalmente a si mesmo:

E, avançando contra o armário, e vendo o outro arremeter também ao seu encontro, assentou-lhe uma sapatada, que rebentou com o espelho nos mil pedaços de praxe. – Desculpe, meu velho. Também, quem mandou você não tirar os óculos? – o Chico se arrependeu. E, com isso, lançou; tumbou-se pronto na cama; e desapareceu de si mesmo. (ROSA, 2009, p. 155.)

O estado de temulência é discutido por Santiago (2011), em “A problemática quotidiana e a irreabilidade”, associada à criatividade do autor de *Tutameia*. O autor ressalta o estado de temulência focalizado no segundo prefácio de *Tutameia* – estado muito presente nos contos: “O sertão é figurado pelas lentes do autor que vê o mundo pela lanterna mágica da embriaguez.” (SANTIAGO, 2011, p. 76.) A embriaguez que duplica a visão permite aos temulentos ver além “[...] *da realidade sensível aparente* [...]” (ROSA, 2009, p. 212), num questionamento do real, por um “duvidar” que se respalda na “[...] *petição de mais certeza.*” (ROSA, 2009, p. 213.) A dúvida é tema do quarto prefácio, já anunciada no título: “Sobre a escova e a dúvida”, discutida no início e no final da parte II, em conformidade com as duas citações. O escritor assinala que duvida das aparências e que seu duvidar consiste em obter mais certeza. Esse dado pode confirmar a noção de que existe uma integração entre os quatro prefácios de *Tutameia*. A proposta de Guimarães Rosa é captar o lado menos visível do real, por meio da ironia, do chiste, da pilhéria, dos ditos e provérbios populares, invertendo a sua lógica, fazendo com que surja do já conhecido o novo, o inesperado, o surpreendente.

A inversão da lógica convencional, no segundo prefácio, que tematiza a embriaguez, se dá também pela ênfase desse estado delirante em todos nós, que nos permite

ver em duplicidade a mesma coisa, como se o reflexo do objeto fosse o objeto em si. A visão dupla de Chico é demonstrada pela transcrição de um fragmento, em que é interpelado na rua por um policial: “*E não menos deteve-o um polícia: – Você está bebaço borracho! – Estou não estou... – Então, ande reto nesta linha do chão. – Em qual das duas?*” (ROSA, 2009, p. 154.) A visão diplópica do ébrio reforça o não senso, na obra, de acordo com Benedito Nunes, (apud ALMEIDA, 2001, p. 143): “[...] o não-senso abeira-nos das coisas importantes que não podem ser ditas. É o modo de dizer aquilo para o que falece expressão. Lúdico e revelador, exercita-se, por meio dele, o jogo de linguagem, até o seu extremo limite.” Em seu estudo “Interpretação de *Tutameia*”, o crítico divide as quarenta estórias do livro em quatro grupos determinados pelo “tom de comédia”, que se modifica de um grupo para o outro, apesar da inclinação para o cômico se fazer presente em todas as estórias. Afirma ainda que a chave para “[...] ajustar o tom e o timbre dos personagens, é a matéria, ora irônica e apologética, ora ilustrativa e confessional, dos Prefácios [...]” (NUNES apud ALMEIDA, 2001, p. 143). Na opinião de Nunes, o autor de *Tutameia*, não apenas expõe um pensamento teórico sobre o *nonsense*, mas o pratica, exercitando-o nos prefácios e nos contos.

Sintetiza essa questão a observação de Bolle (1973) de que a linha crítica percorrida por Paulo Rónai e Benedito Nunes se baseia no des-realizar a realidade, isto é, a conversão da problemática cotidiana em irrealidade – ideia explicitada no primeiro parágrafo do terceiro prefácio, onde o narrador realiza a apresentação de Chico, com várias ramificações por todo o livro, como, por exemplo, nesse fragmento do primeiro prefácio: “*Tudo portanto, o que em compensação vale é que as coisas não são em si tão simples, se bem que ilusórias.*” (ROSA, 2009, p. 35.) A frase encerra um *nonsense* ao afirmar a não simplicidade ou complexidade das coisas juxtapondo tal afirmativa ao caráter ilusório dessas coisas não simples, numa sugestão de que muita coisa que vemos é forjada pela nossa imaginação, constituindo-se, na quantidade e qualidade, ilusões do sujeito-intérprete.

2.1.4 Sobre a escova e a dúvida

“Sobre a escova e a dúvida” é o quarto e último prefácio de *Tutameia*, e o mais extenso. Estrutura-se em sete partes numeradas por algarismos romanos, abundantemente epigrafadas e um glossário, no final. As sete partes do prefácio contêm discussões sobre a arte e a literatura, a comunicação intersubjetiva, visões de mundo e outras questões da língua e da

criação artística, envolvendo diálogos que servem para nortear as discussões, de diferentes pontos de vista.

Paulo Rónai, em “Os prefácios de *Tutameia*” (1968), afirma que é o próprio Guimarães Rosa que entrevemos, no início do quarto prefácio, em um restaurante *chic* de Paris a discutir com outro escritor, que seria um *alter ego* de Rosa, e que o acusa de um suposto alheamento da realidade: “– Você é o da forma, desartifícios... – debitou-me. [...] – Você evita o espirrar e mexer da realidade, então foge-não-foge...” (ROSA, 2009, I, p. 210-211). Gera perplexidade nos dois personagens o encontro face a face: “[...] *Tinha-se de um tanto simpatizar, de sociedade, teria eu pena de mim ou dele? – Não bebo mais, convém-me estar lúcido ...*”. (ROSA, 2009, I, p. 211). Rónai observa que são dois “eus” que se olham reciprocamente, e questiona se seriam de fato personagens. A conversação entre o narrador e seu interlocutor se encaminha para a fusão dos dois, aspecto perceptível também na passagem: “*Ele era – um meu personagem: conseguira-se presente o Rão no orbe transcendente. [...] Eu era personagem dele!*” (ROSA, 2009, I, p. 211.) Os “dois eus” desenvolvem uma palestra rapsódica de ébrios, mantendo-se como problema central os temas do engajamento e do alheamento. Ao final da conversa, o eu engajado propõe ao supostamente alheado a escrita de um livro juntos. A resposta que obtém vem em forma de ironia discreta, com que sublinha o contraste do ambiente luxuoso com o ideal da “[...] *rude redenção do povo*” (ROSA, 2009, I, p. 210).

O crítico analisa a questão do alheamento *versus* engajamento, associando o tema à parábola do caroço da manga: “[...], *qualquer mangueira em si traz, em caroço, o maquinismo de outra. [...] Tudo se finge, primeiro; germina autêntico é depois. Um escrito, será que basta? [...]*” (ROSA, 2009, II, p. 213). O diálogo iniciado na parte I do prefácio pode ser ampliado para outro diálogo: entre o autor (supostamente) e a personagem Zito, acerca de como um livro deve ser, na parte VII do prefácio: “*Cabia de ir descascando o feio mundo morrinhento; não se há de juntos festejar Judas e João Gomes. [...] – A coisada que a gente vê, é errada. – queria visões fortificantes.*” (ROSA, 2009, VII, p. 230.) Interessante contrapormos a questão da dúvida, pontuada em duas frases que abrem e fecham a parte II do prefácio – porque os dois enunciados se ajustam: “*Meu duvidar da realidade sensível aparente.*” (ROSA, 2009, p. 212) e “*Meu duvidar é uma petição de mais certeza.*” (ROSA, 2009, p. 213.)

Em sua exposição, a voz prefacial assume um tom confessional, parecendo revelar a origem e os motivos de sua prosa. O questionamento da realidade é a tônica de todo o prefácio, representada pela dúvida – bem assinalada, desde o título. A questão que permeia as

sete partes do quarto prefácio é a função da obra literária, evidenciada logo na primeira parte, que problematiza as duas tendências literárias: o engajamento da obra de arte ao contexto sociopolítico e a literatura comprometida somente com os aspectos formais. Em “Sobre a escova e a dúvida”, é discutida a questão da mimesis, assim como em “Aletria e hermenêutica”, pelo estabelecimento de um aparente dualismo História/Estória. A voz prefacial defende a posição já presente nos prefácios anteriores de que a verdadeira arte é aquela que vai além da realidade como a percebemos: *Deveres de fundamento a vida, empírico modo, ensina: disciplina e paciência. Acredito ainda em outras coisas, no boi, por exemplo, mamífero voador, não terrestre.* (ROSA, 2009, p. 212.) A discussão sobre a realidade sensível aparente – da qual o escritor alega duvidar, põe à mostra, tanto o questionamento da realidade empírica, como o da realidade ficcional, e chama a atenção para o surgimento de uma supra-realidade, referida nos prefácios, proposta com clareza em “Aletria e hermenêutica”, se articularmos com a passagem do “boi mamífero voador”, um ser inexistente, na realidade empírica, em que a voz prefacial afirma crer, por ter existência assegurada na ficção, pela ação do imaginário.

Os motivos da expressão que atribui o título ao prefácio são explicados, na parte V, em tom confessional, pelo escritor, que se reporta a um episódio de sua infância, quando era condicionado a escovar os dentes, antes do desjejum: *“Menino, mandavam-me escovar em jejum os dentes, [...] Eu fazia e obedecia. Sabe-se – aqui no planeta por ora tudo se processa com escassa autonomia de raciocínio.”* (ROSA, 2009, V, p. 221.) A voz prefacial testemunha que manteve o hábito adquirido: *“Até que a luz nasceu do absurdo.”* (ROSA, 2009, p. V, 221.) Mais uma vez, Guimarães Rosa se posiciona a favor de descondicionamentos, utilizando-se de um fato corriqueiro para representar a realidade imposta pela tradição, muitas vezes seguida, sem nenhuma contestação. Em seu questionamento, o escritor apresenta a sua proposta para um novo hábito: *“E escovar, então, só depois do café com pão, renovador de detritos?”* (ROSA, 2009, V, p. 221.) Pontuamos que o debate entre o novo e o convencional é tema central do segundo prefácio, da perspectiva da língua: novos usos e velhos usos, se fazendo presente também neste prefácio, na questão de se pôr em dúvida a realidade aparente e sensível, pedindo-se mais certeza. Entendemos a realidade aparente e sensível como um entrelaçamento entre o real e o fictício. O duvidar consiste em metaficção – questionamento dos processos criativos, da arte, da língua, da relação da arte com a realidade – processos miméticos.

A metaficção em “Sobre a escova e a dúvida” é abundante, seja nas narrativas curtas, seja nas confissões ou conversação do autor sobre a arte, sua obra, a gênese e o seu

processo de criação. O prefácio apresenta aspectos relevantes do projeto estético de seu autor. Nele, é discutida a posição do artista frente à realidade; as formas literárias; o contexto sociopolítico em que se inserem obra e autor. Guimarães Rosa se mantém na posição de que o real não é o simplesmente visível ou entendível pelos processos racionais e que o prosaico não é matéria da poesia – posição assumida desde o primeiro prefácio. É a obra discutindo a obra, por processos metaficcionais em que o real é desrealizado e o irreal realiza-se, com uma linguagem ensaística e ficcional. O autor discorre sobre a realidade apreendida, a forma de produzi-la, por meio de processos miméticos simbolizados pelo caroço da manga, que traz em si o maquinismo de toda a mangueira. O caroço da manga, sintetizando todas as propriedades da mangueira, através dos tempos, pode ser uma metáfora remissiva a *Tutameia* – uma obra que pode ser o abreviado de tudo, segundo a ordem recebida do seu mestre, representado como Tio Cândido: “*Daí, um dia, deu-me incumbência: – Tem-se de redigir um abreviado de tudo.*” (ROSA, 2009, II, p. 213.) As confissões e reflexões sobre o processo de criação de Guimarães Rosa têm aparência de realidade, isto é, guardam certa verossimilhança, devido ao desvelamento que o escritor promove, ao enumerar suas obras, comentando-as e assumindo uma espécie de envolvimento pessoal misterioso, em relação ao surgimento de personagens. Por um processo de aparente descortinamento, Guimarães Rosa afirma ter produzido seus livros em estado de possessão, iniciando a parte VI do prefácio com uma confissão que contém a sua concepção de arte e criação:

Tenho de segredar que – embora por formação ou índole oponha escrúpulo a fenômenos paranormais e em princípio rechace a experimentação metapsíquica – minha vida sempre e cedo se teceu de sutil gênero de fatos. Sonhos premonitórios, telepatia, intuições, séries encadeadas fortuitas, toda sorte de avisos e pressentimentos. Dadas vezes, a chance de topar, sem busca, pessoas, coisas e informações urgentemente necessárias. No plano da arte e criação – já de si em boa parte subliminar ou supraconsciente, entremeando-se nos bojos do mistério e equivalente às vezes quase à reza – decerto se propõem mais essas manifestações. (ROSA, 2009, VI, p. 221-222, grifo meu.)

O escritor atesta o caráter subliminar ou supraconsciente de toda a arte, destaca o caráter transcendental da criação artística e afirma que os seus processos de criação foram permeados por mistérios. Em clima de mistério, beirando o absurdo, nomina cada um de seus livros, explicitando como foram concebidos e produzidos:

Talvez seja correto eu confessar como tem sido que as estórias que apanho diferem entre si no modo de surgir. À Buriti (NOITES DO SERTÃO), por exemplo, quase inteira, “assisti”, em 1948, num sonho duas noites repetido. Conversa de Bois (SAGARANA), recebi-a, ao amanhecer de sábado, substituindo-se a penosa versão diversa, apenas também sobre viagem de carro-de-bois e que eu considerara como definitiva ao ir dormir na sexta. [...] Campo Geral (MANUELZÃO E MIGUILIM) foi

caindo já feita no papel, quando eu brincava com a máquina, por preguiça e receio de começar de fato um conto, para o qual só soubesse um menino morador à borda da mata e duas ou três caçadas de tamanduás e tatus; entretanto, logo me moveu e apertou, e, chegada ao fim, espantou-me a simetria e ligação de suas partes. (ROSA, 2009, p. 221-223, grifo meu).

Ao referir-se particularmente ao romance *Grande Sertão*: veredas, a voz confessional, assumida como a do escritor, afirma que: “[...] *forte coisa e comprida demais seria tentar fazer crer como foi ditado, sustentado e protegido – por forças e correntes muito estranhas.*” (ROSA, 2009, VI, p. 223.) O estudo do processo de criação de Guimarães Rosa, em *Tutameia*, no entanto, não pode se ater ao que é “segredado” ou “confessado” em “Sobre a escova e a dúvida”, em tom confessional e aparentemente revelador. Não podemos nos esquecer de que o escritor é um ficcionista e que efetua, na obra, a junção da crítica com a ficção. Nos prefácios, é engendrada uma ficção, de tal modo, que a invenção assume aspecto de realidade, dissolvendo-se as fronteiras entre o real e o irreal, e, do mesmo modo, a realidade insinua-se como ficção.

Ao final do último prefácio, há um glossário, como no segundo prefácio, mas diferente, no que diz respeito ao caráter de apostilas, pois o glossário aqui se conforma de modo análogo aos glossários tradicionais, apresentando um rol de palavras e seus respectivos significados. Entretanto, as palavras do glossário curiosamente não constam no texto prefacial. Por esse dado, deduzimos que tais palavras se relacionam com a matéria discutida no livro, no que se referem às significações e usos de palavras do âmbito mais intelectual e do mais corriqueiro, incluindo termos científicos – do jargão da medicina, tais como: “*afta*: ulceraçãozinha na boca. /*artelho* (ê): dedo do pé. (Cf. *toe*, *Zehe*, *orteil*.)” (ROSA, 2009, p. 231.) Destacamos ainda os seguintes vocábulo e suas significações, como supostas pistas da escrita do autor, pois, conforme já mencionado, o escritor postula a alquimia das palavras em sua arte e prima pelos paradoxos, visando à problematização das coisas contrárias, antinômicas: “*alquímia*: (*qu*î): ciência-arte iniciática das transmutações. /*antinomia*: (*nô*): oposição recíproca; coisa contrária; oposição de uma regra ou lei a outra; contradição entre duas leis ou princípios.” (ROSA, 2009, p. 231.) Pode-se perceber que as palavras da glosa são escritas em itálico e os significados em letras redondas, configurando-se com a mesma marcação tipográfica presente nos prefácios e nos contos do livro. Por essa organização, o paratexto novamente se confunde com o texto, retomando e ampliando as suas significações. Podemos interpretar os significados de dicionário do glossário como as convenções da língua, de uso coletivo. A função do glossário novamente diverge da regra geral, apesar de sua aparente conformidade com os glossários comuns.

O gosto pelos significados de dicionário é matéria de que se ocupa Guimarães Rosa, em sua escrita. O escritor valoriza os novos usos, os termos novos, sem deixar de lado os vocábulos consagrados pela tradição, como se pode ver em “Hipotrérico”, o prefácio que, de modo ficcional e anedótico, discute mais diretamente a criação de palavras novas e a tradição da língua. As palavras inseridas em dicionário representariam a língua, não apenas em seu aspecto consagrado ou tradicional, mas etimologicamente, epistemologicamente, antropologicamente, poeticamente, etc., segundo declaração do próprio escritor, ao ser questionado por Lorenz, sobre o dicionário: “Hoje, um dicionário é ao mesmo tempo a melhor antologia lírica. Cada palavra é, segundo sua essência, um poema. Pense só em sua gênese.” (ROSA *apud* LORENZ 2009, LVII.) O fragmento nos permite inferir que Guimarães Rosa não postula um jogo de oposições em *Tutameia*, mas ligações em rede. Junta o novo e o velho, o real, o fictício, com a contribuição efetiva do leitor, pela ativação do seu imaginário, sem que nenhum desses aspectos se sobreponha ao outro, mas se articulem, produzindo realidades múltiplas, fornecendo ao leitor possibilidades para interpretações também múltiplas.

2.2 Aletria e hermenêutica como o prefácio (relé) de *Tutameia*

Ao quadruplicar os prefácios de *Tutameia*, Guimarães Rosa altera a função do prefácio tradicional, compreendido como um único texto preliminar, que, por si, já seria suficiente para a apresentação do autor e da obra, e uma exposição teórico-metodológica, ou seja, a concepção de arte literária, presente no livro que anuncia. Entretanto, se observarmos o caráter de coletânea de *Tutameia*, considerando ainda a ausência de fronteiras entre texto e paratexto, havemos de pensar outra possibilidade de entendimento dessa multiplicidade de prefácios: que os prefácios intercalados, não só poderão marcar uma divisão interna da obra, mas que podem constituir ali, conforme sugestão presente no agrupamento do “Índice de releitura”, um princípio unificador, isto é, a conformação de mecanismos-bases em todos os prefácios, evitando-se assim a dispersão do leitor-hermeneuta por uma excessiva fragmentação do livro. Destacamos a preliminaridade de “Aletria e hermenêutica”, associada à noção de que muito do que é exposto ali como procedimentos artísticos é retomado nos outros três prefácios. Tais recorrências nos levam à compreensão de que o prefácio “Aletria e hermenêutica” sintetiza em suas poucas páginas, a concepção artística do autor e da obra, e

que os outros prefácios desdobram os procedimentos, prolongam e ampliam a discussão estética, aprofundando-a.

Sobre uma possível unificação da coletânea, a ser realizada por um texto prefacial, Genette (2009, p. 180-181) afirma que:

Sem dúvida, a coletânea de ensaios ou de estudos é o gênero que exige com mais força o prefácio unificador, porque é muitas vezes o mais marcado pela diversidade de seus objetos e ao mesmo tempo o mais desejoso por uma espécie de ponto de honra teórico, de negá-lo ou de compensá-lo.

Segundo Genette, esse procedimento deve ser visto com cautela. O teórico questiona o pensamento universal que valoriza a unidade, pela contraposição de uma concepção que valorize a multiplicidade ou diversidade. Entretanto, emenda o teórico:

A armadilha ou astúcia dessa reivindicação da diversidade poderia, aliás, manter-se aquém ou além de toda consideração psicologizante: lá onde a própria palavra *diversidade* se tornaria, pela ação inevitavelmente unificadora do discurso e da língua, um tema de unificação. (GENETTE, 2009, p. 183.)

No paratexto “Advertência”, de Lamartine (*apud* GENETTE, 2009, p. 183) visualizamos a possibilidade da unificação em coletâneas, que nos inspira na busca de um princípio articulador, ou mais de um, nos prefácios de *Tutameia*: “Essas Harmonias, tomadas separadamente, parecem não ter qualquer relação entre si; consideradas em conjunto, poder-se-ia encontrar nelas um princípio de unidade em sua própria diversidade.” A diversidade em *Tutameia* consiste em um princípio orientador da leitura, tanto dos prefácios, como dos contos, sinalizando para o leitor a indeterminação do texto. Contudo, há mecanismos operadores da ficção que são recorrentes, em todos os prefácios, e se estendem pelos contos. Partindo dessa noção, consideraremos a recorrência um ponto estratégico de sinalização dos princípios articuladores, na diversidade do livro. Em nosso estudo, a inversão da perspectiva é considerada a matriz por onde flui o processo de ficcionalização, em *Tutameia*.

Willi Bolle (1973) comenta a qualificação das histórias de *Tutameia* explicitadas pelo próprio autor, como “anedotas de abstração”, em um dos prefácios. O prefácio ao qual Bolle se refere é “Aletria e hermenêutica”. O crítico analisa que essa qualificação tem ocasionado uma interpretação metafísica de *Tutameia*:

[...] – seguindo-se com fidelidade, ao pé da letra, as recomendações dadas pelo próprio Autor nesses prefácios: a dúvida filosófica diante da realidade aparente. Mas as Terceiras Estórias não se reduzem a mera aplicação de receitas de filosofia de livro didático – a linguagem narrativa não se reduz e não é reduzível à linguagem filosofante. Deste modo, compreendemos *anedotas de abstração*, não no plano da filosofia, mas no plano da poética narrativa. (BOLLE, 1973, p. 128, grifos do autor.)

Bolle ressalta o sentido sempre novo da anedota, que, mesmo se repetindo, não se repete igual, mas produzindo sentidos diversos. Observa que autor de *Tutameia*, pelo destaque que dá à produção de novos sentidos pelo uso da anedota, reafirma a necessidade da releitura, enunciada nos dois índices do livro, nas epígrafes de Schopenhauer, interpretação defendida por outros estudiosos, como Paulo Rónai (1968) e Irene Gilberto Simões (1988), citados neste trabalho, e com a qual concordamos. A análise de Bolle ganha corpo com a ilustração que faz da produção de novos sentidos pelas “anedotas de abstração” de Rosa, com um trecho de *Canto e Plumagem das Palavras*, de Oswaldino Marques:

Sua função primordial [...] é descondicionar os nossos hábitos verbais e levar-nos a reexperimentar as ideias ou sensações veiculadas. A comoção que nos agita arrancamos, por assim dizer, à nossa letargia mental e nos obriga a repensar os objetos. A linguagem opera, desse modo, a contínua reativação de nossas vivências e nos abastece de conotações insuspeitadas. (MARQUES *apud* BOLLE, 1973, p. 20.)

A visão de Bolle é abrangente, pois considera as anedotas de abstração do primeiro prefácio um operador de descondicionamento de hábitos verbais, em toda a obra. Tal descondicionamento se faz presente nos prefácios e nas estórias de *Tutameia*, pelo anedótico e pela inversão, que ativam o imaginário do leitor da obra para novas experiências – com conotações desconhecidas. As “anedotas de abstração” elencadas, no primeiro prefácio, se prestam a uma discussão sobre leitura, sobre interpretação, em sentido amplo, uma vez que: “*A vida também é para ser lida.*” (ROSA, 2009, p. 30.) Lida de modo diverso do habitual, e o não senso é também um instrumento para a ampliação das possibilidades do pensamento, rumo ao “[...] *mistério geral* [...]” (ROSA, 2009, p. 30), para um senso superior ou suprassenso, que só pode ser lido ou vivido por sinuosos e desconhecidos caminhos – “[...] *tortas linhas.*” (ROSA, 2009, p. 30.) Ao conceituar anedota e delimitar os aspectos que o anedótico assume em suas estórias, são enunciadas anedotas, em séries – ditas “[...] *numa separação mal debuxada.*” (ROSA, 2009, p. 30), isto é, não são classificáveis de modo a propor categorias fixas, mas de modo impreciso e indeterminado, propícias a sua destinação: as abstrações.

Encontra-se o humor *nonsense* em “Aletria e hermenêutica”, configurado pela transmutação daquilo que o senso comum estabelece como valores, crenças e modos de percepção da realidade empírica. Nas “anedotas de abstração”, alteram-se os sentidos nos ditos, provérbios, locuções, adivinhas, poesias, *koans*, paródias, causos, refrãos, chistes e outras formas do não senso, transfigurando as sentenças que encerram uma sabedoria popular consagrada, obtendo, pelo recurso da inversão, novos sentidos. É consenso, nos estudos de *Tutameia*, que seus quatro prefácios causam estranhamento ao público leitor em geral, sendo

vistos como uma transgressão do autor, pela sua composição e modo de disposição entre os grupos de histórias. Sua recepção pode variar, pois se cada um antecede um grupo de histórias, se tomados em seu conjunto, introduzem todas as histórias. (Cf.: SIMÕES, 1988) Entretanto, se vistos, isoladamente, podem vir a ser “histórias entre histórias”, conforme assinala Paulo Rónai (2009), no citado ensaio sobre os prefácios. O nosso entendimento é o de que o primeiro prefácio contém subsídios suficientes a interpretações de *Tutameia*, tendo-se em vista os aspectos que nele se sobressaem e que se estendem por toda a obra. Em “Aletria e hermenêutica”, Guimarães Rosa enuncia uma sequência de anedotas que traduzem os processos niilificantes, chegando-se à “definição por extração.” – a ideia do objeto não existindo é a ideia do objeto existindo, isto é, o nada seria um ex-nada:

Por aqui, porém, vai-se chegar perto do nada residual, por sequências de operações subtrativas, [...] Deixemos vir os pequenos em geral notáveis intérpretes, convocando-os do livro “Criança diz cada uma!”, de Pedro Bloch: [...] A RISADA. A menina – estavam de visita a um protético – repentinamente entrou na sala, com uma dentadura articulada, que descobrira em alguma patreleira: – “Titia! Titia! Encontrei uma risada. (ROSA, 2009, p. 32-36.)

O nada “por extração” ou “por motivo lúdico” ou “total”, conforme enunciação dos processos niilificantes, deixa de ser um nada para se transformar em uma possibilidade para o novo, para o ainda não percebido. É a metonimização do mundo e da própria vida. Destacamos da citação acima a preferência pelos pequenos, que pode ser estendida a uma passagem do Evangelho que convoca em primeiro lugar as criancinhas, ampliada, no trecho, pela referência às crianças como “[...] *em geral notáveis intérpretes*, [...]” (ROSA, 2009, p. 35), dando início a uma sequência de anedotas de Pedro Bloch. Pontuamos a ambiguidade do fragmento “*Deixemos vir os pequenos em geral [...]*” (ROSA, 2009, p. 35), em seu contexto, que nos fornece outra interpretação: a de que os pequenos em geral, os excluídos, os marginalizados abeiram-se do não senso pela própria condição de não se sujeitarem às amarras do estabelecido. A ambiguidade, porém, é dissolvida no desenvolvimento da concepção de que “Criança diz cada uma!” (ROSA, 2009, p. 35.) A perspectiva infantil é um dado considerável na proposta de ampliação das possibilidades de leitura e da percepção humana, em *Tutameia*, assim como a perspectiva do louco, e de outras personagens marginalizadas de Rosa, tidas como desvio da norma.

O escritor elege, para protagonizar suas histórias, homens, mulheres e crianças – os rústicos do sertão, como: vaqueiros, jagunços, barqueiros, prostitutas, adúlteros, aleijados, ciganos, e até homicidas, mostrando a realidade percebida por esses tipos humanos, além de destacar a deformidade em alguns deles, não para reforçar a desigualdade, mas para enfatizar

a alteridade – o ponto de vista do outro, isto é, de pessoas não têm voz e nem vez, na ordem social estabelecida. Os contos selecionados para análise, intercalados entre “Aletria e hermenêutica” e “Hipotrérico” fornecem alguns desses tipos, quais sejam: Prudencinhano, o guia do cego Tomé, do primeiro conto “Antiperipleia”: “[...] calungado, corcundado, cabeçudão.” (ROSA, 2009, p. 42); Hetério, o canoeiro, cujo caráter enigmático e heroísmo são questionados pelo narrador, em “Azo de almirante”; o capiau Jeremoavo, de “Barra da Vaca”; Pajão, de “Como ataca a sucuri”: “Ah, seu aleijado hospedeiro tivera manha e motivo, para o sorriso com caretas!” (ROSA, 2009, p. 64); o oficial pedreiro e seus auxiliares na construção contrária a todos os do Requincão, em “Curtamão”; Jenzirico, em fuga, devido ao crime que julga ter cometido, em “Droenha”; Flausina, do conto “Esses Lopes”; que assassina os homens da mesma família, com quem se relaciona; Joãoquerque, o medroso que se transfigura em valentão, em “Estória nº 3”; Rijino e Mearim, os irmãos rivais de “Estorinha” – o primeiro sendo assassinado pela mulher que ambos disputavam; os ciganos acusados de furtos, acolhidos na fazenda pelos donos Senhozório e Siantônia de “Faraó e a água do rio”; a dupla de vaqueiros Põe-Põe e Nhácio, em “Hiato”.

Pela sua constituição, *Tutameia* é uma obra que aborda a multiplicidade, a diversidade. Chama a atenção para outras possibilidades de linguagem e do mundo, para a pluralidade de visões, sobretudo para as possibilidades existentes fora do estabelecido, na contramão. No prefácio de abertura do livro: “Aletria e hermenêutica”, há multiplicidade e diversidade, o escritor, numa demonstração da diversidade da vida, assim como no plano da escritura, reúne no espaço prefacial uma rede de pensamentos e escritos, juntando Platão, Kafka, Bergson, Plutarco, Protógoras, Pedro Bloch, Aporelly, Rilke, Píndaro, Augusto dos Anjos, Paul Valéry, Dostoiévski, Vinícius de Moraes, Manuel Bandeira, Manuel – o figurante da piada, o louquinho do hospício, etc., em um mundo misturado, conforme o próprio Rosa assinalaria. Dessa ótica, podemos dizer que o livro propõe a valorização da alteridade. Exemplificamos a observação com um fragmento do prefácio que ilustra o ponto de vista do outro, em uma “[...] definição de ‘rede’: – ‘Uma porção de buracos, amarrados com barbante...’ cujo paradoxo traz-nos o ponto-de-vista do peixe.” (ROSA, 2009, p. 37.)

A multiplicidade e a alteridade propostas nos autorizam a conceber *Tutameia* como uma obra aberta para a indeterminação, concordando com o que assinala Daisy Turrer, em *O livro e a ausência de livro em Tutameia, de Guimarães Rosa*. Porém, optamos por abordar a abertura da obra e a sua consequente indeterminação, do ponto de vista das lacunas ou vazios do texto. Os vazios nos textos ficcionais de *Tutameia*, mesmo nos prefácios, em suas estórias embutidas, nos conduzem à formulação de que existem muitos pontos de contato

entre o dito e o não dito do livro e a teoria do efeito de Iser, assim como as concepções expressas no primeiro prefácio, que fazem referência ao letramento e à hermenêutica: interpretação do leitor. O que é posto em discussão no prefácio acerca da percepção humana, do ficcional do texto e do papel do leitor, se aproxima das ideias formuladas por Iser sobre a interação texto-leitor:

Uma abordagem orientada pelo conceito de comunicação permite ao mesmo tempo compreender o texto literário como um processo. Esse caráter de processo é primeiro representado pelo conceito de interação, que determina a relação entre o texto e o leitor. As inovações do texto derivam principalmente da recodificação de fragmentos de textos selecionados, ou seja, de valores e normas selecionadas. A eficácia delas se dá na medida em que o código de leitor, i. e., seus automatismos, passa para o segundo plano, possibilitando-lhe a recepção de experiências até então desconhecidas. Ao mesmo tempo, o código do leitor guia as seleções pelas quais é concretizada a relação texto e mundo, ou seja, a organização das estruturas extratextuais. A necessidade de recepção da inovação desloca o código habitualizado para o segundo plano. No entanto, as relações esperáveis pelo leitor dirigirão as seleções que efetuará no texto. Assim a interação entre texto e leitor tem o caráter de reciprocidade [...]. (ISER, 2002, p. 944-945).

De acordo com os pressupostos de Iser, o leitor, em contato com o texto literário, entra em conflito com as duas realidades: a formulada no texto e a sua própria, podendo, pela experiência com outras possibilidades de percepção, ampliar a sua consciência, ajustando algo em sua conduta. Por esse viés, o leitor de *Tutameia*, ao abeirar-se do não senso, largamente proposto nos prefácios e nos contos, pelo fio condutor da comicidade, como mecanismo da inversão, lê a vida, “*Não literalmente, mas em seu supra-senso.*” (ROSA, 2009, p. 30.) Isto é, amplia a sua percepção, conhecendo mais de si mesmo e do outro, até por que: “– *demais que já de si o drolático responde ao mental e ao abstrato* – [...]” (ROSA, 2009, p. 30). O leitor de *Tutameia* é levado a reajustar constantemente a sua perspectiva, para se manter no jogo ficcional. Segundo Iser (2002, p. 115-116, grifo do autor), o jogo do texto supõe um leitor, pois é encenado para um auditório, diferenciando-se dos jogos da vida cotidiana, pelo seu caráter performativo: “Quanto mais o leitor é atraído pelos procedimentos a jogar os jogos do texto, tanto mais ele também é jogado *pelo* texto. Assim novos traços do jogo emergem –[...] O jogo do texto, portanto, é uma *performance* para um suposto auditório [...]”. O papel que cabe ao leitor nesse jogo não se limita ao de observador, como já foi assinalado. A encenação possui um caráter de evento em processo, que desencadeia no leitor o seu envolvimento direto, nos procedimentos e na encenação, daí o jogo ser para o leitor um acontecimento. Iser (2002, p. 116) ressalta a diferença ou alteridade dos jogos do texto literário, que se distinguem dos jogos da vida real, e afirma que o jogo do texto: “[...] se encena para o leitor, a quem é dado um papel que o habilita a realizar o cenário apresentado.” Outro ponto convergente na

teoria de Iser (2002, p. 117), que pode nortear a nossa leitura de *Tutameia*, se baseia no pressuposto, pelo qual o jogo do texto “[...] encena uma transformação e, ao mesmo tempo, revela como se faz a encenação.” O autor de *Tutameia* expõe o jogo estabelecido pela obra: estórias independentes, mas articuladas num todo. Esse jogo confere à obra um *status* de objeto de decifração/interpretação, pela crítica literária e demais pesquisadores, que se motivam a discutir a sua singularidade. Esse fenômeno justifica as diferentes abordagens de interpretação, embora saibamos que, em meio a tantas e diversas interpretações, *Tutameia* não se esgota nessas análises e sistematizações.

2.3 A inversão da perspectiva como princípio unificador na leitura dos prefácios de *Tutameia*

A inversão é recorrente nos textos de *Tutameia*, como tema e como procedimento, ou seja, no que se refere à ênfase de uma lógica que difere da convencional, e, no plano narrativo, pelo desenredo, pelas viagens de volta dos personagens antiperípros – anti-heróis, em comparação com os perípros convencionais. Pelo ato de narrar, um narrador protagonista ou intruso ou testemunha revela o processo de composição, ao desnudar a ficção, desconstruindo a estória e tecendo-a no seu avesso; pelo contar “portintim” e “retintim” de “Estória nº 3” (ROSA, 2009, p. 87), isto é, o contar e o recontar.

No primeiro prefácio é anunciado o caráter anedótico e ressaltada a função do cômico na obra. Anuncia-se uma concepção que vai contra o senso comum para o alcance de um senso superior ou suprassenso. O sentido do anedótico é desdobrado, como recurso renovador das máximas sentenciosas, ditos, provérbios, de pilhérias já conhecidas e enrijecidas pelo uso. E as anedotas comuns, que perderam o seu ineditismo – elemento responsável pela quebra da expectativa que causaria o efeito cômico, são reutilizadas, ou melhor, transformadas, pelo uso divergente do já conhecido. O chiste é proposto como algo mais profundo que não se limita a provocar o efeito risível, mas, com a finalidade de, a partir do dado risível, alcançar efeitos reflexivos, capacitando o leitor a interpretar o texto em suas “tortas linhas”, inversamente à lógica tradicional, que propõe roteiros de leituras retílineas, em que as respostas são dadas em sequência linear, na mesma ordem em que as perguntas aparecem no texto.

O chiste que é preconizado por Rosa, no início do primeiro prefácio de *Tutameia*, regido pelo anedótico. A ironia e o paradoxo constituem elementos de um humor transbordante, para além de uma risada, mas “*Risada e meia*”, sendo “habitual no diferente”, como decide “no devagar de ir longe” o guia de cegos “Voltar para fim de ida.” (ROSA, 2009, p. 45). A expressão “[...] escancha os planos da lógica, [...]” (ROSA, 2009, p. 29) é alusiva uma enorme abertura para novas possibilidades de produção e interpretação, divergentes do habitual. A ação de escanchar a lógica, atribuída ao chiste, não deixa dúvidas de que o não senso e afins são operadores da abertura do livro. A inversão da perspectiva é possibilitada pelo cômico e vice-versa, numa relação de reciprocidade. O dado risível do texto assim se manifesta pelo recurso da inversão, pelo absurdo dos paradoxos, pela ironia. O chiste em *Tutameia* assume significação de anedótico, de cômico. André Jolles conceitua o chiste como uma das formas simples, detentora de amplitude: “O chiste encontra-se em todos os domínios, com seus exageros para cima e para baixo, suas transposições, sua capacidade de inverter o sentido das coisas [...]”. (JOLLES, 1976, p. 209). Partindo desse pressuposto, observamos que o cômico, no contexto enunciativo do referido prefácio, assim como nos outros três: “Hipotrérico”; “Nós, os temulentos” e “Sobre a escova e a dúvida”, constitui um dos mecanismos estruturantes de *Tutameia*.

No segundo prefácio, o neologismo ganha destaque como ato de criação e arte. Metáfora do novo e do que difere da norma, criado a partir de arcabouços pré-existentes, com ênfase para a criatividade dos menos letrados – ponto de contato com “*Aletria e hermenêutica*”, se pensarmos em um dos termos do seu título (a-letria) como uma referência aos intérpretes menos letrados, que conseguem ver o que a razão ou o intelecto não veem.

No terceiro prefácio o destaque é para o estado de embriaguez que acomete o sujeito criador, em seus processos de criação – uma referência à relação do artista com a obra de arte, que pode estender-se às pessoas comuns, que se abstraem das cenas do cotidiano, através das lentes diplópicas da imaginação, pelas quais se alcançam novas possibilidades de interpretação. A embriaguez se faz presente, não só no terceiro prefácio, mas é também uma constante, nos contos, em muitas cenas vivenciadas por suas personagens, traduzindo-se em um procedimento que “escancha a lógica”, e estabelecendo, desse modo, pontos de contato com os pressupostos de “*Aletria e hermenêutica*”, considerando, ainda, que o ponto de vista do temulento, seja por embriaguez alcoólica, seja pelo uso de uma visão diferenciada do que é estabelecido como normal é muitas vezes visto como um dado risível.

No quarto prefácio a inversão se dá em vários planos, a partir de um diálogo inicial do narrador com uma personagem de nome: “[...] *Roasao, o Rão por antonomásia e*

Radamante de pseudônimo, [...]” (ROSA, 2009, p. 209). No diálogo, as posturas de cada um (narrador e personagem) são divergentes, no que se refere às concepções de arte e literatura. Entretanto, é revelado um cruzamento dessas posturas aparentemente opostas, quando *Roasao* bebe, e, embriagado mostra-se diferente do habitual racionalista. Surge o *Rão* transcendente: “*Não ri. [...] – todos não sabemos que estamos com saudades uns dos outros. [...], seu dedo leve a rabiscar na mesa, linhas de bel-escrita alguma coisa, necessária, enquanto. [...] Vai, finiu, mezza você, singelo como um fundo de copo ou coração: [...]*” (ROSA, 2009, p. 211).

O cruzamento observado diz respeito a uma ruptura aparente, que se revela como convergência, em dado instante da conversação, em que as posturas atribuídas aos dois falantes se invertem, ocasionando uma fusão dos dois “eus”. A personagem de concepção engajada se embriaga, e revela o seu lado lúdico e criativo, enquanto o outro se mantém lúcido a observar o oponente, até que, reconhecendo o seu duplo em *Roasao*, o narrador lhe propõe a união dos dois para a escrita de certo livro juntos, ou seja, a fusão ou imbricação de concepções opostas do ponto de vista da historiografia literária, mas conciliáveis segundo a concepção de mimesis postulada por Costa Lima (2006, p. 210): “A mimesis é concreta, i. e., opera a partir da vigência social de costumes e valores; isso não significa que eles tenham de ser endossados ou refinados, assumindo então uma disposição que os torne visíveis, [...]”. Ao que parece, o confronto entre o narrador e seu duplo sintetiza a noção de ficcionalidade do texto, da ordem de uma mimesis da produção. Guimarães Rosa não se limita a um jogo de oposições entre realidade e texto ficcional, as dicotomias reveladas, na passagem do prefácio, assumem caráter de provocação para uma discussão mais ampla desses conceitos, isto é, uma proposta teórica exposta como uma ficção, logo, sem nenhuma pretensão de verdade – perspectivística.

2.4 O riso como meio de reflexão

Observamos que o cômico é vivenciado por Guimarães Rosa, em sua obra, não como diversão, por não se constituir um artifício superficial e de pouco valor, como o próprio escritor assinala. O cômico que Guimarães Rosa pratica é o que desvela o engano humano, que rompe com a lógica e com o senso comum, que se faz também instrumento de transcendência, conforme assinalado no primeiro prefácio. Vale a pena a repetição do trecho: “*Não é o chiste rasa coisa ordinária; tanto porque escancha os planos da lógica, propondo-*

nos realidade superior e dimensões para mágicos novos sistemas de pensamento.” (ROSA, 2009, p. 29-30.) Compreendemos o emprego do vocábulo “chiste” com o sentido de anedota, de cômico, equivalente ao das “anedotas de abstração” designadas por Rosa, no referido prefácio, com a conotação de um recurso superior e profundo, e como forma de acesso ao conhecimento. Essa noção encontra-se em estudos sobre o risível, na historiografia do cômico.

É vasta a literatura sobre a História do riso. Seleccionamos para a nossa discussão alguns estudos filosóficos que apontam o riso como meio de reflexão, de acesso ao conhecimento, em consonância com o que preceitua Iser:

Se o texto literário é um ato intencional dirigido a um mundo, então o mundo com que ele se relaciona não é simplesmente nele repetido, mas experimenta ajustes e correções, [...] A função do texto literário se funda, portanto, nas maneiras de fazer um balanço de um mundo problemático ou por ele problematizado. [...] Assim, a regulação de equilíbrio oferecida entre texto e contexto pode ter uma função de afirmação ou de negação. E o texto apresentará uma formação de estrutura diferencial de acordo com esta intenção de sentido. (ISER, 2002, p. 942.)

Segundo o teórico, o texto literário não repete o mundo, mas a ele se dirige, seja com a intenção de afirmá-lo ou negá-lo. *Tutameia* contém amplas referências de mundo e de linguagem, possibilitando reflexões diversas sobre o mundo que tematiza, na ambiência do sertão figurado pela oralidade, paisagens, usos e costumes, de modo irônico, alegre, chistoso. Sobre o riso como acesso ao conhecimento, citamos o estudo de Alberti (2002) *O riso e o risível na história do pensamento*, em que o autor sistematiza as teorizações sobre o riso, mapeando-as, ao tempo em que apresenta outros pensadores que veem o cômico como instrumento de ampliação do conhecimento, a exemplo de Jean Paul Richter (1763-1825), que concebe o prazer que o risível suscita como consequência da liberdade de entendimento, “[...] sustentada pela dissonância entre a relação *nova* iluminada pelo chiste e a relação antiga que nosso sentimento de verdade continua a afirmar.” (ALBERTI, 2002, p. 171, grifo do autor.) A fissura ocasionada pela dissonância referida nos remete à concepção de texto literário de Wolfgang Iser, do ponto de vista da desconstrução no texto do que é familiar ao leitor, propiciando-lhe o despertar para as normas familiares, isto é, pela diferença instaurada, no texto, o leitor reflete sobre o que lhe é familiar: o sistema de normas vigentes. Dito de outra maneira: pelo confronto entre o que lhe é e o que não lhe é familiar, o leitor exerce a sua consciência crítica da realidade. Tal confronto se dá em nossa experiência cotidiana, como ensina Luiz Costa Lima (2002): “Isso podemos notar com perfeição ao sairmos de uma sociedade com que estamos familiarizados e passarmos para outra, relativamente estranha.”

(LIMA, 2002, p. 51.) Na formulação de Iser, equivale a dizer que o texto, ao evidenciar “[...] um aspecto deficitário do sistema, ele oferece uma possível compreensão do funcionamento do sistema.” (ISER, 1996, p. 139.)

Schopenhauer, em seu pensamento filosófico, concebe o mundo como vontade e representação, estabelecendo relação entre o risível e o pensamento. A vontade pertenceria à essência das coisas; e as manifestações do mundo à ordem da representação. Esta última consiste no modo de apreensão do mundo pelo sujeito, que pode ser pela intuição ou abstração. O filósofo enuncia duas faculdades do conhecimento: o entendimento e a razão, sendo a primeira resultante da relação direta do sujeito com o mundo e a segunda traduzida como operação por conceitos. (Cf.: ALBERTI, 2002, p. 173.) Ramos (2009, p. 36) analisa o dado risível no sistema filosófico de Schopenhauer: “O risível é explicado por Schopenhauer, a partir desse sistema e como resultado da incongruência entre o conhecimento abstrato e intuitivo.” A concepção de riso do filósofo é a de que se amplia para além do entendimento, como um excedente. O que provoca o riso é resultante de uma incongruência entre o conhecimento abstrato e o intuitivo, isto é, entre o conceito e o objeto real, pensado com a mediação do conceito. O prazer do cômico decorreria dessa incongruência, deixando evidente que a razão não é capaz de apreender a realidade. O riso desnuda a realidade, deixando à mostra os enganos das convicções e os limites do pensamento lógico. Schopenhauer aponta para o paradoxal, no riso, afirmando que o *nonsense* da vida é posto em confronto pela vontade de viver. (Cf.: RAMOS, 2009, p. 36-37.) Segundo a autora, esse entendimento do cômico é partilhado por Aristóteles e Freud, pensadores com os quais Guimarães Rosa também dialoga, em sua obra.

Ao declarar que o chiste não é algo menor, Guimarães Rosa postula a superioridade do cômico, indo contra opiniões divergentes, que o consideram um gênero inferior. Vilma Arêas, em seu livro *Iniciação à comédia* (1990), analisa as dificuldades teóricas do cômico, desde a *Poética* de Aristóteles, até a contemporaneidade. A autora analisa a tragédia e a comédia, esclarecendo ambiguidades em torno da classificação desses gêneros. Assinala que a comédia foi considerada por muito tempo um gênero “menor”, relacionado ao mundano, enquanto que a tragédia é detentora de um caráter metafísico, por representar o mundo como tensão dos planos divino e humano – distintos, porém, inseparáveis. (Cf.: ARÊAS, 1990, p. 15.) Guimarães Rosa, em seu recorte do chiste, proclama a importância do cômico, concebendo-o como algo relevante e profundo – via de acesso ao transcendental, unindo assim o cômico à metafísica. Corrobora essa ideia Ramos (2009), em sua análise do cômico em *Tutameia*, na perspectiva da transcendência. A autora analisa a visão de Freud, da

ótica de que o cômico permitiria a liberação do censurado, do vetado. (Cf.: RAMOS, 2009, p. 40.) Ramos destaca o filósofo alemão Joachim Ritter (1902-1974), contemporâneo de Guimarães Rosa, que publicou o ensaio “Sobre o riso”, em 1940, no qual defende a concepção do cômico como possibilidade de redenção do pensamento limitado pela razão, ou seja, como instrumento de alargamento da compreensão, pondo em confronto as exclusões feitas pela razão. Dessa perspectiva, o riso valoriza o nada, mantendo a sua existência, e permite o acesso a realidades inalcançáveis à razão séria. A concepção de Ritter se baseia na estreita relação entre o riso e seu objeto, ligando-se ao cômico, que é determinado pelo sentido da existência do sujeito que ri – que possui valor totalizante, abrangendo a ordem positiva e o que ela exclui, como nada. (Cf.: ALBERTTI, 2002, p. 11.) Outros pensadores²⁰ ampliam a noção de que a comicidade constitui uma via de acesso ao não oficial, num contexto definido pela oposição entre a ordem e o desvio, reiterando a noção de que o riso abre possibilidades para a apreensão da realidade que não são alcançadas pela razão séria.

O interesse pelo cômico e suas funções remonta à Antiguidade, quando sua origem era atribuída aos deuses, conforme analisa Minois (2003), em seu estudo *História do riso e do escárnio* analisa o pensamento do cômico, desde a Antiguidade Clássica, até a contemporaneidade, mencionando vários pensadores e suas concepções:

Quer o tenham criado quer não, os deuses riem, e seu “riso inextinguível” é a marca de sua suprema liberdade. [...] A concepção do riso é, então, largamente positiva. Rir é participar da criação do mundo, nas festas dionísicas, nas saturnais, acompanhadas de tiros de inversão, simulando um retorno periódico ao caos primitivo, necessário à confirmação e à estabilidade das normas sociais, políticas e culturais. Nas relações sociais, o riso é vivido como elemento de coesão e de força diante do inimigo, como o mostram os risos homéricos ou espartanos; ele é também um freio ao despotismo, com as suas bufonarias rituais dos desfiles triunfais em Roma, ou as sátiras políticas de Aristófanes; é, por fim, um instrumento de conhecimento, que desmascara o erro e a mentira, como no caso da ironia socrática, das zombarias dos cínicos, da derisão dos vícios em Plauto ou Terêncio. Se os deuses riem, é porque tomam a distância deles mesmos e do mundo. Eles não se levam a sério. E, se os homens riem, isso é para eles uma maneira de sacralizar o mundo, de conformar-se com as normas, escarnecendo de seus contrários. É também um modo de endossar o terrível peso do destino, de exorcizá-lo, assumindo-o. (MINOIS, 2003, p. 630.)

Minois sintetiza e localiza a função do cômico e sua extensão, na Antiguidade Clássica, justificando a sua escolha com a afirmação de que os motivos de riso quase não mudaram. “Rimos hoje quase das mesmas coisas que antigamente.” (2003, p. 629.) Analisa o riso, ao longo da História, propondo três períodos, conforme a importância que o riso adquire

²⁰ Identifica-se na historiografia do cômico, no século XX, uma corrente de pensamento que postula a necessidade do cômico se ligar ao espaço do indizível, do impensado, para o desprendimento do pensamento de seus limites. Partilham desse entendimento Kierkegaard, Freud, Nietzsche, G. Bataille, J. Ritter, Foucault, dentre outros.

na sociedade: o riso divino, na Antiguidade Clássica; o riso diabólico, a partir da Idade Média; e o riso humano, a partir da segunda metade do século XVII. Associado às festas dionisíacas de retorno ao caos, o cômico reafirmaria a ordem cultural e social, pela experimentação ritualizada da desordem. O autor faz referência às concepções de Sócrates, que relaciona o riso ao nada: “A grande lição do riso socrático é que nós acreditamos saber das coisas quando não sabemos de nada.” (MINOIS, 2003, p. 65.). Para Minois, o riso que leva ao nada é próprio do século XX, marcado pela incerteza e pela derrisão como fuga, mas já era praticado com essa conotação, no período arcaico. Considera que esse tipo de humor incide sobre os sentidos da própria vida, surgindo daí um paradoxo, pois, ao mesmo tempo em que o riso é descontraído, por sua inclinação para o nada, torna-se uma coisa “séria”, devido à reflexão que promove, ao incidir sobre as questões da existência.

Guimarães Rosa parece dialogar com a corrente do pensamento filosófico do século XX, que considera o nada – seja como desvio, seja como indizível – necessário à compreensão da existência, do *Dasein* (que tem valor totalizante). Heidegger, em “O que é metafísica?” busca o ser, entendido como revelação transcendental do homem, a partir do nada. Para o filósofo, a angústia seria a “[...] experiência do ser como nada.” (HEIDEGGER, 1991, p. 30.). Com o objetivo de chegar ao *nada residual*, Guimarães Rosa propõe a inversão da perspectiva, por meio do cômico, mais especificamente por meio das “anedotas de abstração”, que servem ao nível de desempenho que elegeu como resposta ao mental e ao abstrato. As estruturas cômicas descritas por Guimarães Rosa: “*fórmula à Kafka*”; “*inversão de perspectivas*”; “*definição por extração*”; “*nilificação*” possibilitariam o acesso ao nada, como desvio ou indizível, a totalidade censurada pelo pensamento sério e racional, “a megera cartesiana”, nas palavras do escritor.

O riso do século XX testemunharia e atestaria a nossa disponibilidade para o nada e passagem para o inacessível: “O riso ou a morte; é um pouco o dilema do mundo contemporâneo, depois de ter esgotado todas as justificativas sérias da vida. O riso moderno participa também do desencantamento do mundo.” (MINOIS, 2003, p. 595.) O cômico em *Tutameia* alinha-se a uma determinada tradição do pensamento sobre o cômico, que radica na Antiguidade Clássica e é reproposta no século XX. O cômico que o escritor mineiro busca opõe-se às correntes que o consideram prosaico e “não sério”. Rosa privilegia em *Tutameia* o cômico que pode ser utilizado como instrumento de transcendência, inspirado em Cervantes e Chaplin, evocados no primeiro prefácio: “[...] *na prática da arte, comicidade e humorismo atuem como catalisadores ou sensibilizantes ao alegórico espiritual e ao não-prosaico, [...]. Acerte-se nisso em Chaplin e em Cervantes.*” (ROSA, 2009, p. 29.) A concepção moderna do

riso e do cômico, assimilada por Guimarães Rosa, é integralizada em *Tutameia*, manejada como instrumento de busca, consistindo em instrumental de ampliação das possibilidades da língua, com função de desvelamento:

Por onde, pelo comum, poder-se corrigir o ridículo ou o grotesco, até levá-lo ao sublime; seja daí que seu entre-limite é tão tênue. E não será esse um caminho por onde o perfeitíssimo se alcança? Sempre que algo de importante e grande se faz, houve um silogismo inconcluso, ou, digamos, um pulo do cômico ao excelso. (ROSA, 2009, p. 39.)

O cômico perpassa toda a obra, entretanto, o primeiro prefácio o expõe como procedimento, a partir da relação estabelecida entre estória e anedota: “*A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota.*” (ROSA, 2009, p. 29.) Aqui o escritor já anuncia o cômico como procedimento em suas estórias, acrescentando a noção de que pela significação e para o que propõe, a anedota deve ser inédita: “*A anedota, pela etimologia e para a finalidade requer fechado ineditismo.*” (ROSA, 2009, p. 29.) Pondera, no entanto, que talvez a anedota já usada sirva: “[...] *a outro emprego [...] instrumento de análise, nos tratos da poesia e da transcendência.*” (ROSA, 2009, p. 29.) O escritor expõe uma concepção do cômico capaz de ultrapassar valores e raciocínios convencionais e de libertar o pensamento de seus limites: “[...] *comicidade e humorismo atuem como catalisadores ou sensibilizantes ao alegórico espiritual e ao não-prosaico, [...]*” (ROSA, 2009, p. 29.) O cômico nas Terceiras estórias é associado à representação do nada, a partir do vocábulo que dá título ao livro, considerando o seu significado de dicionário, sentido reafirmado na conclusão do primeiro prefácio, em que sobressai a concepção minimalista da obra – de quase nada, em contraposição ao muito que ele pode sugerir: “*O livro pode valer pelo muito que nele não deveu caber.*” (ROSA, 2009, p. 40.) A discussão sobre o nada é representada pelo numeral zero, na epígrafe da parte II do quarto e último prefácio – “Sobre a escova e a dúvida”, assinada por *O domador de baleias*, atribuindo-lhe valor e relevância: “*A matemática não pôde/ progredir, até que os/ hindus inventassem o zero.*” (ROSA, 2009, p. 212.)

Conforme já foi suficientemente assinalado, o anedótico e o pilhérico, em *Tutameia*, assumem função de “[...] *instrumento de análise, nos tratos da poesia e da transcendência.*”. (ROSA, 2009, p. 29.) São muitas as formas do cômico, capazes de acessar a realidade superior ou o *suprassenso*, de acordo com o que preceitua Guimarães Rosa (2009, p. 29), em “*Aletria e hermenêutica*”: “*No terreno do humour, imenso em confins vários, pressentem-se mui hábeis pontos e caminhos. [...] na prática da arte, comicidade e humorismo atuem como catalisadores ou sensibilizantes ao alegórico espiritual [...].*”

Esse é o cômico que eleva o grotesco ao sublime, porque espiritual, busca a essência estabelecendo uma vinculação de ordem superior – verticalizada, entre a realidade aparente e a espiritual. Em “Aletria e hermenêutica”, o uso da ironia e do paradoxo enfatizam o não senso e o suprasenso. Dentre as formas simples utilizadas por Guimarães Rosa para problematizar a realidade que é apreendida somente pelo intelecto, na busca por novos instrumentos que a iluminem, encontra-se o *koan*, que é definido por Ana Luíza Penna Buarque de Almeida, em seu livro *Um abreviado de tudo: anedotas de Tutameia* (2001, p. 29): “O *koan* é um problema que não admite solução intelectual; a resposta não tem conexão lógica com a pergunta, e a pergunta é de tal natureza que embaralha completamente o intelecto.” A autora cita um *koan* do próprio Guimarães Rosa: “Copo não basta: é preciso um cálice ou dedal com água, para as grandes tempestades.” (ROSA *apud* ALMEIDA, 2001, p. 29.) Guimarães Rosa faz referência ao *Koan do Zen*, em “Aletria e hermenêutica”, por meio de uma formulação supostamente de *Voltaire*, na qual o pensador conceitua a metafísica: “É um cego, com olhos vendados, num quarto escuro, procurando um gato preto ... que não está lá.” (ROSA, 2009, p. 34). Em sua explicação do conceito atribuído a *Voltaire*, Rosa assinala que:

Seja quem seja, apenas o autor da blague não imaginou é que o cego em tão pretas condições pode não achar o gato, que pensa que busca, mas topa resultado mais importante – para lá da tacteada concentração. E vê-se que nessa risca é que devem adiantar os koan do Zen. (ROSA, 2009, p. 34.)

O comentário de Rosa acerca do problema enunciado pelo *koan* pode ser lido em relação ao cego do conto “Antiperipleia”: Tomé, que vivia “em tão pretas condições”, guiado por Prudencinhano, que o regia e inventava realidades para que ele pudesse vê-las, nas quais o cego acreditava e por isso as enxergava, conforme a invenção de seu guia. Tomé não achou o gato que pensava que buscava, mas um gato sugerido pela visão de um guia não confiável, e que enxergava outras realidades, quando bebia, nas quais Tomé acreditava, conduzido pela visão sugestiva de Prudencinhano. O guia criava novas realidades também para si, quando embriagava-se. E, no cotidiano, com Tomé, usava a sua visão de ébrio, para o trabalho de “desafeio”, isto é, de transformar em belas as coisas que lhe pareciam feias, pois acreditava que podia concertar o que, segundo sua percepção, estava fora de lugar. O concerto do guia, porém, não evitou a tragédia da morte inesperada de Tomé, o crédulo.

A comicidade, em *Tutameia*, não é somente anunciada em seus prefácios. Os procedimentos e funções do cômico são discutidos, na obra. O recorte do cômico proposto por Rosa é o que abre espaço para outras possibilidades, pela eliminação da estereotipia e do

senso comum. O riso faz-se instrumento de criação do novo, do insólito, do inesperado. As histórias de *Tutameia* são criadas em uma perspectiva cômica, em que uma surpresa, o surgimento de um fato novo surpreende e inverte ou até mesmo subverte a lógica. A filosofia do riso no autor mineiro é construtiva, festiva e alegre, como se apresenta em “Aletria e hermenêutica”: “Risada e meia” – um riso transbordante e capaz de superar a si mesmo e de transpor os limites da realidade empírica, rumo a novas visões de homem e de mundo.

O cômico é explicitado em *Tutameia* como um dos procedimentos do processo de niilificação enumerados no primeiro texto prefacial: o nada residual por operações subtrativas, por extração; por extração total ou seriada, o nada privativo: “[...] *Ou – agora o motivo lúdico – fornece-nos outro menino, com sua também desitiva definição do ‘nada’: – ‘É um balão, sem pele ...’*” (ROSA, 2009, p. 32, grifo meu). Um exemplo de definição por extração total: “[...] *nesta adivinha, [...]. – O que é, o que é: que é melhor do que Deus, pior do que o diabo, que a gente morta come, e se a gente viva comer morre? Resposta: – ‘É nada’*”. (ROSA, 2009, p. 33.) A definição por extração seriada é demonstrada pela história universal dos “Dez pretinhos”, que o autor, *tentativamente* adapta: “Eram dez negrinhos/Dos que brincam quando chove. /Um se derreteu na chuva, /Ficaram só nove. /Eram nove negrinhos, /Comeram muito biscoito. /Um tomou indigestão, /Ficaram só oito. / (*E, assim, para trás*).” (ROSA, 2009, p. 33.) O “nada privativo”, como redução do que excede à marca (padrão), é exemplificado com a anedota da girafa: – ““Você está vendo esse aí? Pois ele não existe! ...’ – *como recurso para utilizar o excesso de existência dela, sobre o comum, desimaginável. [...]*” (ROSA, 2009, p. 36.)

Na História do pensamento sobre o cômico, concebido como postura filosófica, há os que o postulam como uma via de acesso a possibilidades excluídas e os que o relacionam ao nada. Guimarães Rosa enuncia, em “Aletria e hermenêutica”, vários exemplos do humor não prosaico, em que o nada leva à assertiva da coisa existindo, ao assinalar a sua não existência: “– ‘O nada é uma faca sem lâmina, da qual se tirou o cabo...’” (ROSA, 2009, p. 32). O exemplo da faca remete ao argumento de Bergson de que o nada absoluto não existe, como parte da explicação de que: “[...] a ideia do objeto ‘não existindo’ é necessariamente a ideia do objeto ‘existindo’, acrescida da representação de uma exclusão desse objeto pela realidade atual tomada em bloco.” (BERGSON *apud* ROSA, 2009, p. 32.) Concebemos a presença do riso, do humor, do chiste, em *Tutameia*, como operadores na construção do texto ficcional, elementos construtores de novas realidades ou de constituição de uma realidade mais complexa, realidade verbalizada, conforme os pressupostos de Iser, mas um cômico superior, que ascende ao filosófico e ocupa posição de prestígio na literatura, uma via de

acesso ao nada, não como negação, mas como revelação, conforme afirmação de Minois (2003, p. 294):

[...] com Bocaccio, Rabelais, Cervantes e Shakeaspeare o riso ascende ao estatuto filosófico. Com o exemplo dos antigos, mas apoiando-se também nas descobertas modernas, percebe-se que o riso pode constituir uma visão global do mundo. [...] O riso não é só divertimento, pode ser uma filosofia: eis uma das grandes descobertas da renascença, que dá ao riso direito de cidadania na grande literatura.

A referência a Cervantes e a outros nomes da História da literatura, nos remete novamente à “Aletria e hermenêutica”, prefácio no qual Guimarães Rosa postula o riso e o humor repetidamente. O escritor cita Cervantes e Chaplin, depois de uma pergunta significativa: “Risada e meia?” (ROSA, 2009, p. 29.) Depreendemos que para o escritor uma risada não basta, é preciso mais que isso: risada e meia seria uma medida representativa de uma transposição de limites, em que o riso excede e se vincula à realidade superior – suprasenso. O riso raso não importa, e sim o que alarga as fronteiras do que é concebido como realidade, ao que estamos acostumados: os sistemas de representação. O inexistente ou o ausente constituem-se existência e presença, como no exemplo abaixo, em que um garotinho perdido procura pelos pais, utilizando como fator de identificação sua e dos pais a própria ausência junto aos dois, realizando também a inversão da perspectiva:

Movente importante símbolo, porém, exprimindo possivelmente – e de modo novo original – a busca de Deus (ou de algum Éden pró-prisco, ou de restituição de qualquer de nós à invulnerabilidade e plenitude primordiais) é o caso do garotinho, que, perdido na multidão, na praça, em festa de quermesse, se aproxima de um polícia e, choramigando, indaga: – “Seo guarda, o sr. não viu um homem e uma mulher sem um meninozinho assim como eu?!” (ROSA, 2009, p. 31.)

Guimarães Rosa, em “Aletria e hermenêutica”, enuncia a fórmula à Kafka como procedimento. Tal procedimento consiste basicamente no desconforto do herói de estar no mundo, sendo vitimado por situações alheias à sua vontade, enredado em situações surpreendentes, mas que são desmascaradas, quebrando-se assim a expectativa da tragédia. A quebra da expectativa é reveladora de algo que liberta o herói. A ênfase desse procedimento aponta para a construção do até então inexistente, chamando a atenção para a questão perspectivística, no processo. O riso vincula-se à reflexão, associado ao inusitado, ao surpreendente e ao novo. O novo entendido, não como uma mera negação do real, mas como ponto de vista divergente do usual, abertura para o conhecimento, rumo à totalidade, em que o nada, a negação pela quebra da estereotipia ou inversão da perspectiva se integram.

O chiste é concebido por André Jolles, em *Formas simples* (1976), como uma disposição mental que desata coisas, desfaz nós, seja da linguagem, da lógica, da ética ou das

próprias formas. Com esse sentido, o chiste aponta para o surgimento de possibilidades negadas pelo senso comum. Jolles (1976, p. 209) considera a importância e a amplitude do chiste, destacando a sua capacidade de inversão:

O chiste encontra-se em todos os domínios, com seus exageros para cima e para baixo, suas transposições, sua capacidade de inverter o sentido das coisas. Os processos que emprega são inúmeros porque, repita-se, são tão numerosos quanto os recursos que a linguagem, a lógica, a ética ou as Formas Simples empregam para atingir seus objetivos e dar às coisas uma ligação coerente. Todas as ligações que elas pretendem estabelecer podem ser desfeitas, em certas condições e em certos pontos, e adotar a forma do Chiste.

É coincidente, nas abordagens citadas, a questão do riso como forma de acesso ao indizível ou ao não pensado, seguindo na contramão do raciocínio lógico, do que é costume, convencionalizado ou mecanizado, as “verdades” enrijecidas pelo uso e postas como única realidade acessível. Em Guimarães Rosa, o chiste é concebido como via de acesso ao nada, que se reverte em tudo, pela ampliação da percepção, valorização do intuitivo, do transcendente. A abordagem de Jolles nos permite inferir que, em Guimarães Rosa, o cômico, em suas variadas formas e funções, é incorporado à obra de modo diversificado, como um dos procedimentos da inversão da perspectiva. Segundo Jolles, o chiste é revelador do jogo com a linguagem, assim como a Adivinha, possuidora de uma linguagem especial – uma forma que revela o jogo com a linguagem:

O mesmo som mas com outros sentido; não é a ambiguidade que se obterá então, como vimos no caso da linguagem especial da Adivinha, mas o duplo sentido, isto é, abole-se a intenção da comunicação linguística, a inteligibilidade da linguagem desenlaça-se, a ligação entre o locutor e seu ouvinte é momentaneamente desfeita. Esse desenlace é precisamente o que o jogo de palavras pretende alcançar. [...] cada elemento dessa construção (do chiste) tende sempre para o mesmo fim: desatar os laços, desfazer os nós. (JOLLES *apud* ALMEIDA, 2001, p. 146.)

O cômico se faz presente em *Tutameia*, a começar pelo primeiro prefácio, cuja estrutura e temas o privilegiam enfaticamente, em suas “anedotas de abstração”, e ainda largamente, nos outros prefácios, nas histórias e na construção das personagens, assim como em suas falas. É interessante destacar a existência de muitos pontos de contato entre o que é descrito no prefácio “Aletria e hermenêutica” – sobre a percepção humana, a linguagem ficcional e o papel do leitor – e as ideias formuladas por Wolfgang Iser que dizem respeito à resposta do leitor ao texto literário. Para Iser, o leitor, ao entrar em contato com o ficcional do texto, descobre a si mesmo e ao mundo. A leitura de *Tutameia* possibilita ao leitor a reflexão sobre si e o mundo, pois a complexidade do texto literário consiste, não em ser um texto mais difícil de se interpretar, mas em o texto poder receber uma variedade de leituras.

CAPÍTULO III

OS CONTOS CRÍTICOS: VIAGENS PARA FIM DE IDA

O agrupamento de contos intercalados entre os prefácios “Aletria e hermenêutica” e “Hipotrélco” perfaz um conjunto de quatorze estórias, com duas páginas, em média, cada uma, cujos títulos sintetizam os temas e motivos das narrativas: “Antiperipleia”; “Arroio-das-Antas”; “A vela ao diabo”; “Azo de almirante”; “Barra da Vaca”; “Como ataca a sucuri”; “Curtamão”; “Desenredo”; “Droenha”; “Esses Lopes”; “Estória nº. 3”; “Estorinha”; “Faraó e a água do rio”; “Hiato”. Os títulos dos contos fazem sentido no contexto narrativo, em articulação com o que é proposto no prefácio.

O título da primeira estória, “Antiperipleia”, designa uma viagem de aventuras ao contrário, caracterizada pelos eventos do enredo que o protagonista desenvolve, além de fazer referência à técnica narrativa – o contar de trás para frente, a narrativa circular, em que o fim da estória retoma o seu início – assinalado por um travessão, estabelecendo uma relação dialógica entre a personagem que reflete sobre o ocorrido e um interlocutor desconhecido, narrando.

Dois títulos dos contos dão nome aos lugares onde se passam as estórias: “Arroio-das-Antas” e “Barra da Vaca”. O primeiro faz referência a um lugarejo de onde todos saíam, mas que, com o movimento contrário de uma personagem jovem, isto é, a sua vinda para o lugar, funda-se ali uma “forte Fazenda”. O segundo é onde se desenvolve a estória de enganos de Jeremoavo, em seu movimento também de vinda – chegando ao vilarejo desnorreado e, sendo cuidado por uns dias, porém é rejeitado muito cedo pela população local, por suspeição de que seria um jagunço sanguinário.

O título “A vela ao diabo” alude ao conteúdo da estória de uma novena a um santo encoberto, incógnito para o protagonista Teresinho, que descobre, ao final, o seu engano em relação ao santo e às questões amorosas que o atormentavam, viajando ao encontro da noiva.

A expressão “Azo de almirante” intitula o conto que narra a trajetória de ascensão inversa, culminada com o naufrágio e morte de um canoeiro, cujo destino é traçado ao sabor das águas do rio, após idas e vindas, rio acima e rio abaixo.

“Como ataca a sucuri” é um título que diz respeito ao modo de abater uma sucuri, a narrativa se desenvolve em torno do método científico e do conhecimento empírico de “como ataca a sucuri”, por meio de diálogos entre o caçador, vindo da cidade, e a personagem da região interiorana, supostamente o guardião da serpente.

“Curtamão” é alusivo à construção de uma casa na contramão, erguida com base em sentimentos de paixão de quem financia o projeto arquitetônico criativo e de um construtor que vai contra tudo e contra todos para erguer a casa que idealiza, colocando-a, devido às circunstâncias, em posição inversa ao usual: de costas para a rua – possível metáfora da construção artística do autor e possível referência à crítica literária, por não compreender a envergadura da proposta estética do escritor.

“Desenredo” intitula o conto emblemático da técnica narrativa de seu autor, revela o princípio “do contar desmanchando”, pela voz de um narrador aos seus ouvintes, assinalada por um travessão, evidenciando a relação dialógica entre o narrador e seus leitores. A matéria narrada reflete o contar e o desfazer para construir, pelo desmanche da estória de amor – que serve de pano de fundo, a estória de uma grande construção.

“Droenha” dá título ao conto que narra a estória de Jenzirico, o protagonista que julga ter cometido um homicídio e refugia-se em uma serra – lugar onde os fora da lei se refugiam e onde vive momentos de terror, durante uma noite.

“Esses Lopes” – é a expressão que se repete durante toda a narrativa pela protagonista Flausina, que conta a sua estória de rancores e assassinatos, envolvendo homens da mesma família, com quem se relacionou na juventude.

“Estória nº 3” dá título à estória fabulosa de um caipira medroso que se transforma em um homem de coragem, é contada “[...] três tantos.” (ROSA, 2009, p. 87), afirmada e reafirmada, por meio de expressões que conotam algo já passado: “Diz-se que era o dia do valente não ser; ou que o poder, aos tombos dos dados, emana do inesperado; ou que, vezes, a gente em si faz feitiços fortes, sem nem saber, por dentro da mente.” (ROSA, 2009, p. 90).

“Estorinha” é o título de uma estória trágica vivida pelas personagens de um triângulo amoroso: Elpídia e os dois irmãos: Rijino e Mearim. A mulher retorna ao lugar, após um período de desterro, em um navio a vapor. Os dois irmãos a esperam no cais. Rijino, o irmão mais velho, aborda a mulher e é morto por ela a golpes de punhal.

“Faraó e a água do rio” fala da vinda de ciganos, para prestar serviços, na fazenda de Sinhozório, de sua estada na fazenda e da saída do bando, em razão de praticarem furtos nos arredores. A relação entre os donos da fazenda e os ciganos é assinalada pelo trabalho, porém, no desenvolvimento do enredo, é ampliada para trocas de naturezas diversas.

“Hiato” é o título da estória de dois vaqueiros, um mais velho e outro bem jovem, que chegam a um córrego e avistam um touro negro de aspecto fantasmagórico. O animal desaparece no meio do mato e os dois vaqueiros prosseguem em seu caminho, conversando

sobre a visão, que pode ser entendida como uma metáfora da irreabilidade, produto “[...] de imaginação medonha – a quadratura da besta – ingenerado, preto, empedernido.” (ROSA, 2009, p. 104.) O termo “hiato” pode ser lido como o espaço vazio entre a realidade e a irreabilidade.

Por essa breve exposição dos títulos dos contos iniciais de *Tutameia*, é possível observar processos similares que os envolvem. Curiosamente, as histórias introduzidas pelo prefácio “Aletria e hermenêutica” estão relacionadas a viagens de volta, de vinda, ou de retorno e as narrativas se iniciam de um ponto em que os eventos já aconteceram e o narrador retorna, por artifícios do contar, a algum lugar, em um tempo não determinado, para narrar as aventuras ou desventuras dos heróis e heroínas, os antipériplos, em suas odisséias, a exemplo do primeiro conto, “Antiperipleia”, que realiza a abertura das histórias de viagens para “fim de ida”. São esses os contos sobre os quais detivemos nosso olhar, em nosso estudo, observando as regularidades ou recorrências pertinentes a esse agrupamento de histórias, em relação ao seu prefácio “Aletria e hermenêutica” – considerando que se trata do único dos quatro prefácios do livro que não teve publicação em periódico, daí a sugestão de Andrade (2004, p. 65) de que esse paratexto teria sido escrito por Guimarães Rosa para ser o verdadeiro prefácio de *Tutameia*.

Retomamos a discussão acerca dos significados da expressão que dá título ao prefácio, analisados por Andrade (2004) e Martins (2008), entendendo-os como passíveis de coexistência: “aletria” – “privação da escrita, analfabetismo” – que leva em conta a prevalência de personagens sertanejos em toda a sua rusticidade ou o sentido de dicionário – metaforizado no livro, alusivo às finuras de linguagem, a exigirem uma “hermenêutica” (interpretação dos sentidos das palavras). Consideramos pertinente a opinião de Ramos (2009), que adota a metáfora sugerida por Martins, propondo, no entanto, que as “sutilezas e finuras” não sejam consideradas estritamente as da linguagem, mas também o emaranhado de fios que se conectam – a realidade apresentada nas histórias de Guimarães Rosa. Os significados atribuídos aos dois termos que compõem o título do prefácio inicial de *Tutameia* não se excluem. Ressaltamos, no entanto, o entendimento de Ramos de que a realidade representada nos contos de *Tutameia* exige do leitor um fino e sutil trabalho de interpretação, referindo-se ao segundo termo da expressão: “hermenêutica”. Considerando a justaposição dos termos, na composição da expressão, podemos interpretar que a hermenêutica aludida não se trata de uma hermenêutica tradicional, uma glosa do texto, guardiã de uma única e correta interpretação, mas de uma interpretação onde há múltiplas possibilidades, como sugere o significado de dicionário de “a-letria”. Ou ainda, como uma ampliação do contingente de

intérpretes (leitores), para além de um público relacionado aos procedimentos de uma hermenêutica convencional, representados pelas personagens “a-letradas” dos contos.

Significado diverso do título do prefácio é sugerido por Valente (2011, p. 25), que argumenta sobre a possibilidade de o termo “a-letria” ser um neologismo de Guimarães Rosa: “[...] mais especificamente como um substantivo abstrato derivado do adjetivo *letrado*.” O autor justifica a sua concepção pela relação dos termos “história/estória”, na sua opinião, em oposição, assim como aletria/hermenêutica. Valente argumenta que: “[...] se tomarmos aletria com significado de [...] tornar-se letrado [...]” – (aletradar-se). Desse ponto de vista, a relação que se estabelece entre “aletria” e “estória” é realçada, na mesma proporção da que se estabelece entre “história” e “hermenêutica”, criando-se, desse modo, pares homólogos. (Cf.: VALENTE, 2011, p. 25.)

Entendemos a hermenêutica referida por Rosa de maneira divergente da acepção clássica, que concebe o texto como um repositório de verdades, cujo objetivo é o desvendamento do que é tido como verdade, por meio de uma interpretação analítica e rigorosamente metódica. *Tutameia* não contém verdades precisas, nem se propõe a ocultar verdades. É, antes, uma obra que problematiza a realidade pela via ficcional – ficcionalidade que também é colocada em situação problemática, no sentido de problematização da escrita. É uma obra que se faz instável e movente, em que o real e o fictício se entrelaçam como um emaranhado de fios, que se embaraçam nos terrenos da imprecisão.

Por se configurar como texto ficcional e pela forma como seus arranjos composicionais são trabalhados, a obra cria novas realidades, construindo caminhos aparentemente caóticos, que se delineiam entre o real, o fictício e o imaginário do texto, sempre com a participação ativa do leitor, pela exigibilidade de interpretação, pela leitura atenta, cuidadosa, demorada, de idas e vindas ao texto, e de releituras, em conformidade com o que explicitam as epígrafes de Schopenhauer que abrem e fecham o livro, “emoldurando-o”, em seus dois índices. Merece destaque a presença do crítico, no interior da narrativa, que além de manter o autor no “controle” da matéria narrada, funcionando como uma espécie de “guia de leitura”, ameniza ou reduz a distância entre a obra e o leitor, tornando a mediação da crítica menos necessária, visto que é inserida na própria obra. A narrativa inclui a crítica e uma poética explícita, o que parece eliminar ou reduzir a atividade mediadora da crítica interpretativa entre a obra e o leitor. Anotamos a diferença entre crítica interpretativa e a crítica referente à teoria da literatura. Na questão levantada sobre a mediação entre a obra e o leitor, a crítica representa os críticos, já na crítica que é assinalada como projeto artístico embutido na própria obra, equivale aos fundamentos teóricos que embasam a construção

literária do autor. Arrigucci Jr. (2003, p. 157, grifo do autor) esclarece que a crítica no interior da narrativa é metalinguagem:

A crítica é a espinha dorsal da modernidade literária. [...] a invenção literária implica a sua própria crítica, e esta parece ser a condição da sua modernidade. [...] É já afirmação rotineira, no campo dos estudos literários que a literatura moderna implica *metalinguagem*, [...].

A metalinguagem na construção ficcional é autoconsciente. A linguagem, ao voltar-se para si mesma, na literatura, o faz de modo lúdico e artificioso, como um jogo, porém, um jogo lúcido, a provocar o interesse dos teóricos da literatura e dos leitores em geral pela obra metaficcional, conforme assinala Johan Huizinga, em “Natureza e significado do jogo como fenômeno cultural”:

Todavia, conforme já salientamos, esta consciência do fato de “só fazer de conta” no jogo não impede de modo algum que ele se processe com a maior seriedade, com um enlevo e um entusiasmo que chegam ao arrebatamento e, pelo menos temporariamente, tiram todo o significado da palavra “só” da frase acima. Todo jogo é capaz, a qualquer momento, de absorver inteiramente o jogador. Nunca há um contraste bem nítido entre ele e a seriedade, sendo a inferioridade do jogo sempre reduzida pela superioridade de sua seriedade. Ele se torna seriedade e a seriedade, jogo. É possível ao jogo alcançar extremos de beleza e de perfeição que ultrapassam em muito a seriedade. (HUIZINGA, 2000, p. 10.)

Em literatura, o jogo do texto arrebatava o autor e o leitor. O texto ficcional, por se configurar como uma estrutura de vazios, depende da sua recepção, pois exige do leitor o preenchimento das lacunas. Assim, o não dito no texto, adquirirá o estatuto do verbalizado. No pensamento de Wolfgang Iser, a ambivalência do discurso ficcional torna o texto literário um mediador ideal entre real e imaginário. O jogo literário é o cenário ideal, o “lugar” onde se expressa a ambiguidade entre o que se faz presente e o que se faz ausente no texto, sem que um plano domine o outro. Entretanto, o objeto da referência desfigura-se pela representação ficcional. Estabelece-se um conflito aberto entre o “ser” e o seu simulacro, isto é, o fingimento consiste nessa dupla estrutura criada em torno de um signo ficcional, que denuncia o que está ausente pela presença. Pela via ficcional, a atuação do imaginário pode se dar, tanto no momento da criação, quanto no da recepção do texto literário. Entende-se que o imaginário do autor e o do leitor são ativados no processo de comunicação literária. Porém, o leitor e o autor não perdem de vista o “como se”, pois ambos têm consciência de que estão se relacionando com um mundo ficcional, no texto, e, por isso, não perdem a dimensão da fantasmagoria das representações ficcionais. O leitor terá necessidade de semantizar um imaginário, que, mesmo configurado no texto e relacionado a elementos extratextuais,

manterá sua natureza difusa e múltipla. Sobre a configuração do imaginário e a necessidade constante de interpretação do texto ficcional, Iser (2002, p. 948) afirma:

A ficção é a configuração apta para o uso do imaginário (*die einsatzfähige Gestalt des Imaginären*). Por sua forma bem determinada, ela cria a possibilidade de o imaginário não só organizar, mas também de, através dessa organização, provocar formas pragmáticas correspondentes. Comprova-se que a ficção é a configuração do imaginário ao se notar que ela não se deixa determinar como uma correspondência contrafactual da realidade existente. A ficção mobiliza o imaginário como uma reserva de uso específico a uma situação (*als eine situationsspezifische Einsatzreserve*). No entanto, a configuração que o imaginário ganha pela ficção não reconduz à modalidade do real que, através do uso do imaginário, deve ser justamente revelado. [...] A ficção é também uma configuração do imaginário na medida em que, em geral, ela sempre se revela como tal. Ela provém do ato de ultrapasse das fronteiras existentes entre o imaginário e o real. Por sua boa forma, ela adquire predicado de realidade, enquanto, pela elucidação do seu caráter de ficção, guarda os predicados do imaginário. Nela, o real e o imaginário se entrelaçam de tal modo que se estabelecem as condições para a imprescindibilidade constante da interpretação.

Não se pode desconsiderar a influência do mundo extratextual na produção do mundo a ser concebido no texto, na condição de semelhança. Os atos de fingir têm em si elementos em oposição que se influenciam mutuamente: seja na seleção, pela perda do valor semântico que possuíam nos campos de referência, de onde foram retirados, e possuem uma função ativa na estruturação do mundo ficcional; seja na combinação, onde há uma transgressão de limites intratextuais – como, por exemplo, na criação de neologismos, pois a combinação de certas palavras, novos usos e significados alteram o seu sentido primeiro; seja no autodesnudamento, o “como se” do texto ficcional revela que o mundo nele representado não é um mundo propriamente dito, mas que deve ser entendido “como se” fosse.

De acordo com os pressupostos de Wolfgang Iser e Luiz Costa Lima, depreendemos que o ficcional, ao articular-se com a realidade, mantém uma relação complexa com a sociedade, que não se trata de uma relação de reduplicação, nem tampouco de negação. Considerando o que a teoria de Iser difunde, os sistemas de representação inscritos no texto são alterados pelo imaginário, quando este se configura no texto, em razão da sua indeterminação. Há perda da referencialidade na matéria verossímil do ficcional: eixo de valores, usos e costumes da sociedade em que a mimesis é engendrada, pelo contato estabelecido com a diferença instaurada pelo imaginário difuso, isto é, ocorrem desvios das relações de conformidade com o espaço social e tais desvios consistem a mimesis da diferença.

3.1 Antiperipleia

“Antiperipleia” é a navegação na contramão da personagem Prudencinhano, guiando o cego Tomé. O guia do cego concebia como sua missão o concerto da realidade cotidiana, inventando novas realidades no desafeio, ou seja, buscava a transformação das realidades, desenfeando-as. Pela sua visão – no duplo sentido: a de enxergar o feio e o disforme e de imaginar a beleza, forjava outras realidades, produzindo enganos para Seo Tomé – o cego que queria ver e para si mesmo – por meio do artifício da embriaguez se permitia ver outras coisas, equiparando-se, por esse atributo, o de querer ver aquilo em que crê ou o que deseja, ao cego Tomé.

O início da narrativa é marcado por um travessão, indicativo de fala da personagem, dirigindo-se a um interlocutor, que parece convidá-lo ou intimá-lo a sair do ambiente rústico para o urbano, assinalado no texto como “[...] distante, às cidades?” (ROSA, 2009, p. 41.) Um diálogo é presumido pelas falas do narrador-personagem, o guia do cego, em torno do qual a estória é enredada. O modo de narrar desse conto é análogo ao de *Grande Sertão*: veredas, em que se percebe, no monólogo de Riobaldo, o diálogo entre a personagem e um sujeito que não se manifesta, mas que dá o tom e os rumos da matéria narrada. Em 1960, Roberto Schwarz publica o ensaio “*Grande-sertão: a fala*”, no qual discute essa técnica narrativa, chamando a atenção para o fato de a narrativa em *Grande sertão: veredas* iniciar-se com um travessão: “[...] sinal colocado pelo autor para comunicar a sua ausência. O discurso que nasce irá correr ininterrupto e exclusivo até o fim do livro: sua fonte é uma personagem.” (SCHWARZ, 1981, p. 38.) O crítico analisa o monólogo inserido em uma situação dialógica, enfatizando a coexistência de gêneros, na obra de Guimarães Rosa: “[...] um contexto que indica uma situação dramática, em primeiro plano, servida pela memória épica de um dos interlocutores.” (SCHWARZ, 1981, p. 38.) Do mesmo modo, a narrativa em “Antiperipleia”, do início ao fim, é conduzida pela fala do narrador-personagem Prudencinhano, cuja memória de eventos passados é invenção, pois a personagem busca desmanchar a estória, criando não apenas uma versão, mas muitas versões para explicar a morte do cego, por uma linguagem hipotética e imprecisa, desviando o foco de um suposto crime para a sua condição de guia de cego, tematizando a cegueira e a loucura de todos.

Há indícios gráficos de sinal de respeito da personagem, em relação ao seu interlocutor, em um processo narrativo, em primeira pessoa, bem próximo de *Grande sertão: veredas*. O interlocutor não se manifesta *per si*, mas, pode-se perceber, através do discurso da

personagem que narra, que o interlocutor se trata de um senhor de posição social diferenciada, uma pessoa da cidade, que convida o ex-guia a ir com ele para a cidade, ou seria um convite para um retorno? Caso seja um retorno, pode-se pensar que o ex-guia de cego é um homem citadino que se embrenhou no sertão. Essa hipótese pode depreendida da passagem em que Prudencinhano verbaliza que aceita ir com o desconhecido, ao final do conto: “Decido. Pergunto por onde ando. Aceito, bem-procedidamente, no devagar de ir longe. Voltar para fim de ida. [...] Cidade grande, o povo lá é infinito.” (ROSA, 2009, p. 45.) Nota-se que o tratamento dispensado ao interlocutor, no decorrer da narrativa, muda de “senhor” para “Seô Desconhecido”, um sinal de autoridade do interlocutor? Atentamos para as iniciais maiúsculas, na expressão de tratamento, no parágrafo que finaliza o conto: “Vou, para guia de cegos, servo de dono cego, vagavaz, habitual no diferente, com o senhor, Seô Desconhecido.” (ROSA, 2009, p. 45, grifos meus.) Outra depreensão possível da passagem é a de que o desconhecido também seja um cego a precisar dos serviços do guia, na cidade. Isto pode ser visto se levarmos em conta o trecho sublinhado. Se pensarmos que a matéria narrada traz implícita a tematização da obra ficcional, podemos ver a figura do “Desconhecido” como uma generalização do leitor, sendo convidado pelo narrador a participar da narrativa, interpretando as várias hipóteses que o narrador-personagem levanta sobre a tragédia que envolve a morte do cego. Ou, ainda, que Prudencinhano, o narrador-personagem, que tem o controle da narrativa, ou das múltiplas narrativas que tece em suas hipóteses e problematizações do real, representa a voz autoral a guiar os leitores pelos caminhos da ficção.

O vocábulo “Antiperipleia” é um neologismo, uma alusão ao périplo, proveniente do grego *períplous*, cujo significado remete a uma navegação à volta de um continente. Na literatura, o termo se refere a uma viagem de aventuras empreendida pelo herói. No conto, há a sugestão de negação desse sentido, pela colocação do prefixo “Anti”, que parece se confirmar paradoxalmente pela colocação do sufixo “eia”, remissivo à epopeia e à odisseia. Podemos inferir desses dados que a narrativa envolve um antiperíplo, isto é, que a personagem que dá o tom da narração empreende uma viagem de volta: “Tudo, para mim, é viagem de volta.” (ROSA, 2009, p. 41.) Outra abordagem válida para a anteposição do termo de negação é a de que o períplo do conto não encarna os atributos de um herói, concebido pelo senso comum ou literário. Prudencinhano, cuja profissão define como não sendo qualquer ofício, mas: “[...] o que tive eu até hoje tive, de que meio entendo e gosto, é ser guia de cego: esforço destino que me praz.” (ROSA, 2009, p. 41), torna-se, com a morte do cego Tomé, um ex-guia de cego. É um homem já de idade avançada, feio e disforme, segundo sua própria descrição: “[...] passado já de idade de guiar cego, à mão cuspida, mesmo assim,

calungado, corcundado, cabeçudão.” (ROSA, 2009, p. 42.) A nossa interpretação do significado do neologismo que dá título ao conto pode ser atestado pela fala de Prudencinhano: “Divulgo: que as coisas começam deveras é por detrás, do que há, recurso; quando no remate acontecem, estão já desaparecidas.” (ROSA, 2009, p. 41-42.) Começar por detrás pode estar relacionado com o recontar ou contar de trás para a frente. E, quando são contadas, isto é, “no remate acontecem”, já não sucedem mais – uma definição dos processos fictícios.

O guia narra os eventos que envolvem a morte do cego *seô* Tomé ao seu ouvinte, a quem chama de senhor, espontaneamente: “Suspiros. Declaro, agora, defino. O senhor não me perguntou nada. Só dou resposta é ao que ninguém me perguntou.” (ROSA, 2009, p. 42.) O modo de narrar é de trás para a frente, isto é, a narrativa se inicia, quando a morte do cego já havia ocorrido e o guia se defende da suspeita da comunidade de que ele a teria provocado. A passagem remete ao título do conto, pois a personagem rememora e refaz a sua trajetória junto a *Seô* Tomé, a partir de quando os dois chegam ao vilarejo, até o momento em que a tragédia se desencadeia. O antipériplo explica a sua navegação ao contrário: “A gente na rua, puxando cego, concerne que nem avançar navegando – ao contrário de todos.” (ROSA, 2009, p. 42.) O ato de narrar pode ser compreendido como uma “viagem de volta”, “recurso”. O guia constrói a narrativa, deconstruindo os acontecimentos por “de trás”. A manipulação dos fatos pelo narrar ou recontar de Prudencinhano não promove uma explicação definitiva sobre a morte trágica de Tomé. Atentamos para uma questão relevante na narrativa, enunciada pelo próprio guia: a de que este manipula, controla e só dá respostas ao que não lhe perguntam.

Prudencinhano conta que, em suas andanças de guia e cego, chegam ao vilarejo, onde acontece a tragédia. O envolvimento amoroso do cego com uma mulher casada e feia, de nome *Sa* Justa, que lhe foi apresentada pelo guia como uma mulher bonita, por vontade dela, é um dos pontos altos da narrativa, em que o guia se apoia para promover a sua defesa, em suas alegações de inocência sobre os mistérios que envolvem a morte do cego Tomé, em uma noite de lua cheia – uma queda no abismo. Os encontros amorosos entre Tomé e *Sa* Justa são arrançados por Prudencinhano, que também se encarrega de proteger o romance dos olhos de todos: “Ele amasiava oculto com a mulher, *Sa* Justa, disso alguém teve ar? Eu provia e governava.” (ROSA, 2009, p. 41.) Todos do lugar suspeitam do guia. Em seu relato ao desconhecido, Tomé nega o assassinato, levantando algumas hipóteses sobre o acontecido: poderia ter sido o marido de *Sa* Justa, por ciúmes e para tirar proveito, roubando-lhe o dinheiro das esmolas; poderia ter sido a mulher, com receio de ele descobrir o seu verdadeiro aspecto; poderia ter sido suicídio, caso Tomé tivesse descoberto o engano ao qual foi

submetido; poderia ainda tratar-se de uma queda acidental e o guia não ter dado conta de protegê-lo, se a queda aconteceu em um dos seus momentos de embriaguez: “Eu bebia. [...] Ele carecia de esperar, quando eu me perfazia bêbedo deitado.” (ROSA, 2009, p. 42.)

Chamamos a atenção para a paródia do dito popular “devagar se vai ao longe” convertido em “no devagar de ir longe” associado à concepção “Voltar, para fim de ida”. Outros provérbios e ditos aparecem no desenvolvimento da narrativa, a exemplo de: “O roto só pode mesmo rir do esfarrapado.” (ROSA, 2009, p. 42.) Essa afirmação de Prudencinhano arremata a noção que se desenvolve sobre a existência de uma relação de dependência entre guia e cego, por configurarem uma dupla: “Patrão meu, não. Eu regia – ele acompanhava: pegando cada um em ponta do bordão, [...]” (ROSA, 2009, p. 42). E prosseguia narrando ao desconhecido a hipótese de suicídio, alegando que o cego, tomado de amores por *Sa* justa dizia que começava a tornar a enxergar “[...] aquela formosura que, nós três, no desafeio, a gente tinha tanto inventado. [...] O pior cego é o que quer ver ...” (ROSA, 2009, p. 44). E, ainda, levanta a possibilidade de o marido de *Sa* Justa ter assassinado o cego para roubar-lhe o dinheiro, chamando-o de “imoral”, por beber com ele para “[...] mediante meus conluíus pegar o dinheiro da sacola... Eu, bêbedo e franzino, ananho, tenho de emendar a doideira e cegueira de todos?” (ROSA, 2009, p. 43.) O guia se percebia como o mediador, como o que deduz e concerta, um herói, no caso, o périplo que navegava na contramão, na tentativa de orquestrar os fatos: “Deixassem – e eu deduzia e concertava. [...]. Vão ao estopim no fim, às tantas loucas.” (ROSA, 2009, p. 43.)

A fala do guia: “A vida não fica quieta.” (ROSA, 2009, p. 43.), na situação em que é enunciada no conto, diz respeito à inquietação de Tomé, enquanto vivia, estendendo-se às inquietações de todos nós. A expressão pronunciada pelo guia “[...] ninguém espera a esperança.” (ROSA, 2009, p. 43) trata-se de uma paródia do dito “Quem espera sempre alcança” e pode traduzir a decepção da personagem com a cegueira e a loucura de todos os enredados na estória, incluindo a comunidade daquela “Terra de injustiças. [...] povo sabe as ignorâncias.” (ROSA, 2009, p. 41-42.) Prudencinhano afirma-se como o guiador, diante das injúrias e ameaças sofridas e do silêncio do “senhor” interlocutor, que permanece calado diante de suas alegações: “[...] O senhor não diz nada. Tenho e não tenho cão, sabe?” (ROSA, 2009, p. 44.) A expressão indica um remonte pela inversão do provérbio “quem não tem cão, caça com gato”, que pode ser lido como a constatação da desilusão com quem poderia tomar o seu partido, defendendo-o das acusações, e se cala. O cego deixou de enxergar, pois, com sua morte, ocorre a ruptura do vínculo entre o guia e o cego, mediado por sentimentos contraditórios e pelo desejo de subjugação um do outro, simbolizados pelo bordão ocado e

preenchido com chumbo. O guia se desespera e grita em apelo: “Me prendam! Me larguem! [...] Me chamo Prudencinhano. Agora o cego não enxerga mais ... A culpa cai sempre é no guiador?” (ROSA, 2009, p. 44-45.)

Não podemos deixar de assinalar que os nomes das personagens que protagonizam a estória: o guia, o cego e a mulher, também realizam a inversão da perspectiva. As atitudes de Prudencinhano não são as de uma pessoa prudente – atributo sugerido pelo nome. O nome do cego e as circunstâncias em que expressa a vontade de ver, remetem ao Tomé, personagem bíblica, que só acredita no que vê. Inversamente, o Tomé do conto de Guimarães Rosa é um cego que só vê, porque crê na realidade inventada por seu guia, movido pelo seu enorme desejo de voltar a enxergar. E, para crer e ver, Tomé necessita de seu guia. Pela relação simbiótica que desenvolvem, formam um duplo, o guia também necessita do cego, pois através da credulidade dele, podia exercitar o concerto e a mediação sobre as coisas do mundo que lhe interessavam. Matar Tomé – o seu duplo, seria como “[...] matar a si mesmo, uma forma de empobrecimento ou automutilação.” (ARRIGUCCI JR., 2003, p.70.) Apesar dos sentimentos contraditórios que o guia nutria pelo cego – de dedicação e raiva simultâneas, ele não se vê sem o cego, numa clara demonstração de dependência deste: “Dou de xingar o meu falecido, quando as saudades me dão.” (ROSA, 2009, p. 45.) O nome de *Sa* Justa também se mostra inverso à conduta, tanto o nome próprio, quanto o pronome de tratamento a ele anteposto, como expressão da oralidade, em sinal de respeito: *Sa*. O comportamento da mulher não se alinha ao atributo sugerido pelo nome, uma vez que ela trai o marido, engana o cego e chantageia o guia, sem pudores: “A mulher diz que me acusa do crime, sem avermelhação, se com ela não for ousado ...” (ROSA, 2009, p. 44, grifo meu).

Não há um desfecho no conto, o final da estória é lacunar, coerente com a narrativa perspectivística do narrador-personagem, cabendo ao leitor, na interação com o texto, o trabalho de preencher as lacunas com a sua interpretação, conforme assinala Iser (2002, p. 27): “[...] A peculiaridade do texto literário [...] está em uma oscilação singular entre o mundo dos objetos reais e a experiência do leitor.” O movimento pendular mantém a abertura da obra literária para a indeterminação. O não dito no texto se expressa pelo que é dito em suas variadas formas. Existem várias possibilidades interpretativas, várias portas de entrada no texto, como bem sugere o narrador Prudencinhano, ao levantar várias hipóteses sobre a morte de Tomé – o cego que queria ver, assim referido pelo seu guia, com a inversão de um dito pela supressão da palavra de negação: “O pior cego é o que quer ver ... Deu a ossada.” (ROSA, 2009, p. 44.) Tomé enxergava o mundo pela visão de seu guia, que lhe produzia ilusões, como no caso da beleza inventada de *Sa* Justa, que aos olhos do cego

tornou-se bela, produto de uma realidade criada, “no desafeio.” Concertar o mundo, tornando as coisas da realidade cotidiana mais belas, é uma função da arte. Desse pondo de vista, é travado um debate estético no conto, pelo narrador que assume o enredo, construindo várias hipóteses narrativas – várias histórias em uma só, assumindo também a função de mediador entre o sujeito e o mundo, ensinando a todos nós leitores a ver a beleza e a essência das coisas.

3.2 Arroio-das-Antas

O conto ocupa o segundo lugar na ordenação do livro. A personagem principal é feminina: uma jovem adolescente, com menos de 15 anos de idade, de nome Drizilda, viúva, pois seu irmão matara o marido que a maltratava e estava preso. Sozinha, retirou-se para um povoado sertanejo, lugar de poucos habitantes: O lugar era distante, “Arroio-das-Antas – onde só restavam velhos, [...]” (ROSA, 2009, p. 47). Causava estranheza às velhinhas, com quem Drizilda fora morar, o fato de ela, tão jovem, ter vindo para aquele lugar, já que a maioria dos habitantes saía dali e ela fazia o percurso inverso: “Dali – recanto agarrado e custoso, sem aconteceres – homens e mulheres cedo saíam, para tamanho longe; e, aquela, chegava?” (ROSA, 2009, p. 47.) A personagem era enigmática, conforme a descrição paradoxal do narrador, ao tempo em que causava estranheza e ativava suspeitas, comovia por seu silêncio coagido: “[...] mais vaga e clara que um pensamento; tinham à fria percepção, de tê-la em mal ou bem.” (ROSA, 2009, p. 47.)

As velhinhas acolheram Drizilda e rezavam fervorosamente por um milagre. A jovem desenvolvera afetos pelas companheiras idosas: “Ela, maternal com suas velhinhas, custódias, [...]” (ROSA, 2009, p. 49). Mas, sentia saudades reprimidas de uma liberdade jamais vivida: “Sua saudade cantava na gaiolazinha, não esperar inclui misteriosas certezas.” (ROSA, 2009, p. 49, grifo meu.) Pontuamos, na frase do narrador, a inversão do dito “Quem espera sempre alcança”, diferente, porém, da inversão do conto “Antiperipleia”: “ninguém espera a esperança” – neste caso, não existe a expectativa de dias melhores, enquanto, por essa outra inversão, a esperança é inversamente afirmada: não esperar é esperar. A força da fé fica evidente na história, podendo ser sintetizada pelas passagens destacadas, e mais: “Vinham as velhas, circulavam-na. Alguma proferia: – ‘*Todo dia é véspera...*’ [...] Rezavam, jejuavam, exigiam, trêmulas, poderosas, conspiravam.” (ROSA, 2009, p. 49.) A expectativa de que algo

novo irá acontecer se funda na certeza inexplicável de que a esperança transforma todo dia em “dia de véspera”. As orações fervorosas das velhinhas incluíam penitências e jejuns. A avó Edmunda, a única nomeada no conto, quem primeiro demonstrou afeto por Drizilda, falece em função das penitências, e as companheiras se rejubilam, antevendo um milagre, pelo sacrifício da anciã. No momento do enterro de avó Edmunda, o esperado acontece “[...] um cavalo grande, na ponta de uma flecha – entrante à estrada. Em galope curto, o Moço, que colheu rédea, recaracolando, desmontou-se, descobriu-se.” (ROSA, 2009, p. 49.) Note-se que o acontecido era já esperado. Esse dado reforça a ideia de que “todo dia é dia de véspera”, associada ao paradoxo: “não esperar inclui misteriosas certezas”.

A presença de um jovem se aproximando a cavalo para salvar Drizilda daquele confinamento, parafraseia os finais felizes dos contos de fada. Veio para dar a quem nada tinha a não ser uma fé inexplicável em dias melhores, lembrando o mito do salvador: “Senhorizou-se: olhos de dar, de lado a mão feito a fazer carícia – sorria, dono. Nada: senão que a queria e amava, trespassava-se de sua vista e presença. (ROSA, 2009, p. 49.) O surgimento do cavaleiro “encoberto”, pois “descobriu-se” ao chegar à presença da jovem, é um evento remissivo aos contos de fadas, especificamente à estória da gata borralheira, aludida no trecho: “De vê-la a borralheirar, doíam-se, [...]” (ROSA, 2009, p. 48). A vinda do “Moço” complementa a vinda de Drizilda, na viagem de vinda, ou seja, de fim de ida ou a chegada, podendo ser lida como revelação ou resposta às orações fervorosas das velhinhas “tristelendas.”

A estória é um reconto, ou seja, é contada de trás para frente, numa inversão do processo narrativo, a partir do ponto em que a Fazenda Arroio já está estabelecida, como um lugar sólido. A fazenda simboliza a transformação do lugar, antes, pequeno, triste e despovoado. Só ao final da estória, percebe-se, pela fala do narrador, que o casal de estrangeiros é memória do lugar e representa a força humana jovem, necessária à transformação do vilarejo: “Assim são lembrados em par os dois – entreamor – Drizilda e o Moço, paixão para toda a vida. Aqui, na forte Fazenda, feliz que se ergueu e inda hoje há, onde o Arroio.” (ROSA, 2009, p. 49.) Ao modo de fábula, o conto encerra um final feliz dos protagonistas que fundaram a “forte Fazenda”, vindo a chamar-se “Arroio”. O conto remete a um mito de fundação, pela sugestão de tristeza e abandono do lugar habitado somente por velhos, sem prosperidade e a mudança sucedida pela vinda de Drizilda, que fez o caminho inverso, em relação aos jovens do lugar. A penitência das velhinhas visionárias, que anteviam um milagre, concretizado com a chegada do Moço, que não é nomeado no conto, renova o lugar. Drizilda marcou a mudança do lugarejo pela expiação do sofrimento, sacrifício e fé,

auxiliada pelas anciãs acolhedoras, que se oferecem em sacrifício, em seu lugar: “Tramavam já com Deus, em bico de silêncio, as quantas criaturas comedidas. [...] Elas, para o queimar e ferver de Deus, decerto prestassem – feixe de lenhazinha enxuta. Para o forçoso milagre!” (ROSA, 2009, p. 48.)

Das reflexões do narrador, destacamos a problematização da realidade havida e da realidade criada, isto é, a realidade empírica e a realidade engendrada no texto: “Pois era assim que era, havendo muita realidade.” (ROSA, 2009, p. 47.) Outra questão relevante é a intervenção das velhinhas “tristelendas” – vocábulo inventado, cuja conotação aponta para a narração de estórias oralmente – contos e lendas que focalizam uma realidade superior, na qual as velhinhas acreditavam – o suprasenso referido no prefácio “Aletria e hermenêutica”. Podemos confirmar essa sugestão em outra passagem alusiva às velhinhas “tristelendas”: “Nenhuma delas ganhara da vida jamais o muito – que ignoravam que queriam – feito romance, outra maneira de alma. O que a gente esperava era a noite. Mas a velhice era-lhes portentosa lanterna, arrulhavam ao Espírito Santo.” (ROSA, 2009, p. 47, grifo meu.)

Percebemos a relação de complementariedade entre a força da juventude, representada por Drizilda e o Moço e a sabedoria que se faz força, representada pelas velhinhas – metaforizadas no texto em pombas, simbolizando a estreita relação com o divino – no texto, referido como o Espírito Santo. Compreendemos que a criação de novas realidades pelo ato de imaginar é uma premissa do conto. Nesse sentido, a ação das velhinhas tristelendas assemelha-se à de Prudencinhano, o narrador-personagem de “Antiperipleia”, por tecerem nova e bela realidade, no desafeio do lugar.

3.3 A vela ao diabo

A epígrafe do conto “A vela ao diabo” realiza uma inversão de duas expressões populares: “*E se as unhas roessem os meninos?*”, “*Estória imemorada*.” (ROSA, 2009, p. 50.) A inversão se dá não apenas nas epígrafes referidas, mas no próprio conto, a exemplo dos anteriores: “Antiperipleia” e “Arroio-das-Antas”. A estória gira em torno da aflição de Teresinho, personagem central, atormentado em razão da ausência de sua noiva Zidica, que se deixava ficar em São Luís. As cartas da noiva para o noivo eram esparsas e menos meigas, segundo a interpretação deste – “[...] já as coisas rasbicavam-se.” (ROSA, 2009, p. 50.) Teresinho, receoso de perder a noiva, resolve fazer uma “novena heroica”, acendendo vela de

joelhos para um santo incógnito, acreditando que o método aceleraria a ação de Deus, pois, segundo sua crença, “Deus é curvo e lento.” (ROSA, 2009, p. 51.) Iniciou a reza errando o padre-nosso, mas o fez afirmativamente e contrito. Não olhava o Santo, mas pensava em Zidica, às vezes, em Dlena – outra mulher, com quem teve um leve envolvimento, em nível de amizade “[...] pensasse um risquinho em Dlena.” (ROSA, 2009, p. 51.) De rabiscos e de riscos, Dlena foi se tornando sua essencial companhia, ela lia as cartas de Zidica, ao seu modo, distorcendo a seu favor “[...] as gentis faltas de gramática.” (ROSA, 2009, p.52.) Depreendemos dessa passagem que as falhas de gramática cometidas por Zidica, das quais Dlena se aproveitava para torcer os sentidos, como lacunas do texto, que a intérprete preenchia, segundo as dúvidas do noivo e seus próprios interesses: “Ela mesma, lindo modo, de início picara-lhe em Z a dúvida, mas pondo-se para conselhos – disso Teresinho quase se recordava.” (ROSA, 2009, p. 51.)

Teresinho encantava-se com Dlena: “Tão recente e inteligente, de olhos de gata, amiga, toda convidatividade, [...] (ROSA, 2009, p. 51). As conversas com a amiga entretiveram Teresinho, a estória era tecida pela leitura que ela fazia das cartas: “Dlena o acolheu, com tacto fino de aranha em jejum. Seu sorriso era um prólogo. E a estória pegou psicologia.” (ROSA, 2009, p 51.) Imaginando-a um anjo, o protagonista narrava-lhe “[...] seus embaraços mentais. [...] Apaziguavam-no seus olhos-paisagem. [...] Foi saindo do doendo.” (ROSA, 2009, p. 51-52.) Teresinho seguia em sua fé às avessas, rezando para um Santo encoberto: “Prosseguia na novena – ao infalir de Deus, por Santo incógnito; seguido, porém, o de Dlena, de cor – o que recordava, fonográfico.” (ROSA, 2009, p.52.) Continuava os encontros com Dlena, mostrava-lhe as cartas de Zidica: “Seu picadinho de conversa, razões para depois-de-amanhã. [...] Valia divertir-se, furtar o tempo ao tormento – *apud* Dlena.” (ROSA, 2009, p. 52.) O noivado com Zidica não se rompeu, ela continuava em São Luís, suas cartas eram ternas, insípidas, na opinião do noivo, que ansiava por paixão e mais certezas: “Ele queria a profusão. Desamor, enfado, inconstância, de tudo culpava a ela, que não estava mais em seu conhecer. Tremefez-se de perdê-la.” (ROSA, 2009, p. 50.) Teresinho se dividia entre a emoção que sentia ao lado de Dlena e o amor de Zidica, que estava distante e julgava ter esfriado: “Seu coração batia como uma doença, ele tinha medo.” (ROSA, 2009, p. 52.)

A novena completou-se com a última vela acesa pela personagem, de joelhos. Inquieto, por não perceber a intercessão do Santo, voltou à igreja, mas não conseguiu visualizar a figura deste, no escuro: “Mal e nada no escuro viu, santo muda muito de figura”. (ROSA, 2009, p. 53.) Percebe-se uma pista de que o Santo incógnito teria um aspecto diverso de santo. Porém, a percepção de Teresinho só é aclarada com a transfiguração de Dlena – seu

suposto anjo. No entendimento embotado de Teresinho, as cartas de Zidica denotavam falta de amor. Ao levar correndo a última carta para que Dlena a lesse, a reação da moça, ao abrir o envelope, divergiu das de anjo consolador – transformação sonora de início, pela expressão onomatopeica de seu riso nada gentil: “[...] o iá-iá-iá de rir – riu de modo desusado. [...] A carta rasgou, desfaçava-se. – ‘Viva esta!’ – voz de festa; o que maldisse. Soou, e fez-se silepse.” (ROSA, 2009, p. 53.) Assustado com a reação diversa e reveladora da moça, “Teresinho recuou, de surpresa, susto, queimados os dedos. [...] Ali algo se apagava. Dlena, ente. Nada disse, e disse mal. Só o que doeu: sorriso do amarelo mais belo. Teresinho arredou olhos.” (ROSA, 2009, p. 53.) Observamos, nessa passagem, que os olhos da personagem Dlena se revelam ou a percepção de Teresinho se apura diante da mudança brusca: no início do encantamento, eram vistos como “olhos-paisagem” que o apaziguavam. (Cf: ROSA, 2009, p. 51.) A cor era indefinida, mas Teresinho os via como se fossem verdes: “Tinha ela olhos que nem seriam mesmo verdes, caso houvesse nome para outra igual e mais bela cor.” (ROSA, 2009, p. 52.) Revelados de cor cinza, ao final: “Ela era: seus olhos sem cinzas, rancordiosa.” (ROSA, 2009, p. 53.) Ao enunciar que naquele instante “algo se apagava”, o narrador enfatiza a desconstrução da percepção inicial de Teresinho, que o fizera tomar Dlena por anjo – percepção equivocada, que o tornara um ébrio de si e ameaçava o seu noivado.

Observamos que Teresinho, no início da narrativa, recorre ao álcool para esquecer seus problemas: “Até bebeu; [...]” (ROSA, 2009, p. 50). Decide que o álcool não contribuirá para a solução de seus problemas – em um rasgo de lucidez, mas, ao optar por fazer a “novena heroica” ao Santo incógnito, enreda-se em um tipo de embriaguez mais potente: a da emoção: “Sentados os dois, ombro com ombro, a fim de arredondados suspiros ou vontade de suspirar. [...] Teresinho se embriagando miudinho, feliz feito caranguejo na umidade, aos eflúvios dessa emoção. Seu coração e cabeça pensavam coisas diversas.” (ROSA, 2009, p. 52.) A interpretação distorcida que fazia das cartas da noiva conduz a personagem a solicitar a ajuda de Dlena, que lia as cartas para ele e se fazia necessária. Na tentativa de resolver o conflito, ao se aconselhar com Dlena e aceitá-la como intérprete das cartas de Zidica, Teresinho entrou em uma situação de mais conflito. Trava-se um debate entre razão e emoção: queria o afeto sem sobressaltos com a noiva e queria as emoções mais fortes com Dlena.

A estória é contada por um narrador em terceira pessoa. Inferimos que também é um reconto – estória contada de trás para frente, numa inversão do processo narrativo: “[...] Teresinho quase se recordava.” (ROSA, 2009, p. 51, grifo meu.) A estória de Teresinho é uma estória de enganos, entretanto, chamamos a atenção para o que é ocultado na estória: o protagonista só mostra à Dlena as cartas de Zidica, às que ele escreve ela não tem acesso,

logo, a estória de desamor é tecida pela interpretação de Dlena de um dos polos da correspondência trocada entre os noivos: “A Zidica, enviou curta carta, sem parte emotiva, traída a brasa do amor, entrouxada em muita palha. [...] Mostrou-lhe as de Zidica, após e pois.” (ROSA, 2009, p. 52.) Esse dado nos possibilita fazer a leitura de que Teresinho é vítima de ilusões produzidas por ele mesmo, e permitiu que Dlena criasse a ilusão de que um possível relacionamento entre os dois, segundo sua própria ótica: rico em emoções, por ele desejadas.

A personagem Dlena não se manifesta verbalmente, em todo o texto, é vista pela percepção de Teresinho, até o momento em que se mostra contrariada, raivosa, ou melhor, “rancordiosa” – raiva, “rancor+cord+odiosa” = rancores e ódios do coração. A intenção de Dlena é comentada pelo narrador, no trecho, pelo vocábulo “dolo”, traduzível no texto como intenção de envolver: “Dlena, ei-la – jeitinho, sorrisinho dolo – [...] (ROSA, 2009, p. 53). A intenção de Teresinho de não desmanchar o noivado está implícita no texto pela atitude da personagem de não revelar o conteúdo de suas cartas a Zidica, e explicitada na seguinte reflexão do narrador: “Zidica bordando o enxoval ... Zidica, a doçura insípida da boa água, produtora de esperanças ... Tão quieto, São Luís, tão certo.” (ROSA, 2009, p. 52, grifo meu.) Pode-se depreender do trecho que o protagonista havia se acertado em segredo com Zidica ou que tinha a intenção de ir ao seu encontro em São Luís. A assertividade da frase exclamativa do narrador dissipa a dúvida e impõe esse dado como verdade, como que pondo fim à oscilação da vontade do protagonista: “Não iam desnamorar-se!” (ROSA, 2009, p. 52.) A resolução do conflito se dá pelo extermínio da dúvida e o mecanismo utilizado pelo protagonista é a transmutação de Dlena – de anjo para um ente diabólico. Teresinho, mais do rápido, liberta-se de suas incertezas e “voa” para São Luís, casando-se com Zidica, e muito rapidamente: em um mês. O fecho encerra uma paródia aos conhecidos e estáticos finais dos contos de fada: “E foram felizes para sempre”. A paródia desconstrói as certezas de felicidade eterna dos contos de fada, pelo uso diferenciado e insinua maior dinamicidade e realismo, instaurando o movimento e o tempo, em uma estória que não tem um fim estático, que possui desdobramentos múltiplos e variadas possibilidades combinatórias: “Foram infelizes e felizes, misturadamente.” (ROSA, 2009, p. 53.)

O nome do protagonista remete à cantiga de roda “Teresinha de Jesus”, cuja personagem é enganada. Nesse sentido, Teresinho representa a inversão da lógica habitual, primeiramente, por ser um Teresinho e não uma Teresinha, no enredo de enganos. E, se considerarmos que, não sendo ele o “Teresinho de Jesus”, mas um Teresinho às avessas, por errar o padre-nosso e acender vela ao Santo Encoberto, a paródia abrange a questão de ser a

personagem uma vítima aparente ou “misturadamente”, no triângulo amoroso que se institui na narrativa. Aparenta deixar-se embriagar pelos artifícios dolosos de Dlena, mas se revela aquele que de fato engana, destroçando o coração do “anjo” e quebrando a expectativa fraterna, a possibilidade de igualdade, instalando, em seu lugar, a alteridade pela entidade demoníaca surgida na sua percepção de Dlena – “[...] ao súbito último ato, [...]” (ROSA, 2009, p. 53). Antes, “[...] não há como Deus, d’ora-em-ora. [...] Ternura sem tentativa – fraternura.” (ROSA, 2009, p. 52.) E, depois: “Teresinho recuou, de surpresa, susto, queimados os dedos. Seu coração se empacotou. Decidiu-se, de vez, de ombros, não preso. [...] Dlena, ente.” (ROSA, 2009, p. 53.) Se virmos o Santo encoberto como um duplo de Teresinho, o protagonista pode ser o encoberto da estória. A falta de percepção do verdadeiro aspecto do Santo, devido à escuridão na igreja, é reveladora da confusão mental em que se encontrava a personagem, desde antes do início da novena.

O tempo da narrativa é demarcado pela duração da novena, os encontros entre Teresinho e Dlena findam quando este acende a última vela ao Santo incógnito, que aliou ao de Dlena, “DE COR” – significando “de recordação” ou “de memória”, seu santo fonográfico, referindo-se às conversas com Dlena, de que recordava. Podemos interpretar que as próprias obscuridades do “devoto” o impediam de ter discernimento, distorcendo sua visão dos fatos, inicialmente com suspeitas da noiva distante. Depois, por transformar Dlena em anjo, e, finalmente, por satanizá-la. Esses dados são representativos dos processos de inversão, de uma estória às avessas, ou “navegação ao contrário”, a exemplo de “Antiperipleia”: a novena heroica de Teresinho – que não é de Jesus, pode ser entendida como uma “viagem” introspectiva do protagonista ou “herói”, empreendida, ao modo de aventura – uma sondagem de seus sentimentos conflituosos, no debate travado entre a razão e a emoção – simbolizado pela novena heroica, que marca o tempo da narrativa, o período em que: “[...] a estória pegou psicologia.” (ROSA, 2009, p. 51.)

Merece consideração o aspecto do nome da personagem que representa as emoções – DLENA. Efetuando-se o deslocamento da letra inicial para depois do N, o nome próprio se converterá em LENDA, alusivo ao lendário, ilusório, impalpável ou àquilo que só é perceptível pela via do imaginário. A paródia da cantiga de roda é também um mecanismo de inversão da lógica convencional – com destaque para a tradição oral, fechando com a primeira epígrafe, em que há uma indagação de uma situação inversa ao senso comum: de que são as unhas que roem os meninos e não o contrário, a que estamos habituados. Quanto à sugestão de apagamento da memória presente na segunda epígrafe de abertura do conto: “*Estória imemorada*”, julgamos que se refere ao esquecimento do episódio por Teresinho, quando

decide pela razão, casando-se com a noiva. O fecho “foram felizes e infelizes misturadamente” rompe a lógica usual, provocando uma ruptura de expectativa, porque se mostra de modo avesso ao que buscava esse outro périplo de Guimarães Rosa, Teresinho – um ébrio-devoto às avessas, movido pela paixão e por uma esperança também às avessas: “Ia conseguindo, e reanimava-se; nada pula mais que a esperança.” (ROSA, 2009, p.51.) Observamos que nesse conto o dito sobre a esperança assume outra forma de parodização: nem parada, nem devagar, nem expectante, mas uma esperança aos saltos, representativa da ansiedade de Teresinho, responsável, portanto, por sua estória de enganos. O engano da estória evoca a fórmula à Kafka, referida no prefácio “Aletria e hermenêutica”, que consiste em o herói se envolver em uma situação complicada que se desfaz, dissolvendo-se em nada. Teresinho engana-se duas vezes: com o Santo, que julgara ser o destinatário desejado para as velas que acendia fervorosamente na novena “heroica”, e com Dlena – personagem que sugere emoção ou invenção, atribuindo-lhe predicados que descobre inexistentes ou falsos.

3.4 Azo de almirante

O canoeiro Hetério, que regia inicialmente apenas meia dúzia de canoas a remo, é a personagem central do conto. Sua personalidade é posta em dúvida pelo narrador, durante toda a narrativa: “Despropósito? O caso tem mais dúvidas.” (ROSA, 2009, p. 54.) Os eventos são marcados pela fatalidade e a narrativa se desenvolve de modo circular, pois o lugar da primeira viagem empreendida pela frota de canoas de Hetério é também o último: “Calcanhar”, o nome de uma fazenda que nomeia o povoado. Com o advento de uma grande enchente, Hetério se sobressai em heroísmo e capacidade de empreender negócios. Antes, era um pacato e insípido pai de família, “[...] merecedor de silêncio, só no fastio de viver, sem hálito, nem bafo.” (ROSA, 2009, p. 54.) A descrição dessa personagem põe em dúvida o seu modo de ser, é sugestiva de que ele oculta algo, conforme se pode perceber pela reflexão do narrador: “O gênio é punhal de que não se vê o cabo.” (ROSA, 2009, p. 54.) Atentamos para o ocultamento de uma face da personagem Hetério, a exemplo das personagens dos contos anteriores. Em “Antiperipleia”, o guia diz do cego que: “Cego esconde mais que qualquer um, qualquer logro.” (ROSA, 2009, p. 43). Em “Arroio-das-Antas”, a jovem Drizilda era enigmática e o Moço de “Arroio-das-Antas”, chega encoberto no lugarejo.

O comportamento de Hetério, por ocasião da enchente é comentado pelo narrador como frio e autoritário, apesar de prestativo: “Ajuntou canoas e acudiu, valedor, [...] sabendo lidar com o fato, o jeito de chefe.” (ROSA, 2009, p. 55.) Hetério é prestativo por subtração, sua atividade nas canoas é mais um meio de sobrevivência do que uma opção de salvamento. Chegando em sua casa, após os salvamentos, o protagonista verifica que perdeu a mulher e as filhas: o rio as levou. “Não se exclamou. Não se pareceu mais com ninguém, ou ébrio por dentro, aquela novidade de caráter.” (ROSA, 2009, p. 55.) Destacamos a temulência ou estado de embriaguez também nessa personagem central, como nas dos outros contos já analisados. Não se sabe se a transformação de Hetério, no decorrer da narrativa, se deve às perdas sofridas ou se assume a sua verdadeira face: a de uma pessoa de coração empedernido, cujo maior desejo é o de galgar posição superior e amealhar lucros cada vez maiores. É também uma personagem enigmática, como Drizilda de “Arroio-das-Antas”. A dúvida quanto ao caráter de Hetério perpassa todo o conto.

Com a destruição da ponte, já possuidor de frota maior de canoas, a personagem se dirige para o lugar onde a estrada estava cortada, com os filhos e outros moços, para empreender novas e lucrativas travessias, que duraram mais de um ano. Destacava-se no comando e a dúvida sobre o seu caráter evolui com as reflexões do narrador:

[...] o na maior, canoa barcaçosa, a caravela com caveiras. Ao certo, nada explicava, ainda que de humor benigno, homem de cabeça perpétua; cerrando bem a boca é que a gente se convence a si mesmo. Morriam-lhe os inimigos, e ele nem por isso se alegrava, ao menos. Segue-se ver o que quisesse. (ROSA, 2009, p. 55.)

Com a reconstrução da ponte, o herói obriga-se a mudar os rumos da sua atividade lucrativa: “Descobrirá-se, rio acima, uma mulher milagreira jejuadora, a quem os crentes acorriam.” (ROSA, 2009, p. 55.) Faz a travessia das pessoas que buscam a rezadeira, para curas e resolução de seus problemas. Finge-se devoto, no transporte dos que vão à busca de milagres: “Semi-ator, Hetério, em mãos o rosário e o remo amarelo-venado de taipoca, tivesse mudado talvez a lembrança da enchente e de sua ocasião de herói, [...] um fragmento de lenda, [...] No rio nada durava. [...] de longe, sos longe. (ROSA, 2009, p.56, grifo meu.)

Merece destaque a expressão “sos longe”, numa alusão ao distanciamento do protagonista da atividade de salvamento (sos), quando teve seu momento heroico. A personagem realiza um percurso inverso, na narrativa, passando da condição de salvador à de negociante encoberto. Podemos considerar que Hetério equipara-se à figura do antipériplo do primeiro conto, e que o seu percurso também é inverso. “Ainda não.” (ROSA, 2009, p. 56), assinala o narrador, antes de contar o próximo episódio: o desaparecimento da mulher beata

do lugar, que ocasionou a interrupção na empresa de transportes de Hetério e a consequente mudança em seus negócios. Hetério e os seus comandados passaram a mascatear, revendendo à população ribeirinha: “[...] mercadorias miudezas, em faina de ciganos regatões. [...] Trazia ele então lápis e uma grande caderneta, em que assentava e repassava difíceis contas. Os que o seguiam, pensavam na riqueza.” (ROSA, 2009, p. 56.) Não mais era seguido em missão socorrista, fosse da enchente, fosse para a cura de doenças.

Com o início da construção de uma barragem para uma usina do Governo, a navegabilidade do rio é alterada, cresce o emprego, o que inviabiliza o negócio de Hetério: “Enquanto anos; e a usina deu-se por pronta. O rio não deixa paz aos canoeiros.” (ROSA, 2009, p. 57.) Um de seus dois filhos o deixa para casar-se. Sem homens disponíveis e com a mudança na rota de navegação do rio, Hetério tem de mudar sua trajetória, pois: “No rio nada durava.” (ROSA, 2009, p. 56.) Hetério se associa a Normão, que intenciona resgatar sua mulher, mantida guardada pelo pai, na Fazenda-do-Calcanhar. A trajetória de Hetério é determinada pelo curso do rio, em travessias contra a correnteza.

Imagens do sol se pondo e o espelho das águas a brilhar se impõem, na demarcação cronológica da narrativa. No início, quando a frota de Hetério era de apenas seis canoas, que remavam afastadas uma da outra: “O sol a tombar, o rio brilhando que qual enxada nova, destacavam-se as cabeças no resplandecer.” (ROSA, 2009, p. 54.) Depois, quando atravessava pessoas para serem atendidas pela rezadeira, com uma frota aumentada: “Agora, ao pôr-do-sol, desciam as canoas – cheias de rude gente à grita, impelidas no reluzente [...]” (ROSA, 2009, p. 56). E, no terceiro episódio, quando foram resgatar a mulher de Normão: “Assim, de longe, contra raso sol, viu-se a fila de canoas, reta rápida, remadas no brilhar, [...]” (ROSA, 2009, p. 57). Agora, Hetério e seu grupo de canoeiros remam armados, não em missão de salvamento ou mercantil, mas para invadir a Fazenda-do-Calcanhar e tomar à força a mulher de Normão. Hetério comandava a invasão com seu aspecto mais definido, uma subsunção do caráter violento da personagem: “[...] definitivo severamente decerto, sua figura apropriada, vogavante.” (ROSA, 2009, p. 57.)

O narrador usa marcadores na narrativa, até o seu desfecho, para apoiar a dúvida instaurada pela figura indefinida de Hetério, que vai se caracterizando aos poucos como um homem interesseiro e violento: “Certo, soube-se.” (ROSA, 2009, p. 57.) A personagem tivera motivos mais nobres para exercer o comando de homens no rio, em canoas a remo, entretanto, executava suas operações sempre visando a ganhos financeiros. Destacamos um paradoxo no relato da invasão da fazenda: “Troou, curto o tiroteio. Normão vencedor, raptada em paz a mulher, [...]” (ROSA, 2009, p. 57, grifo meu.) No confronto, a frota se perde e o outro filho

de Hetério é baleado. Mas, “Só na sua, Hetério continuou, a esporte de ir, rio abaixo, popeiro proezista, de levada, estava ferido, não a conduzia de por si, vogavante; [...]” (ROSA, 2009, p. 57, grifo meu). Hetério perde definitivamente o comando, já não conduz a canoa a remo, rio acima, agora desce em suas águas, ferido de morte. E somente nesse momento trágico a personagem revela-se. Com a canoa furada, diante do inevitável afundamento, ele a vira, afundando-a de vez: “[...] num completamento. Safo, escafedeu-se de espumas, braceante, alcançou o brejo da beira, onde atolado se aquietou.” (ROSA, 2009, p. 57.) Safou-se do afogamento no rio, recusou-se a cumprir o mesmo destino dos corpos que resgatava, afundando ele mesmo a sua canoa de caveiras e nadando até à margem. Quando o encontraram morto, parecia risonho, “[...] muito velho, velhaco – a qualidade de sua pessoa.” (ROSA, 2009, p. 57.)

O conto pode ser lido da perspectiva de um debate com a crítica sobre arte poética. Normão sai vencedor, na batalha da invasão da fazenda “Calcanhar” e Hetério se safa de um modo diferente da lógica usual, assumindo feição e modos de velhaco. O nome de Normão remete a sentidos normativos, à rigidez que violenta e rompe à força o curso do imprevisível, arrebatando. O protagonista Hetério representaria o não normatizado, o imprevisto, que foge a regras, o que sobrevive rio acima, mudando sua atividade, conforme a realidade se lhe apresenta, driblando os infortúnios. Por não se mostrar como é, tem preservadas a sua identidade e autonomia, exercidas livremente, decidindo por não ficar encalhado no fundo do rio. A personagem representa o movimento, assim como o curso do rio, que não deixa as coisas quietas. Trata-se de uma personagem camaleônica, dotada de muita plasticidade, não aceita destino igual ao dos corpos e caveiras que transporta em sua canoa. O comando da frota, rio acima, pode ser visto como uma viagem na contramão, contra tudo e contra todos, análoga à viagem de “Antiperipleia”. Hetério, assim como Prudencinhano, não aceita ser regido.

O enigma é aparentemente desfeito, ao final, com a revelação da velhacaria da personagem, que, paradoxalmente, se mantém como esfinge, num jogo de claro e escuro, de luz e sombra, em relação às suas obscuridades não decifráveis. A personagem ganha autonomia no conto, salvaguardando-se das especulações do narrador, até o final, mantendo as suas intenções preservadas da intromissão do narrador. Observamos, na construção da estória de Hetério, a sua subtração, até chegar ao nada – procedimento enunciado como “definição por extração”, no prefácio “Aletria e hermenêutica”. Comparamos o nada por subtração, em Hetério, com o fragmento da estória dos “Dez pretinhos” *tentativamente adaptado* por Rosa, que demonstra a subtração de cada um dos pretinhos, de trás para a frente.

A título de ilustração, repetimos um fragmento: “[...] Um se derreteu na chuva,/ Ficaram só nove./ [...] Um tomou indigestão,/ Ficaram só oito./ (*E, assim, para trás*).” (ROSA, 2009, p. 33.) O herói é subtraído de suas funções gradativamente, de um líder salvador a mercador, até exercer atividade de violência, tendo perdido tudo que tinha, inclusive seus familiares. A inversão da perspectiva ocorre, ao final da estória, surpreendendo o leitor, quando o trágico também se dissolve pela aparência sorridente do herói morto.

3.5 Barra da Vaca

A narrativa inicia com a chegada de um capiau, descrito pelo narrador como: “[...] capiau de muito longínquo: [...]”. (ROSA, 2009, p. 58). A frase que abre o conto fornece aparência de realidade ao conteúdo narrado: “Sucedeu então de vir o grande sujeito entrando no lugar, [...]” (ROSA, 2009, p. 58, grifo meu). O lugar onde se desenvolve a estória é pequeno, com poucos habitantes: “Era ali ribanceiro arraial de nem quinhentas almas, suas pequenas casas com os quintais de fundo e onde o rio é incontestável: um porto de canoas, Barra da Vaca, [...]” (ROSA, 2009, p. 59). Ribanceiro, porque o arraial se situa na margem alta ou na ribanceira do Rio Urucuia. O aspecto rústico do protagonista causava, na população: “[...] riso e susto.” (ROSA, 2009, p. 58.) Ninguém ali o conhece, é olhado por todos com curiosidade e desconfiança. Ele vem “[...] pisando o arenoso” (ROSA, 2009, p. 58), sem saber direito para onde vai, mas indo, ou melhor, vindo, pois a estória inicia com a chegada da personagem, vindo de outro lugar. Caiu desmaiado na pensão de Domenha e foi cuidado pelos habitantes da vila, por perceberem que tinha dinheiro e arma – os únicos bens, além do cavalo raposo, que levava consigo, quando deixou a família que o rejeitava, deixando-lhes, apesar da mágoa, a fazenda e outras posses.

Quem mandava no arraial era uma personagem nominada no conto como Se’o Vanvões. Com autoridade, determinou que tratassem bem o forasteiro: “Não que desvalido: com rolo de dinheiro e o revólver de cano de palmo. Representado homem de bem e posses, quando não fora, e a ele razão era devida.” (ROSA, 2009, p. 59.) Jeremoavo recebeu os cuidados da dona da pensão e deixou-se ficar, sentia-se acolhido. Entretanto, sem se saber de onde e como, surge a notícia de que ele seria um jagunço valentão e perigoso, de nome Jerê, comparsa de Antônio Dó. A oralidade é destaque no conto, pela ênfase na notícia que corre rapidamente, chegando ao conhecimento de todos, assim como exemplificado no trecho:

“Se’o Vanvões disse a Seo Astórgio, que a Seô Abril, que a Siô Cordeiro, que a Seu Cipuca: – “*Que fazer?!?*” – nessas novas ocasiões. Se assentou que, por ora, mais o honrassem. (ROSA, 2009, p. 60.) Jeremoavo sarou e continuou no arraial onde se sentia prestigiado.

Se’o Vanvões leva Jeremoavo para conhecer a fazenda “Barra da Vaca”: “[...] o rio era largo, defronte – povoação desguardada, no desbravio.” (ROSA, 2009, p. 60.) Foi recebido na mansão de Seo Astórgio: “Estimou a boa respondência, por agrado e por respeito.” (ROSA, 2009, p. 60.) Fortalecia-se a crença de que Jeremoavo era um jagunço perigoso e que não saía dali porque intencionava “[...] sobrolhoso, sozinho sem horas a remedir o arraial, [...]” (ROSA, 2009, p. 60), intento que estava bem avançado, segundo os habitantes do lugar. A suposta intenção ou o modo de agir aparentemente suspeito, vistos como indícios do objetivo perverso da personagem, é explicitada pelo narrador a partir dos indícios: “Jeremoavo em fato rondava o povoado. [...] esbarrava, como se para melhorar fortuna ou querer os achegos do mundo, e quebrava a ordem das desordens. [...] Permanecia e ameaçava.” (ROSA, 2009, p. 61.)

“Barra da Vaca” é também uma estória de enganos. Jeremoavo sentia-se cuidado e prestigiado, mas foi cuidado, inicialmente por Domenha, por compaixão. Depois, era obsequiado por perceberem que tinha recursos financeiros – informação fornecida pelas posses que trazia consigo, logo, fora julgado pelas aparências. Na sequência da estória, a população o tinha sob suspeita, devido ao boato de que seria um bandido perigoso e que planejava um ataque ao lugar; era rejeitado também pela sua aparência, assimilada pela população como ridícula: “Se admiravam: ele e eles – na calada da consciência. Sendo que já para uns era por igual o velho da galhofa. [...] Os meninos tinham medo e vontade de bulir com ele. (ROSA, 2009, p. 61.) Os aldeões encontraram o meio de se livrarem da ameaça de sua permanência no lugar. Enredaram-no em uma pescaria: “[...] com honra o chamaram, enganaram-lhe o juízo. [...]. O rio era um sol de paraíso. Tão certo. Tão bêbado, depois, logo, do outro lado o deixaram, debaixo da sombra.” (ROSA, 2009, p. 61.) Ao despertar da bebedeira, Jeremoavo avista seu cavalo e seus pertences, incluindo o dinheiro. Compreende o desterro: “Desterrado, desfamalhado.” (ROSA, 2009, p. 61.) Sentiu saudades do lugar e da gente. O povo da aldeia se preparou com armas, caso voltasse. E vigiaram por três dias.

Percebemos o paradoxo nas referências às pessoas do lugarejo: “Dispersou-se o povo pacífico.” (ROSA, 2009, p. 62.) Em passagem anterior, há outra referência à gente do lugar, mais precisamente os velhos, como: “[...] seus bons diabos, [...]” (ROSA, 2009, p. 60) e também em: “[...] quebrava a ordem das desordens.” (ROSA, 2009, p. 61.) O paradoxo marca os enganos sucedidos. Luiz Costa Lima, em seu “Prefácio à primeira edição – O leitor

demanda (d)a literatura”, analisa a teoria de Iser, no que diz respeito ao aspecto contingencial das interações humanas, tecendo as seguintes considerações:

Na interação a dois, a cada parceiro é impossível saber como está sendo exatamente recebido pelo outro. Na precisa formulação de Laing: “Tua experiência de mim é invisível a mim e minha experiência de ti é invisível a ti.” Deste lastro negativo, resultará contudo uma exigência de ordem positiva: o hiato em que sempre corre cada ato de interação, a transparência mútua impossível nos obriga à prática cotidiana da interpretação. A interpretação, portanto, cobre os vazios contidos no espaço que se forma entre a afirmação de um e a réplica do outro, entre pergunta e resposta. (LIMA, 2002, p. 50.)

Relacionando a formulação de Lima acerca da exigibilidade da interpretação, na vida cotidiana, com a realidade do conto, podemos dizer que tanto a personagem Jeremoavo, quanto a população de Barra da Vaca se autoenganaram, pois construíram as realidades com base em indícios, agindo cada parte de acordo com a sua interpretação, como é exemplificado no prefácio “Aletria e hermenêutica”, na anedota do telégrafo sem fio, em que duas perspectivas diferentes se apoiam em indícios, numa clara referência ao engano promovido pelo pensamento racional e mecânico, que cria premissas a partir de indícios:

- Em escavações, no meu país, encontraram-se fios de cobre: prova de que os primitivos habitantes conheciam já o telégrafo...”
- Pois, no meu, em escavações, não se encontrou fio nenhum. Prova de que, lá, pré-historicamente, já se usava o telégrafo-sem-fio. (ROSA, 2009, p. 32.)

A estrutura narrativa do conto é construída a partir do duplo engano. Examinando mais detidamente a narrativa, podemos perceber que a interpretação da realidade é instituída como o real para os sujeitos. Ao leitor é dado acesso conhecer o ponto de vista dos habitantes do arraial e o de Jeremoavo, pela ação de um narrador onisciente, o que lhe propicia um distanciamento e lhe permite testemunhar uma construção interpretativa baseada em equívocos, se bem que coerente para os sujeitos-intérpretes. O engano evoca a fórmula à Kafka. O conto finaliza com o riso dos habitantes da Barra da Vaca: “Se riam, uns dos outros, do medo geral do graúdo estúrdio Jeremoavo. Do qual ou da Domenha sincera caçoavam. Tinham graça e saudades dele.” (ROSA, 2009, p. 61.) O riso e a retomada da referência à figura grande e esquisita da personagem, assim como a reafirmação do seu nome de origem, sugerem que os ânimos da população se acalmaram, em relação ao engano causado pelo medo geral de o suporem um perigoso jagunço, porque: “Alguém disse [...] um Jerê, par de Antônio Dó, homem de peleja.” (ROSA, 2009, p. 60). A estória não tem um desfecho, termina em aberto, com tons de melancolia, depreendida da expressão de fecho do conto “Tinham graça e saudades dele.” (ROSA, 2009, p. 62), associada à epígrafe final, *Das Cantigas de Serão de*

João Barandão: “*Deu seca em minha vida/e os amores me deixaram/tão solto no cativeiro.*”.

O cômico que se insinua nos enganos da estória mostra a falha do “herói” de modo divertido, dissolvendo a perspectiva trágica, de modo análogo ao da anedota do figurante Manuel, no prefácio “Aletria e hermenêutica”, que exemplifica a “fórmula à Kafka”:

[...] corre a Niterói, tua mulher está feito louca, tua casa está pegando fogo! ... *Larga o herói a carrocinha, corre, voa, vai, toma a barca, atravessa a Baía quase... e exclama* – “Que diabo! Eu não me chamo Manuel, não moro em Niterói, não sou casado e não tenho casa...” (ROSA, 2009, p. 30).

O engano de Manuel, que não reflete sobre as informações recebidas subitamente e reage de acordo com os automatismos ao inesperado, demonstra que, por tal lógica, o herói se enreda, sem querer, na situação imprevista. O chiste se realiza quando o herói percebe o equívoco, quando se reconhece. Tal reconhecimento propicia a inversão do curso das ações – peripécia. O que antes se configurava como trágico acaba se dissolvendo, resultando em nada. Na anedota, a expectativa trágica (o incêndio na casa) é quebrada e o riso é deflagrado com o desmascaramento do engano, quando o oculto se torna manifesto. Podemos estender o engano ao leitor, que aceita a condição inicial do herói, sendo surpreendido no final. Na estória de engano mútuos de “Barra da Vaca”, no entanto, é dado ao leitor conhecer as informações sobre Jeremoavo. A “fórmula à Kafka” trata de uma situação em que o herói é enredado inocentemente, como uma vítima do estar-no-mundo – recordando a personagem Chico, do terceiro prefácio “Nós, os temulentos”, e abrange a interrelação entre os sujeitos, e a manipulação externa. O sujeito interage, reage a um estímulo externo, a uma situação imprevista, provocada por outrem.

Os habitantes do arraial constroem uma realidade, a partir de indícios. Influenciados pela aparência de Jeremoavo, e pelo fato de este ser um forasteiro, pelas poses que ostenta, por rogar pragas em delírio de febre, criando em torno dele uma realidade enganosa. O herói também se apoia em falsas interpretações, inventando para si uma realidade de afeto e acolhida, orientado pelas suas necessidades subjetivas, devido ao seu histórico familiar de rejeição e abandono. Deixa-se ficar naquele lugar em que mal é tolerado, e é traído novamente – rejeitado como o fora por sua família: “desfamlhado”. A realidade criada pela comunidade alcança a de todos do lugar, os locais vivem e interagem segundo as interpretações coletivas, que geram ações e produzem fatos. A “realidade” de Barra da Vaca seria um produto das relações entre indivíduos – construtores ativos de realidades. A “fórmula à Kafka” associada ao engano é perceptível também no conto “A vela ao diabo”, a estória na qual o protagonista, Teresinho, se enreda com Dlena, se engana com o Santo encoberto –

símbolo dos enganos a que estamos sujeitos, no mundo. Apesar das perturbações de Teresinho e de seu engano, na novena heroica que empreende, ele reage, quando Dlena rasga a última carta que recebe da noiva. O erro de Teresinho, assim como o de Jeremoavo e da comunidade, não os conduz à dor – característica da perspectiva cômica, do ponto de vista de Aristóteles.

3.6 Como ataca a sucuri

“Como ataca a sucuri” é uma narrativa elaborada de modo fragmentado. Um dos temas centrais do conto é a suspeição. A estória é narrada em terceira pessoa, pondo em evidência a relação entre Pajão, morador de um brejão escuro e sujo, e Drepes, personagem vindo da cidade, aparentemente para uma pescaria, trazendo cavalo, burros de carga, apetrechos e equipamentos. Desconfiado de seu hospedeiro, Drepes afirma que seus companheiros virão encontrá-lo. Entretanto, Pajão, que tinha o domínio do brejão, sabia que não viria mais ninguém: “Aqui, Pajão agora o largava, ao pé do poço oculto, quieto, conforme ele mesmo influído pedira. Ife! pescasse. Entendia o mundo de mato, usos, estes ribeirões de águas cinzentas?” (ROSA, 2009, p. 63.)

A pescaria da personagem Drepes era pretexto para descobrir o que realmente lhe interessava, pois, quando pescava, atirou para o alto e escutou um ronco, que se assemelhava a um gemido, de uma serpente gigante que ali se escondia. Subiu em uma árvore e esperou para avistar o bicho, suspeitando de ela haver se instalado embaixo da folhagem. Entendeu o motivo do “[...] sorrisão com caretas!” (ROSA, 2009, p. 64) de seu hospedeiro Pajão, homem disforme e asqueroso. Drepes, no caminho de volta para a casa de Pajão, acompanhado de um dos filhos do hospedeiro, que viera buscá-lo, começou a falar sobre a serpente, com curiosidade e ironia: “– ‘*De que jeito é que sucuri pega capivara?*’” (ROSA, 2009, p. 64.) Chegado a casa, “[...] que fedia a couros podres, [...]” (ROSA, 2009, p. 64) Drepes insistia: “– ‘*Ela morde a presa, mas fica com o rabo enganchado num pau?* [...]’” (ROSA, 2009, p. 64). Pajão mantém-se arredio, sem confirmar as indagações de Drepes: “– ‘*Sucruiú? Aqui nunca divulguei*’ ...” E ainda: “– ‘*O senhor está dizendo.*’” (ROSA, 2009, p. 64.)

Para cumprir seu objetivo, Drepes usa aparelhagem tecnológica – equipamentos de orientação. Traz consigo um relógio de corda, mencionado na narrativa, mais de uma vez: “E o cujo, eh, botava para rodar os carretéis daquele cego relógio. [...] Aquele homem zureta,

atentado! Agora dava corda no relógio sem números nem ponteiros, a gente escutava: a voz guardada, dele mesmo, [...].” (ROSA, 2009, p. 65). E também uma bússola, que levou consigo ao embrenhar-se no mato, descrita nas palavras de Pajão: “Delatava a ele o caminho uma caixeta redonda, [...].” (ROSA, 2009, p. 65). Drepes levou para o brejo, não apenas a tecnologia, fez uso de recursos da natureza, como o cachorro de Pajão, Pacamã. No conto, o narrador enuncia uma pergunta de Drepes: “*Sucruíú come homem?*” à qual Pajão responde: “Deus querendo, come.” (ROSA, 2009, p. 65.) O caçador retorna à casa de Pajão e coloca um pó branco em seu prato, oferecendo aos da casa, dizendo ser um remédio que detecta a presença de veneno, feitiço, vidro moído. Na presença desses agentes, o remédio ficaria azul, denunciando uma possível ação criminosa contra ele. Antes de deitar, colocou o pó também “[...] na cuia de água.” (ROSA, 2009, p. 65.) Pajão, seus filhos e a mulher se sentiram acuados: “[...] recuou cara, a ira enchia-o de linhas retas. [...] Drepes se palpava os joelhos, não ia relaxar sua cautela.” (ROSA, 2009, p. 65.) Por fim, Pajão cede à pressão do forasteiro e deixa que lhe saia da boca o discurso que descreve com exatidão o modo como a sucuri ataca a sua presa:

Sucruíú agride de açoite, feito o relâmpago, pula inteira no outro bicho [...] Um vê: ela já ferrou dente e enrolou no outro o laço de suas voltas, duas ou três roscas, zasco-tasco, no sofrçoso ... O bicho nem grita, mal careteia, debate as pernas de trás, o aperto tirou dele o ar dos bofes. Sucruíú sabe o prazo, que é só para sufocar, tifetrije... Aí, solta as laçadas de em redor do bicho morto, que ela tateia todo, com a linguazinha. Começa a engolir... (ROSA, 2009, p. 65, grifo meu).

Pajão confirma a existência da sucuri e revela como ela ataca, demonstrando um conhecimento dos hábitos da serpente, como o de quem possui convivência e intimidade: “Drepes sabia, aprovava a desfábula. O ogro conhecia bem a cobra-grande! Aquele rude ente, incompleto, que sapejava, se arrimando às paredes do casebre, no andar defeituoso, de tamanduá, já pronto para pesadelo.” (ROSA, 2009, p. 65-66.)

Na manhã seguinte, Drepes quis sair à caça da serpente sozinho, mas seu cavalo e burro haviam sido roubados, ditos fugidos. Sentindo-se ameaçado, inventa artifícios, mantendo-se armado e fingindo que falava com alguém, utilizando o barômetro ligado por um fio em outra caixa: “Com força de tom, começou a falar – como se a um pé-de-exército – a inventados camaradas seus... – ‘... *Aqui, no que é de um Pajão, brejos da Sumiquara!*’” (ROSA, 2009, p. 66.) Diante da atitude do caçador, que ostentava suas armas e instrumentos tecnológicos, Pajão inventou histórias que trouxeram de volta o cavalo do hóspede. No fim da tarde, quando veio anunciar os achados ao hóspede, o viu ainda de revólver na mão, com uma cara feroz, o cachorro salvo, mas tremendo. “A sucuriju, cabeça espatifada, movia corpo, à

beira do aguaçal.” (ROSA, 2009, p. 66, grifo meu.) Drepes retirou-se dali em uma hora e acenaram-lhe “[...] vivo adeus.” (ROSA, 2009, p. 66.)

Depreendemos da leitura do conto que a narrativa, embora em terceira pessoa, se dá em dois planos, pela ação de suas personagens centrais: Drepes e Pajão. O clima é de suspeição, semelhantemente ao conto “Barra da Vaca”. Drepes ameaça Pajão e vice-versa. O forasteiro detém o conhecimento e os aparatos tecnológicos para empreender a caçada à serpente, além dos atributos pessoais: astúcia, coragem, sangue frio, determinação. Pajão – hospedeiro duplamente – por hospedar o caçador citadino e aparentar ser o guardião da serpente, detém o conhecimento empírico de “como ataca a sucuri”, expressão que dá título ao conto. Percebe-se a relação do duplo entre o hóspede e o hospedeiro. O intento de Drepes só tem êxito quando obtém o relato do “ogro”. De modo estratégico, o caçador da sucuri obtém do hospedeiro o que o narrador chama de desfábula – entendida como desmistificação, desvendamento da verdade oculta. Drepes escapa dos ataques de Pajão, inventando situações para se proteger. O pó branco, que põe no prato de comer e na água da cuia, se configura como um revelador do que está oculto: as intenções de Pajão e de seus filhos de roubá-lo e matá-lo.

Instaura-se na narrativa uma discussão entre natureza e cultura, não por oposição, mas numa relação de complementariedade: homem da cidade – “cidadão” e homem do campo; rusticidade e aparatos tecnológicos; empirismo e cientificismo; entre real, fictício e imaginário – entre o que se ouve contar e o avistar. Tal discussão pode ser depreendida da fala de Pajão, sobre o modo de agir do forasteiro e seus equipamentos:

O terrível homem cidadão, azougado da cabeça, xê, pensando ferros e vermelhos. Não deixava mão da carabina e revólver, por entre o engenho de suas trenheiras malditas. A ele a gente tinha de responder, ver ensinar o que vige no desmando, nhão, as outras coisas da natureza. E não é que um repisa, e crê, é o que ouve contar, em vez do derradeiro avistado? (ROSA, 2009, p. 64.)

Drepes quer exterminar a serpente e o outro a oculta. Por outro lado, seu intento é ocultado do hospedeiro, o que faz do conto outra estória de enganos mútuos. A relação de duplicidade ocorre também entre o narrador e Pajão, evidenciada por uma proximidade entre narrador/autor, perceptível pelas falas deste, em que se insinua a voz autoral:

O homem queria ir pescar? Pajão então levava-o ao certo lugar, poço bom, fundo, pesqueiro. O resto, virava com Deus... Inda que penoso o caminhar, dava gosto guiar um excomungado, assim, hum, a mais distante, no fechado da brenha. [...] – “*De jeito nenhum. Não pode se esticar afinada, ela tem espinha também... Adonde! Quebra osso nenhum, do bicho que come. Pega boi não, só pato, veado, paca...*” – a gente emendava. (ROSA, 2009, p. 63-64, grifos meus.)

Ao que parece, na primeira ocorrência, o narrador toma partido de Pajão, apesar de seu aspecto repugnante, apesar de ser o antagonista de Drepes, na empreitada de destruir a serpente ameaçadora. E, na segunda passagem, pela complementação da fala de Pajão, o narrador se inclui, apoiando a mentira do hospedeiro, em atitude de cumplicidade: “a gente ...”. Há indícios de que a estória, a exemplo dos contos já analisados, é contada de trás para frente, dado observável pelo uso recorrente do pretérito imperfeito.

Pensamos na hipótese de a narrativa implícita travar um debate entre a razão e a emoção. A primeira metaforizada pela sucuri. A personagem Pajão, como guardião da serpente, assume postura ambígua, pois é duplo do narrador, confundindo-se com ele por meio de um discurso narrativo que se assemelha ao do narrador-testemunha ou intruso, ao tempo em que é um duplo de Drepes, o caçador que busca a destruição do monstro. Podemos dizer que equivale à busca da destruição do senso comum, da percepção habitual, condicionada pela razão ou lógica habitual, que nos torna cegos para outras realidades? Paradoxalmente, o caçador que põe fim à serpente, faz uso da intuição, mas também se serve de instrumentos tecnológicos e de conhecimentos científicos. Então, essa relação de duplicidade é sistêmica, funciona como uma constelação: narrador/autor/Pajão; Pajão/Drepes; Pajão/sucuri/Drepes.

A multiplicação de correspondências nos leva a retomar a questão da mimesis, da perspectiva da *physis* e *antiphysis*. Em “A *antiphysis* em Jorge Luís Borges”, Luiz Costa Lima (2003), analisa a mimesis, do ponto de vista da identidade e da diferença. Para o teórico, a narrativa ficcional, oscilando entre a identidade e a alteridade, cumpre a sua função mimética. A *physis*, através do sema da identidade, possibilita ao receptor da obra de arte o reconhecimento da semelhança e o apagamento das diferenças, ancorado no campo cultural a que pertence – como se o olhar habitualizado não percebesse a diferença. Segundo Lima (2003, p. 246, grifo do autor), a desorganização do referente ou perda de lastro da realidade representada pela *physis*, corresponde ao caos, à *antiphysis*: “[...] a *antiphysis* passa a significar multiplicação de falsas correspondências.” Pela instauração do caos, ou seja, pela *antiphysis*, realiza-se ficcionalmente a inversão da tradição de que se alimentam as ficções. Para Lima, a inversão ficcional questiona a ficção, e, por conseguinte, “[...] de imediato significa o questionamento da realidade.” (LIMA, 2003, p. 246), pois, não existe um questionamento da mimesis que não seja por ele mesmo um questionamento da *physis*, devido ser próprio da *physis* “[...] servir de critério para o princípio da identidade. (LIMA, 2003, p. 246.) A proposta da *antiphysis* supõe, “[...] a declaração de *não identidade* dos seres do

mundo.” (LIMA, 2003, p. 246, grifo do autor), isto é, a declaração da diferença, que cria uma espécie de fenda na verossimilhança propiciada pela *physis*.

Com a perda da objetividade na obra literária, ocorrida pela quebra da ilusão realista, o relativismo passa a ser um princípio da construção artística. A distância entre o leitor e a realidade das personagens é suprimida por uma transformação do ponto de vista do narrador ou foco narrativo, que se dá pela eliminação do autor ou do narrador-intermediário. O narrador intruso, onisciente, do ponto de vista tradicional, é substituído por uma perspectiva interna, por um ponto de vista situado no mundo ficcional, perceptível pelo uso do discurso indireto livre e do monólogo interior, ou ainda pelo narrador que participa diretamente da ação, no texto ficcional – narração em primeira pessoa, de um narrador-protagonista, narrador-testemunha ou por uma combinação dos dois tipos. Tais procedimentos permitem a intensificação do fluxo contínuo entre a realidade do texto e os pontos de contato da realidade empírica selecionados pelo autor. O mundo textual ganha reflexos do real, sem, no entanto, retratar a realidade em si. O subjetivismo ganha espaço, devido à imprecisão da realidade do texto, fazendo com que a realidade se torne também oscilante e móvel. Não há mais lugar para a fixação de dualismos, como sujeito *versus* objeto ou real *versus* ficcional.

A quebra do estatuto da objetividade, na nova narrativa, também ocasiona a derrocada do autor objetivo, é geradora de ambiguidades e leva os novos narradores ao mundo fragmentado e caótico, inexplicável e indevassável pela ótica racional. Nas palavras de Arrigucci Jr. (2003, p. 119): “Uma infinidade de planos temporais e espaciais discorre, cinematograficamente, diante do leitor, como um magma confuso em que vão desaguar os múltiplos enfoques subjetivos, apreendidos de forma simultânea.” Para o crítico, esse instrumental técnico adotado pelos narradores hispano-americanos, na década de 40, traz à tona a problemática da cultura do ocidente e suas relações com o mundo contemporâneo, inseridas na construção literária.

Podemos entrever na narrativa a tematização implícita do processo criativo, do próprio narrar. Por meio de artifícios ficcionais e de técnicas narrativas, vemos o projeto criativo do autor, delineado nos prefácios de *Tutameia*. A narrativa, ao tematizar a busca de si mesma, centra-se nos processos miméticos, sem, no entanto, tornar-se especular.

3.7 Curtamão

“Convosco componho.” É a frase que dá início ao conto “Curtamão”, que tematiza a construção de uma casa. O conto tem início com a casa já construída, o prédio já comprado pelo Governo para sediar uma escola de crianças. O narrador revisita o passado, rememorando os fatos que deram origem à construção: “Revenho ver: a casa, esta, em fama e ideia.” (ROSA, 2009, p. 67.) O modo de narrar, baseado na oralidade, é anunciado pelo narrador: “Dizendo, formo é a estória dela, que fechei redonda e quadrada.” (ROSA, 2009, p. 67.) Adverte que a casa sempre será sua, “[...] no que não se tasca nem aufere, sempre, em fachada e oitão, de cerces e cimalha.” (ROSA, 2009, p. 67.) Convida o leitor a “olhar” ou prestar bem atenção, enquanto conta a estória, até o seu fechamento: “Olhem. O que conto, enquanto; ponto.” (ROSA, 2009, p. 67.) E destaca a função especial da visão: “Olhos põem as coisas no cabimento.” (ROSA, 2009, p. 67.)

O protagonista narrador fala da construção da casa, dizendo-se: “Oficial pedreiro, forro [...]” (ROSA, 2009, p. 67). Trata-se de um construtor autônomo e a sua liberdade ao criar provoca desconfianças na comunidade. Diz ser desacreditado por todos, inclusive por sua mulher, que representa a voz comunitária oculta, pela descrença e incompreensão da sua obra: “Desentendia a minha fundura.” (ROSA, 2009, p. 69.) A voz da mulher não aparece na narrativa, a não ser pelas respostas do marido ao seu descrédito, isto é, do narrador-personagem, o construtor: “Minha mulher mesma não me concedia razão, questionava o eu querer: o faltado, corçãos do vir a ser, o possível. (ROSA, 2009, p. 61.) A ênfase no processo é notória: “Assim, tudo num dia, nada, não começa. Faço quando foi que fez que começou.” (ROSA, 2009, p. 68.) Ao falar de como concebeu a construção, diz que foi de modo intuitivo: “[...] fio que numa propositada, sem saber.” (ROSA, 2009, p. 68.)

O processo criativo do construtor é posto em execução devido a uma estória de amor, que serve de pano de fundo para a narrativa: Armindinho, personagem ao qual o construtor se associa para empreender o projeto de construção da casa, sofria de amores por sua noiva, que não esperou o seu retorno da cidade, casando-se com Requinção. O ex-noivo, rejeitado, “[...] cambaleava, pelos ses e quases, tirado de qualquer resolver.” (ROSA, 2009, p. 68, grifos meus.) O protagonista desenvolve uma afinidade com Armindinho e juntos empreendem a construção da casa: “– ‘*Vamos propor, à revelia desses, dita casa...*’ – disse e olhei, de um trago.” (ROSA, 2009, p. 68, grifo meu.) O dizer, seguido de um olhar, feito de um trago insinua, pela sobreposição de sentidos, a assimilação da concepção do objeto pelo

sujeito criador, a ideia, a sua verbalização e internalização, simultaneamente. Propõe a construção, não de uma simples casa, mas da “dita casa”, como: “*A mais moderna...*” (ROSA, 2009, p. 68) e à revelia dos que a criticassem. Armindinho surpreendendo-se com a proposta, chamou-o de senhor e amigo, movido por esperanças: “[...] ele suspirava pelos olhos.” (ROSA, 2009, p. 68). O protagonista-narrador não se deixa influenciar pelo desânimo do amante sofredor. Sentia-se motivado a construir: “– ‘*A casa levada da breca, confrontando com o Brasil.*’” (ROSA, 2009, p. 68.)

Isolou-se com os instrumentos de arquiteto: lápis, régua e papel, e pôs-se a criar o projeto da casa. Anotamos a ambiguidade gerada pela expressão “*dita casa*”, que pode significar a casa – uma casa específica, ou a construção literária do escritor, metaforizada no objeto da construção. Sua esposa não acreditava no sucesso da empreitada, mas ele não lhe deu ouvidos e nem voz: “Minha mulher a me supor; desrespondi a quem me ilude. Tantas quantas vezes hei-de, tracei planta – só um solfejo, um modulejo – a minha construção, [...]” (ROSA, 2009, p. 68-69, grifo meu.) Para o protagonista, a ilusão era o inverso do habitual, iludir-se seria justamente desacreditar do sonho. À construção que arquitetava chamava de sua, e “[...] desconforme a reles usos.” (ROSA, 2009, p. 69.) Providenciou materiais de obra, a documentação e a mão de obra necessária à empreitada. Um dos ajudantes, de nome Dés, é qualificado como correto, o servente Nhãpá, de cordato; os outros ajudantes não são qualificados e nem são reveladas as razões de o construtor tê-los reunido. Os motivos de ter recrutado o ajudante Dés e o servente Nhãpá podem ser interpretados pelo que sugerem os seus atributos: o Dés, o correto, representa a afirmação da proposta de inversão, o fazer desfazendo, e o atributo de Nhãpá, sugere o trabalho com paciência e tranquilidade, possibilitado por aquele que serve ao ajudante e ao criador. O construtor se diz entendido de madeiras, de carpintaria: “[...] de lei, esteios de madeira serrada.” (ROSA, 2009, p. 69), sugerindo o trabalho de estruturar, moldar e burilar a estrutura.

O contar por detrás, presente no conto “Antiperipleia” e nos outros contos analisados, se repete em “Curtamão”, uma vez que o narrador inicia a narrativa do ponto em que o prédio já se encontra erguido e funcionando, destinado a um “[...] quefazer vitalício” (ROSA, 2009, p. 69): o de educar crianças, semeando o conhecimento de novas e sucessivas gerações. A inversão se repete na frase: “Não há como um tarde demais – eu dizendo – porque aí é que as coisas de verdade principiam.” (ROSA, 2009, p. 69.) Novamente, a alusão ao começar por detrás, assinalada em “Antiperipleia”, como recurso da narrativa de ficção. As coisas iniciam de verdade pelo fim, pois depois de feitas podem ser revistas, repensadas,

reeditadas. Desfaz-se o senso comum no dito “medir as palavras para falar”, transformado em uma afirmativa da negativa: “E o que não digo, meço palavra.” (ROSA, 2009, p. 67.)

O narrador se refere à situação de conflito gerada pela construção, descrevendo a situação de defesa que armou no canteiro de obras. Com os ajudantes armados, defendia a sua obra de possíveis ataques do pessoal do Requincão. Refere-se também ao escárnio por parte do povo, que chama de inglório: “De invejas ainda não bastante – esta minha terra é igual a todas. Despique e birra contra desfeita – *‘Boto edificio ao contrário!’*” (ROSA, 2009, p. 70.) A proposta de colocar a casa ao contrário do usual é aceita por Armindinho: “Votei, se fechou, refiz traço. Descrevo o erguido: a casa de costas para o rual, respeitando frente a horizonte e várzeas.” (ROSA, 2009, p. 70.) Segundo o narrador, a casa foi cobiçada até pelo padre para igreja, mas o construtor mostrou-lhe as “[...] mãos de fazer [...] – mandato – por invenção de sentimento. (ROSA, 2009, p. 70.) Sentiu-se inseguro, e mandou elevar a altura da casa: “– ‘Redobrar tudo, mais alto! Sobrado!’ – tive’de.” (ROSA, 2009, p. 70.) O resultado foi uma casa alta de muitos andares. Mas o protagonista ambicionava uma casa sem janelas e portas. O tempo passava e o dinheiro escasseava. Desfez a sociedade com Armindinho e resistiu ao sofrimento, à exaustão e ao endividamento. Não fez a festa da cumeeira, como era o costume. Optou pela simplicidade, pintando-a de “[...] amarelo-flor em branco, o alinhamento, desconstrução de sofrimento, [...]” (ROSA, 2009, p. 71.) O sócio rejeitado pela noiva, fugiu à noite, no caminhão das telhas com a amada. Sozinho, o construtor esperou os “requincões” (Cf. ROSA, 2009, p. 71, grifo meu), isto é, os homens de Requincão, metonimicamente comparados a cães. De revólver no bolso, o protagonista mostrou-lhes a casa: – “*‘É para não entrarem! A casa é vossa ...’* – por não romper cortesia.” (ROSA, 2009, p. 71.) O povo muda de opinião e o protagonista critica a mudança. Comenta as glórias comparando-as a sopas frias, afirmando ao final: “A casa, porém de Deus, que tenho, esta, venturosa, que em mim copiei – de mestre arquiteto – e o que não dito.” (ROSA, 2009, p. 71.)

A referência à obra que copiou – de mestre arquiteto e não de “oficial pedreiro”, sugere uma mudança de estado do protagonista narrador para o possível surgimento de um narrador que se manteve oculto, durante as lidas do pedreiro. Observamos que o pedreiro, durante toda a narrativa, permanece sem um nome próprio. O não dito é assinalado ao final do conto, reforçando a imprescindibilidade da interpretação, a presença do ausente pela seleção dos fragmentos de realidade, reconfigurada, recombinação. Assinalamos a referência à outra construção, embutida na narrativa, com a participação do leitor; o texto narra a construção de uma casa na contramão e pode ser lido, a exemplo dos contos anteriormente analisados, como um diálogo sobre a criação artística, uma metanarrativa: metáfora da construção poética do

escritor, prototípica da inversão em sua obra – a casa ao contrário, o projeto criativo criticado, mas empreendido, contra tudo e contra todos. Desse ponto de vista, “Curtamão” seria uma metáfora da relação do escritor com sua obra e o mundo, seus leitores, incluindo a crítica especializada. A esse respeito, Novis (1989, p. 63), analisa que:

A casa, metáfora da obra literária, deveria ser a “mais moderna” da vila. Por esta razão, já foi proposta à revelia do povo. “Casa levada da breca, confrontando-se com o Brasil”, informa sobre a decisão do mestre-de-obras de enfrentar a desaprovação geral do projeto elaborado “desconforme reles usos”. Implicitamente, o narrador critica, com muita ironia, o costumeiro, o habitual da “construção”.

Retomando a expressão que dá início ao conto: “Convosco componho” combinada com a análise de Novis, destacamos a inserção do leitor na obra, convocado pelo “construtor” para compor a obra. De acordo com Iser:

É sensato pressupor que o autor, o texto e o leitor são intimamente interconectados em uma relação a ser concebida como um processo em andamento que produz algo que antes inexistia. Essa concepção do texto está em conflito direto com a noção tradicional de representação, [...] (ISER, 2002, p. 105).

Ao papel do leitor é dado destaque nesse conto, já na frase com que se inicia. De acordo com Iser, o texto ficcional, por se configurar como uma estrutura de vazios, depende da sua recepção, pois exige do leitor o preenchimento das lacunas, para que o não dito, o implícito possa ganhar *status* de visível, ou dito. Ao leitor caberá a tarefa de semantizar um imaginário, já configurado no texto e relacionado a elementos extratextuais, mas que se mantém difuso e múltiplo. A compreensão do ficcional, no texto, pelo leitor, dependerá dessa operação. Luiz Costa Lima em “O controle do Imaginário” (2007, p. 73) analisa que a ação do imaginário, em contato com a obra de arte é semelhante à dos sonhos, no sentido de que: “[...] convertem a matéria perceptível, [...] em imagens e essas assumem uma autonomia pelas quais não é responsável a matéria desencadeadora.” O teórico assinala que só conseguimos nos comunicar com o ficcional, se o virmos “[...] como algo que se precipita a partir do imaginário.” (LIMA, 2007, p. 73.) Entretanto, adverte que nem toda experiência do imaginário é uma experiência estética, pois: “A experiência onírica, desde logo, nada tem de estética.” (LIMA, 2007, p. 73.) Complementa essa concepção, afirmando que independentemente de o discurso ficcional ser ou não estético, é característico desse discurso ser aceito como imagens articuladas.

3.8 Desenredo

“Desenredo” pode ser lido como o conto que metaforiza, por excelência, o recontar e que recebe todos os outros contos, tendo em vista que o processo narrativo de Guimarães Rosa, em *Tutameia*, ancora-se no desenredo. O conto se inicia pela fala do narrador, que se dirige aos seus leitores como seus ouvintes: “Do narrador a seus ouvintes.” (ROSA, 2009, p. 72.) A narração da estória inicia-se logo em seguida à abertura da narrativa introduzida por um travessão, dando a perceber que a estória é narrada, por inteiro, a partir dessa fala do narrador. Se assim for, de quem é a fala que abre o conto? Podemos pensar que o autor realiza uma intromissão, abrindo espaço para o narrador contar a estória de Jó Joaquim e Livíria. Podemos pensar em uma rubrica, característica dos textos dramáticos ou simplesmente que se trata de um sinal metaficcional. Que o desnudamento da ficção se dá logo antes de a estória ser contada.

A expressão que dá título ao conto anuncia o tema da estória: o contar desmanchando. A narração é feita em terceira pessoa, tematizando uma estória de amor às avessas, protagonizada por Jó Joaquim, apresentado pelo narrador, no início da narrativa. Chama a nossa atenção o nome da personagem: o primeiro termo alude a uma personagem bíblico que foi testado na virtude da paciência. A mulher por quem se apaixona é designada pelo narrador por nomes diversificados: “Livíria, Rivília ou Irlívia, [...]” (ROSA, 2009, p. 72). A diversidade de nomes sugere um questionamento acerca da identidade da personagem, marcando a sua volubilidade ou liberdade/libertinagem, fora dos padrões para uma mulher casada e sertaneja. É casada e trai o marido com Jó Joaquim. Encontravam-se às escondidas, pois o marido era valente e ciumento. Os episódios são marcados por expressões que definem a ação e a transformação. O primeiro episódio de traição de Livíria, que vem a público, não é com Jó Joaquim, mas com um terceiro: “Até que – deu-se o desmastreio. O trágico não vem a conta-gotas.” (ROSA, 2009, p. 73, grifo meu) – anuncia o narrador, numa paráfrase do dito popular: “desgraça pouca é tiquinho”. No flagrante da traição, o marido mata o amante. Ressalte-se o marcador do evento inesperado, “Até que” – no conto, a assinalar a mudança de estado ou a quebra da estabilidade da situação de Jó Joaquim e Livíria.

Jó Joaquim se decepçiona: “Imaginara-a jamais a ter o pé em três estribos; chegou a maldizer de seus próprios abusufrutos. Reteve-se de vê-la. Proibia-se de ser pseudopersonagem, em lance de tão vermelha e preta amplitude.” (ROSA, 2009, p. 73.) O marido homicida evade-se e vem a falecer, e Jó Joaquim perdoa Livíria, casando-se com ela.

Segue-se outro episódio de traição, marcado pela conjunção adversativa “Mas”, indicando nova mudança ou ruptura da estabilidade, seguido de um marcador da reflexão do narrador, que assinala o comportamento infiel de Livíria: “Mas. Sempre vem imprevisível o abominoso? Ou: os tempos se seguem e parafraseiam-se [...]” (ROSA, 2009, p.74, grifos meus). A ênfase recai sobre o comportamento repetitivo da mulher, Livíria trai novamente e Jó Joaquim a expulsa, esquivando-se de matá-la, “[...] apostrofando-se como inédito poeta e homem.” (ROSA, 2009, p. 74.) A personagem se retrai, sua omissão é ressaltada pelo vocábulo “apostrofando-se” – age de maneira divergente do costume local, daí o ineditismo de homem, comparado ao ineditismo de um poeta.

A população do vilarejo se dividia. Uns aprovaram e outros reprovaram tudo o que aconteceu. Jó Joaquim sentia-se culpado por ter sido novamente enganado, reincidente. Com o passar do tempo, restabelecido o respeito, no lugar, aliviou-se das culpas e dedicou-se a corrigir-se. O terceiro episódio se diferencia dos antecedentes, porque assinala o desenredo, demarcado na narrativa pelo vocábulo “Mais”. Passado o impacto das infidelidades da amada, pela ação do tempo e a consequente mudança em seu sentimento, Jó Joaquim suaviza os fatos: “A bonança nada tem a ver com a tempestade. Crível? Sábio sempre foi Ulisses, que começou por se fazer de louco.” (ROSA, 2009, p.74.) Em busca de sua felicidade, pois amava a mulher, Jó Joaquim passou a remi-la, a redimi-la: “Incrível? [...] De sofrer e amar, a gente não se desfaz.” (ROSA, 2009, p. 74.)

Anotamos a oposição criada pelo narrador por meio das expressões “Crível” *versus* “Incrível”, na referência a Ulisses, da *Odisseia* de Homero, que passou por muitos tormentos em sua viagem de retorno à Ítaca, sem que perdesse a coragem e a capacidade de fabulação. O herói grego inventa histórias para dissimular suas verdadeiras intenções e proteger seus intentos, especialmente o mais caro deles: voltar para sua fiel esposa Penélope, que o esperava por vinte anos, apesar dos assédios de muitos pretendentes. Fingir-se de louco como o fez Ulisses para não ir combater em Troia é o modelo de astúcia da personagem, que: “[...] queria os arquétipos, platonizava. Ela era um aroma.” (ROSA, 2009, p. 74.) A aproximação do conto com a *Odisseia* de Homero é legitimadora do diálogo que se estabelece com a tradição grega. Em seu ensaio “Metáforas náuticas”, Walnice Nogueira Galvão (2008) analisa esse diálogo no conto, as inversões de provérbios e invenções de palavras, entre outros elementos que constroem a narrativa, como os comentários do narrador, que evidenciam as peripécias da narrativa: “Voando o mais em ímpeto de nau tangida a vela e vento.” (ROSA, 2009, p. 72) e “Todo abismo é navegável a barquinhos de papel.” (ROSA, 2009, p. 72.) Ambas as ocorrências situam-se na descrição do relacionamento de Jó Joaquim e Livíria. A

primeira é bem expressiva da velocidade com que o casal de amantes se envolve. A frase imprime velocidade ao narrado e opera a condensação da narrativa, tornando desnecessários os detalhes. (Cf. GALVÃO, 2008, p. 126.) A outra ocorrência alude aos perigos a que estão sujeitos os amantes clandestinos e à fragilidade do relacionamento, em meio a tantas ameaças. Os perigos da navegação marítima são metáforas da situação narrada, daí serem chamadas de metáforas náuticas pela autora.

O conto realiza outra inversão por meio de suas personagens heroicas às avessas: a astúcia de Ulisses é evidenciada em Jó Joaquim, que cria outra estória, desfazendo a anterior. Em relação ao enredo da mencionada epopeia grega, vemos a inversão de papéis: o marido é quem tem o papel de tecer e desmanchar o tecido da narrativa. Sua “Penélope” não lhe era fiel, como a de Ulisses, mas ele buscava nela a sua essência – “aroma”. O pacífico Jó Joaquim representa também uma inversão do sertanejo, cujo costume é o de matar a esposa adúltera, em obediência ao código de honra do sertão. Diferentemente desse propósito, a personagem obriga-se a descaluniar sua amada e o processo de desenredo ou de negação do acontecido se dá pela oralidade:

Nunca tivera ela amantes! Não um. Não dois. Disse-se e dizia isso Jó Joaquim. Cumpria-lhe descaluniá-la, obrigava-se por tudo. Trouxe à boca-de-cena do mundo, de caso raso, o que fora tão claro como a água suja. Demonstrando-o amatemático, contrário ao público pensamento e à lógica, desde que Aristóteles a fundou. O que não era tão fácil como refritar almôndegas. Sem malícia, com paciência, sem insistência, principalmente. O ponto está em que o soube, de tal arte: por antipesquisas, acronologia miúda, conversinhas escudadas, remendados testemunhos. Jó Joaquim, genial, operava o passado – plástico e contraditório rascunho. Criava nova, transformada realidade, mais alta. Mais certa?” (ROSA, 2009, p. 74.)

O termo que dá título ao conto é analisado por Galvão em seu aspecto polissêmico. Para a autora, a polissemia desdobra-se em três níveis: o material – sugestivo de desembaraçar fios emaranhados; o segundo, com sentido figurado de negação de maledicência ou intriga; e o terceiro – de ordem metalinguística, denuncia a estratégia do protagonista de desfazer progressivamente a realidade conhecida por todos, para atingir os seus objetivos de reabilitar e de reconquistar a sua amada. (Cf.: GALVÃO, 2008, p. 129.) O narrador afirma que o trabalho de desmanchar o ocorrido deu resultado:

Pois, produziu efeito. Surtiu bem. Sumiram-se os pontos das reticências, o tempo secou o assunto. [...] O real e válido na árvore é a reta que vai para cima. Todos já acreditavam, Jó Joaquim primeiro que todos. Mesmo a mulher, até, por fim. [...] Chegou-lhe lá a notícia...[...] Veio sem culpa. [...]. (ROSA, 2009, p. 75).

A reflexão do narrador, após o desenredo de Jó Joaquim, surpreende, porque Livíria, que assumiu diferentes nomes na progressão do enredo – Livíria – Rivília ou Irlívia, assume o quarto nome: “Três vezes passa perto da gente a felicidade. Jó Joaquim e Vilíria retomaram-se, [...]” (ROSA, 2009, p. 75, grifo meu). Supreendentemente, o nome da personagem não é mais nenhum dos três mencionados no transcurso da narrativa, surgindo um quarto nome – um novo nome para uma nova mulher e uma nova estória. Curiosamente, os episódios de infidelidade protagonizados por Livíria são em número de três, correspondendo às três oportunidades de alcançar a felicidade, mencionadas no trecho: a traição ao marido com Jó Joaquim; a traição com um terceiro; e a traição a Jó Joaquim, na condição de novo marido. Na primeira ocorrência de infidelidade, ela teve a vida poupada, pois o marido matou o amante, mas só a feriu levemente, e Jó Joaquim a perdoou, casando-se em seguida com ela; na traição ao novo marido – Jó Joaquim, foi somente desterrada, para ressurgir desmaculada. Destacamos uma paráfrase da fábula ou dos contos de fada, no desfecho, pela atualização da conhecida frase: “e foram felizes para sempre”, para: “[...] e conviveram, convolados, o verdadeiro e melhor de sua útil vida.” (ROSA, 2009, p. 75.) Anotamos o emprego do adjetivo “útil” enfatizando a verossimilhança, ratificada pela frase final: “E pôs-se a fábula em ata.” (ROSA, 2009, p. 75.) O fabuloso pode ser entendido como o ficcional da narrativa, e a ata, uma referência ao pragmático, usual, aos costumes e valores sociais. O realidade recriada pelo narrador-protagonista ganha nova configuração, a de estatuto da verdade, consolidando-se na formalidade da ata, lavrada como documento de fé pública.

A verossimilhança do ficcional, em contato com a diferença instaurada pelo imaginário, torna-se uma verossimilhança desviante pela perda da referencialidade, ou seja, do aspecto de realidade, os contornos do espaço social reconhecíveis. Ao pôr a fábula em ata, Guimarães Rosa sugere a inversão da narrativa, isto é, o ficcional do texto problematiza a realidade empírica e a realidade inventada, ou seja, ficcional. Pelo questionamento da mimesis, a própria realidade é questionada. A estória narrada é desmanchada pela personagem que protagoniza a estória de enganos. O narrador-protagonista une a seu favor dois atributos: o da paciência, análoga à de Jó e a astúcia de Ulisses, realizando o tecer desmanchando que dá origem a um novo tecido narrativo, em uma profusão de estórias. De acordo com Arrigucci Jr. (2003, p. 170):

[...] a narrativa que se desdobra em múltiplas narrativas e enreda os diversos narradores, transformados em personagens, nas malhas da trama ficcional, tecendo uma ficção e assim sucessivamente, acaba por prender no encadeamento das

aparências repetidas o que se toma por realidade. [...] tem por alvo explícito a dissolução da oposição entre o real e o irreal: assim como se sugere que a ficção possa ser realidade, também se insinua que a ficção possa ser realidade.

A estratégia narrativa possibilita o questionamento da própria narrativa, dissolvendo as fronteiras entre o real e o irreal. A diferença que é ocultada pela astúcia da mimesis é posta a descoberto, surgindo uma contra-narrativa, ou seja, a antiphysis. “Desenredo” questiona o real e o fictício, criando, pela ação do imaginário, outra realidade.

Com relação às demarcações da matéria narrada, assinaladas no texto, depreendemos que sugerem uma cronologia, pelo uso de expressões que denotam tempo, oposição e adição de uma ideia ou concepção, tais como: “Até que”, introduzindo o episódio da traição com um terceiro; “Mas”, introduzindo a mudança de Jó Joaquim, que passava pelo processo de autorreflexão, já na etapa de amenização do sofrimento ocasionado pela traição, e “Mais”, expressão introdutória do desenredo, como uma nova e diferenciada etapa, na sequência narrativa, marcada pelo vocábulo designativo de soma, uma alusão ao produto novo gerado pelo desmanche da estória para a produção de algo novo, alusivo à mimesis da diferença: ao desmanchar, pela oralidade, os fatos que eram do conhecimento de toda a comunidade, construindo nova “realidade”. A conversão de uma invenção do protagonista em “verdade” se dá por meio de uma lógica invertida, por uma investigação às avessas (antipesquisas). Jó Joaquim opera o passado e modifica o presente.

Pelo desenredo, a personagem também promove uma reconfiguração da mulher traidora, possibilitando o surgimento de uma nova mulher, inclusive, significativamente, operando uma mudança em seu nome, antes enumerado como: Livíria – Rivília – Irlívia, transformando-a em Vilíria – a desmaculada. Podemos associar a atribuição dos três nomes à personagem à ausência de uma identidade mais consistente, cuja ação proeminente era a de ser infiel. Como resultado do desenredo urdido por Jó, Livíria – Rivília – Irlívia transfigura-se e passa a se chamar Vilíria, um nome surpresa, revelado apenas ao final da narrativa.

3.9 Droenha

Assim como as demais, a estória protagonizada por Jenzirico é contada de trás para frente. O tempo em que o enredo se desenvolve é muito curto: entre um suposto assassinato, num dia, a fuga do suposto assassino à noite do mesmo dia, a passagem de mais

um dia e o novo anoitecer. A narrativa inicia do ponto em que Jenzirico, foragido, por julgar ter matado Zêvasco, em legítima defesa, amanhece na serra – um lugar onde se refugiam os que cometem crimes, para onde foi levado por Izidro. A estória é repleta de assombros, os eventos que envolvem a personagem são engendrados pela reflexão da personagem, na voz do narrador. Refletia sobre o crime e a consequente fuga: “Viu que temia menos a lei que caso de desforra dos parentes; [...]” (ROSA, 2009, p. 77).

As reflexões de Jenzirico envolvem a sua perplexidade diante do que julgava ter acontecido: “[...] nunca imaginara ter de matar um homem e vir a se esconder na Serra.” (ROSA, 2009, p. 76.) Em outra passagem, amedrontado como todo fugitivo, sentia-se observado: “[...] seguia o que não via, por trás de qualquer instante, o inimigo o observava.” (ROSA, 2009, p. 79.) Naquele lugar cheio de pasmos, questiona a si mesmo, pensa se teria coragem de repetir a ação criminosa, mesmo em legítima defesa, por se encontrar fugitivo e talvez precisar recorrer à violência para defender-se: “[...] Matar era a burra ação, tão repentina e incerta, que fixe quase não se crê nem se vê, semelha confuso ato de espetáculo, procedido longe, por postigas mãos.” (ROSA, 2009, p. 79.) A estória é narrada em terceira pessoa, entretanto, as reflexões da personagem, enunciadas pelo narrador, aproximam o discurso narrativo de um narrador-personagem, como um fluxo de consciência. Andava pela serra para conhecer o ambiente:

Precisava de conhecer o situado: [...] De lá devia um pouco descer. Sobrestado, tardador, quis escolher qual rumo, mão em arma. *Jenzirico*... – ele súbito se advertiu, vez primeira atentava em seu nome, vasqueiro, demais despropositado. [...] tudo sucedia por modo de mentira. [...] Teve de querer rir simples. Desaprazível a Serra não era, [...]” (ROSA, 2009, p. 77).

Imaginava que encontraria os outros refugiados na Serra, ouvira dizer que plantavam. Em meio a seus pensamentos, percebia que sua visão das coisas estava diferente: “[...]estranhava o que avistava – não o feitio dos espaços, mas o jeito dele mesmo enxergar – afiado desenrolado. Até assim ramas e refohagem verdeando com luz de astúcias.” (ROSA, 2009, p. 77.) Jenzirico percebeu alguns ruídos, no lugar, fantasmagorias. Viu uma sombra: “[...] um homem, nu, em pelo.” (ROSA, 2009, p. 78.) Bebeu cachaça para tomar coragem. “Tudo se despercebia. [...] Tonteava a velocidade das nuvens para oeste ou este. De fatos mal acontecidos, de jeito nenhum queria lembrar, [...]” (ROSA, 2009, p. 78). Anoiteceu. Despertou com um espirro que identificou como humano. Procurava pela sombra, pelo dono do espirro, e pensava se teria coragem de matar novamente. Acabou a cachaça, chegou a pensar se ele mesmo teria espirrado. Tirou a roupa e banhou-se na lagoazinha. E, quando

voltou, a roupa, a espingarda e as sandálias tinham desaparecido. Nu e com muito medo, Jenzirico chorava de olhos fechados, “[...] com vergonha da solidão.” (ROSA, 2009, p. 79.)

A embriaguez de jenzirico difere da do guia de cego de “Antiperipleia” e da de Teresinho de “A vela ao diabo”. Ele bebe para não ver, ao perceber que seus sentidos estão mais apurados, especialmente o visual, não quer ver, não quer lembrar de coisas ruins que se passaram. Bebe para esquecer: “Jenzirico mais nem pôde que assar em brasas carne-seca; faltava café, tomou cachaça. Virava falseio, divago, a visão de antes: [...]” (ROSA, 2009, p. 78). Em ato de desespero, grita e confessa ter matado o tranca-ruas Zêvasco, que o agredira na rua escura, e ter fugido de imediato, sem se certificar se estava mesmo morto. Viu um homem vestido e com chapéu, o mesmo homem que avistara nu. O homem afastou-se, inesperadamente: “[...] campou no mundo. Virou o já acontecido.” (ROSA, 2009, p. 80.) A personagem tiritava de frio na noite. Até que ouviu seu nome. Eram Izidro e Pedroandré, montados em mulas, que o procuravam em meio aos capins. Disseram-lhe que Zêvasco não morrera de tiro disparado por ele, mas que agora se encontrava morto, pois aparecera um “sandeu” para exterminá-lo: “[...] um Jinjibirro, em engraçadas e encurtadas roupas, chapelão; o que, de havia muitos anos, levava sumiço, desertor serrão, revel por intimado de crime, ainda que se sabendo, depois, que nem era o exato assassino.” (ROSA, 2009, p. 80.) O tal homem, “[...] o *estúrdio reaparecido* [...]” (ROSA, 2009, p. 80), na fala de Izidro, fora morto à faca por Tòvasco, que vingou o irmão, “[...] *porém se foi também, com muito barulho ...[...]*” (ROSA, 2009, p. 80). Os três estavam exterminados. Aliviado, Jenzirico pediu o que vestir e o que comer: um mocó que havia caçado nas brenhas.

A história de Jenzirico também tematiza o engano da personagem, desfeito ao final, pela narrativa dos amigos que foram resgatá-lo na Serra. Percebe-se que o enredo é montado pelas impressões da personagem, combinadas com indícios: primeiro de ter assassinado Zêvasco, e depois de estar sendo perseguido e imaginar ter visões. Sendo a figura que lhe aparece e lhe rouba as roupas quem de fato executa o valentão, morrendo também, em consequência do combate. O irreal ganha estatuto de real, aos poucos, configurado na narrativa pela morte de Zêvasco. O que era suposição se concretiza na trama: Zêvasco não morrera na ocasião. “– Agora sim ... – morto estava.” (ROSA, 2009, p. 80.) A tensão provocada pelo clima de assassinatos é desfeita no final, quando Jenzirico retorna ao convívio com os da sua comunidade e descontraidamente solicita que lhe tragam um mocó para comer. A inversão da perspectiva causada pela aparente banalização do que parecia catastrófico, se abeira do cômico, dissolvendo o clima de tragédia do conto, repetindo-se o procedimento da “fórmula à Kafka”, prenunciado em “Aletria e hermenêutica”.

3.10 Esses Lopes

A estória é contada do ponto em que a personagem feminina, Flausina, que detestava seu nome, já madura e amando outro homem, narra sua estória de crimes de uma perspectiva de vítima. Logo, é contada de memória, de trás para a frente, como as demais. A protagonista repudia os homens de seu passado: os Lopes. Pode-se depreender que o homem com quem se envolve na maturidade é diferente dos com quem se envolveu em uma trama de sedução e crimes. Expressa o desejo, no final do conto: o de amar um homem sensível e manter distância dos tipos masculinos que se assemelhem aos Lopes. Ao falar que quer distâncias dos Lopes, a personagem inclui os filhos: “Mesmo de meus filhos, os três.” (ROSA, 2009, p. 81.) Já livre dos maridos odiosos, deseja ser feliz e declara que tem um novo amor, apesar de não ser mais jovem: “Livre, por velha nem revogada não me dou, idade é a qualidade.” (ROSA, 2009, p. 81.) Há muita raiva e revolta nas reminiscências da personagem: “Lopes nenhum me venha, que às dentadas escorraço.” (ROSA, 2009, p. 81.)

A personagem narra de memória a sua estória de relacionamentos com homens da família Lopes: “Aos pedacinhos, me alembro.” (ROSA, 2009, p. 82.) Durante a narrativa, repete a expressão do título: “Esses Lopes”, numa demonstração de desprezo e raiva: “Má gente, de má paz; deles quero distantes léguas.” (ROSA, 2009, p. 81.) Segundo sua própria descrição, fora uma jovem muito pobre e bonita. Tendo sido “cortejada” pelo primeiro Lopes – “[...] esse Zé, o pior, rompente sedutor.” (ROSA, 2009, p. 82), aprendeu a usar a sedução e a dissimulação para casar-se e amealhar riquezas. Tornou-se letrada para ganhar independência, aprendendo a ler com jornais usados: “Tracei letras. Carecia de ter o bem ler e escrever, conforme escondida.” (ROSA, 2009, p. 83.) Matou o marido aos poucos, depois de dominá-lo, envenenando-o: “[...] Lopes igual – que da vida logo desapareceu, em sistema de não-se-sabe.” (ROSA, 2009, p. 83.)

A expressão enunciada pela personagem que narra “[...] Dito: meio se escuta, dobro se entende.” (ROSA, 2009, p. 83) pode ser entendida como uma referência ao processo de interpretação, uma explicação sintética dos processos interpretativos pelo leitor. A personagem repetiu os crimes com outros Lopes, mudando os métodos de eliminação dos homens que odiava. Com intrigas, fez com que dois se matassem, o Sertório e o Nicão. O último Lopes com quem se casou – Sorocabano, era bem mais velho e mais rico, teve o mesmo fim, porém, a estratégia foi dar-lhe comidas gordurosas: “E, este, bem demais e melhor tratei, seu desejo efetuado. [...] Tudo que é bom faz mal e bem.” (ROSA, 2009, p. 84-

85.) Ao final da narrativa, se diz desforrada: “O povo ruim terminou, aqueles. Meus filhos, Lopes, também, provi de dinheiro, para longe daqui viajarem gado.” (ROSA, 2009, p. 85, grifo meu.) A expressão “Esses Lopes”, repetida intensivamente, em todo o conto, é modificada nesse trecho, para “aqueles”, criando-se um distanciamento entre a narradora-personagem e os Lopes que morreram. A enunciação intercala o sobrenome “Lopes”, na referência aos filhos, que mandou para longe, mas permanecem vivos.

O início da narrativa remete ao final e vice-versa. A narradora introduz reflexões sobre a sua meninice, a juventude violada, a pobreza, as aparentes apatia e resignação, a sucessão de envolvimento meramente carniais, com os homens de uma mesma família, que odiava, e os expedientes de que se utiliza para vingar-se, enriquecendo e tornando-se uma pessoa letrada. Ao final da narrativa, a história se completa redonda, quando a personagem volta ao ponto de partida, após contar a sua história de violência e sedução. Seu relacionamento atual com um homem mais jovem é reprovado pela comunidade. Dado perceptível no enunciado: “[...] que podia ser mãe dele, menos me falem, sou de me constar em folhinhas e datas?” (ROSA, 2009, p. 85.) Afirma que novos filhos serão bem-vindos, fariam jus ao seu novo status:

Quero o bom-bocado que não fiz, quero gente sensível. De que me adianta estar remediada e entendida, se não dou conta de questão de saudades? Eu, um dia, já muito menininha... Todo o mundo vive para ter alguma serventia. Lopes, não! – desses me arrengo. (ROSA, 2009, p. 85.)

A inversão da perspectiva leva à definição por extração, na construção da trama. Entretanto, prevalece a ambiguidade da personagem, que é subtraída de si mesma, tendo sofrido abusos de um homem poderoso da região, na adolescência, justificando assim o ódio que passa a nutrir pelos Lopes, e a sua vingança pessoal. Adquire dinheiro, terras e poder. Desterra os filhos. Retorna ao seu sonho de menina-moça fraturado, quando, mesmo sendo uma mulher madura, se relaciona com um homem mais jovem, em busca do que lhe foi tirado. Pela inversão da perspectiva, relativizam-se os conceitos de vítima e agressor. Nota-se que Flausina inverte a lógica dos acontecimentos: de vítima, passa a agressora e confessa seus crimes, justificando-os. Os agressores são mortos, passando à condição de vítimas. A dissimulação da personagem é um dado considerável, pois tenta convencer o leitor de que é vítima, mas deixa pistas de sua ambição e vaidade, quando diz: “Me valia ter pai e mãe, sendo órfã de dinheiro?” (ROSA, 2009, p. 81.) Em sua escalada de criminosa, a personagem denuncia um certo prazer em sua ânsia que não parece ser de justiça: “Sorria debruçada na janela, no bico do beijo, negociável, justiça. Até que aquela ideia endurecesse.” (ROSA,

2009, p. 84.) A ambiguidade gerada pela vítima-assassina deixa à mostra o paradoxo do desfecho: mesmo rica, com posses e letrada, tendo se livrado dos homens que repudiava, não demonstra satisfação. O vazio permanece, por isso rememora sua juventude com melancolia.

3.11 Estória nº 3

A estória se inicia com um contar ao modo de verdade, reforçado pelas expressões: “Conta-se, comprova-se e confere que, na hora, Joãoquerque assistia à Mira frigir bolinhos [...]” (ROSA, 2009, p. 86), quando Ipanemão, um valentão temido, que age como se fosse o dono do lugar, chega ao arraial, causando desordem, e arromba a porta da casa, assustando o casal de amantes. Mira era viúva recente, e Joãoquerque, um homem franzino e medroso. O narrador fala pela personagem Joãoquerque: “Agora, porém, portintim, ele a quem queira ouvir inesquecivelmente narra, retintim, igual ao do que os livros falam, e três tantos. Joaoquerque diz tudo.” (ROSA, 2009, p. 87, grifos meus.) As expressões assinaladas no trecho referem-se ao contar e recontar em detalhes, parodiando a expressão popular “tintim por tintim”, que se diz de um contar explicado. Interessante percebermos que a narrativa simula a oralidade – marca recorrente nos outros contos: “a quem queira ouvir” e ainda “inexplicavelmente”, pois o modo de narrar “portintim e retintim – refere-se ao contar e recontar, isto é, para a frente e para trás – um artifício narrativo muito complexo para uma personagem com o perfil de Joãoquerque. Talvez, por essa razão o narrador assuma a narrativa em seu lugar.

Sofrida a agressão do valentão, Joãoquerque não esboça reação, a não ser de medo. Paralisado, se retira, a pedido de Mira, que se preocupa com ele. A narrativa se dá em ritmo acelerado, como numa demonstração da carreira de Joãoquerque, da confusão de seus sentimentos e da sua posterior transformação. Sentia-se perseguido, mesmo distante do Ipanemão: “A vão querer escapulir, seguir derrota, imundo de vexame. O Ipanemão não consentia, parecia ter-lhe já pulado por cima, às distâncias – aonde que viesse, esse havia de o escafuar – nem lhe valesse o fraquejo.” (ROSA, 2009, p. 88.) Joãoquerque saiu de si, pensando em Mira. “O silêncio pipocava. [...] *Diabo do inferno!* – se representou, sem ser do jeito de vítima. Remedava de ele próprio ser então o Ipanemão, profundo. O medo depressa se gastava? – caíra nas garras do incompreensível.” (ROSA, 2009, p. 89.) Armou-se de um machado e saiu à busca de Ipanemão. “Diz-se que era dia do valente não ser; ou que o poder,

aos tombos dos dados, emana do inesperado; ou que, vezes, a gente em si faz feitiços fortes, sem nem saber, por dentro da mente.” (ROSA, 2009, p. 90.) Matou Ipanemão a golpes de machado.

O trocadilho “Quer que dizer: [...]” (ROSA, 2009, p. 91) representa a mudança de comportamento do protagonista, pelo acréscimo do vocábulo “dizer”: passando de um estado reticente e impreciso: João “querque”, para outro: “Quer que dizer”, seguido da frase: “[...] os pés no chão, a mão na massa, a cabeça em seu lugar, os olhos desempoeirados, o nariz no que era da sua conta.” (ROSA, 2009, p. 91.) Ressaltamos a libertação do medo e a súbita lucidez que se apodera de Joãoquerque, conotada pelos “olhos desempoeirados”: “O medo depressa se gastava?” (ROSA, 2009, p. 89.) O artifício de que se vale o herói para vencer o medo e Ipanemão foi o de imaginar-se igual ao bandido, espelhando-se em sua postura e sua valentia, imitando o valentão, conseguiu atacá-lo e vencê-lo, vencendo o próprio medo.

A ênfase no contar e recontar sugere uma estória lendária, ato de imaginação, de estórias remotas. O desfecho, a exemplo de outros contos analisados fica em aberto, apesar do casamento do par amoroso, não há referências a um final feliz, mas ao ato de narrar: “O padre e Mira, dali a dois meses, o casaram. Conte-se que uma vez.” (ROSA, 2009, p. 91, grifo meu). A expressão pode ser lida como uma variante da clássica frase que dá início aos contos de fadas: “Era uma vez...”. Anotamos a inversão da variante, por se localizar, no final do conto, deixando a estória em aberto. À imprecisão, à falta de fechamento corresponde a sentença de “Aletria e hermenêutica” de que a estória não quer ser História, mas parecida às vezes com a história – isto é, com a ficção. Ressaltamos a discussão que se instaura, no início do conto sobre o real e o fictício, no trecho de abertura do conto, que dá verossimilhança ao narrado, em relação ao conteúdo fabuloso, marcado pela oralidade, em que um pequeno e frágil homem derrota um valentão por artifícios do contar portintim e retintim e por atos de imaginação.

3.12 Estorinha

O conto narra uma estória de amor entre dois irmãos: Mearim, irmão mais velho, Rijino, o mais novo e Elpídia, a mulher que ambos disputam. A narrativa inicia do ponto em que Elpídia está retornado em um navio a vapor, vinda da Bahia, isto é, chegando de volta ao lugar. A mulher é assim descrita no conto: “Mesma passageira, ela, alta, saia pintada,

irrevogável, bonita como uma jiboia, os cabelos da cor de égua preta.” (ROSA, 2009, p. 92.) Estavam à sua espera os dois irmãos. Mearim, se sentindo culpado, envergonhado, pois o irmão Rijino a desposara, mas era de Mearim que ela gostava. Nesse momento, é como se a imagem do navio chegando com aquela passageira congelasse, abrindo espaço na narrativa para o desvendamento do acontecido anteriormente. A interrupção se dá pela voz do narrador, ao falar do sentimento de culpa de Mearim, em relação ao irmão traído. Rijino pede a Mearim que continue no lugarejo, para atrair de volta a mulher: “Seguro o Rijino pontual soubesse que um dia ela aparecia, havia de vir, com isso ele contava.” (ROSA, 2009, p. 93.) Significativamente, o episódio se passa às margens do Rio São Francisco. E, enquanto o navio fazia manobras para aportar, fragmentos do passado eram narrados, intercalando-se, à maneira de lembranças, no momento do desembarque de Elpídia, “[...] a hora era cedo.” (ROSA, 2009, p. 95), quando se dá a tragédia:

Ela, vem, que decidida, desastrada. [...] Ela, direita – uns meninos carregando o baú e trouxas. Só via a ele, Mearim, receava nada, os brincos balançando, tocando-lhe as faces, vinha com a felicidade. Ele no tolhimento; acolá o Rijino; o silêncio triplicado. Aquele perfume chegava ao sangue da gente. O Rijino deu passo. [...] em chofre segurara-a por um braço. (ROSA, 2009, p. 95, grifo meu.)

A referência “ao sangue da gente”, no fragmento, instaura uma ambiguidade: diz respeito aos laços consanguíneos dos irmãos, abalados pela forte atração pela mesma mulher, antecipando a tragédia a se desenrolar, ali no porto: o sangue de irmão derramado, quando Elpídia, abordada por Rijino, reage ferindo-o de morte com um punhal, repelindo-o violentamente: “[...]– *Tu! – demo, doloroso.*” –[...] – *Tu, não!*” (ROSA, 2009, p. 95.) Diante do trágico inevitável, a personagem Mearim, que antes se consumia em culpas e aceitava a ajuda do irmão, junto com as suas manipulações, despertou: “[...] seus olhos se abriram muito, então, brilhados, tanto destampavam.” (ROSA, 2009, p. 96.) Acontece o desfecho, Mearim é liberto, “[...] se levantou, de ajoelhado também, o sangue respingara-o. Seu coração entendeu.” (ROSA, 2009, p. 96.) Pediria perdão a Deus pela dor de todos e entregar-se-ia àquela mulher, “[...] que lhe pertencia, em reprofundo, mediante amor.” (ROSA, 2009, p. 96.) O desenlace ocorre como uma prestação de contas, Elpídia voltara para um acerto de contas com o marido que a impedia de viver seu amor com Mearim.

Há pistas na narrativa dessa intenção da personagem. A figura da mulher é a de uma pessoa destemida, “irrevogável”: “Ela era a de não se desvanecer. Tudo – total, o balanço dos anos – tem hora se percebe, ligeiro demais, lumiado se concebe. Que era que o Rijino propositava? Ela se pertencia.” (ROSA, 2009, p. 93.) E ainda a antecipação da tragédia pelo narrador, na passagem: “Rijino o ponto arrumara, não temendo o que fero se gera – na

separação das pessoas.” (ROSA, 2009, p. 95.) O título dado ao conto surpreende, há uma quebra de expectativa, por a estória não tematizar fatos do cotidiano, ou uma perspectiva infantil, como esperaríamos de um título que nos remete a uma pequena estória: “Estorinha”. Ressalvamos que é esta a nossa visão, não extensiva, portanto, a todos os leitores do conto. “Estorinha” se trata de uma trágica estória de paixão entre consanguíneos, que acaba com a morte de Rijino, o rígido irmão – conforme sugere seu nome, marido traído e desamado, num lugar de nome Maria-da-Cruz.

3. 13 Faraó e a água do rio

“Faraó e a água do rio” é o décimo terceiro conto de *Tutameia*. O enredo da estória encena articulações ambíguas entre uma comunidade fechada e um grupo de forasteiros nômades que acampavam nas proximidades da fazenda de Senhozório, no sertão de Minas Gerais. Vieram dois ciganos à Fazenda Crispins, chamados pelo dono, Senhozório, para consertos de tachas de açúcar – dado que nos permite depreender que os domínios do fazendeiro eram os da cana de açúcar. Tinham por nomes Guitchil e Rulú. O dono da fazenda, sem confiar nos ciganos que empreitara, permitiu que lá dormissem, mas pôs o filho Siozorinho para vigiá-los. A esposa, Siantônia, tinha receio de que roubassem a fazenda, mas reprovava que o filho os vigiasse, para evitar contato com aqueles que considerava hereges. As filhas do casal de fazendeiros, Sinhalice e Sinhiza, observava os moços, à noite. Um deles tocava violão. Os ciganos concluíram o serviço com diligência, mas surge outra empreitada: a de arrumar o alambique, e, para tanto, precisariam de outro homem. Apesar da resistência de Senhozório à contratação do terceiro cigano, ele veio após três dias: “Veio ao terceiro o rapaz Florflor: davam-lhe os cachos pelo meio da cara, e abria as mãos, de dedos que eram só finura de ferramentas.” (ROSA, 2009, p. 98.) Senhozório age inicialmente com preconceito em relação aos estrangeiros, limitando a entrada e permanência, em suas terras, com exigência de uma prestação de um serviço perfeito e até impedindo contato do grupo com sua família.

Na Fazenda Crispins, rezava-se por uma santa de setembro. Os ciganos pediram a Siantônia para visitarem a Virgem, ela cedeu: “[...] ela mesma em espreguiçadeira recostada, pé do altar, ao aceso das velas. Os três se ajoelharam, aqueles aspectos.” (ROSA, 2009, p. 99.) Os ciganos passaram a venerar Siantônia, pessoa de família importante e de muitas posses, herdadas dos avós: “[...] derivada de alto nome, posses; não Senhozório, [...] terras, gado, as

senzalas; agora, sombria, ali, tempo abaixo, a curso, sob manta de vexame, para o fôlego cada dia menos ar, em amplo a barriga de sapa.” (ROSA, 2009, p. 99.) Continuaram os três na tarefa que lhes fora confiada e buscaram companheiras curandeiras para aliviar os males de Siantônia: “A cigana Constantina, a cigana Demétria; ainda que a quieto, dessas provinham pressas sem causa. A outra –moça – pêssega, uma pássara. Dela vangloriavam-se: – *Aníssia...* – [...]” (ROSA, 2009, p. 99). Siantônia simpatiza com Aníssia, que lia mão e leu para as jovens filhas a boa sorte. Senhozório a olhava atraído e cismava sobre roubos de ciganos: “[...]; mas quem-sabe o real possuir só deles fosse? – e de nenhum alqueire.” (ROSA, 2009, p. 99.) Siantônia observava o marido e refletia: “[...] – no mundo tudo se consumia em erro, tirante ver o marido envelhecido igual – vizinhalma.” (ROSA, 2009, p. 99.)

Com o término do trabalho dos ciganos, algo inesperado acontece: uma multidão a cavalo irrompe na fazenda, em perseguição dos ciganos, já instalados na fazenda Crispins – evento que quebra a harmonia aparente, anunciado pelo narrador: “E houve a rebordosa.” (ROSA, 2009, p. 100.) Os hóspedes, desesperados, pedem socorro à Siantônia e ao Senhozório, pois a comunidade os denunciara por furtos nas redondezas:

Já armada a gente da terra, contra eles denunciados: porquanto os ladinos, tramposos, quetrefes, tudo na fingitura tinham perfeito, o que urdem em grupo, a fito de pilharem o redor, as fazendas. Diziam assim. Sanhavam por puni-los, pegados. – Vós... – os quicos apelavam para o Senhor. Senhozório ficou do tamanho do socorro. (ROSA, 2009, p. 100, grifo meu.)

Destacamos do trecho o enunciado que define Senhozório como tendo crescido “do tamanho do socorro”. Percebe-se que ele manda menos que Siantônia, pois as posses são dela, entretanto, o fazendeiro, de origem humilde, em relação à esposa, é quem rege a fazenda e fora quem contratara os ciganos, estabelecendo com eles uma relação de trabalho que evolui para uma relação afetiva. Disse à multidão enfurecida que os ciganos ali nada roubaram, prestou-lhes proteção, no que foi respeitado: “[...] já se viu, erguido o pulso. [...] Sinhozório mandava. Os ciganos eram um colorido. Louvavam-no, tão, à rapa de guais, xingos, cantos, incutiam festa da alegre tristeza.” (ROSA, 2009, p. 100.) Os ciganos partem da fazenda, deixando saudades naquela família, “[...] era fim de agosto, num fechar desapareciam.” (ROSA, 2009, p. 101.) Anotamos a parodização da expressão popular: “num abrir e fechar de olhos”, atualizada na narrativa para “num fechar”, indício do adeus – a veloz partida dos nômades. Senhozório ficou melancólico, pensava em seu filho, que não era bravateiro. O narrador descreve a tristeza de Senhozório, dizendo-o: “Cabisbaixado, entrequanto. (ROSA, 2009, p. 101.) Enuncia a reflexão e a melancolia da personagem: “– ‘Quando um dia um for

para morrer, há-de-ter saudade de tanta coisa...’ – ele só se disse, pegou o mugido de um boi, botou no bolso.” (ROSA, 2009, p. 101.)

Depreendemos que a interação inesperada entre as personagens de culturas diferentes cria um ambiente propício a negociações culturais, desenvolvendo-se ali o afeto e a solidariedade – fatores determinantes ao acolhimento dos membros do bando, na fazenda, por Senhozório e sua família, levando o fazendeiro a defendê-los da perseguição e das acusações de furtos feitas pelos moradores do lugarejo próximo à fazenda, e a admirá-los pelo estilo de vida livre e alegre. Dialogam no conto questões culturais bem amplas, pela oposição que se cria entre os grupos étnicos que passam a conviver. A convivência inicia e se mantém pela relação de trabalho entre patrão e empregados, os ciganos sabiam fazer o conserto das tachas e a preços interessantes para o fazendeiro. As características e concepções de mundo dos diferentes se mostram contrastantes, porém, a convivência com o modo de ser alegre dos ciganos, a arte e a liberdade que ostentam modificam as concepções de Senhozório, antes rígidas e impenetráveis.

O mundo aparentemente impermeável dos fazendeiros abre suas fronteiras para além das relações de poder. Observamos que a expressão que dá título ao conto realiza uma inversão. É alusiva ao texto bíblico Êxodos 7, que trata do endurecimento do coração de um faraó pela ação de Deus, para salvar o povo do Egito. A metáfora do faraó e o rio pode significar a proteção concedida por um faraó de coração antes endurecido, mas que recupera a ternura e o sonho, pelo contato com povos diferentes, salvando esse povo de agressões coletivas. O êxodo, tematizado pelo texto bíblico, assume significação expressiva, no conto, devido a protagonismos de povos nômades. A estória termina em aberto, imagem reforçada pela melancolia de Senhozório, que observava o rumo do Riachão, “vão, [...]” (ROSA, 2009, p. 101), isto é, sem um propósito. A postura de Senhozório, vindo à beira do Riachão e cuspiendo na água corrente, sem se deter – numa sugestão de movimento da personagem, equipara-se ao movimento das águas, cujo fluxo é contínuo e incessante: “[...] – passante, sem cessação.” (ROSA, 2009, p. 101.) Senhozório andava a esmo.

Vera Novis, em *Tutameia: engenho e arte* (1989), analisa uma relação de oposição entre os ciganos e Siantônia, pois era ela quem detinha o domínio, enquanto os ciganos tinham o dom, e o papel de Senhozório seria o de dar proteção aos ciganos, demonstrando uma afinidade com eles. Simões (*apud* Novis, 1989, p. 45-46) destaca o jogo de oposições do conto, cuja matriz é o movimento *versus* imobilidade, refletindo o modo de vida dos dois grupos: nomadismo e sedentarismo. Embora o jogo de contrastes no conto apareça como luz e sombra, consideramos a questão do ultrapasse de fronteiras culturais pelas trocas, inclusive

afetivas, entre as personagens como complementares, no sentido de alargamento de possibilidades, em que realidades múltiplas se comunicam e se mesclam para criar realidade superior – retomando o suprasenso preconizado em “Aletria e hermenêutica”, combinado com o tom alegre e chistoso do conto, por meio do qual as diferenças e semelhanças se interpenetram, num painel social múltiplo e colorido.

3.14 Hiato

As personagens centrais do último conto da série dos quatorze introduzidos pelo prefácio “Aletria e hermenêutica” são dois vaqueiros: o jovem Põe-Põe e o velho Nhácio. A paisagem é descrita como um lugar bonito e alegre com imagens da vegetação e pássaros locais. “A manhã era indiscutível. Tantas vias e retas.” (ROSA, 2009, p. 102.) A narrativa se desenvolve na primeira pessoa do plural: “Refartávamos de alegria e farnel.” (ROSA, 2009, p. 102). Entretanto, outro narrador se interpõe, em terceira pessoa: “[...] gabava-se Nhácio, marrom no justo gibão, [...] Dali escolhidos, eram os dois.” (ROSA, 2009, p. 102-103.) A exemplo dos outros contos dessa série, “Hiato” também tem se inicia em um instante de chegada ou retorno: “Redeando rápido, com o jovem vaqueiro Põe-Põe e o vaqueiro velho Nhácio, chegava-se à Cambaúba, que é um córrego, [...] (ROSA, 2009, p. 102). Após a criação de um ambiente de paisagens harmônicas e paradisíacas, inastaura-se na narrativa um espaço diferenciado, como prenúncio do que irá acontecer, evento que quebra a estabilidade: a aparição de um touro. O lugar é aparentemente mítico, de mata fechada, cercado por um brejo rodeado de buritis. O próprio ar sugere uma sensação de entorpecimento, preparando o clima da instabilidade: “O ar estava não estava. Ou nem há de detalhar-se o imprevisível.” (ROSA, 2009, p. 103.)

A água é associada ao modo de dormir de uma mulher – dita, pelo narrador, “antediluviana”, água corrente em estado de calma, mas prestes a transbordar: “[...] A água dormia de mulher. Do capim, alto, aquele surgiu.” (ROSA, 2009, p. 103, grifo meu). Os vaqueiros tiveram a visão de um touro marruá: “Touro mor que nenhuns outros, [...] chifres feito foices, o bojo, arcabouço, desmesura de esqueleto, total desforma.” (ROSA, 2009, p. 103.) O bicho se aproximou tanto dos vaqueiros, que: “Seu focinho estremeceu em nós. [...] – sentíamos sob as coxas o sólido susto dos cavalos. Olhos – sombrio e brilho – os ocos da

máscara.” (ROSA, 2009, p. 103.) O touro girou e foi beber. Era muito grande, “Era enorme e nada. Reembrenhou-se.” (ROSA, 2009, p. 103)

Os vaqueiros, em susto, voltavam cavalgando: “Algum turbar entrecontagiava-nos, sem reflexão útil. [...] Tudo era possível e não acontecido. (ROSA, 2009, p. 104.) A visão do touro parece ser produto da imaginação dos vaqueiros, que se sentiam apavorados e sem proteção, mesmo depois de o produto de sua horrenda visão ter desaparecido, como se o lugar ou algum evento circunstancial fornecesse a sugestão de assombro: “[...] por pavores, no desamparadeiro.” (ROSA, 2009, p. 104.) Essa inclinação das personagens para o pavor contrasta com a descrição inicial do lugar como uma ambiência muito harmônica. A palavra “desamparadeiro” pode indicar que o medo está dentro dos vaqueiros e não fora, como sugere a transformação do lugar, antes da aparição do animal. Há uma desmistificação da visão do touro pelo vaqueiro mais velho, que passa a reduzi-lo de tamanho, transfigurando-o em “[...] *um marruás manso, mole, de vintém!*” (ROSA, 2009, p. 105.) O narrador em terceira pessoa revela que Nhácio é casado, tem filhos, sobrinhos e netos, sendo Põe-Põe um de seus sobrinhos. Põe-Põe pergunta ao tio se sabe notícias de quem matou seu pai e esse lhe responde que acha que acabaram com o assassino também.

Subitamente, o vaqueiro mais velho afirma que não serve mais para campear: “*‘Sirvo mais não, para a campeação, ach’ – que. Tenho mais nenhuma cadência...*’ – fungado; tristeza mão-a-mão com a velhice.” (ROSA, 2009, p. 105.) A narrativa se encerra com a chegada dos dois ao rancho, onde descansam em redes, conversam ao redor do fogo, vivenciam momentos de descontração, descritos como: “[...] paz de botequim, à qualquer conta. A bem-aventurança do bocejo. Desta maneira.” (ROSA, 2009, p. 105.)

Pelo título do conto, presumimos que “Hiato” trata da linguagem e seus significados. No início da narrativa, há preponderância de uma linguagem às claras, visível aos olhos, harmônica – a linguagem usual, condicionada pelo que emite. Suas linhas são retas, a manhã é branca, nítida e clara, a fauna e flora se movem de modo cadenciado. Mas essa linguagem reta não se fixa na narrativa. A natureza dá indícios de transformação. Adentrando a mata fechada onde o touro se esconde, é perceptível uma intensa luminosidade. Nesse ponto da narrativa, os seres assumem características ambíguas, e o que nos é dado da palavra é a sua obscuridade, suas lacunas. A linguagem se metaforiza na máscara do touro: “[...] – os ocos da máscara”. (ROSA, 2009, p. 103.)

Não há credibilidade ou verossimilhança no relato, o aparecimento do animal é desmistificado, ao final, pelo vaqueiro Nhácio, como pistas fornecidas ao leitor de que a narrativa se trata de uma ficção. Contudo, a reflexão do vaqueiro mais velho, sobre ele não

servir mais para campear, restabelece a questão da visão, reinstaurando a dúvida: a aparição do touro teria sido uma visão fantasmagórica dos dois vaqueiros, produto de sua imaginação? Mesmo diante da dúvida das personagens, a visão do touro tem existência assegurada na narrativa, ainda que duvidosa. A dúvida sobre o evento põe em xeque os processos ficcionais do texto, é o ficcional discutindo a ficcionalidade. O touro simboliza uma fenda no discurso inicial harmônico do narrador, gerando uma aproximação dos vaqueiros, “no desamparadeiro” das finas e sutis interpretações, dos contos agrupados pelo prefácio “Aletria e hermenêutica”. Assim como os outros contos anteriormente analisados, “Hiato” privilegia o não senso, o pensamento “amatemático” para desarraizar o que é consensual e estabelecido.

Não é por acaso que o último conto da série de contos introduzidos pelo prefácio inicial de *Tutameia*: terceiras estórias se intitula “Hiato”. Deduzimos que o hiato pode ser o espaço de intersecção onde se encontram e se interpenetram a linguagem do texto literário, em sua opacidade, e a interpretação do leitor, um encontro entre o dito e o não dito, no texto. A figura do touro promove a quebra da harmonia estabelecida. A essência do animal é da ordem do inalcançável, do imprevisível e de um vazio: “Era enorme e nada.” (ROSA, 2009, p. 103.) Sua essência está repleta de vazios e por isso se abre à diversidade – uma abertura da palavra, liberta de seu referente. O touro simboliza uma fenda no discurso inicialmente harmônico do narrador, desestabilizando-se e equiparando-se aos vaqueiros, “no desamparadeiro” das finas e sutis interpretações dos contos de *Tutameia*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pelo muito que já foi dito sobre *Tutameia*: terceiras estórias, podemos reafirmar a sua condição de texto caleidoscópico. Esse atributo faz justiça ao caráter plurívoco do livro, pois, assim como o caleidoscópio, cujos fragmentos de vidro colorido, ao entrarem em contato com a luz exterior, através do reflexo da luz, em pequenos espelhos inclinados, apresentam combinações e efeitos variados, a cada leitura da obra o entendimento se faz sob luz inteiramente nova – parafraseando a sugestão de leituras das epígrafes de Schopenhauer, posicionadas, de modo estratégico, no início e no final do livro. A metáfora do caleidoscópio – figura de variadas nuances, a cada movimento iluminado, é sugestiva da estrutura de furos do texto, que solicita a ação do sujeito-leitor para a tarefa de atualização, segundo os mecanismos de controle contidos no texto. Tais mecanismos de controle, segundo Iser (2002), não constituem imanentismo, porque, longe de restringir a atividade de suplementação do leitor, possibilitam a sua entrada. Concordamos com a visão de Costa Lima (2002), ao observar que os complexos de controle podem ser entendidos como o leitor implícito, cuja presença no texto enrijeceria sua estrutura.

Tutameia se faz móvel e fluida, permitindo atualizações rumo ao infinito, conforme assinala seu autor na famosa entrevista a Lorenz:

[...] estou buscando o impossível, o infinito. [...] quero escrever livros que amanhã não deixem de ser legíveis. Por isso acrescentei à síntese existente a minha própria síntese, isto é, incluí em minha linguagem muitos outros elementos, para ter ainda mais possibilidade de expressão. (ROSA, 2009, p. XLIX-L.)

A abertura da obra, no entanto, não valida qualquer interpretação como a correta ou a mais aceitável, tendo-se em vista a existência de referências, que devem ser levadas em conta, além de que as possíveis leituras preveem leitores diversos e leituras em diferentes níveis. O que está “plantado” na obra, é o efeito, que é tornado possível pela atuação do leitor e não uma estrutura rígida, como poderia parecer, em uma abordagem interpretativa monolítica, pois o texto literário não visa dominar os objetos do mundo extratextual, decifrando-os, sob uma lógica instituída, conforme assinala Costa Lima (2002, p. 28): “[...] a experiência estética não visa ao domínio das coisas, mas a contribuir para o pensamento sobre a relação entre o pensável e o configurável.” A polissemia da obra de arte, assim como a multiplicidade de suas recepções, de acordo com o que preceitua o crítico, é produto da

astúcia da mimesis, isto é, das diferentes maneiras de nos colocarmos frente à obra. Esse pensamento reforça a visão caleidoscópica de *Tutameia*.

O livro percorre o caminho inverso em sua produção e recepção, com publicações em periódicos e guarda a inversão, como marca fundamental de sua escritura. As Terceiras estórias constituem-se um todo articulado, pois a aparente fragmentação não se mantém, no conjunto da obra, e as discussões teóricas sobre o processo de criação artística, nos prefácios e nos contos, indicam a composição de um todo articulado. Respalda essa noção a afirmação de Eduardo Coutinho (2009, p. XIX): “[...] a reflexão introduzida adquire sentido de verdadeira *ars poetica* [...] nos prefácios de *Tutameia*, que, embora dotados de certa independência, formam junto com os contos um todo coerente e harmônico.” *Tutameia* se constitui uma literatura de invenção, cuja matriz é a busca incessante – tematizada e configurada em seus prefácios e contos, em uma miscelânea que contempla o lúdico e o transcendental, numa mescla de linguagem poética, referencial e metalinguística, que se faz avessa aos moldes tradicionais – no sentido de inversão e não de exclusão. A obra possui uma elaboração residente na fala coloquial, misturada aos arcaísmos da língua – recurso pelo qual se realiza no texto uma espécie de negociação com o novo e o tradicional, cujos resultados apontam para processos de revitalização da linguagem, além de uma revolução dos parâmetros da narrativa ficcional da época. A linguagem utilizada pelo escritor nos processos composicionais de *Tutameia* é instrumento de sondagem do mundo, das técnicas de criação artística e de si mesma.

Em permanente diálogo com os filósofos de épocas distintas, a exemplo da modernidade e da tradição clássica, a expressão que fornece título à obra, não só promove a instauração de um enigma, quanto ao seu significado ambíguo, mas também pela presença da sufixação, aproximando as aventuras narradas no livro das aventuras dos heróis gregos, ressaltando-se a alusão à astúcia de Ulisses, no conto cujo título já anuncia o desenredo, na narrativa de Guimarães Rosa, como tema e procedimento: “Desenredo”. As personagens do conto mantêm pontos de contato com a epopeia de Homero, inversamente. Quem seria o astuto Ulisses? Jó Joaquim, a personagem de “Desenredo” que protagoniza uma estória de traições e a desfaz pela construção de uma nova estória, baseada na mudança de perspectiva e pela via da oralidade? ou poderia ser o autor com as suas estórias de retorno, estórias sobre estórias, viagem para fim de ida?

As viagens de volta dos contos introduzidos por “Aletria e hermenêutica” prefiguram o mito do eterno retorno e ocorrem em um tempo mítico, assinalado por inícios e finais que se assemelham aos dos contos de fada: paráfrases de “Era uma vez” e “Foram

felizes para sempre”, sugestivas de um *continuum*, pelo desfecho em aberto, parecendo-nos que a estória tem continuidade fora das páginas do livro, como bem exemplifica o trecho da parte VII do prefácio “Sobre a escova e a dúvida”, em que o autor (supostamente) trava um diálogo sobre o fazer artístico com um poeta vaqueiro de nome Zito: “ – eu disse, propondo gracejo, um que ele apreciava; que até hoje andante o esteja a repetir, humoroso.” (ROSA, 2009, p. 231, grifo meu.) A personagem sai das páginas do livro e eterniza-se pela expressão “até hoje”, a discussão teórica se encerra no prefácio com a vitória de Zito sobre o homem culto – o narrador, que, sem mais argumentos, graceja e lhe pede um revólver de empréstimo para dar-lhe um tiro.

Na tessitura do livro, são perceptíveis inúmeras redes de relações, na configuração de uma produção artística que dialoga com uma diversidade de interlocutores, nos espaços interno e externo, isto é, dentro do livro e fora dele – o espaço do mundo e os seus anônimos e incontáveis leitores, ou melhor, interlocutores. O escritor, com sua astúcia, tece os mistérios e enigmas de *Tutameia*, por meio de experiências originais calcadas na união do lúdico com o crítico, pondo a mimesis em discussão. Ao tempo em que constrói novos modelos de narrativas ficcionais, implanta um novo paradigma de interpretação do texto poético da modernidade, tendo em vista a sua obra ser eminentemente desconstrutora de visões monolíticas do real, transgredindo, dessa forma, as fronteiras entre o real e o fictício, pela via do imaginário.

A discussão teórica empreendida nos prefácios da obra mantém o jogo do texto, por uma oscilação permanente entre o real e o irreal, como é característico da literatura, em sua ambiguidade, apagar as diferenças entre o real e o imaginário. O “como se”, ou terceiro ato de fingir, se configura como o ponto de ancoragem das conjecturas enunciadas nas instâncias prefaciais, cuja linguagem se revela hipotética. *Tutameia* se constrói como espaço da busca e da indagação, de invenção reveladora, e, pela quebra das perspectivas habitualizadas: “[...] desmascara o mundo, revela o real.” (ARRIGUCCI JR., 2003, p. 42.) O mundo tematizado em suas páginas é o do sertão mineiro, com suas paisagens, costumes, linguagem. Os sertanejos são os heróis das estórias sintéticas – homens, mulheres e crianças que protagonizam as paixões humanas e as relações de poder, pela inversão da perspectiva. Os tipos heroicos são antipériplos temulentos, que empreendem viagens para fim de ida, vivenciando suas aventuras ao contrário, e, por essas “vivências” possibilitam aos leitores o questionamento da realidade, ou antes, da visão de realidade a que se está acostumado: “[...] nosso conflito essencial e drama [...] o estar-no-mundo. (ROSA, 2009, p. 151.)

A reflexão sobre a linguagem, sobre os processos de criação artística, sobre o mundo e atuação do sujeito e a sua angústia cotidiana, em um espaço minimalista como o dos contos de *Tutameia* reitera a ideia de seu autor de que muito do que não deveu caber no livro nele se expressa potencialmente. O questionamento sobre qualquer um desses aspectos aponta inelutavelmente para um projeto literário que objetiva à invenção permanente. A desconstrução das fórmulas estereotipadas pelo seu desenrijecimento e a consequente reconstrução de novas perspectivas – simbolizadas pelas anedotas de abstração, que se utilizam das anedotas já usadas, ou desprovidas do ineditismo, revitalizadas para outros usos e finalidades, juntamente com a inversão da lógica racionalista, constituem processos que se equiparam à ampliação da estrutura de duplo sentido do texto e ao aumento da abertura da obra para um leque de possibilidades interpretativas.

Os prefácios de *Tutameia* são lidos como textos críticos, remissivos às concepções artísticas do autor, e transgressores da lógica prefacial tradicional, pela inserção das pequenas estórias anedóticas, misturando ironia e transcendência, no espaço do texto, alternando engenhosamente invenção e crítica. Pela estratégia da multiplicação dos prefácios de *Tutameia*, Guimarães Rosa inova e pratica o não-senso, isto é, foge ao que é senso comum, transgredindo as fronteiras do paratexto. As personagens das estórias de *Tutameia*, são personagens de exceção, por não incorporarem os atributos dos heróis da tradição literária. Entretanto, pelo recurso da inversão, o escritor promove um intenso diálogo com a ficção clássica, incluindo os heróis gregos, travestidos em sertanejos, em suas narrativas. Tal diálogo com a tradição estende-se ao léxico, quando o escritor parafraseia e parodia termos e expressões linguísticas, quais sejam: máximas, ditos populares, provérbios, *koans*, etc. A parodização e os travestimentos são procedimentos pelos quais o riso se sobressai como operador da inversão.

A dúvida instaura-se no livro como instrumento de análise do real, problematizadora e desmitificante dos velhos hábitos e condicionamentos, propondo um novo jeito de pensar e de ver as questões essenciais da vida, pelas “[...] *duvidações diplópicas* [...]” (ROSA, 2009, p. 151.) O debate entre o tradicional, as convenções e o novo, representado pelo neologismo, propõe a coexistência do antigo com o dado inovador. A discussão sobre formalismo e engajamento na literatura é emblemática de uma época em que tais questões eram pontos altos da teoria literária. Guimarães Rosa dialoga com as tendências da modernidade e com a tradição clássica, e ainda com a tradição oral, que remonta à Idade Média. Por tudo isso, *Tutameia: terceiras estórias* pode ser lida como a obra que contém muito dos princípios artísticos de seu autor.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: _____ *Notas de Literatura I*. 1. ed. São Paulo: 34, 2003. p. 15-45.

_____. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____ *Notas de Literatura I*. 1. ed. São Paulo: 34, 2003. p. 55-63.

ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

ALMEIDA, Ana Luíza Penna Buarque de. *Um abreviado de tudo: anedotas de Tutameia*. Belo Horizonte: UMA, 2001.

ALMEIDA, Maria Inês de; QUEIROZ, Sônia. *Na captura da voz: as edições da narrativa oral no Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica, FALÉ: UFMG, 2004. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/site/E-Livros/Na%20Captura%20da%20Voz%20-%20As%20edi%C3%A7%C3%B5es%20da%20narrativa%20oral%20no%20Brasil.pdf>. Acesso em mai. 2012.

ALVES, Cilaine. *O belo e o disforme: Álvares de Azevedo e a ironia romântica*. São Paulo: Fapesp, 1998.

ANDRADE, Ana Maria Bernardes de. *A velhacaria nos paratextos de Tutameia: terceiras estórias*. São Paulo: Biblioteca Digital da UNICAMP, 2004. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000317257>. Acesso em mai. 2013.

ANTOLOGIA DE POETAS BISEXTOS CONTEMPORÂNEOS. *Manuel Bandeira*. 1. ed. São Paulo: Nova Fronteira, 1992.

ARAÚJO, Heloísa Vilhena de. As três graças. In: _____ *As três graças: nova contribuição ao estudo de Guimarães Rosa*. São Paulo: Mandarim, 2001.

ARÊAS, Vilma. *Iniciação à comédia*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990. p. 13-32.

ARRIGUCCI JR., Davi. *O escorpião encalacrado: a poética da destruição em Julio Cortázar*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

ASSIS, Machado de. Notícia da atual literatura brasileira. Instinto de nacionalidade. São Paulo: Agir, 1959. p. 28-34. *Hipertexto: Alckmar L. dos Santos* (UFSC). Disponível em: <http://ct.santoagostinho.com.br/arquivos/site/2013/downloads/instinto-de-nacionalidade.pdf>. Acesso em fev. 2012.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. A respeito de problemas da obra de Dostoiévski. In: _____ *Estética da criação verbal*. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010. p. 193-201.

_____. Epos e romance. In: _____ *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 6. ed. São Paulo: Hucitec, 2010. p. 397-428.

_____. O plurilinguismo no romance. In: _____ *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 6. ed. São Paulo: Hucitec, 2010. p. 107-133.

BEIDER, Liba. A metanarrativa na ficção brasileira. *Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro, n. 56. jan.-mar.1979.

BERNARDO, Gustavo. Prólogo. In: _____ *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra, 2010. p. 9-28.

_____. Continuidade dos Parques. In: _____ *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra, 2010. p. 29-52.

BOLLE, Willi. *Fórmula e Fábulas*: teste de uma gramática narrativa, aplicada aos contos de Guimarães Rosa. São Paulo: Perspectiva, 1973.

BRASIL, Francisco de Assis. *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Simões Editora, 1969.

BUHLER, Andréa Costa. Um conto, um herói, uma história: do universo maravilhoso das narrativas populares às sagas do sertão na obra Sagarana. In: *Portal de Programas de Pós-Graduação da Universidade Federal da Paraíba – PPGL*. João Pessoa, 2012. Disponível em: http://sistemas.ufpb.br/sigaa/public/programa/defesas.jsf?lc=pt_BR&id=1877. Acesso em mar. 2013.

CAIXÊTA, Maryllu de Oliveira. A estória em Tutameia como projeto político-literário. In: XII Congresso Internacional da ABRALIC, 18 a 22 de julho de 2011, UFPR – Curitiba, Brasil. *Anais eletrônicos*. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0458-1.pdf>.

Acesso em set. 2012.

CAMPOS, Haroldo. A linguagem de Iauaretê. In: COUTINHO, Eduardo. (Org.) *João Guimarães Rosa: ficção completa em dois volumes*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009. v. 1. p. CCXVIII-CCXLII.

CANDIDO, Antonio. A educação pela noite. In: _____ *A educação pela noite*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. p. 13-26.

_____. A nova narrativa. In: _____ *A educação pela noite*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. p. 241-260.

_____. *Formação da Literatura Brasileira*. Vol. I. Belo Horizonte/São Paulo, Itatiaia/Edusp, 1975. p. 178, 358-362.

_____. *Formação da Literatura Brasileira*. Vol. II. Belo Horizonte/São Paulo, Itatiaia/Edusp, 1975. p. 179-193.

_____. Literatura e subdesenvolvimento. In: _____ *A educação pela noite*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. p. 169-196.

_____. O Homem dos Aessos. In: In: COUTINHO, Eduardo. (Org.) *João Guimarães Rosa: ficção completa em dois volumes*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009. v. 1. p. CCXLV-CLIX.

_____. Prefácio da primeira edição. In: ARRIGUCCI JR., Davi. *O escorpião encalacrado: a poética da destruição em Julio Cortázar*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 9-11.

CANNABRAVA, Euryalo. Guimarães Rosa e a linguagem literária. In: COUTINHO, Eduardo. (Org.) *João Guimarães Rosa: ficção completa em dois volumes*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009. v. 1. p. CXXI-CXXVI.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 11. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

COSTA, A. L. M. Veredas de Viator. In: João Guimarães Rosa. *Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2006.

COUTINHO, Eduardo F. Guimarães Rosa: um alquimista da palavra. In: COUTINHO, Eduardo. (Org.) *João Guimarães Rosa: ficção completa em dois volumes*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009. v. 1. p. XIII-XXVI.

_____. Guimarães Rosa e o processo de revitalização da linguagem. In: *Fortuna Crítica* n. 6. Direção de Afrânio Coutinho. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

COVIZZI, Lenira Marques. Grande sertão: veredas, no Brasil, em dias de época. In: *Veredas de Rosa II*. Organização Lélia Parreira Duarte et al. Belo Horizonte: Cespuc, 2003. p. 402-405.

DANIEL, Mary L. *João Guimarães Rosa: travessia literária*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

_____. Post scriptum: *Tutameia*. In: *João Guimarães Rosa: travessia literária*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968. p. 178-183.

DÉCIO, João. A forma do conto e sua importância. *Portal FCLAr-Unesp. Alfa*. p. 45-61. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/alfa/article/viewFile/3585/3354>. Acesso em ago. 2013.

DOYLE, Plínio. Contribuição à bibliografia de & sobre João Guimarães Rosa. In: *Em memória de João Guimarães Rosa*. DOYLE, Plínio (Org.). Rio de Janeiro: José Olympio, 1968. p. 193-255.

ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminações nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. Protocolos ficcionais. In: _____. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. 11. reimpresão. São Paulo: Companhia das Letras. 2010. p. 123-147.

_____. *Sobre a literatura*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

EM MEMÓRIA DE JOÃO GUIMARÃES ROSA. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

ESCHER, Mauritis Cornelis. Fita de Moebius II (Formigas), 1963. Xilogravura em três cores, 45,3 x 20,5cm. A arte matemática de M. C. Escher. *Último Segundo. Ciência*.

Disponível em:

<http://ultimosegundo.ig.com.br/ciencia/a+arte+matematica+de+m+c+escher/n1237837785815.html>.

Acesso em jun. 2013.

FLUSSER, Villem. *Língua e realidade*. São Paulo: Herder, 1963.

FREUD, Sigmund. *Os chistes e sua relação com o inconsciente*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

FRYE, Northrop. *Fábulas de Identidade: ensaios sobre mitopoética*. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *Guimarães Rosa*. São Paulo: Publifolha, 2000.

_____. Heteronímia em Guimarães Rosa. In: _____. *Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 167-178.

_____. Metáforas náuticas. In: _____. *Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 119-130.

_____. Rapsodo do sertão: da lexicogênese à mitopoese. In: *Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2006. p. 144-186.

_____. Sobre o regionalismo. In: _____. *Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 91-118.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. São Paulo: Ateliê, 2009.

GOTLIB, Nádia Battella. *Teoria do conto*. 11. ed. São Paulo: Ática, 2006.

GOULART, Rosa Maria. O conto: da literatura à teoria literária. In: O conto: teoria e análise. Universidade de Aveiro. *Forma breve*. n. 1. 21 dez. 2003. ISSN 1645-927X. p. 7-13.

HANSEN, João Adolfo. Forma Romântica e Psicologismo Crítico. In: ALVES, Cilaine. *O Belo e o disforme: Álvares de Azevedo e a ironia romântica*. São Paulo: Fapesp, 1998. p. 9-23.

HEIDEGGER, M. O que é Metafísica? In: *Conferências e escritos filosóficos*. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

HOUAISS, Antônio e Villar, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados de Língua Portuguesa S/C Ltda. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

HUIZINGA, Johan. Natureza e significado do jogo como fenômeno cultural. In: _____ *Homo Ludens*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000. p. 5-23.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. Cadernos de literatura brasileira: *João Guimarães Rosa*. Instituto Moreira Salles, nov. 2006.

ISER, Wolfgang. Os Atos de Fingir ou o que é Fictício no Texto Ficcional. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da Literatura em Suas Fontes*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. v. 2. cap. 31, p. 955-987.

_____. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

_____. O jogo do texto. In: LIMA, Luiz Costa. *A literatura e o leitor: textos da estética da recepção*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. p. 105-118.

_____. Problemas da teoria da literatura atual: o imaginário e os conceitos-chave da época. In: Lima, Luiz Costa (Org.). *Teoria da Literatura e suas Fontes*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. v. 2. cap. 30, p. 927-953.

JACKSON, David. *Certo sertão: sessenta anos de fortuna crítica de Guimarães Rosa*. In: *O eixo e a roda*. Belo Horizonte. v. 12. 2006. p. 323-342. Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_txt/er_12/er12_dj.pdf. Acesso em set. 2012.

JAKOBSON, Roman. Linguística e poética. In: _____ *Linguística e Comunicação*. 22. ed. São Paulo: Cultrix, 2010. p. 150-207.

JAUSS, Hans Robert. A estética da recepção: colocações gerais. In: LIMA, Luiz Costa. *A Literatura e o leitor: textos da estética da recepção*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. p. 67-84.

JOLLES, André. *Formas Simples*: legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste. São Paulo: Cultrix, 1976.

LIMA, Luiz Costa. A antiphisis em Jorge Luís Borges. In: _____. *Mímesis e modernidade*: formas das sombras. 2. ed. São Paulo: Paz e terra, 2003. p. 237-265.

_____. A questão da narrativa. In: _____. *Pensando nos Trópicos*: (dispersa demanda II). Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p. 138-148.

_____. A sacração do indivíduo. In: _____. *Limites da voz*: Montaigne, Schlegel, Kafka. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005. p. 19-104.

_____. Introdução geral. In: _____. *Mímesis e a reflexão contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010. p. 7-50.

_____. *Mímesis e Modernidade*: formas das sombras. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

_____. O controle do imaginário. In: _____. *Trilogia do controle*: o controle do imaginário/sociedade e discurso ficcional/o fingidor e o censor. 3. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

_____. O mundo em perspectiva: Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo. (Org.) *João Guimarães Rosa*: ficção completa em dois volumes. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009. v. 1. p. CCXVI-CCXXIX.

_____. Prefácio. In: LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 15-28.

_____. Prefácio à segunda edição. In: _____. *A Literatura e o leitor*: textos da estética da recepção. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. p. 9-34.

LIMA, Sônia Maria van Dijck. *Guimarães Rosa*: escritura de Sagarana. São Paulo: Navegar, 2003.

_____. Memória crítica de Sagarana. In: *Manuscritica*. São Paulo: Annablume, junho de 2001, n. 10. p.155-164. Disponível em:
<http://ojscurso.fflch.usp.br/index.php/manuscritica/article/view/763>.
 Acesso em mai. 2013.

LINS, Álvaro. Uma grande estreia. In: Guimarães Rosa. COUTINHO, Eduardo. (Org.) Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. *Fortuna crítica* nº 6. 1983. p. 237-242.

LODGE, Davi. *A arte da ficção*. Porto Alegre: L&PM, 2009.

LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo. (Org.) *João Guimarães Rosa: ficção completa em dois volumes*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009. v. 1. p. XXXI-LXV.

LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. 34. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

KOSS, Monika von. *Rubra força: fluxos do poder feminino*. São Paulo: Escrituras, 2004.

MACEDO, José Marcos Mariani de. Posfácio. In: Lukács, Georg. *A Teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. ed. 34. São Paulo: Duas Cidades, 2000. p. 163-232.

MACHADO, Ana Maria. *Recado do nome: leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

MARTINS. Nilce Sant'Anna. *O Léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo: Edusp, 2008.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Unesp, 2003.

NOVIS, Vera. *Tutameia: engenho e arte*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

NUNES, Benedito. *Interpretação de Tutameia. O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 2 de set. 1967. Suplemento Literário. In: ALMEIDA, Ana Luíza Penna Buarque de. *Um Abreviado de tudo: anedotas de Tutameia*. Belo Horizonte: UNA, 2001.

OLIVEIRA, Alexandre Amorim. Armadilhas de Sedução em Meu tio Itauaretê. In: *Educação Pública*. Literatura. 3 de fev. de 2009. ISSN 1984-6290. Disponível em: <http://www.educacaopublica.rj.gov.br/biblioteca/literatura/0084.html>. Acesso em mai. 2013.

OLIVEIRA, F. Guimarães Rosa. In: COUTINHO A. (Org.). *A literatura no Brasil*. São Paulo: Global, 2001. p. 475-526.

_____. Revolução Rosiana. In: COUTINHO, Eduardo. (Org.) *João Guimarães Rosa: ficção completa em dois volumes*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009. v. 1. p. CIII-CIX.

PEREIRA, Rubens Alves. Imagens do sertão: Juraci Dórea e Guimarães Rosa. p. 1-19. Disponível em: <<http://www.uefs.br/nes/juracidorea/publicacoes/imagensdosertao.pdf>>. Acesso em abr. 2012.

PROENÇA, M. Cavalcanti. Don Riobaldo do Urucuia: cavaleiro dos Campos Gerais. In: COUTINHO, Eduardo. (Org.) *João Guimarães Rosa: ficção completa em dois volumes*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009. v. 1. p. CLX-CLXIX.

RAMOS, Jacqueline. Comicidade e representação. XI Congresso Internacional da ABRALIC. *Tessituras, Interações, Convergências*. 13 a 17 de julho de 2008. USP – São Paulo, Brasil. Disponível em: http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/048/JACQUELINE_RAMOS.pdf. Acesso em maio de 2013.

_____. *Risada e meia: comicidade em Tutameia*. 1. ed. São Paulo: Annablume, 2009.

_____. O estranho cômico em *Tutameia*. In: *Anpoll*. v. 2. n. 24. 2008. Disponível em: <http://www.anpoll.org.br/revista/index.php/revista/article/viewFile/5/35>. Acesso em fev. 2013.

REBELO, Marques. Introdução. In: HOMERO. *Odisseia*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003. p. 5-6.

REIS, Carlos. A evolução literária. In: _____. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. 2 ed. Coimbra: Almedina, 2001. p. 381-406.

ROMANELLI, Kátia Bueno. A “álgebra mágica” na construção de textos de *Tutameia* de João Guimarães Rosa. Tese. *Centro de Apoio à Pesquisa em História Sérgio Buarque de Holanda*. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. FFLCH/USP. 1995. Disponível em: <http://www.caph.fflch.usp.br/node/49800>. Acesso em maio de 2013.

RÓNAI, Paulo. Os prefácios de Tutameia. O Estado de S. Paulo, 16 de março de 1968. In: ROSA, João Guimarães. *Tutameia: Terceiras estórias*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2009. p. 14-20.

_____. As estórias de Tutameia. O Estado de São Paulo, 23 de março de 1968. In: _____. *Tutameia: Terceiras estórias*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2009. p. 21-27.

ROSA, João Guimarães. *Tutameia: terceiras Estórias*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2009.

SCARPELLI, Marli de Oliveira Fantini. Apresentação. In: _____. *A poética migrante de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: UFMG, 2008. p. 9-15.

SANTIAGO, João Batista Sobrinho. *Mundanos fabulistas: Guimarães Rosa e Nietzsche*. Belo Horizonte: Crisálida/CEFET, 2011.

SANTOS, Carmen Sevilla Gonçalves dos. Relação texto-leitor e perspectivas teóricas: um panorama. In: _____. *Teoria do efeito estético e teoria histórico-cultural: o leitor como interface*. Org. Anco Márcio Tenório Vieira, Ângela Paiva Dionísio. Recife: Bagaço, 2009. p. 49-82.

SCHWARZ, Roberto. Grande sertão: a fala. In: *A sereia e o desconfiado: ensaios críticos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. p. 37-41.

SIMÕES, Irene Gilberto. *Guimarães Rosa: as paragens mágicas*. São Paulo: Perspectiva; MCT; CNPq, 1988.

TURRER, Daisy. *O livro e a ausência de livro em Tutameia, de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

VALENTE, Luiz Fernando. Uma Poética do Diálogo: os prefácios de *Tutameia*. In: _____. *Mundivivências: leituras comparativas de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: UFMG, 2011. p. 19-33.