

Ana Maria Bernardes de Andrade

A VELHACARIA NOS PARATEXTOS DE
TUTAMÉIA – TERCEIRAS ESTÓRIAS

Ana Maria Bernardes de Andrade

A VELHACARIA NOS PARATEXTOS DE
TUTAMÉIA – TERCEIRAS ESTÓRIAS

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Teoria e História Literária.
Área de concentração: Literatura Brasileira – Século XX
Orientador: Prof. Dr. Fábio Rigatto de Souza Andrade
Universidade de São Paulo

Campinas – SP
Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp
2004

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA
IEL - UNICAMP

An24v	<p>Andrade, Ana Maria Bernardes de. A velhacaria nos paratextos de <i>Tutaméia : terceiras estórias</i> / Ana Maria Bernardes de Andrade. – Campinas, SP : [s.n.], 2004.</p> <p>Orientador : Prof. Dr. Fábio Rigatto de Souza Andrade. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.</p> <p>1. Literatura brasileira - Séc. XX.. 2. Rosa, João Guimarães, 1908-1967. 3. <i>Tutaméia : terceiras estórias</i>. 4. Prefácios. I. Andrade, Fábio Rigatto de Souza. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.</p>
-------	---

Dissertação defendida e aprovada, em 27 de fevereiro de 2004, pela banca examinadora constituída pelos professores:

Prof. Dr. Fábio Rigatto de Souza Andrade – FFLCh / USP – Orientador

Profa. Dra. Sônia Maria de Melo Queiroz – Fale / UFMG

Profa. Dra. Suzi Frankl Sperber – IEL / Unicamp

Dedico este trabalho aos brasileiros do sertão
e à memória de João Guimarães Rosa

Agradeço a meus pais, Tarcízio e Cleusa, meus irmãos, Biba e Ênio, e meus sobrinhos, Luíza, Paulo e José Francisco, ao Alonso e à Graziela, pela união da família, felicidade maior de todas, obrigada.

À Pantera Materias de Construção, de Ibiá-MG, que financiou a execução deste trabalho, com a ajuda da Fapesp, a quem também sou muito grata.

Aos queridos ibiaenses, amigos e parentes, raiz primeira sempre presente, brigadão. Abraço especial para as amigas Dulci e Elenir e pra tiarada e primaiada dioga e clermoa.

Aos amigos da UFMG e de Belo Horizonte, companheiros na experimentação universitária, pelas memórias burlescas e amizades sinceras, fundamentais nesta nova fase, *merci*.

Às pessoas de Caraíva, que ampliaram meu universo, agradeço a lembrança, *beaucoup*.

À galera de Uberlândia, utópicos artistas pops, por embelezarem a vida no cerrado, valeu!

À turma do IEL, pelos momentos felizes e frutíferos, um grande abraço, especialmente para Beth, Cosme e Iva, Cássio e Cuca, Clara e João, Patty, Jô e Chicão. À Anita e à Ruth, pela força, e ao Samuel, pela Bárbara, meu muito obrigada.

À Bárbara, que me ensinou a ver estrelas num pratinho de aletria, agradeço a nova vida.

A João Guimarães Rosa, pelo valioso legado, ave !

De teu olho Rosa dizem que as grávidas retiram a cor dos filhos ou o sexo pois que verde do outro olho teu é a cor dos machos. As meninas amam teu olho Rosa e recebe flores cravos cantigas. Não deixarei Canudos longe e eu nada faço, aqui aprendi a ser amado e não saber que melhor morte aos guerreiros que avançam sobre ti a tua viril pureza entende metodos e mecanicas da violência com tal destreza que teu coração não percebe. Identificado aos campos, pesquisas um mundo. Vais à praça e estranho como estranhas as almas estampadas nos rostos – um anuncio de medo e bom amargo além? Onde o mundo, qual? Não interessa a riqueza o tamanho a qualidade se aldeia ou cidade – há o certo homens tensos para a luta.

Glauber Rocha

LISTA DE QUADROS E FIGURAS

Quadro 1 – Contos cujos personagens são nomeados com o pronome <i>eu</i> ou variantes	44
Quadro 2 – Contos cujos personagens são homônimos do autor ou seus heterônimos anagramáticos	44
Quadro 3 – Contos que têm personagem chamado Ladislau (santo do dia de nascimento do autor)	44
Quadro 4 - Contos que têm personagem chamado Joaquim	44
Quadro 5 – Diferenças entre os índices	53
Quadro 6 – Evolução dos paratextos de <i>Tutaméia – Terceiras Estórias</i>	114
Figura 1 – Capa de <i>Tutaméia</i>	117
Figura 2 – Quarta capa	118
Figura 3 – Orelhas da primeira edição.....	119
Figura 4 – Orelhas das edições seguintes.....	120
Figura 5 – Índice	121
Figura 6 – Índice de releitura	122
Figura 7 – Ilustrações do miolo.....	123
Figura 8 – Fac-símile do original	123
Figura 9 – Frontispício de <i>Tutaméia</i>	124
Figura 10 – <i>Grande Sertão: Veredas</i> – orelha 1	125
Figura 11 - <i>Grande Sertão: Veredas</i> – orelha 2	126
Figura 12 - <i>Grande Sertão: Veredas</i> – orelha 3	127
Figura 13 - <i>Grande Sertão: Veredas</i> – orelha 3	128
Figura 14 – Lista de motivos para a capa de <i>Tutaméia</i>	129

SUMÁRIO

Introdução	1
Capítulo 1 – Príncipeio	7
1.1. Apontamentos sobre a leitura de paratextos	12
1.2. Rosa, o fazedor de livros	15
Capítulo 2 – Paramentos: análise dos paratextos de <i>Tutaméia</i>	17
2.1. Título do livro: <i>Tutaméia – Terceiras Estórias</i>	18
2.1.1. – Que é isto ? – Nada, não...	21
2.1.2. <i>Tutaméia</i> e <i>Odisséia</i> : rima ou solução ?	24
2.1.3. Repercussão	30
2.2. Nome do autor: João Guimarães Rosa	40
2.2.1. <i>Mea omnia</i> : marcas autorais em <i>Tutaméia</i>	42
2.2.2. Os brincos de <i>Tutaméia</i>	46
2.3. Índices: os tipos móveis	52
2.4. Listas	58
Capítulo 3 – Parâmetros: análise dos prefácios de <i>Tutaméia</i>	63
3.1. A aletria é a prova dos nove	65
3.1.1. Anedotário	82
3.1.2. Rôr de nada	87
3.2. – Mas será o hipotrélico ?	93
3.2.1. Rosa e o neologismo	94
3.2.2. Destrinchando o hipotrélico	96
Apêndice	105
A. Nome do autor	105
A.2. Histórico editorial de <i>Tutaméia</i>	114
Anexos	117
Anexo 1 – Paratextos de <i>Tutaméia</i>	117
Anexo 2 – Rascunhos editoriais	125
Bibliografia	131

RESUMO

Propomos uma análise de *Tutaméia — Terceiras Estórias*, último livro publicado em vida por João Guimarães Rosa (1967), com ênfase em seus paratextos. Nossa hipótese inicial é que a composição de *Tutaméia* seja orientada por um projeto estético que prima pela velhacaria, a astúcia do sertanejo. Nosso objetivo é traçar, a partir dos elementos analisados, um esboço de projeto literário do autor. Sobre esta obra existem apenas alguns artigos e citações esparsas, além das leituras de Simões (1988) e Novis (1989). Simões (1988) orienta sua leitura pelos prefácios do livro, enquanto Novis (1989) desvenda suas intratextualidades. Ora, tanto os prefácios quanto as intratextualidades, assim como os paratextos e as intertextualidades, constituem o que Genette chama de transtextualidade do texto. A leitura dos elementos transtextuais em *Tutaméia* remete-nos a questões fundamentais para Guimarães Rosa, que explora em suas obras a ambigüidade das regiões fronteiriças. É na fronteira do livro que se situam seus paratextos, dispostos em *Tutaméia* de modo a suscitar dúvidas quanto a seu valor de verdade ou de ficção. Realizamos, nesta dissertação, uma análise de elementos paratextuais de *Tutaméia* — título, orelhas, índices, listas e dois de seus prefácios, “Aletria e hermenêutica” e “Hipotrérico” — para, a partir deles, chegar às diretrizes que norteiam o estilo de Guimarães Rosa, quais sejam, a valorização da cultura popular, polifonicamente relacionada à erudição livresca do autor, e o experimentalismo lingüístico, que leva ao enriquecimento do vocabulário e sintaxe do português brasileiro, elementos que atuam em conjunto, no sentido de transfigurar a realidade pelo primado da intuição.

- Palavras-chave: João Guimarães Rosa (1908-1967), *Tutaméia – Terceiras Estórias*, Paratextos, Prefácios

ABSTRACT

Our proposal is to analyze of *Tutaméia — Terceiras Estórias* (1967), the last book edited by João Guimarães Rosa during his lifetime, emphasizing his paratexts. Our initial hypothesis is that *Tutaméia* composition is guided by an esthetical project that excels for the trick (*velhacaria*), the country man's ruse. The objective is to trace, from the analyzed elements, an outline of the literary project. In respect to the present work there are some articles and spread citations, besides this, there are the Simões' readings (1988) and Novis' (1989). Simões conducts his reading through the prefaces, while Novis reveals his intratextualities. As much forewords as the intratextualities, as well as paratexts and intertextualities, constitute what Genette calls text transtextuality. The reading of the transtextual elements at *Tutaméia* guides us to fundamental questions to Guimarães Rosa, who explores in his works the ambiguity of the borderline regions. It is into the border of the book that the paratexts are located, aligned in such a way in *Tutaméia* in order to raise doubts related to his truth-value or his fiction. An analyze has been made into this dissertation concerning to the paratextual elements from *Tutaméia* – title, book ears, index and the prefaces “Aletria e hermenêutica” and “Hipotrélíco” — in order to get the guidelines that command the Guimarães Rosa's style, that is, the popular culture valorization, polyphonically related to his bookish erudition and the linguistic experimentalism that makes possible the vocabulary enrichment and the syntax of the Brazilian Portuguese, elements that interact, in a sense of transfiguring the reality through the intuition primacy.

Key words: João Guimarães Rosa (1908-1967), *Tutaméia – Terceiras Estórias*, Paratexts

Introdução

A obra abria.

Curtamão

A literatura mundial vivenciou um período de intensa produção de obras significativas no final do século XIX e no breve século XX. Modelos de representação até então incontestáveis caíram por terra, apresentando-se ao homem um universo com outras dimensões. Os artistas da época compreenderam que havia a “necessidade de construir uma arte nova com base nos fragmentos e sensações do presente”(Bradbury, 1987, p. 23), que rompesse com tudo o que havia até então e *reconstruísse* um novo universo. Era o modernismo, que começou na Europa e se propagou por todo o Ocidente, um *boom* de revoluções e experimentações que reconfiguraram o discurso estético.

Com as Grandes Guerras, alguns artistas se viram obrigados a se posicionar politicamente. Outros, por sua vez, optaram por buscar mitos universais. A instabilidade a que o mundo se viu submetido levou esses artistas a buscarem novos mitos, que preenchessem a lacuna deixada pela queda do pensamento iluminista. É o caso de James Joyce que, com *Ulysses*, construiu “pontes metafóricas entre mitos antigos e modernos”(Harvey, 1993, p. 38) e, com *Finnegans Wake*, criou “uma grande enciclopédia de experimentação, escrito num megaidioma que o relacionava com as grandes tradições narrativas e míticas do mundo” (Bradbury, 1987, p. 34).

Eco (1986) compara o universo de *Finnegans Wake* ao descrito por Einstein, para quem apenas a conjunção de modelos complementares e equiprováveis de representação poderiam nos aproximar da percepção do todo. A linguagem (elemento formador do universo literário) perde seu caráter linear, sendo, para isso, constituída de signos por si só plurívocos, que apontem para várias direções possíveis de significação. Em textos desta

natureza, o leitor tem uma “certa” liberdade, concedida pelo autor, que orienta a leitura pela ordenação dos elementos, arranjados numa *forma* que garanta a plurissignificação (e não ausência de significação). Na aparente desordem, há sistemas de probabilidade provisórios que, num determinado momento, valem para a leitura, e também tentativas de aplicação de outros sistemas possíveis e complementares. A obra ordenadora do autor não é aleatória, assim como “Deus não joga dados com o universo”.

No panorama da literatura brasileira, situa-se neste período a obra de João Guimarães Rosa, comparada à do escritor irlandês em importante estudo de Campos (1983), devido à semelhança dos procedimentos lingüísticos e estruturais dos dois autores, que se caracterizam por uma “atitude experimentalista perante a linguagem” (p. 324), quer seja em termos lexicais, com o uso de palavras *porte-manteau*, aglutinações, afixações, aliterações e rimas, quer seja pela sintaxe, rítmica, pontuada, telegráfica. Graças a esses procedimentos formais, a linguagem desses autores “identifica-se, isomorficamente, às cargas de conteúdo que carrega, e passa a valer, ao mesmo tempo, como texto e como pretexto, em si mesma, para a invenção estética, assumindo a iniciativa dos procedimentos narrativos” (p. 325).

O crítico ressalta a semelhança estrutural entre os romances de Joyce (*Finnegans Wake*) e de Rosa (*Grande Sertão: Veredas*), narrativas circulares onde ocorre a “elisão da estrutura linear e da unidade temporística, que cedem lugar a uma forma aberta, atemporal, aperspectívica” (p. 328), e a presença em ambos de motivos musicais, que funcionam como *leit motiv* ao longo das narrativas — no romance joyceano, a evocação dos nomes dos protagonistas masculino e feminino e o uso reiterado de algumas frases; no rosiano, a repetição de frases e palavras, como “viver é muito perigoso” e “nonada”, e a reverberação do fonema /d/, o qual remete às polaridades primordiais Deus e Demo, concentradas

ambiguamente na figura de Diadorim (Dia + adora + im ou Diá + dor + im), “caleidoscópio em miniatura de reverberações semânticas, suscitadas por associação formal” (p. 339). Campos (1983) ressalta que, se o texto de Joyce é mais radical, tanto na complexidade estrutural quanto na ostensiva deformação léxica, o de Rosa avulta-se no contexto da literatura brasileira.

Novis (1989), na segunda parte de seu pioneiro estudo sobre *Tutaméia – Terceiras Estórias*, comprova o parentesco entre o autor irlandês e o brasileiro, a partir da análise de um conto paradigmático deste livro, “Desenredo”. A autora recorre a duas correspondências de Rosa a Bizzarri (1981) como provas cabais da concordância do autor quanto à aproximação de seu nome ao de James Joyce. Novis (1989) assinala, ainda, a semelhança entre os nomes das protagonistas femininas de “Desenredo” — Livíria, Rivília ou Irlívia (JGR) — e de *Finnegans Wake* – Anna Livia Plurabelle (JJ) —, que sofrem modificações quanto à ordem de suas letras em ambas as narrativas. O próprio título do conto analisado, “Desenredo”, seria uma referência ao referido texto de Campos (1983), “Um lance de ‘dês’ do *Grande Sertão*”.

Graças a tamanho experimentalismo, *Finnegans Wake* e *Ulysses*, de James Joyce, assim como *Grande Sertão: Veredas* e *Tutaméia*, de Guimarães Rosa, e tantas obras modernas, apresentam um hermetismo quase inatingível para o grande público, o que pode se relacionar tanto à aura da obra de arte, idéia romântica, como a uma forma de resistência à massificação imposta pela indústria cultural. Nesse sentido, convém lembrar o seguinte comentário do narrador do também hermético “Cara-de-Bronze” (Rosa, 1994, p. 687-688) :

Eu sei que esta narração é muito, muito ruim para se contar e se ouvir, dificultosa; difícil: como o burro no arenoso. Alguns dela vão não gostar, queriam chegar depressa a um final. Mas — também a gente vive sempre somente é espreitando e querendo que chegue o termo da morte? Os que saem logo por um fim, nunca chegam no Riacho do Vento. Eles, não animo ninguém nesse engano; esses podem, e é melhor, dar volta para

trás. Esta estória se segue é olhando mais longe. Mais longe do que o fim; mais perto. (...) Estória custosa, que não tem nome; dessarte, destarte. Será que nem o bicho larvim, que já está comendo da fruta, e perfura a fruta indo para seu centro. Mas, como na adivinha — só se pode entrar no mato é até ao meio dele. Assim, esta estória.

Acreditamos que, em *Terceiras Estórias*, o experimentalismo ultrapassa as barreiras lexicográficas, invadindo um espaço do livro, os paratextos, que, como veremos no Capítulo 1, têm a função de explicitar na obra a ordem estabelecida pelo autor.

Antes de mais nada, faz-se necessário conceitualizar *transtextualidade* de uma obra literária. Essa terminologia foi cunhada por Genette (1982, p. 7 apud Maingueneau, 1996, p. 27) para designar “a transcendência textual do texto”, “tudo o que o coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros textos”. Assim, compõem a transtextualidade de uma obra literária (Maingueneau, 1996, p. 27):

- a **intertextualidade**, que supõe a co-presença de pelo menos dois textos (alusões, citações, plágio...), é a relação mais visível;
- a **paratextualidade**: título, advertências, prefácios, posfácios, notas, etc.;
- a **metatextualidade**: as diversas formas de comentário;
- a **arquitextualidade**: são as designações genéricas (comédia, novela...), que não são necessariamente expressas;
- a **hipertextualidade**: as relações que unem um texto que se enxerta num texto anterior, por transformação ou imitação.

Ainda citando Maingueneau (1996, p. 27), “cada obra, cada gênero define sua identidade por sua maneira de gerar a transtextualidade e é sobre esse trabalho diferenciador que convém concentrar a atenção”.

O estudo dos índices de *Tutaméia*, por exemplo, demonstra a intencionalidade demiúrgica do autor em estabelecer uma nova ordem dentro da existente e em movimentar as partes do livro. As inter-relações entre essas partes, analisadas por Novis (1989), demonstram que esse trabalho perpassa todo o volume. Com base nessa perspectiva, propomos analisar os paratextos de *Tutaméia*, na busca dos pressupostos teóricos desenvolvidos pelo autor neste espaço de autolegitimação discursiva.

A sísifa tarefa de buscar o projeto estético de Guimarães Rosa nas cifras dos paratextos de *Tutaméia*, pretendida nesta dissertação de mestrado, parte do princípio de que existe aí uma intensa elaboração teórico-criativa do autor acerca de si mesmo, de sua obra, de suas intenções como escritor, de sua relação com a literatura. Em alguns momentos, esses sinais parecem servir apenas para despistar. Mas talvez a informação adquirida naquela volta inútil risque um fósforo em uma outra parte do texto.

De fato, tais elementos remetem-nos a questões caras a Guimarães Rosa, que explorava em suas obras os limites entre realidade e ficção, autoria e citação, inspiração e trabalho, início e fim, consciência e inconsciência, eu e outro, destino e livre arbítrio, etc. Na delimitação desses conceitos, opostos e complementares, é sempre enfatizada pelo autor a ambigüidade das regiões fronteiriças, onde tudo é e não é (cf. Candido, 1983; Sperber, 1976, 1982; Galvão, 1972, Novis, 1989, Arrigucci, 1995, Duarte, 2001.)

Na verdade, o que propomos neste trabalho, assim como Rónai (2001), é apenas “uma das muitas maneiras de acercamento amoroso de uma obra de ficção com que nossas letras contribuem para a literatura mundial” (p. 16). Desse modo, pedimos desde já desculpas se, em algum momento, em vez de alcançarmos o distanciamento crítico, conseguido através da releitura, exigida pelo próprio autor em seus índices, simplesmente aceitamos as regras do jogo, que, no caso da leitura da obra rosiana, pode ser comparada à brincadeira infantil registrada na epígrafe de “Cara-de-Bronze”, o qual manda o Grivo procurar poesia:

- *Boca-de-forno!?*
- *Forno...*
- *O mestre mandar!?*
- *Faz!*
- *E fizer!?*
- *Todo!*

Capítulo 1 – Príncipeio

São casos de caipira.

Reminiscção

Nos tempos de outrora, quando dantes navegavam nossos velhos marinheiros, corria à boca graúda as desartes de um gênio literário, entrado no bando já como chefe. O nome era João, o Guimarães Rosa, o Guima, o Rosa, o doutor João. Sua morte súbita coincidiu com *Tutaméia* e a Academia. À primeira crítica sobre sua obra, que consagrava a genialidade do autor de *Sagarana* (enfim tornado imortal), sucedeu-se uma enxurrada de estudos acadêmicos, além de adaptações para teatro, TV e cinema, que o levaram ao grande público. Todos sabem que Guimarães escreveu o *Grande Sertões*, muitos viram Lombardi travestida na Globo, ou algo do Bial — e quanta gente se mata por ele até hoje.

Quando lançou *Tutaméia – Terceiras Estórias* (1967), João Guimarães Rosa já era um renomado escritor brasileiro, com a obra traduzida para vários idiomas e fazendo sucesso na Europa, o que pode ser comprovado pela seguinte afirmação de Rónai (2001), em importante estudo sobre o livro anterior do autor, *Primeiras Estórias*, depois tornado sua introdução: “mesmo aos livros vindouros do ficcionista estão asseguradas, desde já, vasta expectativa e acessibilidade universal” (p. 14). Porém, ao invés de brindar os leitores com livros monumentais, como o fizera em 1956, ano de lançamento de *Corpo de Baile e Grande Sertão: Veredas*, calhamaços originalíssimos de mais de 500 páginas cada, o autor vinha se limitando a publicar pequenos textos na imprensa, como “Meu tio, o Iauaretê”, relançado postumamente em *Estas Estórias* (1969), originalmente divulgado na *Senhor* em 1961, ano em que Rosa publicaria n’ *O Globo* a maioria de sua *Primeiras Estórias*.

Tutaméia é também uma coletânea de contos, desta vez compilados da revista médica semanal *Pulso* (onde, entre 1965 e 1967, o autor alternava-se na seção de literatura com Carlos Drummond de Andrade, amigo, conterrâneo e colega farmacêutico), reordenados, acrescida de dois d'*O Globo* (1961) e antecedida de um prefácio inédito. Apesar de críticas como a de Brasil (1969), que considerou *Tutaméia* a “chave da obra” rosiana, alguns leitores o consideraram “obra menor”, “hermética”, “irônica”, mera resposta à crítica ou retomada de livros anteriores.¹

Até hoje este título é um dos menos conhecidos do autor, conforme pudemos observar em nossa pesquisa bibliográfica. Além das análises presentes nas orelhas e apêndice do próprio volume, encontramos apenas alguns artigos, livros e estudos dedicados às *Terceiras Estórias*.² Esta pequena bibliografia específica fica ainda menor se comparada à de estudos sobre *Grande Sertão: Veredas*, hoje clássico nacional.

Uma das explicações para essa aceitabilidade relativamente baixa pode ser o excesso de paratextos deste livro, o que por outro lado tem sido ponto de partida para as análises da obra por hora realizadas, que refletem sobre seus títulos, índices, prefácios, inter e intratextualidades. Em *Terceiras Estórias*, encontramos nada menos que 2 índices (sendo um de releitura, ao final do livro), 4 prefácios (distribuídos entre os 40 contos), 24 epígrafes, 4 “hipógrafes” (neologismo que designa epígrafe ao final do texto), um “glossário”, uma “glosação em apostilas”, inúmeras citações, diretas e indiretas, de outros textos, seus e de outros autores, além da recorrência de lugares, personagens e

¹ Cf. “*Estas Estórias*”, de Fernando Py, 1970: “A coletânea é, incontrovertidamente, melhor que o último livro publicado em vida de Rosa: *Tutaméia*. Nesta, o que o autor de *Sagarana* intentava era um painel minucioso e, de certa maneira, elucidativo da obra anterior. Assim, as curtas estórias repetem um tanto — especialmente na linguagem — algumas características já descobertas e ‘fichadas’ — bem como processos de estruturação e aprofundamento e multiplicação de expressões típicas e jogos semânticos. Em *Estas Estórias*, o projeto era, nota-se, mais ambicioso.” In: Coutinho, 1983, p. 573.

acontecimentos em diversos contos do livro — fora a estranheza do próprio título: o que significa *tutaméia*, e por que *terceiras*, se as *estórias* anteriores eram as *primeiras*?

Recorrendo à metáfora borgiana, podemos dizer que *Tutaméia* é um livro-labirinto, com várias entradas e passagens secretas; dentro dele, mora um homem-touro, boi-vaqueiro, figura ambígua e enigmática; o fio de Ariadne é a própria trama do texto, seus paratextos, que o leitor-herói-Teseu deve seguir, no caminho de volta (a ida se dá às cegas), para não se perder/prender nesse livro de areia. Tal fio, porém, não é inteiro, linear, havendo sempre o perigo de se andar em círculos, se não forem feitas as corretas amarrações, que são várias. Montagens e justaposições, técnicas usadas no cinema, no cubismo e nos haikais, são muitas vezes necessárias para se produzir o sentido desse texto, considerado hermético, apesar de (ou graças a) seus tantos paratextos. As bordas bordadas de *Tutaméia* revelam a preocupação do autor com sua imagem construída, com a impressão de sua marca na história da literatura brasileira.

No texto que viria a compor o Apêndice de *Tutaméia*, Rónai (1969) transcreve parte de um diálogo que mantivera com Rosa que, “feliz por ter levado o amigo a uma cilada” (p. 194), lhe indicara o “macete” do índice do livro, dando a entender que, para testar a argúcia da crítica, ele havia plantado charadas naquele volume, transformando sua leitura em uma corrida de obstáculos. O mesmo crítico, já no ensaio sobre *Primeiras Estórias*, anteriormente citado, comenta (2001, p. 16):

De [minhas] conversações com o autor, nas quais vislumbrou numerosos subentendidos que lhe tinham escapado durante a leitura, ficou-[me] a convicção de que mesmo ao olhar mais agudo seria impossível abranger a totalidade intrincada das intenções do mais consciente dos nossos escritores.

² Felizmente, pudemos observar, durante congressos e seminários de que participamos, que há um número crescente de leituras do livro.

Acreditamos que, seguindo a tendência de relativização dos sentidos, referida na Introdução, a composição de *Terceiras Estórias* seja orientada por um projeto estético que prima pela *velhacaria*, a astúcia do sertanejo, mestre em pregar peças, quer seja no jogo do truque, nos negócios ou na política. Velhacaria da raposa, que “avança, mas nuns passos de quem se retira” (Rosa, 1978, p. 95). O texto lança mão da astúcia, da velhacaria, para burlar as leis tácitas dos tradicionais contratos literários, que exigem, por exemplo, que o conto seja fechado sobre si mesmo, um todo absoluto — aqui, as intratextualidades os colocam em constante comunicação; que os prefácios sejam verdadeiros, críticos e que antecedam a obra — aqui, surgem travestidos em fábulas e espalhados ao longo do livro; que se citem as fontes das citações — aqui, elas podem ser forjadas ou apócrifas.

O autor-implícito de *Tutaméia* agiria, assim, como Ulisses diante dos contratos petrificados dos mitos.³ Entretanto, se astúcia de Ulisses desafia o poder do mito, a velhacaria em *Tutaméia* desafia o poder do logos. Tal inversão demonstra o deslocamento por que passou a civilização ocidental: do mítico original, cavernoso, ao advento da era moderna, pautada na lei e na ordem. Na obra de Guimarães Rosa, como observa Sperber (1976), dá-se o movimento inverso, do logos para o mito, realizando-se o que o autor chamara de “primado da intuição” contra a “megera cartesiana” (Lorenz, 1994).

³ Adorno e Horkheimer (1985) afirmam que, na *Odisséia*, os seres mitológicos obedecem a contratos petrificados, inexoráveis. A única salvação de Ulisses frente a essas potências é descobrir lacunas nesses contratos, que lhe possibilitem cumpri-los e escapar com vida, para voltar a casa e ter muitas estórias para contar. A *Odisséia* é lida pelos filósofos como uma alegoria do processo de constituição do sujeito racional, leitura por sua vez baseada nas idéias de Marx, Freud e Nietzsche. Os perigos que Ulisses enfrenta no seu retorno a casa representam as potências de dissolução, e as atitudes do herói demonstram como, para dominar a natureza, tanto a externa quanto a do próprio homem, a razão usa de violência e promove o enrijecimento do ego. Assim, razão e dominação encontram-se relacionadas desde os primórdios de nossa civilização.

Uma das passagens mais famosas aventuras de Ulisses é seu encontro com as sereias, cujo canto arrasta para o mar quem o escuta, sendo por elas devorado. Blanchot (1959) afirma que o que Ulisses ouviu não foi propriamente o canto das sereias, mas apenas um convite a um canto ainda por vir. A este canto do abismo, que promete reconhecimento, Ulisses reage com astúcia e prudência, passando ao largo, o que permite descrevê-lo aos ouvintes da posteridade. Ora, que canto então é esse, que antecipa um provável conteúdo, esse discurso sedutor, metadiscorso, que promete ao leitor a suspensão do tempo no momento da leitura? Não seria este o estatuto dos paratextos? Antecipando-se ao texto, convidando o leitor para que entre no espaço do livro, onde o espera um mundo imaginário, os paratextos podem ser vistos como o canto sedutor do livro, a isca destinada ao público pretendido:

Tal como vitrinas de exposição, testemunhos ou amostras, seus [do livro] transbordamentos valorizam-no: notas, índices, bibliografia, mas também prefácio, prólogo, introdução, conclusão, apêndices, anexos. São as rubricas de uma *dispositio* nova que permitem julgar o volume sem o ter lido, sem ter entrado nele. (Compagnon, 1996, p. 70.)

Tutaméia abusa dos paratextos, na tentativa de conquistar leitores para suas páginas “difíceis”, herméticas, ambíguas, irônicas. Em sua quarta-capa, este convite é insistentemente reiterado, pela repetição da palavra “leia”, que ocupa toda a mancha em caracteres miúdos. Nosso trabalho é fruto da aceitação desse convite. A proliferação dos elementos paratextuais em *Tutaméia* exacerba as potencialidades discursivas deste espaço do livro. Nesse sentido, julgamos necessária uma leitura atenta dos paratextos de *Tutaméia* que, conforme pretendemos demonstrar neste estudo, trazem sistematizados, ainda que de forma oblíqua, as proposições que norteiam a elaboração da obra rosiana.

1.1 - Apontamentos sobre a leitura de paratextos

*Como uma encadernação vistosa
Feita para iletrados
A mulher se enfeita
Mas ela é um livro místico
E somente a alguns
A que tal graça se consente
É dado lê-las*

John Donne⁴

Maingueneau (1996) afirma que, quando um texto se desvia muito dos padrões aceitos e esperados pelo público, geralmente encontramos na própria obra explicações para esses desvios, argumentos que procuram conquistar o leitor. Para isso, o autor utiliza os paratextos (título, prefácios, etc.), de onde pretende dirigir a leitura da obra. Assim, através dos paratextos, guias de leitura por excelência, o texto procura seduzir o leitor e, ao mesmo tempo, controlar o percurso de seu olhar, orientar a leitura de modo a obter os resultados desejados. Nesse espaço de autolegitimação discursiva, podemos encontrar a “chave interpretativa” da obra (p. 27), pois nele autor indica seu projeto estético.

Segundo Compagnon (1996), ao fortalecimento dos conceitos de propriedade e indivíduo e à invenção da imprensa, fenômenos modernos, correspondeu um maior rigor na apresentação dos textos escritos. A delimitação das fronteiras do livro através dos paratextos (título, prefácio, índice, etc.) e a diferenciação das vozes do discurso com os recuos, itálicos e aspas, tornaram o livro um espaço fechado, mapeado, cuja existência obedece à regra ordenadora do autor. O teórico explicita o caráter icônico dos paratextos (ou da perigrafia, termo preferido por esse autor por englobar as mensagens não-verbais), que assumem a imagem e a semelhança de seu criador, o autor do livro, aquele que controla o processo da escrita. Isso porque “a perigrafia do livro, uma vez que ela o envolve como

⁴ Vertido por Augusto de Campos e musicado por Caetano Veloso (“Elegia”).

um quadro vivo, é naturalmente o objeto privilegiado da fantasia” (p. 70), onde se realizam todos os projetos de reconhecimento, quer do autor, quer do leitor.

O livro imaginário tem uma silhueta, um contorno: um nome de autor, um título, uma epígrafe etc. Ele é apenas silhueta: seu corpo (a massa de seus caracteres) permanece vaporoso, cinza, indistinto. A escrita, partindo da fantasia, preenche a perigrafia, destaca o corpo do texto. (...) A perigrafia, instituição positiva, incita à fantasia e à escrita que será tanto mais perceptível quanto mais permanecer fiel à fantasia. Não há como se desembaraçar desta para escrever, não há como subjugar-la. É ela, ao contrário, que dirige a escrita e captura o sujeito. (...) Em resumo, se há alguma coisa de universal no livro, seria justamente sua perigrafia, ao mesmo tempo sua fixação imaginária e seu calibre simbólico. (p. 91)

Se o discurso é um jogo, um agrupamento de recortes que se cruzam, se ignoram e se excluem, como afirma Foucault (1996), os paratextos são as marcas da cesura forjada pelo autor, e nos permitem relacionar sistematicidades descontínuas. O princípio de ordenação da obra corresponde, assim, a um modelo anterior, não existente, mas imaginado pelo autor, que projeta no livro sua visão de mundo.

Kleiman (1995) assinala a importância dos paratextos, mais visíveis e de alto grau de informatividade, no levantamento de hipóteses executado pelo leitor em seu contato inicial com um texto, quando passa o olho pela página (*scanning* ou avistada) e faz uma pré-leitura seletiva (*skimming* ou desnatamento), para obter um reconhecimento global e instantâneo das palavras e frases relacionadas ao tópico, que lhe permita fazer inferências sobre o conteúdo do texto.

Sobre o papel desses elementos na interpretação de obras literárias, escreveu um dos críticos mais influentes na cena literária brasileira do século XX, Alceu Amoroso Lima, ou Tristão de Athayde, cujo rodapé a *Tutaméia* viria a compor as orelhas do livro. Lima (1945) considera que a crítica literária começa a ser preparada a partir das primeiras informações que recebemos sobre o livro, por escrito ou oralmente. Num segundo momento, tomamos o volume em nossas mãos, perscrutando sua concretude (p.23-24):

[o livro] Passa agora a ser uma coisa concreta em nossas mãos. Tem uma cor, um aspecto, por vezes um desenho sedutor ou ridículo na capa. É desta ou daquela editora. Tem este ou aquele formato. Tudo isso passa, por sua vez, a constituir um conjunto de impressões que não podem ser dissociadas da posição do crítico em face da obra. Um livro não é apenas um conjunto de idéias, de acontecimentos, de imagens e de personagens. É um objeto de arte que temos em nossas mãos, como uma escultura. Seu aspecto físico desempenha um papel importante na crítica literária. Os livros são tipograficamente simpáticos ou antipáticos, belos ou feios, indiferentes ou marcantes. A crítica literária faz do livro o objeto central, a *razão de ser* de sua existência. Nada, portanto, do que diz respeito ao livro é indiferente. Um tipo pequeno ou grande de mais, uma ausência de margem, uma revisão mal feita, um índice insuficiente ou incompleto, o mau gosto ou o bom gosto na disposição geral da obra, em sua apresentação física, tudo contribui para que o primeiro contato do crítico com a obra venha a desempenhar um papel favorável ou desfavorável na crítica a ser futuramente elaborada.

Assim, antes mesmo de conhecer o conteúdo do livro, o leitor já se predispõe, positiva ou negativamente, em relação a ele, influenciado por seus paratextos. E essa predisposição conduzirá a leitura da obra, como o rótulo de um produto pode definir seu consumo, ou o cartaz na bilheteria do cinema nos faz optar por este ou aquele filme. Nas palavras de Lima (1945, p.36), “o hábito exterior da obra é de importância para nosso contato imediato com a mesma.” Se o grande público influencia-se mais facilmente por essas artimanhas, os críticos literários também não passam incólumes por elas (p. 39):

Não somos melhores do que o público. Somos apenas um público *ranzinza*... E as nossas reações são diferentes, mas igualmente ligadas a essa misteriosa alquimia das impressões e das sugestões inexplicáveis, que estão na base de tanta aceitação entusiástica ou de tanta repulsa rigorosa.

A indicação da relevância do aspecto físico do livro em um texto anterior às *Terceiras Estórias*, escrito por um crítico considerado mestre por seus contemporâneos, corrobora nossa hipótese de que, talvez sob a influência deste crítico, talvez por sua própria experiência como leitor, Guimarães Rosa esmerava-se no aparato editorial de sua obra, como veremos na seção a seguir.

1.2 - Rosa, o fazedor de livros

Tantas quantas vezes hei-de, tracei planta – só um solfejo, um modulejo – a minha construção, desconforme a reles usos.

Curtamão

O uso criativo do espaço paratextual por parte de Guimarães Rosa não se restringe a *Tutaméia*, mas pode ser percebido em toda a sua obra, publicada com esmero pela Livraria José Olympio. A exigência do autor no que diz respeito à edição de seus livros é comprovada pela volume-epitáfio *Em memória de João Guimarães Rosa* (1968), originariamente destinado a comemorar a posse do autor na Academia Brasileira de Letras, e de cuja Nota da Editora extraímos o trecho a seguir:

Guimarães Rosa logo começou a participar da preparação editorial do opúsculo, como acontecia sempre que preparávamos edição ou reedição de qualquer livro seu – “intervenções gráficas” que acatávamos: ele sugeria o feitio das capas (em 1956 ficou sete horas ao telefone, trocando idéias com Poty sobre o desenho de capa de *Corpo de Baile*), rabiscava vinhetas ou ornatos (foram de sua escolha os *cul-de-lamps* de *Tutaméia* feitos por Luís Jardim: um deles, desenho de um caranguejo, é o símbolo do 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. Trouxe sempre as “orelhas” para seus livros (p. 8).

A referida edição estampa ainda, à p. 119, fac-símile da primeira versão das orelhas de *Grande Sertão: Veredas*, com desenhos de Poty (Anexo 2), que acabaram não sendo aproveitadas, como explica a legenda da ilustração, reproduzida abaixo:

Acaso será fácil adivinhar o que são esses desenhos cabalísticos? Por certo que não: pois são desenhos que Poty executou – a pedido de Rosa e tudo por ele sugerido ou esboçado – para as orelhas da 2ª edição de *Grande Sertão*. E por sinal que Rosa desistiu deles, encomendando outros que saíram naquela e nas subseqüentes edições. Observamos nos títulos a omissão de todas as vogais. Procuramos com Poty identificar os símbolos que ele desenhara há anos. Em vão: nada sabia. Rosa sugeria-lhe os motivos mas nada explicava. A indicação de 1ª e 2ª orelha, nos desenhos, é do próprio Rosa.

Encontramos também, neste precioso volume, fac-símile da nota sobre *Sagarana*, redigida pelo autor para compor a 1ª orelha da 1ª edição de *GS:V* (p. 136), e sobre *Corpo de Baile*, que deveria compor a 2ª orelha da referida 1ª edição (p. 200), e ainda sobre o próprio *Grande Sertão* (p. 202), que comporia as orelhas de suas edições posteriores (Anexo 2). Outra evidência do trabalho editorial do autor são os fac-símiles dos originais de seus livros, que ilustram as edições de suas obras.

Provas da dedicação de Rosa aos detalhes da publicação de seus livros podem também ser encontradas na correspondência com seu tradutor italiano (Bizzarri, 1980), onde o autor, além de esclarecer pontos obscuros do texto, acerta detalhes da edição do livro, como epígrafes, orelhas, glossário e notas de pé-de-página. No trecho reproduzido abaixo, ele anuncia a divisão de *Corpo de Baile* em três volumes (p. 79-80):

Sairá, agora, no decurso de 1964, uma nova edição do “CORPO DE BAILE” – a 3ª. A novidade é que ele vai ficar sendo em 3 volumes. Três livros, autônomos. A idéia já me viera, há tempos. Comecei por “vendê-la” aos editores na França e em Portugal, que se convenceram depressa das vantagens, e concordaram. E, por fim, consegui, facilmente, aliás, que o José Olympio também a esposasse. De fato, o “*Corpo de Baile*” vinha sendo prejudicado pelo “gigantismo” físico. A 1ª edição, em 2 volumes, unidos, pesava, já. Arranjamos então a 2ª num volume só, mas que teve de ser de tipo minúsculo demais, composição cerrada. E o preço caro, além de não ficar o livro convidativo. Agora, pois, ele se tri-faz. (...) Se bem que os livros se ofereçam como independentes mantêm-se, de certo modo, a unidade entre eles, mediante as seguintes manhas: 1) o título ab-original, “*Corpo de Baile*”, é dado, entre parênteses, em letra discreta, no frontispício interno (mesmo porque garante e permite a menção de “3ª edição”, coisa que muito importa); 2) a capa (a mesma da 2ª edição) será igual para os 3 volumes, variando apenas as cores (grená-arroxeadado ou *bourdeaux*, para um; azul para outro; encarnado ou escarlate para o 3º); na relação das obras (“DO AUTOR”), explica-se que: “*A partir da 3ª edição, desdobra-se em três livros autônomos:*” e segue-se a indicação dos mesmos. Em consequência, distribuir-se-ão também, pelos três, as epígrafes de Plotino e Ruysbroek: cada um fica com uma, de cada; isto é, o “*Noites do Sertão*” pegará 2 de Plotino. (Porque eram 4.) O livro ficará sendo em três livros distintos e um só verdadeiro...

As atuais edições da obra rosiana, publicadas pela Nova Fronteira, não levam em conta o trabalho editorial realizado pelo próprio autor, lamenta Covizzi (2003), que traz como exemplo deste cuidado uma lista, manuscrita pelo autor, de motivos para a capa de *Tutaméia*, sugeridos a Luís Jardim, responsável pelas ilustrações do volume (Anexo 1).

Capítulo 2 – Paramentos: análise dos paratextos de *Tutaméia*

*De acordo com o que comum tradiz-se, rodará o
chauffeur dando comigo velhacas voltas?*

Sobre a escova e a dúvida

Neste capítulo, procederemos à análise de alguns paratextos de *Tutaméia* (título, nome do autor, índices, listas), com o intuito de levantarmos informações que sirvam como guias de leitura e que nos permitam detectar a intencionalidade de seu autor-implícito.

Na primeira seção, dedicada ao título do livro, discutiremos a função deste paratexto, o significado do termo “tutaméia” e sua relação com o conteúdo do livro. A seguir, exploraremos a possível intertitularidade com a *Odisséia*, paradigma da épica ocidental. Resumiremos, ainda, as principais críticas recebidas por *Tutaméia*.

O nome do autor será analisado na próxima seção, quando trataremos da questão da autoria e discutiremos a detecção de marcas autorais, presentes no corpo *Tutaméia*. Para não nos desviarmos do foco de nossa análise, achamos por bem trazer em forma de Apêndice referências biobibliográficas e um instantâneo do autor desenhado pela crítica.

Quanto aos índices e listas, discorreremos sobre as questões referidas na Introdução deste estudo, recorrendo para tanto à crítica rosiana, bem como levantaremos novas inferências suscitadas ao longo de nossas releituras.

2.1 – Título do livro: *Tutaméia*

A violeta é humildezinha, apesar de zigomorfa; não se temam as difíceis palavras.

Sobre a escova e a dúvida

O título, espelho do livro, nome próprio da obra, é sua porta principal, seu cartão de visitas. Como elemento de antecipação do interior do volume, funciona como importante critério para sua receptibilidade. Lima (1945) lembra a importância de um “título feliz” (p.37) no êxito de um livro, citando como exemplo o famoso *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. Para o crítico, bons títulos “convidam à leitura e levam o leitor muito além do que prometiam” (p.38). São como palavras mágicas, sésamos, que atraem sutilmente para si as atenções.

Segundo Compagnon (1996), o título apresenta, desde seus primórdios na Grécia e na Roma antigas, uma dupla relação com o texto a que se refere: aponta tanto para a lógica de sua produção, relacionando-se ao sentido do texto, como para a técnica de sua reprodução, denotando-o. Com o surgimento da imprensa, o título descola-se do texto, passando a referir-se não mais ao manuscrito que identificava, mas às várias cópias do livro dispersas pelo globo. O título e o nome do autor formariam, assim, na era moderna, o binômio caracterizador do livro, conferindo-lhe uma tipologia e situando-o no espaço social de leitura. Ainda conforme o teórico, os títulos são “o lugar privilegiado de um investimento fantasmático: sonhar em escrever livros (ou com livros a escrever) é inicialmente sonhar com títulos” (p. 74). Como veremos a seguir (p. 35 desta), “*Tutaméia*” é um título imaginado por seu autor desde quando ele nem sequer era um nome, pois que quem registrou este sonho nos originais de *Sezão* (1937) era ainda apenas *Viator*, anônimo concorrente em concurso literário, no qual obtivera segundo lugar.

Segundo Hoek (1981), semanticamente o título funciona como operador ficcional (ao antecipar a narrativa) e meta-ficcional (ao fornecer indicações de gênero) do texto, sendo ele mesmo um elemento ficcional, que produz efeitos textuais e ideológicos de apresentação, condensação e aceitabilidade (visto que um texto sem título é ilegível). Em termos morfo-sintáticos, este elemento caracteriza-se geralmente pela estrutura elíptica, o que produz efeitos de ambigüidade, transformando o título em uma “nebulosa” (Barthes) ou, como prefere Derrida, em um “lustre”, onde estão suspensos índices de virtualidades, a serem atualizadas, ou não, pelo texto (Muzzi, 1989).

Além de apresentar o conteúdo do texto por ele designado, o título do livro é também responsável por atizar a curiosidade do leitor, seduzi-lo, levando-o a ler/comprar o volume. Para isso, vale-se de recursos da linguagem publicitária, como a utilização de aliterações, rimas, assonâncias (função fática da linguagem), sua forma breve e estereotipada (destinada a atingir um público pré-concebido, consumidor de livros), e sua própria disposição gráfica, em geral no topo da página e em letras garrafais, o que lhe confere valor de ícone e o coloca hierarquicamente acima do texto, orientando sua leitura.

Nesse sentido, pode-se dizer que o título é autoritário, na medida em que dirige a interpretação do livro de acordo com a intencionalidade de seu autor/editor, ideológico, visto que veicula valores comuns ao espaço literário, e ficcional, por instaurar a margem do universo da obra. (Hoek, 1981; Compagnon, 1996; Muzzi, 1989, 1993; Oliveira, s.d.) Hoek (1981) salienta a possibilidade de se recuperarem as vozes sociais (ficcional, ideológica e publicitária) que se cruzam neste espaço, eminentemente polifônico.

De acordo com Hoek (1981), um título deve, ao mesmo tempo, satisfazer a duas exigências a princípio contraditórias: individualizar o texto que designa e relacioná-lo à série literária, para o que segue um modelo geral de títulos, estereotipado, estabelecendo neste nível uma relação de intertitularidade intrínseca, a qual pode se tornar evidente, como no caso de títulos que se referem explicitamente a outros já consagrados.

A relação que o título estabelece com seu texto pode ser comparada, segundo Muzzi (1989), à situação retórica pergunta-resposta. Esta relação se estabelece ou em nível denotativo, quando ocorre isotopia semântica entre título e texto, ou em nível conotativo, quando há uma ruptura ideológica entre os dois, como é o caso de títulos irônicos, enigmáticos, hiperbólicos ou paródicos, cuja interpretação depende do trabalho e da competência do leitor, que deve buscar a intencionalidade do sujeito da enunciação. Dessa forma, em última instância, o título pretende definir um modo de leitura.

No caso de *Tutaméia*, a primeira pergunta suscitada pela obra é sobre o sentido de seu título, palavra estranha para a maioria dos leitores citadinos que são seu público alvo. Na seção a seguir, buscaremos solucionar esta questão.

2.1.1 – Que é isto ? – Nada, não...

— Pois é, Chefe. E eu sou nada, não sou nada, não sou nada... Não sou mesmo nada, nadinha de nada, de nada... Sou a coisinha nenhuma, o senhor sabe? Sou o nada coisinha nenhuma mesma nenhuma de nada, o menorzinho de todos. O senhor sabe? De nada. De nada... De nada...

Grande Sertão: Veredas

Antecipando-se à provável dúvida quanto ao significado do termo que dá título ao livro, Rosa o incluiu no “glossário” de *Terceiras Estórias* (p. 166):

tutaméia: nonada, baga, ninha, inânias, ossos-de-borboleta, quiquiriqui, tuta-e-meia, mexinflório, chorumela, nica, quase-nada; *mea omnia*.

Conforme observa Galvão (1972, p. 73), a primeira parte desta definição, que antecede o ponto-e-vírgula, é uma cópia quase fiel do verbete “ninharia” da décima edição do *Pequeno Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*, de 1963, a qual inclusive traz agradecimento a nosso autor pela colaboração. Tomamos conhecimento da origem deste termo em Nascentes (1952, p. 797):

TUTA-E-MEIA: Quem primeiro explicou esta expressão foi Júlio Moreira, em “A Revista”, do Porto, de novembro de 1905. “Uma tuta e meia ou simplesmente tuta e meia deve resultar de *uma macuta e meia*. Macuta é o nome de uma moeda de cobre, que tem curso na África Ocidental Portuguesa com o valor de 50 réis. Há também meia macuta. Assim, dar ou comprar uma coisa por uma macuta e meia seria uma frase equivalente a outra em que também entram designações de moeda, como: *é um ovo por um real; dar uma coisa por dez réis de mel coado, não dar por uma coisa um chavo galego*. De macuta proveio matuta por assimilação do *c* ao *t* seguinte. Depois, *uma matuta* transformou-se em *uma tuta*, por hapologia” (Júlio Moreira, *Estudos*, I, 226, II, 80). G. Viana aceitou esta explicação (*RL*, XI, 240, *Apost.*, II, 514). João Ribeiro, *Frases Feitas*, I, 207-9, explica que *tuta e mea* é a espórtula sempre menor do sacristão e é um latinismo *macarroneado* das primeiras palavras do sacrista no ofício da missa. Efetivamente, o padre diz ao subir os degraus do altar: *Introibo ad altere Dei*. Ao que responde o sacristão engrolando e só dizendo claras como de costume as últimas sílabas: *Ad Deum qui laetificat juventutem meam*. A letra única que se percebe do rosnar do acólito é o *tutem meam*. Também é o que lhe pagam. Custa uma *tutem meam* ou uma *tuta e mea*. Rejeita a explicação de Júlio Moreira e acha inexplicável que se diga *macuta e meia*, porque a fração na gramática popular dá mais intensidade a todos os valores. Em *Curiosidades Verbais*, 151-2, voltando ao assunto, diz que a suposta origem *macuta e meia* tem contra si o nome de moeda quase desconhecida na Europa, a supressão da sílaba *ma* e a transformação da gutural *c* em *t*, coisas essas que considera inverossímeis, senão absurdas e até anti-fonéticas. Júlio Moreira deu as explicações necessárias quanto a essas transformações; parece aceitável a sua suposição.

Recentemente lançado pela Edusp, o *Léxico de Guimarães Rosa*, de Nilce Sant'Anna Martins (2001), define literariamente o termo (p. 509):

TUTAMÉIA. Nome de obra. / (V. **TIL**). *por conta de tropeiros do Urucua-a-fora não terem auxiliado de abrir a tutaméia de um saquinho de sal, nem de vender para os dali...* (MM—I, 27/42). / Pequena porção, bagatela. // No final do prefácio “Sobre a Escova e a Dúvida”, o A. acrescenta um pequeno glossário no qual arrola para o título do livro os seguintes sinônms: *nonada, бага, ninha, inânias, ossos-de-borboleta, quiquiriqui, tuta-e-meia, mexinflório, chorumela, nica, quase-nada; mea omnia*. A f. dic. é **tuta-e-meia**, para a qual J. P. Machado dá a seguinte explicação: “É provável que venha da expressão *uma macuta e meia*, que, por muito corriqueira, se reduziu, por hapologia, a *uma cuta e meia* e, com ou sem a supressão do num. *uma* e por assimilação de *c* a *t*, (*uma*) *tuta e meia*. *Macuta* era a moeda de cobre, que tinha curso na África Ocidental port., com o valor de 50 réis. Tal hipótese deve-se a Júlio Moreira (*Estudos* I, p. 226; II, p. 80)”. [Cf. H. C. Borges: *acabei ajustando-me, por tutaméia, no cartório do registro civil* (ap. B. Ortêncio, DBC) • V. Silveira: *fechou-se logo o negócio, e as dez cabeças foram largadas por um conto e duzentos: — Uma tuta-e-meia — disse o Tomás (O Mundo Caboclo de Valdomiro Silveira, p. 131) • A. Azevedo: Arrecadei a fazenda da viúva por uma tuta e meia e hoje está produzindo, que é aquilo que você pode ver! (O Mulato, 176)].*

No *Pequeno Dicionário da Canastra*,¹ encontramos o seguinte verbete:

Tutaméia: pouca coisa, ninharia, corruptela de tuta e meia, por sua vez derivada do quimbundo — “mu’kuta”, moeda africana. Linda palavra, em franco desuso, que virou até título de um livro de Guimarães Rosa.

A origem do termo que dá título a este livro é o nome de uma moeda.² Tal artifício explicita a função publicitária dos paratextos e desvela o caráter de mercadoria do objeto-livro: seu destino é a prateleira das livrarias, onde será consumido, ou seja, trocado por uma determinada quantia em dinheiro, por uma tutaméia.

Podemos relacionar a acepção “monetária” de *tutaméia* a um dos significados da palavra *conto*, em expressões como “um conto de réis”. O termo em questão, que a princípio designava “número, cômputo, quantidade” (Moisés, 1985, p. 15), passou, com o uso, a significar, metonimicamente, “moeda”. Assim, no título deste livro, encontram-se aproximados os nomes de duas antigas moedas, macuta e réis, o que transforma *Tutaméia* em uma espécie de porta-níqueis, ou seja, um lugar onde coexistem um punhado de

¹ Internet: página da Pousada São Francisco: <http://serradacanastra.com.br/jornal/dialetos/html>, 1999.

pequenos contos, de pouco valor comercial, que tratam de quase nada, mas que são, ao mesmo tempo, toda a riqueza do autor. Vale lembrar que as ilustrações do miolo do volume têm a forma de uma moeda, que traz numa face um caranguejo e na outra uma coruja – símbolos de nascimento e morte, verso e reverso da vida.

A troca de palavras por bens materiais é uma constante desde a *Odisséia*, como demonstra Gagnebin (1997): na corte dos feácios, Ulisses ganha presentes do rei Alcino para narrar suas histórias, e em Ítaca, ainda incógnito, com frio, inventa uma bela história ao porqueiro Eumeu, que, impressionado, cede-lhe uma capa. Nessas passagens, confirma-se a competência do aedo Ulisses, que não só tem muito o que contar, como também sabe fazê-lo bem, de acordo com as regras de estilo vigentes.

É significativo que o tão aguardado lançamento de um autor que “abre novas perspectivas à valorização das nossas letras no mundo”, como afirmara Rónai em 1966 (2001, p. 14), tenha por título “tutaméia”, ou seja, “coisa de pouca valia”. Estaria o autor demonstrando sua ironia frente à mercantilização de seu trabalho? Ao escolher esta palavra como título, Rosa compara seu ofício ao do barganheiro, catireiro, truqueiro, da gente velhaca do interior, que negocia no escambo e desconhece o desvalor do dinheiro. É essa gente que ele representa em sua literatura, que não pula por boniteza, mas porém por precisão. No nada de *Tutaméia*, apresenta-se a riqueza disfarçada em ninharia, fingidamente humildezinha, a matéria miúda que contém o infinito. É, pois, com muita astúcia e ambigüidade que este título nos propõe a barganha da leitura.

² No Brasil colônia, uma macuta valia 50 réis. Logo, uma macuta-e-meia valia 75 réis (7+5=12, 1+2=3). Um conto de réis, ou um milhão de réis, transformou-se, em 1942, em um cruzeiro. No ano de publicação de *Tutaméia*, mil cruzeiros transformaram-se em um cruzeiro-novo. Era nossa terceira moeda.

A seguir, exploraremos uma inferência que julgamos conveniente aprofundar, visto que leva-nos ao esclarecimento acerca da velhacaria nos paratextos de *Tutaméia*. Trata-se de uma possível relação de intertitularidade entre *Tutaméia* e a *Odisséia*, que como pretendemos demonstrar em nossa análise, ultrapassa a mera semelhança fônica.

2.1.2 – *Tutaméia* e *Odisséia*: rima ou solução?

Tudo o que, aliás, tutaméias peripécias, se passava nas ocasiões tão avulso, cabível sem antecedência nem conseqüência, que pôde me parecer até enganoso, fora de esquema, lapsos de improbabilidade; só no futuro iriam assentar nexos.

O verbo & o logos

João Guimarães Rosa, o grande e culto prosador brasileiro, não poderia deixar de ser um apreciador da épica homérica. Prova disso, além das inúmeras citações diretas e indiretas que permeiam toda a obra do autor, é seu Caderno de Estudos de Homero, que se encontra no Arquivo Guimarães Rosa (IEB-USP), e que foi analisado por Costa (1997-8), em artigo de onde retiramos as informações que se seguem.

As 75 páginas datilografadas que compõem o referido caderno foram provavelmente escritas entre 1948 e 1951, quando Rosa morava em Paris, e são salpicadas de anotações manuscritas, demonstrando estudos posteriores. Além de Homero (35p.), há notas sobre Dante (20p.), La Fontaine (7p.) e uma seção intitulada “Artes”, com registros de visitas a museus (12p.). Na seção “Homero”, a ênfase recai sobre a *Ilíada* (33p.).

Neste caderno, Rosa cita e coteja versões em inglês e alemão da *Iliada* e da *Odisséia*, acrescentando comentários pessoais, em português, precedidos do signo *m%*, que significa, segundo a autora, algo como “minhamente”, ou “notas à margem”,³ e que indica a porcentagem de intervenção do autor no diálogo com a tradição, que pode variar de zero (apropriação) a cem (criação).

Os trechos das epopeias citados por Rosa demonstram que seu interesse concentrava-se em aspectos da narrativa, tais como estórias paradigmáticas, comentários sobre o próprio texto, caracterizações das virtudes do herói e a importância do canto do aedo, o que, segundo a autora, permite que associemos algumas das características de *Grande Sertão: Veredas*, tidas como ecos da tradição medieval (Proença, 1958; Candido, 1983; Arrigucci, 1995, dentre outros), a traços da épica homérica. Enumeraremos, a seguir, algumas das principais anotações feitas pelo autor em seu Caderno de Estudos (apud Costa, 1997-8):

- Antecipações ou pré-avisos⁴: *m%* - Homero “mata” Pátroclo a prestações. (p. 57)

Tal característica permite o rompimento da linearidade temporal do relato, instaurando a regressão épica, em que a narrativa é feita na ordem inversa dos acontecimentos, além de contribuir para o efeito de suspense (quando o leitor sabe mais que o personagem).

- Intercalações: *m%* - maneira autêntica e primitiva de contar. (p. 58)

Ligada à característica anterior, presta-se ao registro da memória involuntária, além de explicitar a bricolagem da composição narrativa e ajudar a prender a atenção do leitor.

³ Segundo a secretária do autor, *m%* significa “meu próprio” (Sperber, 1976, p. 18). Julgamos pertinente associar este signo a “*mea omnia*”, segunda parte do verbete “*tutaméia*” do glossário do próprio livro.

⁴ Sperber (1982) já assinalara esta semelhança estrutural entre Rosa e Homero (p. 119).

- Indagações às musas: *m%* - *freqüentes, para “frear” a narração.* (p. 58)

Possibilita a inserção de comentários metalingüísticos no próprio corpo do texto.

- Epítetos: *m%* - *o epíteto como estribilho e leit motiv: a necessidade de recordar aos ouvintes (as rapsódias eram declamadas) quem eram as personagens.* (p. 57)

A presença de *leit motive* ou temas, que se repetem ao longo da narrativa, foi detectada por Campos (1983) em *Grande Sertão: Veredas* e por Novis (1989) em *Tutaméia*, onde, percebemos também a recorrência do nome do autor (cf. seção 2.2.1 desta).

Rosa preocupava-se também com a linguagem homérica, demonstrando particular interesse pelos epítetos sintéticos, em grego e em alemão, como se quisesse aprender seu modo de fabricação para utilizá-lo na composição de seus neologismos.

Na biblioteca pessoal de Rosa, as traduções da *Ilíada* e da *Odisséia* encontradas por Costa foram a de Voss (bilíngüe, grego-alemão) e a de Scheffer (alemão). Na folha de rosto desta última, há a seguinte “epígrafe”, manuscrita:

A Ilíada é uma pirâmide monolítica, que dá faíscas de fogo, como uma pederneira. A Odisséia é uma rocha cyclópica, que dá nos flancos mil fontes de água viva. Guimarães Rosa Hamburgo, 27/VIII/1940 (apud Costa, 1997-8, p. 49)

A partir desse comentário, sugerimos uma aproximação entre a *Ilíada* e o catatau bélico *Grande Sertão: Veredas*, texto de apresentação monolítica, bem como entre a *Odisséia* e o Argos pluriocular *Tutaméia*, composição fragmentária, labiríntica. A seguir, buscaremos pontos de contato entre essas duas obras.

Sabemos que a *Odisséia* assumiu várias formas, até que a tradição a fixasse tal como a conhecemos, num longo processo de montagem, em que foram inseridos elementos da tradição mítica, resquícios de religiões elementaristas, de sagas e lendas populares (Calvino, 1993, p. 17-24; Todorov, 1971, p. 66-77). Além disso, há nesta epopéia uma

alternância da voz narrativa, que se dá ora em terceira pessoa, como se fosse a fala de Homero, ora em primeira pessoa, quando Ulisses narra em *flash-back* suas aventuras. Assim, na *Odisséia*, presumível transcrição da fala de um aedo, alternam-se fontes, vozes, focos, sem que haja uma marca exterior que indique essas diferenças. Em *Tutaméia*, texto contemporâneo, de autor definido, esse desprendimento não é mais possível. Tornando ambíguas as fronteiras do livro, através da velhacaria de seus paratextos, o autor extrapola as limitações impostas pela rigidez da escrita. Ao multiplicar as direções da leitura, a obra se abre para múltiplos sentidos.

A *Odisséia* conta uma viagem de volta, é um *nostos*, forma tradicional da poesia épica. Em *Tutaméia*, o retorno é dramatizado no próprio processo de leitura. O “índice de releitura”, na última página do livro, transporta-nos novamente para o início do volume. As intratextualidades, por sua vez, fazem-nos voltar às páginas anteriores, para confirmações. Além disso, o primeiro conto do livro, “Antiperipléia”, tematiza, já no título, a questão do retorno. Vejamos algumas das fala do narrador deste conto, o anão Prudencinho:

Tudo, para mim, é viagem de volta.

Divulgo: que as coisas começam deveras é por detrás, do que há, recurso; quando no remate acontecem, estão já desaparecidas.

Voltar, para fim de ida. (p.13-16)

Assim como nas narrativas mentirosas de Ulisses (Todorov, 1971), o discurso de Prudencinho tem por objetivo explicar sua situação presente, dissimulando a verdade conforme sua conveniência. Ao leitor nunca é dado conhecer os fatos, apenas seu relato, motivado, falho e ambíguo. Porém, ao contrário da *Odisséia*, onde Ulisses usava sua lábria para se safar de criaturas horrendas, aqui quem se safava é o safo, que sai ileso do episódio e parte para novas aventuras, sem resvalar os ditames legais.

Em *Tutaméia*, a alusão à *Odisséia* não se restringe à sua primeira estória. Seu terceiro prefácio, “Nós, os temulentos”, conta, nas palavras de Rónai (1969, p. 196), “a

odisséia que para um borracho é a simples volta para casa”. Chico, o herói que bebe para esquecer (referência aos lotófagos), transforma em irreabilidade a “corriqueira problemática quotidiana” (p. 101), atendendo sempre ao “chamamento de aventuras” (p. 101). Perde as noções de espaço, de tempo e, por fim, de identidade.

O quarto prefácio, “Sobre a escova e a dúvida”, é dividido em sete partes. Na primeira, o narrador recebe em terra estrangeira um conterrâneo, “meu amigo Roasao, o Rão por antonomásia e Radamante de pseudônimo” (p. 146), que lhe desafia a escreverem juntos um livro, o que pode ser relacionado à passagem da *Odisséia* em que, na corte dos feácios, o príncipe Laodamante desafia Ulisses a lutar. Na seção IV deste mesmo prefácio, encontramos outra odisséia. Desta vez, o narrador tenta chegar ao trabalho, deparando-se com inúmeros obstáculos. O primeiro é um esbarrão em um homem alto, “acelerado” (p. 152), que lhe traz à mente a figura do Mau-Gigante: referência explícita ao primeiro monstro com que Ulisses se depara, Polifemo, o gigante que pensa sem lei (a-celerado). Há no livro outro gigante, o “Grande Gedeão”, lavrador que resolve deixar de cultivar a terra, depois de ouvir o sermão sobre os pássaros, que vivem sob os cuidados de Deus “ — *não colhem, nem empaiolam, nem plantam*” (p. 77) — como os ciclopes.

No conto de mistério intitulado “Intruge-se”, o vaqueiro Ladislau tem um cachorro fiel, de nome Eu-Meu, que não latiu na hora do crime, o que remete ao fiel porqueiro Eumeu, que Ulisses encontra ao retornar a Ítaca, e que não reconhece o herói. Além disso, encontramos em *Tutaméia* inúmeras referências a navegação, presentes em “Azo de almirante”, “Desenredo” e em “Sota e barla”, que podem se referir não só à *Odisséia*, mas a todos os relatos de viagens marítimas.

Mas, sem dúvida, a relação mais explícita entre a *Odisséia* e *Tutaméia* é a própria rima do título, que agora analisaremos. No glossário do próprio livro (p. 166), constatamos que “tutaméia” apresenta certa valorização negativa (quase-nada), mas significa também, paradoxalmente, *mea omnia* (“todas as minhas coisas”). Assim, esse termo caracteriza um discurso ambíguo, contraditório, em que um signo pode representar, ao mesmo tempo, tudo e nada. Foi com ardil semelhante que Ulisses logrou o ciclope Polifemo, conseguindo sobreviver à sua força colossal.⁵ No episódio de Polifemo, ao se autodenominar como “Ninguém”, Ulisses, em primeiro lugar, instaura a distância entre o nome e o ser. A palavra é tomada por ele não como força mágica, mas como signo, arbitrário e motivado. Além disso, com essa estratégia o herói efetua, segundo Adorno e Horkheimer (1985, p. 71), a “imitação mimética do amorfo”, que caracteriza a postura do sujeito racional diante do mundo, que é a de se perder para se conservar.

Esta segunda conclusão baseia-se em um dos erros filológicos apontados por Gagnebin (1997). Os filósofos afirmam que Ninguém, em grego, é *Oudeis*, termo homófono ao nome do herói, *Odysseus*. Assim, Ulisses teria jogado com a ambigüidade do próprio nome, aceitando ser identificado com a não-existência. Entretanto, o termo correto é *Outis*, o que leva ao trocadilho com a palavra *metis* (astúcia) — em grego, *tis* significa “alguém”, e *ou-* e *me-* são partículas de negação. Segundo a autora, Ulisses supera as ameaças das potências míticas que encontra em sua jornada pelo uso da inteligência da *metis*, “uma inteligência ardilosa, cheia de recursos, entre a malandragem e o jeitinho brasileiro”. No sertão de Guimarães Rosa, isso se chama “velhacaria”.

⁵ Quando o “monstro que pensa sem lei” pede ao herói que se identifique, este responde que se chama Ninguém. Depois de embebedar o gigante, Ulisses e seus companheiros furam seu único olho. Polifemo grita por socorro, mas quando seus amigos perguntam o que está havendo, o monstro responde que Ninguém o está atacando. Os outros ciclopes vão embora, possibilitando a fuga dos gregos. O encontro com Polifemo é o primeiro confronto de Ulisses com um ser inumano.

2.1.3 - Repercussão

Dito: meio se escuta, dobro se entende.

Curtamão

Assim que é lançado ao público, o título do livro passa a designar uma obra existente na literatura, sendo possível ao leitor buscar na biblioteca ou livraria o volume por ele nomeado. O título torna-se, então, um verbete na historiografia literária de determinado país, contribuindo para registrar, produzir e divulgar sua cultura. Após o lançamento do título, começam a surgir nas estantes textos sobre o livro. Em alguns casos, esses textos tornam-se imprescindível para uma melhor compreensão da obra intitulada, como ocorre em estudos como os de Schwarz sobre Machado de Assis ou de Antonio Candido sobre Guimarães Rosa, cujo conceito de *reversibilidade* tem servido de base para importantes nomes da crítica rosiana (Galvão, Sperber, Garbuglio, etc.). Tendo em vista a extensa bibliografia existente acerca de seu autor, são ainda escassas as páginas dedicadas às *Terceiras Estórias*. Afora os textos incluídos no próprio corpo de *Tutaméia*, nas orelhas e no apêndice, o livro recebeu algumas leituras, que resgataremos a seguir.⁶

Nos números correspondentes aos primeiros seis meses de 1968, Assis Brasil publicou, no *Jornal de Letras* (RJ), um estudo sobre *Tutaméia* (“A chave da obra de Guimarães Rosa”), o qual viria a compor a segunda parte de seu livro consagrado ao autor, publicado no ano seguinte (*Guimarães Rosa*, 1969). Trata-se da primeira abordagem mais demorada sobre o livro, a qual pretende decifrar a mensagem de seus esdrúxulos prefácios, numa leitura que nortearia futuros estudos, como o de Daniel (1968) e o de Simões (1988).

⁶ Abordaremos nesta seção apenas as características gerais de *Tutaméia* apontadas pelos autores citados. Considerações sobre os prefácios do livro e sobre o conjunto da obra rosiana serão analisadas, respectivamente, no capítulo 3 e na seção 2.2, a seguir. Sobre o autor, ver também o Apêndice desta.

Brasil (1969) considera que Guimarães Rosa, talvez intuindo a proximidade da morte, teria “tomado para si a tarefa de dar um roteiro mais claro e seguro para os estudiosos de sua obra” (1969, p. 59), através da inclusão de quatro prefácios neste livro. Para o crítico, desde 1961, quando o autor iniciara no *Globo* a publicação de contos curtos, que viriam a compor no ano seguinte as *Primeiras Estórias*, o “gigantismo” da primeira fase do autor – *Sagarana*, *Corpo de Baile* e *Grande Sertão: Veredas* –, cujo peso documental explicitava-se nas listas de nomes e descrições sertanejas, teria dado lugar à brevidade de suas estórias, que buscavam criar uma realidade “desligada e fora do alcance da percepção imediata das coisas, dos objetos” (p. 62). Nas *Terceiras Estórias*, também uma coletânea de contos curtos, agora publicados na *Pulso*, estaria, para o crítico, a “síntese criativa” da prosa rosiana (p. 60), que teria atingido seu máximo grau de compacidade, continuando o processo de ruptura formal iniciado por sua obra anterior:

Tutaméia se completa, do ponto de vista formal, com as *Primeiras Estórias*, formam um todo poético, e revelam o microcosmo criativo do escritor, a minúcia sintática, a fotografia do processo sintático no momento mesmo de sua eclosão, uma verdadeira anatomia nas raízes da língua, para atingir o macrocosmo criativo, o mundo habitado e humanizado. (p. 59)

Brasil (1969) ressalta, porém, que a importância da linguagem encontra-se presente em toda a obra rosiana, notadamente em “Meu tio, o Iauaretê”, onde ela manifesta a realidade da personagem-onça através da desarticulação e tupinização do português (H. Campos, 1983), e em “Famigerado”, onde a palavra adquire ares de personagem.

A análise deste estudo aponta para ao forte impacto que causara a inclusão de quatro prefácios no livro, o que o torna diferente dos anteriores. Entretanto, o crítico ressalta o sentido de continuidade da obra rosiana, ao receber *Tutaméia* como a conclusão do processo de amadurecimento estilístico do autor.

Ainda em 1968, Mary Lou Daniel publica seu extenso estudo sobre a linguagem de Guimarães Rosa, no qual insere um *post scriptum* de cinco páginas dedicado à análise de *Tutaméia*, considerado pela autora “a afirmação definitiva da prosa rosiana” (p. 178), corroborando a leitura de Brasil (1969), analisada acima. Daniel (1968) também ressalta a semelhança entre as *Primeiras* e as *Terceiras Estórias*, ambas caracterizando-se pela concisão lingüística e temática introspectiva. Além disso, *Tutaméia* viria a confirmar as principais tendências estilísticas do autor, que criara “um estilo forte, viril, oral” (p. 178), através de sua busca por “achados” originais em padrões reconhecidos, sua sintaxe telegráfica, sua flexibilidade verbal e suas sinestésias, responsáveis pelo clima de simultaneidade e dinamismo que caracterizaria o universo rosiano, o qual apresentaria, assim, coerência interna e cronológica, evoluindo desde *Sagarana*.

A autora chama a atenção para a “franqueza” (p. 180) dos prefácios de *Tutaméia*, e compara o conjunto das *Terceiras Estórias* a uma galeria de retratos impressionistas de tipos sertanejos, que

povoam as páginas do livro com representantes dos numerosos e anônimos sertanejos mineiros cuja voz e cujo drama reclamam a atenção do leitor através de toda a obra do autor (p. 182).

Ao final do texto, há uma referência explícita ao estudo de Brasil (1969): “Podemos dizer que este seu último volume de ficção contém a chave de toda a obra de Guimarães Rosa e que vem muito a propósito como ‘última palavra’ do grande mineiro” (p. 182).

Também em 1969, Benedito Nunes dedica um capítulo de um livro de crítica literária a *Tutaméia*. Esta análise, sucinta porém profunda, de certa forma fundamenta, junto com a de Brasil (1969), toda a posterior crítica à obra. Nunes (1969) caracteriza as *Terceiras Estórias* como casos exemplares ou *mitos*, narrativas que personalizam verdades incompreensíveis, cuja intenção parabolizante seria a de demonstrar a relatividade entre o

erro e o acerto: “quem perde ganha, quem se perde acaba por encontrar-se” (p. 205). Os motivos das histórias seriam tutaméias, “a matéria contingente e vária” (p. 204) do cotidiano. O tom de comédia embeberia as *terceiras histórias*, onde os personagens passam da carência à plenitude, “refazendo-se, por obra de espontâneo devir, a continuidade da existência” (p. 204). O autor chama a atenção também para a existência no livro de quatro prefácios, aos quais dedica alguns parágrafos. Ainda segundo o crítico, o jogo de palavras, típico da prosa rosiana, tenderia, neste livro, ao extremo do paradoxo, num processo que levaria o leitor da dúvida à revelação do indizível:

cada história manteve em suspensão o conhecimento objetivo, o valor utilitário e prático das palavras da língua, para permitir a apreensão em profundidade do mundo, renovado e novamente percebido através de nova linguagem (p. 209).

Covizzi (1978), cujo apêndice de seu estudo rosiano trata dos prefácios de *Tutaméia*, destoa das críticas anteriores, pois não vê com bons olhos a prolixidade dos paratextos de *Tutaméia*. A autora considera que, se o autor sentiu a necessidade de acrescentar quatro prefácios ao livro, é porque tinha dúvidas quanto à existência autônoma das histórias. A excessiva carga explicativa destes textos seria o resultado da repercussão crítica sobre a obra rosiana, e dificultaria a fluência da leitura, conferindo ao volume um aspecto de livro didático. O insólito, presente na trama das obras anteriores, teria se estendido neste livro aos prefácios e índices, os quais apontariam para a existência de um significado sotoposto ao texto, intencionalmente introduzido e mascarado pelo autor — é o que chamamos de “velhacaria dos paratextos de *Tutaméia*”.

Já para Sperber (1976, 1982), que demonstra em seus estudos uma evolução na obra rosiana, *Tutaméia* seria a radicalização do estilo e da visão de mundo de Guimarães Rosa, que teria concentrado neste seu último livro a busca da poesia que é a sua linguagem forjada, empenhada na desintegração do sintagma como “elemento de desarticulação das

virtualidades de sentido” (1982, p. 7), criando zonas de silêncio, cujos saltos levariam à transcendência: “A programática negação do visível pede o salto para o invisível” (1982, p. 100). A diminuição do tamanho dos textos contribuiria para a indefinição do sentido, a ser vislumbrado pelo leitor:

Guimarães Rosa partiu de uma imitação do real para transcendê-lo. O real existiu na ação, pelas palavras, e foi transcendido na ação, pelas palavras. (...) A busca da palavra pela palavra só foi possível graças a uma concentrada atenção ao relato como justaposição, articulação da palavra. A busca, como tal, é intelectual, racional, lógica e voluntária. Só as soluções é que não o são. Caos e cosmos na estruturação da narrativa. (1976, p. 155).

Sperber (1982) chama a atenção para a sutileza do índice de *Tutaméia*, cuja ordem alfabética dos títulos é subvertida para formar as iniciais do autor: JGR (p. 49). Um outro dado importante divulgado pela autora é uma referência a *Tutaméia* nos originais de *Sezão*, de 1937, manuscrita pelo autor, o que atesta a antiga predileção de Rosa por esta palavra, desde o início selecionada para ser um seu título de livro, e que nos leva a supor se as *Terceiras Estórias* teriam ficado trinta anos na gaveta:

(...) melhor rende deixar quieto o mato velho, e ir plantar roça noutra grota. Também, ara!, isto já é falar de outro livro, o qual, se Deus der à gente vida e saúde, vai prestar mais, chamar-se-á “TUTAMÉIA” e virá logo depois deste, queira Deus!... (Rosa apud Sperber, 1982, p. 100.)

A autora analisa alguns contos do livro, comparando-os a estórias anteriores do autor, o que demonstraria a presença de temas recorrentes em sua obra. Assim, “Estoriinha” relaciona-se a “Sarapalha” e “Droenha” a “Duelo”, o que ligaria *Tutaméia* a *Sagarana*, e “Ripuária” remeteria a “A terceira margem do rio”, de *Primeiras Estórias*. Entretanto, haveria diferenças na orientação desses relatos, visto que nas *Terceiras Estórias* a realidade encontra-se niilizada, servindo de trampolim para o irreal, caracterizando o que a autora denomina de “irrealismo ontológico”. Neste livro, a elipse e a incompletude dos sintagmas radicalizam-se, estimulando a inteligência do leitor, que deve dar o salto “em busca de uma significação que os transcenda” (p. 109).

Até o início da década de 80, cerca de quinze anos, portanto, após sua publicação, *Tutaméia* merecera da crítica não mais que os poucos artigos de jornais e/ou capítulos de livros referendados acima. O primeiro livro sobre este título rosiano viria a ser lançado apenas em 1988, e traria o resultado da tese de doutoramento em Letras defendida na USP, seis anos antes, por Irene Gilberto Simões. No ano seguinte, publicar-se-ia também a tese de Vera Novis sobre o livro, também defendida na USP, em 1987.

Nestes trabalhos, as autoras perseguem marcas textuais que apontem para a totalidade de *Tutaméia*, quiçá da obra e da vida do autor. Simões (1988) orienta sua leitura pelos prefácios do livro, enquanto Novis (1989) desvenda suas intratextualidades. Ora, tanto os prefácios quanto as intratextualidades constituem o que Genette chama de transtextualidade do texto, tipologia que inclui também os paratextos, objeto de nossa análise. Podemos dizer, portanto, que nosso trabalho parte de uma visada semelhante.

Novis (1989) identifica intratextualidades entre os contos do livro, a partir das quais reúne as *terceiras estórias* em subgrupos com características semelhantes:

Assim, temos as estórias de amor, as estórias de ciganos, as estórias do vaqueiro Ladislau [*alter ego* do autor], as estórias de cunho metalingüístico, as estórias sobre a aprendizagem (p. 25)

sendo que este último grupo abrangeria todos os contos do livro, por tratarem de um momento de transformação da personagem, que sofre uma mudança qualitativa de estado, passando por provações, como num ritual iniciático, até atingirem o “completamento” ou iluminação. A difícil leitura deste livro encenaria também um processo de iniciação e iluminação, sendo a linguagem cifrada do “mestre Rosa” o “batismo de fogo” do leitor-aprendiz (p. 27).

O estudo de Simões (1988) interessa mais à nossa análise, por se pautar nos prefácios de *Tutaméia* como chaves para o projeto estético de Guimarães Rosa. Foi o encontro com esta análise, que trazia sistematizadas muitas de nossas primeiras impressões acerca das *Terceiras Estórias*, que possibilitou a elaboração de nosso projeto de mestrado, sobre a leitura dos paratextos de *Tutaméia*, cujos resultados ora expomos. Resumiremos, a seguir, algumas características do livro apontadas pela autora.

Simões (1988) considera que as estórias de *Tutaméia* trazem “elementos regionalistas ligados a uma temática universal” (p. 57), elaborando o autor neste livro uma “transfiguração da realidade” (p. 103). A autora analisa contos em que mitos como o do eterno retorno, o mito da origem, o mito do renascimento, o mito da palavra mágica, os mitos da serpente, do boi e do rio, além de alegorias como a da primavera e a da viagem, e mesmo estórias de fantasmas e assombrações, seriam transpostos em *Tutaméia* para o sertão, onde, como em todo lugar, a vida do homem se constitui em luta contra a natureza, externa e interna. Entretanto, “no mundo do faz-de-conta, a natureza surge transformada e a linguagem acompanha esse movimento, a ponto de ‘desrealizar-se’ na busca de expressões adequadas para representar esse novo mundo” (p. 81). Conforme poderemos constatar na seção seguinte, tal característica vem sendo apontada pela crítica desde *Sagarana* (por Álvaro Lins) até *Tutaméia* (por Tristão de Athayde e Benedito Nunes), passando por *Grande Sertão: Veredas* (Antonio Candido e outros), o que demonstra, nesse sentido, certa unidade estilística do autor.

Outro aspecto importante da prosa rosiana como um todo, ressaltado pela autora, é o caráter polifônico da instância narrativa. Enquanto a voz do narrador trata de efetivamente contar a estória, uma outra voz, que chega a ser diferenciada graficamente através de tipos itálicos (em “A Estória do Homem do Pinguelo” e nos prefácios de *Tutaméia*) ou

deslocadas para notas de rodapé (em “Cara-de-Bronze”), e que a autora atribui ao *comentarista*, organiza a narrativa, “reconstituindo o texto enquanto enunciado e enquanto espetáculo” (p. 144). A voz do autor se deixaria entrever nesse comentários, responsáveis pela organização do discurso, caracterizando o que Genette denomina de função ideológica do narrador:

Representando um segundo tom dentro da estória, a voz do comentarista deixa entrever novas perspectivas para a estória. Entre o cenário visível que se vai desenrolando para o leitor, impõe-se, como mediador, a voz do comentarista que ora atua como crítico, ora propõe uma perspectiva cômica, ora tece comentários filosóficos, num estilo bem próximo ao dos prefácios. (...) O comentário representa o momento do “corte”, trazendo o leitor para o plano da enunciação. (p. 181-182)

Estes comentários funcionariam como as marcações e legendas dos textos dramáticos, o que acentuaria o caráter cênico das estórias rosianas, radicalizado em “Cara-de-Bronze”. Além disso, promoveriam um distanciamento em relação ao narrado, chamando a atenção do leitor para o caráter ficcional da estória, bem como para a parcialidade de seu narrador. Para analisar esta estrutura textual, Simões (1988) lança mão das considerações de Eisenstein acerca da montagem, onde a idéia do autor não é expressa através de elementos que se sucedem linearmente, mas pela justaposição de elementos aparentemente isolados, a serem relacionados pelo espectador. A importância do trabalho interpretativo do espectador é ressaltada pelo cineasta, que por outro lado reafirma o caráter autoral da obra:

(...) cada espectador recria, efetivamente, a imagem, segundo a orientação exata que lhe é fornecida pela indicação do autor e que o conduz infalivelmente ao conhecimento e à percepção afetiva do tema. É a imagem que o autor quis e criou, mas, ao mesmo tempo, recriada pela própria criação do espectador. (Eisenstein, apud Simões, 1988, p. 159.)

Acreditamos que *Tutaméia – Terceiras Estórias* organiza-se segundo esta estrutura de montagem, sendo seus paratextos as mais visíveis indicações do autor para o leitor que busque a “imagem integral” (p. 158) do livro. Nesse sentido, cabe retomarmos as epígrafes dos índices, que cobram uma segunda leitura do livro. A própria existência de um índice de

releitura sinaliza a necessidade de se relacionarem partes aparentemente desconexas, como bem o fez Novis (1989), ao investigar suas intratextualidades, e os críticos que se detiveram na análise de seus prefácios (Rónai, 1969; Nunes, 1969; Brasil, 1969; Daniel, 1968; Covizzi, 1978; Simões, 1988, Araujo, 2001).

Simões (1988) ressalta ainda, nos contos de *Tutaméia*, a presença de fórmulas que indicam o início e o final de uma narrativa, num processo que lembra as narrativas folclóricas e, ao mesmo tempo, demarca a ficcionalidade do relato. Em algumas ocasiões, o final de um conto liga-se, por meio dessas expressões, ao início do seguinte, num artifício que atribui certa unidade ao volume. Algumas das *terceiras estórias*, por sua vez, são iniciadas com frases interrogativas e/ou interpelações, o que lhes conferem um caráter cênico, visto chamarem a atenção do leitor, levando-o a “visualizar a cena externa” (p. 185). Na ausência dessas fórmulas introdutórias, cabe aos comentários do narrador a marcação da passagem para o ponto de vista externo. Enfim, sobre a estruturação de *Tutaméia*, a autora conclui:

Interrogações, interferências, inversões de ditos populares provocam, no texto, o choque de entoações do qual o leitor participa, o que remete de volta aos prefácios que, no fundo, são também análises, indagações, propostas. “A leitura linear é substituída por uma leitura em travessias e correlações”, no dizer de André Topia [1979], e o espaço do texto amplia-se, possibilitando ao leitor vários percursos em vários sentidos.

A citação feita pela autora refere-se a uma crítica sobre a obra de Joyce que, como vimos na Introdução, caracteriza-se pela plurissignificação, proposta que acreditamos ser também a de Rosa, notadamente em *Tutaméia*, onde esta preocupação estética estende-se para a enunciação literária, através do jogo com seus paratextos. Neste livro, o autor se esmera em romper a todo tempo o fluxo contínuo da leitura, provocando estranhamento no leitor, que se vê obrigado a retornar e retornar ao texto, buscando “a construção orgânica e não emendada do conjunto”.

Após o lançamento quase simultâneo dos dois estudos analisados acima, *Tutaméia* volta para o limbo de nossa crítica literária, tornando-se novamente objeto de estudo apenas em 2001, com o lançamento da análise do livro realizada por Araujo.⁷ A crítica de Araujo (2001), embasada na filosofia cristã, tem o mérito de realizar, pela primeira vez, a leitura de cada um dos textos de *Tutaméia*, tanto os quatro prefácios como os quarenta contos, ressaltando as intratextualidades existentes entre os eles e qualificando de “emblemáticos” (p. 105) os três cujos títulos formam no índice as iniciais do autor (“João Porém, o criador de perus”, “Grande Gedeão” e “Reminiscção”), que trariam a visão de mundo de João Guimarães Rosa. A disseminação do nome do autor pelas páginas deste livro é assinalada pela autora, que lembra a recorrência deste recurso na obra rosiana, como o Moimeichego de “Cara-de-Bronze” (Bizzarri, 1981).

A autora resgata a fonte das epígrafes eruditas do livro, tais como Schopenhauer, Tolstoi e Sextus Empiricus. De nossa parte, optamos por não trilhar este interessante roteiro, que demandaria um tempo de estudo maior que o disponível, se não quisermos simplesmente parafrasear as análises da obra desses escritores propostas nesse estudo.

Levantamos, nesta seção, o que se publicou até hoje na crítica literária acerca de *Tutaméia*. Notamos, nessas leituras, a presença de alguns denominadores comuns, como a aproximação da estrutura dos contos à do mito de caráter cômico, a importância dos prefácios desta obra metacrítica e a existência de cifras, a serem desveladas na leitura. Na seção a seguir, tendo como referência Foulcaut, Bakhtin e Compangon, analisaremos o nome do autor enquanto paratexto de *Tutaméia – Terceiras Estórias*, chamando a atenção para a existência de marcas autorais detectadas pelo livro.

⁷ Neste intervalo de mais de dez anos, o livro recebeu de Spera (1995) uma abordagem lingüística, a qual retomaremos quando da análise de “Hipotrélco”.

2.2. Nome do autor: João Guimarães Rosa

A mim, por fim, de repletos ganhos, essas frias sopas e glória. A casa, porém, de Deus, que tenho, esta, venturosa, que em mim copiei – de mestre arquiteto – e o que não dito.

Curtamão

Enquanto paratexto, o nome do autor, na capa do livro, confere unidade aos sujeitos da enunciação da obra. De fato, Foucault (1996) aponta como um dos mecanismos de controle interno do discurso a figura do autor, visto que a personagem cujo nome aparece na capa do livro unifica simbolicamente a multiplicidade de sujeitos da enunciação (diferenciados por marcas textuais como as aspas e os itálicos), conferindo unidade e coerência ao texto, naturalmente fragmentário. Em outra obra, Foucault (1992) afirma que o nome do autor apresenta uma função classificativa, na medida em que permite reagrupar textos distintos, caracterizando “um modo de ser do discurso” (p. 45). Trata-se, portanto, de duas ênfases sobre o mesmo assunto. Na primeira, a prioridade recai sobre a relação que o nome do autor estabelece com o livro que designa; na segunda, sobre a ligação que este nome estabelece com outros livros. O filósofo lembra ainda que os textos geralmente trazem em si signos que referem-se ao autor, como pronomes, advérbios de tempo e espaço, além de verbos na primeira pessoa. Entretanto, no caso de textos literários, esses signos remetem para uma pluralidade de eus, alter-egos do autor, sendo que a ficção se efetua exatamente na distância entre esses sujeitos forjados e o sujeito empírico.

Retomando as noções bakhtinianas de dialogismo e polifonia, o autor de um texto agiria como um dramaturgo, responsável pela distribuição do discurso em vozes alheias. Na multiplicidade de vozes que compõem o livro, o autor situa-se, graças a seu excedente de visão, ao mesmo tempo dentro e fora de sua criação ficcional, constituindo-se, como *outro do outro*, na sua relação com os personagens.

Compagnon (2003) levanta, ao longo da história da crítica literária, argumentos contrários e favoráveis à noção de intencionalidade como parâmetro interpretativo. O crítico pretende demonstrar que, se o excessivo biografismo comprometia a leitura crítica de obras literárias, por outro lado, a radicalização em declarar a morte do autor pode levar à idéia de que um macaco datilógrafo seria capaz de se tornar escritor algum dia. O teórico defende a intencionalidade como hipótese interpretativa válida, desde que não se caia na ingenuidade de achar, primeiro, que o autor conseguiu realizar exatamente o que queria e, segundo, que o sentido da obra está limitado àquilo que o autor quis dizer, pois as grandes obras descolam-se do contexto de origem, adquirindo novos significados com o tempo.

Em alguns escritores, como Guimarães Rosa, cuja consciência ficcional permeia as histórias de reflexões metacríticas (Andrade, 2003), e cujo arranjo formal aponta para um constructo decifrável, é tentadora a busca por essa intencionalidade. O próprio autor, inclusive, sente necessidade de uma auto-análise, como provam os paratextos de *Tutaméia*, onde acreditamos estar obliquamente colocado seu projeto estético, o qual perseguimos neste trabalho. Conforme observa Leonel (2000, p. 67),

Há um eu, auto-, um ‘moimeichego’ ao mesmo tempo singular e múltiplo, que metamorfoseia nas diferentes produções rosianas: perseverando no ato de escrever, repele e retorna.

Segundo a autora, a insistência do autor em gravar seu nome próprio nas páginas de seus livros seria uma prova de que “há, a reger a produção rosiana, uma poética, um projeto estético de que o escritor pode não ter consciência plena, mas que tende a explicitar em muitos momentos” (p. 67).

Araujo (2001) lembra que a recorrência de nomes próprios que remetem para o nome do autor perpassa toda a obra rosiana. Deste modo, temos, já em *Sagarana*, seu Joãozinho Bem-Bem (“A hora e a vez de Augusto Matraga”); em *Corpo de Baile*, o

famoso Moimeichego (“Cara-de-Bronze”) e Joana Xaviel (“A festa de Manuelzão”); em *Primeiras Estórias*, Giovânio (“O cavalo que bebia cerveja”), a Serra do Mím (“A menina de lá”), Maria Exita (“Substância”) e Zito (“Partida do audaz navegante”). Outro exemplo do jogo que o autor estabelece com o seu próprio nome são os poetas anagramáticos que cria, desmascarados por Manuel Bandeira⁸ e analisados por Galvão (1997-8): Soares Guimamar, Sá Araújo Segrim, Meuriss Aragão, além do João Barandão, autor das *Cantigas de Serão* que servem de epígrafe a muitos textos rosianos.

2.2.1. *Mea omnia* - marcas autorais em *Tutaméia*

Note-se e medite-se. Para mim mesmo, sou anônimo; o mais fundo de meus pensamentos não entende minhas palavras; só sabemos de nós mesmos com muita confusão.

Se eu seria personagem

O nome do autor, em *Tutaméia*, aparece na capa acima do título, em letras garrafais, e repete-se na quarta-capa, acompanhado de sua bibliografia (Anexo 1). Além disso, como veremos a seguir, o texto da orelha do livro, escrito por Tristão de Athayde, consagra ao autor a aura de gênio. Podemos ainda encontrá-lo, nas edições póstumas, em forma de assinatura, no frontispício, e encabeçando uma extensa lista bibliográfica de críticas rosianas. Nos espaços editoriais dos paratextos de *Tutaméia*, portanto, percebemos a insistência da José Olympio em relacionar o título inédito ao já consagrado autor, cujo nome garantiria a princípio boa vendagem.⁹

⁸ Cf. *Em memória de João Guimarães Rosa*, 1968, p. 221.

⁹ De fato, a 1ª edição do livro se esgotou ainda no ano de publicação, beneficiando-se talvez da repercussão causada pela morte do escritor. Entretanto, a notoriedade do autor não foi suficiente para garantir ao título a mesma aceitação de obras como *GSV*, *Sagarana* e *Primeiras Estórias*.

Um olho mais acurado, porém, percebe a inserção do nome do autor no miolo do volume, onde aparece no índice, adulterando a geral ordem alfabética dos títulos dos contos para formar a sigla JGR (Sperber, 1982, Novis, 1989, Araujo, 2001). Seguindo esta pista, nota que as iniciais dos títulos dos prefácios, antecipados no índice de releitura e grafados em itálico, formam o prenome do autor em alemão, HANS. Indo mais além, encontra nos contos referências autorais, marcas que apontam para um eu que fala, através de dêiticos, anagramas ou mesmo referências autobiográficas, como a recorrência do personagem Ladislau (Novis, 1989), nome do santo do dia de nascimento do escritor, seu provável outro nome de batismo (Rosa, 1983).

No segundo parágrafo de “Aletria e Hermenêutica”, o autor, argumentando sobre o “outro emprego” das anedotas, afirma: “*Não será sem razão que a palavra ‘graça’ guarde os sentidos de gracejo, de dom sobrenatural e de atrativo.*” (p. 3) Ora, o nome próprio do autor, João, significa “aquele que recebeu a graça”, no sentido de “dom sobrenatural” (Araujo, 2001). Assim, de forma sutil, encontramos aqui, mais uma vez, o nome do autor incrustado no texto.

De acordo com a presença, em *Tutaméia*, destas que resolvemos denominar de marcas autorais, podemos formar subgrupos de contos, como nos quadros que se seguem (Quadros 1, 2, 3, 4). Os contos que pertencem a mais de um subgrupo foram classificados de acordo com o critério mais relevante, indicando-se em seguida a outra marca detectada.

QUADRO 1 - Contos cujos personagens são nomeados com o pronome *eu* ou variantes

“Barra da Vaca” (Jeremoavo)	“Retrato de cavalo” (Bio)
“Estoriinha” (Mearim, Elpídia)	“Se eu seria personagem”
“Lá, nas Campinas” (Drijimiro)	“Tresaventura” (Maria Euzinha)
“Mechéu” - também apresenta personagem Joaquim (D. Joaquina)	“— Uai, eu?”

QUADRO 2 - Contos cujos personagens são homônimos do autor ou seus heterônimos anagramáticos

“Como ataca a sucuri” (Pajão)	“Estória n.º 3” (Joãoquerque)
“João Porém, o criador de perus” (o “J”)	“Melim Meloso” (João Barandão)
“Grande Gedeão” (o “G”)	“Ripuária” (João da Areia)
“Reminiscção” (O “R”, Romão)	

QUADRO 3 - Contos que têm personagem chamado Ladislau (santo do dia de nascimento do escritor)

“Intruge-se”	“Zingaresca”
“Vida ensinada”	

QUADRO 4 - Contos que têm personagem chamado Joaquim

“Curtamão” (Requincão)	“Rebimba, o bom” (Joaquim José ou Aquino Jaques ou Tio Quim)
“Orientação” (Yao Tsing-Lao, ou Seô Quim)	

Encontramos, ainda, na primeira seção do quarto prefácio, “Sobre a escova e a dúvida” (p. 146-148), um exemplo claro de construção de personagem como um duplo do autor, por ele denominado de Rão, Roasao e Laudamante, o qual, em um crepuscular café parisiense, cobra-lhe engajamento político. O diálogo entre os sócios termina do seguinte modo (p. 147-148):

Tinha-se de um tanto simpatizar, de sosiedade, teria eu pena de mim ou dele? – Não bebo mais, convém-me estar lúcido... – um de nós disse. – Eu também – pois. Rão ora gratuitamente embevecia-se – em sua fisionomia quadragésima-quinta – inclinada pessoa, mais fraca que o verbo concupiscir. Tinha a cara de quem não suspirou. Peguei-lhe aos poucos o fio dos gestos, tudo o que ao exame submisso. Temia ele o novo e o antigo, carecia constante sustentar com as mãos o chão, as paredes, o teto, o mundo era ampla estreiteza. Queria, não queria, queria ter saudade. Não ri. Ele era – um meu personagem: conseguira-se presente o Rão no orbe transcendente. Àqueles vindos alienos cantares – La ballade des trente brigrands ou La femme du roulier – em fortes névoas – Le temps de cerises – todos não sabemos que estamos com saudades uns dos outros. – Você evita o espirrar e mexer da realidade, então foge-não-foge... – ele disse, um pouquinho piscava, me escrutava, seu dedo de leve a rabiscar na mesa, linhas de bel-escrita alguma coisa, necessária, enquanto. Eu era personagem dele ! Vai, finiu, mezza voce, singelo como um fundo de copo ou coração: - Agora, juntos, vamos fazer um certo livro? Tudo nem estava concluído, nunca, erro, recomeço, reerro, concordei, o centro do problema, até que a morte da gente venha à tona. Justo, cantava-se, coro, um couplet:

“Moi, je ferair faire
un p’tit moulin sur la rivière.
Pan, pan, pan, tirelirelan,pan-pan-pan...”

A presença incisiva, em *Tutaméia*, de marcas remetem para seu autor, instância responsável pela organicidade da obra, aponta para a necessidade premente de João Guimarães Rosa de aderir a seu texto, quer seja para, como um espectro, manter-se presente durante todo o tempo da leitura, ou para irromper na cena abruptamente, tal qual Felini ou Hitckoch, lembrado-nos de que por trás das câmeras, ou manejando os títeres, encontra-se uma figura humana, tornada emblemática de um estilo inconfundível..

Na seção a seguir, buscaremos demonstrar como a imagem do autor de *Terceiras Estórias* é construída no próprio volume, a partir do texto de sua orelha, representativo da primeira recepção da obra rosiana, e cuja função paratextual, mais que informar o leitor, será, como veremos, a de estimulá-lo a adquirir o livro.

2.2.2. Os brincos de *Tutaméia*

Tudo isso mostra um autor absolutamente inclassificável, a não ser nas categorias do gênio, isto é, dos grandes isolados.

Tristão de Athayde

A primeira edição *Tutaméia* (1967) traz nas orelhas, encabeçada pela palavra “leia” e a logomarca da editora, uma lista de títulos da José Olympio, onde encontramos, inclusive, dentre os livros alistados, a obra *Geopolítica do Brasil*, escrita pelo General Golbery, homem forte da ditadura militar, cuja presença nos quadros daquela casa editorial provavelmente intimidava o editor, os demais escritores e mesmo o público leitor. Único livro lançado por Rosa após o golpe, *Tutaméia* decerto passou pelo crivo dos censores, e talvez a niilificação proposta em “Aletria e hermenêutica” ecoe o peso do interdito por eles instaurado na cultura brasileira.

A partir da segunda edição do livro (1967), as orelhas de *Tutaméia* passam a vender o próprio peixe: surge o artigo de Tristão de Athayde¹⁰, coincidência ou não, justamente o crítico que escrevera sobre a importância dos paratextos na interpretação de obras literárias.¹¹ Aludindo especificamente a *Tutaméia*, além da sutil referência ao glossário — paratexto incluído pelo autor ao final do quarto prefácio do livro —, o crítico explicita a ligação existente entre os contos, “aspectos de uma só realidade consistente e confusa”, e ressalta “o capricho, um tanto catita”, com que nos prefácios Rosa “entrelaça as anedotas mais simples e pitorescas, com seu sentido mais metafísico, e a expressão mais vulgar das mesmas, com a citação de Píndaro e Dostoiévski, em grego ou russo”.

¹⁰ Extraído do *Jornal do Brasil* de 19 de agosto de 1967.

¹¹ A primeira orelha era impressa em duas cores: vermelho para os títulos e preto para os respectivos autores. Na segunda, permaneceram as duas cores, que serviam de grifo para o texto de Tristão, em letras maiores (vermelho) e menores (preto). Na terceira edição, não só a impressão assume o básico preto e branco, como

A ênfase deste rodapé recai, na verdade, no nome do autor. O crítico reafirma aí a consagração unânime de Guimarães Rosa como um “gênio”, um “escritor absolutamente singular em nossas letras”, cuja característica principal seria o “caráter transoceânico” de sua ficção, que explicaria seu sucesso no exterior, apesar da intensa cor local de suas estórias e de sua peculiar “linguagem que, até mesmo para nós, exige, por vezes, um glossário ou uma colaboração intuitiva do leitor”. Assim, o escritor mineiro, com suas “mãos de bruxo” e sua “experiência de oitiva”, conseguiria, como ninguém, produzir “uma imagem de nossa vivência, ao mesmo tempo oceânica e telúrica”.

Não há muita novidade nesse texto, se o compararmos com outro, escrito pelo crítico anos antes. Trata-se do artigo “O transrealismo de G. R.”.¹² Também esse texto inicia-se com a consagração da genialidade de Guimarães Rosa, que fora recentemente eleito, por unanimidade, para a Academia Brasileira de Letras. Athayde lembra-nos, inclusive, ter sido Álvaro Lins o descobridor desta que seria “a maior revelação literária brasileira da fase dos modernistas”. O crítico segue apontando a maestria do autor em unir as duas principais vertentes de nossas letras: o espírito telúrico, “voltado para a terra”, cujos expoentes seriam José de Alencar e Euclides da Cunha, e o espírito oceânico, “voltado para o mundo”, como o da obra de Machado de Assis. A religiosidade e o misticismo de Guimarães Rosa dariam à sua prosa, segundo Athayde, uma aura transrealista,¹³ “que refoge a qualquer limitação pelos sentidos” e que

passa a vir atrás da própria capa, sem as abas que seriam as orelhas propriamente ditas: provavelmente, economia de recursos em um título pouco lucrativo de uma editora já ruim das pernas.

¹² Publicado originalmente no *Jornal do Brasil*, em 30 de agosto de 1963, e incluído na *Fortuna Crítica* do autor, organizada por Eduardo Coutinho e publicada em 1983 pela Civilização Brasileira. (p.142-143.)

¹³ Gilberto Freyre, em sua novela *Dona Sinhá e o Filho Padre* (1964), dedicada a Rosa e por ele resenhada no quarto prefácio de *Tutaméia*, aponta como característica comum entre sua ficção e a do autor mineiro o *ultra-realismo* de ambos. E explica: “Esse método permite a um escritor ser retrospectivo, através de material informativo ou apenas sugestivo (...) — constituído por textos ou relatos orais — ao qual ele acrescenta, por sua conta, (...) reconstituições *in extenso*.” (p.248)

permite aos temas mais locais, às personagens mais tipicamente sertanejas, à linguagem mais aparentemente recolhida da “boca do bárbaro”, como dizia Antônio Vieira, assumirem um sentido nitidamente universal. (...) Foi ela quem animou os tradutores a vencerem as tremendas dificuldades desse tropicalismo transcendental e universalista, que nos deu uma saída transoceânica para o nosso isolacionismo intelectual. (p.143)

A peculiaridade da linguagem “revolucionária” de Rosa é salientada pelo crítico, como uma característica que transformaria seus livros em uma “floresta espessa”, que à primeira vista assustaria o leitor, mas que depois o prenderia em suas ramas.

Passo atrás, na mesma *Fortuna Crítica*, encontramos o texto de Álvaro Lins citado por Athayde: “Uma grande estréia”.¹⁴ E não dá outra. Lá está a consagração do autor João Guimarães Rosa e de sua primeira obra, *Sagarana*, recém-lançada. Profundamente impressionado com o talento demonstrado por esse iniciante com estrela de mestre, o crítico chega a prometer, ao final do texto, outra abordagem da obra, “com mais espírito crítico, isto é: com maiores recursos de análise e interpretação” (p.242), visto que a genialidade do autor lhe tomara de surpresa, embotando-lhe o juízo.

O primeiro aspecto discutido por Lins neste texto é a classificação da obra analisada em relação às conhecidas categorias dos gêneros literários. Tratar-se-ia de um conjunto de contos, novelas ou capítulos? Segundo o autor do livro, seriam antes capítulos, por estarem intimamente ligados entre si, como o panorama de uma região. Segundo Lins:

E *Sagarana* vem a ser precisamente isto: o retrato físico, psicológico e sociológico de uma região do interior de Minas Gerais, através de histórias, personagens, costumes e paisagens, vistos ou recriados sob a forma da arte de ficção. (p. 238)

Ora, a relação entre as estórias é, então, uma característica da ficção rosiana já levantada desde a primeira leitura de gabarito que a obra recebera, sendo citada na orelha de *Tutaméia*, e nada mais é senão as intratextualidades estudadas por Novis (1989).

¹⁴ Publicado originalmente no *Correio da Manhã* em 12 de abril de 1946. (*Fortuna Crítica*: p. 237-242.)

As outras características por Lins ele arroladas em sua leitura de *Sagarana* correspondem às levantadas por Athayde em seus textos sobre Rosa e *Tutaméia*. De fato, a próxima característica apontada neste texto é nada menos que a maestria com que Rosa mistura as realidades “objetiva” e “imaginada”, ao atribuir “configuração estética ao que era antes tosco e bárbaro” (p. 238): o tal transrealismo? Há aqui uma pequena, porém importante diferença entre os textos de Lins e de Athayde: o último coloca a expressão ‘bárbaro’ entre aspas, citando Antônio Vieira, enquanto que para o primeiro a realidade do interior, “tão diferente como se fosse um país estrangeiro” (p.238), é mesmo “tosca”, exigindo um trabalho estético que a refinasse. Rosa era capaz desta proeza, pois provinha da roça e vivia na Europa. Assim,

Ele apresenta o mundo regional com um espírito universal de autor que tem a experiência da cultura altamente requintada e intelectualizada, transfigurando o material da memória com as potências criadoras e artísticas da imaginação, trabalhando com um ágil, seguro, elegante e nobre instrumento de estilo. (p. 239)

A “aura transrealista” da obra rosiana é, então, para este crítico, resultado do contato do autor com a chamada alta cultura, e não o reflexo da religiosidade do autor, que, segundo Athayde, dava sentido universal à mais particular de suas estórias. A “virgindade de espírito” do autor é a próxima característica apontada por Lins. Nenhuma ideologia deformaria a visão de Rosa, que estabeleceria assim uma relação de simpatia com seus personagens, cuja visão conhecemos na narrativa, e não a opinião do autor sobre esta ou aquela realidade. O crítico afirma, ainda, que “a faculdade de escritor mais aguda e mais desenvolvida do Sr. Guimarães Rosa é a visualidade” (p.242). Rosa teria sabido observar a realidade e transfigurá-la em sua ficção, atentando para “os detalhes, as nuances, os segredos, as pequenas coisas” (p. 242), ou seja, para as tutaméias do mundo. Outra diferença em relação a Athayde, para quem o autor apresentava “experiência de oitiva”.

Ao compararmos esses três textos, vimos que há mais coincidências que divergências entre eles. Afinal de contas, trata-se de produções contemporâneas, entre si e à obra rosiana, escritas por autores que faziam parte de uma linha de pensamento comum, hegemônica até meados do século XX. A primeira crítica que as belas letras brasileiras conheceram era proferida por gentis-homens, que atribuíam para si a função de “consciência de todos”. Eram grandes personalidades, com amplos conhecimentos gerais, que se ocupavam da crônica literária de seu tempo. Assinando rodapés que circulavam nos jornais da época, essas sumidades informavam ao grande público sobre as novidades do mundo das letras, indicando as leituras proveitosas e as inúteis. O impacto dessas impressões no mercado editorial era violento, como demonstra o trecho a seguir:

No dia seguinte à publicação do rodapé de Álvaro Lins sobre *Sagarana*, a obra de Guimarães Rosa passou a ser procuradíssima nas livrarias. E essa procura continua cada vez mais intensa.¹⁵

Álvaro Lins era considerado o imperador da crítica literária brasileira e, por analogia, poderíamos dizer que Tristão de Athayde seria considerado o papa, graças a seu catolicismo militante. A partir de meados da década de 40, porém, com a formação da primeira leva de especialistas em Literatura, formados pelas recém-criadas universidades do Rio e de São Paulo, a crítica deixou de ser vista como um gênero literário de criação e passou a se constituir de estudos científicos. Hoje, os cadernos de literatura cumprem a função dos rodapés, mas trazem opiniões de especialistas professores universitários. Tristão tinha consciência das mudanças que vinham ocorrendo no quadro intelectual de seu tempo, em que a especialização parecia ganhar terreno. Para ele,

¹⁵ *A Manhã*, Rio de Janeiro, 26 maio 1946. Apud Sússekind, 1993, p. 16.

A especialização é sempre um fruto do progresso e um pressentimento da decadência. Só se especializam as funções de uma sociedade, quando a civilização nela atinge um grau suficiente de maturidade (...) é essa a regra geral, o que há é uma tendência maior para uma ou outra dessas especializações. (p.56-57)

É esse também o pensamento de Antonio Candido, à época representante da nova geração, como podemos observar neste seu comentário, publicado na *Folha da Manhã* de 11 de julho de 1943 (citado por Sússekind, 1993, p. 19):

A distinção entre os limites da crítica é uma questão (...) mais cultural do que específica, i. é, depende mais da solicitação que lhe faz o ambiente do que da própria natureza do trabalho crítico. À medida que se vai enriquecendo uma cultura, as suas produções se vão diferenciando; e a atividade crítica, paralelamente, se diferencia também.

Neste ponto, chegamos a talvez um dos textos mais importantes produzidos pela crítica rosiana, intitulado “O homem dos avessos”, em que o já mais experiente Antonio Candido analisa o recém-lançado *Grande Sertão: Veredas* (1956). Para não nos desviarmos, porém, do cerne de nossa pesquisa, optamos por analisar este estudo, bem como outros que julgamos de grande valia para uma melhor compreensão da obra de Guimarães Rosa, no Apêndice desta dissertação.

2.3. Índices: os tipos móveis

Ante tantas astúcias, em empalhar que eu não fosse embora, que eu ficasse preso naquele urjo de guerra, sem cabo nem ponta, sem costas nem frente, e que maçava.

Grande Sertão: Veredas

Um dos mais notáveis jogos instaurados pelos paratextos de *Tutaméia* é a duplicação não-idêntica de seus índices. Lembremos que *Primeiras Estórias* já inovara neste quesito ao trazer, ao final do volume, um índice ilustrado por Luís Jardim. Aqui, há um índice inicial e, encerrando o volume, um índice de releitura, que nos remete novamente para dentro da obra.

Segundo Lima (1945), a releitura é um índice tanto de dificuldade como de valor de uma obra literária. Um bom livro instiga-nos à decifração, à leitura minuciosa e freqüente, à busca de novidades até mesmo no já dito: “Um livro fraco logo nos revela os fracos segredos que guarda. Um grande livro se defende. Defende-se, por vezes, por muito tempo. Resiste a várias investidas.” (p.48) A insistência para que o leitor volte ao texto quantas vezes julgar necessário demonstra a previsão do autor quanto à dificuldade do público em ler esse livro que, a despeito do tamanho reduzido dos contos e do título desvalorativo, reserva, a quem tenha disposição para o garimpo, diamantes camuflados em cascalho. Uma comparação atenta entre os índices de *Tutaméia* revela que há, entre os dois, pequenas diferenças, que apontam para a mobilidade do sentido, transferindo para o leitor a montagem final do livro. Vejamos, no quadro a seguir (Quadro 5), como se estruturam os dois índices de *Tutaméia*.

QUADRO 5 – DIFERENÇAS ENTRE OS ÍNDICES

	Índice	Índice de releitura
Título da obra	TUTAMÉIA (TERCEIRAS ESTÓRIAS)	TERCEIRAS ESTÓRIAS (TUTAMÉIA)
Epígrafes	<p><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></p> <p style="text-align: right;">SCHOPENHAUER</p>	<p><i>“Já a construção, orgânica e não emendada, do conjunto, terá feito necessário por vezes ler-se duas vezes a mesma passagem.”</i></p> <p style="text-align: right;">SCHOPENHAUER</p>
Títulos das estórias	Os títulos estão dispostos em duas colunas, seguindo a ordem alfabética, exceto dois, cujas iniciais formam, com o anterior, a sigla JGR ¹⁶ . Há quatro títulos grafados em itálico, cujas iniciais formam o prenome do autor em alemão, HANS.	Os títulos em itálico encontram-se à frente dos demais, classificados como PREFÁCIOS, sendo os quarenta restantes designados OS CONTOS, mantendo-se de resto a ordem do primeiro índice.

Tentando entender o enigma que o título coloca ao se relacionar com a produção rosiana anterior, Pereira (2001) retoma os primeiros textos de Rosa, contos à la Poe,¹⁷ onde a superposição de planos narrativos contribui para a confrontação com o mistério e a busca de suas chaves. Assim, para alcançar “a construção não emendada do conjunto”, que nos promete a epígrafe de Schopenhauer,¹⁸ e que seria, segundo esta leitura, o não-lugar das “segundas estórias”, torna-se necessário uma leitura de tipo policial, que junta pistas para solucionar o mistério. Pereira (2001) afirma que a solução de enigmas, a busca de chaves impõe-se, de fato, como prerrogativa de leitura de *Tutaméia*. Como prova, lembra o Apêndice de Rónai, que compara a leitura de *Tutaméia* a uma “corrida de obstáculos”, opinião compartilhada por Pereira, e também por esta dissertação:

¹⁶ Cf. Sperber (1982), Novis (1989), Araujo (2001).

¹⁷ “O Mistério de Highmore Hall”, “Chronos kai Anagke” e “Caçadores de Camurças”, publicados no *Cruzeiro* em 1929 e 1930, como prêmio em concurso literário.

¹⁸ Trecho do prefácio de *O mundo como vontade e representação* (cf. Araujo, 2001).

Um conjunto de dados curiosos faz desse livro (...) uma verdadeira proposição enigmática, um quebra-cabeça cujas peças não se submetem à nossa lógica textual, aos nossos segmentados padrões de gênero, às nossas expectativas quanto aos textos de ficção, teoria e crítica. (Pereira, 2001, p. 258.)

Para desvendar os enigmas propostos pelos índices de *Tutaméia*, Pereira (2001) utiliza como contraponto “A Carta Furtada”, de Poe, sobre o qual afirmara Benjamim: “quanto mais arejado o esconderijo, tanto mais engenhoso. Quanto mais puder ser visto de todos os lados, tanto melhor” (apud p. 260). Este espírito irônico estaria por trás do jogo de espelhos dos índices de *Tutaméia*, que

se apresentam simultaneamente como mapa e território de uma escrita que, de dobrar-se sobre si, instaura-se no intervalo significativo do que não pode ser nomeado, posto que situado no radical processo de recorrência e diferenciação no interior mesmo do corpo fragmentado. (p. 261)

Lacan e Deleuze (apud p. 262) utilizam o mesmo conto de Poe como exemplo de jogos de ocultar e revelar que se constitui em uma síntese do heterogêneo, em uma forma serial, onde se deslocam perpetuamente duas séries homogêneas. A decifração do enigma do título não se faria, nesta ótica, pela via mística, mas “pelo aparato sensível de suas peças dispostas no texto ou assinaladas no mundo” (p. 262). Segundo este estudo,

Guimarães Rosa, quando abre *Tutaméia* a vários devires, não nos propõe uma metafísica da criação literária (...) o fabulista vai sementeando marcas no corpo do livro, marcas sensíveis da escrita no corpo sensível da experiência existencial: *mea omnia*. (p. 262)

Nesse sentido, Rosa se aproximaria de Poe, o mestre das charadas e enigmas. Pereira (2001) conclui que *Tutaméia* apresenta uma perspectiva seqüencial internamente elaborada com os espelhamentos, que ao fim e ao cabo remetem para o autor, JGR.

Santa-Cruz (2001) também comenta os índices de *Tutaméia*, cuja ordem alfabética dos títulos demonstraria erudição e enciclopedismo por parte do autor. Ao subverter essa ordem para formar as iniciais de seu nome (JGR), Rosa demonstraria sua consciência da instauração de uma nova ordem.

Seguindo esta pista, a autora observa que as iniciais dos títulos da trilogia cigana de *Tutaméia* – “Faraó e a água do rio”, “Orientação” e “Zingaresca” – formam a palavra FOZ (p. 191), que abre o campo semântico fluvial, caro à obra rosiana, e parte para a análise dos referidos contos.

Para a autora, o gosto de Rosa por enigmas e linguagens cifradas seria uma herança neoclássica do autor e apontaria para seu idealismo lingüístico, que o colocaria ao lado de autores como Vico, Spitzer, Croce, Vossler, Damasio Alonso, bem como para sua ironia romântica, ao criticar o sistema imitativo num ludismo que, em *Tutaméia*, torna-se excessivo, pois neste livro o autor “pretendia chocar a crítica e demonstrar as suas possibilidades criativas e despistantes e reafirmar a sua liberdade de criador” (p. 195).

Sobre essa leitura lúdica, a autora afirma:

Nos momentos de maior ingenuidade, recupero o gosto da infância e da adolescência pela decifração de problemas, desde as palavras cruzadas e os *rebours* à matemática e, posteriormente, à Cabala e Numerologia. (p. 209)

Em nossas tentativas de solucionar os enigmas identificados neste índice, levantamos alguns elementos sugestivos. Notamos, por exemplo, que o grupo de letras GR, iniciais dos títulos em desordem que formam a sigla autoral JGR, é o mesmo utilizado por Aristóteles (1995) como exemplo de sílaba: “Sílaba é um som sem significado, composto de letra muda mais uma com som; com efeito, o grupo GR sem o A, tanto quanto com o A, GRA, é uma sílaba.” (p. 41.) Como demonstramos na relação entre *Tutaméia* e *Odisséia*, e como veremos também na análise de “Aletria e hermenêutica”, o paradigma grego é de fundamental importância na construção ficcional de Guimarães Rosa. A presença, na *Poética* aristotélica, das letras que compunham suas iniciais provavelmente não passou despercebida pelo autor, como feliz coincidência a ser aproveitada. Talvez tenha surgido daí a idéia de introduzi-las no índice de *Tutaméia* como erro, *harmatia*, como sinal de

reconhecimento. Não cabe a este trabalho analisar comparativamente a obra rosiana e a épica homérica, tarefa que demandaria maior tempo e maior conhecimento acerca dos clássicos. Fica registrada aqui, porém, a possibilidade de um tal estudo, a qual se vê realizada em trabalhos como o de Costa (1997-8).

Pensando nesse sugerido filão, podemos concluir que mesmo a própria ordem alfabética em que estão dispostos os títulos das estórias remeteria, também, para os gregos, afinal os inventores do alfabeto que deu origem ao nosso e que, segundo Havelock (1995), permitiu o surgimento da moderna civilização ocidental:

O alfabeto grego forneceu uma completa tabela de elementos atômicos dos sons acústicos que, por meio de diversas combinações, podiam representar, por assim dizer, as moléculas do discurso lingüístico. Esse princípio estrutural básico permanece quando usado pela escrita grega, romana ou cirílica. Foi essa a grande contribuição grega. Os sistemas anteriores ao alfabeto grego nunca foram capazes de registrar todo o escopo da língua oral. (p. 31)

Segundo esse autor, as epopéias homéricas são “imensos repositórios de informação cultural” (p. 30), o registro escrito de uma cultura ainda pré-escrita. Daí sua forma métrica e a presença de epítetos e frases-fórmulas, necessárias para a memorização, fundamental no modo de transmissão oral que lhe deu origem. O épico cumpriria, assim, uma dupla função, não só de entretenimento, mas também de “armazenamento de informações” (p. 30), constituindo-se a *Ilíada* e a *Odisséia* em verdadeiras “enciclopédias tribais” (p. 30), que nos possibilitam hoje conhecer o modo de vida de nossos antepassados helenos. A transição de um para outro tipo de registro pode ser notada, ainda segundo Havelock (1995), pela presença de versos e aforismos entre os filósofos pré-socráticos: somente a partir de Platão a escrita se desprenderia de sua origem oral, estendendo-se a prosa com caracteres próprios, que dispensavam o uso de recursos memorizantes.

Em nosso século, segundo o teórico, o advento da mídia eletrônica e pesquisas no campo da antropologia cultural trouxeram novamente à baila a questão oralidade-escrita.

Enquanto, no primeiro caso, investiga-se a revolução tecnológica que dispensa o uso da escrita por parte dos receptores (rádio, tv, cinema), no segundo registram-se indícios de uma “oralidade primária”, constituídos por

melodias, cantos, epopéias, danças, exibições e músicas, ainda preservados oralmente e transmitidos de geração a geração entre as sociedades tribais que vivem nos limites daquilo que gostamos de chamar de mundo civilizado (p. 22).

Ora, e o que fez Guimarães Rosa, senão uma pesquisa antropológica, ou por outra, etnográfica, ao acompanhar uma comitiva que levava uma boiada de uns parentes seus, da Sirga, em já famosa viagem que deu origem às já também famosas Cadernetas do Sertão, hoje guardadas no IEB-USP ? Foi colher material para seus livros, que dessa forma se constituíram, como as epopéias homéricas, em repositórios de informação acerca de uma cultura pré-escrita, viva nos rincões da oralidade, e que a partir desse registro literário alçou-se aos cimos da cultura letrada ocidental.

“Eu sabia tudo de cor. Ele anotava tudo.” Essas são palavras de Zito, guieiro e cozinheiro da tropa que Rosa acompanhou (Correia, 2001). Mais adiante, o vaqueiro complementa:

O que o Rosa escreveu foi dito por nós. Ele não sabia daquilo. O Rosa saiu de Cordisburgo rapaz novo, foi fazer medicina, participou daquela revolução de 32 e abandonou a medicina pra ir pro exterior. Aí quando ele morreu, vieram outras pessoas pra confirmar onde o Rosa passou. Mas ele inventou o resto. (p. 55)

Citado pelo autor na última seção de “Sobre a escova e a dúvida”, quarto prefácio de *Tutaméia*, Zito é um exemplo do sem-número de poetas anônimos, que versem ainda hoje pelo sertão e cuja memória carece de ser preservada por nós, brasileiros letrados. Tal é o trabalho empreendido pelo Dr. João Rosa, ao registrar todo um conhecimento que, se restasse apenas na memória do povo, correria risco de extinção. Afinal, o próprio Zito confessa: “Mas eu não lembro muita coisa.” (p. 55).

O que julgamos compreender, nesta incursão pelo debate escrita-oralidade, propenso a maiores investidas, é que, ao alistar os títulos das estórias de *Tutaméia* em ordem alfabética, Rosa estaria acenando para sua intenção de compor uma enciclopédia sertaneja, um repositório de informações acerca do mundo rural brasileiro, entremeado de eruditíssimas citações intertextuais, provindas do universo letrado, hoje vastamente reconhecidas pela crítica, empreendendo um registro literário do modo de ser sertanejo.

Quanto às outras peculiaridades do índice, cremos já ter nos referido a algumas delas no decorrer de nossa análise. Aproveitamos, agora, a deixa, para mencionar a existência, no livro, de outras listas além dos dois índices, as quais se caracterizam também como paratextos, e que serão analisadas a seguir.

2.4. Listas

Sargon
Assarhaddon
Assurbanipal
Teglattphalasar, Salmanassar
Nabonid, Nabopalassar, Nabucodonosor,
Belsazar
Sanekherib

São Marcos

A justaposição aparentemente sem sentido de palavras em forma de lista esdrúxula chama nossa atenção para o sentido prisco, para o ileso gume do vocábulo, como bem observa o narrador de “São Marcos” (*Sagarana*) que, ao grafar nos gomos de um bambu um rol de reis leoninos, declara que as palavras têm canto e plumagem. Em *Corpo de Baile*, Rosa utiliza o mesmo procedimento, carregando “Cara-de-Bronze” com extensas notas de rodapé, trazendo listas de nomes de plantas. Sobre essas notas, dirá o autor a Bizzarri (1981, p. 60-61):

Daí, você verá a razão para aquelas árvores arroladas em notas de pé-de-página. Todas as que se enumeram, são rigorosamente da região; mas enumeram-se apenas as que “contêm poesia” em seus nomes: seja pelo significado, absurdo, estranho, pela antropomorfização, etc., seja pelo picante, poetizante, do termo tupi, etc. (“Linguagem é poesia fossilizada (ou petrificada?)” – Ruskin.)

Há mais. À página 600, Você encontrará uma verdadeira “estorinha” em miniatura, dada só através de nomes exatos de arbustos. (“A damiana, a angélica ... (até) ... a gritadeira do campo”.) Conta o parágrafo 10 períodos. O 1º é a apresentação de uma moça, no campo. O 2º é a vinda de um rapaz, um vaqueiro. O 3º é o rapaz cumprimentando a moça. O 4º é a atitude da moça; e (o bilo-bilo) o rapaz tentando acariciá-la. O 5º é óbvio. Assim o 6º e o 7º (mão boba...) e o 8º (o rapaz “apertando” a mocinha). Quanto ao 9º: “são gonçalo é sinônimo do membro viril... O 10º: a reação da moça, alarmada, brava, aos gritos.

Você conhece, aí, o poeta Pedro Xisto, concretista, companheiro dos irmãos Haroldo e Augusto de Campos? Ele escreveu formidável série de artigos, descobrindo tudo isso, e mais, sob o título “À busca de poesia”.

Eis os comentários do poeta citado à linguagem rosiana:

Os vocábulos de nosso romancista-poeta, não se restringem a contar uma estória. Eles têm, ainda, o que contar de si próprios. Eles são mais do que signos abstratos e indiferentes. Eles integram a coisa, participando, concretamente, das vivências. Morfológica e semiologicamente. Uma obra de tal porte e alcance, não se reduz a qualquer “língua braba dos Gerais”, inventada ou não. O escritor montanhês não faz da sua montanha uma torre de amontoadas pedras. (p. 119)

O artista vai retomar nas fontes (objetivas ou subjetivas) a palavra. Ela dá gosto de estória (outra coisa é sua história) genuína, autêntica. Uma obra de arte consciente, ao extremo, da sua específica natureza, construindo a estrutura conspícua e cada uma das suas mais mínimas peças. Literatura, no princípio, nos meios e nos fins. Literatura, literalmente, desde as letras do alfabeto. Enfocadas em suas tão simples mas inéditas e inauditas virtualidades. Valoração. Criação. Poesia. (p. 126)

A confecção de listas de palavras e expressões fazia parte do processo de escrita de João Guimarães Rosa, como demonstra Galvão (s.d.). A existência desses documentos, hoje guardados no arquivo do autor no IEB-USP, relativiza a aura de mistério construída pelo próprio autor para sua obra, proclamada fruto de inspiração na entrevista a Lorenz (1994) e mesmo no prefácio “Sobre a escova e a dúvida”.

A maior parte dessas listas é formada, segundo Galvão (s.d.), por palavras dispostas em ordem alfabética, sugerindo verbetes de dicionário, tendo sido provavelmente copiadas do Aurélio. Entretanto, cotejando a lista com sua presumível fonte, a autora nota que nelas aparecem apenas as palavras mais raras, e que os significados são resumidos pelo autor.

Esse procedimento constituiria a “primeira gestão do escritor no código lingüístico” (p. 137). A segunda gestão seria o emprego do sinal *m%* e a terceira, a inserção, manual, do título do conto onde a palavra seria aproveitada. Sobre o caráter dessas listas, a autora afirma:

Em princípio, uma lista de verbetes de dicionário deveria ser considerada um paratexto. Todavia, aqui interferem três tipos de gestões do escritor: 1) seleção no eixo paradigmático e intervenção no eixo sintagmático através de resumos; 2) diferentes ocorrências de “m%”; 3) criação e apropriação para uso. Essas gestões transpõem a lista para um estatuto entre o proto e o paratexto. (p. 137)

Ora, em *Terceiras Estórias*, o autor torna público esse processo intermediário de sua escrita, apondo ao prefácio “Sobre a escova e a dúvida” um Glossário, composto por uma lista de verbetes (p. 165-166), que causam estranheza por não se limitarem a palavras existentes no texto (cf. Covizzi, 1978). É nessa lista que encontramos o significado de *tutaméia*, e nos deparamos com o modo pelo qual Rosa acorda palavras em estado de dicionário: brincando com os significantes, deslocando prosódias, aproximando pelo som palavras díspares, como *afgã* e *afta*, buscando o sentido original de palavras como *eça*, que além de nomear o valoroso escritor português, significa *catafalco*, *ataúde*, *estrado mortuório* (p. 165).

A inclusão deste paratexto no interior do livro reafirma a postura do autor, explicitada na disseminação de seus prefácios, em baralhar os limites entre o fora do texto e o texto. Além disso, a existência de um glossário em uma edição brasileira ironiza aqueles que afirmam que o autor escreveria em um dialeto próprio, e ainda aproxima o formato do livro ao das edições estrangeiras, que sempre trazem um glossário ao final do volume. Finalmente, esta lista de palavras pode ser vista como uma antecipação da obra acenada a Lorenz (1994), a quem o autor afirmou que quando completasse cem anos publicaria sua autobiografia em forma de dicionário.

Um outro tipo de lista, encontrado na amostragem analisada por Galvão (s.d.), traz relacionadas, em forma de verbetes, locuções idiomáticas pouco conhecidas do português brasileiro; outras ainda trazem notas de leitura e citações entre aspas, seguidas dos nomes dos autores citados. Essas listas, que não seguem a ordem alfabética, evidenciam o gosto do autor por “torneios engenhosos de frases, sobretudo concordâncias heterodoxas ou pouco correntes na língua” (p. 138). Uma outra lista traz, por sua vez, sintagmas desenvolvidos e frases prontas para entrar na narrativa, e ainda há o caso de listas contendo frases cortadas de estórias. Com base nessas análises, a autora conclui:

O escritor apresenta como método básico a criação de pequenas unidades frásicas, ou sintagmas, em grande quantidade e não para uso imediato, que ficam em latência nas listas, aguardando sua utilização. Constituem essas listas um estoque permanente, do qual são retirados sintagmas para uso e para o qual voltam se “sobram” de uma determinada narrativa (até um futuro aproveitamento?). (p. 140)

Na última página de “Aletria e hermenêutica”, deparamo-nos com uma lista de máximas, que funciona como a chave de ouro deste prefácio, destinado a evidenciar a potencialidade transcendente do humorismo. Mais uma vez, portanto, Rosa desvenda seu processo criativo, que passa pela elaboração de frases engenhosas, de efeito, a serem entremeadas nas narrativas. Veremos, no capítulo seguinte, características dessa lista e analisaremos alguns destes aforismos insólitos.

Capítulo 3: Parâmetros: análise dos prefácios de *Tutaméia*

Veja-se, vezes, prefácio como todos gratuito.

Aletria e hermenêutica

Terceiras Estórias conta com quatro prefácios, grafados em itálico e espalhados ao longo do livro, recebendo esta categorização no índice de releitura e no topo das respectivas páginas iniciais. São eles: “Aletria e hermenêutica”, “Hipotrérico”, “Nós, os temulentos” e “Sobre a escova e a dúvida”. Estes textos, segundo Rónai (1969, p. 195),

Juntos compõem ao mesmo tempo uma profissão de fé e uma arte poética em que o escritor, através de rodeios, voltas e perífrases, por meio de alegorias e parábolas, analisa o seu gênero, o seu instrumento de expressão, a natureza de sua inspiração, a finalidade de sua arte, de toda arte.

Por seu ineditismo e posição de vanguarda, “Aletria e hermenêutica” é considerado o “verdadeiro” prefácio de *Tutaméia*. Encontramos aí a definição de *estória*, a partir de uma contraposição com a (*H*)*história* e uma aproximação à *anedota*, numa defesa do chiste e da alegoria como instrumentos para se chegar ao supra-senso — da obra e da vida. Segue-se, paralelo, um colorido desfile de anedotas e adivinhas, que mostram como se dá o “pulo do cômico ao excelso” (p.11). Encerrando o texto, uma série de máximas do não-senso.

Os contos de *Tutaméia* podem ser vistos como uma continuação da série de anedotas exemplares arroladas neste primeiro prefácio. Na síntese telegráfica de seus enunciados, na graça de suas tramas, as estórias deste livro buscam a linguagem em seu sentido original, que passa muitas vezes despercebido pelo automatismo com que a empregamos no falar cotidiano, e que traz em si a verdadeira essência das coisas.

“Hipotrérico” trata da mania neologizante do autor num tom icamiabesco, lançando mão de argumentos com que a crítica o havia atacado e, ao mesmo tempo, catalogando neologismos. Ao final, a “Glosação em apostilas ao hipotrérico” retoma o texto, parágrafo por parágrafo, trazendo explicações e fontes de termos obscuros.

Encontramos em “Nós, os temulentos” conhecidíssimas anedotas de bêbado, cuja visão diplópica e tambaleio manifestam-se, em *Tutaméia*, pela duplicação de imagens ao longo da obra e pela leitura em ziguezigue proposta por seus paratextos.

O quarto prefácio de *Tutaméia*, “Sobre a escova e a dúvida”, é composto de sete partes, numeradas em romanos e abundantemente epigrafadas, e de um glossário, encerrando-o. Nesses textos, encontramos “explicações” do narrador-autor, em um tom mais ou menos confessional, para a origem e a razão de sua prosa. As epígrafes, tradicionais ou apócrifas, mostram situações-limite entre a realidade e a ficção. O glossário, de termos que nem sempre se encontram no texto, deixa entrever o que seria o dicionário que o autor planejara publicar quando completasse cem anos — o que torna *Tutaméia* “chave” inclusive da obra não escrita de Rosa.

Devido às limitações temporais impostas a este estudo, foi-nos possível realizar a análise de dois desses prefácios, “Aletria e hermenêutica” e “Hipotrérico”. Quanto aos outros dois, fica aqui a promessa de, em oportunidades futuras, dispensar-lhes a atenção devida. Não acreditamos, contudo, que a interrupção da pesquisa neste ponto nos impossibilite compreender algumas das diretrizes autorais velhacamente expostas por Rosa nos paratextos de *Tutaméia*, notadamente em seus prefácios, como pretendemos demonstrar. Seria ilusório, de qualquer forma, imaginarmos ser possível captar toda a mensagem do Mestre Guima em um trabalho acadêmico.

3.1. A aletria é a prova dos nove

“Aletria e hermenêutica”, primeiro dos quatro prefácios de *Tutaméia*, é o único texto inédito deste livro, tendo sido provavelmente escrito para ser seu “verdadeiro” prefácio. Graças a essa característica, concluímos que sua análise poderia nos levar ao cerne das principais questões estéticas levantadas pelo autor de *Terceiras Estórias*. Entretanto, ao invés de encontrarmos no dito prefácio um seguro roteiro de leitura, vimos-nos diante de um texto fragmentário, cujo aspecto de bricolagem se torna patente em sua última página, composta por um rol de sentenças insólitas. Na tentativa de construir um sentido que explicasse o estatuto de prefácio conferido a este texto, buscamos superar o impacto inicial, causado pelo inusitado da forma e do conteúdo (uma seqüência de anedotas entremeadas por comentários sutilmente irônicos). Seguimos para tanto a orientação das epígrafes do livro, empreendendo inúmeras releituras do texto, além de efetuarmos o resgate de referências teóricas sugeridas aqui e ali.

“Aletria e hermenêutica” se inicia com as seguintes palavras: “*A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História. A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota.*” (p.3) A primeira oração deste parágrafo introdutório de “Aletria e hermenêutica” refere-se a nada menos que a antiga e sempre atual discussão sobre a mimese, a representação da realidade efetuada pela arte. Muito já se discutiu a respeito desse tema, que Rosa velhacamente coloca, adotando a postura clássica sem se aprofundar nos argumentos contrários à idéia, positiva e realista, de que seria possível um registro claro do mundo através de um rigoroso trabalho com a linguagem.

A diferença entre *estória* e *história*, de fato, remonta a Aristóteles (1995), cuja *Poética* reza que o poeta conta o que poderia acontecer, construindo a verossimilhança a partir de verdades gerais, e narra uma única ação, ordenando organicamente as partes de sua estória; o historiador, por sua vez, refere-se somente a fatos ocorridos (sendo portanto menos sério e filosófico), e mostra várias ações ocorridas em um espaço de tempo, “ligado cada fato aos demais por um laço apenas fortuito” (p.45).

Se desde os primórdios da cultura grega já se delineavam os contornos das atividades do historiador e do poeta, na sociedade ocidental iluminada perseverou a idéia de que a arte deveria submeter-se à verdade histórica, não mais valendo a máxima aristotélica segundo a qual “um impossível plausível é preferível a um possível que não convença”. A autonomia da arte só veio a se efetivar novamente graças à revolução modernista empreendida na primeira metade do século XX, chegando às raias do hermetismo em obras como as de Joyce e Mallarmé.

A relação entre *história* e *estória* constituía-se em uma discussão das mais importantes na época em que *Tutaméia – Terceiras Estórias* foi publicado (1967). Para melhor contextualizá-la, voltemo-nos para a obra anterior de Rosa, *Primeiras Estórias*, que para alguns inaugura a “fase curta” do autor, despojada dos extensos catálogos documentais que pesavam as obras de sua “fase longa” (*Sagarana*, *Corpo de Baile* e *Grande Sertão: Veredas*). Em *Primeiras Estórias*, magistralmente analisado por Rónai (2001) em artigo que se tornaria introdução à obra, a tipologia textual *estória*, comum na produção rosiana, principalmente nas novelas de *Corpo de Baile* – “Uma estória de amor” e “A estória de Lélío e Lina”, por exemplo – emerge para o título do volume, cujo primeiro conto, “As margens da alegria”, inicia-se justamente com a frase “Esta é a estória.” (p. 49).

Acontece que o referido conto pode ser interpretado como um registro literário da construção de Brasília, novíssima capital federal, que o presidente JK, mineiro e amigo pessoal do autor, incrustara na região do gerais goianos, extensão do grande sertão rosiano. A interseção dos campos histórico e literário, tão bem trabalhada neste conto, é reiterada em “Os cimos”, que encerra circularmente o volume, retornando ao primeiro graças a recorrências de temas, personagens e ambientação – novamente a capital em obras. — O que teria acontecido entre 1962 e 1967 para provocar uma mudança de postura tão radical? Ora, *Tutaméia* foi publicado sob o regime militar, que se fazia representar na Livraria José Olympio pela pessoa de ninguém menos que o General Golbery, autor incluído na lista de títulos da casa, que compõe a orelha da primeira edição do livro (substituída a partir da segunda pelo rodapé de Athayde).

Guimarães Rosa conquistou fama de “alienado”, conveniente a sua posição de diplomata, graças a proposições estéticas como esta e a atitudes polêmicas, como no episódio ocorrido em Gênova, Itália, durante o Encontro de Escritores Latino-Americanos, em 1965: no momento em que seus colegas passaram a discutir política, Rosa simplesmente abandonou a sala de discussões. No dia seguinte a este fato, o autor concedeu ao crítico alemão Günter Lorenz (1994) sua maior e mais importante entrevista, onde comentou seu gesto:

Embora eu veja o escritor como um homem que assume uma grande responsabilidade, creio entretanto que não deveria se ocupar de política; não dessa forma de política. Sua missão é muito mais importante: é o próprio homem. Por isso a política nos toma um tempo valioso. Quando os escritores levam a sério o seu compromisso, a política se torna supérflua. (...) peço-lhe que interprete isso mais no sentido da não participação nas ninharias do dia-a-dia político. As grandes responsabilidades que o escritor assume são, sem dúvida, outra coisa... (p.27-28)

João Guimarães Rosa não era o único a adotar esta postura. Entre os escritores que representavam a literatura latino-americana naquele período, de fato, o público leitor, principalmente o europeu, reconheceu um movimento denominado “realismo mágico”, cujos expoentes seriam Borges, Carpentier e, no Brasil, Jorge Amado e nosso Rosa, que construía em seus livros mundos que transcendiam a realidade empírica. Por outro lado, florescia no mundo havia algum tempo a chamada “literatura engajada”, que utilizava a arte não como expressão estética, mas como meio para levar ao povo uma mensagem, de cunho geralmente esquerdista, sendo esta mensagem o que de fato importava na obra. De acordo com seu depoimento a Lorenz (1994), Rosa não concordava com esse tipo de atitude, citando a obra de Brecht como exemplo de descaso com a língua literária.

Alguns representantes da crítica marxista de então realizavam uma verdadeira “patrulha ideológica”, excluindo de suas listas autores que não se “engajassem”, não poupando inclusive nomes como o de Roland Barthes, perseguido pelos marxistas puritanos por adotar uma postura excessivamente “festiva” (Moisés, 1992). Dez anos depois do lançamento de *Tutaméia*, Barthes (1992) diria:

As forças de liberdade que residem na literatura não dependem da pessoa civil, do engajamento político do escritor que, afinal, é apenas um “senhor” entre outros, nem mesmo do conteúdo doutrinal de sua obra, mas do trabalho que ele exerce sobre a língua. (p.17)

Voltemo-nos agora para a segunda oração do período analisado — “*A estória, em rigor, deve ser contra a História*” —, que aponta para uma outra importante questão, qual seja, a existência de um discurso histórico oficial, com H maiúsculo, responsável por registrar o desenrolar dos fatos acontecidos na sociedade humana.

Sobre esta questão, o que se coloca hoje é que o discurso histórico, como todo e qualquer discurso, é apenas mais uma versão dos fatos, e que o discurso histórico oficial caracteriza-se por estar sempre comprometido com o ponto de vista da classe dominante:

Com quem, na verdade, o historiador do Historicismo se identifica afetivamente? A resposta, irrecusavelmente, é: com o vencedor. Ora, os dominantes do momento são os herdeiros de todos os que, alguma vez, venceram. A identificação afetiva com o vencedor ocorre, portanto, sempre, em proveito dos vencedores do momento. (Benjamin, s.d., p. 4)

Com base nesta postura, que questiona o valor de verdade da História, a idéia de um tempo linear e homogêneo preenchido por uma sucessão de fatos a ser registrados pelo historiador, como vimos em Aristóteles, deixou de fazer sentido. Em oposição ao Historicismo (discurso histórico oficial), que vê no passado uma galeria de grandes nomes e datas comemorativas, Benjamin coloca o materialismo histórico, cuja tarefa seria “escovar a história a contrapelo” (VII, p. 4), ou seja, resgatar a memória dos “ancestrais subjogados” (XII, p.7) pelos eternos vencedores.

O resgate do passado a partir de um ponto de vista diferente do da classe dominante só é possível, segundo o filósofo, se o historiador tiver consciência deste apagamento forçado, colocando a seu serviço “coisas finas e espirituais (...), como confiança, como coragem, *como humor, como astúcia, como tenacidade*” (IV, p. 2, grifo nosso). Só assim seu trabalho não propagará as injustiças sociais que se perpetuam em nossa civilização.

Nesse sentido, podemos ler na ficção rosiana a história dos dominados, na medida em que o autor mineiro conta histórias de personagens marginalizados, como sertanejos, loucos e crianças. Assim, além do reconhecido valor estético-estilístico, os textos de João Guimarães Rosa são importantes na medida em que dão voz a estes que, a despeito das forças que desde os primórdios tentam amordaçá-los, são os legítimos representantes da nossa diversa cultura brasileira.

Um bom exemplo deste aspecto da prosa rosiana é a caracterização de Manuelzão, personagem ficcionalizada em *Corpo de Baile*, apresentada de um modo bastante diferente do que ocorria na literatura brasileira até então. Comparando-o com *O Sertanejo* de José de Alencar, Melo (2000) demonstra que, ao contrário do discurso de conciliação nacional propagado na obra romântica, encontramos no texto de Rosa “a consciência das contradições internas e do subdesenvolvimento” (p. 156), o que, de fato, podemos observar na seguinte citação, retirada da estória rosiana:

Triste que aquilo tudo não lhe pertencesse – pois o dono por detrás era Frederico Freyre. A ver, ele, Manuelzão, era somenos. Possuía umas dez-e-dez vacas, uns animais de montar, uns arreios. Possuía nada. Assentasse de sair dali, com o seu, e descia as serras da miséria. Quisesse guardar as reses, em que pasto pôr? E, quisesse adquirir, longe, um punhadinho de alqueires, então tinha de vender primeiro as vacas para dinheiro de comprar. Possuía? Os cotovelos! (Ficção Completa, p. 601.)

Neste trecho, encontramos explicitado um dos mais importantes problemas sociais do Brasil, a questão agrária, através do pensamento de uma de suas vítimas ou sujeitos. Não é por acaso, aliás, que Manuelzão e outros personagens de Rosa são elencados na canção composta por Chico Buarque em apoio ao MST, “Assentamento”,¹ que se inicia com a epígrafe de “Barra-da-Vaca” um dos contos de *Tutaméia* (p. 27), e conclama personagens rosianos a aderirem à marcha do movimento pela reforma agrária.

Assim, acerca do engajamento ou alienação política de Rosa, concluímos que, apesar de não reproduzir em sua ficção o discurso marxista, nem muito menos adotar uma postura esquerdista em sua vida pessoal, a própria escolha rosiana em retratar as pessoas que habitam o esquecido e desamparado interior do Brasil demonstra seu compromisso com a valorização de nosso povo, em última instância o seu grande personagem: “Riobaldo é o sertão feito homem e é meu irmão” (Lorenz, 1994, p. 59).

¹ BUARQUE, Chico. “Assentamento”. *As cidades*. Rio de Janeiro: BMG, 1993.

Após situar o discurso ficcional em relação ao historiográfico, nos períodos introdutórios analisados acima, Rosa se posiciona, alinhando-se à grei dos artistas cômicos — “A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida com a anedota” (p. 3). Cabe aqui refletirmos sobre este tipo de narrativa, que pode ser caracterizada como uma estorieta engraçada que corre de boca em boca, comparando-a aos contos de *Tutaméia*.

Quanto à forma, as anedotas geralmente são curtas, pois seu efeito torna-se menos intenso se houver excessivos rodeios. São assim também as *terceiras estórias*, concentradas em três ou quatro páginas cada. À necessidade empírica de produzir textos curtos (escritas que foram as *estórias* para compor pequenas colunas na *Pulso*), Rosa responde com um trabalho de síntese lingüística, tanto sintática quanto lexical, que torna seus contos altamente informativos. De fato, Rosa, em conversa com o amigo Paulo Rónai (1969), afirmou que, em *Tutaméia*, “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”. Esta escrita telegráfica, que beira o hermetismo, mimetiza o minimalismo das anônimas vidas que são os motivos dos contos de *Tutaméia*.

Uma outra característica comum às anedotas é que sua circulação costuma ocorrer no campo da oralidade, também presente na prosa rosiana, como na mais famosa das estórias de Rosa, *Grande Sertão: Veredas*, inicia-se com um travessão (—), sendo desta forma caracterizada como a reprodução da fala de um sertanejo. “Meu tio o Iauaretê” e, em *Tutaméia*, “Antiperipléia”, também utilizam esse recurso, que acentua seu caráter oral. Muitas estórias de *Tutaméia* são introduzidas por trechos que marcam a oralidade da narrativa, como em “Lá, nas campinas” (p. 84): “Está-se ouvindo. Escura a voz, imesclada, amolecida; modula-se, porém, vibrando com insólitos harmônicos, no ele falar naquilo.”

A “experiência de oitiva” de Rosa (Athayde, 1967) torna-o capaz de efetuar um verdadeiro resgate cultural, ao gravar em letra de forma vocabulário e sintaxe até então limitados aos domínios da oralidade, ou de um regionalismo “entre aspas”.² Assim, a oralização da escrita, uma das principais propostas do modernismo brasileiro, especialmente o de Mário de Andrade, é levada a bom termo na obra de João Guimarães Rosa, autêntico sertanejo ilustrado, com livre acesso tanto ao universo rural quanto ao urbano letrado, cuja obra constitui-se como um dos principais elementos na construção de nosso caráter nacional. Entretanto, mais que um retrato fiel, essa oralidade é trabalhada estilisticamente pelo autor — pode-se mesmo dizer antropofagicamente —, pois Rosa amalgama a este original falar sertanejo, além de características do português culto e/ou arcaico, elementos das cerca de vinte línguas e respectivas literaturas com as quais teve contato ao longo de sua vida de leitor contumaz, *hermeneuta*.

Além do aspecto lingüístico, o universo ficcional criado pela obra de João Guimarães Rosa é, também ele, impregnado de oralidade, na medida em que se funda a partir dos “casos de caipira” com os quais o autor convivia desde sua mais remota infância. Ao falar a Lorenz (1994) sobre seus primeiros escritos, o autor afirma:

Nós, os homens do sertão, somos fabulistas por natureza. (...) Desde pequenos, estamos constantemente escutando as narrativas multicoloridas dos velhos, os contos e lendas, e também nos criamos em um mundo que às vezes pode se assemelhar a uma lenda cruel. (...) A única diferença é simplesmente que eu, em vez de contá-las, escrevia. (...) Já naquela época, eu queria ser diferente dos demais, e *eles não souberam deixar escritas suas estórias*. (p. 33-34., grifo nosso)

Com base neste depoimento, podemos acrescentar que a oralidade rosiana liga-se a uma característica comum ao povo brasileiro: o analfabetismo, que apresenta, por seu turno, certas especificidades. Se, por um lado, a ausência do código escrito limita o campo

² Antonio Candido usa a expressão “entre aspas” para caracterizar o regionalismo brasileiro anterior à obra rosiana, onde há uma distinção hierárquica entre a fala dos personagens e a do narrador urbano culto.

de visão dos falantes, por outro, livra-os das amarras da norma culta, aprendida nos bancos de escola. Assim, o autor de *Tutaméia* transporta para o campo literário um mundo não habitado pela letra, *aletrado*.

Tal abordagem traz à baila uma importante questão estética, a divisão entre alta e baixa cultura, sendo a primeira ligada ao espírito, representada pela arte erudita, e a segunda, ligada ao corpo, comum às manifestações populares. Ora, como demonstra Propp (1992), tal diferenciação tem bases mais sociais do que estéticas, visto que tanto há passagens “grosseiras” em vários momentos da arte erudita, como há profundas reflexões em alguns produtos da cultura popular. Esta divisão traduziria, assim, uma interpretação burguesa da arte, e por extensão do cômico, a qual desvaloriza *a priori* as manifestações da cultura popular, enaltecendo, em contrapartida, os produtos da aristocracia letrada.

Os personagens rústico-filosóficos existentes na obra de João Guimarães Rosa demonstram que o analfabetismo (aletria?) não impede as pessoas de pensarem sobre a vida e chegarem a sábias e complexas conclusões, de serem pragmáticas hermeneutas. A representação da realidade do campo brasileiro em inícios do século XX, de certa forma empreendida pelo autor, contribui para resgatar a força da cultura popular, constituída em sua essência na oralidade: é a voz do povo, que não necessita de recursos gráficos para se expressar, e que nunca será calada: quando não pode falar, “só sorrir”.

Após essa digressão, voltemos a “Aletria e hermenêutica”, agora dispondo de referenciais mais concretos para nossa análise. Os três parágrafos que se seguem ao primeiro, pequeno porém profundo, tratam de explicar qual o sentido que o autor pretende dar à aproximação entre *estória* e *anedota*, levantando algumas reflexões sobre o humor, muitas das quais já adiantamos em nosso texto.

O primeiro ponto abordado no prefácio em relação à anedota é a questão do ineditismo, etimologicamente ligado à anedota, comparada nesse sentido com um fósforo: “*riscado, deflagrada, foi-se a serventia*” (p. 3).³ Sem dúvida, o fator surpresa é de suma importância para que a anedota provoque riso no leitor ou ouvinte. Entretanto, a proposta de Rosa, antecipada inclusive nos dois índices de *Tutaméia* e em suas respectivas epígrafes, é que se proceda à releitura de suas histórias, na busca de um sentido que transcenda seus enunciados:

Mas sirva talvez ainda a outro emprego a já usada, qual mão de indução ou por exemplo instrumento de análise, nos tratos da poesia e da transcendência. Nem será sem razão que a palavra “graça” guarde os sentidos de gracejo, de dom sobrenatural, e de atrativo. No terreno do humour, imenso em confins vários, pressentem-se mui hábeis pontos e caminhos. E que, na prática de 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. (p. 3.)

Neste ponto, convém buscarmos um aprofundamento teórico no que se refere à comicidade e ao humorismo. Para tanto, retomarmos inicialmente o conceito aristotélico de *comédia*, disseminado ao longo da *Poética*, visto encontrar-se perdido, provavelmente graças aos severos censores escolásticos, o volume dedicado aos textos cômicos.

Reza Aristóteles que a comédia leva o público ao riso pelas características grotescas de seus personagens, cuja feiúra ou defeito não devem causar, porém, sofrimento. A preferência de João Guimarães Rosa por retratar personagens excluídos da sociedade, sobretudo os risíveis, está em sintonia com este aspecto da comédia. Em *Terceiras Histórias*, podemos citar o caso da protagonista de “Reminiscção”, conhecida pelos nomes de Nhemaria, Drá ou Pintaxa, assim descrita pelo narrador:

Divulgue-se a Drá: cor de folha seca escura, estafermiça, abexigada, feia feito fritura queimada, ximbé-ximbeva; primeiro sinisga de magra, depois gorda de odre, sempre própria a figura do feio fora-da-lei. (p. 81)

³ Castro (1991) sugere uma relação entre a metáfora do fósforo e o sentido de *iluminação* das histórias rosianas.

Além disso, ainda segundo Aristóteles, na comédia os inimigos são conciliados sem a necessidade de se matar ou morrer, “refazendo-se, por obra do espontâneo devir, a continuidade da existência”(Langer apud Nunes, 1969, p. 204) — ao contrário da tragédia, onde a trama resolve-se de modo patético, com choro e ranger de dentes. É sob este viés que Nunes (1969, p. 205) afirma ser de comédia o clima geral das estórias de *Tutaméia*, onde os personagens realizam um movimento de escalada, passando da carência à plenitude. Retomando o conto acima mencionado, observamos que, de fato, seu final reserva uma transmutação à personagem feminina:

Da Drá, num estalar de claridade, nela se assumia toda a luminosidade, alva, belíssima, futuramente... o rosto de Nhemaria. (p. 83)

É que existe outro tipo de personagem cômica, que Propp (1992) chama de “positiva”, citando como exemplos Chaplin e Cervantes, ambos também mencionados em “Aletria e hermenêutica” (p. 3). A característica comum a esses personagens é, segundo o teórico, a presença de elevados valores morais, que lhes confere um caráter trágico, além da face cômica, resultado de sua incapacidade de adaptar-se à vida.

Para analisarmos este aspecto do cômico, recorreremos a Bergson⁴ (2001), que no clássico *Le rire*, lançado na França em 1889, compara o riso à espuma do mar, alva, leve, mas com o travo do sal, pois sua utilidade é corrigir os defeitos humanos, ridicularizando nossa inadaptação à realidade. Segundo o autor, a sensação prazerosa do riso, necessária para conquistar a simpatia do público, é apenas prelúdio para a mensagem constrangedora que a anedota intenciona transmitir, para a reflexão autocrítica suscitada pelo elemento cômico. Sua visão tende a ressaltar, assim, a polaridade negativa do riso, associado à repressão moral exercida nos indivíduos pela sociedade, visando ao bem comum.

Bergson (2001) aponta três mecanismos básicos usados pelos autores cômicos para produzir o riso: a repetição (coincidências, personagens simétricos), a inversão (papéis trocados, “mundo às avessas”) e a interferência de séries (ambigüidades, mal-entendidos), os quais remeteriam, segundo o autor, a três folguedos de infância: a caixa de surpresas, o fantoche e a bola de neve, sendo esta última mais produtiva se o efeito cumulativo do processo for nulo, o que explicaria a seguinte citação de Kant: “O riso provém de uma expectativa que se resolve subitamente em nada” (apud Bergson, 2001, p. 63).

Ora, a recorrência de personagens e de marcas textuais, freqüente ao longo das *Terceiras Estórias*, e mesmo a insistência na releitura do livro, seriam, assim, por si só, procedimentos cômicos, na medida em que trabalham com o conceito bergsoniano de repetição, levado a cabo aqui por um autor que pretende desautomatizar a percepção de seus leitores. A representação de um “mundo às avessas”, regido por uma ordem caótica, também se faz notar na ficção rosiana, como podemos observar no terceiro prefácio de *Tutaméia*, “Nós, os temulentos”, onde a visão não só diplópica (duplicada, repetida), como também alterada do protagonista leva-nos a uma marcha para o absurdo. Por seu turno, a interferência de séries, ou ambigüidade, pode ser equiparada ao que Candido (1983) chamou de princípio da reversibilidade, condutor da obra de Guimarães Rosa, onde tudo “é e não é”. Desta forma, ao comparar suas estórias a anedotas, nosso autor estaria emprestando à sua literatura os atributos da comicidade.

Para Bergson (2001), a principal característica da comicidade é a presença de uma lógica própria, estranha ao rigor cartesiano, mas comum aos estados de sonho, onde se combinam frouxamente as idéias, diluem-se as identidades, marchamos para o absurdo (tal

⁴ Citado em “Aletria e hermenêutica” (p. 5-6), acerca de uma definição do “nada”, tema recorrente do Anedotário que recheia este prefácio, analisado nas páginas que se seguem.

como acontece com o herói Chico, de “Nós, os temulentos”). Talvez seja esta uma fonte para o importante livro de Freud (1977) sobre os chistes, lançado pouco depois de *O riso* e talvez sutilmente citado em “Aletria e hermenêutica”:

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. (p. 3)

Freud (1977) afirma que a graça do chiste nem sempre tem que ver com o conteúdo da estória, mas sim com a maneira de contá-la. A idéia central de seu livro consiste em demonstrar que os mecanismos envolvidos na elaboração dos chistes são os mesmos verificados na elaboração onírica, quais sejam, a condensação com formação de substituto, no nível da forma, e no conteúdo, o deslocamento (raciocínio falho, nonsense, representação pelo oposto). Ou seja, tanto nos sonhos como nas piadas, subvertemos a representação de algo cuja manifestação explícita seria alvo de represálias, utilizando para isso signos ambíguos, polifônicos.

Assim, o efeito chistoso pode ser conseguido se um texto rompe com as expectativas do leitor, que se deleita tanto com jogos de palavras como com raciocínios frouxos, contrários à lógica cartesiana (Freud, 1977; Possenti, 2000). No primeiro caso, inúmeros são os exemplos que podem ser extraídos da obra de João Guimarães Rosa, rica em aliteraões e neologismos (Spera, 1995), muitos dos quais obtidos pela junção de palavras (como o título “reminisção”, onde se lêem “reminiscência” mais “remissão”), além de inversões de ditos populares (Santos, 1983), freqüentes sobretudo em *Tutaméia*: também do mesmo conto, “Quem espera, está vivendo.” (p. 83).

A quebra com a lógica cartesiana é também uma característica marcante nos textos de Rosa, onde a magia, a religiosidade e a metafísica impregnam a realidade de uma aura por vezes sobrenatural. São exemplares nesse sentido as histórias “São Marcos” (*Sagarana*), “O recado do morro” (*No Urubuquaquá, no Pinhém*), *Grande Sertão: Veredas*, “Um moço muito branco” (*Primeiras Estórias*) e “Grande Gedeão” (*Tutaméia*), dentre outras. Além disso, no nível paratextual, a quebra com a ordem instaurada pelas *Primeiras Estórias*, o des-ordem alfabético do primeiro índice e mesmo a existência de quatro prefácios ao longo do livro são modos pelos quais o autor sobrepõe sua vontade às normas e ordens vigentes.

O que mais acontece, porém, nos contos de *Tutaméia* não são fatos extraordinários, mas sim histórias com finais inesperados, que “muitas vezes deixam o leitor no ar, sem a percepção exata das intenções do ficcionista”(Brasil, 1969, p. 75). Tal é o caso de “Tapiiraiuara”, onde o narrador consegue, por meio de artifícios retóricos, dissuadir um caçador de atacar sua presa, terminando assim a história (p. 173): “Iô Isnar rezava, feito se moribundo, se derrubado, tripudiado pelo tapir, que defeca mesmo quando veloz no desembesto: seu esterco no chão parecia o de um cavalo.”

Neste momento alcançamos o ponto crucial de “Aletria e hermenêutica”, qual seja, a apresentação do conceito de “anedota de abstração”, forjado por Rosa para classificar a “série assaz sugestiva” de anedotas que se prestam a este exercício hermenêutico de leitura da transcendência, do texto e da vida:

Serão essas — as com alguma coisa excepta — as de pronta valia no que aqui se quer tirar: seja, o leite que a vaca não prometeu. Talvez porque mais direto colindem com o não-senso, a ele afins; e o não-senso, crê-se, reflète por um triz a coerência do mistério geral, que nos envolve e cria. (p. 3)

Ao comparar as *estórias* às por ele chamadas “anedotas de abstração”, Rosa direciona a leitura de sua ficção para um sentido mais filosófico, que busque extrair de narrativas a princípio singelas os mais profundos questionamentos existenciais, utilizando-se para isso dos recursos do humorismo. O “segundo uso” das estórias seria, assim, um exercício hermenêutico de leitura da vida, onde se buscam a poesia e a transcendência.

A intenção parabolizante dos contos de *Tutaméia*, já apontada por Nunes (1969), aproxima-os da fábula e do mito, narrativas que buscam o conhecimento do mundo. A “moral” das *Terceiras Estórias* seria, segundo o filósofo, a de que “quem perde, ganha; quem se perde acaba por encontrar-se” (p. 205). Esta sabedoria paradoxal seria o caminho onde se passaria do não-senso para o supra-senso. Assim, apesar da tendência nadificante das *Terceiras Estórias*, podemos observar aí o aspecto transcendente do riso, estilizado pelo *humour* da anedota, cuja graça encontra-se volatilizada pelas entrelinhas:

A vida também é para ser lida. Não literalmente, mas em seu supra-senso. 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”. (p. 4.)

A referência ao “Mito da Caverna”, além de explicitar o pendor platônico da obra rosiana (Sperber, 1976), explica também o sentido do que o autor entende por “anedota de abstração”. Para a leitura do supra-senso da vida é que se exige a releitura, desde as epígrafes dos índices de *Tutaméia*, e os estudos sobre o livro mostram que a volta ao texto revela conexões significativas entre elementos dispersos no volume. Somente a infinita leitura torna o leitor capaz de alcançar camadas mais profundas do texto, resgatando e relacionando seus elementos constituintes.

Sobre esse assunto, cabe lembrar as orientações de Rabelais, expressas no Prólogo de seu *Gargantua e Pantagruel*, onde o autor convoca os leitores a se comportarem diante

do livro que tinham nas mãos como um cachorro diante de um osso, ou seja, quebrando-o com os dentes para sorver-lhe o tutano. Sobre esta passagem, reflete Auerbach (1998):

Não acho que seja feliz a idéia de procurar no sentido oculto, isto é, no tutano do osso, algo definido, exatamente descritível; aquilo que se oculta na obra, embora se comunique de mil maneiras, é uma atitude de espírito que o próprio Rabelais chama pantagruelismo: uma forma de captar a vida, que apreende simultaneamente o espiritual e o sensível, que não deixa escapar nenhuma das possibilidades que oferece. (p. 246)

No levantamento do acervo da biblioteca pessoal do autor, realizado por Sperber (1976), encontramos referência a uma edição francesa de 1937 das *Obras* de Rabelais. Seria ele “o francês” aludido em “Sobre a escova e a dúvida”?

Rosa refere-se nominalmente a este autor em correspondência ao tradutor italiano, (Bizzarri, 1981) acerca de “O Recado do Morro”. Transcreveremos abaixo a passagem, por ser um dos momentos em que o autor explica notavelmente seu processo criativo (p. 53):

EB: Onde poderia encontrar dados que caracterizem essas imaginações populares?
GR: Só, talvez, em Rabelais, nas narrações de sabaths, de bruxarias medievais, sugestões nas catedrais góticas, nas górgulas e carantonhas.
Não são, não se trata, no texto, de imaginações *exatamente* populares. Mas de propositais semicontrafações destas, para figurar o que, na imaginação de um espectador sensível, é sugerido pelos vultos que o vento parece formar com a poeira calcárea, estranhissimamente, naquele desolado lugar. Digamos:
o gorgonio ? o ippogrifo ? o Grifagno ?
o Bafomet ? a arqu-harpia ?
Outras matrizes, que a mitologia pode fornecer.

Em importante estudo sobre a obra de François Rabelais, Mikhail Bakhtin (1996) enfatiza o papel da cultura cômica popular medieval e renascentista, sobretudo os festejos de carnaval, como uma das principais fontes criativas daquele escritor. Segundo Bakhtin (1996), durante a Idade Média e o Renascimento, a concepção de mundo dos europeus era ambivalente, havendo para cada ser como que duas vidas simultâneas: uma oficial, séria, sombria, representada pelas Leis da Igreja e do Feudalismo, e uma popular, onde reinava a alegria, a desmesura, a festa e a fartura — o Carnaval. A partir do Iluminismo cartesiano, e com o posterior fortalecimento da nova ordem capitalista, firmou-se uma moralizante visão

dicotômica de mundo, onde cada coisa é apenas positiva (boa, verdadeira) ou negativa (falsa, má). A ficção rabelaisiana, de acordo com o teórico, traria ainda a ambivalência medieval, caracterizando-se, assim, como uma obra onde prevalecem imagens quiméricas, para nós hoje monstruosas, que misturam sem pejo o sagrado e o profano. A importância deste estilo, chamado de realismo grotesco, é que sua licença

ilumina a ousadia da invenção, permite associar elementos heterogêneos, aproximar o que está distante, ajuda a liberar-se do ponto de vista dominante sobre o mundo, de todas as convenções e de elementos banais e habituais, comumente admitidos; permite olhar o universo com novos olhos, compreender até que ponto é relativo tudo o que existe e, portanto, permite compreender a possibilidade de uma ordem totalmente diferente do mundo. (p. 30.)

Como vimos, é esse também o propósito das “anedotas de abstração”, definidas neste prefácio. As estórias rosianas trariam assim, segundo o próprio autor, um sentido latente de comicidade, capaz de revelar a boa nova.

As festas de carnaval teriam origem nos ritos pagãos relacionados aos ciclos agrícolas, realizadas nos momentos de plantio (para garantir uma boa fecundação e pedir auxílio aos deuses da natureza) e de colheita (em agradecimento). No início da Idade Média, a Igreja Católica aproveitava estas ocasiões para difundir sua doutrina, fazendo coincidir suas comemorações com as do calendário pagão, no sentido de cristianizar os ritos. Nos anos mais negros, as manifestações populares foram perseguidas pela Inquisição, mas persistiram, ilegais ou camufladas, principalmente em forma de paródias dos textos e ofícios sacros. Segundo Bakhtin (1996), o sentido revolucionário da cultura cômica popular está em sua capacidade de resistir às hostilidades do mundo oficial, celebrando nos dias de festa a possibilidade de uma vida mais alegre, sem desigualdades nem forças repressivas.

Além da cultura cômica popular, no texto de Rabelais aparecem ainda fontes antigas acerca do riso, como Aristóteles (“O homem é o único ser vivente que ri.”), Hipócrates,

patrono da medicina,⁵ para quem a alegria ajudava na recuperação dos doentes, e Luciano, autor da *Sátira Menipéia*. Essas três fontes, que consolidam a teoria do riso do Renascimento, segundo Bakhtin (1996),

definem o riso como um princípio universal de concepção de mundo, que assegura a cura e o renascimento, estreitamente relacionado aos problemas filosóficos mais importantes, isto é, à maneira de “aprender a bem morrer e a bem viver” (p. 60).

Dessa forma, podemos dizer que a comicidade das estórias rosianas, inspiradas na *graça* da cultura popular, onde o riso “faz parte”, reflete também uma antiga tendência do pensamento filosófico-humanista ocidental, que acredita no poder edificante da alegria, que desembocou na moderna visão negativo-utilitarista do riso. Entretanto, esta alegria se constrói sobre o nada, a partir do erro, sendo necessário para alcançá-la um esvaziamento dos sentidos.

3.1.1. Anedotário

— “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.”

Aletria e hermenêutica

No quinto parágrafo de “Aletria e hermenêutica”, entramos na seção que denominamos “anedotário”. Estendendo-se até a penúltima página do texto (p. 11), esta seção é composta de anedotas populares (de português, bêbado, crianças, loucos e capiaus), articuladas através de comentários do autor que, ao relacioná-las a temáticas recorrentes em sua obra, como o mito, o nada, o erro, o zen, a “posição-limite da irrealidade existencial” (p. 4), demonstra como realizar a segunda leitura da estória, atingindo o excelso via cômico.

⁵ Tanto Rabelais como Rosa eram médicos, o que nos leva a crer que ambos conheciam as idéias de Hipócrates acerca do “médico alegre”. Outro aspecto em comum entre os dois autores é que ambos exerciam

Por outro lado, a presença de anedotas em um lugar tradicionalmente destinado a um discurso solene do autor sobre a obra pode desagradar leitores menos humorados, como parte da crítica literária brasileira contemporânea ao lançamento das *Terceiras Estórias*. A estes leitores os prefácios de *Tutaméia* são meros jogos didáticos, repetições redundantes de fórmulas já consagradas pelo notável escritor.

Entremeadas a anedotas anônimas, encontramos diversas referências ao cânone, desde a tradição greco-latina até autores contemporâneas ao texto.⁶ Estas citações, bem como as anedotas populares, são utilizadas pelo autor para explicar o sentido do livro, contido no título e em cada uma de suas estórias: “*tutaméia = nonada & mea omnia*”.

Ao trazer neste prefácio um rol de anedotas, Rosa encena um discurso corrente, elevando-o à categoria de texto literário, o que coloca em xeque o próprio conceito de autoria, visto que, por se tratar de um prefácio de autor, o conteúdo deste texto tem um valor metacrítico, visando à sistematização da estilística rosiana – construída, entretanto, a partir de “anedotas de abstração”.

Em “Aletria e hermenêutica”, o extenso rol de anedotas e ditos chistosos funciona como um instrumento através do qual João Guimarães Rosa reafirma insistentemente o exercício de leitura proposto em *Tutaméia*. De fato, segundo Possenti (2000), as anedotas são um mecanismo eficaz de controle da interpretação do texto, pois para entender a piada “a cada passo da leitura, o leitor é obrigado a deixar de lado interpretações possíveis, por serem incongruentes em relação ao restante do texto” (p. 59).

funções diplomáticas/geopolíticas nas sociedades de seu tempo, o primeiro na corte francesa do XVI e o segundo, no governo brasileiro de meados do século XX.

⁶ Platão, Plutarco, Protágoras, Píndaro, Virgílio, Cervantes, irmãos Perrault, Dostoiévski, Hegel, Bergson, Voltaire, Valéry, Verharen, Rilke, Chaplin, Kafka, Augusto dos Anjos, Apporelly, Pedro Bloch, Vinícius de Moraes e Manuel Bandeira. A presença de citações canônicas é característica comum aos prefácios em geral e serve para reforçar a autoridade do autor.

Em importante estudo, transformado em Apêndice do livro a partir de sua terceira edição, Rónai (1969) aponta para a presença, nos contos de *Tutaméia*, de uma figura de linguagem por ele denominada de “antonímia metafísica”:

Essa figura estilística, de mais a mais freqüente nas obras do nosso autor, surge em palavras que não indicam manifestações do real e sim abstrações opostas a fenômenos percebíveis pelos sentidos, tais como: *antipesquisas*, *acronologia*, *desalegria* (...) 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. (p. 200.)

Ao fazermos um levantamento dos temas abordados neste anedotário, vimos que o tema comum a todas as piadas seria esta “antonímia metafísica”, já que elas trazem definições do nada, do erro e do não-ser, conceitos que apresentam comumente valoração negativa, mas representados aqui com a graça de um koan. De fato, conforme demonstra Castro (2000) tal figura estilística corresponde ao que no pensamento chinês é denominado de “negação não-privativa”, que tem por base a “confiança na simultaneidade, reversibilidade e proporcionalidade dos eventos” (p. 79), algo como a “reversibilidade” apontado por Candido (1983) para caracterizar a ficção rosiana.

Foi-nos tentador analisar cada uma destas estorieta, bem como nos deter em cada comentário com os quais o autor costura sua argumentação, que é a de esclarecer, através de exemplos, o conceito de “anedota de abstração”, recém-introduzido. Porém, o urgir da carruagem impede-nos de empreender tal façanha. Não poderíamos nos furtar, contudo, de arriscar a leitura de pelo menos uma destas anedotas, a primeira delas, que consideramos significativa para a caracterização do conjunto, condição necessária para uma boa apreensão deste texto:

Siga-se, para ver, o conhecidíssimo figurante, que anda pela rua, empurrando sua carrocinha de pão, quando alguém lhe grita: — “Manuel, 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...” (p. 4)

A distração e a mecanicidade, observadas no protagonista desta anedota, equivalem às situações cômicas descritas por Bergson (2001), tanto na caracterização do Quixote como na dos personagens de Molière, exemplos freqüentes em seu texto. Tais situações teriam o intuito de demonstrar que, na vida, temos de ser atentos e flexíveis, para nos adaptar às situações sempre novas que se nos apresentam. Mas este seria apenas o primeiro uso da anedota. A indicação de como efetivar uma segunda leitura, capaz de elevar seu sentido à transcendência, aparece no próprio texto, em comentários que o autor entremeia às anedotas. Voltando ao prefácio analisado, após a anedota acima encontramos a seguinte orientação (p. 4): *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 kafkaesco por ora ainda não escrito.*

Olhando atentamente para o conjunto de anedotas, observamos a insistência no uso do vocábulo “porém”, que aparece em seis ocasiões, enquanto que os demais conectores encontrados no texto são utilizados uma, no máximo duas vezes cada. Dentre os seis segmentos de texto de “Aletria e hermenêutica”, introduzidos pela conjunção “porém”, resolvemos reproduzir dois, que demonstram a verve nadificante deste prefácio e, conseqüentemente, de *Tutaméia*:

Por aqui, porém, vai-se chegar perto do nada residual, por seqüência de operações subtrativas, nesta outra, que é uma definição “por extração” — “O nada é uma faca sem lâmina, da qual se tirou o cabo...” (Só que, o que assim se põe, é o argumento de Bergson contra a idéia de “nada absoluto”: “... porque a idéia do objeto “não existindo” é necessariamente a idéia do objeto “existindo”, acrescida da representação de uma exclusão desse objeto pela realidade atual tomada em bloco.” Trocando em miúdo: esse “nada” seria apenas um ex-nada, produzido por uma ex-faca.) (p. 5-6)

Ora, porém, a idêntica niilificação enfática recorre Rilke, trazendo, de forte maneira, do imaginário ao real, um ser fabuloso, que preexcede — o Licorne: “Oh, este é o animal que não existe...” (p. 9)

Já que neste livro pinga é letra, convém buscarmos possíveis significações deste termo que, como conjunção adversativa, indica oposição, antagonismo ou compensação. Sua presença excessiva neste prefácio aponta para uma argumentação cambiante por parte do autor, que muda o tempo todo de posição, provocando certa confusão na leitura. Como substantivo comum, o termo significa empecilho, problema. Estaria Rosa sutilmente opondo-se à (dita)dura realidade por que nosso país passava, subliminarmente apontando para a existência de um concreto e inelutável “porém” ? Como substantivo próprio, encontramos o termo nomeando o protagonista de um dos contos de *Tutaméia*, “João Porém, o criador de perus”, cuja inicial do título corresponde, no índice, ao J das iniciais do autor, o que lhe confere caráter de emblema (Araujo, 2001). Ora, se nos lembrarmos da importância do peru em “As margens da alegria” (*Primeiras Estórias*), e sendo o prenome da personagem do conto de *Tutaméia* o mesmo do autor, podemos ler nesta estória uma alegoria da profissão ofício de escritor, que seria um “criador de perus”, trabalho pouco nobre ou rentável. O isolamento, o amor platônico por uma mulher inventada e, enfim, a morte súbita do protagonista da estória seriam lidos, por esta ótica, como símbolos metalingüísticos, representando a relação do escritor consigo, com seu trabalho e com o público, caracterizando o que o autor chamou de “conto crítico” (Lorenz, 1994). Vejamos seu desfecho: “Ele fora ali a mente mestra. Mas, com ele não aprendiam, nada. Ainda repetiam só: ‘ — Porém ! Porém...’ Os perus, também.” (p. 76)

Estaria Rosa decepcionado com a recepção e mesmo os resultados de sua obra? Haveria algum sarcasmo por parte deste autor que, sabe-se, pecava pela imodéstia? Não cabe aqui um aprofundamento das questões levantadas por esta estória, apenas julgamos necessária esta alusão para demonstrarmos como cada ponta deste livro trança-se com outra e mais outra, formando um mosaico de correlações intermináveis.

2.3.1. Rô de nada

Eu era eu — mais mil vezes — que estava ali, querendo, próprio para afrontar relance tão desmarcado. Destes meus olhos esbarrarem num rô de nada.

Grande Sertão: Veredas

As frases de efeito que enchem a última página de “Aletria e hermenêutica” são como macarrões cabelinhos-de-anjo, aletrias: para os antigos, um prato de sopa diz muita coisa. Neste oráculo ficcional, a procura pelo sentido emaranha-se nas trilhas do já-dito. Partamos, assim, para uma análise do texto que nos permita vislumbrar uma unidade semântica que represente uma explicação da obra, como sói acontecer aos prefácios de autor, ou quiçá do mundo, como consta rezarem as frases de efeito. Buscando pistas, piscamos uma frase quase no meio da página, graças a um par de parênteses e à fórmula “*Isto é:*”, que prometem explicações:

(1) *Haja a barriga sem o rei. (Isto é: o homem sem algum rei na barriga.)*

A explicitação do diálogo do texto com os ditos populares é uma pista que tentaremos utilizar. Resta saber se se trata de um mecanismo que se repete ao longo de toda a lista ou se é apenas um caso isolado.⁷ Voltando ao topo, verificamos que a primeira sentença é também um chavão alterado:

(2) *Os dedos são anéis ausentes?*

⁷ A inversão de ditos populares é, de fato, uma constante em *Tutaméia*, como atestam as análises de Santos (1991), Spera (2003) e Sperber (1982).

Mas, repetindo a experiência, observamos que nem sempre isso acontece. Notamos, de fato, que apenas mais um enunciado pode ser assim rigorosamente caracterizado:

(3) *Copo não basta: é preciso um cálice ou dedal com água, para as grandes tempestades.*

Há ainda o caso desta máxima, que evoca um dito mais religioso que popular:

(4) *Se viemos do nada, é claro que vamos para o tudo.*

As outras sentenças, por mais que aludem ao senso comum, não remetem a uma fórmula verbal específica. No nosso caso, sofrem alterações as expressões “ter o rei na barriga” e “fazer tempestade em copo d’água” e os provérbios “Vão-se os anéis, ficam os dedos” e “Vieste do pó e ao pó voltarás”. Com este procedimento, Rosa parece exercitar a seguinte regra geral proposta por Bergson (2001): “Obtém-se uma frase cômica inserindo-se uma idéia absurda num molde frasal consagrado.” (p. 83) Segundo o filósofo, esta estratégia provoca o riso porque através dela nos deparamos com a rigidez na língua, na forma de frases estereotipadas, contraposta ao absurdo, que nos faz perceber o automatismo com que nos comunicamos.

Tendo por esse critério delimitado um *corpus*, partimos para a análise de tais enunciados, buscando os mecanismos utilizados pelo autor na alteração dos ditos sentenciosos e os efeitos produzidos por esses procedimentos. Acreditamos que, para além da intenção de provocar riso, tais chistes buscam levar-nos a um questionamento das verdades instituídas, ampliando nosso senso crítico. Voltando ao nosso *corpus*, e tomando por base agora as categorias de Freud (1977), constatamos que a elaboração desses chistes valeu-se das seguintes técnicas:

- **verbais:** a condensação de várias imagens em um signo ambíguo é aqui realizada através do múltiplo uso do mesmo material (os ditos populares); a reelaboração de formas verbais fixas empresta-lhes outro sentido, além do cristalizado pelo uso;
- **conceptuais:** o deslocamento do curso do pensamento, um dos responsáveis pelo riso, dá-se aqui pelos raciocínios frouxos, nonsenses, sofismas e representações pelo oposto, que escapam à lógica racional.

A seguir, registraremos possíveis interpretações para as máximas selecionadas, atentos para as múltiplas possibilidades semânticas potencializadas não só pelo jogo com o já-dito, como também decorrentes das ambigüidades dos próprios enunciados. Nosso objetivo com esse trabalho de redução dos chistes é buscar o que pode ser lido nas entrelinhas desse tipo de discurso, que se caracteriza por revelar velando.

(1) *Haja a barriga sem o rei. (Isto é: o homem sem algum rei na barriga.)*

A primeira característica deste enunciado, já apontada, é a explicitação do metadiscurso do locutor, representado pela segunda sentença do período, expressa entre parênteses e encabeçada pela expressão “isto é”. Entretanto, o que se observa é que a explicação aí contida não diz nada de novo. Talvez a graça dessa piada seja nossa decepção frente a um final sem muita graça. De fato, se tomarmos a expressão “ter o rei na barriga” ao pé da letra, temos duas possibilidades de interpretação: a vitória de um antropófago (que devora o líder inimigo) e a gravidez da rainha-mãe.

O uso indica, porém, que essa expressão serve para caracterizar alguém presunçoso, que se considera melhor do que é. Nesse sentido, o chiste analisado remete ao dito sentencioso, corroborando-lhe o ponto de vista: só deste ângulo é desejável uma barriga sem o rei, ou seja, a humildade.

(2) *Os dedos são anéis ausentes?*

Essa sentença dialoga com o provérbio “Vão-se os anéis, ficam os dedos”, utilizado quando se busca consolo frente a perdas materiais. Os anéis, no dito popular, representam a fugacidade e a futilidade das riquezas terrenas, enquanto os dedos seriam o signo da vida humana, único bem com o qual podemos realmente contar em nossa travessia por esse vale de lágrimas. O chiste rosiano não subverte esse conceito, apenas o toma como premissa para uma nova inferência, forjando um sofisma. Ambos os enunciados implicam a existência de uma situação anterior, na qual haveria anéis nos dedos, diferente da atual, em que os dedos estariam nus. Enquanto no provérbio os dois momentos estariam compreendidos entre a vida e a morte, o chiste aponta para a existência de um mundo anterior ao conhecido, que tanto pode ser o céu dos crentes ou o platônico mundo das idéias, referido em “Aletria e hermenêutica”:

A vida também é para ser lida. Não literalmente, mas em seu supra-senso. 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”. (p. 4)

(3) *Copo não basta: é preciso um cálice ou dedal com água, para as grandes tempestades.*

A expressão “fazer tempestade em copo d’água” caracteriza uma situação em que se estaria dando muita importância a problemas que de fato não a merecem, atitude condenável por quem busque compreender os fatos em sua devida dimensão. O chiste rosiano exagera expressão e a contradiz, valorizando a minúcia como necessária para a produção de algo grandioso. Para executar a alteração do dito, o autor topicaliza o termo questionado, refutando-o e impondo outra postura diante da mesma situação. Assim, a idéia ou possibilidade de se fazer uma tempestade, que tomada ao pé da letra aponta para rituais

xamânicos, não é questionada. Entretanto, Rosa usa a fórmula pelo oposto, para caracterizar metaforicamente sua proposta estética, que é a valorização do quase-nada, de *tutaméias*, no campo da arte. Além disso, o riso aqui também decorre da frustração da expectativa criada pelo par “não basta / é preciso”, na medida em que o enunciado propõe o uso de recipientes ainda de menor capacidade que o copo, e cujo uso comum não é o de guardar água. De fato, em um cálice geralmente servimos bebidas alcoólicas, como vinho ou licor. Quanto ao dedal, apesar de ter a mesma forma, reduzida, sua função é proteger os dedos da bordadeira das picadas da agulha. Resta salientar a ambigüidade da expressão “é preciso”, que indica tanto necessidade, imposição, quanto dosagem, exatidão. E temos, assim, a seguinte receita rosiana: para grandes intervenções, gotas de poesia concentrada.

(4) *Se viemos do nada, é claro que vamos para o tudo.*

Aqui também o autor se vale de parte de uma expressão conhecida, alterando-lhe a conclusão. Em vez de voltar ao pó de onde viemos, ao nada, estaríamos caminhando em direção à totalidade. Como no famoso *Grande Sertão: Veredas*, que se inicia com o termo *nonada*, sinônimo de *tutaméia*, e termina com uma lemniscata, o sinal de infinito.

A expressão “é claro” sugere uma dedução óbvia, criando a expectativa de se encontrar adiante uma conclusão condizente com o dito popular. O leitor é, porém, surpreendido, pois que encontra o oposto do que estava esperando. O jogo com o par antonímico tudo/nada parece, aliás, ser o tema central deste livro, cujo título, segundo o verbete que o autor inclui no glossário do próprio livro (p.166), significa, ao mesmo tempo, quase-nada e *mea omnia* (todas as minhas coisas).

Como pudemos constatar, além de serem produto de um mesmo procedimento, a alteração de ditos populares, os chistes analisados possuem outras características em comum. Excetuando-se o de número (4), todos os outros trabalham com a idéia de um continente com ou sem um conteúdo: a barriga e o rei; os anéis e os dedos; o copo, cálice ou dedal e a água. O jogo com o tudo/nada, que, como vimos, inicia-se já no título da obra, dá o tom em cada um deles. Assim, onde à primeira vista tínhamos um conjunto de frases aparentemente sem sentido e independentes entre si, encontramos na verdade variações sobre o mesmo tema, qual seja, a valorização das pequenas coisas, o que corrobora a tese que o autor defende neste prefácio, onde caracteriza as “anedotas de abstração”.

A alteração de enunciados fundadores, como os ditos populares, provoca o riso no leitor, que vê suas expectativas frustradas, ao encontrar *nonsense* onde previra o discurso do senso comum. A descoberta de certa familiaridade com o chamado dicionário da língua e a subversão de valores consagrados pela sociedade são mecanismos prazerosos, que atendem à lógica do inconsciente. O humor mostra-se, assim, ideal para a proposta do autor, que pretende com suas estórias alcançar a transcendência.

3.2. – Mas será o hipotrérico ?

— É. Mas não existe.

Hipotrérico

“Hipotrérico”, segundo prefácio dos quatro de *Tutaméia – Terceiras Estórias*, já foi tema de Provão (1998) e se encontra reproduzido na *Literatura Comentada* do autor, organizada por Beth Brait (1990). Sua publicação original data de 14 de janeiro de 1961, sendo o segundo texto da série que o autor viria a publicar semanalmente n’*O Globo* durante aquele ano, os quais em sua maioria compuseram o volume *Primeiras Estórias*. Este dado é importante na medida em que *Tutaméia*, lançamento seguinte, composto de estórias publicadas na *Pulso* em 1965 e 1966, costuma ser tomado como resposta do autor às críticas que recebera seu livro anterior, o que neste texto não pode ser verdadeiro, visto sua primeira publicação ser anterior à divulgação das estórias na imprensa e, portanto, às suas repercussões. Assim, talvez possamos tomá-lo como resposta a críticas direcionadas a textos anteriores às *estórias* rosianas, *Sagarana*, *Grande Sertão: Veredas* e *Corpo de Baile*.

A inclusão deste texto em *Tutaméia — Terceiras Estórias*, elevado à categoria de prefácio, demonstra a importância que lhe atribuía seu autor. De fato, “Hipotrérico” traz, em suas seis páginas de livro, um curioso depoimento sobre uma característica polêmica de toda a obra de João Guimarães Rosa: o excesso de neologismos. Como veremos, porém, a ironia rosiana mais uma vez dá o tom da prosa, de modo que a posição mesma do autor, aquela que o leitor procura em um texto dito “prefácio”, resvala entre diversas vozes.

Antes de nos determos na leitura do texto, buscaremos contextualizar a questão da neologia na obra de Rosa, para demonstrar a *velhacaria* do autor, que se utiliza de recursos retóricos e oratórios para se safar dos adversários, sem contudo deixar de emitir sua opinião sobre o assunto.

3.2.1. Rosa e o neologismo

E não é sem assim que as palavras têm canto e plumagem. E que o capiauzinho analfabeto Matutino Solferino Roberto da Silva existe, e, quando chega na bitácula, impõe: — “Me dá dez ‘tões de biscoito de *talxóts!*” — porque deseja mercadoria fina e pensa que “caixote” pelo jeito plebeu deve ser termo deturpado. E que a gíria pede sempre roupa nova e escova. E que o meu parceiro Josué Cornetas conseguiu ampliar um tanto os limites mentais de um sujeito só bi-dimensional, por meio de ensinar-lhe estes nomes: intimismo, paralaxe, palimpsesto, sinclinal, palingenesia, prosopopese, amnemosínia, subliminal. E que a população do Calango-Frito não se edifica com os sermões do novel pároco Padre Geraldo (“Ara, todo o mundo entende...”) e clama saudades das lengas arengas do defunto Padre Jerônimo, “que tinha muito mais latim”... E que a frase “*Sub lege libertas!*”, proferida em comício de cidade grande, pode abafar um motim potente, iminente. E que o menino Francisquinho levou um susto e chorou, um dia, com medo da toada “patranha” — que ele repetira, alto, quinze ou doze vezes, por brincadeira boba, e, pois, se desusara por esse uso e voltara a ser selvagem. E que o comando “Abre-te Sésamo etc.” fazia com que se escancarasse a porta da gruta-cofre...

São Marcos

O aspecto lexical é de suma importância na concepção literária de João Guimarães Rosa, para quem o idioma, elemento metafísico e metáfora da sinceridade, é o português-brasileiro, com sotaque sertanejo, porque sábio, poético e original. Mesmo considerando seu idioma mais rico que o lusitano, porque mais misturado e mais novo, o autor não se contenta com ele: busca sua própria língua, criando alquimicamente nova matéria lingüística para “pronunciar verdades humanas”, atemporais (cf. Lorenz, 1997). Condensando significados, expurgando impurezas, as palavras em suas mãos ganham canto e plumagem, abrem caminho por paradoxos, “e a linguagem se transforma em meio de revelação, para dizer o que antes não podia ser dito” (Nunes, 1969, p.209).

Nos poucos textos críticos publicados por Rosa, podemos observar a tendência do autor em apreciar a cunhagem de palavras. Além do “Hipotrérico”, cuja carga anedótica embebe de humor a discussão teórica, há um longo prefácio, intitulado “Pequena Palavra”

(Rónai, 1957), onde o autor elogia a flexibilidade do idioma húngaro e inveja a liberdade de seus escritores:

Os felizes escritores húngaros usam e mais usam da tratabilidade daquele esquematismo opulento, de um aparelho de tanta liberdade. E não o praticam apenas nos casos de necessidade elementar, conforme o “*sunt novis rebus nova ponenda nomina*” ciceroniano. Nesse contínuo operatório, querem não menos as operações estéticas fantasiosas. O que eles buscam, às inspirações, toda-a-vida, é a máxima expressividade, a mais ponta para penetrar a matéria; o jogo eficaz. São todos individualistas. Desde que o entenda, cada um pode e deseja criar sua “língua” própria, seu vocabulário e sintaxe, seu ser escrito. (p. XXV)

A recente publicação de um dicionário de termos rosianos (Martins, 2001), que conta com 8.000 palavras, 30% não dicionarizadas, é uma prova cabal da fecundidade da relação de Rosa com a língua, uma relação assim definida pelo autor:

A língua e eu somos um casal de amantes que juntos procriam apaixonadamente, mas a quem até hoje foi negada a bênção eclesiástica e científica. Entretanto, como sou sertanejo, a falta de tais formalidades não me preocupa. Minha amante é mais importante para mim. (Lorenz, 1994)

Atualmente, a unânime consagração da genialidade de Guimarães Rosa passa pela valorização de sua peculiar linguagem, objeto de vários estudos lingüísticos. Spera (1995), que trata especificamente de *Tutaméia*, afirma ser a neologia o processo gerador de toda a criação rosiana, intensificado em *Terceiras Estórias*, onde o autor sintetizaria suas técnicas expressivas. Apesar de se ater a análises lexicais, a autora, baseando-se em especialistas sobre o assunto, toma a *neologia* num sentido amplo, como qualquer processo de *inovação*, incluindo “procedimentos estruturais neológicos extensivos a aspectos gerais da composição da obra” (p. 14), como os excessivos paratextos de *Tutaméia*. A autora conclui que os neologismos rosianos, tema de “Hipotrélco”, funcionam como catalisadores e expandidores de sentido, o que facilita a condensação estilística, levada a cabo pelo autor em suas estórias.

3.2.3. Destrinchando o “Hipotrérico”

À neologia, emprego de palavras novas, chamava Cícero “verborum insolentia”. Originariamente, insolentia designaria apenas: singularidade, coisa ou atitude desacostumada, insólita; mas, como a novidade sempre agride, daí sua evolução semântica, para: arrogância, atrevimento, atitude desaforada, petulância grosseira.

Glosação em apostilas ao hipotrérico

Rónai (1969), em estudo que viria a ser incorporado a *Tutaméia* como “Apêndice”, caracteriza “Hipotrérico” como uma antologia de inovações vocabulares, “não lhe faltando sequer a infalível anedota do português” (p. 194), o que liga este prefácio ao anterior, “Aletria e hermenêutica”, onde Rosa define “estória” como “anedota de abstração”, demonstrando sua teoria com um rol de estorietas em que “a expressão verbal acena a realidades inconcebíveis pelo intelecto” (p. 195). Entremado a isso, o autor encenaria uma “discussão às avessas” sobre a neologia, levando ao absurdo argumentos contrários ao fenômeno, dos quais muitas vezes sua escrita fora alvo. Segundo Rónai, na aparente zombaria destas páginas, reforçada pela “Glosação em apostilas” que as acompanha, Rosa

põe maliciosamente à vista as inconseqüências dos que professam a partenogênese da língua e se pasmam ante os neologismos do analfabeto, mas se opõem a que “uma palavra nasça do amor da gente”, assim “como uma borboleta sai do bolso da paisagem”. (p. 195)

O crítico lembra, contudo, que o leitor não pode separar zombaria de *pathos*, para Rosa “o reverso e o anverso da mesma medalha”: “em suas mãos até o trocadilho vira em óculo para espiar o invisível” (p. 195).

O texto começa explicando o sentido de seu título, numa definição que poderia ser assim representada: *antipodático, sengraçante imprizado; indivíduo pedante, importuno agudo, falta de respeito para com a opinião alheia.* (p.64)

Quanto à origem do termo, ficamos sabendo neste ponto apenas que se trata de um neologismo, e que vem do “bom português”. Ademais, sendo o *hipotréllico* palavra inventada que nomeia aqueles que acham que elas não existem, “começa ele por se negar nominalmente a própria existência” (p. 64).

Segundo Nunes (1969), por ser um neologismo que designa os que condenam a palavra nova, o vocábulo *hipotréllico* apresenta o paradoxo semântico da existência autonegada, característica dos personagens das estórias que sucedem este prefácio, como João Porém e Grande Gedeão. Como reforço ao clima de comédia deste prefácio, Nunes (1969) aponta a *comique de mots*, tendência forte em *Tutaméia*, onde o autor atua na alteração, inversão e criação de ditos sentenciosos, misturando sabedoria popular e não-senso, além de criar neologismos, também cômicos, por sufixação por analogia ou fusão de palavras, “de cuja intercorrência se tira palavra nova” (p.208).

Brasil (1969) toma “Hipotréllico” como uma “defesa” do neologismo, entre outras porque para o crítico nele o autor “não procura realmente se defender” (p. 86). Brasil (1969) afirma que tanto os neologismos populares como os da linguagem de herméticos autores modernos, como Joyce e Mallarmé, são frutos da “necessidade orgânica do ato criador” (p.82) na busca de se transmitir o indizível. Assim, o valor poético do neologismo seria o ponto marcado por Rosa neste prefácio, onde se exacerbaria esta tendência do autor, mestre na alteração e criação de ditos sentenciosos, misturando sabedoria popular e não-senso, bem como na cunhagem de palavras, por fusão e montagem. Além das intenções fonéticas, o insólito vocabulário rosiano suscitaria ambigüidades e renovaria a língua, com a absorção de estrangeirismos e regionalismos, arcaísmos e neologismos. Visivelmente influenciado por Nunes (1969), o crítico também assinala o tom de comédia e bom humor

do texto, apontando o paradoxo de seu título, um neologismo explicado com outros neologismos, e cuja origem seria um trocadilho (“o bom português”).

De fato, entremeada à exemplar estória do *hipotrérico*, Rosa autor introduz no miolo do texto uma ilustrada e irônica digressão, onde, em uma presumível busca de regras para o fenômeno neologizante, confronta os principais argumentos que, por um lado, consideram nocivo ao vernáculo o ato de palavrizar e, por outro, autorizam a liberdade criativa nos domínios do léxico, no sentido de ampliar as possibilidades de expressão.

Para Covizzi (1978), que não simpatizou muito com o livro, neste debate acerca do neologismo Rosa escamoteia e mesmo nega sua preocupação com o assunto, mas num vai-e-vem anedótico acaba por recomendar e adotar tal prática, já mesmo a partir do título, palavra inventada, passando pelo texto, sua justificação. A autora lembra que já para Cícero e Quintiliano, mestres da retórica citados neste prefácio, existia a preocupação em “dar o nome mais apropriado à aparência” (p. 92). Portanto, para ela, o autor “nada acrescenta porque conclui pela ponderação, atitude clássica apontada até hoje como ideal” (p.92).

Simões (1989) aponta como tema de “Hipotrérico” o questionamento sobre a criação e a circulação de neologismos, necessários tanto ao escritor como ao homem comum para a expressão de uma nova realidade. Segundo esta análise, em “Hipotrérico” Rosa debate a questão, por um lado, ironizando as opiniões contrárias ao neologismo e, por outro, provando a eficácia desta prática, não só com exemplos retirados da linguagem popular, “fonte de riquíssimas criações” (p. 30), como também lançando mão de consagrados vocábulos, criados por escritores cultos.

O tom irônico do texto reforça sua polifonia, num jogo discursivo cuja meta é escapar ao lugar comum, o que, lembra a autora, caracteriza para Jakobson a função poética da linguagem. Nesta “proposição consciente em relação à desautomatização da linguagem”

(p. 30), Rosa conclama à reflexão os leitores, “*um tento ou cento hipotrélícos*”, ou seja, um tanto quanto acomodados, resistentes à experimentação e à renovação lingüísticas características de sua ficção.

Retomando o prefácio, observamos que o primeiro discurso a ser resgatado neste debate polifônico é o purista, conservador, contrário ao neologismo (p.63). A ironia do autor, demonstrada pelo vocabulário pejorativo (“*inércia*”, “*refestela*”) e raciocínio paradoxal (“*relegar o progresso no passado*”), indica a sobreposição da voz do autor, escritor neologista culto, contrário portanto à hipotrelia. Esta posição é explicitada na nota da glosação referente a este parágrafo (p. 68), que legitima o neologismo, através de conhecimentos de lingüística e retórica clássica.

Em seguida, vêm à baila os argumentos daqueles que concedem ou restringem o direito de criar palavras ao povo, atuando como um todo ou individualmente, devendo o neologista, portanto, ser de preferência *agreste, inculto e analfabeto* (p.64-65). Seria talvez o caso dos escritores realistas-naturalistas-regionalistas, que retratam “entre aspas” a realidade da língua popular de seus personagens-tipos, diferenciando-a do linguajar culto do narrador-etnógrafo. O descolamento do ponto de vista do autor em relação a esse conhecido discurso, popular *ma non troppo*, pode ser verificado em frases como “*isto nos aquieta*”, relativa à clássica utopia democrática, sugerida por este argumento, do povo legislando sobre sua língua, e “*haja para*”, frente à outra suposição levantada, de os populares serem inspirados a criar palavras (p.64). Entretanto, parece haver concordância entre esses argumentos quanto ao primado da intuição sobre o conhecimento no que tange à criação de palavras: “*Não importa. Na fecundidade do araque apura-se vantajosa singeleza, e a sensatez da inocência supera as excelências do estudo.*” (p. 65)

A nota da glosação a este parágrafo aponta a neologia também como característica dos loucos. A fonte dos exemplos aí citados, recordação de “meus tempos de médico”, presentifica o Dr. João Rosa, autorizado, por título e prática, a falar sobre o assunto, recorrente tanto nas escolas literárias de pendor documental quanto na ficção rosiana. Porém, a neologia em Rosa ultrapassa a fala das personagens. Os narradores de suas estórias, quando em terceira pessoa, apresentam-se também como portadores de um discurso culturalmente híbrido e prolífero, que funde referências clássicas e populares.

O parágrafo subsequente (p.65) traz arrolados vocábulos legitimados pelo uso, mas que foram na verdade criados por grandes autores da literatura universal. Ao citar de memória reconhecidos vocábulos eruditos, o autor pretende incorporar-se à grei dos autores canônicos, legitimando o neologismo na alta literatura. Enquanto os neologismos canônicos anteriormente citados foram naturalizados pelo uso, a maioria dos vocábulos alistados na seqüência, criações de um Dr. Castro Lopes “*a fim de banir galicismos*” sem “*quaisquer sutilezas psicológicas ou estéticas*”, não vingou: a pretensa necessidade de purificar o vernáculo não obteve bons resultados. É ressaltado, inclusive, nas respectivas notas da glosação (p.68), o descabimento da proposta das “*vestais do idioma*”, que pretenderam transformar “*galocha*” em “*anhydropodoteca*”.

Após afirmar que só se pode neologizar para tapar um vazio, encontramos um debate acerca das limitações decorrentes desse caráter pragmático da língua: visto a vida não dar tempo para se perder em criações inúteis, as palavras deveriam ser usadas apenas em caso de necessidade básica. Como a raposa das uvas, Rosa arditosamente afirma:

Nem nos faz falta capturar verbalmente a cinematografia divididíssima dos fatos ou traduzir aos milésimos os movimentos da alma e do espírito. A coisa pode ir indo assim mesmo à grossa (p.65).

Assim, como quem não quer nada, o autor de “Hipotréllico” torna a passar aos “*tunantes da gíria e rústicos da roça*” a responsabilidade de neologizar (p.66). A *obscuridade coerente* da fala dessas pessoas, reflexo de seu *exíguo vocabulário* ou da *precariedade de seu raciocínio*, dar-lhes-ia o direito de *palavrizarem autônomas*. A contribuição dos urbanos “tunantes da gíria” ao enriquecimento do léxico é apontada na nota da glosação referente a este parágrafo, onde o autor se coloca como dicionarista, reivindicando a institucionalização de termos por eles criados. Como exemplo de neologismo sertanejo, é citado no corpo do texto um trecho de “Terra de Sol”, de Gustavo Barroso, que mostra a surpresa do referido autor ante o termo *subdorada*, recolhido no sertão. Diante da comprovação, via citação, da naturalidade com que ali as palavras se criam, o autor questiona poeticamente essa liberdade criativa:

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? (p. 66)

O sertanejo é, segundo Rosa (Lorenz, 1994), atilado e fabulista por natureza, expressando-se em uma linguagem também sagaz e criativa. É, portanto, diferente do “forte” de Euclides da Cunha, “mestiço atávico, inferior, desprezado, à altura dos heróis da literatura universal”(Zilly, 2000 apud Bolle, 2001). O estereótipo euclidiano contaminou de tal modo a visão que o homem do sul tem do sertanejo, que o preconceito positivista nele embutido passa por idealismo romântico. Assim, pode-se questionar a ironia do autor deste prefácio ao caracterizar os “rústicos da roça” como “seres sem congruência, pedestres ainda na lógica e nus de normas” (p.65). Entretanto, tal estratégia é confirmada no parágrafo seguinte, onde se infere serem os neologismos sertanejos “perigosos às santas convenções”.

Na glosação a este parágrafo, o autor complementa as informações quanto à fonte do exemplo citado, um *gentleman* sertanejo e amigo pessoal do autor, o que reforça, ao

mesmo tempo, a verossimilhança do texto e seu distanciamento em relação ao discurso euclidiano. A nota referente ao parágrafo seguinte assemelha-se a essa. Ao citar em livro o nome de seus anfitriões, o autor, ao mesmo tempo, gentilmente retribui a acolhida, valoriza humildemente a amizade por um ilustre desconhecido e dá a conhecer ao público uma passagem pitoresca de sua vida, angariando a simpatia do leitor.

No parágrafo que encerra a discussão sobre a neologia, o autor acrescenta mais uma de seus aspectos: a mania neologizante que se apodera de algumas pessoas, invadidas por palavras novas. Seria este o caso dos poetas. Desta vez, porém, o autor não recorre aos clássicos, mas cita dois termos, criados por um fazendeiro de Dourados “com vocação para contraventor do vernáculo” (p.66), que poderiam ser assim catalogados:

incorubirúbil:” *cheio de dedos*”, “*cheio de maçada*”, “*cheio de voltas*”, “*cheio de nós pelas costas*”, *muito susceptível e pontilhoso*.

intujuspético: *pretencioso impostor, enjoado soturno*

Na escolha desses exemplos, aliás possíveis sinônimos para *hipotréllico*, é reafirmada a capacidade lingüística das pessoas comuns, o poder do homem humano de dar nome às coisas, por meio de sons, sílabas e letras. Assim, não importa se culto ou bárbaro, a vocação do poeta se expressa nos artistas da linguagem. Ao lançar a pergunta “*Não são de não se catalogar?*”, o autor assume novamente a postura de dicionarista, empenhado em registrar neologismos populares, elevando-os com isso à condição de literários e, quiçá, acrescentando mais um vocábulo ao idioma. Fazendo a catalogação desses inventos, radicaliza a proposta de capturar a poesia das palavras criadas, ao mesmo tempo em que defende o direito do escritor de interferir em seu idioma, ampliando-lhe o vocabulário.

Essa posição pode ser capturada no prefácio analisado quando o autor conta a fábula do “bom português” para explicitar o paradoxo do hipotréllico, ou seja, a negação da própria existência, condição do neologismo. Na fábula, o português, perplexo diante da afirmação

de que a palavra que usara não existia, retrucou: “Como?!... Ora... Pois se eu a estou a dizer? “É. Mas não existe.”, ouviu novamente o português. Diante desta outra afirmação, o português “ainda meio enfiado, mas no tom já feliz de descoberta”, disse peremptório: - “O senhor também é hipotrélico”, exprimindo a própria condição desse indivíduo, que ao negar a existência de neologismos, se mostra um hipotrélico, “um indivíduo pedante, inoportuno agudo, falto com respeito para com a opinião alheia”, que não existe, então.

A “moral da fábula” do hipotrélico e o bom português, ou seja, a controvertida existência do neologismo, palavra que não figura em dicionário mas satisfaz os falantes, demonstra a dinâmica da língua, que se amalgama segundo as necessidades íntimas de quem a utiliza. Um dicionário de neologismos rosianos seria talvez o lugar onde estas palavras pudessem constar e continuarem voláteis.

Concluindo nossa análise, resta-os indagar por que ainda hoje *Tutaméia* continua praticamente no limbo. Talvez porque seja mesmo um livro difícil, que requeira uma leitura crítica, de revisor, leitura. Leitura de caçador de ninharias. Saber onde está o ovo pelo piado da galinha. Prosa de passarinho, essa de Guimarães Rosa, prosa de galinha-d’Angola. Ainda comemos pelas beiradas o rebuçado que ele nos preparou.

Mas me acostumo pouco a pouco com o mais ou menos; subverto a regra, desfiguro o mundo: uma roupa feminina sobre um corpo masculino, e vice-versa. Compondo monstros, acabo por aceitar a fatalidade do fracasso e da imperfeição. Nada se cria. Eu parodio o jogo recortando novos elementos em papel comum que vou pintando sem levar em conta o bom senso. Isso não se parece mais com coisa alguma; não me reconheço, a mim. Mas eu amo essa “coisa alguma”. (COMPAGNON)

APÊNDICE

A. Nome do autor

A.1. Um chamado João

Recerto. Quem foi? Do qual só o todo pouco sei, porém, desfio e amostrô, e digo. O que realça; reclará. Ou para rir, da graça que não se ache, do modo do que cabe no oco da mão, pingos primeiros em guarda-chuva. E eu mesmo me refiro: a ele. Reconheço, agradeço, desconheço. Em nome dele seja — sim e sim.

Rebimba, o bom

João Guimarães Rosa nasceu em Cordisburgo/MG (1908), estudou para médico em Belo Horizonte, foi atender na roça, depois entrou para o exército e, enfim, decidiu mudar de vida: devido a seu profundo interesse por línguas, ingressou, por concurso, em cargo vitalício no Itamarati e foi-se embora para o Rio de Janeiro. Desde pequeno era muito inteligente (aos seis anos, pediu ao padre que lhe ensinasse francês), e talvez por isso a família tenha investido em seus estudos. Envolveu-se, na década de 30, nos conflitos entre Minas e São Paulo e, a seguir, na II Guerra Mundial, trabalhando na embaixada na Alemanha, facilitou a vários judeus a concessão de vistos de entrada em nosso país, tendo por isso já sido chamado de “o Schindler brasileiro”. No fim da vida, visto que chefiava o Serviço de Demarcação de Fronteiras, desdobrou-se para resolver com o Paraguai a Querela das Sete Quedas. Mineiro, conhecia o calorzinho do fogão de lenha e o povo em roda contando causos. Diplomata, pôde conhecer a Europa, tendo morado em Paris e em Hamburgo, onde dá nome a uma praça. *Linner explorer*, pôde conhecer os limites brasileiros. Como diria um velhaco geralista, esse Guimarães Rosa era lido e corrido ...

Nas horas vagas, João Rosa lia e escrevia, tendo publicado uma obra que hoje sem dúvida encabeça o cânone de nossa literatura. O arquivo do autor, no IEB-USP, guarda seus cadernos de leitura e viagens, tesouros aguardando escafandristas, rios intermináveis de palavras, que desaguaram nas páginas publicadas. Seu primeiro lançamento só ocorreu na maturidade e, tendo-lhe a ceifeira visitado cedo, e sendo lento e meticuloso na escrita, restou-nos apenas uma produção literária cujos títulos são contáveis nos dedos de uma mão: *Sagarana* (1945), *Corpo de Baile* (1956), *Grande Sertão: Veredas* (1956), *Primeiras Estórias* (1962) e *Tutaméia – Terceiras Estórias* (1967). Há ainda três obras póstumas: *Magma* (1997), na verdade seu primeiro livro, único de poemas, *Estas Estórias* (1969), que a morte do autor encontrou quase pronto, e *Ave, palavra* (1970), com inéditos e esparsos.

A genialidade do escritor mineiro foi apontada de pronto pelo mestre da crítica brasileira de então, Álvaro Lins, que soube reconhecer o mérito de *Sagarana*, assim como por seu sucessor, Antonio Candido, cujo valoroso estudo sobre o clássico *Grande Sertão: Veredas* é hoje parâmetro de receptibilidade da obra rosiana. Teve a felicidade de se ver reconhecido em vida, sendo inclusive eleito para a Academia Brasileira de Letras.

Graças à inclusão de seu nome no rol dos grandes autores nacionais, o que torna sua obra obrigatória no ensino de literatura, tanto no ensino fundamental e médio como nos cursos de Letras, e também às adaptações de sua obra para a mídia eletrônica, canal que supera a complexidade da escrita do autor, a ficção de Guimarães Rosa alcançou vastos espaços entre o grande público, que o reconhece como um grande escritor.

A.2. Panorama rosiano

A aura de gênio, instituída desde o *début* de Rosa via Álvaro Lins, caracteriza o que Bolle chamaria, mais tarde (1973), de caráter “panegírico” da crítica rosiana, preocupada sempre em ressaltar a elevada qualidade da obra do autor mineiro. Segundo o crítico, esse deslumbramento muitas vezes ofusca aspectos importantes da ficção de Guimarães Rosa, como o esforço de interpretação artística do Brasil ali realizado, trabalho a que se propõe em seu estudo estruturalista sobre os contos do escritor.

O livro de Brasil (1969), também considerada panegírico por Bolle (1973), situa-se na transição entre a crítica impressionista e a especializada. Segundo aquele autor, inclusive, o próprio surgimento da obra de Guimarães Rosa teria obrigado a crítica brasileira a se instrumentalizar, para dar conta das inúmeras questões por ela levantadas. *Grande Sertão: Veredas* seria, nesse sentido, um marco em nossa literatura, na medida em que teria conseguido, pela primeira vez, a autonomia lingüística brasileira, almejada desde os românticos, reivindicada pelos modernistas e delineada pelos regionalistas. Produto de um trabalho literário consciente, a concepção deste livro teria levado à maioria nossa literatura, pela unidade entre linguagem e tema, literatura e oralidade, regional e universal.

Brasil (1969) afirma que, assim como Pound, Faulkner, Joyce e Eliot, Rosa buscaria efetuar, através da experimentação lingüística, um “corte transversal no homem” (p. 43), o que, no contexto em que *Grande Sertão: Veredas* foi publicado, significava romper com a dicotomia regionalismo *versus* psicologismo, que norteava produção literária brasileira desde a década de 1930. Os questionamentos de Riobaldo representariam, assim, não só as experiências de um bruto sertanejo, mas a essência especulativa do homem, em qualquer estágio cultural. Para desenrolar este aparente paradoxo, o do sertanejo que pensa, o crítico

lança mão da mineiridade do autor, para tanto citando a “Bibliografia crítica das letras mineiras” (Dutra e Cunha, 1956):

Sem as possibilidades folclóricas e quase dialetais do gauchismo, sem a mitologia indígena da Amazônia, sem as peculiaridades econômico-sociais das monoculturas do Nordeste, restava-lhe à Província e ao Estado de Minas, aprofundamento psicológico de sua clausura ou o orgulho tradicionalista, alicerçado num passado de grandeza. (...) A clausura geográfica, de tamanho efeito na evolução econômico-política de Minas, ao lado do subjetivismo com que essa e outras circunstâncias marcaram o temperamento do povo mineiro, explicam em boa parte a tendência universalista, o espírito clássico, que mais de um estudioso já assinalou na cultura mineira. (49-50)

Assim como Candido (1983) e praticamente todos os críticos que se ocuparam de GS:V, Brasil (1969) também cita o texto de Proença (1958), que demonstra a sobreposição da realidade do sertão e dos romances de cavalaria, para exemplificar esta impregnação de universos empreendida por Guimarães Rosa, e menciona ainda o clássico estudo de Daniel (1968), que faz um levantamento das inovações lingüísticas empreendidas pelo autor.

Brasil (1969) assinala ainda a mudança instaurada por Rosa quando passou a produzir textos curtos, publicados em *Primeiras* e em *Terceiras Estórias*. Entretanto, em vez de uma ruptura, essa mudança se configuraria numa radicalização das proposições estéticas abraçadas pelo autor desde sua primeira publicação, já marcada pela inovação lingüística, pela refração da realidade e por temáticas humanistas desenvolvidas poeticamente no cenário sertanejo. Assim, o crítico considera *Tutaméia*, o último lançamento do autor, a “chave da obra” rosiana, e seus prefácios o corolário de sua arte.

Dentre as abordagens recebidas pela obra de Guimarães Rosa após a especialização da crítica brasileira, deter-nos-emos nos estudos de Sperber (1976, 1982), que demonstram, no conjunto da obra rosiana, a evolução de temáticas recorrentes e a radicalização do trabalho consciente com a linguagem empreendido pelo autor. A autora (1976), tendo acesso à biblioteca pessoal de Guimarães Rosa, compara passagens por ele marcadas de textos espirituais lá encontrados a trechos da obra rosiana, e observa a importância dessas

leituras, que se refletem na temática de sua ficção, marcada pela busca da transcendência, e pelo “hermetismo” de sua linguagem, que transformam a leitura de seus livros na busca de um milagre possível.

Ao comparar os manuscritos dos livros e suas versões publicadas, a autora (1986) observa que, nas várias correções a que o autor submetia seu texto, suas opções recaíam sobre a “diferencialidade”, numa estratégia organizativa em que aos traços herdados da cultura inseria-se uma diferença ou realizava-se uma supressão que desarticulasse o sentido. Esta diferença seria o que Barthes denominou de distaxia, que no sintagma efetua-se através de mecanismos textuais, como a indefinição, o afastamento ou a alteração da ordem convencional dos termos, e na narrativa manifesta-se em opções discursivas como um foco narrativo cambiante ou um jogo especular com modelos formais. Sperber (1986) assinala que, nas alterações que Rosa realizava no texto, o autor operava com regras que valiam tanto para a articulação da macro como da microestrutura do texto, num trabalho consciente, forjado, que levaria o leitor a um exercício hermenêutico de busca da transcendência do texto. Se abertura do sintagma provoca um hiato, a manifesta tendência metafísica de Rosa pode levar o leitor a preencher “as zonas de silêncio, remetendo este espaço em branco para o inefável, o indizível” (p. 9).

Quanto ao reflexo das leituras espirituais, Sperber (1976) detecta, em *Sagarana*, uma ingênua aceitação dos evangelhos, a começar pela forma parabólica de suas histórias, destinadas a uma exemplaridade unívoca, reforçada pela presença constante de ditados populares, bem como pelo *stilus humillis*, que caracteriza o figural cristão e na literatura moderna extrapola os limites da comédia, imposto durante a vigência dos padrões clássicos de arte (Auerbach, 1998). A idéia de verdade revelada (presente em “O burrinho pedrês”, história que abre o volume), sintoma de uma aceitação ingênua das sagradas escrituras,

problematiza-se já em “A hora e a vez de Augusto Matraga”, último conto do livro, na medida em que o personagem sofre uma conversão, uma transformação de consciência, caracterizando, deste modo, um “realismo ontológico”.

A abertura do discurso rosiano em direção ao irracionalismo evidencia-se nas publicações seguintes do autor, *Corpo de Baile* e *Grande Sertão: Veredas*, que narram histórias protagonizadas por marginalizados, num espaço onde dialogam dualidades contraditórias. Segundo Sperber (1976), o conjunto de novelas caracteriza-se por um cosmismo mítico, enquanto que o romance rosiano encena a dialética entre o *logos* e o *mythos*, manifesto na pluralidade das séries antinômicas de *Grande Sertão: Veredas* (como deus x diabo, etc.), decisivas para manter a indeterminação do sentido (p. 120).

A partir das *Primeiras Estórias*, não só o tamanho dos textos diminui, como reduz-se a ação, num processo de concisão que potencializa a ambigüidade dos enunciados. “Aquilo que o autor não diz e que a narrativa de algum modo pede constitui-se elemento de desarticulação das virtualidades do sentido.” (1982, p. 7.). Nestas histórias, a programática negação do visível levaria o leitor, epifanicamente, ao salto para o invisível. Entretanto, se nesse livro a epifanicidade se mostra como saída, em *Tutaméia*, que o segue, as histórias não têm saída, a realidade é niilizada para dar espaço ao irreal, caracterizando um tipo de “irrealismo ontológico, porque partem da irrealidade em busca de uma significação que a transcenda” (1986, p. 104). A evolução da obra do autor completaria assim um círculo, tornando a *Sagarana*:

Guimarães Rosa partiu do estrito e primeiro amor pela palavra, em *Sagarana*, para passar à aberta busca da palavra, em *Corpo de Baile*; em *Grande Sertão: Veredas*, à palavra conquistada, dominada em suas articulações; em *Primeiras Estórias*, à epifanicidade da palavra graças à desarticulação – e em *Tutaméia*, finalmente, ocorre o impasse diante da palavra significante e significativa. Impasse que se resolve pela elipse, em diversos casos, mas que no fundo beira o silêncio quase que total – remetido para a transcendência. (p. 110)

Outro ponto discutido em alguns momentos desses estudos é a importância da obra do autor para a formação da identidade cultural brasileira, questão também abordada por outros críticos e que não cabe aqui discutir, podendo vir a ser objeto de estudo posterior.

Partiremos agora para a leitura da análise de Candido (1983) acerca de *Grande Sertão: Veredas*, paradigmático na linhagem dos estudos rosianos. Neste texto, o crítico caracteriza o romance como uma “verdadeira obra-prima”, onde “há de tudo para quem souber ler”. Candido vale-se da leitura do *Grande Sertão: Veredas* realizada por Cavalcanti Proença (1958), que aponta para a “ampla utilização de virtualidades de nossa língua” no romance rosiano. O resultado da pesquisa dessas virtualidades seria uma composição de elementos deformados dos modelos reais. Assim, o mundo e o homem originais, criados pelo autor, seriam “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”. *Grande Sertão: Veredas* constituiria, assim, “um universo autônomo”, “superando por milagre o poderoso lastro de realidade tenazmente observada, que é a sua plataforma”. Não se trata, então, de uma obra meramente regionalista, pois a observação da vida sertaneja e da “psicologia do rústico” adquirem em *Grande Sertão: Veredas* um estatuto de universalidade “graças à invenção” do autor, que utiliza-se do “pitoresco” como “acessório” para os “grandes lugares-comuns” humanos e artísticos.

A seguir, o crítico propõe uma análise comparada entre *Grande Sertão: Veredas* e *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, a partir de seus elementos estruturais (a terra, o homem, a luta), salientando a diferença dos registros: o de Euclides, jornalístico, linear, busca “constatar para explicar”, e o de Rosa, artístico, trançado, quer “inventar para sugerir”. Parte o texto então para as divisões euclidianas, iniciando-se com “A Terra”: a “a paisagem, rude e bela” do sertão, para o crítico, serve “de quadro à concepção do mundo e

um suporte ao universo inventado” no romance de Rosa. O crítico percebe, porém, que “a flora e a topografia obedecem freqüentemente a necessidades da composição”: trata-se de um “universo fictício”, dividido ao meio pelo rio São Francisco, que separa o bom do ruim. Lugares como as Veredas-Mortas (ou Altas) e o Liso do Sussuarão variam ao longo da narrativa, evidenciando a “adesão do mundo físico ao estado moral do homem”.

Na seção “O homem”, o crítico afirma que no *Grande Sertão: Veredas* os homens são produtos do meio físico. As dificuldades de sobrevivência no Sertão “obrigam as pessoas a criar uma lei que colide com a da cidade e exprime essa existência em fio-de-navalha”. Para o crítico, o jagunço de Rosa não corresponde exatamente aos que existiram em nosso passado: “como acontece em relação ao meio, há um homem fantástico a recobrir ou entremear o sertanejo real”. Ao referencial histórico da jagunçagem, Rosa acrescentou o imaginário dos romances de Cavalaria, característica apontada também por Proença.

Candido conclui, após observar a reciprocidade entre os poderes da terra e do homem em *GS:V*, que este livro se rege por um “princípio de reversibilidade”, que lhe confere fluidez e eficácia. A ambigüidade está presente em todos os planos da narrativa: “na geografia, que desliza para o espaço lendário”; nos “tipos sociais, que participam da Cavalaria e do banditismo”; no plano afetivo, “entre o amor sagrado de Otacília e o amor profano da encantadora ‘militriz’ Nhorinhá” e “entre a face permitida e a face interdita do amor” encarnadas em Diadorim; no plano metafísico, que dá a Riobaldo “o caráter de iniciado do mal para se chegar ao bem”. Essas ambigüidades sugerem “formas mais ricas de integração do ser”, e exprimem-se “na ambigüidade inicial e final do estilo, a grande matriz, que é popular e erudito, arcaico e moderno, claro e obscuro, artificial e espontâneo”. Rosa constrói a coerência da obra na reunião dessas esferas, “fundindo o homem e a terra e manifestando o caráter uno, total, do Sertão-enquanto-Mundo”.

Passando a analisar “O problema”, o crítico explica que essa sua interpretação é um tanto “arbitrária”, e visa a fazer o leitor “esquecer o pendor naturalista” para “sondar o fundo” e “entrever o intuito fundamental” do *Grande Sertão: Veredas*, qual seja, “o angustiado debate sobre a conduta e os valores que a escoltam”. Essa questão, recorrente na literatura, é trabalhada por Rosa a partir das “crispações do narrador”, que se observam no texto pela “recorrência dos torneios de expressão” em torno de “obsessões fundamentais”, e pelo fáustico pacto com o demônio, cuja existência é seu “grande problema”. Para Candido, o demônio, neste livro, funciona como um símbolo da “parte torva da alma”, ao mesmo tempo em que explica “logicamente certos mistérios inexplicáveis do Sertão” e atua como “estímulo para se viver além do bem e do mal”. A narrativa combina, assim, “o logos e o mito, o mundo da fabulação lendária e o da interpretação racional, que disputam a mente de Riobaldo, nutrem sua introspecção tateante e extravasam sobre o Sertão”. Este texto de Candido constitui-se hoje em uma leitura fundamental para a crítica rosiana, principalmente pela noção de reversibilidade, que tão bem caracteriza o estilo híbrido de Rosa, cujas ambigüidades abrem a obra para múltiplas interpretações.

Acreditamos que a leitura desses textos críticos tenha proporcionado uma visão panorâmica da obra de Guimarães Rosa, que, conforme pudemos constatar, a cada novo lançamento impunha-se um novo desafio. Depois de feita a fama, o autor abusa, em *Tutaméia*, do espaço paratextual para inserir em sua fortuna crítica, velhacamente, o olho do dono, o dono da voz.

B. Histórico Editorial de *Tutaméia*

QUADRO 6

Evolução dos paratextos de *Tutaméia* — *Terceiras Estórias*

Edição	Primeira	Segunda*	Terceira	Quarta	Quinta
Ano	1967	1967	1969	1976	1979
Capa	Jardim	Jardim	Jardim	Jardim	Jardim
Orelhas	Lista JOE (solta, bicrom.)	Athayde	Athayde (solta, bicrom.)	Athayde (falsa, p/b)	Athayde (falsa, p/b)
i	Título		Título / Subtítulo	Título / Subtítulo	Título / Subtítulo
ii	Livros JGR JOE: end./marca		Livros JGR JOE: marca	Frontispício	Frontispício
iii	Folha rosto		Folha rosto	Folha rosto	Folha rosto
iv	Créd. capa		Créd. Capa JOE: endereço	©, JOE: end. Créd. capa Ficha catal.	©, JOE: end. Créd. capa Ficha catal.
v	Índice		Índice	Índice	Índice
vi	Falsa folha rosto		Bibliografia de/sobre JGR	Bibliografia de/sobre JGR	Bibliografia de/sobre JGR
vii	Branco		Idem	idem	idem
viii	*****		Idem	idem	idem
ix	*****		Idem	idem	Título / Subtítulo
x	*****		Idem	Fax original	Fax. original
xi	*****		Idem	Título / Subtítulo	*****
xii	*****		Frontispício	*****	*****
xiii	*****		Título / Subtítulo	*****	*****
xiv	*****		Fax. Original	*****	*****
3	Aletria		Aletria	Aletria	Aletria
4ª capa	leia leia leia JGR: livros, JOE: marca		Biblioteca Life Rachel Queiroz, JOE: marca	leia leia leia JGR: livros, JOE: marca	leia leia leia JGR: livros, JOE: marca
Colofão	JOE: efemérides, marca, imagem		JOE: efemérides, marca, imagem	Gráfica: end., JOE: marca, endereço	Gráfica: end., JOE: marca, endereço
- i	Índice releitura		Índice releitura	*****	Índice releitura
201-193	*****		Apêndice	Apêndice	Apêndice
192	Zingaresca (fim)		Zingaresca (fim)	Zingaresca (fim)	Zingaresca (fim)

* Ainda não tivemos acesso a essa edição. A informação sobre o texto da orelha encontra-se na bibliografia do autor impressa na terceira edição.

No Quadro 6, acima, observamos as variações nas edições de *Tutaméia*, as quais relacionamos a seguir. A partir da terceira edição, foi acrescentado um Apêndice, escrito por Paulo Rónai, que procura atenuar a dificuldade apresentada pelo público em consumir as últimas estórias do consagrado autor mineiro.

As orelhas da primeira edição de *Tutaméia* trazem uma lista de títulos da José Olympio, impressa em duas cores, encabeçada pela palavra “leia” e a logomarca da editora. Na segunda edição, surge o artigo de Tristão de Athayde, ainda em duas cores. Na quarta, não só o texto assume o básico preto e branco, como passa a vir atrás da própria capa, sem as abas que seriam as orelhas propriamente ditas.

Na quarta-capa de todas as edições, exceto a terceira, encontramos a palavra “leia”, em corpo pequeno, repetidas vezes, de forma a ocupar toda a mancha. Sobrepostos a esse apelo, vemos o nome do autor e de seus livros, em letras maiores, e, na base, a logomarca da editora. Na terceira edição, substituíram essa verdadeira peça publicitária por um anúncio da Biblioteca Científica Life, referendado por Rachel de Queiroz. Felizmente, na quarta e quinta edições voltou a quarta-capa original.

Na quarta edição imperdoavelmente falta o índice de releitura, imprescindível para a compreensão do livro. A quinta volta atrás e reintroduz esse paratexto.

Nas edições póstumas (a partir da terceira), a construção da aura do autor passa pela orelha de Tristão de Athayde, conta com o reforço das imagens do fac-símile do original (onde conhecemos a letra do autor e seu processo de reescrita) e do frontispício (com fotografia, assinatura, datas de nascimento e morte), e se complementa com a lista de estudos sobre sua obra, revista a cada nova edição.

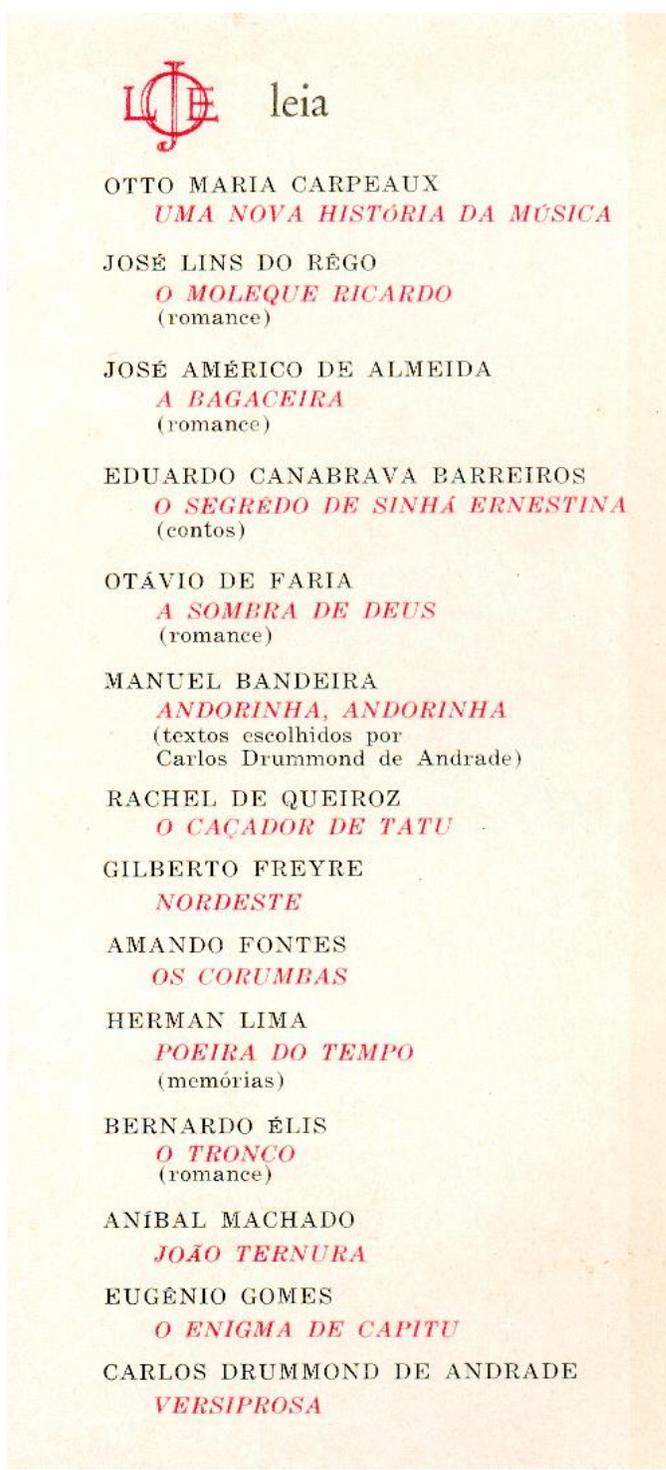
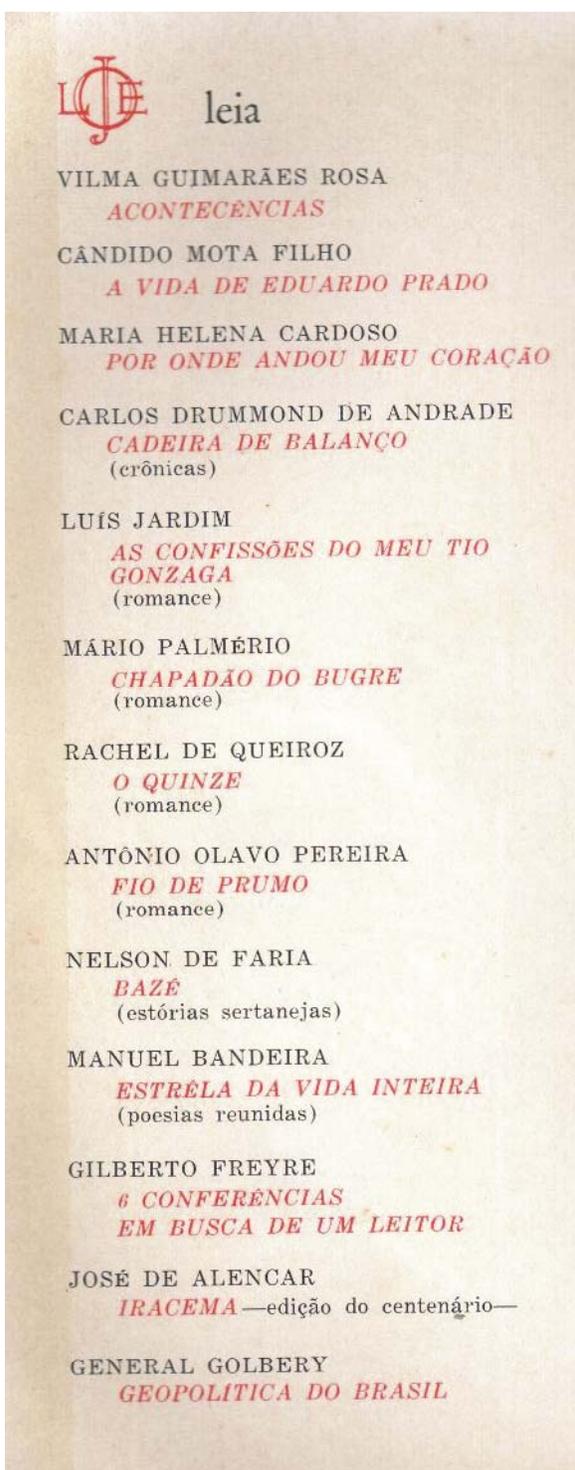


Figura 3: Orelhas da primeira edição.

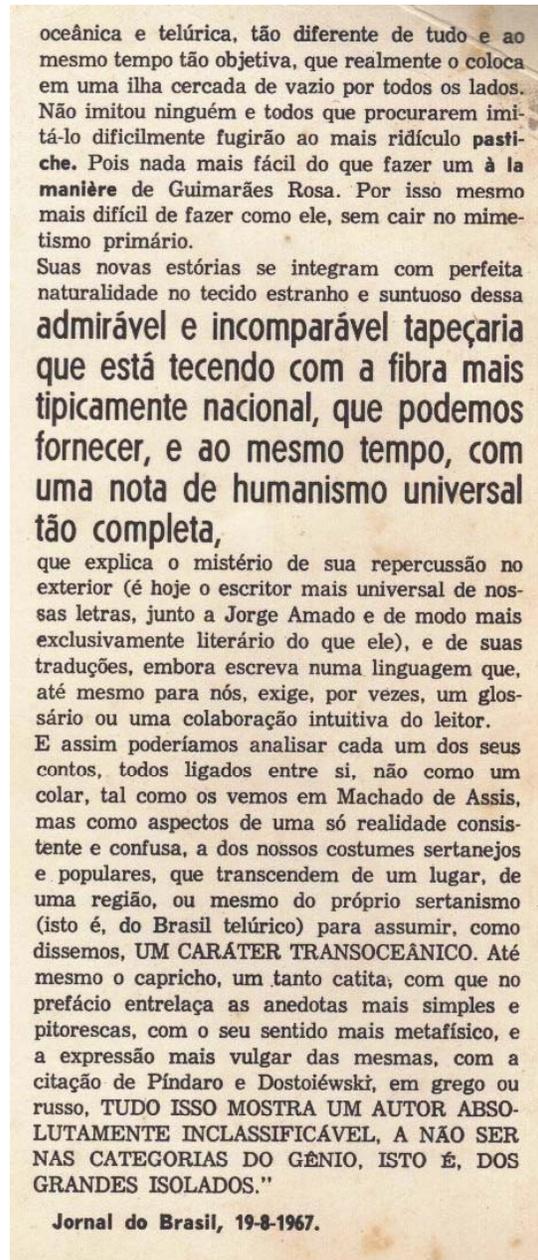
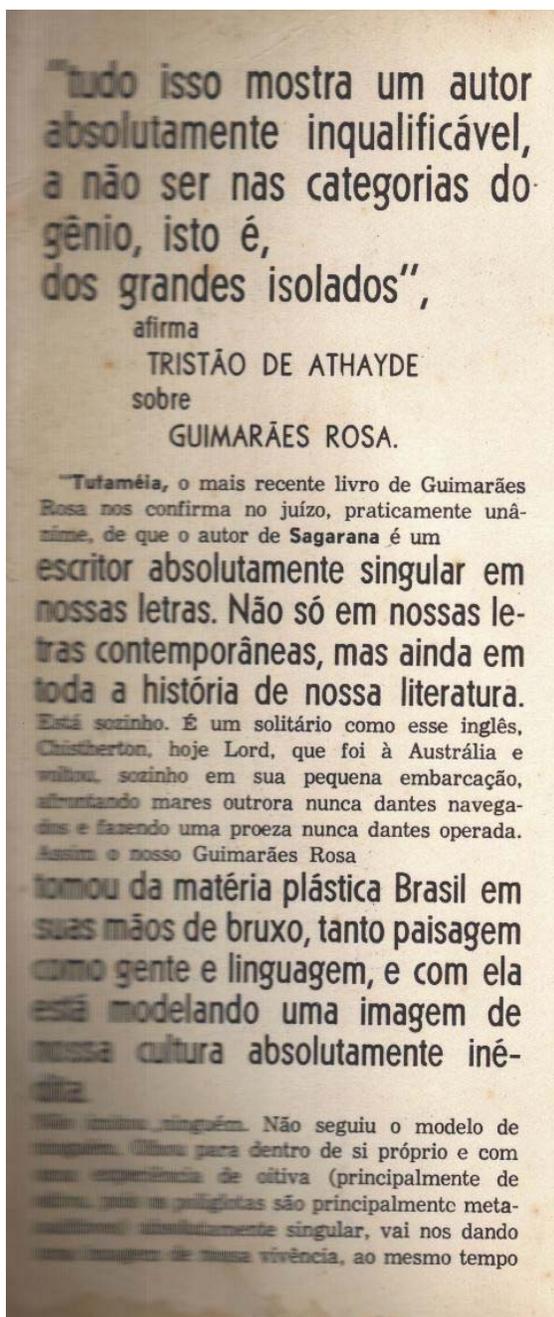


Figura 4: Orelhas das edições seguintes

TUTAMÉIA
(TERCEIRAS ESTÓRIAS)

“Daí, pois, como já se disse, exigir a primeira leitura paciência, fundada em certeza de que, na segunda, muita coisa, ou tudo, se entenderá sob luz inteiramente outra.”

SCHOPENHAUER.

Obras de João Guimarães Rosa	vi		
<i>Aletria e hermenêutica</i>	3	Melim-Meloso	92
Antiperipléia	13	No prosseguir	97
Arroio-das-Antas	17	<i>Nós, os temulentos</i>	101
A vela ao diabo	21	O outro ou o outro	105
Azo de almirante	24	Orientação	108
Barra da Vaca	27	Os três homens e o boi	111
Como ataca a sucuri	31	Palhaço da boca verde	115
Curtamão	34	Presepe	119
Desenredo	38	Quadrinho de estória	122
Droenha	41	Rebimba, o bom	126
Esses Lopes	45	Retrato de cavalo	130
Estória n.º 3	49	Ripuária	134
Estoriinha	53	Se eu seria personagem ...	138
Faraó e a água do rio	57	Sinhá Secada	142
Hiato	61	<i>Sobre a escova e a dúvida</i> ..	146
<i>Hipotréllico</i>	64	Sota e barla	167
Intruge-se	70	Tapiiraiuara	171
João Porém, o criador de perus	74	Tresaventura	174
Grande Gedeão	77	— Uai, eu?	177
Reminiscão	81	Umás formas	180
Lá, nas campinas	84	Vida ensinada	184
Mechéu	88	Zingaresca	189

APÊNDICE

PAULO RÓNAI

Os Prefácios de *Tutaméia*
As estórias de *Tutaméia*

193

v

Figura 5: Índice

TERCEIRAS ESTÓRIAS
(TUTAMÉIA)

Índice de releitura

“Já a construção, orgânica e não emendada, do conjunto, terá feito necessário por vêzes ler-se duas vêzes a mesma passagem.” SCHOPENHAUER.

PREFÁCIOS:

<i>Aletria e hermenêutica</i> ..	3	<i>Nós, os temulentos</i>	101
<i>Hipotrélico</i>	64	<i>Sôbre a escôva e a dúvida</i>	146

OS CONTOS:

<i>Antiperipléia</i>	13	<i>Mechéu</i>	88
<i>Arroio-das-Antas</i>	17	<i>Melim-Meloso</i>	92
<i>A vela ao diabo</i>	21	<i>No prosseguir</i>	97
<i>Azo de almirante</i>	24	<i>O outro ou o outro</i>	105
<i>Barra da Vaca</i>	27	<i>Orientação</i>	108
<i>Como ataca a sucuri</i> ..	31	<i>Os três homens e o boi</i> ..	111
<i>Curtamão</i>	34	<i>Palhaço da bôca verde</i> ..	115
<i>Desenrêdo</i>	38	<i>Presepe</i>	119
<i>Droenha</i>	41	<i>Quadrinho de estória</i> ..	122
<i>Êsses Lopes</i>	45	<i>Rebimba, o bom</i>	126
<i>Estória n.º 3</i>	49	<i>Retrato de cavalo</i>	130
<i>Estoriinha</i>	53	<i>Ripuária</i>	134
<i>Faraó e a água do rio</i> ..	57	<i>Se eu seria personagem</i> ..	138
<i>Hiato</i>	61	<i>Sinhá Secada</i>	142
<i>Intruge-se</i>	70	<i>Sota e barla</i>	167
<i>João Porém, o criador de perus</i>	74	<i>Tapiiraiuara</i>	171
<i>Grande Gedeão</i>	77	<i>Tresaventura</i>	174
<i>Reminiscção</i>	81	<i>— Uai, eu?</i>	177
<i>Lá, nas campinas</i>	84	<i>Umás formas</i>	180
		<i>Vida ensinada</i>	184
		<i>Zingarêsca</i>	189

Figura 6: Índice de Releitura



Figura 7: Ilustrações do miolo

\sqrt{E} ~~em~~ provocativo ^{movimento} ~~apresentado~~ parafrasear tais versos. ~~...~~

Comprei uns óculos novos,
 óculos dos mais exelentes .
 não têm aros, não têm asas,
 não têm grau e não têm lentes...

~~Dissuada-se-nos~~ ^{de} ~~Desrecomende-se~~ porém aplicar — por exame de ^{sentir,} ~~presença~~
 balanço ~~de vida ou de entretenimento~~ ^{ou divertimento} — a parafrase a ~~assuntos~~
 mais íntimos ^{assuntos?} ~~...~~

FAC-SÍMILE DE TRECHO DOS ORIGINAIS DE TUTAMEIA. (Corresponde à pág. 7, alto, desta edição.)

Figura 8: Fac-símile do original



Figura 9: Frontispício

Anexo 2 – Rascunhos editoriais

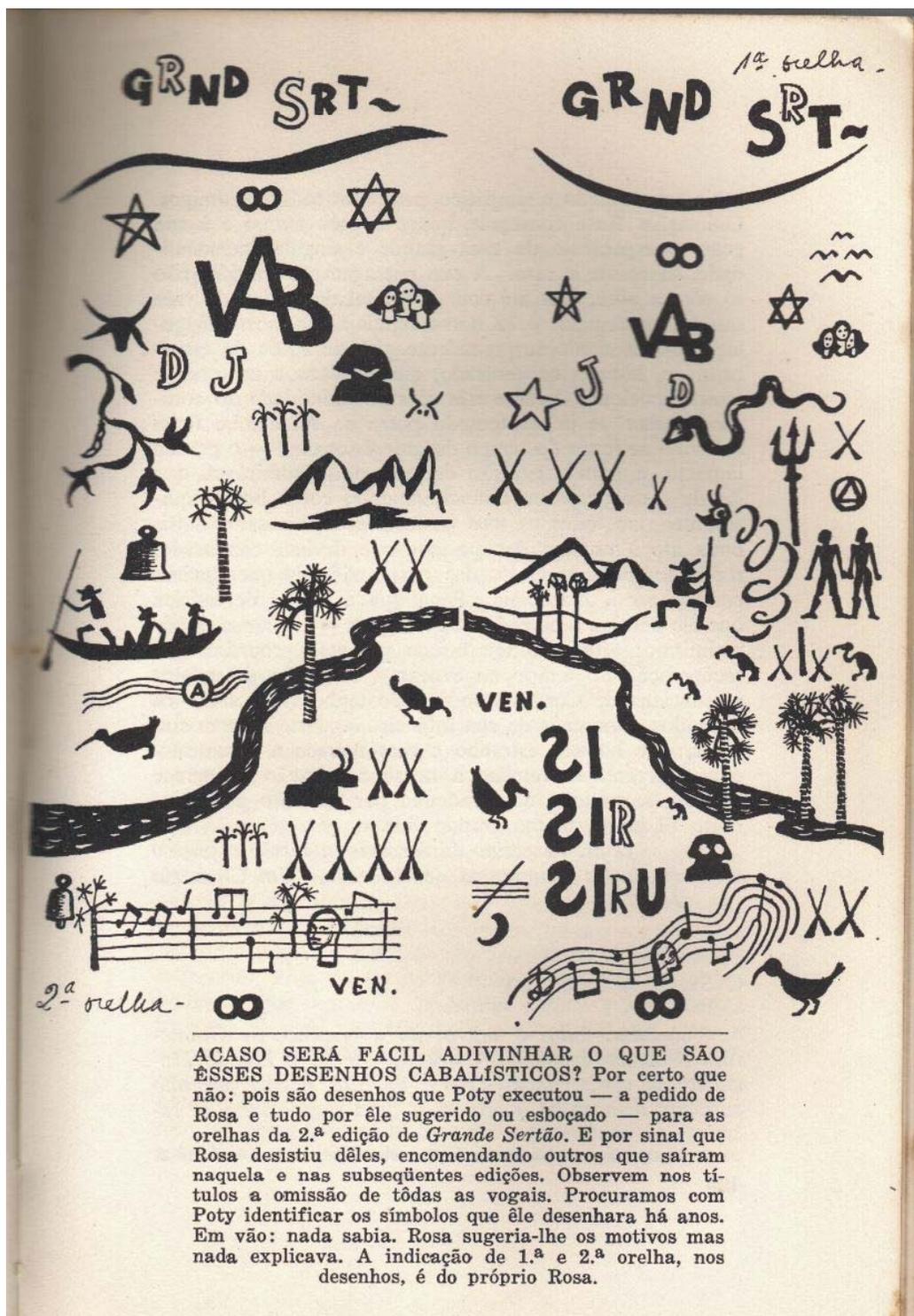


Figura 10: GS:V – orelha 1
 Fonte: Em memória..., 1968, p. 119.

UM ROMANCE DE *João Guimarães Rosa* :

GRANDE SERTÃO : VEREDAS

("O Diabo na rua, no meio do redemoinho...")

SENSACIONAL. ESTRANHO. PODEROSO.

Sendo um amor o impossível. Onde narra a sua vida o ex-jagunço Riobaldo. O sertão está em toda a parte. Dois meninos atravessam o São Francisco numa canoa. A força particular. O escrito que veio da matriz de Itacambira. Nhorinhá, a linda, rapariga perdida no ser do sertão. Os cavalos na madrugada. Diadorim e Otacília. Seja ciúme, amor, ódio e sangue. A carne do homem que não era macaco. Na Guararavacã do Guaicuí do nunca mais. Carece de ter coragem. Carece de ter muita coragem. Rosa'uarda, m'ça turca. Um homem desceu o rio Paracatú, numa balsa de buriti. À meia-noite, nas Veredas Mortas, o que apareceu montado na égua. O leproso trepado na árvore. Seis chefes jagunços põem outro em julgamento, na Fazenda Sempre-Verde. Episódio de Maria Mutema e do Padre Ponte. A matança dos cavalos. De como Indalécio e Antônio Dó invadem a cidade de São Francisco. A canção de Siruíz. O sofrer de dois amores. Morte de Medeiro Vaz — o rei dos Gerais. O sertão é dentro da gente. A mulher prêsa no sobrado. Nos campos do Tamanduá-tão : foi grande batalha.

NOTA — Aos leitores, e aos que escreverem sobre este livro, pede-se não revelar a sequência de seu enredo, a fim de não privarem os demais do prazer de descoberta do GRANDE SERTÃO : VEREDAS.

.....

LIVRARIA JOSÉ OLYMPIO EDITORA

E ROSA DISSE: "O sertão está em toda a parte".
"O sertão é dentro da gente" — na nota-orelha acima por êle inteiramente redigida para um de seus livros. (O fac-símile reproduz, sem alteração, o original que está em nosso arquivo.)

Figura 11: GS:V – orelha 2
Fonte: Em memória..., 1968, p. 200.

De Guimarães Rosa:

1.^a ORELHA
Veredas

SAGARANA

(4a. edição, versão definitiva.)

Contos, ou noveletas, com originais enredos, tendo por cenário as paisagens do Centro-Norte de Minas Gerais — zona dos campos, vaqueiros, bois, pastagens e fazendas-de-gado — de onde o Autor, valendo-se da observação direta, tanto quanto da memória da infância e adolescência, recria, no plano da arte, e movimenta, com estilo personalíssimo, o espesso mundo de terras, águas, árvores e plantas, bichos, aves, e o homem sertanejo em sua realidade mais autêntica.

Contém : O Burrinho Pedrês
A Volta do Marido Pródigo
Sarapalha
Duelo
Minha Gente
Sao Marcos
Corpo Fechado
Conversa de Bois
A Hora e Vez de Augusto Matraga.

Dêsses episódios, vivos de ação, colorido, humour e poesia, serve-se porém o Autor para revelar as condições de existência do homem do interior, e ~~para~~ ^{não menos} para sutilmente apresentar, se bem que ^{ainda} em linhas esquemáticas, sob o disfarce fabular, ou em gérmen, os princípios ou elementos que por certo constituem a sua visão-do-
-universo.

Em "SAGARANA" o leitor não pode deixar de ir surpreender essas componentes, que, já agora em afirmação declarada e descoberta, dão um substrato especulativo à urdidura novelesca — com o entrecruzar de seus dois grandes temas, um trágico, o outro dramático — do "GRANDE SERTÃO : VEREDAS".

SAGARANA EM COMENTÁRIO DO PRÓPRIO ROSA: fac-símile da nota que ele fez para *Grande Sertão* (1.^a ed.), conforme se lê acima na parte autógrafa. Embora declare Rosa em "versão definitiva" *Sagarana*, até a 6.^a retocou o grande livro.

Figura 12: GS:V – orelha 3

Fonte: Em memória..., 1968, p. 136.

De Guimarães Rosa:

2ª ORELHA
Veredas

CORPO DE BAILE

(2 volumes, 822 páginas.)

Sete novelas (que o Autor chama também de "poemas", ou de "romances" e "contos"), desenvolvidas na região dos campos-gerais, ou dos gerais, no Noroeste mineiros, com seus amplos chapadões e chapadas, com o rio mágico — o Uruçúia — e, nos vales, os brejos ou cursos d'água (veredas), que o buiti embeleza e enriquece.

de / Compreende : Campo Geral
Uma Estória de Amor
A Estória de Lúlio e Lina
O Recado do Morro
Dão-Lalalão
"Cara-de-Bronze"
Buriti.

Como se vê, o título do livro é apenas simbólico, justificado numa epígrafe de Plotino e pelo motivo da dança, reiterado como uma constante. "C O R P O D E B A I L E" são narrações sertanejas, de temática universal, com extraordinária pátulação de vida, enredos inéditos, empolgantes, e novas revelações sobre a realidade social de nossos trabalhadores da gleba.

Se bem que esteja ainda por se fazer a plena exegese de obra tão orquestral e complexa, de sentido profundo, o certo é que "C O R P O D E B A I L E" constitui, assim como ~~uma obra~~ "S A G A R A N A", importante leitura preparatória para uma melhor apreensão do pensamento essencial deste "G R A N D E S E R T ã O : V E R E D A S" — livro diferente, terrível, consolador e estranho.

L I V R A R I A J O S É O L Y M P I O E D I T Ó R A

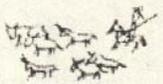
REPRODUÇÃO FAC-SIMILAR DA NOTA sobre a 1.ª ed. de *Corpo de Baile*, na qual Rosa faz interessantes comentários sobre seu livro. Figurou ela como 2.ª orelha — em cima o clichê reproduz o autógrafo de Rosa — de *Grande Sertão*, 1.ª edição.

Figura 13: GS:V – orelha 4

Fonte: Em memória..., 1968, p. 202.

MOTIVOS para a C A P A

de
"TUTAMÉIA — TERCEIRAS ESTÓRIAS —

1. As beiradas, com os vaqueiros (3) 
2. O cego, com uma grande cruz às costas, guiado por um anão (cabeçuda e cercunda). 
3. O vapor do São Francisco chegando cheio de passageiros. Dois homens, no primeiro plano, e esperam, no cais.
4. O acampamento dos ciganos — barracas, homens, mulheres, meninos, trepilha de cavaleis.
5. O buritizal. Buritis, pássaros.
6. A sucuri, estrangulando uma cobra. 
7. Quatro (4) canoas, em fila, descendo o rio, cheias de homens armados.
8. O soldado de chumbo, coração na mão.
9. O caçador à espera da anta, que ^{descende o rio} vem com o filhote; o companheiro dele quer impedir que ele atire.
10. A igreja antiga, grande, os coqueiros no adro. A meia-lua no céu.
11. O velho, deitado num cêcho, de um lado o burro e o boi.  o boi.
estrêla no céu. (O velho é barbado.)
12. O palhaço, de mãos dadas com a Bailarina.
13. O menino, entre os perus.
14. O prêso, atrás da janela de grades, vê a mulher que passa na rua; a janela de grades da prisão está num teia-de-aranha.
15. Cavaleiro, a galope, persegue o vôo
16. O gato e o rato; *(simbólicos)* 



Exemplo da colaboração visual de Guimarães Rosa para a ilustração do texto de Tutaméia: terceiras estórias. (Em pasta no acervo Guimarães Rosa. IEB/USP)

Figura 14: Lista de motivos para a capa de Tutaméia
Fonte: Covizzi, 2003. In: Veredas de Rosa. Anais..., 2003, p. 408.

BIBLIOGRAFIA

A. Obras de João Guimarães Rosa

A.1. Livros

- Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. 2v.
- Sagarana*. 20.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.
- Manuelzão e Miguilim*. 3.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1964.
- Noites do Sertão*. 10.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- Grande Sertão: Veredas*. 27.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- Tutaméia — Terceiras Estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.
- Ave, palavra*. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

A.2. Textos

- Carta a João Condé, revelando segredos de *Sagarana*. In: ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. 31.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- O verbo & o logos; discurso de posse na Academia Brasileira de Letras. In: EM MEMÓRIA DE JOÃO GUIMARÃES ROSA. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968. p. 55-88.
- Pequena Palavra. In: RÓNAI, Paulo (Org.). *Antologia do conto húngaro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.

A.3. Correspondências e entrevista

- BIZZARRI, Edoardo. J. *Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano*. 2.ed. São Paulo: T. A. Queiroz; Instituto Cultural Italo-Brasileiro, 1981.
- DANTAS, Paulo. *Sagarana emotiva; cartas de J. Guimarães Rosa*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- LORENZ, Günter. “Diálogo com Guimarães Rosa”. In: ROSA, João Guimarães. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v. 1. p.27-62.

B. Obras sobre *Tutaméia – Terceiras Estórias*

B.1. Livros

- ARAUJO, Heloisa Vilhena de. *As três graças*; nova contribuição ao estudo de Guimarães Rosa. São Paulo: Mandarim, 2001.
- NOVIS, Vera. *Tutaméia: engenho e arte*. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1989. (Debates, 223.)
- SIMÕES, Irene Gilberto. *Guimarães Rosa: as paragens mágicas*. São Paulo: Perspectiva; MCT; CNPq, 1988. (Debates, 216).
- SPERA, Jeane Mari Sant’Ana. *As ousadias verbais em Tutaméia*. São Paulo: Arte & Cultura; Unip, 1995.

B.2. Artigos / Capítulos de livro

- ANDRADE, Ana Maria Bernardes de. A velhacaria nos paratextos de *Tutaméia – Terceiras Estórias*. In: VEREDAS DE ROSA II. *Anais do II Seminário Internacional João Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: PUC-Minas, 2003. p. 36-41.
- ANDRADE, paulo de. A subtração da escrita. In: VEREDAS DE ROSA II. *Anais do II Seminário Internacional João Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: PUC-Minas, 2003. p. 636-641.
- ATHAYDE, Tristão de. O fabulógico em Guimarães Rosa. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 19 ago. 1967. (Orelhas de *Tutaméia*, a partir da 2a. edição, publicadas pela Livraria José Olympio Editora)
- GIUSTI, César. Teoria e prática dos prefácios e estudo sobre os prefácios de *Tutaméia*. <http://www.litteraturbank.cjb.net>, 15 jan. 2003.
- LIMA, Elizabeth Gonzaga de. O riso e o nada em “Aletria e hermenêutica”. In: VEREDAS DE ROSA. *Anais do I Seminário Internacional João Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: PUC-Minas, 2000. p. 215-219.
- NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969. “*Tutaméia*”, p.203-210.
- PEREIRA, Rubens Alves. Segundas estórias e outros enigmas. In: DUARTE, Lélia Parreira et al. (Org.) *Outras margens*; estudos da obra de Guimarães Rosa. Belo Horizonte: PUC-Minas; Autêntica, 2001. p. 251-266.
- PORTELLA, E. A estória cont(r)a a história. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.) *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; [Brasília]: INL, 1983. (Fortuna Crítica, 6).

- RODRIGUES, Maria Isaura Pereira. *Tutaméia*: uma autoria levada a seus limites In: VEREDAS DE ROSA. *Anais do I Seminário Internacional João Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: PUC-Minas, 2000. p. 461-465.
- RÓNAI, Paulo. “Os prefácios de *Tutaméia*” e “As estórias de *Tutaméia*”. In: ROSA, João Guimarães. *Tutaméia – Terceiras Estórias*. 3.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969. Apêndice, p.193-201.
- SANTA-CRUZ, Maria de. Zíngaros e outros boêmios no conto de J. G. Rosa. In: DUARTE, Lélia Parreira et al. (Org.) *Outras margens*; estudos da obra de Guimarães Rosa. Belo Horizonte: PUC-Minas; Autêntica, 2001. p. 191-212.
- SANTOS, L. F. A desconstrução em *Tutaméia*. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.) *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; [Brasília]: INL, 1983. (Fortuna Crítica, 6).
- SILVA, Maria Luíza de Castro. Guimarães Rosa e a máscara autoral em *Tutaméia*: a perspectiva anedótica do traço autobiográfico. In: VEREDAS DE ROSA. *Anais do I Seminário Internacional João Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: PUC-Minas, 2000. p.471-476.
- BRASIL, Assis. *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Simões, 1969. A chave da obra, p. 55-106.

C. Obras sobre João Guimarães Rosa

C.1. Livros

- BOLLE, Willy. *Fórmula e fábula*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- BRAIT, Beth. *Literatura comentada: Guimarães Rosa*. 3.ed. São Paulo: Nova Cultural, 1990.
- BRASIL, Assis. *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Simões, 1969.
- COUTINHO, Eduardo F. (Org.) *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; [Brasília]: INL, 1983. (Fortuna Crítica, 6).
- COVIZZI, Lenira Marques. *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*. São Paulo: Ática, 1978.
- DANIEL, Mary-Lou. *João Guimarães Rosa: travessia literária*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.
- DUARTE, Lélia Parreira et al. (Org.) *Outras margens*; estudos da obra de Guimarães Rosa. Belo Horizonte: PUC-Minas; Autêntica, 2001.
- EM MEMÓRIA DE JOÃO GUIMARÃES ROSA. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso: um estudo sobre a ambigüidade no Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

- GALVÃO, Walnice Nogueira. *Mitológica rosiana*. São Paulo: Ática, 1978.
- HANSEN, João Adolfo. *O o: a ficção da literatura em Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Hedra, 2000.
- LEONEL, Maria Célia. *Guimarães Rosa: Magma e gênese da obra*. São Paulo: Unesp, 2000.
- MARTINS, Nilce Sant'Anna. *O léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo: Edusp, 2001.
- PROENÇA, Manuel Cavalcanti. *Trilhas do grande sertão*. Cadernos de Cultura, n. 114, Serviço de Documentação do MEC, 1958.
- ROCHA, Gláuber. *Riverão Sussuarana*. Rio de Janeiro: Record, 1977.
- ROSA, Wilma Guimarães. *Relembrações: Guimarães Rosa, meu pai*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- SPERBER, Suzi Frankl. *Caos e cosmos: leituras de Guimarães Rosa*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.
- SPERBER, Suzi Frankl. *Signo e sentimento*. São Paulo: Ática, 1982.
- VEREDAS DE ROSA. *Anais do I Seminário Internacional João Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: PUC-Minas, 2000.
- VEREDAS DE ROSA II. *Anais do II Seminário Internacional João Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: PUC-Minas, 2003.

C.2. Artigos / Capítulos de livro

- ARRIGUCCI Jr., Davi. O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. In: PIZARRO, Ana (Org.). *América Latina: palavra, literatura e cultura*. São Paulo: Memorial da América Latina; Campinas: Unicamp, 1995. 3v. V.3: Vanguarda e Modernidade, p. 447-479.
- ATHAYDE, Tristão de. O transrealismo de G. R. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.) *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; [Brasília]: INL, 1983. (Fortuna Crítica, 6).
- BOLLE, Willi. Diadorim – a paixão como *medium*-de-reflexão. In: DUARTE, Lélia Parreira et al. (Org.) *Outras margens; estudos da obra de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: PUC-Minas; Autêntica, 2001. p. 331-358.
- BUARQUE, Chico. Assentamento. In: *As cidades*. Rio de Janeiro: BMG, 1993.
- CAMPOS, Augusto de. Um lance de “dês” do *Grande Sertão*. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.) *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; [Brasília]: INL, 1983. (Fortuna Crítica, 6).
- CAMPOS, Haroldo de. A linguagem do Iauaretê. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.) *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; [Brasília]: INL, 1983. (Fortuna Crítica, 6).

- CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.) *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; [Brasília]: INL, 1983a. (Fortuna Crítica, 6).
- CASTRO, Antônio Carlos Monteiro de. A negação não-privativa como fonte da graça em *Primeiras Estórias*. In: VEREDAS DE ROSA. *Anais do I Seminário Internacional João Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: PUC-Minas, 2000. p. 78-84.
- CORREIA Fo. João. Rememorações de seu Zito. *Cult*, São Paulo, n. 43, p.50-55, fev. 2001.
- COSTA, Ana Luiza Martins. Rosa, ledor de Homero. In: *Revista USP*; Dossiê 30 anos sem Guimarães Rosa, São Paulo, n. 36, dez./jan./fev. 1997-98, p. 47-73.
- COUTINHO, E. Guimarães Rosa: um alquimista da palavra. In: ROSA, João Guimarães. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v.1. p. 11-24.
- COVIZZI, Lenira. *Grande Sertão: veredas*, no Brasil, em dias de época. In: VEREDAS DE ROSA II. *Anais do II Seminário Internacional João Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: PUC-Minas, 2003. p. 402-408.
- DUARTE, Lélia Parreira. Não já e ainda não: a leveza do humor em Guimarães Rosa. In: DUARTE, Lélia Parreira et al. (Org.) *Outras margens*; estudos da obra de Guimarães Rosa. Belo Horizonte: PUC-Minas; Autêntica, 2001. p. 99-118.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. Heteronímia em Guimarães Rosa. *Revista USP*; Dossiê 30 anos sem Guimarães Rosa. n.36, dez., jan., fev. 1997-98. p.18-25.
- LINS, Álvaro. Uma grande estréia. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; [Brasília]: INL, 1983. (Fortuna Crítica, 6). p. 237-242.
- MELO, Cléa Correa de. A construção discursiva do nacional em Guimarães Rosa. In: VEREDAS DE ROSA. *Anais do I Seminário Internacional João Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: PUC-Minas, 2000. p. 153-157.
- PY, Fernando “*Estas Estórias*” (1970). In: COUTINHO, Eduardo F. *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; [Brasília]: INL, 1983. (Fortuna Crítica, 6).
- RÓNAI, Paulo. Os vastos espaços. In: ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- RONCARI, Luiz. O engasgo de Rosa e a confirmação milagrosa. In: DUARTE, Lélia Parreira et al. (Org.) *Outras margens*; estudos da obra de Guimarães Rosa. Belo Horizonte: PUC-Minas; Autêntica, 2001. p. 117-150.
- ROSENFELD, Kathrin. Fingir a verdade. In: DUARTE, Lélia Parreira et al. (Org.) *Outras margens*; estudos da obra de Guimarães Rosa. Belo Horizonte: PUC-Minas; Autêntica, 2001. p. 87-98.
- TEIXEIRA, Ivan. Rosa e depois: o curso da agudeza na literatura contemporânea (esboço de roteiro). In: *REVISTA USP*. p. 100-115.

D. Geral

D.1. Livros

- ADORNO, Theodor W., HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- ARISTÓTELES et al. *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1995.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis; a representação da realidade na literatura do ocidente*. Trad. George Bernard Sperber. São Paulo: Edusp/Perspectiva, 1998.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento; o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi. 3.ed. SP-Brasília: EdUnB; Hucitec, 1996.
- BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1992.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 1996. (Elos, 2).
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1988.
- BERGSON, Henri. *O riso; ensaio sobre a significação da comicidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BLANCHOT, Maurice. *Le livre à venir*. Paris: Gallimard, 1959.
- BRADBURY, Malcolm. *O mundo moderno*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas*. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 1992. (Debates, 247.)
- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: UFMG, 1996. (Humanitas, 9).
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria; literatura e senso comum*. Belo Horizonte: UFMG, 2003. (Humanitas, 41).
- CUNHA, Euclides da. *Os sertões: campanha de Canudos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1957.
- ECO, Umberto. *Lector in fabula; a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. São Paulo: Perspectiva, 1986. (Estudos, 89).
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. 2.ed. São Paulo: Loyola, 1996. (Leituras Filosóficas, 2).
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* 3.ed. Passagens, 1992.
- FREUD, Sigmund. *Os chistes e sua relação com o inconsciente*. Rio de Janeiro: Imago, 1977. (Standart, VIII).

- FREYRE, Gilberto. *Dona Sinhá e o Filho Padre*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.
- GENNETTE, Gerard. *Palimpsestes*. Paris: Seuil, 1982.
- HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1993.
- HOEK, Léo. *La marque du titre*. La Haye: Mouton, 1981.
- HOMERO. *Odisséia* (em versos). Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro.
- KLEIMAN, Angela. *Texto e leitor: aspectos cognitivos da leitura*. 4.ed. Campinas: Pontes, 1995.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Pragmática para o discurso literário*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. (Leitura e Crítica).
- MOISÉS, Massaud. *A criação literária: prosa*. São Paulo: Cultrix, 1985.
- NASCENTES, Antenor. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1952.
- OLSON, David R. et al. *Cultura escrita e oralidade*. São Paulo: Ática, 1995.
- PIRANDELLO, Luigi. *O humorismo*. São Paulo: Experimento, 1996.
- PIZARRO, Ana (Org.). *América Latina: palavra, literatura e cultura*. São Paulo: Memorial da América Latina; Campinas: Unicamp, 1995. 3v. V.3: Vanguarda e Modernidade.
- POSSENTI, Sírio. *Os humores da língua; análise lingüística de piadas*. Campinas: Mercado de Letras, 2000.
- PROPP, Wladimir. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992. (Fundamentos, 84.)
- ROUANET, Sérgio Paulo. *A razão nômade*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993.
- SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- SILVA, David Lopes da. Tutaméia: *prefácio*. Dissertação (Mestrado). Depto. Línguas e Literaturas Vernáculas - Centro de Comunicação e Expressão - UFSC, 2001. (digitado)
- STRAWSON, P.F. *Individuals: an essay in descriptive metaphysics*. London: Methuen, 1979.
- TODOROV, Tzvetan. *Poétique de la prose*. Paris: Seuil, 1971.

D.2. Artigos / Capítulos de livros

- BENJAMIN, Walter. *Teses sobre o conceito da história*. Trad. Jeanne-Marie Gagnebin e Marcos Lütz Miller. [s.d.]. Mimeo.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Homero e a *Dialética do esclarecimento*. *Boletim do CPA*; Posteridade do pensamento antigo, Campinas, n. 4, jul./dez. 1997. p. 35-47.
- HAVELOCK, Eric. A equação oralidade - cultura escrita: uma fórmula para a mente moderna. In: OLSON, David R. et al. *Cultura escrita e oralidade*. São Paulo: Ática, 1995. p. 17-33.
- LIMA, Alceu Amoroso (Tristão de Athayde). *O crítico literário*. Rio de Janeiro: Agir, 1945. Capítulo 1: Em face da obra: p. 15-65. (Depoimentos, 1).
- MOISÉS, Leyla Perrone. Lição de casa. In: BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1992. p. 50-89.
- MUZZI, Eliane Scotti. Paratexto: espaço do livro, margem do texto. *Jornal da Abeu*, 1(0), ago. 1993.
- MUZZI, Eliane Scotti. Lecture de titres. *Com textos*. Mariana, Dep. Letras/ICHS/Ufop, ano 3, n.1, nov. 1989.
- OLIVEIRA, Luiz Cláudio Vieira de. Considerações sobre as várias memórias de um gigolô. Belo Horizonte: Fale, UFMG, [s.d.] (mimeo)
- POSSENTI, Sírio. Índícios de autoria. *Perspectiva*, Florianópolis, v.20, n.1, p. 105-124, jan./jun. 2002 .
- SCHIDLOWSKY, David et al. (Org.). *Zwischen Literatur und Philosophie: Festschrift zum 60. Geburtstag von Victor Farías*. Berlin: Wissenschaftlicher Verlag, 2000.
- SÜSSEKIND, Flora. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993. “Rodapés, tratados e ensaios: a formação da crítica literária brasileira moderna”. p. 13-33.
- ZILLY, Berthold. “Nação e sertanidade: formação étnica e civilizatória do Brasil, segundo Euclides da Cunha”. In: SCHIDLOWSKY, David et al. (Org.). *Zwischen Literatur und Philosophie: Festschrift zum 60. Geburtstag von Victor Farías*. Berlin: Wissenschaftlicher Verlag, 2000, p. 305-348.