

MAÍRA PINHEIRO TAVARES

TUTAMÉIA:
O círculo de prender perus e a escritura de
Guimarães Rosa

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
MONTES CLAROS
Agosto/2015

MAÍRA PINHEIRO TAVARES

TUTAMÉIA:
O círculo de prender perus e a escritura de
Guimarães Rosa

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Universidade Estadual de Montes Claros, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura Brasileira

Linha de Pesquisa: Literatura de Minas Gerais

Orientadora: Prof^a Dr.^a Ivana Ferrante Rebello

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
MONTES CLAROS
Agosto/2015

T231t Tavares, Máira Pinheiro.
 Tutaméia [manuscrito] : o círculo de prender perus e a escritura de
Guimarães Rosa / Máira Pinheiro Tavares. – Montes Claros, 2015.
 147 f.

 Bibliografia: f. 142-146.
 Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Montes Claros -
Unimontes, Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos
Literários/PPGL, 2015.

 Orientadora: Profa. Dra. Ivana Ferrante Rebello.

 1. Rosa, João Guimarães – 1908-1967 - *Tutaméia*. 2. Criação literária.
3. Narração. I. Rebello, Ivana Ferrante. II. Universidade Estadual de
Montes Claros. III. Título. IV. Título: O círculo de prender perus e a
escritura de Guimarães Rosa.



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS/ESTUDOS LITERÁRIOS



Dissertação de Mestrado, intitulada **Tutaméia: o círculo de prender perus e a escritura de Guimarães Rosa**, de autoria da mestranda em Letras – Estudos Literários **Maíra Pinheiro Tavares**, aprovada pela banca examinadora constituída pelas seguintes professoras:

Prof^ª. Dr^ª. Ivana Ferrante Rebello e Almeida – (Unimontes)

Prof^ª. Dr^ª. Márcia Marques de Moraes – (PUC - Minas)

Prof^ª. Dr^ª. Telma Borges da Silva – (Unimontes)

Professor. Dr. Elcio Lucas de Oliveira

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários

Montes Claros, 28 de Agosto de 2015.

Àqueles que sempre me incentivaram
e me acompanharam no gosto pela
literatura.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, por estar sempre comigo e abençoar minhas escolhas;

À minha família, por sempre entender minha dedicação ao estudo e à literatura;

À Professora Dra. Ivana Ferrante Rebello, por me adentrar no mundo encantado e perturbador da arte literária. Foi por seus olhos que conheci Guimarães Rosa e por seus ensinamentos que consegui ler as obras desse autor com minhas sensações. À querida mestre, agradeço ainda por me apresentar *Tutaméia* e todas suas possibilidades;

À amiga Jaqueline Beatriz, pelos conselhos e pelo forte incentivo a esta empreitada;

Às professoras Andrea Martins e Telma Borges, pelos valiosos comentários e indicações;

À professora Dra. Márcia Marques de Moraes por aceitar nosso convite para banca examinadora e contribuir com os estudos sobre João Guimarães Rosa;

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários da Unimontes, que engradece o estudo literário em nossa região e enriquece os conhecimentos dos pesquisadores da área;

Aos colegas do mestrado, pelos exemplos de dedicação, humildade e estudo;

Aos amigos, em especial a Alê, Carol, Cely, Deza, Lá e Má, por me darem a confiança que preciso para realizar aquilo que desejo;

Ao querido João, pela compreensão, pelo amor, pela paciência e pela ajuda nas correções e interpretações. Obrigada por gostar de Rosa quase tanto quanto eu!;

À Paula pelo afeto da disponibilidade, pelo zelo e pelo cuidado prestimoso;

Aos funcionários do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP) pelo trabalho eficiente e pela atenção à minha pesquisa;

Aos estudiosos de Rosa por me mostrarem sempre novos olhares para as obras do autor e as sinalizarem como fontes inesgotáveis de estudo e inspiração;

E, por fim, a Guimarães Rosa, por ensinar-me a “bis-ver” e a entender que a felicidade se acha, mesmo, “é só em horinhas de descuido”.

*Tudo se finge, primeiro; germina autêntico é depois. Um escrito, será que basta?
Meu duvidar é uma petição de mais certeza.*
João Guimarães Rosa

RESUMO

Este trabalho apresentou um estudo sobre *Tutaméia* – Terceiras Estórias (1967), último livro organizado por João Guimarães Rosa. Nessa obra, segundo nossa concepção, o autor projetou sua ideia sobre literatura e o fazer poético, em um processo de criação e reaproveitamento de seus livros anteriores. Com isso, propusemos que Guimarães Rosa delineia um círculo infinito de significações onde o “fim é impossível”. Tentamos demonstrar a extrema consciência de montagem que o autor articula nos paratextos do livro, no engendramento da narrativa, no aguçar dos enigmas e vazios que compõem a escrita poética da obra. Utilizamos na reflexão autores como Gérard Genette, Walter Benjamin, Mikhail Bakhtin e Maurice Blanchot para auxiliar o desvelamento dos elementos que Rosa estrutura na construção dessa obra. Nessa leitura, buscamos na imagem do peru, ave recorrente e significativa da obra de Rosa, a metáfora que nos faz entender *Tutaméia* como resultado do amadurecimento e do percurso literário empreendido por ele.

PALAVRAS-CHAVE: João Guimarães Rosa; *Tutaméia*; criação literária; narração.

ABSTRACT

This paper presents a study on *Tutaméia – Terceiras Estórias* (1967), the last book organized by João Guimarães Rosa. In this book, according to our conception, the author projects his idea about literature and the very literary writing, in a process of creation and reuse of his previous books. Therewith, we propose that Guimarães Rosa outlines an endless circle of meanings, where ‘the end is impossible’. Following this path, we try to demonstrate the extreme composition awareness the author articulates in the book's paratexts, in the narrative engendering, in the sharpening of the riddles and emptiness that builds up the work's poetic writing. On the reflection, we used authors as Gérard Genette, Walter Benjamin, Mikhail Bakhtin and Maurice Blanchot to support the elements’ unveiling that Rosa organizes in the construction of this work. In this reading, we search the turkey image, recurrent and meaningful bird of Rosa's work, the metaphor that leads us to understand *Tutaméia* as a result of the maturation and the literary way undertaken by him.

KEY WORDS: João Guimarães Rosa; *Tutaméia*; literary creation; narrative.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
 CAPÍTULO 1 – “FECHANDO A ESTRADA EM CÍRCULO” – <i>Tutaméia</i>: de ninharia a projeto estético	
1.1 A escrita que foge ao círculo.....	17
1.2 “O peru para sempre. Belo, belo!”	25
1.3 O peru de volta: criação e vocação.....	31
1.4 “Até que a luz nasceu do absurdo”: a organização estrutural da obra.....	40
1.4.1 Índices, epígrafes e notas de rodapé: outras narrativas.....	46
 CAPÍTULO 2 – “CONVOSCO, COMONHO”: outra forma de contar a travessia	
2.1 “Conta-se, comprova-se e confere”: conversa entre narradores.....	59
2.2 O fiar e o desfilar da malha narrativa.....	77
2.3 “Prefácio como todos gratuito”	92
2.4 Os perus e <i>Tutaméia</i> : renovação e amadurecimento.....	114
2.5 “O círculo-de-gis-de-prender-peru”	122
 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	136
 REFERÊNCIAS	142

INTRODUÇÃO

O século XX foi marcado pelo surgimento de obras importantes que abriram caminhos para uma nova forma de literatura, tanto no âmbito mundial quanto na esteira da produção brasileira. Roland Barthes afirmou, em *O grau zero da escritura*, que a “modernidade começa com a procura de uma Literatura impossível.” (BARTHES, 1953, p. 37). Nesse sentido, experimentações linguísticas e a abertura de um cenário novo para a escrita foram empreendidas e, assim, reconfiguraram todo um universo estético.

João Guimarães Rosa aparece no mundo das letras nesse campo e nesse panorama, revolucionando a forma de narrar, dando-lhe a capacidade de renovação própria da arte moderna, mas também construindo uma escrita com montagens estruturais e narrativas, bem como técnicas de linguagem, que o aproximaram de uma escrita à frente de seu tempo. Ele mesmo afirma em entrevista a Günter Lorenz: “Como romancista tento o impossível.” (ROSA, 2009, p. XLV).

A linguagem de seus livros é conteúdo e forma e mostra a extrema consciência de Rosa sobre a ficcionalidade de seu escrever. Querendo renovar o mundo a partir da renovação da linguagem, conforme menciona a Lorenz, Guimarães Rosa efetivou conquistas de novas sensibilidades para a literatura que estava criando, difundindo-a e ampliando seu público. Por tais motivos, a importância desse autor nas letras brasileiras se fez presente. Nesse sentido, a possibilidade de buscar essa novidade que Rosa empreende em seus escritos e de contribuir com os estudos críticos, já tão vastos, sobre o autor atraiu os olhos desta pesquisa.

Tutaméia – Terceiras Estórias (1967), livro escolhido para este trabalho de pesquisa, apresenta linguagem e estrutura extremamente condensadas e novas. A obra é escrita sob o signo da desordem (aparente), visto que o autor desorganiza a organicidade da obra, mexendo até nos índices e prefácios. Essa característica evidencia um João Guimarães Rosa garimpeiro de todos os ardis do léxico, da sintaxe e da estrutura física do livro, com intuito de inserir o leitor noutra ordenação, a das plurissignificações proporcionadas pela obra.

Fascinou-nos a forma como o objeto-livro, tanto quanto o enredo e a escrita poética, são laboriosamente trabalhados pelo escritor de Minas Gerais. Nas muitas

leituras a que procedemos, fomos concluindo que esse último livro que o autor publica concretiza um amadurecimento estilístico que desemboca na construção do que parece ser um ideário estético de toda sua caminhada literária.

Pretendemos assim, demonstrar neste trabalho, que as recorrências e repetições características dos livros de Rosa desdobram-se em *Tutaméia* por meio de um processo de reaproveitamento e criação, na construção de uma obra capaz de se traduzir em um movimento circular de escrita poética e leitura.

A imagem do círculo foi utilizada nesta dissertação, pois instaura a infinitude que propomos e transcende em *Tutaméia*. Esse círculo que a envolve, distendido, é semelhante à insígnia da *leminiscata* presente fisicamente em *Grande Sertão: veredas* e *Primeiras Estórias*.¹ Isso talvez justifique o fato de que, neste trabalho de pesquisa, foi impossível dissociar as figuras do autor e do(s) narrador(es), porque a ficção da obra, no livro de 1967, muito mais explicitamente do que em outros, aparece emaranhada à mão do escritor, que se desdobra em múltiplos personagens e se dedica a refletir sobre diferentes aspectos do objeto literário.

Tentamos evidenciar também que a elaboração dos paratextos da obra encaminha os leitores para uma constante releitura, ratificando a escrita circular que *Tutaméia* empreende. Os paratextos, segundo Gérard Genette (2006), compõem um dos tipos de relações que edificam a transcendência textual, objeto da poética, e perpassam desde os títulos até subtítulos, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, etc. No caso específico de *Tutaméia*, os quatro prefácios, as epígrafes, os índices, as notas de rodapé mereceram nesta leitura atenção especial, porque encenam centralidade, chegando a assumir ares de poema ou conto.

Como objetivo, ainda, procuramos explicitar como a fragmentação (aparente) das estórias, a condensação extrema das narrativas, a linguagem dita hermética, a montagem cinematográfica e teatral de alguns cenários do texto, os enredos e desenredos, a travessia da narrativa com o deslocamento dos elementos narrativos, os vazios e ausências intencionais, enfim, a ruptura levada ao extremo nessa obra concretizou-se em um livro que ultrapassa a escrita de seu tempo. Pretendemos

¹ Sabemos que o movimento de leitura ultrapassa a ideia de círculo e aproxima-se de um curso elíptico, em que o centro não está em destaque. No entanto, utilizamos tal imagem por observarmos nos textos de Rosa, círculos inseridos em outros que se inserem em outros mais. Essa percepção se assemelha com a imagem dos inúmeros círculos concêntricos que se formam e expandem, quando uma pedra se encontra com a superfície de um rio.

mostrar como Rosa parece discutir nos contos de *Tutaméia*, entre outros aspectos criativos, o real e sua construção.

Intentamos apontar, outrossim, que é nesse último livro que o discurso autoral ganha várias nuances, passando pelos personagens semelhantes ao autor e com seu mesmo nome, a presença de quatro prefácios até a inclusão de contos que metaforizam a criação literária e a produção de sentido. Essas demonstrações ajudaram a relacionar a importância da obra com a análise proposta neste trabalho de pesquisa.

Todos esses objetivos foram perpassados pelo escopo maior desta dissertação. Tal propósito liga-se ao que foi verificado após as variadas leituras e averiguações dos livros de Rosa: a recorrência e importância da imagem do peru na obra do autor e sua perpetuação em *Tutaméia*. Dessa forma, essa ave norteou o caminho trilhado por este estudo, na confirmação do debate estético iniciado em obras anteriores e levado ao extremo nas peculiaridades de *Tutaméia*. Para nós, tal galinácea é uma metáfora da obra rosiana e por isso essa imagem permeia os capítulos que compõem a presente dissertação.

Para tanto, utilizamos uma pesquisa bibliográfica que formou um material consistente sobre os assuntos abordados na obra de Rosa, com autores como Jaqueline Ramos, Vera Novis, Clara Rowland, Cleusa Passos e outros estudiosos. Sobre a estruturação dos paratextos buscamos Gérard Genette e a respeito da montagem da narração pesquisou-se Mikhail Bakhtin, Walter Benjamin, Silviano Santiago e algumas definições de Julio Cortázar e de Genette. Além disso, usamos estudos de Maurice Blanchot, principalmente em *A parte do fogo*, e de Michel Foucault, no capítulo “O que é um autor”, do livro *Estética: literatura e pintura, música e cinema*, em algumas relações.

Fez-se necessário, ainda, uma pesquisa analítica, separando os contos que perpassavam a ideia do peru que orientou a dissertação, bem como outras histórias de *Tutaméia* que exemplificaram e ratificaram os objetivos pretendidos. Ainda recorreremos a arquivos encontrados no IEB-USP para auxiliar as conclusões feitas ao longo das leituras do livro. Após tal estudo, a fim de expor a pesquisa, chegamos à seguinte divisão dos capítulos.

No primeiro capítulo, foi apresentada a relação do peru como metáfora da escrita de Rosa e como isso vem com toda força em *Tutaméia* e suas possibilidades de significação. Expusemos essa imagem e o que ela transcende em suas aparições no conto “As margens da alegria”, de *Primeiras Estórias* (1962), a fim de entrelaça-la com a de “João Porém, o criador de perus”, de “Terceiras Estórias”. Além disso, apresentamos a ideia do círculo que envolve essas duas aparições e sua relação com a infinitude de *Tutaméia*. Para atestar a circularidade e a acentuação das novidades estéticas propostas por Rosa, analisamos a montagem dos paratextos, sua relação com as narrativas e com o projeto maior que o autor empreendeu.

No segundo capítulo, por meio de análises de alguns contos, tais como “Lá, nas campinas”, “Desenredo”, “Zingarêscas” e destaque de trechos de contos como “Como ataca a sucuri”, “Tresaventura”, “– Uai, eu?”, “A vela ao diabo”, “Se eu seria personagem”, “Antiperipléia”, colocamos em evidência a estrutura da narração, seus enredos e desenredos. Propusemos que as narrativas apresentam-se ainda mais poética que em obras anteriores e as montagens, com traços até do cinema e teatro, transcendem em um livro sem igual, arcabouço do arsenal de leitura, de concepção estética e da exigência de Rosa de um público mais atento e ativo para suas obras.

Nesse capítulo, também abordamos as noções de polifonia e dialogismo propostas por Mikhail Bakhtin. Esse dialogismo encontra-se em todo livro, posto que a inconclusibilidade mencionada por Bakhtin é o que alimenta as (re)leituras de *Tutaméia*. Por meio das conclusões que o crítico russo alvitrou para a poética de Dostoiévski, relacionamos com trechos de contos de *Tutaméia*, a fim de analisar a composição narrativa diferenciada, com características da travessia, efetuada por Rosa, no livro. Além disso, a montagem dos narradores e sua relação intrínseca com os personagens, o narratário, o leitor e o autor nessa obra foram listadas com o que postulou Gérard Genette sobre a narração, bem como com aquilo postulado por Walter Benjamin, no seu ensaio “O narrador”, de 1936, e relacionado ainda com a proposta do narrador pós-moderno de Silviano Santiago.

Inicialmente o propósito era escrever três capítulos, mas, na análise interpretativa dos contos em que aparece a imagem do peru, avançamos na sua relação com a escrita do autor. Assim, por uma decisão planejada, resolvemos evidenciar que a dissertação apresentasse numa espécie de progressão das nossas reflexões. A

escrita pode não estar equilibrada, não obstante mostra como na parte introdutória nos acercamos de *Tutaméia* para então nos aprofundarmos. Quando a imagem do peru nos veio, não conseguimos nos desvencilhar do que já havia sido pesquisado. Então, afirmamos que esta dissertação não é simplesmente o resultado formal do mestrado, todavia representa o grande e importante esforço de busca que empreendemos.

O conceito de conto, usado nesta dissertação e apontado nesse capítulo, apoiou-se nas descrições de Julio Cortázar e Ricardo Piglia. Analisamos ainda os quatro prefácios, em sua proposta de estruturação narrativa e didática totalmente inovadora, acentuando as proposições efetuadas até então na pesquisa. Essas percepções compreendidas e comparadas aos contos do livro arrolaram-se com a metáfora dos perus dos dois contos de Rosa, estudados no primeiro capítulo.

Nas últimas alíneas do segundo capítulo, retomamos a imagem do peru, apresentada no capítulo anterior, incluindo agora a análise do prefácio “Aletria e Hermenêutica”. Nesse texto, a ave aparece presa em outro círculo, que não a própria infinitude que a escrita de *Tutaméia* propõe, mas um “círculo-de-gis”, que aparece nominalizado. Dessa forma, o intuito das seções foi demonstrar como a escrita poética de Rosa aparece no livro, apresentando uma nova visão dessa ave com *Tutaméia* e suas características. Para tanto, a análise feita buscou na emergência literária o sem fim das significações que essas relações empreendem.

Propusemos assinalar que todas as respostas para a crítica que *Tutaméia* traria, só poderia vir em uma “obra-nada”, que já aborda no título o seu valor às avessas. Em sua última publicação na revista médica *Pulso*, da qual extrairia a maioria dos textos que organizou em *Tutaméia*, intitulada “Rôgo e Aceno”, de 29 de julho de 1967, Rosa menciona o uso da palavra conhecida por ele, menino, em Minas: “Se bem os dicionários dêem apenas ‘tuta-e-meia’, sempre e desde menino em Minas ouvi só falar ‘tutaméia’² – correndo por *ninharia*, *nonada*, um *quase-nada*, *bagatela*.” (ROSA, 1967, p. 1).

² Importante dizer que em virtude do Acordo Ortográfico das Comunidades de Língua Portuguesa, a palavra “tutameia” perdeu o acento. No entanto, pensamos que seria melhor manter a forma original da escrita, afinal a tutaméia de Rosa não é aquela que define o dicionário. E como invenção dele, portanto, deveria permanecer com acento. As palavras que se encontram nessa mesma situação (de mudança de ortografia devido ao Acordo), tiveram ortografia mantida, quando citadas no corpo do texto.

Tentamos evidenciar que este livro cheio de mistério e de vazio, apresentados no decorrer dos capítulos, é o espaço no qual Rosa deposita sua presença na literatura e sua mais premente vontade de fazê-la infinita, pois “sempre é tempo para a boa vontade de se reexperimentar” (ROSA, 1967, p. 1). Mais do que uma “obra trancada a chave”, pretendemos demonstrar aqui que *Tutaméia* é a chave da obra de Rosa, conforme já apontaram outros estudiosos.

Embora não soubesse ser seu último livro, lançado no ano da sua morte, o autor parece, em muitos detalhes de *Tutaméia*, querer eternizar a si e à sua ideia acerca da literatura. Tal ideia relaciona-se com o que Blanchot diz: “Minha palavra é a advertência de que a morte está, nesse exato momento, solta no mundo, que entre mim, que falo, e a pessoa que interpelo aquela surgiu subitamente: ela está entre nós como a distância que nos separa” (BLANCHOT, 1997, p. 312).

Para o crítico francês, ainda, “Somente a morte me permite agarrar o que quero alcançar; nas palavras ela é a única possibilidade de seus sentidos. Sem a morte, tudo desmoronaria no absurdo e no nada” (BLANCHOT, 1997, p. 312). Mas o mundo literário também é feito de inquietações e contradições: é para não morrer que João Guimarães Rosa escreve *Tutaméia*, por isso sua obra remete ao infinito.

Capítulo 1

“FECHANDO A ESTRADA EM CÍRCULO”

Tutaméia: de ninharia a projeto estético

Agora, juntos, vamos fazer um certo livro?
João Guimarães Rosa

1.1 A escrita que foge ao círculo

“As margens da alegria”, primeiro conto de *Primeiras Estórias* (1962), ao manter estreita ligação com a última estória da mesma obra, “Os cismos”, anuncia-nos a vontade de Rosa de fazer uma escrita infinita, sem final aparente, exigindo leituras que atravessem as bordas do livro. Tal obra apresenta, ainda, no meio do livro, o conto “O Espelho”, que evoca desdobramentos e reflexos de escrita e de leitura com as outras narrativas de *Primeiras Estórias*, numa espécie de círculo contínuo. Essa circularidade narrativa e temática, iniciada em *Corpo de Baile* (1956), ressurge de maneira significativa na última publicação de Guimarães Rosa em vida: *Tutaméia*, objeto desta pesquisa.

Tutaméia – Terceiras Estórias (1967), conforme tentaremos comprovar neste estudo e como os demais livros do autor, é obra que ultrapassa o sentido de livro como objeto, desdobrando-se além das margens preestabelecidas, sejam as da escrita (porque inaugura uma prosa não usual dentro do cenário da literatura nacional), sejam aquelas que tomam a literatura de acordo com os parâmetros usuais de gênero discursivo (*Tutaméia* é livro de contos, crônicas, poemas, anedotas?), por isso exige uma leitura que ultrapassa o olhar ingênuo.

Essa ideia de circularidade em *Tutaméia* é reforçada na forma estrutural da obra: por exemplo, a primeira das estórias é sobre um cego, enredado pelo narrador-guia. Tal personagem, em sua “Antiperipléia” (título da narrativa) faz o caminho de volta, ao final das quarenta estórias, em “Zingarêscas”. O exemplo nos permite dizer que não há como escapar do traço circular da escrita de Guimarães Rosa, perpetuada e enraizada nessa obra derradeira.

Entretanto, essa circularidade, a repetição de personagens e temas não é o único aspecto que identifica ao leitor a assinatura de Guimarães Rosa em seus livros. Há traços de estilo em seu processo criativo que parecem ir, pouco a pouco, definindo-se de maneira mais clara ou evidente em sua ficção. Muito daquilo que se delineia em *Magma*, seu livro de estreia, como projeto literário ou traço constitutivo

do autor, parece consolidar-se em *Grande Sertão: veredas* ou em *Corpo de Baile*, ambos publicados em 1956.

Em carta a seu tradutor alemão, Curt Meyer-Clason, datada de 9 de fevereiro de 1965, Guimarães Rosa tenta definir sua literatura, esclarecendo o sentido de busca e inquirição que perpassa sua obra literária:

Todos os meus livros são simples tentativas de rodear e devassar um pouquinho o mistério cósmico, esta coisa movente, impossível, perturbante, rebelde a qualquer lógica, que é a chamada “realidade”, que é a gente mesmo, o mundo, a vida. Antes o obscuro que o óbvio, que o frouxo. Toda lógica contém inevitável dose de mistificação. Toda mistificação contém boa dose de inevitável verdade, precisamos também do obscuro. (ROSA, 1969, p. 45-46).

Essa procura contínua e nunca satisfeita parece justificar as repetições, as redundâncias e os enigmas que constituem a literatura rosiana e que ainda intrigam seus leitores.

Conforme assinala Ivana Ferrante Rebello, “Na obra de Guimarães Rosa, há histórias retomadas em outras, personagens que surgem e ressurgem em diferentes narrativas, num trabalho de entrançamento e desmanche.” (REBELLO, 2011, p. 21-22). Cleusa Rios Pinheiro Passos (2002), no estudo que faz de *Corpo de Baile*, também resalta essa característica do contar rosiano. Segundo ela, o leitor encontra personagens de uma novela em outra, que se alternam como em um “corpo de baile” do sertão, metáfora apropriada para os sentidos de alternância e recomposição engendrados pelo autor em sua escritura.

A título de exemplo, podemos citar o Grivo, menino contador de histórias no Mutum de Miguilim e personagem do conto “Campo Geral”, de *Corpo de Baile*, que retorna como vaqueiro e viaja em busca da poesia, em “Cara-de-Bronze”, pertencente ao tomo *No Urubuquaquá, no Pinhém*, também de *Corpo de Baile*. Em “Cara-de-Bronze”, esse Grivo encontra a moça Nhorinhá, linda, “feito noiva nua”, indo pra festas, “ia se putear, conforme profissão” (ROSA, 2009a, p. 529), uma referência à prostituta de que Riobaldo recorda-se afetivamente em *Grande Sertão: veredas*. Tomezinho, Drelina e Chica, irmãos de Miguilim, ressurgem em “A Estória de Lélío e Lina”, também integrante de *No Urubuquaquá, no Pinhém* (1964). Nessa novela, Tomé Cássio, o Tomezinho adulto, abandona a mulata Jini, a de olhos “sumo

verde-verde” (ROSA, 2009a, p. 558) e vai para “o Urubuquaquá, no meio-do-meio dos Gerais, (...) muito longe dali, a maior fazenda-de-gado, a de um estúrdio fazendeiro conhecido por ‘Cara-de-Bronze’” (ROSA, 2009a, p. 612), para tomar acento em outra estória. Na alternância de pares desse bailado, o próprio Miguilim reaparece, em “Buriti”, agora em *Noites do sertão*, último tomo de *Corpo de Baile*, como Miguel, enamorado de Maria da Glória.

Além disso, pode-se destacar o trato especial de Guimarães Rosa com a língua. Em sua criação lexicográfica, como sabido, manifestava-se, ao mesmo tempo, uma intencionalidade em conferir ao vocábulo gasto uma poeticidade invulgar e um propósito de, por meio da linguagem, construir um mundo pautado por novos valores e por um novo modo de ver.

É a partir dessas constatações que pretendemos investigar *Tutaméia*, tomando-a como uma obra que condensa, na narrativa curta e na retomada de questões muito repetidas na obra de Rosa, um marco relevante do projeto estético de literatura do autor mineiro.

Guimarães Rosa já admitira, em carta a seu tio Vicente Guimarães, uma necessidade de renovar a língua portuguesa, na literatura:

A língua portuguesa, aqui no Brasil, está uma vergonha e uma miséria. Está descalça e despenteada; É preciso distendê-la, destorcê-la, obrigá-la a fazer ginástica, desenvolver-lhe músculos. Dar-lhe precisão, exatidão, agudeza, plasticidade, calado, motores. E é preciso refundi-la no tacho, mexendo muitas horas. ... A nossa literatura, com poucas exceções, é um valor negativo, um cocô de cachorro no tapete de um salão. Naturalmente palavrosos, piegas, sem imaginação criadora, imitadores, ocos, incultos, apressados, preguiçosos, vaidosos, impacientes, não cuidamos da exatidão..... Quem pode, deve preparar-se, armar-se, e lutar contra esse estado de coisas. É uma revolução branca, uma série de golpes de estado. (GUIMARÃES, 2006, p. 23).

Em famosa entrevista a Günter Lorenz, realizada na cidade de Gênova, em janeiro de 1965, dirá:

Escrevo, e creio que este é o meu aparelho de controle: o idioma português, tal como o usamos no Brasil; entretanto, no fundo, enquanto vou escrevendo, eu traduzo, extraio de muitos outros idiomas. Disso resultam meus livros, escritos em idioma próprio, meu, e pode-se deduzir daí que não me submeto à tirania da gramática e dos dicionários dos

outros. Se tem de haver uma frase feita, eu preferia que me chamassem de reacionário da língua, pois quero voltar a cada dia à origem da língua, lá onde a palavra ainda está nas entranhas da alma, para poder lhe dar luz segundo a minha imagem. Eu quero tudo: o mineiro, o brasileiro, o português, o latim, talvez até o esquimó e o tártaro. Queria a linguagem que se falava antes de Babel. (ROSA, 2009, p. XXXIX).

Dessa forma, entendemos que as mudanças lexicais, narrativas e estruturais promovidas por Rosa em sua literatura denunciavam o “projeto estético”, bem definido e muitas vezes declarado pelo autor, pois se consolida de forma mais autoral em *Tutaméia*. Na leitura dessa obra, percebemos que o autor mineiro levou ao mais alto grau seu projeto de renovação. A linguagem recriada estimula uma sintaxe diferente, e as inversões próprias de livros anteriores de Rosa ganham matizes ainda mais acentuados neste último livro.

Algumas questões colocaram-se como pontos cruciais para o desenvolvimento desta pesquisa: a preferência gradativa do autor para narrativas cada vez mais curtas; a montagem das narrativas; a mistura de vozes; o cuidado com o livro como objeto (que já está clara em *Grande Sertão: veredas*, mas se consolida em *Tutaméia*), dada a preocupação do autor em ultrapassar as histórias, imprimindo um cultivo todo especial na elaboração formal do livro, seja na questão dos prefácios, índices, temas, etc. Encontra-se, em *Tutaméia*, uma preocupação, explícita ou implícita, com o fazer literário, o poder de representação e a criação de uma nova forma de pensar, a partir da recriação de vocábulos e da montagem da narrativa.

Em “Retrato de cavalo”, por exemplo, ao narrar sobre uma fotografia almejada por dois homens, Rosa compõe a história:

Sete-e-setenta vezes milmente tinha ele de roer nisso, às macambúzias. De tirar a chapa, sem aviso nem permissão, o IôWi abusara, por arrogo e nenhum direito, agravando-o, pregara-lhe logro. Igual a um furto! – ao dono da faca é que pertence a bainha... – cogitava, com a cabeça suando vinagres. Seu, cujo, legítimo, era o ginete, de toda a estima; mas que, reproduzido destarte, fornecia visão vã, virava o trem alheio, difugido. Destocava-o estampada junto, abraçando-lhe o crinado pescoço, a moça, desinquieta, que namorava o IôWi, tratava-o de Williãozinho. (ROSA, 2009b, p. 637).

João Luiz Lafetá considera que a renovação da linguagem está intrinsecamente ligada à renovação do mundo. Para ele, “se é na (e pela) linguagem que os homens externam sua visão de mundo (justificando, explicitando, desvelando, simbolizando ou encobrendo suas relações reais com a natureza e a sociedade) investir contra o falar de um tempo será investir contra o ser desse tempo” (LAFETÁ, 2000, p. 20). Nesse sentido, ao mesmo tempo em que há marcada diferença entre o projeto estético, dito como a “renovação dos meios e ruptura da linguagem tradicional” e o projeto ideológico das obras, este, sendo “o desejo e a busca de uma expressão artística nacional”, há também uma consciência de que um se atrela perfeitamente ao outro, numa interdependência.

É perceptível, portanto, a forma como Guimarães Rosa procura unir esse projeto estético ao ideológico, quando afirma a Lorenz que vê o “escritor como um homem que assume uma grande responsabilidade”, sendo esta o próprio homem. Diz ainda que

cada homem tem seu lugar no mundo e no tempo que lhe é concedido. Sua tarefa nunca é maior que sua capacidade para poder cumpri-la e consiste em preencher o lugar, em servir à verdade e aos homens. (...) A vida deve fazer justiça à obra, e a obra à vida. (ROSA, 2009, p. XLII).

Na entrevista, Rosa afirma ser esse homem que vive o seu tempo e é pela língua que mostra seu caráter reacionário, completando: “Não há nada mais terrível que uma literatura de papel, pois acredito que a literatura só pode nascer da vida, que ela tem de ser a voz daquilo que eu chamo ‘compromisso do coração’. A literatura tem de ser vida! O escritor deve ser o que ele escreve.” (ROSA, 2009, p. LII).

A partir de uma leitura atenta de *Tutaméia*, procuramos investigar de que maneira as características estéticas da obra apresentam ao leitor de Guimarães Rosa as linhas gerais do que o autor definiria como seu ideário literário, suas reflexões acerca da linguagem e sobre a própria literatura, conforme se vê nos prefácios do livro. Fato é que, desde a publicação, em 1956, de *Grande Sertão: veredas* e de *Corpo de Baile*, não se pode ler a obra do autor mineiro sem se atentar para o trato especial que Rosa dá a seus livros, fazendo seus significados estenderem-se para além das palavras.

Que leitor nunca se perguntou acerca dos sentidos que se inferem dos mapas que acompanham o romance rosiano? Por que a longa narração de Riobaldo (não) se encerra com o signo da *leminiscata*, que traduz o infinito?

Tais questões foram ponto de partida para que esta leitura buscasse em *Tutaméia* aquilo que se delineava por trás das palavras: por que o livro apresenta quatro prefácios? Quais os sentidos que os dois índices do livro trazem ao leitor? Por que o autor, depois de uma obra como *Grande Sertão: veredas*, cuja grandiosidade é perceptível até mesmo no “grande” que dá título ao livro, publica uma obra que se notabiliza pela síntese, pela brevidade, e cujo título reitera o sentido de “nada”?³

Assim, mais que um estudo tradicional da montagem do livro, de seus paratextos e da narração desta obra de Rosa, preocupado com a análise do tempo, dos personagens, dos narradores, dos prefácios, aqui se fará uma leitura centrada na *travessia*. Essa palavra e o que a envolve, ideias tão caras ao autor, simbolizam, neste estudo, o processo de escrita, o tutameia, a margem, o nada. Até porque, segundo Maurice Blanchot, a literatura “parece ser elemento do vazio” e “essa nulidade constitui talvez uma força extraordinária, maravilhosa, a condição de ser isolada em estado puro.” (BLANCHOT, 1997, p. 292). Contudo, o teórico também afirma: “assim que a literatura coincide por um instante com nada, imediatamente ela é tudo, o tudo começa a existir: grande prodígio.” (BLANCHOT, 1997, p. 292).

Rosa confirma tais proposições de Blanchot no primeiro prefácio de *Tutaméia*: “*Se viemos do nada, é claro que vamos para o tudo.*”⁴ (ROSA, 2009b, p. 536)⁵. É

³ A palavra “tutameia”, no *Dicionário Aurélio básico da Língua Portuguesa*, é escrita como Tuta-e-meia e definida como vinda da expressão “macuta e meia”, “certa moeda africana; ninharia; quase nada; preço vil; pouco dinheiro” (FERREIRA, 1986, p. 1729). No Glossário, encontrado ao final do quarto prefácio do livro, “Sobre a escova e a dúvida”, Rosa apresenta o seu significado para a palavra, aquele que cunhou da sua infância, como já mencionou em “Rôgo e aceno” (última publicação de seus escritos na revista *Pulso*): “nonada, baga, ninha, inânia, ossos-de-borboleta, quiquiriqui, tuta-e-meia, mexinflório, chorumela, nica, quase-nada; *mea omnia*” (ROSA, 2009b, p. 665). Além do sentido do “nada” que o termo evoca e que será abordado na dissertação, pode-se entender que o pouco valor e a noção de dinheiro que predomina nas duas definições citadas da palavra podem estar relacionados, segundo Ana Maria Bernardes de Andrade (2004), à caminhada de *Tutaméia* na contramão, na margem da indústria literária. O termo *mea omnia*, por sua vez, pode ter relação com o m% que Rosa incluía nos seus rascunhos para identificar o quanto de seu estaria presente em frase e palavra lida ou ouvida por ele.

⁴ Os itálicos que aparecem no corpo dessa dissertação foram mantidos do texto original de Rosa, a fim de destacar essa notação no conjunto da obra e sua relação com os possíveis sentidos que o autor que empreender.

⁵ Os livros de Rosa usados para esta pesquisa fazem parte de suas obras completas, organizada por Eduardo Coutinho. As citações, a partir deste momento, na dissertação, se referem ao volume II da

por isso que a dualidade tudo-nada está nos escritos do autor mineiro desde a travessia de sentido de *Grande Sertão: veredas*, afirmando-se claramente em *Primeiras Estórias*, no título de alguns contos como “Nenhum, nenhuma” e “Nada e a nossa condição” e transcende no nada do título e no caminho de leitura das “Terceiras Estórias”. Nesse caso, o nome do livro antecipa o valor dado a esta obra.

No entanto, o autor parece fazer uma brincadeira (uma das características mais proeminentes da obra em relação às anteriores) com a relevada importância dessa escrita para o conjunto de sua produção literária. É o nada que se transformará em tudo. Essa relação também é feita por Fernando Pessoa, no livro *Mensagem*, no poema Ulysses, no qual afirma que “O mito é o nada que é tudo”. (PESSOA, 1971, p. 46). Nesse caso o falso e a ausência de razão que pode existir no mito é o nada que tem potencial de provocar comportamentos sociais e se tornar realidade, o tudo.

O vazio, mencionado por Blanchot, estimula a busca, não do que se tem falta, pois o escritor não delinea sobre o que sabe e sim sobre o que o incomoda. Por a literatura “ser dessas coisas que merecem ser encontradas, mas não procuradas” (BLANCHOT, 1997, p. 292), entende-se que o autor escreve pela inquietude, em detrimento da certeza da resposta. A palavra “encontrar”, mencionada por Blanchot em seu sentido mais profundo, consiste em “dar volta em torno de” e as narrativas de *Tutaméia*, conforme demonstraremos ao longo deste trabalho, pretendem dar essa volta, delinear o círculo que conduz ao infinito.

Rosa diz a Lorenz, na conhecida entrevista:

O escritor deve se sentir à vontade no incompreensível, deve se ocupar do infinito e pode fazê-lo não apenas aproveitando as possibilidades que lhe oferece a ciência moderna, mas também agindo ele mesmo como um cientista moderno. (ROSA, 2009, p. XLII).

Esse dizer encontra também respaldo nas reflexões de Blanchot, em *A parte do fogo*, quando afirma: “A influência do escritor está ligada a esse privilégio, o de senhor de tudo. Mas ele é senhor apenas de tudo, só possui o infinito, o finito lhe falta, o limite lhe escapa. Ora, não agimos no infinito, não realizamos nada no ilimitado.” (BLANCHOT, 1997, p. 305). Por isso é nesse finito e ausência que

ficção completa. Depois desta nota, as referências que não vierem especificadas nas citações, estarão acompanhadas apenas das páginas desse livro.

começa a criação literária. O nada, tão presente na obra de Rosa e ratificada em *Tutaméia*, simboliza a mesma ideia, a forma de compor do autor destacada neste livro.

Tendo sido primeiramente publicados na revista médica *Pulso*, os contos do livro, com um tamanho restrito (de três a cinco páginas), longe de refletirem ingenuidade de leitura, transcendem em “narrativas densas e condensadas”. (COUTINHO, 2009, p. 19). Elas, ainda que apresentem o mesmo universo ficcional, a linguagem própria dos textos rosianos, o mistério e as características peculiares dos personagens de outras obras de Rosa, possuem uma feição estética que lhes diferencia de tudo antes produzido. Paulo Rónai confirma isso, dizendo:

(...) as maiores ousadias desse estilo, as que o tornam por vezes contundente e hermético são sintáticas: as frases de Guimarães Rosa carregam-se de um sentido excedente pelo que não dizem, num jogo de anacolutos, reticências e omissões de inspiração popular (...). (RÓNAI, 2009, p. 235).

Willi Bölle acredita que “o avultado número de estórias – 40, o dobro do volume anterior (até então o que mais narrativas apresentava)” (BÖLLE, 1973, p. 112), é uma das peculiaridades que leva a outra, pois “o método da gramática narrativa impõe-se aqui com particular eficácia operativa” (BÖLLE, 1973, p. 112). Embora a leitura das estórias “revele continuidade de temas em relação a livros anteriores: agressões e delitos, relacionamento problemático entre homem e mulher, problemas de sobrevivência, atos estranhos e recurso à imaginação” (BOLLE, 1973, p. 114), conforme mencionamos, o contexto narrativo é novo. E é esse novo que nos dá a trilha para esta pesquisa.

Os narradores das estórias apresentam vozes que se entremeiam às das personagens dos contos⁶; os prefácios, índices e epígrafes, mais que uma desordem

⁶ A despeito das discussões em relação ao enquadramento de gênero que as curtas estórias de *Tutaméia* suscitam, optamos aqui por tratá-las de conto. Tal escolha se baseou no conceito de Julio Cortázar, que compara o contista a um boxeador astuto, pois “muitos dos seus golpes iniciais podem parecer pouco eficazes quando, na realidade, estão minando já as resistências mais sólidas do adversário” (CORTAZAR, 2006, p. 152). Com isso, o escritor argentino quer dizer que no conto, em virtude do seu tempo e espaço restritos, o recurso usado é o trabalho em profundidade, desde a primeira página da narrativa, sem elementos decorativos, com dados condensados e submetidos à alta pressão espiritual, a fim de arrebatá-lo o leitor. Esse conceito de conto será retomado no segundo capítulo.

aparente, sugerem o que Vera Novis (1989) percebeu da intenção de Rosa em *Tutaméia*: a vontade do autor de velar revelando e revelar velando; e a metanarratividade apresenta-se de forma contundente em *Tutaméia*, seja nos prefácios ou nas figurações das estórias, levando o leitor a refletir se esse não é um livro cujo grande personagem seja o objeto literário.

Nesta proposta de estudo, procuramos uma linha de leitura que nos permitisse desenredar as tramas desse novelo complexo. A primeira conclusão a que chegamos é a de que não se pode ler Guimarães Rosa por meio de um único livro. Certas repetições e imagens ainda não foram suficientemente estudadas pela crítica. E, porque são repetidas e significativas, não podem ser desprezadas.

1.2 “O peru para sempre. Belo, belo!”

No conto mencionado na primeira linha deste capítulo – “As margens da alegria” – de *Primeiras Estórias*, o narrador nos apresenta um menino indo de passeio para casa do Tio. Cercado de cuidados, a expectativa da viagem, possibilidade primeira de ir ao desconhecido em excursionismo aéreo, faz este menino voar em amplos sentidos. O tom de ânsia e espera cerca a mente infantil, em doce contentamento criativo:

O menino fremia no acorção, alegre de rir para si, confortavelzinho, com um jeito de folha a cair. A vida podia às vezes raiar numa verdade extraordinária. Mesmo o afivelarem-lhe o cinto de segurança virava forte afago, de proteção, e logo novo senso de esperança: ao não-sabido, ao mais. Assim um crescer e desconter-se – certo como o ato de respirar – o de fugir para o espaço em branco. O Menino. (ROSA, 2009b, p. 401).

Todo espaço da viagem é preenchido com a alegria de sentir o voo e visualizar a chegada: “E as coisas vinham docemente de repente, seguindo harmonia prévia, benfazeja, em movimentos concordantes: as satisfações antes da consciência das necessidades”. (p. 401). Olhar o novo, permitido pela excursão, fazia o personagem elaborar antevisões do maravilhoso porvir que o aguardava:

Seu lugar era o da janelinha, para o móvel mundo. (...) espiava: as nuvens de amontoada amabilidade, o azul de só ar, aquela claridade à larga, o chão plano em visão cartográfica, repartido de roças e campos, o verde que se ia a amarelos e vermelhos e a pardo e verde; e além, baixa, a montanha. Se homens, meninos, cavalos e bois – assim insetos? Voavam supremamente. (ROSA, 2009b, p. 401).

A expectativa do menino transporta a narração para o mesmo tom, antecipando o momento de êxtase e reve(r)lação da narrativa: “E prometia-lhe o Tio as muitas coisas que ia brincar e ver, e fazer e passear, tanto que chegassem. O Menino tinha tudo de uma vez, e nada, ante a mente. A luz e longa-longa-longa nuvem. Chegavam.” (p. 402).

O uso recorrente do verbo ver e seus afins (espiar, notar, olhar, raiar), que envolve o menino e os leitores, é um pedido tácito para que também esses permaneçam com os olhos atentos na chegada. Ivana Ferrante Rebello ressalta que, desde *Grande Sertão: veredas*, com a presença do “Mire e veja”, Rosa chama-nos ao olhar diferente, como uma “advertência oblíqua, ambivalente, sob a qual se desenvolve sua escrita” (REBELLO, 2008, p. 6).

A importância do verbo e o que a ele subjaz marca o conto de *Primeiras Estórias*. O Menino, ao sair do avião: “via, vislumbrava. Respirava muito. Ele queria poder ver ainda mais vívida – as novas tantas coisas – o que para seus olhos se pronunciava.” (p. 402). Essa vontade de ver potencializa a ideia criativa do menino, ação imediatamente iniciada ao colocar as vistas sobre o pequeno quintal da casa do tio, “breve clareira” onde suas árvores “altas, cipós e orquideazinhas amarelas delas se suspendiam. Dali podiam sair índios, a onça, leão, lobos, caçadores? Só sons. Um – e outros pássaros – com cantos compridos. Isso foi que abriu seu coração.” (p. 402).

Após perseguir tantas anunciações e previsões, o leitor acompanha o menino em seu desbravamento e, nesse novo lugar, em determinado momento, o garoto avista um peru no *centro* do terreiro, “entre a casa e as árvores da mata”:

O peru, imperial, dava-lhe as costas, para receber sua admiração. Estalara a cauda, e se entufou, fazendo roda: o rapar das asas no chão – brusco, rijo, – se proclamara. Grugulejou, sacudindo o abotoado grosso de bagas rubras; e a cabeça possuía laivos de um azul-claro, raro, de céu e sanhaços; e ele, completo, torneado, redondoso, todo em esferas e planos,

com reflexos de verdes metais em azul-e-preto – o peru para sempre. Belo, belo! Tinha qualquer coisa de calor, poder e flor, um transbordamento. Sua ríspida grandeza tonitruante. Sua colorida empáfia. Satisfazia os olhos, era de se tanger trombeta. Colérico, encachiado, andando, gruziou outro gluglo. O menino riu com todo o coração. (ROSA, 2009b, p. 402).

As cores visualizadas pelo menino desde o alto do avião se concretizam no peru⁷. A descrição apaixonada da ave vivaz estrutura uma figura percebida apenas pelo garoto (pois mais ninguém percebe nela o que ele vê) em seu olhar já carregado de expectativa pela fuga em direção ao “espaço em branco”. O êxtase proporcionado pela visão primeira do peru apresenta aos leitores uma apoteose de sentidos já prometida desde o início da “viagem inventada” e “em casa de sonho.” (p. 401).

O peru, quando apresenta as penas abertas, com suas cores e força, enche as vistas do pequeno visitante, provocando-lhe um transbordamento: a empáfia, a arrogância, a perenidade, o poder, a raridade, a rispidez do animal, nunca antes conhecido dessa forma, encerram o “Belo, belo”⁸ para sempre, afirmado na narrativa. Entre tantas outras aves encantadoras que poderia ter admirado, aquela que choca o menino de forma tão extravagante é uma conhecida por seu “tanger de trombeta”, por seu grugulejar peculiar. Tais características são destacadas várias vezes na descrição maravilhada.

Ao começar a imaginar o que havia no terreiro, o narrador afirma que o menino “abriu seu coração”; em forma correspondente, ao ser arrebatado pela imagem que cria do peru, o condutor da estória menciona: “O Menino riu, com todo o coração.”

Dessa forma, começamos a mostrar a importante relação que nos norteia nesta pesquisa: o vislumbre do menino acerca do peru é, para nós, a metáfora da escrita de Rosa! A exposição apoteótica do animal cria um peru à semelhança de um carro enfeitado, imã de todos os olhares. Tal despertar do menino perante esse

⁷ Benjamin Abdala Junior (2003) também apresenta estudo sobre o peru em “A margens da alegria”, no qual o animal é relacionado à construção da capital brasileira. Nessa análise, as linhas geométricas (plano e esférico) do projeto e da ave (acrescida do colorido e vitalidade inexistente na edificação da nova cidade) dão o mote para um estudo histórico sobre a forma e perspectivas de espaços geográficos brasileiros.

⁸ O “Belo, belo” presente na descrição da ave e da nossa metáfora remete-nos ao poema “Belo Belo” de Manuel Bandeira, em que o poeta, também com grande musicalidade, apresenta sensações sinestésicas e, com sentidos aguçados, declara querer “sentir as coisas mais simples”. (BANDEIRA, 1986, p. 157). Assim, a intertextualidade que Rosa engendra com a expressão de Bandeira e mantém na sua descrição do peru nos leva a pensar sobre a busca que ele empreende nos seus livros acerca das “delícias” do ser e do sentir, mencionadas no poema de Bandeira.

deslumbramento é o “abrir os olhos”, a novidade que as narrativas de Guimarães Rosa provocam nos leitores, desde os primeiros textos até a intencionalidade de *Tutaméia*. É a escrita grugulejante, cheia de musicalidades, ecos, formações onomatopaicas (por isso a ave do conto é o peru), das palavras poeticamente criadas, do embaralhamento das margens textuais e do convite à composição do texto junto com os leitores. A escolha dessa ave por Rosa também pode estar relacionada à dualidade que ela evoca: sem o seu abrir de asas, o peru é tão comum como outras aves que ciscam no terreiro e o destaque a seu “gluglu” característico atesta a oralidade tão marcada nas obras do autor de Cordisburgo.

Se o peru anima o personagem menino numa iluminação transformadora, capaz de revelar-lhe outros mundos e olhares, a escrita de Rosa assim faz com os leitores. Os coloridos do peru, mais que adereços que imprimem superficialidade às tramas e estruturas das histórias, propõem o que é característico nas entrelinhas dos livros de Rosa: o êxtase, o encanto, o transbordamento da percepção dos detalhes, da linguagem, do encadeamento dos elementos narrativos, diluídos na brevidade do contar, condensados e desdobrados em infinitas significações. Nesse caso, é o que arrebatava o “boxeador” da definição de conto de Cortázar.

O deslumbre do menino perante a ave é o mesmo do leitor frente à percepção primeira e impactante da escrita rosiana. Da mesma maneira que o peru permite ao menino uma nova forma de ver e de vislumbrar, a narração de Rosa suscita nos leitores um novo olhar sobre sua leitura, posto que são convidados a perceber muitos textos, marcações, vozes, cortes até o destrinchar de uma linguagem condensada que guarda em pequenas frases e palavras significados inteiros.

As visões do menino vão criando o sentimento na espera do que ele sabia que viria: a luz da nova visão. A narração é montada da mesma maneira, encaixando todas as informações da trama, de forma a criar a expectativa no leitor, estruturando uma tensão que chega ao seu máximo no momento da revelação. O Belo inscrito para sempre no peru, junto com sua força e beleza, é o belo da escrita original de Rosa.

O dom de ver além dos personagens do autor mineiro, presente desde Miguilim, caminha junto com o dom de criar, conforme diz Ivana Ferrante Rebello, em seu texto “O jogo do passa-anel: estratégias do narrar em *Grande Sertão: veredas*”. A chamada à visualização indica que esse “ver perde certas características

subjetivas para exhibir-se como modo de ver. Ver não é somente apreciar; o modo de ver, analisado numa concepção hermenêutica, possibilita que seres e acontecimentos ganhem densidade pela palavra” (REBELLO, 2008, p. 6).

Mesmo quando se retira de perto do peru, o menino fica a pensar nele, mas “só um pouco, para não gastar fora de hora o quente daquela lembrança.” Sua ânsia agora é revê-lo. No entanto, ao estar de volta ao terreiro não o viu imediatamente. “Só umas penas, restos, no chão” (p. 403). Mataram o peru, oferecido em alimento, provavelmente aos engenheiros da grande cidade construída e mencionada durante o conto. O menino, então, recebeu seu miligrama de morte, para ele “tudo perdia a eternidade e a certeza; num lufo, num átimo, da gente as mais belas coisas se roubavam. Como podiam? Por que tão de repente? Soubesse que ia acontecer assim, ao menos teria olhado mais o peru – aquele. O peru – seu desaparecer no espaço.” (p. 403).

O peru transbordante aos olhos do menino morre e ele sente tão profundamente tal acontecimento que começa a repará-lo em todo lugar, inclusive na derrubada de árvores em função da edificação do aeroporto da nova cidade:

A árvore, de poucos galhos no alto, fresca, de casca clara... e foi só o chofre: *ruh...* sobre o instante ela para lá se caiu, toda, toda. Trapeara tão bela. Sem nem se poder apanhar com os olhos o acerto – o inaudito choque – o pulso da pancada. O menino fez ascas. Olhou o céu – atônito de azul. Ele tremia. A árvore, que morrera tanto. (ROSA, 2009b, p. 404).

A morte, principalmente a do peru⁹, remete-nos ao texto de Blanchot: “A literatura e o direito à morte”, no qual o crítico discute sobre a enunciação da palavra, da arte literária e como elas dão vida à morte. Assim, se o peru é para esta pesquisa a metáfora da escrita de Rosa e o êxtase da primeira leitura, eles (peru e a escrita) já estariam fadados ao nada. A morte seria esperança de futuro e de um mundo realizado. O menino que tem contato por breves minutos com o peru, ressent-se do fato de não ter ficado mais tempo admirando a ave, mas ele não sabe que “no fim,

⁹ A palavra “peru” lembra-nos a sonoridade do vocábulo Ur, nome da cidade da escrita. A própria citação acima, em que o autor utiliza o “ruh”, atesta esse possível anagrama. Importante cidade-estado da antiga Suméria, Ur é conhecida por ter sido o local onde se iniciou o desenvolvimento da escrita, desde o estado inicial à escrita em si. Tal informação, em nosso estudo, confirma o peru como figura metaestética e impulsionadora de uma forma nova de se escrever e fazer literatura.

encontra-se a glória”. (BLANCHOT, 1997, p. 325). Isso porque no cerne da literatura e da linguagem é como se “estivesse reservado um ponto de instabilidade, um poder de metamorfose substancial, capaz de tudo mudar sem nada mudar.” (BLANCHOT, 1997, p. 329).

Tal fato pode ser desagregador, mas essa desagregação é também construção. Nesse sentido, para Blanchot, “ao realizarmos o vazio, criamos uma obra, e a obra, nascida da fidelidade à morte, no final já não é capaz de morrer e a quem quis preparar-se uma morte sem história só traz o desdém da imortalidade” (BLANCHOT, 1997, p. 327). A narrativa de Rosa, assim, nasceria com essa morte, pois o que lhe trouxe à vida foi a maneira da sua construção.

A segunda aparição do peru, ainda no conto “As margens da alegria”, não é descrita da mesma maneira; nela não vemos a beleza e a força apresentadas no início, fato que desvela o pedido de Rosa para aprendermos a olhar o mundo e sua escrita como se o fizéssemos pela primeira vez e atestando a novidade:

E – a nem espetaculosa surpresa – viu-o, suave inesperado: o peru, ali estava! Oh, não. Não era o mesmo. Menor, menos muito. Tinha o coral, a arrecada, a escova, o grugrulhargrufo, mas faltava em sua penosa elegância o recacho, o englobo, a beleza esticada do primeiro. Sua chegada e presença, em todo o caso, um pouco consolavam. (ROSA, 2009b, p. 404).

O peru morre, mas o menino vê outro e de olhá-lo descobre mais luzes, ainda que de vagalumes:

Mas o peru se adiantava até à beira da mata. Ali adivinhara – o quê? Mal dava para se ver, no escurecendo. E era a cabeça degolada do outro, atirada ao monturo. O menino se doía e se entusiasmava. (...) Trevava.
Voava, porém, a luzinha verde, vindo mesmo da mata, o primeiro vagalume. Sim, o vagalume, sim, era lindo! – tão pequenino, no ar, um instante só, alto, distante, indo-se. Era, outra vez em quando, a Alegria (ROSA, 2009b, p. 404).

Sente-se alegre, ainda que pelas margens. A estória continua e a beleza de ver também. Dessa forma, a fim de analisar *Tutaméia*, seguindo a ideia já aludida de que não podemos ler um livro de Rosa sem passar por outros, percebemos que “As

margens da Alegria” nos chama a aprender a enxergar as novidades (com “olhos de primeira vez”) e nos lembra do prazer da descoberta desse novo olhar também pelas luzinhas de vagalumes.

Entendemos que desfazer a maneira de ver o já visto seja pedido que Rosa faz para os que se aventurarem a ler *Tutaméia*. O peru é a maravilha de ver. A alegria do despertar da nova visão acontece pelas margens, pois só por elas se faz a travessia da leitura das narrativas rosianas. O autor parece dizer que os leitores não percebem suas pistas, não desvendam seus enigmas, por isso pede o olhar diferenciado e por isso percebemos a apresentação do peru. Segundo as imagens entrevistadas em “As margens da alegria”, é pelas margens que descobriremos o novo e encontraremos o belo.

1.3 O peru de volta: criação e vocação

A imagem do peru, sob o olhar de “As margens da alegria”, aparece anos depois em outra obra do autor: *Tutaméia*, livro que consagra a vontade de Rosa de nos manter com o mesmo encantamento para a narrativa. A ave reaparece em “Terceiras Estórias”, no conto “João Porém, o criador de perus”. Nesse conto, o narrador apresenta-nos uma personagem que tem na criação desses animais sua vocação, arte e tempo. Dedica-se tanto a esse trabalho, que prospera a ponto de causar inveja aos moradores do local.

Se em *Primeiras Estórias* havia o peru imperioso, cuja beleza se destaca, aparece agora uma criação deles, e se torna “riqueza de fundo e deveres muito recortados”, além de “tom de vida” do João Porém, personagem. (p. 590). Essa diferença ressalta o poder de engendramento, de criação que Rosa destaca nestas *Terceiras Estórias*; os perus e as estórias abrem-se mais ainda para o encanto da poeticidade da narração, mas um encanto de luzes fugidias.

Menino faltoso desde o início da narração, posto que “O pai teimava que ele não fosse João, nem não. A mãe, sim. Daí o engano e nome, no assento de batismo. Indistinguível disso, ele viçara, sensato, vesgo, não feio, algo gago, saudoso, semi-surdo; moço” (p. 590). Encontra no “peru pastor e três ou duas suas peruas” herdados

(que se transformam na criação farta) seu preenchimento e causa do transbordamento quando adulto. Ainda que este não seja o objetivo desta leitura, não se pode deixar de mencionar o fato de que o personagem tem o mesmo nome do autor, João, e é vesgo, referenciando ainda características do próprio Guimarães Rosa, que era míope e estrábico. Além disso, segunda sua filha, o nome do autor seria Ladislau, em homenagem ao santo do dia por vontade de seu pai, mas sua mãe preferiu homenagear São João, cuja festa acontecera três dias antes do nascimento de Rosa.

Por ser tarefa difícil, “a de criar perus, os peruzinhos mofinos, foi sempre matéria atribulativa, que malpaga, às poucas estimas”, e pela prosperidade inaceitável para os invejosos, os perus afastam João Porém do povo da “aldeiazinha indiscreta”. Tratava-se, portanto, de um personagem solitário, dedicado à tarefa da criação de suas aves: “Pai e mãe passaram, pondo-o sozinho. A aventura é obrigatória” (p. 590). Em certo sentido, essa imagem resguarda aproximações com o ofício do escritor, cuja atividade demanda isolamento e dedicação e dela surge a aventura mencionada por João.

Ao resgatar a mesma ave de “As margens da alegria”, Rosa parece firmar a beleza, o grugulejar dessa galinácea e o ato de tagarelar que ela evoca, mencionado por Maria Luíza de Castro Silva e definido também no verbete do *Dicionário Aurélio básico da Língua Portuguesa* como “indivíduo que gosta de dar palpite” (FERREIRA, 1986, p. 1318). Assim, o peru, a beleza, seu canto e a exigência de um olhar novo para realmente o enxergar, apresentados em *Primeiras Estórias*, aparecem agora nas *Terceiras Estórias* com esse sentido, pois outros enredos surgirão e a estória exige ainda mais atenção. Estabelecendo o traço distintivo com o personagem gago, é por meio do tagarelar, de dar palpite, associado ao peru, que João Porém tem sua estória com indícios de mudança. Inventam para ele uma moça que lhe dedicava amor – Lindalice,

sacudida e vistosa – olhos azuis, liso o cabelo. (...)

João Porém ouviu, de sus brusco, firmes vezes; miúdo meditou. Precisava daquilo, para sua saudade sem saber de quê, causa para ternura intacta. Amara-a por fé – diziam, lá eles. Ou o que mais, porque amar não é verbo; é luz lembrada. Se assim com aquela como o tivessem cerrado noutro ar, espaço, ponto. Sonha-se é rabiscos. (ROSA, 2009b, p. 591).

Ela, em sua memória, “acima dos mil perus estava”. Ele apaixona-se pela ideia, pela imagem da moça inventada, ainda que sempre identificado como prudente e horrorizado com qualquer espécie de surpresa. Impossível não se lembrar, com essa metáfora, do mito da caverna, de Platão, autor tão referenciado por Rosa: “*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. 529). Tal teoria, criada para reconciliar, nas suas postulações, os estudos de Heráclito, para o qual tudo é um vir a ser, nada é fixo e estável, portanto sempre mudando e a de Parmênides, que afirma que em todas as coisas existentes há uma propriedade fixa, imutável e infinita, elucida o contato perene de duas realidades: a inteligível e a sensível. A primeira é permanente e universal, mundo das ideias, e a segunda representa a forma como percebemos nossos sentidos: mutável, sensível. O postulado de Platão, entendido por Jaqueline Ramos em sua relação com o conto de Rosa, liga-se à teoria da alma, da reminiscência, segundo a qual

as almas, que vivem serenamente contemplando as ideias, devendo reencarnar, escolhem a vida que querem ter na terra e bebem a água do rio *Lethe* (esquecimento). A depender da quantidade de água ingerida, alguns se lembrarão mais ou menos vagamente do mundo das ideias já contempladas. (RAMOS, 2009, p. 121).

João Porém junta esses dois mundos platônicos, pois participa do mundo inteligível, sensato, equilibrado e estável, mas se deixa levar pelo mundo sensível, dos sentidos, do amor. Além disso, conforme Ramos, ao afirmar que o amor é luz lembrada, frase que se relaciona à reminiscência, diz que precisava da saudade, mas “sem saber de quê” e também “amar não é verbo é luz lembrada”.

O texto deixa indícios de que o homem sensato e racional domina a existência de João, posto que apesar de ser encantado com a estória do amor, medita (“miúdo meditou”, “se bem pensou, melhor adiou”, “inepto”, “exato”, “homem efetivo”), e parece consciente de sustentar-se na razão (“sabia ter conta e juízo”). No entanto, é na hora que a estória lhe é revelada que o João decide-se pela ficção, em detrimento da realidade.

Mesmo após desmentirem a existência da moça que lhe dedicava amor, João Porém não a destruía da memória. Após a matarem na ficção, ele segurava-se à estória para viver:

De dó ou de cansaço, ou por medo de absurdos, acharam já de retroceder, desdizendo-a. Porém prestou-lhes a metade surda de seus ouvidos. Sabia ter conta e juízo, no furtivar-se; e, o que não quer ver, é o melhor lince. Aceitara-a, indestruía-a. Requieto, contudo, na quietude, na inquietude. O contrário da idéia-fixa não é a idéia solta. (ROSA, 2009b, p. 591).

Assim, Porém reage às maneiras de dissolução da ideia da moça, como a querer construí-la de fato. O ver tão marcado em “As margens da alegria” agora é negado como forma de reafirmar-se (“o que não quer ver, é o melhor lince”), além de o João aqui ser zarolho, dando indícios de sua maneira peculiar de enxergar. Ou seja, João Porém parece almejar unir as duas realidades de Platão, pois com posse do inteligível *escolhe*, conscientemente, viver sob a ficção, sob o mutável e sob o que, para ele, é o contrário da “idéia-fixa”.

Nessa escolha, os perus permanecem a seu lado, como a simbolizar que é por meio das aves e por causa delas que o enredo e desenredo existem, pois é só pela escrita, já conhecida em seu olhar primevo, descortinada na alegria e suas margens, que isso acontece:

– “Aconteceu que a moça morreu...” – arrependidos tiveram então de propor-lhe, ajuntados para o dissuadir, quase em provas. Porém gaguejou bem – o pensamento para ele mesmo de difícil tradução: – *Esta não é minha vez de viver...* – quem sabe. Maior entortou o olhar, sinceramente evasivo, enquanto coléricos perus sacudiam grugulejos. Tanto acreditara? Segurava-se à falecida – pré-anteperdida. E fechou-se-lhe a estrada em círculo. (ROSA, 2009b, p. 591).

É válido explicar neste momento os termos “enredar/desenredar”: ambos fazem parte da forma de montagem peculiar que Rosa impõe na composição de muitas narrativas de *Tutaméia*. Ao enredar o personagem, a narração gera, como o nome diz, um outro enredo para ele, atualizando o conceito de verdade e construindo outra realidade, além daquela já iniciada, uma espécie de realidade fictícia. Esse enredar faz parte do ponto de transformação, às vezes absurdo, que acontece em todas as

estórias do livro. Além disso, a palavra enredar lembra-nos rede, laço que nos cerca para dentro do texto, do círculo das infinitas significações de Rosa.

O desenredar compõe, por sua vez, a refacção dessa outra estória fictícia, pois o enredo criado é agora desfeito, como se os personagens reexaminassem a própria narrativa criada para partir para o descaminho “disputando com o narrador a decisão do final da estória.” (NOVIS, 1989, p. 135). Na perspectiva de rede, desenredar é sair do laço, mas permanecer na ficção.

Os desenredos serão analisados no próximo capítulo, mas é válido adiantar que um conto de *Tutaméia*, “Desenredo”, recebe o nome desse procedimento, anunciando-nos a montagem peculiar das narrativas neste livro.

Assim, João Porém é enredado quando inventam a moça que lhe ama (e ele devolve esse sentimento); é desenredado, por sua vez, quando desmentem a invenção e ele passa a viver da ficção por escolha. Nesse caso, como João Porém, somos laçados pela linguagem que provoca o deslumbramento (como assim o fazem as aves que o personagem cria), ainda que pelo signo instável e perturbador, pelas luzinhas que surgem de mansinho e que também despertam a beleza: “Desprendado quanto ao resto, João Porém votou-se às aves – vocação e meio de ganho. De dele rir-se? (...) Não para o João. Qual o homem e tal a tarefa: congruíram-se, como um tom de vida, com riqueza de fundo e deveres muito recortados.” (p. 590).

Morrer e viver estão presentes também nesse conto, à semelhança de “As margens da alegria”. É o morrer do peru nesse conto e o da moça em “João Porém, o criador de perus” que perpetuam a ficção. Em *Tutaméia*, o narrador de “Palhaço da Boca Verde” já anunciara essa relação: “Mas todos morrem audazmente – e é então que começa a não-história” (p. 627). No momento em que escolhe o desenredo, João Porém “fechou-se-lhe a estrada em círculo” (p. 591).

O peru, tão solitário aos olhos do menino de “As margens da alegria”, no centro do terreiro e em roda consigo mesmo, é preso pelo círculo fechado da estrada do João Porém. O homem enredado/desenredado e que fecha o círculo é a nossa *margem*. A margem sobre a qual João Guimarães Rosa escreve *Tutaméia* e permite-se fugir das regras do narrar e apresentar o livro.

Todos vivem pela ficção, parece ser uma questão muito presente em *Tutaméia*. Nesse sentido, segundo Silva (2007), Lindalice é metáfora de linguagem e João

Porém, “além de personagem, funcionaria também como máscara autoral. Isto porque seu papel é semelhante ao do autor, quando se empenha na batalha entre boca” (simbolizada pelo tagarelar do peru, o qual cria – ou é criado por ele) e “o cérebro” (tendo em vista a forma como a memória cria e eterniza a Lindalice) “e se deixa aliciar pelo jogo da linguagem, na busca de um sentido.” (SILVA, 2007, p. 473).

Aquilo que se ressalta para o leitor é o mesmo que fascina João Porém, João Guimarães Rosa e o menino: é menos o enredo e mais a margem, é o que está fora do círculo. Os próprios sentimentos de João são parte do trabalho de Rosa com a linguagem, pois diz: “Infelicidade é questão de prefixo” (p. 591), como a confirmar que somos enredados, laçados por sua montagem das palavras e sensações, atestada aqui pelo aparecimento da formação por “prefixação”.

João Porém, que fecha a estrada em círculo, “fora mente mestra. Mas, com ele não aprendiam, nada. Ainda repetiam só: – ‘Porém! Porém...’ Os perus, também”. (p. 592). Mente mestra é a de João Rosa, também criador de arte e de formas de ir além das estradas fechadas. Todos os contos da obra reforçam a questão da aprendizagem, conforme Vera Novis, a exemplo do personagem João Porém, e estão no campo da travessia que o processo de aprendizagem evoca. Os personagens passam de aprendizes a mestres e isso se perpetua também nos elementos da narrativa, para o momento de revelação, de transcendência.

Fechar a estrada em círculo é prender o leitor entre as margens de *Tutaméia*. Assim, quem passa por essa travessia somos nós, leitores, para encontrar a chave da obra rosiana, por meio do percurso da narrativa, objetivo desta dissertação.

Esse círculo, composto por essas duas estórias e o que as envolve, o qual começa e termina sempre no mesmo ponto, é o anel que forma o infinito do nonada, do tutaméia. É o sem fim do olhar deslumbrado do primeiro peru, da percepção do extraordinário da escrita rosiana, demonstrada no limite que não chega em *Grande Sertão: veredas*, no encantamento das *Primeiras Estórias* e na impossibilidade de saída da leitura de *Tutaméia*, pois a circularidade é contínua e sempre leva ao centro do livro.

O símbolo do infinito do romance de Rosa e que também se vê no segundo índice de *Primeiras Estórias* junto com os desenhos das narrativas está presente em

cada constituição das “Terceiras Estórias”. E assim o é porque toda a margem deste livro é levada a ser texto principal, em forma de charada para entendermos a discussão poética adentrada por Rosa.

O Porém, que está no nome do João, no conto de *Tutaméia*, incide na conjunção adversativa que sugere um complemento, um acréscimo não explícito no texto, mas buscado no construir-se da leitura. É o “Porém” que Rosa coloca em suas obras, o ponto que destoa do que antes foi feito por outros e por ele mesmo, pois *Tutaméia* é a perpetuação do chamado para o olhar diferente que o peru acende, para o colorido das suas penas e do rodar delas em círculo no chão. O João Porém do livro de 1967 que, a despeito de todos, continua criando suas avezinhas e progredindo, é o João que cria avessos e contrários na sua escrita, que mostra que o Sertão é árido, mas também cheio de vida.

A falta de complemento no nome de João Porém assemelha-se ao mesmo vazio que se encontra no nome do menino, assim chamado durante toda a narrativa de “As margens da alegria”. Primeiras e Terceiras Estórias, o menino e João, duas pontas que se juntam e formam o círculo que delimita a margem. Círculo com a insígnia da infinitude de um acervo de obras que parece se completar nesse livro. Símbolo da travessia. É pelas bordas da margem do círculo fechado que corre o projeto maior de Guimarães Rosa.

Por meio da constituição poética de cada linha do texto, desde a musicalidade e intencionalidade do título “João Porém, o criador de perus”, é que também somos enredados, laçados ao círculo que não nos permite sair do livro:

Pois, por sombras! Porém aqui suspendeu suma a cabeça, só zarolhaz guapamente – vez tudo, vez nada – a mais não ver.
Deixaram-no, portanto, dado às aranhas dos dias, anos, mundo passável, tempo sem assunto. E Porém morreu; nem estudou a quem largar o terreno e a criação. Assustou-os. (ROSA, 2009b, p. 592).

Se em *Primeiras estórias*, livro que marca a progressiva concisão da obra de Rosa, com um formato de contos menor, a primeira linha é “Esta é a estória”, na primeira linha das “Terceiras Estórias” o que vemos é um convite a ir além (“a estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História.” p.

529) e entender a concretização de um projeto estético estruturado ao longo de toda uma caminhada literária.

Assim, neste começo de dissertação, o que se pretendeu enunciar foi um estudo a partir do que não está centralizado pela tradição e que se volta para além de suas fronteiras, da narração, da leitura e da crítica. É também a tentativa de visualizar o pedido de Guimarães Rosa à constante revisita de todos os seus livros, a ir por além das sombras, dos poréns, do olhar zarolho, em um permanente ir e vir de leitura, de relações e comparações. Esse movimento circular, em especial no livro *Tutaméia*, traduz-se na mobilidade de sentido dessa obra enigmática.

Essa ideia e o circuito que ela evoca, principalmente a partir da margem, indica o que Clara Rowland descreve sobre a obra de Rosa desde *Corpo de Baile*, em que as revisitações (expostas pela duplicação dos índices) ao mesmo texto indicam que este, permanecendo o mesmo, se faz outro. A releitura é assim uma prescrição que os livros de Rosa fazem aos leitores, como se eles fossem relançados a cada revisitação da leitura.

É neste livro, *Tutaméia*, que Rosa choca mais uma vez a crítica com invenções ainda não presentes em outros livros, confirmando o espírito incansavelmente inventivo do autor. Ele afirmaria a Pedro Bloch, em uma conversa, característica de seu espírito inquieto: “Eu não crio facilidade, crio dificuldade. Só acredito no eterno.” (ROSA, 1989, p. 1). Eterno este que, se não se concretiza aqui com o símbolo do infinito como em *Grande Sertão: veredas*, eterniza-se a partir do círculo de laçar peru, que, desdobrado, cria a mesma insígnia.

Desde o título de *Tutaméia*, vemos a tentativa de preenchimento do vazio, como a afirmar que cada palavra comporta o seu “porém”, o seu além, o seu traço de constituição passível de demonstrar toda força e radicalidade de criação de Rosa. A vitalidade criativa é a empáfia do peru que morre, como também o João Porém, desenredado e (des)herdado, que não deixa sua criação a ninguém, pois só ele é que fez das aves sua vocação: “E Porém morreu; nem estudou a quem largar o terreno e a criação. Assustou-os.” (p. 592). Seu signo (o que Rosa empreende em *Tutaméia*) que vai de encontro a outros significantes e significados, numa musicalidade apoteótica, é o seu modo de ver, o deslumbramento do olhar para a ave, é o “porém” que quer

acrescentar ao ofício de escritor: “Vem que viam que ele não a esquecia, viúvo como o vento. Andava o rumo da vida e suas aumentadas substituições.” (p. 591).

Com esse tipo de escrita que usa do contar para também enredar e desenredar personagens e histórias, pela fuga à regra da linguagem canônica, essa se dobra, numa constante escrita margeada. Paulo Rónai afirma que, em conversa com Rosa, o autor

segredou que dava a maior importância a este livro, surgido em seu espírito como um todo perfeito não obstante o que os contos necessariamente tivessem de fragmentário. Entre estes havia inter-relações as mais substanciais, as palavras todas eram medidas e pesadas, postas no seu exato lugar, não se podendo suprimir ou alterar mais de duas ou três em todo o livro sem desequilibrar o conjunto. (RÓNAI, 2009, p. 231).

Ou seja, com *Tutaméia* percebe-se a vontade de Rosa de demonstrar

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 seu gênero, o seu instrumento de expressão, a natureza da sua inspiração, a finalidade da sua arte, de toda arte. (RÓNAI, 2009, p. 231).

Para Clara Rowland, os livros de Rosa são livros costurados, pois “projetam a partir do seu interior o seu desdobramento, na medida em que postulam um movimento sobre si próprios que afeta o livro sem, no entanto, afetar a sua materialidade e sem fazer coincidir incompletude e inacabamento.” (ROWLAND, 2011, p. 145). Como livro encadernado, agora, a obra questiona-se como forma limitada; no entanto, nesse processo o leitor se torna importante, por isso ela diz: “o problema do livro e da sua forma em Rosa seja, em primeiro lugar, um problema de leitura”. (ROWLAND, 2011, p. 146).

Tentamos mostrar que o caráter móvel do discurso literário de Rosa aponta uma procura sem fim. Além disso, a estruturação da sua escrita apresenta-nos o novo e, por saber disso, o autor pede, a todo momento, o uso do olhar primeiro, propõe aos leitores “mirar e ver” o diferente, o milmaravilhoso, confirmando a importância dada aos leitores.

Ele procura fazer como João Porém, em seu desenredo: “fechar a estrada em círculo”, a favor da caminhada na contramão da mencionada indústria cultural literária. Com sua “ninharia” consegue estruturar o que aqui defende ser seu projeto estético. É uma questão de poética, explica Rosa, que já dizia a Pedro Bloch: “eu não escrevo difícil – EU SEI O NOME DAS COISAS”. (ROSA, 1989, p. 1). Ele sempre se preocupou com esse “entrelimite”; daí direcionar a leitura de suas obras também para os desenhos, os índices, as notas de rodapé, as epígrafes, os prefácios, estes últimos estudados no capítulo a seguir.

1.4 “Até que a luz nasceu do absurdo”: a organização estrutural da obra

A busca pelo olhar encantado e apoteótico, metaforizado pela presença dos perus, são imagens que representam a construção material do livro *Tutaméia*, segundo esta pesquisa. Tal organização soma-se à conquista da visão extasiada que essa obra de Rosa exige.

A organização estrutural de *Tutaméia* ainda constitui novidade no cenário das letras nacionais. Ramos observa que o “painel estético” montado pelo autor em suas obras anteriores é perpetuado nessa derradeira, pois a organização interna era cara a esse autor. Em *Primeiras Estórias*, por exemplo, há vinte e um contos não por coincidência, quase a metade do número dos contos das *Terceiras Estórias*; *Sezão*, primeiro livro de contos de Rosa, teve seu título mudado, na revisão do autor, para *Sagarana* (1946) e, no novo livro, o autor excluiu um dos contos, por não ter relação profunda com as nove histórias. Em *Tutaméia*, portanto, como afirmado por outros estudiosos da obra, deveria haver a continuidade desse plano literário, e, decerto, há também uma significação no ordenamento das narrativas, na disposição dos prefácios e na apresentação dos dois índices.

Segundo Gérard Genette, o objeto da poética “não é o texto, considerado na sua singularidade”, mas o arquitexto que se destaca em um texto singular, compondo a transcendência textual. Entre as partes dessa arquitextualidade estão os paratextos. Essa relação,

geralmente menos explícita e mais distante, que, no conjunto formado por uma obra literária, o texto propriamente dito mantém com o que se pode nomear simplesmente seu *paratexto*: título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, etc.; notas marginais, de rodapé, de fim de texto; epígrafes; ilustrações; errata, orelha, capa e tantos outros sinais acessórios, autógrafos ou alógrafos, que fornecem ao texto um aparato (variável) e por vezes um comentário, oficial ou oficioso (...) (GENETTE, 2006, p. 9).

No seu livro *Paratextos Editoriais* (2009), originalmente *Seuils*, Genette afirma que um texto se apresenta reforçado por certo número de produções, sejam elas verbais ou não-verbais as quais, de certa forma, o cercam e o prolongam.

A palavra “paratexto” é formada pelo prefixo grego *para*, que significa ao lado de, perto de, o que aduziria para aquilo que acompanha o texto principal, mantendo uma relação de continuidade. Esse termo cunhado por Genette define uma margem, uma fronteira entre o texto impresso e sua interpretação, definindo esses elementos constitutivos como retomadas discursivas do texto. Por tal característica atribuída pelo crítico francês, os paratextos não deveriam ser lidos em sua marginalidade, pois integram o todo de um livro, completando-o. Nesse caso, demonstramos a ideia estudada na primeira parte deste capítulo em que afirmamos ser pela travessia entre as margens do texto que percebemos o processo de escrita de Rosa. Nessa derradeira obra do autor, os paratextos surgem com mais intensidade, ampliando sua importância na obra e o olhar encantado sobre sua leitura.

Para Genette, o paratexto tem força para delimitar o livro, atuando como ponte entre o fora e o interior da obra, instaurando o seu acesso, provocando as descobertas e as releituras. Em *Tutaméia*, tais elementos apresentam informações, intenções e interpretações, confundindo-se com o texto propriamente dito. Os próprios títulos e prefácios, definidos pelo crítico como elementos fortes, oferecem dispositivos para criação de expectativas de leitura, associações e interpretações da obra, em seu conjunto.

Confirmando essa ideia, Ana Maria Bernardes de Andrade (2004) afirma que é possível verificar o projeto estético de Guimarães Rosa pela montagem de seus paratextos. Ela 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.” (ANDRADE, 2004, p. 5). Andrade ainda considera

que um dos motivos para a obra *Tutaméia* ser pouco estudada e conhecida é a própria quantidade de paratextos:

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 acontecimentos em diversos contos do livro. (ANDRADE, 2004, p. 8).

Como já mencionamos, desde 1956, com *Corpo de Baile*, a questão do livro como objeto composto das estórias que traz e de tudo o que o envolve (capas, epígrafes, índices, tipos de letras) ganha espaço no conjunto das obras rosianas. Apesar do silenciamento da crítica sobre tais aspectos, Rowland corrobora o que vimos dizendo:

A importância das sucessivas reedições das obras e das alterações propostas não reside só no nível textual, mas constitui uma história paralela de investimento na forma do livro, em que a insistência sobre a apresentação e reapresentação gráfica dos textos testemunha um progressivo repensar a obra. É também por isso que cada livro de Rosa tem uma história própria; como se o autor tentasse reforçar e recriar uma certa ideia de organicidade. (...) Individuadas, enquanto livros, enquanto unidades “costuradas” que são mais do que a soma das partes que as compõem, é sobre a sua construção que parece incidir o trabalho do autor. (ROWLAND, 2011, p. 142).

Esses paratextos, conforme Andrade, norteiam as charadas elaboradas por Rosa para seus críticos e leitores e são o fio condutor para esse “livro-labirinto”, fio que segue o círculo de João Porém, que fecha a estrada da tradição, mas não prende perus, não hermetiza a arte. São essas margens “bordadas” de *Tutaméia* que “revelam a preocupação do autor com sua imagem construída, com a impressão de sua marca na história da literatura brasileira”. (ANDRADE, 2004, p. 9).

No livro *Em memória de João Guimarães Rosa*, percebemos essa meticulosidade:

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 feitiço 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. (PEREZ, 1968, p. 8).

Na travessia de uma margem de *Tutaméia* a outra, embarcamos nos prefácios tão peculiares quanto plurais da obra, sua força discursiva e sua significação no contexto do livro. Embarcamos como Lioliandro quer usar a canoa Álvira para chegar ao desconhecido do outro lado, em “Ripuária”, conto do livro.

Além dos prefácios, com viés de estória metalinguística, temos também as epígrafes não presentes em todas as estórias, mas articuladas nos índices, que sugerem as muitas leituras, anunciando a intenção de contemplar uma escrita e leitura diferenciadas. Percebemos ainda os sumários, cuja desordem é significativa, comprovando a necessidade de um índice de releitura com os prefácios norteando o ir-vir da leitura; os títulos que se diferenciam, pois apresentam, ao final do livro, a posição invertida; glossários (com palavras inexistentes no livro). Somam-se a isso os desenhos utilizados, nas primeiras edições, ao final de algumas estórias, marcando a identidade entre eles por meio da imagem da coruja, do caranguejo, inseridas em um círculo como uma moeda, ou do nada.

Heloisa Vilhena de Araujo (2001) faz uma análise desses paratextos não-verbais como orientadores da leitura, já que destaca a “figura da coruja, símbolo de Palas Atena, deusa da Sabedoria e, por analogia, alusão a Cristo, Sabedoria de Deus – *Sapientia*” e do caranguejo, “símbolo de Câncer, signo de João Guimarães Rosa” e sua, também, sabedoria. (ARAUJO, 2001, p. 111). Ressalta, outrossim, os contos em que não há desenho, apenas o espaço em branco, o nada, tutameia.

Assim, em “Intruge-se”, conto em que o personagem recorrente no livro, Ladislau, cria uma maneira de descobrir um assassino e assim o faz com um plano bem (ou mal) elaborado, há o símbolo da coruja, indicando a leitura de Araujo sobre o indicativo da sabedoria. E, em “Os três homens e o boi (dos três homens que inventaram um boi)”, o próprio título metalinguístico, envolvido no processo de

criar, no qual João Guimarães Rosa está inserido, o símbolo é o do caranguejo, a gravura desse autor e da inspiração poética dele advinda. Em contrapartida, em “Hiato” não poderia se esperar nada a não ser o vazio da página, sem a imagem, pois além da referência ao título (hiato: pausa), a história do touro que ameaça os dois vaqueiros e que nada faz e a desistência do velho Nhácio da campeação leva-nos ao vácuo, ao nada, ao hiato.

A inserção dos desenhos no pequeno círculo entendido como moeda, nos faz lembrar do título definido como ninharia, moeda de pouco valor (“macuta e meia”). Nesse caso, Rosa parece reforçar ironicamente o valor que atribui a essa obra no conjunto de sua produção literária, pois o extraordinário que se percebe nos outros livros do autor é visto aqui sob outro terreno: o da lacuna que se quer inteira, o do segundo olhar que ainda desperta iluminação.

Nos arquivos do Fundo Guimarães Rosa no IEB/USP está o material no qual Rosa prescreve as ilustrações de capa de *Tutaméia*. O escritor mineiro, como mencionado, participava ativamente das etapas da produção do livro, conforme observa Clara Rowland:

No entanto, as implicações desse acompanhamento da produção do livro vão além de uma reafirmação da “autoria”. Permitem, por um lado, perceber a complexidade daquilo a que podemos chamar os projetos de livro rosiano e por outro, tornam evidente o modo como os materiais paratextuais são postos ao serviço de uma indicação geral de leitura. (ROWLAND, 2011, p. 156).

Compartilhamos das conclusões de Rowland, quando esta pergunta se a preocupação do autor na construção do livro, no que tange também às imagens, não é a própria importância do papel do livro na poética de Rosa. “No fundo, é na tensão entre texto e imagem que a ideia de um livro que não se deixa terminar é construída (...); com a omissão do paratexto, a própria ideia de livro dissolve-se.” (ROWLAND, 2011, p. 157). Além disso, se desde *Grande Sertão: veredas* já se nota a preocupação do autor em não finalizar, quando este utiliza a *leminiscata*, símbolo do infinito, para indicar a impossibilidade de se finalizar a estória, em *Tutaméia* parece-nos que a preocupação se expande, amplia-se. A utilização de vários prefácios, cuja

significação remete explicitamente àquilo que antecede o texto, indica claramente que o livro está sempre começando, ou melhor, que nunca começa verdadeiramente.

As listas, lembradas por Andrade, também são importantes paratextos, pois fazem parte, inclusive do processo de composição anterior ao livro, nos rascunhos do autor, comprovando a importância da pesquisa e da intencionalidade para seu estudo. Como *Tutaméia* é seu ideário estético, segundo postulamos, as listas não poderiam deixar de estar presentes. Assim, no primeiro prefácio, “Aletria e Hermenêutica”, há uma série de frases elencadas, à semelhança de listas (como também são os dicionários), a mostrar por meio delas a transcendência do humorismo que ele aborda nesse texto. Com esse artifício, Rosa reflete sobre seu processo criativo, discorre sobre o sentido da literatura, sobre o poder de representação da palavra e sobre seu processo de composição.¹⁰

Assim como a lista arbitrária dos dicionários, Rosa fazia listas que hoje estão guardadas no IEB-USP. Em algumas delas

palavras foram transcritas e alfabeticamente ordenadas, indiferenciadamente recolhidas de anotações de viagem, de leituras de sessões de consulta de dicionários, em que se intromete o signo pessoal *m%*, que indica apropriação pessoal da palavra, da expressão, ou da combinação sugerida pelo trabalho seletivo de compilação. (ROWLAND, 2011, p. 148).

Fato semelhante é o que vemos no último prefácio do livro “Sobre a escova e a dúvida” em que, após falar de si e da forma de composição de alguns de seus livros, Rosa lista palavras enquadradas em um glossário, o qual apresenta vocábulos sequer abordados em *Tutaméia*. A inclusão desse paratexto (glossário) em outro (o prefácio), segundo Andrade, “reafirma a postura do autor, explicitada na disseminação de seus prefácios, em baralhar os limites entre o fora do texto e o texto.” (ANDRADE, 2004, p. 60).

Essa vontade de Rosa de classificar e organizar, transposta em *Tutaméia* pelo cuidado com os paratextos e em especial com os do tipo listas tais quais os índices, o

¹⁰ Essa tentativa de organizar, classificar e elaborar listas está em livros da Bíblia, inspiração também de Rosa. O Gênesis e Deuteronômio, por exemplo, apresentam essas características. O primeiro apresenta a genealogia dos patriarcas bíblicos com longas listas de nomes desses descendentes. O livro de Deuteronômio, por sua vez, mostra a tentativa de organizar o mundo e a fidelidade a Deus segundo as leis, com autoria de Moisés.

glossário, a glosação se relaciona com o estudo de Maria Esther Maciel (2004) sobre as produções de autores como Jorge Luis Borges, Arthur Bispo do Rosário, Peter Greenaway e outros. Para ela, “o ato de rotular e descrever objetos em listas foi uma das primeiras práticas taxonômicas de que se tem notícias nas civilizações alfabetizadas, figurando como procedimento mais elementar advindo da influência da escrita nas operações cognitivas.” (MACIEL, 2004, p. 20).

No entanto, a elaboração peculiar dessas listas por esses autores revela, “através das ordenações taxonômicas, a desordem e a multiplicidade do mundo.” (MACIEL, 2004, p. 22). Nesse caso, esse cenário é similar ao do conto “A biblioteca de Babel”, no qual Borges evidencia, segundo Maciel,

a insensatez da tentativa de arquivamento ou classificação exaustiva do conhecimento e das coisas do mundo visto que todo recenseamento, tende, em seus limites, a revelar o caráter do que é naturalmente incontrolável e ilimitado. (MACIEL, 2004, p. 14).

Ao evidenciar o estudo desses autores, dentro dessa perspectiva, Maciel nos ajuda a descortinar o procedimento de organização pelas listas empreendido também por Rosa:

Não obstante o gesto de classificar seja um dado presente em todos os tempos e lugares, nenhuma classificação que se quer exaustiva – seja ela regida pelo movimento espontâneo da imaginação ou pelos critérios legitimados pela razão –, é satisfatória em si mesma. Isso, por saberem (os autores), consciente ou inconscientemente, que a desordem não deixa de habitar qualquer de nossas tentativas de apreensão totalizadora do mundo, visto que o paradigma da construção e reconstrução dos mundos míticos, místicos, estéticos e até mesmo científicos, como aponta Félix Guattari, é sempre o da narratividade delirante. (MACIEL, 2004, p. 25).

1.4.1 Índices, epígrafes e notas de rodapé: outras narrativas

Retomando a questão, mencionada na primeira parte do capítulo, acerca do índice, importantíssimo paratexto nas obras de Rosa, em especial em *Tutaméia*, Clara Rowland ressalta que,

para além de *Sagarana*, todos os livros publicados em vida por Guimarães Rosa têm algum tipo de encenação desdobrada no índice, elemento que indica a configuração do livro, que decorre da sua materialidade linear mas que abre a possibilidade de uma leitura não linear, mapa do território que dá dele a primeira imagem, decomposto e reunificado aos fatores que o constituem. (ROWLAND, 2011, p. 159).

Esse índice, segundo Rowland, abarca as funções prefaciais, estabelecendo um itinerário de leitura sem recorrer a uma primeira pessoa autoral propriamente, embora prefácios e nome de autor estejam presentes no índice e, juntos, compõem as regras do “jogo” no espaço da epígrafe.

Os índices elaborados no início e no final do livro funcionam e nos mostram aspectos diferentes. O primeiro funciona como elenco das narrativas e os quatro prefácios estão imiscuídos às histórias que aparecem na monotonia aparente da ordem alfabética (mais uma lista). Esse dado da sequência de dicionário na ordem das letras nesse sumário torna-se importante quando o relacionamos com o que Rosa disse a Lorenz: “No dia em que completar cem anos, publicarei um livro, meu romance mais importante: um dicionário. Talvez um pouco antes. E este fará as vezes de minha autobiografia” (ROSA, 2009, p. LVII).

A ordem do índice é contrariada a partir da letra J, para formar JGR, com os contos “João Porém, o criador de perus”, seguido de “Grande Gedeão” e “Reminiscção”, títulos os quais Araujo percebeu a presença do “ão”, “que indica ‘grandeza’, reforçada, ainda, pela palavra ‘grande’ no *Grande Gedeão: João, Grande Gedeão, Reminiscção*. Tal (des)organização, como afirma Maria de Santa-Cruz (2001), indica uma maneira de Rosa mostrar sua consciência em criar uma nova ordem para compor um processo de escrita baseado na travessia constante. E, mais do que isso, segundo tal autora, a importância da inscrição do nome do autor não é simplesmente um elemento em um discurso, remete a uma função classificatória; tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, deles excluir alguns, opô-los a outros. Por outro lado, ele relaciona os textos entre si. Além disso, segundo Foucault, o nome do autor “corre, de qualquer maneira, aos limites dos textos, que ele os recorta, segue suas arestas, manifesta o modo de ser ou, pelo menos, que ele o caracteriza.” (FOUCAULT, 2001, p. 274).

Essa subversão da sequência alfabética no índice, com a inscrição do nome do autor, mostra mais uma vez a fuga de um sistema clássico, ou seja, a resistência ao previsível, que já se declarava na linguagem da ficção rosiana, mas que, com *Tutaméia*, estende-se à forma como essa linguagem se apresenta ao leitor. Como analisa Rowland, “contra o arbitrário que o dicionário institui, a assinatura afirma a unidade do nome, que se preserva e não se deixa inteiramente decompor, imprimindo-se como um desvio na materialidade do livro” (ROWLAND, 2011, p. 154).

Nesse caso, temos mais uma vez a prova da constituição do círculo, do infinito, no qual o autor, de maneira clara, mistura-se ao narrador e ao personagem, sem que seja possível, para o estudioso de sua obra, desvincular a ficção do seu processo de feitura, o objeto literário do seu fazer. Por isso o círculo que nos enreda e nos chama para o interior do livro é a mesma roda que o peru habita e que atrai nossos olhos para a fabulação.

O segundo índice separa o título dos prefácios e só agora eles surgem como funcionais, antes das narrativas. Sérgio Dalate (1994), em sua leitura de *Tutaméia*, afirma que as iniciais maiúsculas dos prefácios, “sob a forma anagramatizada, compõem seu pré-nome, João (HANS) em língua alemã” (DALATE, 1994, p. 92). Nesse segundo sumário, aparece outra grande relação de paratexto, o título. Aqui, ao contrário do primeiro índice em que aparece “*Tutaméia – Terceiras Estórias*”, assim como visualizamos na capa, o título é *Terceiras Estórias – Tutaméia*, sugerindo uma leitura espelhada, na qual se identifica relações, mas às avessas. Essa modificação aduz também às maneiras diferentes que vamos ler, nas segundas, terceiras, quartas leituras, o que antes era óbvio no livro.

O índice, enquanto margem paratextual, como uma travessia sobre a construção do processo de escrita, é, assim, um espaço de indicação de leitura e vai questionar a ordem que representa, instituindo ao leitor um movimento de revisão, contrário a uma ordem preestabelecida e a uma conclusão. Trata-se de um livro que pode ser lido de trás para frente, pelo meio, pelas margens, e, de todas as formas; esse livro indicará ao leitor uma presença autoral fortíssima e a consciente necessidade de o autor demonstrar suas ideias sobre literatura e sobre seu processo criativo.

Analisando a disposição do índice, o estudioso reafirma a comunicabilidade entre os contos. Isso porque, para ele,

são quarenta os títulos arrolados no índice. Se colocados em duas colunas de vinte, eles apontam o seu duplo, em linha horizontal, complementando a leitura e o sentido do enunciado pela réplica narrativa. O primeiro conto “Antiperipléia” se espelha em “Zingarêscas”, o último. Como em *Primeiras Estórias*, as duas narrativas trazem a viagem como tema; a ida do guia de cego às cidades e o seu retorno, junto a outros personagens do livro. (DALATE, 1994, p. 93).

Ainda que a peculiaridade dos índices (no início e no final do livro) se faça presente nas últimas obras do autor, conforme dissemos, (por exemplo, nos tomos de *Corpo de Baile* o que era poema se transforma em romance e conto, a ordem se inverte em alguns; em *Primeiras Estórias*, o último índice é apontado com uma sequência de desenhos), em *Tutaméia* a reorganização é anunciada pelas epígrafes de Schopenhauer (aparecimento singular e não usual, fato que nos reacende a curiosidade e a atenção). Sobre esse aspecto, Ana Maria Bernardes de Andrade observa que

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. (ANDRADE, 2004, p. 52).

Essa lista de nomes nos lembra, então, como mencionamos, dicionário, sequência enciclopédica, fato relacionado por Andrade como um desejo de Rosa de compor uma “enciclopédia sertaneja, um repositório de informações acerca do mundo rural brasileiro, entremeado de eruditíssimas citações intertextuais, providas do universo letrado, hoje vastamente reconhecidas pela crítica” (ANDRADE, 2004, p. 58). Dicionário e enciclopédia simbolizam a vontade do autor de evidenciar um projeto totalizador, como já afirmado com *Tutaméia*.

Os arquivos de Rosa sugerem, do mesmo modo, a compulsão da classificação já mencionada, da recolha e da elaboração de um arquivo, formado de elementos

dísparos, heterogêneos, como títulos esparsos, expressões, ditos populares, catalogações de nomes de animais, plantas, pedras, que denunciam o leitor ávido que Rosa era e o tipo de leitor que ele esperava. Essa matéria de recolha é assinalada com nomes de obras em que será reinscrita, ou de obras que nunca vieram a público. Se não aproveitados, alguns nomes ou frases reaparecerão em outras listas, num processo ininterrupto de reelaboração e de muita mobilidade.

Outro paratexto importante nessa obra metacrítica são as intertextualidades em forma de epígrafes e de citações de outros autores, ora nelas (epígrafes), ora no corpo do texto. Nesse caso, elas são uma confirmação da escrita de Rosa imbuída de leituras feitas, pensamentos afirmados de toda sua trajetória literária, na constituição da sua concepção de arte, literatura e escrita. Assim, as relações intertextuais, fortíssimas em *Tutaméia*, mostram a paratextualidade que não deve ser esquecida. Araujo, numa análise cuidadosa do vasto material de margem que constitui a última obra de Guimarães Rosa, afirma:

Em *Tutaméia*, assim, encontramos epígrafes de autores conhecidos, como Sêneca, Sexto Empírico, Shopenhauer, Tolstói; menos conhecidos, como P. Bourdin (citando a *Lógica* de Paul Mouy) e dr. Lévy-Valensi. Encontramos, ainda, menções a outros, no corpo dos quatro prefácios e dos contos do livro – Quintiliano, Protágoras, Platão, Anaximandro, Aristóteles, Bergson, Manuel Bandeira, Paul Valéry, Rilke... Há, finalmente, que mencionar epígrafes de autores e textos desconhecidos ou mesmo inventados: Quiabos, O Domador de Baleias, Efemérides Orais, 1ª Tabuleta. (ARAUJO, 2001, p. 14).

Vimos também Rosa referenciar diretamente Kafka, Dostoievsky, Vinícius de Moraes, Augusto dos Anjos, Manuel Bandeira e outros. Em uma correspondência com Bizzarri, datada de 25 de novembro de 1963, Rosa declara:

Ora, Você já notou, decerto, que, como eu, os meus livros, em essência são “anti-intelectuais” – defendem o altíssimo primado da intuição, da revelação, da inspiração sobre o bruxolear presunçoso da inteligência reflexiva, da razão, a megera cartesiana. Quero ficar com o Tao, com os Vedas e Upanixades, com os Evangelistas e São Paulo, com Platão, com Plotino, com Bergson, com Berdiaeff – com Cristo, principalmente. (ROSA, 2003, p. 90).

“Aletria e Hermenêutica”, primeiro prefácio do livro, confirma essa vontade dele: “(Só que, o que assim se põe, é o argumento de Bergson contra a idéia do ‘nada absoluto’)” (p. 531). Num trecho em que demonstra a influência desses nomes “anti-intelectuais”, na crítica à razão em sua escrita, usa uma citação em latim, comum no final de demonstrações matemáticas: “*Quod erat demonstrandum*” (Como se quer demonstrar). Ou seja, neste caso, usa um primado da lógica, mas também a quer subverter.

Essas intertextualidades, que por si só são paratextos (e, conforme demonstramos, essenciais ao texto), dentro de um outro, no caso o prefácio, permite aos leitores construir a ponte necessária para sistematizar as discontinuidades do livro:

Tudo portanto, o que em compensação vale ² é que as coisas não são em si tão simples, se bem que ilusórias. “O erro não existe: pois que enganar-se seria pensar ou dizer o que não é, isto é: não pensar nada, não dizer nada” – proclama genial Protágoras; nisto, Platão é do contra, querendo que o erro seja coisa positiva; aqui, porém, sejamos amigos de Platão, mas ainda mais amigos da verdade; pela qual, aliás, diga-se luta-se ainda e muito, no pensamento grego. (ROSA, 2009b, p. 532).

Na citação, o autor/narrador menciona ser amigo da “verdade”, a qual sabemos ser tema, em sua dualidade com o fictício, em contos de *Tutaméia*. A parte em itálico é particularidade também dos outros três prefácios (todos em itálico) e aduz à inserção de uma outra voz no texto, a voz do autor. Essa se traveste de vários narradores, já que nesse prefácio o narrador conta piadas, mostra poesias alheias, insere trechos de textos referenciados, reproduz conclusões filosóficas e teóricas de outrem ou mesmo menciona autores que leu e estudou: “*Deixemos vir os pequenos em geral notáveis intérpretes, convocando-os do livro ‘Criança diz cada uma!’, de Pedro Bloch*” (p. 533) (depois cita um longo diálogo retirado desse livro); “*Risada e meia? Acerte-se nisso em Chaplin e em Cervantes*” (p. 529); “*Entretanto – e isso concerne com a concepção hegeliana do erro absoluto?*” (p. 530); “*Nem é nada excepcionalmente maluco o gaio descobrimento do paciente que, com ternura, Manuel Bandeira nos diz em seu livro ‘Andorinha, Andorinha’*” (p. 535). Depois desse trecho reproduz um parágrafo do autor.

No entanto, no excerto maior, citado anteriormente, há também partes em que o itálico não ocorre, com uso, inclusive, das aspas: ““O erro não existe: pois que enganar-se seria pensar ou dizer o que não é, isto é: não pensar nada, não dizer nada”” (p. 532). Há, assim, uma explícita busca de ideias, não mera menção a autores. São essas ideias que, junto com as de Rosa, circunscrevem o que compõe sua visão estética enquadrada em *Tutaméia*.

As notas de rodapé, outro importante paratexto marginal, ganham aqui advento de texto principal. No primeiro prefácio, há poema, anedota, explicações e citações nelas:

² *Ainda uma adivinha “abstrata”, de Minas: “O trem chega às 6 da manhã, e anda sem parar para sair às 6 da tarde. Por que é que não tem foguista?” (Porque é o sol). Anedótica meramente. Outra, porém, fornece vários dados sobre o trem: velocidade horária, pontos de partida e de chegada, distância a ser percorrida; e termina: – “Qual é o nome do maquinista?” Sem resposta, só artilosa, lembra célebre koan: “Atravessa uma moça na rua; ela é a irmã mais velha ou a caçula?” Apondo a mente a problemas sem saída, desses, o que o zenista pretende é atingir o satori, iluminação, estado aberto às intuições e reais percepções. (ROSA, 2009b, p. 532-533).*

Essa nota de rodapé acima é a que corresponde ao número dois da citação da página anterior. Nesse caso, o paratexto (nota) alude à anedota e adivinha, que dão o caráter ilusório às coisas, apesar do erro não existir, segundo o que se estabelece no prefácio pelo narrador-autor e os filósofos em quem sustenta sua conclusão. A presença desse tipo de texto (anedota e adivinha), no rodapé, é um anúncio do traço humorístico presente em *Tutaméia*, e a menção ao *koan* (estrutura narrativa que foge à razão e que se refere ao estado de iluminação espiritual budista) relaciona-se à intuição e à percepção presente em todos os contos de *Tutaméia*.

Esse dado parece refletir as situações limite que fazem as histórias do livro ter, em seu enredo, um latejo que vai do real ao fictício. Nesse caso, a nota de rodapé, ratificou de forma pouco usual (pois utiliza uma adivinha e anedota), o que foi falado no trecho do prefácio que deu origem a ela. Com isso, admite-se que o paratexto se integra à formação do sentido do livro.

No último prefácio, “Sobre a escova e a dúvida”, em uma de suas secções (ele apresenta sete), há em uma nota de rodapé uma lista grande de nomes de vacas

documentadas pelo personagem que acompanha quem parece ser o próprio Rosa em uma viagem com vaqueiros. Essa documentação feita pelo vaqueiro/poeta João Henriques (Zito) espelha o registro meticuloso do próprio Rosa, remetendo, inclusive, à célebre viagem que fez com vaqueiros em 1952. Inserir explicitamente o que aos nossos olhos faz parte da sua maneira peculiar de compor já não seria a comprovação de uma vontade de desvelar a sua maneira de fazer literatura?

Há também, em outra secção do mesmo prefácio, nessa margem textual, um fato relacionado à forma peculiar da composição da escrita do autor. Assim, em: “*Dadas vezes, a chance de topar, sem busca, pessoas, coisas e informações urgentemente necessárias.*”⁶ (p. 658) insere-se, no rodapé:

⁶ Meu colega amigo Dayrell, do Serro-Frio, faz tempo contara-me que isso, transposto do inglês, chamar-se-ia “soroptimícia”. Num hotel, fio que no Baglioni de Florença, li numa porta “Soroptimist Club” e vi-me em reunião de sociedade internacional, espécie de Rotary feminino. Só mais tarde, no “*Brewer’s Dictionary of Phrase & Fable*”, encontrei o nome: SERENDIPITY. “Feliz neologismo cunhado por Horace Walpole para designar a faculdade de fazer por acaso afortunadas e inesperadas “descobertas”. Numa carta a Mann (28 de janeiro de 1954) ele diz tê-lo tirado do título de um conto de fadas, “*Os Três Príncipes de Serendip*” que – “estavam sempre obrando achados, por acidentes ou sagacidade, de coisas que não procuravam.” (ROSA, 2009b, p. 658).

Tal explicação acrescenta-se à fala do narrador/autor o qual afirma ser sua escrita, por vezes, pontuada de fenômenos metapsíquicos. A voz da nota de rodapé parece ser a de um autor que se esmera em apontar aos leitores o processo de constituição de seus escritos. Rosa, que sempre se esquivou de prefácios didáticos sobre suas próprias obras, aparece aqui dando acontecimentos e detalhes da composição de seus livros.

No entanto, ele poderia estar brincando com os leitores, fazendo-os acreditar nesse ardil. Agora, quem poderá estar sendo enredado é o próprio leitor. Até porque o Dr. Dayrell, citado nesse prefácio, aparece como personagem no conto “Orientação”, como engenheiro da Central, em cuja casa trabalhava o chinês Yao Tsing-Lao, chamado de Joaquim por todos: “Cozinhava, e mais, na casa do Dr. Dayrell, engenheiro da Central” (p. 619). Então seria essa nota de rodapé instrumento também para a ficcionalização do autor. Essa nota torna-se, assim, constituinte do

objetivo do livro, segundo nossa concepção: embaralhar as fronteiras do fora e dentro do texto, compor uma nova forma de escrever e suscitar leitura, pois a interpretação do paratexto acrescenta ainda mais artifícios a essa intenção do autor.

Em *Corpo de Baile*, o autor demonstra o trabalho a partir desse paratexto, no qual, através de enigmas, transcende significados e situações. É o que acontece em “Cara-de-Bronze”, no qual, em extensas notas de rodapé, aparece até cantigas de João Barandão. Em uma delas, a referência no rodapé do conto mencionado, do tomo *No Urubuquaquá, no Pinhém*, corresponde a um complemento do verso declamado pelo personagem cantador que acompanha o relato de Grivo, em sua viagem:

Cf. nas *Cantigas de Serão, de João Barandão*:

*Meu boi azulego-mancha,
Meu boi raposo Silveiro:
Deu dezembro, deu trovão,
Deu tristeza e deu janeiro...* (ROSA, 2009a, p. 527).

A alusão a João Barandão acontece também em “Cara-de-Bronze” como epígrafe:

*Eu sou a noite p’ra a aurora,
Pedra-de-ouro no caminho:
Sei a beleza do sapo,
A regra do passarinho;
Acho a sisudez da rosa,
O brinquedo dos espinhos*

(Das *Cantigas de Serão de João Barandão*)¹¹ (ROSA, 2009a, p. 491).

Esse paratexto (epígrafe), presente em toda sua peculiaridade em *Tutaméia*, aparece também em forma de hipógrafo. E é, em uma delas, das quatro que aparecem no livro, que surge novamente o João Barandão:

*Deu seca na minha vida
E os amores me deixaram
tão solto no cativeiro.*

Das cantigas de Serão de João Barandão. (ROSA, 2009b, p. 551).

¹¹ Parênteses mantidos da epígrafe montada por Rosa.

Nesse caso, a hipógrafe encerra o conto “Barra da Vaca”, no qual o desgarrado Jeremoavo termina enredado e expulso de uma cidadezinha. Dessa forma, a marca paratextual complementa o conto. A volta do João Barandão mostra novamente que os livros de Rosa devem ser lidos como um único. Na verdade, concluímos que os grandes autores parecem escritores de um livro só. Além disso, nesse exemplo, o autor mineiro mostra a consciência do processo de criação, ofício de escritor levado ao extremo, pois é capaz de ficcionalizar um autor, que por si só já empreende a ficção, sendo este autor constante nas suas estórias.

As epígrafes apresentam essa mesma característica, pois com exceção de algumas que abrem as sete seções do último prefácio em que o autor alude a Sêneca, Das Efemérides Orais, P. Bourdin, Tolstói, Sextus Empiricus, Dr. Lévy-Valensi, e a menção a Porandiba (narrativa indígena, também designada como Poranduba), em “Arroio-das-antas”, as outras são de autores ficcionalizados, como já começamos a dizer. Em sua maioria, essas epígrafes apresentam relação com a estória do texto; em algumas, no entanto, a relação parece ser às avessas. Assim, ainda em “Barra da Vaca”, a epígrafe se relaciona com o assunto, embora o autor seja criado por Rosa, em seu embaralhamento dos sujeitos autorais:

*Quando eu morrer, que me enterrem
Na beira do chapadão
– contente com minha terra,
Cansado de tanta guerra,
Crescido de coração.*

Tôo (ROSA, 2009b, p. 549).

Em contrapartida, no conto “A vela ao diabo”, o personagem Teresinho ao notar o morno amor nas cartas da distante noiva Zidica, decide fazer novena, mas sem saber a qual santo: “A de que se lembrou: novena, heróica. Devia, cada manhã, em igreja, acender vela e de joelhos ardê-la, a algum, o mesmo, santo – que não podia saber nem ver qual, para o bom efeito.” (p. 543). Nessa espera por notícias, e na falta de sucesso da novena, lembra-se de Dlena: “Deus é curvo e lento. E ocorreu-lhe Dlena”. A falta de santo e a reza errada que praticava (“Sem pejo ou vacilar, começou, rezando errado o padre-nosso.” p. 543) parecem ser causa da ineficácia da

novena, a qual é percebida através do seduzir do rapaz pela “convivialidade” dos “olhos de gata” de Dlena e da dúvida do amor entre ela e Zidica.

Tal fato corrobora o título que lembra o provérbio “Acendeu uma vela a Deus e outra ao diabo” e explica a indecisão de alguém por uma escolha. No entanto, a moça outra prova-se ser a própria encarnação do “coisa ruim”: “O diabo não é inteiro nem invento.” (p. 545). Dlena se revela, no ponto em que Teresinho continua à espera da resposta da noiva:

Dlena, ei-la – jeitinho, sorrisinho, dolo – estampada no vestido, amarelo com malhas castanho-vermelhas. Foi ela quem abriu o envelope; o iá-iá-iá de rir – riu de modo desusado. Mas franziu-se, então que então. Ela era: seus olhos sem cinzas, rancordiosa. A carta rasgou, desfaçava-se. (ROSA, 2009b, p. 545).

Cleusa Rios Pinheiro Passos (2000) percebe que o vocábulo “rancordiosa” anuncia as verdadeiras intenções dessa personagem, pois é a mistura de “rancor, cordial e odiosa”. O rapaz se decide e vai embora para a noiva e são “infelizes e felizes, misturadamente”. Nessa estória, a epígrafe é: “*E se as unhas roessem os meninos?* Estória imemoriada.” (ROSA, 2009b, p. 543).

Nesse caso, a relação do paratexto com a estória se faz pela ideia do contrário, pois inverte os constituintes da frase: não é o menino que rói as unhas; em *Tutaméia*, as unhas roem os meninos. Para Passos, a epígrafe “insinua a inusitada inversão do desejo” e “reordenando ou desordenando o chavão” das estórias das fadas e feiticeiras, encontramos ao final do conto: “Foram felizes e infelizes, misturadamente.” (PASSOS, 2000, p. 53-54). Esse valor às avessas está presente, então, no momento de revelação e transformação que muda o destino dos personagens.

Assim, as notas de rodapé, epígrafes, hipógrafes, desenhos, embora presentes em outros livros de Rosa, somam-se em *Tutaméia* aos outros variados paratextos já carregados de peculiaridades, para demonstrar os meios de ordenarmos, ainda que de forma não linear, as significações e os enigmas montados pelo autor. São um meio de entender que a forma de sua escrita diferenciada é a maneira que Rosa nos lança para o círculo infinito de sua escrita que, para sempre e continuamente nos atira para o belo e para a leitura transbordante.

O peru precisa gritar, “gruzir outro gluglu” para clamar a presença do olhar do seu expectador, assim como faz a escrita de Rosa, pois tem a necessidade da presença da visão verdadeira do leitor para entendê-la. Isso reafirma para nós o que Rosa já havia falado a Ruy Castro e que este transpôs, na edição de 10 de novembro de 1968, no *Correio da Manhã*, sobre a primazia dos leitores na sua obra. Castro diz:

Era para mim surpreendente escutar o aristocrático autor de tantos livros difíceis e quase incomunicáveis (segundo alguns críticos) repetir-me insistentemente que não importava tanto uma tradução perfeita. O que importava era a divulgação que se fazia do livro. Importante era a criação de outros públicos, de outros leitores. (CASTRO, 1968, p. 2).

Essas marcações paratextuais, então, bem como os itálicos constantes nos textos e na estrutura dos prefácios marcam o que poderia evidenciar uma parcialidade do autor e a ficcionalidade da estória, misturadas, indivisas, num jogo complexo de procuras, como se o escritor, por meio de sua ficção, buscasse continuamente olhar-se ao espelho.

Não era objetivo dessas seções exaurir as análises dos paratextos, mas sim exhibir como eles estão presentes em *Tutaméia* e como se mesclam à composição diferenciada dos contos, em que a voz do narrador se combina com a do autor nas suas citações, notas de rodapé e figuras. Tais recursos, conforme demonstrado, exigem a participação ativa do leitor ou narratário, junto aos personagens, às vezes um expectador que se quer ativo na emenda das significações.

Essas características levam a entender *Tutaméia* como sendo vários textos dentro de um texto só. O livro força a uma desmobilização contínua, avessa ao caráter de imobilidade característico da leitura. O leitor, convidado a um jogo, põe-se em movimento, vai do início ao fim, do meio para os lados, da página para seus rodapés. Nesse processo, aguça-se uma curiosidade, nunca satisfeita, e uma busca perene para a percepção da força metamórfica da escrita de Rosa.

Capítulo 2

“CONVOSCO, COMONHO”: Outra forma de contar a travessia

Então, ao narrador foge o fio. Toda estória pode resumir-se nisto: – Era uma vez, e nessa vez um homem. Súbito, sem sofrer, diz, afirma: – ‘*Lá...*’ Mas não acho as palavras.

João Guimarães Rosa

2.1 “Conta-se, comprova-se e confere”: conversa entre narradores

Após análise dos paratextos e da percepção do anúncio de novidade em *Tutaméia*, por meio da leitura que começamos a fazer da metáfora do peru nas obras de Rosa, propomos nesta seção analisar o processo diferenciado da composição da narrativa, sob o viés do embaralhamento de vozes narrativas no constituir deste livro. Nesse ponto, entendemos ser necessário relacionar essas características à luz de alguns autores, evidenciando, entretanto, o texto literário. Ele será meio para destacar a potência da narração rosiana, na qual cada linha pode representar tantos outros sentidos “à história, sobre cujo fim vogam inexactidões, convindo se componham.” (p. 625). Apesar das relações pretendidas, entendemos, neste trabalho, que a originalidade do autor brasileiro é difícil de ser enquadrada em alguma teoria.

Ao abordarmos a montagem diferenciada em uma narrativa e o deslocamento de vozes em sua produção e na de um livro, consideramos o estudo de Mikhail Bakhtin sobre a poética de Dostoiévski. O filólogo russo propõe que os significados só podem se originar do diálogo. Essa ideia compõe o dialogismo intrínseco ao princípio da heterogeneidade da linguagem em que um discurso é construído a partir do discurso de outro. O dialogismo estruturado por Bakhtin, no entanto, “não pode ser estabelecido por meio de critérios genuinamente linguísticos, porque as relações dialógicas, embora pertençam ao campo do *discurso*, não pertencem a um campo puramente linguístico do seu estudo.” (BAKHTIN, 2013, p. 208).

Destarte, os elementos da estrutura da narrativa, segundo ele, são inteiramente dialógicos:

As relações dialógicas – fenômeno bem mais amplo do que as relações entre as réplicas do diálogo expresso composicionalmente – são um fenômeno quase universal, que penetra toda a linguagem humana e todas as relações e manifestações da vida humana, em suma, tudo o que tem sentido e importância. (BAKHTIN, 2013, p. 47).

Para Bakhtin, Dostoiévski entendia que “onde começa a consciência começa o diálogo. Apenas as relações puramente *mecânicas* não são dialógicas, e Dostoiévski negava-lhes categoricamente importância para a compreensão e a interpretação da vida e dos atos dos homens. (BAKHTIN, 2013, p. 47).

Embora alvitrada para o romance de Dostoiévsky, autor citado em um dos prefácios de *Tutaméia*, podemos perceber as mesmas características em Rosa. Sem pretensão de tipificação e sem abordar detalhadamente a linguagem, que não é objeto deste estudo, entendemos que, assim como a poética de Dostoiévsky, com *Tutaméia*, Rosa empreende esse projeto dialógico que Bakhtin define¹². Rosa reflete todos os planos da narrativa, como um grande diálogo, sem reservar ao autor a última palavra, mas refletindo em sua obra a natureza dialógica da própria vida e do próprio pensamento humano.

Nesse estudo, no qual diz que em literaturas como essas tratam “*não de um autor e artista, que escrevia romances e novelas, mas de toda uma série de discursos filosóficos de vários autores e pensadores*” (BAKHTIN, 2013, p. 3, grifo do autor) é possível ver também que múltiplas vozes representam o universo plural, o diálogo sem fim. Dessa forma, o fundamento do processo dialógico de Bakhtin, segundo Paulo Bezerra, “é a interação entre as vozes que povoam a obra literária” (BEZERRA, 2013, p. XVIII). O termo usado para essa característica, a polifonia, refere-se à ligação dessas diferentes vozes, sem que exista dominação de uma sobre a outra, pois funcionam como seres autônomos, com visão de mundo, voz e posição próprias.

Em *Tutaméia*, percebemos muito clara tal propriedade em virtude da quantidade de epígrafes, hipógrafes, citações no corpo do texto, nomes de autores explicitamente mencionados, alusão a autores e pensadores ficcionalizados, a voz autoral subtendida nos índices e em partes dos contos do livro. Além disso, os constantes itálicos, as aspas, travessões e a presença implícita ou explícita de um narratário mostram o caráter polifônico da obra. Relacionando-o à *Tutaméia*, nos temas já tratados aqui, percebemos a chave da polifonia empreendida por Bakhtin:

¹² Entendemos que Rosa não é o criador dos textos polifônicos, no entanto, destacamos em *Tutaméia* essa característica para elucidar a montagem das vozes estruturais do livro em um processo imbricado e inusitado.

A essência da polifonia consiste justamente no fato de que as vozes, aqui, permanecem independentes e, como tais, combinam-se numa unidade de ordem superior à da homofonia. E se falarmos de vontade individual, então é precisamente na polifonia que ocorre a combinação de várias vontades individuais, realiza-se a saída de princípios para além dos limites de uma vontade. Poder-se-ia dizer assim: a vontade artística da polifonia é a vontade de combinação de muitas vontades, a vontade do acontecimento. (BAKHTIN, 2013, p. 23).

As vozes essenciais nessa obra seriam como convicções e pontos de vista acerca do mundo do autor. Segundo Bakhtin, todas as relações entre as partes externas e internas e os elementos do livro têm caráter dialógico. Assim, como dito para Dostoiévski, Rosa constrói um grande diálogo com vozes extraídas de várias consciências que vamos percebendo, à medida que as emendamos; não só as vozes dos personagens, narradores, narratários e do leitor subtendido neles, mas as vozes dos itálicos, das aspas, das notas de rodapé e dos outros paratextos já apresentados.

Contudo, segundo nos lembra Bakhtin, “a unidade do romance polifônico, que transcende a palavra, a voz e a ênfase, permanece oculta” (BAKHTIN, 2013, p. 51). Nesse caso, o mistério existe e nos propomos a lê-lo. O autor mineiro parecia saber disso, pois pede, na epígrafe do índice de releitura, sob a voz de Schopenhauer: “*Já a construção, orgânica e não emendada, do conjunto, terá feito necessário por vezes ler-se duas vezes a mesma passagem.*” (p. 688). Essa epígrafe que parece duplicada (uma parece complemento da outra: “*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.*” p. 527), como o próprio índice, elucida o caráter simultâneo de obras polifônicas, pois entende-se que os leitores deverão fazer essa leitura plural e concomitante. Tal percepção se liga ao caráter circular da obra em que as linhas que marcam o início e o final das leituras se interpenetram.

Além disso, essa característica reforça o pensamento de Bakhtin traduzido por Paulo Bezerra, no qual o primeiro

ênfatiza o papel do sujeito, quer como autor em todas as instâncias do processo de criação, quer como leitor. Como autor, nós o “encontramos (percebemos, compreendemos, sentimos, temos a sensação dele) e qualquer obra de arte (...)”. Como leitor, é a “segunda consciência, a consciência do interpretador”, que ‘não pode ser eliminada ou neutralizada’. (BEZERRA, 2013, p. XVII).

Esse contato se faz entre indivíduos e nele não se pode apagar a divisão de vozes, pois aí o sentido desapareceria e, segundo Bakhtin, em *Estética da Criação Verbal*, a afirmação não seria um texto, mas um tratado de ciências naturais.

Ao discorrer sobre a formação das personagens nos romances do autor russo, Bakhtin acaba por revelar muito do processo de constituição do conto em *Tutaméia*. Assim, os personagens aparecem como vozes, pois apresentam consciência e autoconsciência, carregam em sua característica montada pelo autor muito dele próprio e do narrador. Isso quer dizer que a própria personagem e o que a envolve transfere-se do campo de visão do autor para seu campo de visão. E, conforme Bakhtin, a nova posição artística do autor em relação ao herói no texto polifônico é

uma posição dialógica seriamente aplicada e concretizada até o fim, que afirma a autonomia, a liberdade interna, a falta de acabamento e de solução do herói. Para o autor, o herói não é um “ele” nem um “eu”, mas um “tu” plenivalente, isto é, o plenivalente “eu” de um outro (um “tu és”). O herói é o sujeito de um tratamento dialógico sério, presente, não retoricamente simulado ou literariamente convencional. (BAKHTIN, 2013, p. 71).

Por isso, como um grande diálogo, as vozes que se constituem na montagem dos personagens de *Tutaméia* estão ligadas à forma. Nesse caso, a palavra do autor é organizada como palavra sobre alguém presente, que o escuta (ao autor, ao narrador e ao leitor) e lhe pode responder. Essa postulação de Bakhtin compara-se com toda força a *Tutaméia*, pois está relacionada ao embaralhamento das fronteiras entre autor/narrador/personagem/leitor já mencionado:

Teresinho – todos gostariam de narrar sua vida a um anjo – seus embaraços mentais. Dlena ouviu-o. Instruiu-o. – “Mulheres? Desprezo...” – muxoxo; ela isso dizia tão enxuto. Ela e o cujo encanto. (...) Valia divertir-se, furtar o tempo ao tormento – *apud* Dlena. (ROSA, 2009b, p. 544).

Nesse caso, a estória de Teresinho é tão particularizada e plenivalente que muitos gostariam de contá-la. E é isso que fazem o narrador do conto e o autor do livro. Mas, nessa citação, ainda inclui-se Dlena, que faz da estória de Teresinho ainda mais interessante para o narrar, pois ela o “instrui”. O *apud* indica a importância da fala dessa personagem na constituição da consciência do contar. Ainda nesse trecho,

o itálico e o travessão, incluem a resposta de alguém a outro personagem ou ao próprio narrador na posição de narratário¹³.

Na teoria da narrativa, Yves Reuter afirma que o

narratário – aparente ou não – só existe no texto e mediante o texto, por meio de suas palavras ou daquelas que o designam. Ele é quem, no texto, escuta ou lê a história. O narratário é fundamentalmente constituído pelo conjunto dos signos linguísticos (o “tu” e o “você”, por exemplo) que dão uma forma mais ou menos aparente a quem ‘recebe’ a história. (REUTER, 2011, p. 20).

Caso diferente, que atesta a fala de Bakhtin, é a do Drijimiro, de “Lá, nas campinas”¹⁴. Nessa estória, um narrador em primeira pessoa apresenta-se como narratário da estória de Drijimiro, enquanto aponta, por alguns dizeres, a própria construção narrativa da estória. Essa construção é anseio também de Drijimiro, que não tem todos os dados do seu passado e os procura. Nesse episódio, há uma consciência do narrador, que é também narratário e, no caso, personagem, no contar de uma estória que por si só já é lacunar: “(...) o pouco que pude entender-lhe dos retalhos do verbo (...). Teve recurso a mim. Contou, que me emocionou” (p. 599). Drijimiro, interpretado como a própria escrita, quer os fragmentos da sua estória para compô-la integralmente e mostra-se consciencioso disso:

Antes ele buscara, orfandante, por todo canto e parte. – “*Lá, nas campinas?...*” – que soubesse acaso.
(...)
Drijimiro andara – de tangerino, positivo, ajudador de arrieiro – às vastas terras e lugares. Nada encontrava, a não ser o real: coisas que vacilam, por utopiedade. E esta vida, nunca conseguida. Ia ficando esperto e prático. (ROSA, 2009b, p. 600).

Essa organização da palavra do autor não é um procedimento convencional, como nada o é na estruturação desse livro de Rosa. Da mesma forma que em Dostoiévski, segundo postulações de Bakhtin, em Rosa percebe-se que o discurso do autor sobre o personagem é o discurso sobre o discurso. O herói é visto como a própria palavra. Assim, não se fala *do* personagem em obras polifônicas, mas

¹³ Um pouco mais desse termo será abordado na próxima seção.

¹⁴ Conto a ser lido com mais informações na segunda parte deste capítulo.

percebe-se o diálogo *com* o personagem, visto como outro ponto de vista, na medida em que a palavra desse se encontra na mais íntima relação com a palavra do outro, mas sem se mesclar a ela, nem absorvê-la nem o seu valor, conservando sua autonomia como palavra.

Percebe-se tal fato em “Tresaventura”, no qual a personagem menina quer sair de casa e de perto dos seus para ver o arrozal longe: “De ser, se inventava: – ‘*Maria Euzinha...*’ – voz menor que uma trova, os cabelos cacho, cacho. Ficava no intato mundo das ideiazinhas ainda.” (p. 672). Menina que “via-se e vivia de desusado modo, inquieta” e deslumbrada com a ideia do arrozal (“antes e antes, queria o arrozal”; “Não dava fé; não o coração. Segredava-se, da caixeta de uma sabedoria: o arrozal lindo, por cima do mundo, no miolo da luz – o relembramento.”), parece simbolizar a própria palavra, como a chave da obra polifônica deve ser, segundo Bakhtin. Ela sonhava com o belo (“um arrozal é sempre belo”; “de trazer admiração, de admirar amor”). Esse é o mesmo belo do peru vislumbrado pelo menino de “As margens da alegria”, o belo da escrita rosiana, que provoca deleite e êxtase.

Como não queriam levá-la ao arrozal “o grande verde com luz, depois amarelo ondeante, o ar que lá” (p. 672), ela mesma foi. No caminho, a menina, também chamada de Dja, Djaiaí, Iaí, a admiração do ver e rever a água, o sapo, o pato, os pássaros e a ideia de visualizar o arrozal guiam seus passinhos. Nesses detalhes, a expectativa de ver é traduzida na menção a esses verbos e que simbolizam a própria espera do deslumbre da escrita: “Iaí psiquepiscava”; “Sempre a ver, rever em ideia o arrozal”; “Aqui o caminho revira”; “Dali a estrada vê a montanha”; “Olhou para trás, não-sei-por-quê, à indominada surpresa, de pôr prontos olhos” (p. 673). E ainda, no final, não vê o arrozal, causa do seu passeio, pois no seu caminho salva um sapo engolido por uma cobra: “E o arrozal não chegara a ver, lugar tão vistoso: nublinuvs. – ‘*A bela coisa!*’” (p. 674).

Essa personagem-discurso (o nome da personagem assemelha-se foneticamente à forma verbal “diz”) é semelhante à força dialógica abordada por Bakhtin, pois a maneira que o autor a enxerga é a forma que vê o texto. Seu discurso está em forma de menina inquieta, com “unhas pintadas de mentirinhas brancas” (p. 672), que quer ver, que existe no mundo das ideiazinhas, que fantasia com o olhar descortinado. É a constituição da própria inquietação da escrita rosiana que percebemos nela: “A poça

de água cor de doce-de-leite, grossa, suja, mas nela seu rosto limpo límpido se formava.” (p. 673).

Djá gostava de contar histórias e, quando o fazia, “Soltavam-se as galinhas do galinheiro, e o peru.” (p. 478). Mais uma vez se percebe, na ficção rosiana, a presença do peru. As aves estão soltas, são como as meninas dos contos que não prendem sua imaginação.

O final de “Tresaventura”, cujo título reforça a ideia de uma aventura passando por outra, tendo em vista o prefixo latino “tres” (movimento para além, através) que vai além do contar, confirma a transmutação da menina de *Tutaméia* na escrita do autor, pois o irmão diz a ela: “– ‘Você não é você, e eu queria falar com você...’ – Maria Euzinha.” (p. 674). Ela, assim como seu nome que apresenta o pronome em primeira pessoa e sua diversificação no conto, pode ser várias, ter vários “eus”: a história, o autor, os narradores, os leitores, outros personagens.

A montagem do plano artístico no texto polifônico, conforme Bakhtin, deve ser introduzida para interrogar, provocar, polemizar com o personagem, sem determiná-lo e concluí-lo, por isso o clima de intraquilidade da narração. Nela, em cada matiz, em cada reviravolta inesperada, em cada excentricidade é que pode ser entendido o papel que desempenham os elementos de composição, como o narrador e seu tom, as vozes do texto e das margens.

Em *Tutaméia* essa característica é firmada, pois a ideia do vazio e inconclusibilidade que vemos no livro é transportada para a construção do personagem e essa particularidade aponta no texto o clima de reviravolta que se sente.

Samantha Pires (2011), em sua dissertação sobre *Tutaméia*, propõe reflexão semelhante acerca do vazio da obra, pois a abreviação dos sintagmas, a condensação dos signos, o uso e a falta dos símbolos ortográficos, a incompletude de informações das histórias caracterizam a indeterminação como intrínseca ao processo de significação do livro. Nesse caso, o vazio, propriedade do texto, ratifica a importância do leitor em *Tutaméia*, no seu jogo de constituição do processo de comunicação, como já elucidamos. No entanto, segundo a ideia da pesquisadora e corroborada por nós, essa presença é guiada pela obra literária, na qual o autor, consciente das ausências que deixa no texto, guia suas possibilidades de

significações. O vazio é assim, para Pires e para esta pesquisa, constituinte da obra pelo que não está presente, pelo que será preenchido, pois “O O é um buraco não esburacado.” (p. 536).

O autor monta os personagens com uma densidade capaz de provocar dúvidas e questionamentos aos ouvintes e leitores das histórias, mesmo que esses estejam inseridos diretamente nelas.

No conto “Como ataca a sucuri”, por exemplo, a forma como são apresentados os personagens nos faz perceber que cada um deles apresenta intenções subtendidas que são demonstradas pouco a pouco pelos artifícios usados pelo autor. Pajão (mais um nome que apresenta o ão e que lembra “João”) é sertanejo da mata, rústico, que hospeda e guia um homem desconhecido que chega por lá. Drepes é esse homem “de fora” que desconfia de seu guia e usa a pergunta recorrente sobre o modo de ataque da sucuri para, ao que parece, amedrontar Pajão e seus filhos taciturnos e de “eventual maldade”.

Na narração, um parece querer lograr o outro. Identifica-se também que é pela visão de cada um que percebemos as características dos personagens; visões essas intermediadas pelo narrador: “Falava que seus camaradas também ainda vinham vir? Quê! Sem companheiro nenhum, parava era todo perdido, cá, nas santas lonjuras, fora de termo.” (p. 552); “Armou o candeeiro, sem fitar Drepes; seu ódio se derramava pelos cantos.”; “O terrível homem cidadão, azougado da cabeça, xê, pensando ferros e vermelhos.” (p. 553); “Ah, seu aleijado hospedeiro tivera manha e motivo, para o sorriso com caretas.”; “Drepes sabia, aprovava a desfábula. O ogro conhecia bem a cobra-grande! Aquele rude ente, incompleto, que sapejava, se arrimando às paredes do casebre, no andar defeituoso, de tamanduá, já pronto para o pesadelo.”

Em alguns momentos, não se sabe de quem e quem está falando: “Aquele homem zureta, atentado! Agora dava corda no relógio sem número nem ponteiros, a gente escutava: a voz guardada, dele mesmo, Pajão depondo relato”; “A ele a gente tinha de responder, ver ensinar o que vige no desmando, nhão, as outras coisas da natureza. E não é que um repisa, e crê, é o que ouve contar, em vez do verdadeiro avistado?” (p. 553).

A presença do “a gente” em alguns trechos acentua mais ainda a indefinição e a autoconsciência criada pelo autor para os personagens. Em meio a isso, há trechos em itálico, que em sua maioria (há algumas falas de cada um também) representam as perguntas e respostas sobre a sucuri, perguntas feitas de forma irônica, respostas dadas com desaforo e espalhadas por todo o texto, sem sequência: “ – ‘*Você já viu sucuri?!*’”; “ – ‘*De que jeito é que sucuri pega capivara*’” (p. 552); “ – ‘*Sucruiu?* *Aqui nunca divulguei...*’”; “ – ‘*De jeito nenhum. Não pode se esticar afinada, ela tem espinha, também ... Adonde! Quebra osso nenhum, do bicho que come. Pega boi não, só pato, veado, paca...*’ – a gente emendava” (p. 553).

O clima de tensão e instabilidade, aguçado por essas provocações e excentricidades da narração e dos personagens se desfaz ao final, com as ameaças veladas de um a outro sendo rompidas e o “forasteiro” indo embora, não sem antes ver como o Pajão atacou a sucuri, confirmando a reviravolta própria do texto polifônico:

Ladino, avançou, quase quadrumanamente, desembainhando o facão, feio, tão antigo, que parecia uma arma de bronze. Ele queria o couro, do bicho dragonho.

– ‘*P’ra a sucruiu, a gente não tem piedade!*’ – ringiu. A cobra, esfolada, ainda se mexia.

Drepes saiu-se indo, dali a hora, pagara-lhes bem a hospedagem. Acenavam-lhe vivo adeus. (ROSA, 2009b, p. 554).

Nesse caso, a condensação e o instável da narrativa se adensam de tal forma que a narrativa ganha contornos de uma luta. Essa batalha é própria da concepção do jogo narrativo que Rosa constitui em *Tutaméia*. É essa a escrita dele que se ratifica na novidade do narrar, no entrecruzar de vozes narrativas no conto acima.

Além desse exemplo, voltamos ao João Porém, personagem também inconcluso e provocador. A posição dialógica se vê aqui, pois Rosa introduz, desde o nome da personagem, a sua relação com o pretendido no livro: ir além do já estabelecido pela estética, pela literatura. Isso porque o adversativo do nome do personagem e também presente no título do conto, além de mostrar a incompletude que se tentará arrematada pela leitura e interpretação feitas com olhos diferenciados, expõe a resistência do autor ao antigo, sem novidade. É a própria resistência de João Porém em vender o terreiro e os peruzinhos: “Porém tardava-os, com a indecisão

falsa do zarolho e o pigarro inconcusso da prudência. Tornaram; e Porém punha convicção no tossir, prático de economias quiméricas, tomadas as coisas em seu meio.” (p. 590). O conto, polifônico, reconfigura no personagem o próprio discurso e sua ideia sobre ele.

Dessa forma, o que vemos nos personagens dos contos narrados em *Tutaméia*, são também mundos que se cruzam e se entrelaçam: são personagens que se comunicam, intercambiam suas verdades, que dialogam entre si. E suas vozes também dialogam com a do narrador e autor, conforme vimos. Tais artifícios intensificam a ideia de que o livro, mais que uma reunião de histórias é principalmente um arranjo de linguagens e temas, onde o autor expõe seu projeto literário e dialoga sobre a arte de escrever.

A construção narrativa também está intimamente relacionada à ideia de travessia que permeia esta e outras obras do autor. Nesse sentido, a presença de tantas vozes em todos esses movimentos, na construção da narração, e o constante contar e recontar da história é próprio da estratégia de viagem.

Nesse ponto, é preciso lembrar o marinheiro viajante, definido por Walter Benjamin (2012), no ensaio sobre Leskov, como um dos narradores originais, junto com o mestre sedentário. Para ele, o povo imagina o narrador como alguém que vem de longe e que tem muito que contar, sendo caracterizado como o narrador viajante. Este, junto com o sedentário, formam o que “torna plenamente tangível” a figura do narrador e resulta em uma obra cuja narrativa resiste às várias leituras e se torna um objeto de enigma permanente para cada leitor.

Em *Tutaméia*, percebemos esse narrador viajante em forma de um “entrelugar”, aqui entendido como sinônimo da travessia, que está relacionado ao movimento da estrutura e significados da narração. Isso porque os narradores, por vezes personagens, estão fazendo caminhos, ou voltando por eles, seja em direção à procura de nova vida (como em “Antiperipléia” e “Zingarêscá”) ou ao desconhecido que a viagem pelo rio impõe (“Ripuária” e “Azo do almirante”) e pelo nomadismo suscitado pelos três contos de cigano espalhados pelo livro (“Faraó e a água do rio”, “O outro ou o outro” e “Zingarêscá”).

Nessa característica está até mesmo o movimento oriundo do montar e desmanchar da história, constituindo os enredos e desenredos por quais passam vários

personagens, como em “João Porém, o criador de perus”, “Desenredo”, “Barra da Vaca”, “Tapiiraiuara” e “Os três homens e o boi (dos três homens que inventaram um boi)”.

A profusão de prefácios, epígrafes, hipógrafes, notas de rodapé, índice de releitura, citações e itálicos fazem contínuas remissões a outras partes do texto em uma leitura não-linear, a fim de reforçar a constante travessia por relações e significados. Essas citações reforçam a ideia aqui defendida da narração como uma construção fluida em que vozes se encontram, apartam-se, mesclam-se, sobrepõem-se.

A montagem do livro, os variados significados propostos pelas narrativas condensadas e plurais, os personagens com suas consciências sempre indo, vindo, buscando, comprovam a vontade do eterno, daquilo que permanece, ainda que em movimento. A letra nômade está presente nas estradas trilhadas pelos personagens, pelo autor e pelos sentidos das palavras e estórias.

Com a construção desestruturada dos contos e com a amálgama das vozes de seus elementos, o autor sai na contramão das estórias tradicionais, pois, ao dar a palavra a vários narradores, Rosa transpõe a ideia clássica da narração: retira a coisa narrada de sua vida, sob a forma de bom conselho. Rosa faz uso do narrador tradicional – no sentido benjaminiano – mas coloca em evidência outros tipos de narradores, que desafiam a leitura. Além disso, não alimenta a tradição oral e nem a precede, segregando-se. Ele põe vários códigos em evidência.

Há nesse livro, por exemplo, o que Benjamin previra, em 1936, quando postula que a narrativa tradicional e o romance perderiam espaço para a informação, sendo exemplo, naquela época, do discurso midiático de hoje:

o saber que vem de longe encontra hoje menos ouvintes que a informação que forneça um ponto de apoio para o que está próximo. (...) todos os fatos já nos chegam impregnados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece é favorável à narrativa, e quase tudo beneficia a informação. Metade da arte narrativa está em, ao comunicar uma história, evitar explicações. (BENJAMIN, 2012, p. 219).

E é a partir disso que Silviano Santiago elabora sua descrição do narrador pós-moderno que “passa uma informação sobre outra pessoa”, como o jornalista e o

cinasta. *Tutaméia*, em sua montagem narrativa e estrutural, com profundos e rápidos cortes da linguagem e cenas da estória, acentua essa relação com a estrutura cinematográfica.

Rosemari Sarmiento (2012) afirma que a narrativa literária criou artifícios como recursos de composição e modos narrativos, como a ilusão do simultâneo, para abarcar as novas concepções da narrativa cinematográfica que a influenciou. Para a pesquisadora, a câmera cinematográfica “foi que possibilitou, nas narrativas contemporâneas, inclusive nas literárias, realidades ficcionais plurais, de representação múltipla”, personagens e narradores com “seus pontos de vista e seus olhares que recortam a realidade” (SARMENTO, 2012, p. 19), rompendo com a imobilidade, trazendo a impressão de movimento e descontinuidade, reflexo das novas técnicas cinematográficas. O narrador dessa nova narrativa “pode assumir o ‘olho da câmera’, realizando *travelings*, aprofundamentos de luzes, campos e planos, num fluxo de ação que envolve tempo e espaço característicos da linguagem fílmica.” (SARMENTO, 2012, p. 20).

Vemos essas características em *Tutaméia*, que se utiliza de cortes, simultaneidades de cenas, personagens e mistura de vozes. Esses recursos, que estavam apenas sugeridos em outras obras do autor, nessas “Terceiras Estórias” aparecem de forma frequente. Parece haver nessa obra alguma coisa que a projeta muito além de seu tempo, como se, a partir dela, o autor entrasse em outra fase de sua literatura, o que, infelizmente, fica-nos somente como hipótese.

Ainda a respeito das vozes narrativas, Silviano Santiago assim define o que ele denomina de “narrador pós-moderno”:

narrador pós-moderno é aquele que quer extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter ou de um espectador. Ele narra a ação enquanto espetáculo a que assiste (literalmente ou não) da plateia, da arquibancada ou de uma poltrona na sala de estar ou da biblioteca; ele não narra enquanto atuante. (SANTIAGO, 1989, p. 39).

Em contraposição à visão do senso prático do narrador tradicional, Santiago mostra outra hipótese:

o narrador pós-moderno é o que transmite uma ‘sabedoria’ que é decorrência da observação de uma vivência alheia a ele, visto que a ação que narra não foi tecida na substância viva da sua existência. Nesse sentido, ele é o puro ficcionista, pois tem de dar ‘autenticidade’ a uma ação que, por não ter respaldo da vivência, estaria desprovida de autenticidade. Essa advém da verossimilhança que é produto da lógica interna do relato. O narrador pós-moderno sabe que o ‘real’ e o autêntico são construções de linguagem. (SANTIAGO, 1989, p. 40).

Tais definições parecem estar em acordo com alguns narradores presentes em *Tutaméia*. Nesse sentido, em “Lá, nas campinas”, cuja narrativa apresenta-se intrínseca a outra, vemos esse narrador pós-moderno de Santiago, que a princípio é ouvinte da estória do Drijimiro, pois observa a estória do outro, absorvendo sua experiência. No entanto, o narrador do conto enfatiza a rememoração, presente desde a epígrafe, “... nessas tão minhas lembranças/ eu mesmo desapareci.” Diurno 599) e o “bom conselho”, tal qual o narrador sedentário, tradicional de Benjamin: “Está-se ouvindo. Escura a voz, imesclada, amolecida; modula-se, porém vibrando com insólitos harmônicos, no ele falar naquilo”; “Viver é obrigação sempre imediata” (p. 599).

Vemos também o narrador moderno, ligado ao livro e seu registro, mencionado por Benjamin, pois, no conto ele mostra-se incapaz de concluir a narração, conforme dissemos: “Então, ao narrador foge o fio” ou mesmo começar, pela falta do objeto da estória: “o pouco que pude entender-lhe, dos retalhos do verbo” (p. 599). O fragmento de frase, sempre em itálico, lembrada por Drijimiro e que dá o fio condutor para a reconstituição do passado do personagem relatada ao narrador-ouvinte “– *Lá nas campinas...*” simbolizaria a constituição de narrador tradicional e moderno, segundo a postulação de Benjamin e do pós-moderno de Santiago. Isso porque há um narrador que conta sua estória, ainda que lacunar, para outro narrador que, sobrevivendo de um relato alheio, agora elabora essa estória para os leitores.

Essas vozes narrativas acabam por alternar-se na reflexão da própria escrita e montagem da narração. O autor se subtrai da ação narrada diretamente, por isso ele traveste-se de uma série de máscaras e mistura esses narradores tidos como tradicional, moderno e pós-moderno.

Por essa razão, não é nossa intenção priorizar essa diferenciação, mas apontar a dificuldade de categorização de aspectos da narratologia em literaturas como a de

Guimarães Rosa. Em se tratando de obras como *Tutaméia*, então, em que alguns contos sequer têm a tipologia usual dessa espécie narrativa, a empreitada parece-nos infundada. É possível perceber, pelo exposto, que as teorias não abarcam a potência do texto rosiano, sendo necessário também retalhá-las, a fim de encaixar algumas análises.

Em “Desenredo”¹⁵, por exemplo, desde o início se instaura uma relação provocativa entre o texto e o leitor. No primeiro momento, o narrador anuncia a presença dos ouvintes: “Do narrador a seus ouvintes” (p. 557). Eles são entendidos como os ouvintes letrados que poderão ser posteriores narradores da experiência do outro, tal qual o narrador que os apresenta. Neste conto, subentende-se que o personagem que viveu a estória (Jó Joaquim), ensejo do conto, em algum momento, narrou sua experiência a outrem; no entanto, desenha-se um triângulo que imbrica leitor, narrador e discurso. Há também a presença de um narrador que quer colocar “a fábula em ata” e anuncia isso, posto que a importância física do registro no livro se torna parte importante na elaboração da estória. Nesse caso, mais uma vez, esses narradores percebidos acabam por trazer para o primeiro plano o assunto da própria narrativa como elemento determinante. Como a estória que se conta baseia-se num encontro amoroso, subentende-se, pelas trocas de vozes estabelecidas no discurso, outro encontro: o do poeta-narrador com o modo de contar, com o “enredar”.

“Zingarêscas”, último conto de *Tutaméia*, evidencia um narrador que, ao apresentar uma estória em que estão implicados personagens em travessias, posto que viajantes ou envolvidos nesse processo, elabora uma forma de narrar peculiar e multifacetada. Nesse caso é percebida, inclusive, a figura manipuladora do autor que junta trechos do primeiro conto do livro a este, bem como outros personagens incluídos em outras estórias. Assim, Zingarêscas perpetua a ideia de movimento, pois é um conto que envolve um acampamento de cigano e seu desmontar nômade, isto é, a estrutura escrita do texto reforça imagetivamente o tema, num jogo especular sem fim. O próprio título nos antecipa isso, posto que “zíngaro” é termo que define, segundo o *Dicionário Aurélio básico de Língua Portuguesa*, “cigano músico” (FERREIRA, 1986, p. 1806).

¹⁵ Este conto será lido com mais detalhes na próxima seção deste capítulo.

Nesse conto, entre as várias personagens que estão no sítio de Zepaz, por variados motivos, estão um cego e seu guia (figuras muito presentes na ficção rosiana e, como sabido, influências da tradição clássica), que funcionam como mote do primeiro conto, “Antiperipléia”, cujo título anuncia o caminho, a travessia às avessas por qual passará o livro e os leitores. O personagem e narrador da primeira estória de *Tutaméia*, “calungado, corcundado, cabeçudão”, tenta se defender da acusação de ter empurrado o patrão cego, Seu Tomé (nome que aduz à incredulidade interrompida pela visão) de um precipício e está indo para a cidade (“Cidade grande, o povo lá é infinito.” p. 539). Em Zingarêscas, eles estão voltando para o sertão, reforçando o antipériplo do cego e seu guia, no primeiro conto.

Quando o narrador os descreve no último conto de *Tutaméia*, percebe-se que se trata realmente do mesmo cego do primeiro conto do livro, conforme se verifica no seguinte exemplo:

o cego, pernas estreitas de andar, com uma cruz grande às costas; o guia – rebuço de menino corcunda, feio como um caju e sua castanha. – *Menino é a mãe!* – ele contestou, era muito representado. Era o anão Dinhinhão. Retornava para sertões, comum que o dinheiro corre é nas cidades? Dizendo que por vontade própria o cego carregava a cruz: – Penitências nossas... – se assoviava. – Pois dizem que matei um homem, precipitado... – ora, ô. (ROSA, 2009b, p. 686).

E eles fizeram a viagem de volta, sobre a qual o narrador-personagem de “Antiperipléia” anunciou: “Divulgo: que as coisas começam deveras é por detrás, do que há, recurso; quando no remate acontecem, estão já desaparecidas”. (p. 537). Como confirmação da travessia continuada, um dos ciganos que, à semelhança de outros forasteiros, instala-se por um dia no sítio Rancho-Novo, em “Zingarêscas”, chama-se “Vai-e-Volta”.

Esse conto mostra uma interligação de personagens que foram vistos em outros contos do livro. O narrador da estória nos apresenta essa ideia e também anuncia que algo irá mudar no sossego do lugar: “Sobrando por enquanto sossego no sítio do dono novo Zepaz, rumo a rumo com o Re-currall e a Água-bona, semelhantes diversas sortes de pessoas, de contrários lados, iam acudir àquela parte.” (p. 685). O retorno desses personagens, como o Serafim/Sarafim, Seu Lau (Ladislau, Sô Lau), os ciganos e até o cachorro, não nominado, mas identificado como o Eu-meu, de seu

Lalau, que aparecem em outros contos, arremedam o movimento teatral no qual os personagens entram, desempenham seu papel, saem, voltam ou estão todos juntos nas ações que movem a estória.

É por meio desse deslizar que a voz narrativa também se estrutura, mostrando, conforme Vera Novis, “um grande painel” para montar um “*granfinale*, de apoteose, no conto” (NOVIS, 1989, p. 57). Mas é válido dizer que, quando a narrativa se desfaz, as pessoas estão seguindo viagem para várias direções, perpetuando a ideia do recomeço, de travessia aqui defendida. Com a metáfora da viagem que recomeça, ao final do conto e do livro, percebemos artifícios do narrador/escritor para permitir uma leitura e interpretação sempre em reinício.

Conseguimos ver um narrador onisciente em “Zingarêscas”, mas há claramente um entrecruzamento de vozes, oriundas de culturas tão diferentes. A narração toma feitiço de locução¹⁶ ao vivo; os constantes travessões e os itálicos mostram que os personagens parecem estar ouvindo e interferindo na construção das estórias. É o que se percebe na citação do conto, em que o guia, percebendo sua descrição como “menino”, diz: “– *Menino é a mãe!*”.

Os exemplos reforçam o estudo do livro *Tutaméia*, no qual, cada vez mais, o leitor é levado a visualizar a incontestável atualidade (ou seria melhor dizer atemporalidade?) da escrita da obra, como um livro que antecipasse seu próprio tempo, entranhado em práticas de leitura hoje muito perceptíveis no fenômeno da mídia eletrônica. O embaralhado das estórias e vozes que existem no livro assemelha-se, sem dúvida, ao leitor do hipertexto da internet, que interage com a matéria escrita, mas, simultaneamente, abre várias “janelas” de leitura.

Esses artifícios contribuem também para reflexões acerca do caráter de diferenciação que Guimarães Rosa traz a esse derradeiro livro. Suas narrativas então longas, em *Tutaméia* ganham uma síntese inédita. Não sendo um romance, o livro mantém entrelaçamento proposital de temas, personagens e vozes, num alinhavo incomum, posto que a obra deixe de ser uma coletânea de contos (se seguirmos a classificação tradicional) e não chegue perto do que se conhece por romance. Além disso, pela prodigalidade de prefácios e pelo seu teor, podemos supor, em alguns

¹⁶ A característica da locução lembra-nos a presença sempre constante da oralidade na escrita de Rosa, tal qual o grugulejar do peru, o que sublinha ainda mais a força metafórica da ave na literatura do autor mineiro.

momentos, que *Tutaméia* beira muito fortemente uma teorização poética de literatura.

Em *Tutaméia* se reforça a ideia da oralidade da estória popular e da encenação que se faz da narrativa, uma vez que o contar é traduzido na escrita por uma série de sinais como a entonação e os gestos dos atores da representação, a marca do lugar e a espontaneidade da cena.

Assim, as montagens ressaltam a peculiaridade desse narrador que, por meio da interatividade, percebida atualmente em programas ao vivo do rádio ou da televisão ou em *chats* da Internet, reconfigura a literatura do século passado, tornando-a muito próxima da literatura do século XXI. Rosa já parecia saber da ameaça à palavra escrita e transpõe no texto os mecanismos dos meios eletrônicos. Por isso essa obra exige outro tipo de leitor: aquele capaz de ler hipertextos e montar significações a partir da leitura simultânea deles.

Ao mostrar os ângulos das estórias e dos personagens, percebemos as montagens das cenas instantâneas, como se lê em “Zingarêscas”:

O Padre não desdisse: tinha cedido de vir – pela espórtula dos ciganos (...) O chefe cigano vem a So Lalau, pé à frente, mãos para trás, subindo fingidas ladeiras, faz uns respeitos (...) O Padre bebe ou reza, por este mundo torto (...). O preto Mozart se praz do variar de tanta gente ajuntada. De dentro, a mulher de Zepaz canta que o amor é estrelas. Zepaz tranca portas. (...) A lua subida sobressalente. Vozeiam os ciganos, os sapos, percebem para si a noite toda. Dão festa. (...) Zás, em fogos, Zepaz, deixou trancada a mulher, pelo dinheiro vem, depois vai terminar de bater. Não. Zepaz torna a entrar, e gritos, mas então: sovava-o agora a cacete a mulher, fiel por sua parte, invemente. (ROSA, 2009b, p. 686-687).

Rosa descentra a narrativa, em constante movimento, “multiplicando os autores-narradores”, colocando-os lado a lado. Essas vozes estruturam o bailado da grande quadrilha da narração, pois tomam seu lugar, misturam-se às personagens, envolvem-se no enredo, constroem a diferença.

Em *Tutaméia*, a ideia de construção está relacionada com a estória como fundadora dela mesmo, em que a metanarratividade seria a protagonista. Segundo Martha Lages Rodrigues,

metanarrativa seria um termo exato para o que se faz na estória (a que não quer ser história, sabendo-se invenção), mas de um modo diferente do falar sobre a literatura: cada narrativa não fala apenas do narrar em geral, mas principalmente de si mesma, de seu próprio modo de se inventar. A estória ganha estatuto autônomo, é válida por si mesma e, sobretudo, inventa e funda o mundo, o real, a realidade. (RODRIGUES, 2000, p. 511).

No conto “Os três homens e o boi (dos três homens que inventaram o boi)” vemos isso claramente: os personagens inventam um boi diferente e a estória se perpetua, pois “o reconto não faz rumor”. O tempo passa, a vida acontece, mas o boi que compuseram se torna lenda. Essa criação acontece pela ideia dos amigos Jerevo, Nhoé e Jelázio que em momento de silêncio e tranquilidade não podiam fazer nada a não ser inventar: “Então que, um quebrou o ovo do silêncio: – ‘Boi...’ – certo por ordem da hora citava caso de sua infância, do mundo das inventações; mas o mote se encorpou, raro pela subiteza”. (p. 623).

Esses narradores são como Rosa, que disse, em entrevista: “No sertão, o que pode uma pessoa fazer do seu tempo livre a não ser contar estórias? A única diferença é simplesmente que eu, em vez de contá-las, escrevia.” (ROSA, 2009, p. XXXVII). Nessa mesma entrevista, também se recorda: “Eu trazia sempre os ouvidos atentos, escutava tudo o que podia e comecei a transformar em lenda o ambiente que me rodeava, porque este, em sua essência, era e continua sendo uma lenda” (ROSA, 2009, p. XXXVIII).

O evidente tom metalinguístico do referido conto reitera o que vemos em toda a obra. Ao contar com outras vozes no seu livro, como nas epígrafes, no interior do conto e nos prefácios, principalmente no primeiro, o autor faz como esses três sertanejos, que compõem juntos a estória que permanece. Isso que Rosa faz nesse conto não seria uma “parábola para toda criação narrativa?”, conforme nos lembra Willie Bölle. (BÖLLE, 1973, p. 125).

O conto, narrado em terceira pessoa, permite visualizar o entremear de vozes de criação e monta um jogo como o de uma matrioshka russa, pois existe uma outra estória dentro desta (que por si só já tem como ponto de partida a criação de uma estória), uma vez que Nhoé sabia que a mulher do Jerevo vadiava com Jelázio. A voz dela aparece na estória também como papel fundador: “Instruía-os de estroinas

novidades: que, por aí, reinava uma guerra, drede iam remeter para lá a mocidade, o mar, em navio.” (p. 623).

Além do deslizamento de narração e estória num conto metalinguístico, a passagem, a travessia também está presente, com a citação do navio, bem com a saída de Jerevo do lugar, após a morte da mulher e do caminho de volta empreendido por Nhoé: “Voltava para conturva distância, pedindo perdão aos lugares. Será que lá ainda com parentes, ele se penava de pobre de esmolos”. (p. 624). É com essa viagem que esse personagem/narrador/autor toma consciência do processo de criação, pois percebe, ao ouvir o recontar da estória pelas pessoas do lugar onde chegou, que a estória do boi que inventou com os outros amigos virou lenda:

Refalavam de um boi, instantâneo. Listrado riscado, babante, façanhiceiro! – que em várzeas e glórias se alçara, mal tantas malasartimanhas – havia tempos fora. Nhoé disse nada. O que nascido de chifres dourados ou transparentes, redondo o berro, a cor de cavalo. Ninguém podia com ele – o Boi Mongoavo. Só três propostos vaqueiros o tinham em fim sumerado. (ROSA, 2009b, p. 624).

O que se percebe nas estórias citadas e em todas do livro é o narrador que surge, distancia-se, aproxima-se, buscando no *ludus* narrativo o olhar do leitor. Isso acontece em constante deslocamento e por meio dele, sempre em busca “da coisa” citada por Riobaldo: “Não sei contar direito. Aprendi um pouco foi com o compadre Quelemém; mas ele quer saber tudo diverso: quer não é o caso inteirado em si, mas a sobre-coisa, a outra coisa”. (p. 130). Essa procura relaciona-se com uma das características da narrativa proposta por Genette: “A narrativa diz sempre menos do que aquilo que sabe, mas faz muitas vezes saber mais do que aquilo que diz.” (GENETTE, 1995, p. 196).

2.2 O fiar e desfiar da malha narrativa

A narrativa de *Tutaméia*, fragmentária e composta por tantas vozes e atestados de interlocuções, reafirma a vontade de Rosa de escrever algo que apontasse seu desejo de renovar a literatura brasileira e sintetizasse toda uma ideia estética antes

pensada. Isso é corroborado na composição das estórias, cujos personagens mostram uma incapacidade de se comunicar ou que reafirmam a comunicação através das “invenções” de outras estórias, a fim de saírem de uma situação difícil. Com isso, continuamos a busca pelo olhar diferenciado do peru metamorfoseado da escrita rosiana.

Pretende-se, assim, com o estudo da montagem da narrativa, iniciada na seção anterior, refletir sobre os elementos composicionais do escrever poético de Rosa, no que se refere à estrutura peculiar dos contos em *Tutaméia*.

Lélia Parreira Duarte (2010) reforça a tese da montagem laboriosa das estórias do autor mineiro, ao mencionar que nas narrativas de *Tutaméia* está presente a consciência do autor sobre construção textual, enquanto tece fios diante do leitor e constrói um “jogo de enganos”, utilizando-se para isso, de personagens que buscam enganar e de personagens que são enganadas. Muitas vezes, a voz narrativa exhibe também tais jogos de enganos.

Duarte afirma que o autor cria dentro do texto um narrador que, muitas vezes, é também personagem e se coloca na narrativa como testemunha pessoal dos fatos. Esse narrador que representa o autor normalmente conta a história para outro personagem, sendo este um narratário, em sua representação do leitor: “Eles vão articular jogos de enganos entre um e outro (narrador e narratário), entre personagens ou entre grupos de personagens”, diz Lélia. (DUARTE, 2010, p. 1).

De acordo com Reuter, o narratário “é quem, *no texto*, escuta ou lê a estória.” (REUTER, 2011 p. 20, grifo do autor). Tal autor diz que as formas desse destinatário fictício – interno ao texto – podem ser infinitas.

Genette, em *O discurso da Narrativa*, ao discorrer sobre a situação narrativa, elucida que seus protagonistas são o “narratário, presente, ausente ou virtual e o próprio narrador.” (GENETTE, 1995, p. 254). Para ele, “a orientação para o narratário, à preocupação de estabelecer ou manter com ele um contacto, ou até um diálogo” corresponde a um narrador “voltado para o seu público, e muitas vezes mais interessado na relação que estabelece com ele do que sua própria narrativa.” (GENETTE, 1995, p. 254). Nesse sentido, o papel desse “destinatário” não é “puramente passivo que se limita a receber uma mensagem, mas que é convidado a reescrevê-la, “totalmente infiel” e “miraculosamente exato”.

Partindo da ideia de que “todo o acontecimento contado por uma narrativa está num nível diegético imediatamente superior àquele em que se situa o acto narrativo produtor dessa narrativa”, o narrador extradiegético é aquele da redação do ato literário em um primeiro nível. Nesse caso, visa a um narratário extradiegético, que se confunde com o leitor virtual, a “quem qualquer leitor real pode identificar-se”, no caso, o receptor (GENETTE, 1995, p. 259). O narrador intradiegético dos acontecimentos dessa primeira narrativa conclama o narratário intradiegético, que por sua vez é um personagem concreto que pode interferir ou não na estória.

A função do narrador enquanto conta, ou seja, no modo diegese, assume as funções narrativas e de controle que se diversificam, segundo Reuter. É o que Rosa faz na composição da narração em *Tutaméia*, aguçando o mistério do fazer poético e por tal empenho e artifício, mostra o ato de contar como personagem principal das narrativas.

As proposições citadas da teoria de Reuter e Genette sobre narratário e narrador são percebidas em vários momentos de *Tutaméia*, como quando o narrador conversa com o senhor desconhecido, seu narratário, em “Antiperipléia”: “– E o senhor quer me levar, distante, às cidades?”; “Declaro, agora, defino. O senhor não me perguntou nada.”; “O senhor não diz nada”; “Volto, para guia de cegos, servo de dono cego, vagavaz, habitual no diferente, com o senhor, Seô Desconhecido” (p. 537-539). É possível ver esta mesma característica no excerto a seguir, recortado do conto “– Uai, eu?”:

Se o assunto é meu e seu, lhe digo, lhe conto. (...) Sorte? A gente vai – nos passos da história que vem. (...)

Me prenderam – ainda com fôlegos restantes – quando acabou o acontecido. Desarranjanção, a má representação, o senhor sabe. O senhor, advogado.

Se o assunto é seu e nosso, lhe repito lhe digo: minha encaminhão, veja só, conforme comi, banana e casca. (ROSA, 2009b, p. 675-677).

Sobre esse aspecto, é preciso refletir que Guimarães Rosa coloca-se de forma muito expressiva nos contos, adotando falas de personagens, misturando cenas de sua vida à da sua criação ficcional, incluindo-se como outra voz dentro da narrativa. Segundo Jaqueline Ramos,

Se hoje muitos afirmam com segurança que o narrador não é o autor do texto, parece que Rosa procura justamente abalar essa certeza. Num universo crítico em que o esforço é o de separar narrador e autor, Rosa embaralha-os: o narrador corresponde à “máscara autoral”, ou melhor, a uma determinada imagem de autor que Rosa constrói e que promove o embaralhamento.

Em primeiro lugar, o autor procura promover a confusão no receptor, colocando-se tanto como narrador quanto como personagem nos textos. As diferentes posições que essa máscara autoral assume marcam perspectivas variadas e desnudam a relação entre o eu-autor e o eu-narrador, promovendo a “presença do autor” enquanto consciência de tais relações. (...) Rosa, assim, explicita o jogo e institui narrador que veste a máscara autoral, mas fala de diferentes posições, radicalizando a falta de constância no foco. (RAMOS, 2009, p. 58).

Nesse intercâmbio de funções e elementos, e como afirma Genette em sua análise de Proust a Borges: “o verdadeiro autor da narrativa não é só quem a conta, mas também, e por vezes muito mais, quem a escuta. E que não é necessariamente aquele a quem é dirigida: há sempre gente *ao lado*.” (GENETTE, 1995, p. 260). Conforme já observado em várias narrativas rosianas, esse artifício de contar-escutar é largamente utilizado pelo escritor mineiro, o que, evidentemente, revela ao leitor de sua obra o quanto a oralidade está presente em sua criação ficcional.

Essa característica está presente em várias histórias que parecem estar dentro de outra narração. Às vezes, percebemos o narrador usar termos da própria composição textual em suas falas: “Teresinho – todos gostariam de narrar sua vida a um anjo – seus embaraços mentais” (p. 544); “Em três, reparto quina pontuda, no errado narrar, no engraçar trapos e ornatos?” (p. 555); “Proibia-se de ser pseudopersonagem, em lance de tão vermelha preta amplitude” (p. 559); “Tinha vexame do que sendo para ser, do inventado” (p. 612); “Só em falsificado alcance a apreende, demarcada por imaginário compartimento, como o existir da gente, pessoa sozinha numa página” (p. 631); “Sumiram-se os pontos das reticências” (p. 560); “*Tudo é então para se narrar em letra de fôrma?*” (p. 657); “– como se da vida alguma verdade só se pudesse apreender através de representada personagem” (p. 626), no corpo do texto e até mesmo no diálogo oculto, como o que mostramos anteriormente.

Trata-se de um artifício conhecido como *mise-en-abyme*, o qual permite que, na narração de Guimarães Rosa, o movimento da leitura e do entrecruzamento das vozes narrativas, bem como uma montagem diferenciada da narração e seus

elementos. A expressão *mise-en-abyme*, do francês, foi usada pela primeira vez, em 1893, por André Guide, seduzido pela imagem heráldica em que no centro de um brasão de armas aparece um pequeno escudo no centro de um escudo maior. Esse efeito, na escrita, indicaria reflexo, espelhamento, profundidade. Traduzida livremente como “narrativa em abismo” indica narrativas encaixadas, as quais apresentam outras narrativas dentro de si. Segundo Reuter, nesse caso, “no centro de uma intriga englobante, uma ou várias personagens passam a narrar uma ou várias histórias que elas escrevem, contam ou imaginam.” (REUTER, 2011, p. 85).

Essa montagem, segundo estudos apresentados por Robson Caetano dos Santos (2012) em sua dissertação sobre as micronarrativas em *Grande Sertão: veredas* e *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, pode levar a narrativa ao infinito. Segundo ele, as caixas chinesas e as bonecas russas matrioskas, como também já apresentamos aqui, ilustram essa teoria, ao se encaixarem uma dentro da outra. Outro exemplo dessa característica é o espelho colocado na frente do outro, provocando uma visão em profundidade e reduplicada ao infinito.

A circularidade e o infinito das narrativas encaixadas existem, pois além de uma relação de similitude do fragmento com a obra que o inclui, ele próprio possui outro fragmento que estabelece com o primeiro uma relação de similitude e inclui um fragmento e assim por diante. Esse procedimento parece responder à pergunta “Todo fim é impossível?” (p. 559) que encontramos em *Tutaméia* e que atesta essa característica.

Para Santos, “através das ‘reduplicações’ e ‘encaixes’ os autores conseguem fazer com que outras ‘linguagens’ e outras ‘narrativas’ convivam harmonicamente em seu texto” (SANTOS, 2012, p. 27). É o caso da epígrafe, que está na abertura deste capítulo, presente no conto “Lá, nas campinas”.

Como vimos na leitura iniciada nesta dissertação, o narrador desse conto é narratário da estória de Drijimiro, que busca terminar de construí-la com detalhes do seu passado

Está-se ouvindo. Escura a voz, imesclada, amolecida; modula-se, porém, vibrando com insólitos harmônicos, no ele falar naquilo. Todo o mundo tem a incerteza do que afirma. Drijimiro, não; o pouco que pude entender-lhe, dos retalhos do verbo. Nada diria, hermético feito um coco, se o fundo da vida não o surpreendesse. (ROSA, 2009b, p. 599).

Percebe-se aqui a composição mencionada por Lélia Parreira Duarte, pois o autor cria um narrador que se apresenta como testemunha pessoal dos fatos e mostra para os leitores como viu e ouviu a estória contada pelo personagem.

Este personagem, por sua vez, quer montar a estória da sua vida, sobre a qual só se lembra da expressão “Lá, nas Campinas”: “Teve recurso a mim. Contou, que me emocionou. – ‘*Lá, nas campinas...*’ – cada palavra tatala como uma bandeira branca – comunicado o tom – narrador imaginário.” (p. 599). Nesse trecho, há a constituição de um jogo de vozes no qual aparece, durante a descrição da vida do Drijimiro, um narrador consciente do processo que engendra, um personagem incompleto que quer preencher uma falta pela constituição narrativa, bem como frases semelhantes a provérbios, fato comum em toda a obra estudada, por sintetizar situações vividas e impasses cotidianos, em um fragmento marcado pela oralidade.

Existem, segundo Edson Santos de Oliveira (2013), estilhaços de narrativa em cada ponto de *Tutaméia* e neste conto em especial. Argemiro, étimo de Drijimiro, “pode ser dividido em duas partes: ‘Árgilos’ que, em grego, significa argila e ‘miro’ oriundo do latim ‘mirare’, olhar fixamente. Argemiro é, pois, aquele que olha fixamente para a argila, metáfora da origem do homem, do pó bíblico de que ele foi feito” (OLIVEIRA, 2013, p. 45) e que inevitavelmente nos remete à travessia existencial. O personagem mostra-se lacunar, como a própria narrativa que reproduz sua estória, por isso o que vemos, segundo o pesquisador, é uma montagem de enredo que não se completa e de uma narração em que faltam palavras, que precisa ser preenchida. Trata-se de um texto que aparentemente pede para não ser lido, conforme Oliveira. Ele lembra que o próprio título atesta essa indeterminação, afinal, os termos “lá” e “campinas” apenas remetem vagamente a algum lugar, além das reticências, que indicam a mesma indeterminação e inconclusão que são temas do texto.

O autor se faz presente aqui também, pois nessa montagem proposta pela narração, estrutura uma linguagem faltosa, em que o narrador nada pode fazer a não ser interferir na estória e sua construção, por isso diz: “Então, ao narrador foge o fio. Toda estória pode resumir-se nisto: “– Era uma vez, e nessa vez um homem. Súbito, sem sofrer, diz, afirma: – ‘*Lá...*’ Mas não acho as palavras.” (p. 601).

Ao pensarmos nesse fim ligado ao silêncio, e na maneira como se atesta o não conseguir narrar, conclui-se que o autor-narrador reflete sobre a insuficiência da forma para representar, e nesse caso, conforme Clara Rowland, existe uma

violenta tensão entre um querer saber e um não (poder) dizer de que a própria leitura é figura – ou entre um querer continuar, sem delimitação ou forma, e o gesto desesperado de imposição de um limite. Nesse movimento a estória rosiana pode-se descrever como “sem formato”, ainda que sob a forma da narrativa; e, nesse quadro, podemos adiantar, prepara-se na estória rosiana uma performatividade, ou uma “operatividade”, para usar um termo mais próximo daquele a que Rosa recorre, que ultrapassa a intenção de comunicar. (ROWLAND, 2011, p. 119).

Em “Lá, nas campinas”, por exemplo, vemos essa narrativa que ultrapassa a intenção de comunicar, pois o que percebemos é o personagem Drijimiro simbolizando a própria narrativa. Esta, por sua vez, também se caracteriza como oca, silenciada, faltosa, “hermética feito um coco”, no entanto, “*o silêncio proposital dá a maior possibilidade de música.*” (p. 536).

Dessa mesma maneira, as estórias de *Tutaméia* apresentam menos estórias que a elaboração de uma estrutura narrativa que ultrapassa a forma e elabora um jogo narrativo em que narrador se coloca como narratário, mas se apresenta também como personagem e este acaba representando o próprio escrever.

Esse narrador que não acha as palavras e que se confunde com o autor e personagem também se encontra no conto “Se eu seria personagem”, conforme demonstram os trechos: “Da vida sem ideia nem começo, esmaltes de um mosaico, do mundo – obra anônima? Fique o escrito por não dito.” (p. 646); “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.” (p. 644); “Fixe-se porém que ninha ou baga eu não disse, guardei-me de apreciação. Sou tímido. Vejo, sinto, penso, não minto. Me fecho. Eu, que não vou nem venho. Tenho a ilusão na mão. Nasci para cristão ou sábio, quisera ser.” (p. 644); “O que acho, ainda não foi dito.” (p. 645).

Nessa estória, o personagem duvida da própria existência e deseja chegar a existir. Tal artifício, bastante frequente nos textos rosianos, chama claramente a uma

mistura entre a realidade e a ficção, entre o autor (que é da instância do real) e o narrador (entidade ficcional).

Esse personagem caracteriza-se como tímido, cheio de silêncios e reflexão: “Nada eu lhe falara, afirmo, nem dele teria audiência”; “Do que de novo fiz meu silêncio” (p. 644); “Timidez paga devagar, mas paga.” (p. 646). Durante a narração, toda essa timidez é comprovada, pois o narrador permite que seu interlocutor, Titolívio Sérvulo (depois chamado apenas de T.), cego, conquiste a mulher, Orlanda, que ele mesmo define como “feia, frívola, antipática”. Por isso, T. é chamado pelo narrador sem nome, de “imitador de amor”.

Vemos, nesse caso, mais um personagem que é narrador, simbolizar a própria escrita literária. E essa nada mais poderia ser que algo ausente, vazio, faltoso, pois precisa, para completar seu círculo de significações, de mais um integrante: o leitor. Este tentará preencher esses vazios, dará existência ao personagem e toda sua carga compositiva.

O autor parece contar com esse preenchimento, pela palavra lida, pois o sofrimento do narrador (símbolo da escrita) de perder o amor por seu silêncio acaba: “E nem sabe o tímido quanto bem calcula. À melhor fé! Como o amor se faz é graça a dois.” (p. 646).

O “se” e o tempo verbal (futuro do pretérito) concorrem para acentuar o caráter metalinguístico do conto e aumentam a carga de indeterminação que este traz. Confirma-se, dessa forma, a existência de um conto em que a reflexão da própria escrita encontra-se nas linhas e entrelinhas do texto e em cada característica do personagem. As frases, em sua maioria, carregam de forma condensada conceitos sobre o tema e ajudam o leitor a perceber, desde o título, a intenção do autor: refletir sobre o seu ofício.

A relação peru/escrita rosiana que aqui propomos é demonstrada pela quantidade de textos metalinguísticos (maior que em outros livros), inclusive com a presença de mais de um prefácio, que retrata uma obra em que o fazer literário está em constante discussão. A dificuldade de identificar os narradores, a quantidade de vozes nas narrações, as citações e menções a nomes de outros autores, o grande número de títulos que referenciam diretamente o fazer literário (“Aletria e Hermenêutica”, “Desenredo”, “Estória nº 3”, “Estoriinha”, “Quadrinho de estória”,

“Se eu seria personagem”) afirma a tentativa de, além da elaboração de um livro de histórias – as terceiras, no caso – a intenção de, no próprio livro, apresentar um projeto estético antes pensado, reelaborado e organizado em *Tutaméia*.

No conto “Desenredo”, por exemplo, percebemos que a primeira linha é de um narrador letrado, que por meio da montagem de uma narrativa encaixada, escreve sobre que o teria ouvido de outro narrador anônimo (“Do narrador a seus ouvintes”): a história de amor entre Jó Joaquim e Lirívia, Rivília ou Irlívia. A princípio ela trai o marido com Jó. Aquele descobre um terceiro amante e o mata. Depois disso, com as “coisas amaduradas” e do marido morto “afogado ou de tifo” (p. 559), Jó Joaquim e Lirívia vivem seu romance até Jó saber de nova traição da mulher, quando “expulsou-a apenas, apostrofando-se, como inédito poeta e homem.” (p. 560).

Na apresentação da história seria um narrador que converte em ata o que já foi contado por outro narrador. Esse narrador, familiarizado com a história, aproveita-se desse lugar de espectador da narração alheia para interagir com seus “ouvintes”. Insinua-se, aqui, a presença de outra voz no processo narrativo: a voz do leitor. No entanto, o leitor se ligaria a um interlocutor silencioso. Este, por sua vez, segundo outras leituras, só pode ser assegurado, enquanto presença, pela voz não confiável do narrador, que neste caso aparece duplicado. Tal característica é anunciada pelo título que, ao propor o desenredo, denuncia uma escrita rasurada em que constrói uma história outra sobre o que antes era novidade. O desenredo aí seria a história criada por Jó Joaquim: a esposa seria amantíssima e fiel: “Nunca tivera ela amantes! Não um. Não dois. Disse-se e dizia isso Jó Joaquim. Reportava a lenda, a embustes, falsas lérias escabrosas. Cumpria-lhe descaluniá-la, obrigava-se por tudo.” (p. 560).

Nesse caso, segundo Cleusa Rios Pinheiro Passos (2001), o fictício deixa, portanto, de ser enganoso, alcançando o estatuto de uma *realidade específica*, contaminando a função da realidade referencial. “Nesse contexto, relativiza-se a noção de *verdade*”, própria a cada sujeito. (PASSOS, 2011, p. 22). Para ela, por essa relação, as contraposições, meios-dizeres, lapsos, chistes resgatam a verdade como ficção, no interior da própria ficção, retomando e confirmando o *mise-en-abyme* já mencionado. É o que trecho nos comprova:

O ponto está em que o soube, de tal arte: por antipesquisas, acronologia miúda, conversinhas escudadas, remendados testemunhos. Jó Joaquim,

genial, operava o passado – plástico e contraditório rascunho. Criava nova, transformada realidade, mais alta. Mais certa? (ROSA, 2009b, p. 560).

O segundo narrador aqui aparece também como comentarista, como nesse trecho em que a expressão “mais certa?” evidencia a voz que questiona a primeira estória, confirmando sua dúvida e opinião.

Se há um texto, em *Tutaméia*, que tem como nome o próprio mecanismo com o qual se vale o autor em muitas narrativas do mesmo livro, podemos entender que a intenção da obra é nos mostrar aquilo que antes existia como realidade, o tradicional, o clássico e que pode se transformar em outra leitura, nova, cheia de encanto, de cor e de êxtase que a leitura primeva deveria provocar nos leitores. Se o desenredar, conforme dissemos, é o descaminho, a reinvenção de um enredo fictício já inserido em uma estória, esse conto do livro, e todo o bailado narrativo que ele propõe, indica mais um artifício do autor para colocar sob seu foco, em *Tutaméia*, o seu ofício de escritor.

José Márcio Camargo (2007) observa que o travessão, em “Desenredo”, “que abre a fala do autor-narrador-comunitário, pretendo indicador da sua onisciência, na verdade, esconde o jogo da escrita de Guimarães Rosa, que, realizando a multiplicação dos narradores, dá causa a uma pluralidade de ‘eus’” (CAMARGO, 2007, p. 378). Esse mesmo recurso existe no início de *Grande Sertão: veredas*, seguido do termo peculiar “nonada”, que tem íntima ligação com o nada de *Tutaméia*.

Essa comprovada inter-relação aponta que há o mesmo embaralhamento do narrador/narratário/personagem/leitor nas duas obras. No entanto, em *Tutaméia* isso acontece ainda mais vezes, inclusive no início do livro, com o conto “Antiperipléia”, que começa com o travessão e com o diálogo oculto (conforme já representamos anteriormente). O mesmo travessão aparece no título do conto “– Uai, eu?”, no qual, além da marca do embaralhamento (o travessão), há o pronome que parece indicar a posse da fala e da estória (eu).

Além disso, a dúvida incluída no título pela interrogação é a mesma que assola o bom leitor: o Dr. Mimoso, o qual inspira tanto o personagem-narrador, Jimirulino, acompanhante do doutor, como guia e ajudante no transporte de seus recursos para

os atendimentos médicos, a ponto de fazê-lo matar uma pessoa por julgá-la ameaçar o doutor, poderia ser o próprio Rosa? Em início de carreira no interior de Minas o próprio Rosa admite esse tipo de atendimento:

Vindo a gente a par, nas ocasiões, ou eu atrás, com a maleta dos remédios e petrechos, renquetrenque, estudante andante. Pois ele comigo proseava, me alentando, cabidamente, por norteação – a conversa manuscrita. Aquela conversa me dava muitos arredores. Ô homem! Inteligente como agulha e linha, feito pulga no escuro, como dinheiro não gastado. Atilado todo em sagacidades e finuras – é de *fímplus! de tintínibus...* – latim, o senhor sabe, aperfeiçoa... Isso, para ele, era fritada de meio ovo. (ROSA, 2009b, p. 675).

Mais à frente, neste mesmo conto, a simbologia do Dr. Mimoso e Jimirulino, como máscaras para os envolvidos no processo de leitura e montagem das plurissignificações das narrativas de *Tutaméia*, parece se comprovar. Isso porque tais personagens parecem se transformar na ligação que existe entre autor/obra e leitor, e em tudo que pode ser ensinamento, e no aprendiz:

Mesmo ele me dizendo, de aliás: – ‘*Jimirulino, a gente deve ser: bom, inteligente e justo... para não fincar o pé em lamas moles...*’ Isso! Aprender com ele eu querendo ardentemente: compaixões, razões partes, raposartes... Ele, a cachola; eu a cachimônia.

(...)

Acho que achei o erro, que tive: de querer aprender demais depressa, no sofreguidão. Inda hei porém de ser inteligente bom e justo: meu patrão por cópia de imagem. Hei de trabalhar para o Doutor Mimoso! (ROSA, 2009b, p. 675-677).

Assim, Guimarães Rosa, valendo-se de múltiplas máscaras, nos casos citados, distancia-se da narrativa clássica e, com isso, exercita uma espécie de encenação, na qual o autor, o narrador, o personagem e o leitor são convocados a participar.

Percebe-se em “Desenredo”, como também apontado em “Se eu seria personagem” e “Lá, nas campinas”, mais uma vez, a presença de tiradas filosóficas, ou frases semelhantes a provérbios, numa cifração e recifração da mensagem oculta imposta pelo autor.

As características de “Desenredo” e a passagem de desenredar a estória da mulher que traiu para a de uma esposa amantíssima constitui o núcleo de *Tutaméia* e

da leitura desta dissertação, pois nos propomos a ler o livro por seus desenredos e margens, naquilo que está fora do enredo tradicional, por conseguinte, além da estrada fechada de João Porém. O mesmo desenredo que acontece em “João Porém, o criador de perus”, com o deslumbre da segunda estória, simbolizando o descortinar do olhar ingênuo para abertura de um êxtase de significações é o mesmo que acontece em “Desenredo” que atesta, desde o título, o mesmo procedimento para “desfazer tramas, recuperar e reelaborar temas e personagens” ou “estabelecer desfechos e suspensões imprevistas.” (PASSOS, 2001, p. 23).

Jó Joaquim tem a mesma felicidade e deslumbramento que João Porém tem ao escolher a estória rasurada e nova como a verdade: “Três vezes passa perto da gente a felicidade. Jó Joaquim e Vilíria retomaram-se, e conviveram, convolados, o verdadeiro e melhor de sua útil vida” (p. 561). Parece que não só João, como também Jó Joaquim fecha o círculo para resguardar a realidade criada. Foi uma opção clara pela ficção, como se ela respondesse melhor a seus anseios.

A própria musicalidade dos nomes dos desenredados (João Porém e Jó Joaquim, e os nomes das mulheres nos dois contos) e da narrativa atestam a mesma intenção de Rosa de reafirmar a escrita grugulejante, musical, a montagem que permite o vislumbre do novo, da palavra poética, um pedido, em todas as instâncias, para uma visão e leitura diferenciada. Como exemplo, citamos os muitos nomes da personagem de “Desenredo”: Livíria; Rivília, Irvília; Vilíria, todos com apoio sonoro agudo na vogal “i”. Os nomes sugerem desdobramentos significativos: ir; vir; rir; ver; ler, sugerindo trocas, troças, poeticidade. Um eco de todo o livro *Tutaméia*.

Ao terminar “Desenredo” com “E pôs-se a fábula em ata”, o narrador destaca a criação de uma nova estória, a que precisa ser registrada, posto que necessitada de revisitações, de convites para releituras como toda a obra *Tutaméia*. Obra à espera de leitores, pois “esperar é reconhecer-se incompleto” (p. 559), como diz o narrador deste conto. E se a procura por sentidos e novos enredos é a perspectiva desses contos, reafirma-se a epígrafe de “João Porém, o criador de perus”: “*Se procuro, estou achando./ Se acho, ainda estou procurando? Do Quatrêvo*”. Com tal epígrafe, reforça-se também a circularidade da busca, da leitura e escrita de Rosa.

O narrador de “Desenredo”, segundo Vera Novis, “figura o artista que tem o poder de criar ‘nova, transformada realidade’ a partir dos elementos da realidade

factual e lidando, ao mesmo tempo, com os modelos literários” (NOVIS, 1989, p. 135). Enquanto Jó Joaquim “relê o passado para desenredar a sua estória”, Rosa

cria seu “Desenredo” passando em revista a tradição romanesca. Todo o conto é perpassado de fina ironia em relação aos modos do narrar, tanto da tradição romântica quanto da tradição realista, aos personagens, ao leitor; até o narrador imola-se nesse processo. (NOVIS, 1989, p. 136).

No conto “Antiperipléia”, por sua vez, o narrador, guia do cego Seo Tomé, perfazendo o caminho de volta, representa a peculiar concepção de obra, elaborada por Rosa em *Tutaméia*: “Divulgo: que as coisas começam deveras é por detrás, do que há, recurso; (...) Só dou resposta é ao que ninguém me perguntou.” (p. 537) e “Pergunto por onde ando. Aceito, bem-procedidamente, no devagar de ir longe. Voltar, para fim de ida. Repenso, não penso.” (p. 539). O próprio título do conto, mais uma vez, anuncia a grande intenção de construir um livro cujo começo e fim não passam pelo tradicional, apregoa uma escrita trabalhada e exige uma leitura ainda mais atenciosa.

O narrador deste conto, tal qual das estórias citadas, também exerce a função de enredar seu patrão, pois é convencido por uma mulher a mentir a Seo Tomé. Ela “ajoelhou para me pedir, para eu ao meu Seô Cego mentir. Procedi. – ‘Esta é bonita, a mais!’ – a ele afirmei, meus créditos. O cego amaciou a barba. Ele passeou a mão nos braços dela (...).” (p. 538.). Rosa faz como Prudencinhano, personagem do conto e nome anunciador de prudência, pensar com calma, estudar com atenção, pesquisar com sensatez. Por isso, travestido desse narrador, que enreda, que enxerga mais, pois tem de “emendar a doidera e cegueira de todos” (p. 538), ele vai além, conta o que ninguém espera e responde ao que nenhuma outra pessoa perguntou, começa por detrás (faz sua antiperipléia).

Essas imagens, recorrentes em *Tutaméia*, remetem-nos ao próprio livro que começa por “detrás”, pois este foi anunciado sem estar pronto e, como objeto acabado, nunca sai do começo, pois conta com quatro prefácios, sem apresentar um posfácio, além de trazer um índice no início e outro no final.

Citemos ainda o conto “Barra da Vaca”, em que uma comunidade constrói uma “realidade” fictícia acerca de Jeremoavo, o inofensivo e doente viajante que é

tomado por perigoso jagunço e acaba enredado inocentemente, pois a comunidade passa a agir segundo sua interpretação equivocada:

Sem donde se saber, teve-se aí sobre ele a notícia. Era brabo jagunço! Um famoso, perigoso. Alguém disse.

Se estarreceu a Barra da Vaca, fria, fica sem conselho. Somente alto e forte, seria um Jerê, par de Antônio Dó, homem de peleja. (ROSA, 2009b, p. 550).

O título do conto lembra o lugar tão referenciado em *Grande Sertão: veredas*, mostrando-nos a recorrência de lugares, pessoas e temas nas obras de Rosa. Além disso, o conto apresenta uma hipógrafe de João Barandão, cantador de serão, cujas cantigas aparecem também em *Corpo de Baile*, conforme mencionamos. A indeterminação da notícia sobre o estrangeiro viajante, posto que “Alguém disse” sobre ser ele um jagunço perigoso, evidencia-nos, outrossim, uma escolha pela ficção em detrimento da realidade, do factível. Dessa forma, sendo a obra uma ficção, a reafirmação disso no interior dela, como tema e procedimento, constitui o complicado processo da elaboração de *Tutaméia*.

No conto “Curtamão”, de forma análoga, vemos o narrador no processo de construção de uma casa como ninguém nunca viu, tal qual a constituição de *Tutaméia*. A composição da narrativa se mescla à estruturação do prédio: “Em três, reparto quina pontuda, no errado narrar, no engraçar trapos e ornatos?”, “(...) a minha construção, desconforme a reles usos. Assim amanheci.” (p. 556).

Quando o narrador diz: “E o que não digo, meço palavra” e se propõe a acrescentar e mudar a forma de uma estrutura arquitetônica convencional, ele nos mostra a vontade do autor de construir uma narrativa, um livro que se debruça a todo instante sobre seu significado, sobre os sentidos da representação literária e sobre a reconstrução de uma forma de narrar.

Nesse ponto, a imagem do mestre de obras de “Curtamão” se liga ao mestre criador de peru, personagem de João Porém e ao escritor Rosa, evocando o imbricado entre a ficção e a realidade e a realidade ficcionalizada, tema constante de *Tutaméia*.

Em alguns contos, depreende-se o esforço em fazer, em elaborar, semelhante à concepção de Rosa sobre seu escrever, segundo ele, oriundo de muito esforço. Em

conversa com Lorenz, Rosa diz: “nós, os escritores, somos uma raça realmente estranha, e eu sou certamente o mais estranho deles todos. Tem razão; não estou me elogiando, quando digo que trabalho duro e aplicadamente.” (ROSA, 2009, p. XL). Em outra passagem, ele responde: “Genialidade, sei... Eu diria: trabalho, trabalho e trabalho!” (ROSA, 2009, p. L).

Semelhante a isso, o narrador de “Curtamão” confidencia: “Tão de lado, comum, sofri nos dentes, nos dedos, mesmo nem comigo eu pudesse, sentado chorava. Mas para adiante. Tal o que meu, sangue ali amassei, o empenho e dívidas” (p. 557). Esse narrador constrói uma casa sem janelas e do lado inverso. Nele está a imagem de um autor-construtor que anuncia uma escrita que amplia toda uma discussão sobre obra, narração e travessia: “*‘Boto edifício ao contrário!’* – então, mandei; e o Armininho concorde. Votei, se fechou, refiz traço. Descrevo o erguido: a casa de costas para o rual, respeitando frente a horizonte e várzeas.” (p. 557).

Pretendeu-se, assim, nessas duas primeiras seções do segundo capítulo, analisar a composição imbricada da narração nos contos da obra, que não se adequam a uma tipologia convencional da teoria da narração. Assim, defendemos que essa forma de enredar, desenredar, manipular a narração e narradores é um dos aspectos que faz *Tutaméia* um livro surpreendente e ser considerado à frente de seu tempo, há muito tempo engendrado pelo autor.

Em “Melim-Meloso”, por exemplo, o personagem de quem o narrador fala é como uma figura de cantigas populares que consegue vantagens em todos aspectos de sua vida, inclusive nas contrariedades. Nesse caso, em outra estória dentro de uma estória, a voz do narrador se mistura a outra para anunciar: “*Diz assim: Melim-Meloso,/ não repete o seu dizer./ Perguntei: – coisa com coisa,/ não quis nada responder*”¹⁷ (p. 606). Esse anúncio parece indicar a intenção do autor de *Tutaméia*, desde que pensou na escrita deste livro. No entanto, é também como este personagem que diz: “*Sou homem de todas as palavras! Mas gostava de guardar segredos; e aproveitava qualquer silêncio*”. (p. 606).

Na complexa relação de narradores-autor-personagens-leitor estabelecida no livro, não é possível deixar de refletir sobre a montagem incomum dos prefácios no conjunto da obra.

¹⁷ Trechos em itálico, conforme aparecem no conto.

2.3 “Prefácio como todos gratuito”

O que nos diz um livro que nos apresenta quatro prefácios? Segundo Gilberto Mendonça Teles,

os quatro prefácios de *Tutaméia* são como os evangelhos do Conto, as partes fundamentais de uma Poética do Conto. Por eles percebe-se a alta concepção literária do Autor e o seu poder de contemplar, teoricamente, teologicamente, as formas criadoras desse tipo de narrativa curta. (TELES, 2002, p. 174).

Pelas palavras de Teles, a montagem dos textos prefaciais deixa entrever a concepção sobre a construção do processo narrativo do autor, bem como sua vontade de marcar presença na constituição das margens do livro. Seriam eles um mecanismo de orientação dos leitores na travessia da leitura, como um prefácio tradicional? Ou seriam, conforme se defende neste trabalho, formas de combater os limites tradicionais do texto e proporcionar outra forma de escrever-ler?

Os prefácios de *Tutaméia* deixam perceptível o pedido de Rosa para o olhar diferenciado de sua força criadora. Destarte, a análise dos prefácios, sua organização e a simbologia que eles ganham, nesta pesquisa, comprovam a ideia da perpetuação de um projeto estético maior de Rosa, examinando os modos da narrativa, a inspiração artística, a criação de neologismos.

Pela definição de prefácio, do latim *praefatio*, “o que se diz no princípio”, este texto tem a função de apresentar, explicar, justificar, ensinar, enfim, ganhar apoio do leitor. Tal estrutura é um paratexto que, conforme vimos, é considerado um “adendo” à obra, cuja existência independe dele; tomado em si mesmo, o prefácio não possui autonomia, não existe sem vínculo com uma obra. Para Genette, o prefácio é texto liminar, autoral ou alógrafo, que consiste em um discurso produzido a propósito do texto que segue (posfácio) ou antecede e está associado à imagem do livro impresso.

Essa definição, contudo, não é suficiente para o estudo de *Tutaméia*. A existência de quatro prefácios parece sugerir ao leitor que um só não seria suficiente para obra tão complexa. Além disso, a ideia de “princípio” contida no prefixo “pre” fica totalmente descartada, visto que os prefácios deslocam-se, situando-se ao longo da obra.

Valdemir Ferreira Lopes (2011), em seu estudo acerca dos prefácios e, partindo de ideias de Genette, afirma que no momento chamado de “pré-história”, de Homero a Rabelais, a função prefacial apresentava-se integrada ao livro. Nesse caso, o eu enunciador estaria projetado na ordem da narrativa e apareceria, às vezes, em personagens que assumiam as próprias crenças do narrador, estando “mais ou menos livre, tanto nos momentos destinados à exposição do método, quanto ao longo do texto.” (LOPES, 2011, p. 32).

Na “era pós-gutenberguiana”, o prefácio ganha forma relativamente autônoma e as questões de sua localização, data de aparecimento e estatuto formal vem à tona, em torno da forma de sua escrita. O prefácio separado da história do livro indica um momento em que há uma nova relação entre o saber histórico e o outro do qual trata. Agora, diferentemente do prefácio integrado à história, há ruptura entre discurso e realidade. Nesse caso, há uma dupla posição do real, em que de um lado há o resultado da análise, de outro o seu postulado.

Destacando esse autoexílio da narrativa, Lopes afirma que o sujeito da enunciação cria espaços textuais paralelos e, nesse caso, para ele, o prefácio como margem é oriundo da distância imposta pelo narrador moderno. Assim, sai de cena o narrador que imprimia presença e que, exilado desse espaço textual, cria seu próprio espaço. O prefácio é, assim, uma

das instâncias ou um dos locais de criação de sentido, desejado não só pelo autor diante da incompletude do livro, mas também, ao mesmo tempo, pelos leitores que compartilham com o autor da necessidade de artifícios que satisfaçam as demandas de sentido do homem moderno. (LOPES, 2011, p. 37).

Nessa discussão, a análise dos prefácios de *Tutaméia* e o que os envolvem estaria relacionado ao deslocamento do narrador do tecido discursivo e por uma intromissão inquestionável deste num espaço que, comumente, pertence ao autor. Para as discussões propostas nos prefácios, Guimarães Rosa parece ter sentido os apelos de uma escrita nova, que porejava dentro de si desde a publicação de *Magma*, seu primeiro livro, mas que ia se formatando a cada obra publicada. Em *Tutaméia*, ele parece ter chegado a uma síntese verbal, ao mesmo tempo em que as angústias de escritor e de todos os problemas de representação parecem mais explícitas.

Além de percebermos os elementos da definição original de “prefácio”, enquanto adendo, em *Tutaméia*, e de o autor ter denominado esses textos com este nome, no início da página de cada um, o que se percebe é o prefácio compondo o livro, como as outras estórias, pois ele é um dos locais de produção de sentido. Assim, os prefácios de *Tutaméia* perdem o caráter habitual desse tipo de texto, assumindo, por vezes, estatuto de contos, matéria crítica, reflexão autoral, numa mistura estanha ao convencional.

Mary Lou Daniel (1968) diz que o que mais chama atenção do público nesse último volume de Guimarães Rosa é a “franqueza com que o autor se abre aos seus leitores nos quatro *prefácios* da obra, revelando em forma sucinta aspectos do seu *ideário* e dando-nos vislumbres íntimos do seu processo criador.” (DANIEL, 1968, p. 180). Podemos dizer, então, que os prefácios e os blocos que eles constituem na sua distribuição pelo livro apontam para uma reformulação do próprio livro, enquanto objeto. Isso nos leva a refletir sobre a questão da autoria do texto.

Lopes, abordando tal fato, destaca que o que pode ser chamado de

autor real é quando essa atribuição pode ser confirmada por vários indícios, nome do escritor, suas iniciais, ou indicação ‘prefácio do autor (...)’. Se não puder ser confirmada ou validada, sua autoria se constitui como *apócrifa* por ser falsamente atribuída a uma pessoa real. Há também o *fictício*, quando sua autoria pode ser atribuída a uma pessoa imaginária. Pode ser caracterizada como ‘prefácio de ator’ quando a assinatura é uma das personagens da ação. (LOPES, 2011, p. 39).

O primeiro fato que atrai o olhar dos leitores para essa peculiaridade da obra é que, no primeiro índice, conforme explicamos no primeiro capítulo, os prefácios, que teriam a função acessória e didática de explicar a obra, destrinchando suas intenções e características, estão imiscuídos às outras quarenta estórias, em itálico, no fluxo alfabético dessa outra margem que é o índice.

No “Índice de releitura”, esses prefácios encontram-se separados, em itálico, como a sugerir, na segunda leitura, a sua reinterpretação, lendo-os primeiro para depois passar aos contos que, nesse caso, seriam lidos sem a interrupção do prefácio.

Dessa forma, a reorganização, nos índices, dos prefácios serve para, mais uma vez, marcar as cifrações que Rosa impinge aos seus textos, no intuito de abrir questionamento sobre a forma de narrar.

Essa presença autoral nos prefácios, que também se relaciona pelo pressuposto que evoca do diálogo autor-leitor, nas linhas do conto, estende-se pelos índices, pelas epígrafes (textos que seriam escolhidos pelo autor), pelos personagens montados à semelhança do autor e pelo itálico que circunscreve todos os quatro prefácios e dão espaço a essa voz autoral: “(...) *sempre se deve não saber o que de nós se fala.*” (p. 650); “*Tudo está escrito; leia-se, pois, principal, e reescreva-se.*” (p. 657); “*À Buriti (NOITES DO SERTÃO), por exemplo, quase inteira, ‘assisti’, em 1948, num sonho duas noites repetido.*” (p. 658); “*Quanto ao GRANDE SERTÃO: VEREDAS, forte coisa e comprida demais seria tentar fazer crer como foi ditado, sustentado e protegido – por forças ou correntes muito estranhas*” (p. 659); “*Daí a meses, ano, ano-e-meio – adoeci; e a doença imitava, ponto por, a do Narrador!*” (p. 659);

Fábio Borges da Silva (2011), em sua dissertação de mestrado, na qual arrola a Geografia e a Literatura, ao analisar as características e personagens de “O Recado do Morro”, aponta “algo de biográfico quanto à atitude literária rosiana e definidor de sua busca da Poesia.” (SILVA, 2011, p. 55). Para a leitura de Rosa, o estudioso revela que é preciso aos leitores “certa sincronia com o mundo inconsciente do escritor, imersão no seu mundo onírico; origem de todas as coisas que, no seu fazer artístico, ficaram externalizadas e impressas no que a estrutura lógica da narrativa nos faz crer.” (SILVA, 2011, p. 65).

Com a função parabática oriunda da estrutura das peças teatrais, conforme apontou Ramos, que é o momento em que o coro avança e fala diretamente aos espectadores em nome do autor, os prefácios colocam mais uma vez a *montagem* da narração no cerne do livro.

A sua disposição transgressora aduziria para interpretações como as de Irene Simões e Ramos, para quem, cada prefácio antecederia um grupo de estórias, mas, se tomados em grupo, os prefácios introduziriam todas as estórias. A conclusão de Paulo Rónai aproxima-se mais à defendida nesta leitura: sem desconsiderar as funções de prefácios, propriamente ditos, que são a de introduzir ou de preparar o leitor para o que virá a seguir, podemos entender que os prefácios de *Tutaméia*

podem ser lidos isoladamente, e, assim, constituírem estórias dentro das outras estórias.

Nas leituras possíveis desse paratexto, “Aletria e Hermenêutica”¹⁸ pode reclamar sua posição de prefácio, pois foi o único texto que não foi publicado anteriormente, precedendo, tal qual um prefácio tradicional, os textos que integram o livro. Ele seria como a apresentação da obra, graças ao narrador em terceira pessoa e aos assuntos abordados. É nele que vemos o autor tentar abordar a definição da estória/história/anedota (“*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. 529), a procura pelo texto que sirva de “*instrumento de análise, nos tratos da poesia e da transcendência*” (p. 529), bem como entender o meio que fará a escrita atingir a “*realidade superior e dimensões para mágicos novos sistemas de pensamento.*” (p. 529).

Na primeira linha de *Tutaméia*, por meio desse prefácio, ainda que com uma estrutura diferenciada, o autor discute sobre os tipos de texto e objetivos pretendidos com ele. Privilegiará a ficção (estória X história/História, lembrando-nos que tudo é e não é, pois aqui até o enredo se desenreda), em suas nuances de metalinguagem, da imagem do autor e narrador, e o humor. Este último é destacado por Rosa em carta a seu tradutor italiano: “O importante é enriquecer a coisa com ‘humor’” (ROSA, 2003, p. 124).

Já nesse primeiro escrito, o autor apresenta pistas de como serão os contos do livro. Isso porque, nele, Rosa pratica seu jogo narrativo, posto que reúne uma série de ditos populares, quadrinhas, anedotas, com destaque para as que chama de abstratas.

Percebe-se a vontade de, com este prefácio, classificar, definir, exemplificar, mas utilizando sempre de instrumentos diferenciados, que permitam os “novos sistemas de pensamento.” (p. 529). Os dizeres populares com verve humorística repetem-se nos contos do livro, como em alguns já citados; todavia nesse prefácio sua presença ganha tons de apresentação e definição. Como acaba por fazer em toda a montagem de *Tutaméia*, os fios que dão forma à narração desse texto são alinhavados por rica elaboração formal e linguística, em que não há uma história,

¹⁸ Esse texto será abordado com mais detalhes na última seção deste capítulo.

apenas uma reflexão intensa e confusa, que desemboca no humor e no não-senso, mencionado algumas vezes no próprio texto.

Ao mencionar que esse prefácio elabora os fios para o entendimento dos outros contos e prefácios, a ideia nos remete ao seu título. Aletria, segundo *Dicionário Aurélio básico da Língua Portuguesa*, é definida como “massa de farinha de trigo em fios delgados, usada em sopas ou preparados com ovos, leite e açúcar.” (FERREIRA, 1986, p. 81). Massa de fios que conduziria a leitura de *Tutaméia*, fios novelados que levariam os leitores aos temas do livro: limites da estória e seus gêneros (estória/história/anedota/chiste/humor), o humor que alcançaria o excelso (“*um pulo do cômico ao excelso*”, p. 536) e os conceitos de nada, real e verdade.

No entanto, o termo aletria, parece também passar pela negação da letra, por meio da partícula de negação “a”: a-letra-ia: que poderia significar, conforme Nilce Martins (2001), um “homônimo neológico” criado pelo autor e que significaria “privação da escrita”. (MARTINS, 2001, p. 20). Nesse caso, estaria aqui, mais uma vez, inscrita a preocupação do autor em sobressaltar a importância das estórias orais na sua produção literária.

Esse primeiro prefácio anunciaria *Tutaméia*, ratificando a negação que incorpora o título, apresentando um olhar outro sobre as letras e sobre a literatura, uma nova forma de escrever que poderia parecer hermética e sem significado.

A palavra “Hermenêutica” significa a arte de interpretação das palavras. Tal significado convida o leitor, de imediato, à aventura da interpretação, do deciframento. Esse nome também faz referência a Hermes, figura mitológica, entendido, entre outras acepções, como mensageiro dos deuses, patrono dos diplomatas. Nesse caso, Rosa-diplomata é esse portador da mensagem que, mais que interpretação, almeja a transcendência.

O que vemos, então, é um labirinto textual que adianta alguns aspectos da obra a quem se propõe a lê-la, como notamos ao final do prefácio: “*Se viemos do nada, é claro que vamos para o tudo./ Veja-se, vezes, prefácio como todos gratuito*”. (p. 536).

Ao apresentar a discussão do cômico como tema neste primeiro prefácio, Rosa também quer chamar atenção para essa característica, até então pouco percebida, no conjunto de seus escritos. Porque é pelo *nonsense* e absurdo, os quais se perpetuam

no livro, que a transcendência acontece, que a aprendizagem se faz presente e o impensável se traduz na linguagem.

Nos demais prefácios, o humor não é tema, mas é percebido na condução da estória e dos fatos narrados: “*Por onde, pelo comum, poder-se corrigir o ridículo ou o grotesco, até levá-los ao sublime.*” (p. 535).

E, pelo fato de muitas estórias do livro utilizarem procedimentos descritos em “Aletria e Hermenêutica”, Jaqueline Ramos considera que o narrador do prefácio é um autor-implícito das estórias. Tal tese reforça a ideia aqui defendida da mistura das entidades: narrador/autor/personagem. E a frase que termina o prefácio: “*O livro pode valer pelo muito que nele não deveu caber*” (p. 536) mostra a transcendência operada pelo vazio e ausência que já comentamos.

Em “Hipotréllico”, segundo prefácio, o narrador, encadeia uma estrutura cômica, defende a criação de neologismos, misturando outras vozes e estruturas. Essa mistura acontece pelas citações de autores que criaram palavras diferentes, invenções de pessoas e situações de instituição de neologismos, o uso de uma “glosação em apostila” e de um pós-escrito, ao final do prefácio:

(...) ao modo como Cícero fez qualidade (*‘qualitas’*), Comte altruísmo, Stendhal egotismo, Guyau amoral, Benhtan internacional, Turguêniev niilista, Fracástor sífilis, Paracelso gnomo, Voltaire embaixatriz (*‘ambassadrice’*), Van Helmont gás, Coelho Neto paredro, Ruy Barbosa egolatria, Alfredo Taunay necrotério; e mais e mais e mais, sem desdobrar memória. Palavras em serviço efetivo, já hoje viradas naturais, com o fácil e jeito e unto de espontâneas, conforme o longo uso as sovou. (ROSA, 2009b, p. 583).

A vontade de fazer o novo, embrenhando o signo linguístico nesse afã, caso deste prefácio, circunscreve a leitura da obra de Rosa como provocadora dos nossos sentidos. Esse prefácio em *Tutaméia* atesta isso na exploração da palavra e no deleite que essa verificação provoca.

O narrador mostra ter consciência do processo de narração e interlocução que engendra, pois até o próprio autor da epígrafe (“*Hei que ele é. Do Irreplegível*”) que inicia o prefácio, apresenta-se definido na Glosação, uma espécie de minieniclopédia. Assim, a definição desse neologismo é, ela própria, uma hipótese:

“IRREPLEGÍVEL – Este vocábulo se encontra em Bernardes, Nova Floresta, IV 348, como tradução dum lat. irreplegibile, usado por Tomás Morus numa contenda com um pretensioso na corte de Carlos V, conforme conta o padre Jeremias Drexelio no seu Faetonte. Parece tratar-se de uma palavra hipotética, adrede inventada por Morus para pôr em apuros o contendor. Maximiano Lemos, Enciclopédia Portuguesa, Ilustrada, e Cândido de Figueiredo filiam ao lat. in e replere, encher, e dão ao vocábulo o sentido insaciável, cuja impossibilidade Horácio Scrosoppi provou em suas Cartas Anepígrafas, págs. 73-80.” (ROSA, 2009b, p. 584).

Até mesmo essa explicação e bibliografia parecem ser inventadas, pois o vocábulo não existe e Guimarães Rosa alude ao termo “irreplegível” no lugar do criador da epígrafe deste prefácio. Além disso, o profundo conhecimento e pesquisa sobre etimologia de vocábulos em línguas arcaicas, como aparece na citação acima, são próprios do interesse do escritor de Cordisburgo. No entanto, por tantas charadas já feitas por Rosa, a definição de “irreplegível” que citamos acima parece ser só uma forma de ele fazer-se testemunha do próprio processo de escrita.

Sob o viés metalinguístico, o narrador/autor desse prefácio fala, ironicamente, sobre o “bom português”, construindo a estória do termo “hipotrérico”, ao mesmo tempo em que deixa clara a discussão sobre a língua portuguesa “boa”:

Há o hipotrérico. O termo é novo, de impesquisada origem e ainda sem definição que lhe apanhe em todas as pétalas o significado. Sabe-se, só, que vem do bom português. Para a prática, tome-se hipotrérico querendo dizer: antipodático, sengraçante imprizado; ou talvez, vice-dito pedante, importuno agudo, falto de respeito para com a opinião alheia. (ROSA, 2009b, p. 582).

Nesse caso, a lacuna deixada pela ambiguidade da expressão (“bom português”) nos permite entender que aqui há uma crítica aos limites das normas gramaticais, que só aceitariam palavras novas com força de muito estudo e pesquisa: *“A gente pensa em democráticas assembleias, comitês, comícios, para a vivíssima ação de desenvolver o idioma.” (p. 582).*

No entanto, o narrador-autor conclui que *“quem inventa palavras é sempre um indivíduo, elas, como as criaturas, costumando ter um pai só”* e por isso *“na fecundidade do araque apura-se vantajosa singeleza, e a sensatez da inocência supera as excelências do estudo. Pelo que, terá de ser agreste ou inculto o*

neologista, e ainda melhor se analfabeto for.” (p. 582). Entendemos, assim, ser essa fala uma crítica ao tradicional, que encaminha o próprio debate que Rosa empreende em suas obras entre o erudito e o popular. Como exemplo disso, mais a frente, depois de citar as pessoas cultas que inventaram palavras, ele diz:

Do que tal se infere serem os neologismos de um sertanejo desses, do Ceará ou de Minas Gerais, coisas de desadorno, imanejáveis, senão perigosas para as santas convenções. Se nem ao menos tão longe, mas por aqui, no Estado do Rio, nosso amigo Edmundo se surpreendeu com a resposta, desbarbadamente hermética, de um de seus meeiros, a quem perguntara como ia o milho: – “Vai de minerol infante.” – “Como é?” – “Está cobrindo os tocos...” O que já pode parecer excessiva força de idéias. (ROSA, 2009b, p. 583).

Ainda nesse prefácio aparece o paratexto peculiar: “Glosação em apostilas ao hipotrélico” em que o narrador tenta mostrar como realidade o que ficcionaliza no texto, pois explica a origem (como já seria esperado, pelo uso do termo glosação) do tema do prefácio e mais detalhes de pessoas que apareceram nele para ajudar nos exemplos dos neologismos:

§ 9

Informação do Dr. Camilo Ermelindo da Silva, que, aliás, quando passávamos por Dourados, vindo da fronteira com o Paraguai, deu-nos um dos almoços mais latos e lúcidos de nossa lembrança. (ROSA, 2009b, p. 586).

Aparece, ainda, entre os nove parágrafos dessa glosação, descrição de um personagem que não aparece no prefácio, mas reproduz uma pequena exposição que remete de novo, ao próprio Rosa, mostrando que, com esse especial paratexto, o autor pretende direcionar a leitura do livro e sua projeção estética:

§ 3

Também ocorre a neologia nos psicopatas, nos delirantes crônicos principalmente. Dois exemplos recorde, de meus tempos médicos:
 – “*Estou estramonizada!*” – *queixava-se uma doente, de lhe aplicarem medicação excessiva.*
 – “*Enxergo umas pirilâmpsias...*” – *dizia outro, de suas alucinações visuais.* (ROSA, 2009b, p. 585).

Desponta, depois deste, o terceiro paratexto em “Hipotréllico”: um pós-escrito (que não existe em nenhum outro conto ou prefácio do livro) no qual cita o texto, em latim, de Quintiliano, e sua respectiva tradução, cujo tema continua ser a criação e a incorporação dos termos neológicos. Essa quantidade de citações nesse prefácio ratifica o caráter flutuante do léxico e das interpretações permitidas pelas lacunas do texto rosiano, ao mesmo tempo tema do texto e intenção de todo o livro, que pede leitura não-linear, pelo sentido instável e dependente das ligações entre epígrafe, pela “glosação”, pela piada e pelo “Pós-escrito”. Por isso dizemos que este livro exige um novo tipo de leitor, ainda mais atento e ativo.

O próximo prefácio é muito parecido com a estrutura do gênero conto. Nesse caso, recorremos à definição do gênero, feita por Julio Cortázar. Para o escritor e crítico argentino, a definição de conto parte da noção de limite, primeiramente físico, e por isso precisa que esse recorte atue como uma explosão que abra de par em par uma realidade muito mais ampla. O bom contista, assim, sentiria necessidade de escolher um acontecimento ou intenção que sejam “significativos, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de *abertura*, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além” (CORTÁZAR, 2004, p. 152) do argumento literário contido no conto.

Cortázar compara o contista ao boxeador astuto, conforme já adiantamos no primeiro capítulo, pois esse deve apresentar seus golpes de maneira que mine “as resistências mais sólidas do adversário”. Nessa metáfora, o conto aparece como estrutura em que nada é gratuito, por isso os recursos devem ser trabalhados em profundidade para provocar a “abertura” que Cortázar menciona. A qualidade do conto será ditada por esse nível de tensão que se manifesta “desde as primeiras cenas.” (CORTÁZAR, 2004, p. 152).

Isso é o que percebemos nas histórias de *Tutaméia* e também nos prefácios a seguir. Sendo prefácios, também se integralizam às demais narrativas do livro, conforme demonstramos nesta leitura e, por isso, podem ser nominalizados de prefácio-conto. Neles, há enredo, personagens e a narração é apresentada com profundidade e condensação a ponto de os leitores serem arrebatados desde o início da leitura.

Ainda nessa relação, é possível refletir sobre a definição de Ricardo Piglia (2004), que postula que o conto sempre conta duas histórias. Nesse caso, o primeiro plano é da história que se elabora ao mesmo tempo em que constrói em segredo uma segunda história. “A arte do contista consiste em saber cifrar a história 2 nos interstícios da história 1.” Para Piglia, os elementos essenciais de um conto são empregados de forma diferente em cada uma das duas histórias. “Os pontos de interseção são o fundamento da construção.” (PIGLIA, 2004, p. 89). Dessa forma, há no conto uma história secreta, em que o enigma é o que dá a chave de sua forma e suas variantes.

Com isso, o conto reproduz a busca sempre renovada de uma experiência única que nos permite ver, sob a superfície opaca da vida, uma verdade secreta.

E não é isso que Rosa faz em *Tutaméia*? Ele diz: “*Até que a luz nasceu do absurdo.*” (p. 657). O absurdo de um livro milimetricamente pensado, do *nonsense* das situações em cada narração e da peculiaridade dos prefácios levaria à luz da descoberta do enigma da leitura da segunda estória, cifrada no primeiro plano, por cada detalhe e ardil do autor.

Nesse caso, “Nós, os temulentos”, terceiro prefácio, pode ser também encarado como um conto. Ele apresenta as características, já mencionadas por Julio Cortázar e Ricardo Piglia:

Entendem os filósofos que nosso conflito essencial e drama talvez único seja mesmo o estar-no-mundo. Chico, o herói, não perquiriria tanto. Deixava de interpretar as séries de símbolos que são esta nossa outra vida de quem-túmulo, tão pouco pretendendo ele próprio representar de símbolo; menos, ainda, se exhibir sob farsa. (ROSA, 2009b, p. 613).

Assim, vemos o personagem Chico, irresponsável e alucinado, que passa toda a narração em completo estado de embriaguez, deixando aos leitores a sensação de zigue-e-zague, característica do andar de pessoas nesse estado. Esse “zigue-e-zigue” metaforiza a linha tortuosa que os leitores de *Tutaméia* precisam passar para efetuar a leitura (aparentemente) fragmentária da obra, dos seus paratextos e detalhes. Estaremos aqui já desnovelando a segunda estória escondida no conto, conforme Piglia.

O narrador é em terceira pessoa e percebemos a presença, durante a narração, de vozes de censura, de recriminação e de provocação, como apareceram no segundo

prefácio, em relação à proveniência culta que originaria o neologismo: “*E não menos deteve-o um polícia: – Você está bebaço borracho! – Estou não estou... – Então, ande reto nesta linha do chão. – Em qual das duas?*” (p. 615). Os mesmos aspectos verificam-se em:

E, mais três passos, pernibambo, tapava o caminho a uma senhora, de paupérrimas feições, que em ira o mirou, com trinta espetos. – Feia! – o Chico disse; fora-se-lhe a galanteria. – E você, seu bêbado!? – megerizou a cuja. E, aí, o Chico: – Ah, mas... Eu?... Eu, amanhã, estou bom...(ROSA, 2009b, p. 613).

A ironia, o humor, a brincadeira narrativa são operacionalizados para representar a irrealidade da vida. Para tanto, a linguagem tem efeito importante, pois é através do jogo de palavras dela e ludibriando a severidade da língua que o humor e a piada acontecem:

Com o que, casual, por ele perpassou um padre conhecido, que retirou do breviário os óculos, para a ele dizer: – Bêbado, outra vez... – em pito de pastor a ovelha. – É? Eu também... – o Chico responde, com, báquicos, o melhor soluço e sorriso.

E, como a vida é também alguma repetição, dali a pouco de novo o apostrofaram: – Bêbado, outra vez? E: – Não senhor... – o Chico retrucou –... ainda é a mesma. (ROSA, 2009b, p. 613).

Esse jogo que a linguagem permite e que vai a seus limites em *Tutaméia* pela articulação do autor ganha acentos de verdade sobre o que Foucault disse:

Ela (escrita) é um jogo de signos comandado menos por seu conteúdo significado do que pela própria natureza do significante; e também que essa regularidade da escrita é sempre experimentada no sentido de seus limites; ela está sempre em vias de transgredir e de inverter a regularidade que ela aceita e com a qual se movimenta; a escrita se desenrola como um jogo que vai infalivelmente além de suas regras, e passa assim para fora. (FOUCAULT, 2001, p. 268).

Ao mesmo tempo, Foucault apresenta outra noção de escrita que faz “subsistir, na luz obscura da neutralização, o jogo das representações que formaram uma certa imagem do autor” (FOUCAULT, 2001, p. 271).

A presença dos prefácios de *Tutaméia* atesta isso. Neste caso, com uma narração no prefácio, o que vemos, mais uma vez, é a estória ser um desdobramento para o aspecto metaliterário. Por meio de estórias semelhantes a anedotas, conforme o primeiro prefácio define, percebemos, na verdade, uma reflexão sobre a linguagem e como seu jogo lúdico transgredir o comando da língua estabelecida: “*E foi de ziguezague, veio de zaguezigue. Viram-no, à entrada de um edifício, todo curvabundo, tentabundo.* – Como é que o senhor quer abrir a porta com um charuto? – É... Então, acho que fumei a chave...” (p. 615). A linguagem de *Tutaméia*, conforme vemos nos exemplos, ri da língua, como código rígido, dobra-se sobre si mesma, rindo da própria escrita.

Ainda nesse sentido, para confirmar a máscara autoral possível nesse prefácio, este assim termina:

Quis despir-se, diante do espelho do armário: – Que?! Um homem aqui, nu pela metade? Sai, ou eu te massacro!

E, avançando contra o armário, e vendo o outro arremeter também o seu encontro, assestou-lhe uma sapatada, que rebentou com o espelho nos mil pedaços de praxe. – Desculpe, meu velho. Também, quem mandou você não tirar os óculos? – o Chico se arrependeu. E, com isso, lançou: tumbou-se pronto na cama; e desapareceu de si mesmo. (ROSA, 2009b, p. 615).

No último prefácio, “Sobre a escova e a dúvida”, dividido em sete seções, o leitor se encontra com estórias diferentes, nas quais encontramos personagens que parecem ser o próprio Guimarães Rosa. Essa repartição engendra mais uma peculiaridade da obra. Indicaria a unidade de significações que é possível formar pela falta de sequência e lógica aparente dessas divisões.

Encontramos por essas seções o Tio Cândido, o Zito, o Weridão, Roasao e outros que, por suas estórias e reflexões, discutem sobre o objeto da literatura. Com eles, Rosa parece explicar “que à legalidade das regras gramaticais e poéticas responde com estórias simples, lendas heroicas e contos fabulosos, sempre mesclando o aprendizado do mundo e a ficção.” (SANTOS, 2000, p. 517).

Em todos os momentos dessas sete partes, predomina a narração em primeira pessoa, o que demonstra uma vontade do autor de tentar mostrar as opiniões que subjazem à concepção da obra no objetivo pretendido de debate estético.

Em Maio de 1965, o prefácio saiu na revista *Pulso* com o nome “Escova e a dúvida”. Em seu estudo, Ana Luiza Martins Costa (2006), citada por Ramos, observa que “Sobre os planaltos” e “Caderno do Zito”, contos que foram publicados na revista, incorporaram-se no item VII do prefácio; “Inteireza/Incessância”, aglutinados no item II e “Trastempo” no item III. O autor, assim, faz uma remontagem de seus escritos, perpetuando espaço para o ambiente das vozes narrativas.

Na primeira parte do prefácio, o narrador nos descreve o amigo Roasao, dizendo que teve que “apajeá-lo” numa estadia na França. Este amigo é apresentado, tendo como pseudônimo, Radamante, que na mitologia grega é um ser conhecido pela sabedoria e justiça e também é escritor. A sonoridade da palavra Roasao lembra o vocábulo “razão”, além de ser quase um anagrama do sobrenome do autor, o que nos faz pensar, em primeira mão, sobre a inquestionabilidade dos dizeres desse personagem. O autor, assim, torna-se uma personagem, e o que vemos no conto-prefácio é um debate sobre a literatura.

Em meio ao passeio pelas ruas boêmias de Paris, Rão (outra alcunha do personagem, com proximidade fonética com João) fala ao narrador sobre romances os quais queria escrever e que lhe daria a glória, fazendo referências, inclusive a autores modernos, mesmo dizendo que “*romance gênero estava morto*” (p. 651). Diz também que “*tudo tinha de destruir-se, para dar espaço ao mundo novo aclássico, por perfeito.*” (p. 651).

Com isso, ao usar de um personagem e um narrador, relegado pelo primeiro, escutando tudo que ele o diz – “*De mim nada indagou nem aventou, o que apreciei, sempre se deve não saber o que de nós se fala*” (p. 650) –, Rosa reflete sobre o que é preciso para conseguir a glória com a literatura ou se ela mesmo existe, pois diz: “*Droga era agora a literatura; a nossa, concalhorda. Beletristas...*”. O que parece é que Rão não concorda com o narrador quanto à valorização da forma, pois “desprezava estilos”; e quanto à forma de viver a vida: “– *Você é o da forma, desartifícios... – debitou-me. – Mas, vivamos e venhamos...*” (p. 651).

Percebe-se que há um desdobramento de figuras, nas quais autor-narrador e personagem encenam um embate entre o clássico e o moderno. Tais características,

como se sabe, constituem os pilares da ficção rosiana; mescla de sua formação erudita e de sua atenta compilação da cultura popular.

Além disso, o narrador desse prefácio afirma: “*Temia ele o novo e o antigo, carecia constante sustentar com as mãos o chão, as paredes, o teto, o mundo era ampla estreiteza*” (p. 651), mostrando que sempre há o que se interpretar e ver além; por isso seu narrador conclui, fazendo eco com o que o próprio autor defenderia nesta obra, e segundo nosso estudo: a escrita inconclusa e plural. Conforme lemos no seguinte excerto, o autor se fixa principalmente no processo da escrita, que nunca se esgota: “*Tudo nem estava concluído, nunca, erro, recomeço, reerro, concordei, o centro do problema, até que a morte da gente venha à nota.*” (p. 651).

Tendo em vista o dito, percebemos projeções ainda mais autorais, nessa primeira parte do último prefácio, pois o narrador parece ser personagem de si próprio. Assim, podemos pensar que o Roasao e o narrador-personagem podem se constituir como *alter ego* do autor.

Há uma mistura do narrador com o personagem como a dizer que não se sabe quem inventou quem ou quem é realmente o escritor deste texto lido, em um espelhamento que dá forma à máscara autoral. Visualiza-se isso em passagens como: “*Ele era – um meu personagem: conseguira-se presente o Rão no orbe transcendente*”; “*Eu era personagem dele*”; “*Tinha-se de um tanto simpatizar, de sociedade, teria eu pena de mim ou dele?*” e “*– Agora, juntos, vamos fazer um certo livro?*” (p. 650-651). Tal característica atesta o jogo especular muito comum na ficção rosiana.

No segmento II, por meio do personagem Tio Cândido e de um narrador, podemos pensar sobre a perpetuidade de sentidos e das reflexões sobre a vida. Usando de uma epígrafe que menciona a matemática e que aduz à exatidão (“*A matemática não pôde progredir até que os hindus inventassem o zero*”). O domador de baleias), Rosa introduz este segmento com a expressão “Meu duvidar”: “*Meu duvidar é da realidade sensível aparente – talvez só um escamoteio das percepções*” (p. 652). Tal fato nos leva ao título do prefácio sob comentário (“Sobre a escova e a dúvida”), bem como ao texto I que, conforme mencionado, sugere recomeços, releituras, novos erros, ou seja, a não conclusão até mesmo das ideias, como o círculo de sentido, que vimos dizendo. O rigor, atestado pela introdução da

“matemática” na epígrafe, e a indeterminação, pelo “meu duvidar” da primeira linha assinalam para a contradição, o paradoxo, o atrito, que, conforme Ivana Rebello aponta em sua tese de doutorado, é parte constituinte da poética de Guimarães Rosa.¹⁹

O narrador, ao longo do texto, introduz essas dúvidas e diz que seu mestre sempre foi o Tio Cândido. Percebe-se que a ideia de mestre é perene nas obras de Rosa, haja vista o “compadre meu Quelemém”, João Porém, bem como o “Tio”, presente em vários contos de *Tutaméia*.

A escolha do nome “Cândido” para o parente também mostra o cuidado que Rosa tem com a nominalização de seus personagens, pois, neste caso, o personagem possui as qualidades buscadas pelo narrador: pureza, serenidade e sabedoria. E essa última característica vê-se na comparação do Tio com o filósofo pré-socrático “Anaximandro”, citado no texto: “*pequeno fazendeiro, suave trabalhador, capiau comum, aninhado em meios-termos, (...) E a Providência: as forças que regem o mundo, fechando-o em seus limites, segundo Anaximandro.*” (p. 652). Com isso, parece elucidar que os conhecimentos vão além da formação e estudo formal.

Atesta ainda que essa qualidade há de vir com o tempo, pois o tio é “curtido”, de “palavras descontadas” e isso nos leva a entender que o autor perpetua a ideia da busca contínua dessa sabedoria, que parece ser aquilo que o narrador, e até mesmo Rosa, ou o autor que ele estrutura, querem.

Através da mangueira que o Tio cultivava (junto com a fé) é que percebemos o contínuo processo de criar: “*Mais, qualquer manga em si traz, em caroço, o maquinismo de outra, mangueira igualzinha, do obrigado tamanho e formato. Milhões, bis, tris, lá sei, haja números para o Infinito.*” (p. 652). E, ao final, o tio pede para o narrador escrever: “– *Tem-se de redigir um abreviado de tudo*” e este indaga: “*Um escrito, será que basta?*” e reafirma a dúvida, a nossa dúvida: “*Meu duvidar é uma petição de mais certeza.*” (p. 652).

Na terceira parte do conto-prefácio há uma epígrafe que parece querer mostrar exatidão, como alguns trechos do segmento II e I, pois menciona relógios. No entanto, como no texto anterior, o que parece ser exato pode não o ser. A epígrafe

¹⁹ REBELLO, Ivana. *Poética de atito: pedra, jogo e movimento em Grande Sertão: veredas*, 2011. Na tese, a autora defende ser o atrito o elemento que atribui poeticidade dinâmica à ficcionalidade de Guimarães Rosa, sendo responsável pela mobilidade do universo que o autor cria.

mostra uma forma diferente de ver a mesma hora e ainda faz referência a uma nota de rodapé, que também reafirma essa ideia.

Novamente o leitor se depara com o desrespeito do autor aos espaços da escrita tradicional. Ele obriga o leitor a deslocar seu olhar – como o menino que vê o peru – para depois contemplar outras belezas.

A narrativa aborda o que menciona a epígrafe e essa nota apresenta o personagem Lucênio e um narrador que parecem ter vivido sensação similar no que se refere ao tempo. Isso porque descrevem o lapso de tempo em que o relógio continua, no qual estamos livres de obrigações, como aquele momento entre o “sono e a vigília”: *“Em verdade conta Lucênio que, entre não-dormir e não-acordar, independia feliz, de não se fazer ideia nem plausibilidade de palavras.”* (p. 653). Essa situação é descrita por algum outro sujeito da narrativa, pois a fala apresenta-se com o travessão, como valiosa e depois, pelo narrador, como a própria descrição de felicidade:

– A felicidade não se caça. Pares amorosos voltam às vezes a dado lugar, querendo reproduzir êxtases ou enlevos; encontram é o desrequeado, discórdia e arrufo, aquele caminho não ia dar a Roma nenhuma. Outros recebem o dom em momentos neutros, até no meio dos sofrimentos, há as doces pausas da angústia. (ROSA, 2009b, p. 654).

A felicidade é assim descrita porque, para esse mesmo sujeito não identificado no texto (cuja fala aparece até sem o itálico, em alguns momentos), os relógios e as horas nos impedem de entender a vida: “– Até hoje, para não se entender a vida, o que de melhor se achou foram os relógios. É contra eles, também, que teremos de lutar...” (p. 653). Destarte, o que percebemos é este personagem (Lucênio) e o narrador se confundindo em muitos momentos. O tempo é, então, um dado subjetivo, que não obedece à lógica do relógio. Como bem lembra o texto: “A felicidade não se caça”.

Conforme Ramos, há o uso da primeira pessoa do plural em que o narrador se aproxima do leitor, assim como o personagem chega até ao narrador, como quando diz: “– É o que mais se parece com a ‘felicidade’: um modo sem sequência, desprendido dos acontecimentos – camada do nosso ser, por ora oculta” (p. 653). No entanto, aparece no final desse trecho o sujeito incluído na cena composicional:

“*Termina aqui o episódio de Lucênio. (...) Aquilo, como um texto alvo novamente, sem trechos, livrado de enredo, ao fim de ásperos rascunhos. Mas tenho de relê-los. O tempo não é um relógio (...)*” (p. 654). O rigor e a indeterminação aparecem, novamente, para atestar a poesia e transcendência que o autor pretende em seus escritos.

Na quarta parte do último prefácio de *Tutaméia*, ao contrário do terceiro, que reflete sobre o tempo, mostra um narrador em um dia introspectivo, de azar e de mau-humor, pois já começa com a descrição de um encontro que dá em um homem corpulento.

Era tanto o incômodo do narrador, que designou o cidadão de “Mau-Gigante”, apesar desse se desculpar. O narrador, ao também ter um pedido de desculpa desse, muda sua percepção sobre ele, que chama agora de “Bom-Gigante”. A resposta para o porquê de seu susto veio com o Weridão, personagem sábio que aparece no terceiro segmento, tido aqui como guru. O narrador conclui que estava em um dia “aborígene”, reafirmando a ideia mencionada de que vemos e interpretamos diferentes fatos, dependendo do ângulo que olhamos, como a própria interpretação que Rosa pede em *Tutaméia*.

Para o narrador-personagem, isso está relacionado com nosso estado de espírito: “*Vai ver, no dia, eu andava por menos, em estado-de-jó, estava panema, o que é uma baixa na corrente da sorte; quando um se descobre sob assim, nada deve tanger, nem descuidar, tendo de retrain-se à rotina defensiva.*” (p. 655). A menção a Jó nos lembra do conto “Desenredo” e o personagem bíblico do *Antigo Testamento* que perde tudo o que tinha e apresenta sua situação mudada por crença no divino. A expressão popular “estado de Jó”, lembrada no prefácio, faz referência às características dessa figura, o símbolo de resistência a que ela remete.

Assim, nessa seção de “Sobre a escova e a dúvida”, outros fatos inesperados acontecem, deixando o narrador zangado, questionando inclusive suas vontades. Dessa reflexão o salva novamente Weridão, que diz: “*somos os humanos seres incompletos, por não dominados ainda à vontade os sentimentos e pensamentos. E precisaria cada um, para simultaneidades no sentir e pensar, de vários cérebros e corações.*” (p. 656). De novo, a verdade parece vir do “ão” e da incompletude. De novo, o autor fixa a imagem da travessia, já difundida em outras obras. Mas, mesmo

com os ânimos tombados, o final do conto-prefácio ainda tem um evento positivo que é o narrador encontrando Walfrida, de quem se torna noivo.

Com isso, Rosa nos diz que uma linha escrita tem várias leituras (e até formas de se contar) e conotações para cada um, podendo até variar de uma mesma pessoa, dependendo do seu estado de espírito, pois diz: “*Tudo é então só para se narrar em letra de forma?*” (p. 657). O autor parece escrever a segunda história, conforme ideia de Piglia, que seria a reflexão sobre o ser-estar no mundo das pessoas, seus momentos existenciais e o registro disso nessa forma lacunar de escrita.

No quinto segmento desse prefácio, faz-se menção a algo ainda não elucidado nas outras partes e que alude ao título. O narrador reflete, a partir de um fato que percebia desde criança sobre como se praticam ações sem pensar sobre elas, apenas porque todos fazem. Usando o exemplo da maneira habitual (e não racional) que as pessoas escovam os dentes e que não permite realmente a retirada dos detritos, Rosa admite questionamentos sobre a repetição despropositada de tradições sem sentindo: “*Respondem-me – mulheres, homens, crianças, médicos, dentistas – que usam o velho, consagrado, comum modo, o que cedo me impunham. Cumprem o inexplicável.*” (p. 658).

O autor, à frente de seu tempo, parece dizer que não aceita apenas o velho, nem para escrever e nem para ler, por isso dá razão à escova: “*Donde, enfim, simplesmente referir-se o motivo da escova*” (p. 658), que simboliza o que se deve e se pode fazer para sempre fugir do medíocre, como o próprio Rosa fez.

No sexto segmento, a voz autoral aparece em forma da voz de um autor. Ao falar do processo de composição artística das suas histórias, Rosa ainda apresenta narrações, cuja poeticidade das linhas também nos faz refletir. Reflexão tanto sobre a escrita de textos, como a respeito do que ultrapassa o conhecimento formal, pois o autor diz: “*Só sei que há mistérios demais, em torno dos livros e de quem os lê e de quem os escreve.*” (p. 661).

Assim, para falar sobre os contos de alguns livros como *Noites do Sertão*, *Sagarana*, *Manuelzão e Miguilim*, *No Urubuquaquá*, *no Pinhém* e no romance *Grande Sertão: veredas*, o narrador-autor apresenta aos leitores acontecimentos de “experimentação metapsíquica” que nortearam essa escrita, citando inclusive, outros autores conhecidos, como Gilberto Freyre: “*A Terceira Margem do Rio (PRIMEIRAS*

ESTÓRIAS) veio-me, na rua, em inspiração pronta e brusca, tão ‘de fora’, que instintivamente levantei as mãos para ‘pegá-la’, como se fosse uma bola vindo ao gol e eu o goleiro” (p. 659); “E saiu, por fim, De Gilberto Freyre, “DONA SINHÁ E O FILHO PADRE”, livro original, inovador, importante. Inaugura literariamente gênero a que chama de seminovela” (p. 659).

As estórias aparecem, segundo esse narrador, como longe da consciência, o que não corresponderia ao extremo detalhe e trabalho já conhecido do autor e contrário ao processo de composição dos contos de *Tutaméia*. A segunda história escrita sob o enigma da primeira e que constitui a chave do conto, segundo Piglia, leva-nos a pensar esse paradoxo empreendido nesta seção.

Nesse segmento, há uma nota de rodapé, ainda em primeira pessoa, em que Rosa explica a criação de uma palavra. Mais uma vez, esse prefácio se torna importante, pois ao narrar um fato, envolvendo a criação de um neologismo, Rosa chama os leitores para também entenderem essa explicação como parte do texto.

Nessa nota de rodapé, já mencionada no capítulo anterior, Rosa parece ser, então, mais uma vez, testemunha do seu próprio processo de escrita, ou ficcionaliza esse autor, pois pode estar apenas criando mais essa máscara no prefácio. E mais que isso, ele nos confidencia: “Às vezes, quase sempre, um livro é maior que a gente.” (p. 659).

Na sétima e última parte, o narrador conta lições aprendidas com o Zito, homem simples, vaqueiro, bom cozinheiro e também “escrevedor”, e seus companheiros. Narrando excursões feitas com esses sertanejos, Rosa deixa dicas de que o narrador do texto pode ser ele mesmo, tendo em vista o caráter de conversa e pesquisa que ele sempre pareceu ter com os potenciais personagens de seus “causos”. Além disso, em algumas passagens percebemos provas mais incisivas dessa afirmação: “Alguém disse: – Dr. João, na hora em que essa armadilha rolar toda no chão, que escrita bonita o sr. vai fazer, hein?” (p. 661); “Zito só observou: – O Sr. está assinando aí a qualquer bobajada?” e em outra passagem diz que o Zito, de nome João Henriques, é seu xará: “Mas, o que Zito, xará, nele lançava, não eram contas (...)” (p. 663).

Não só o nome é o mesmo, pois ambos, o narrador (talvez o próprio João Guimarães Rosa) e o personagem central deste conto-prefácio, parecem, desde

sempre, ter uma caderneta que contém desde nomes das vacas até poesias. Esses nomes são apresentados em nota de rodapé com oito linhas. Tal nota, a princípio desimportante, também é chamada para dentro da própria narrativa da estória, pois também proporciona a presença do narrador, com registros que comprovam a fonte para montar seus personagens.

Em variadas ocasiões, seguindo a liderança do xará, o narrador questiona se esse sertanejo não poetava com as percepções vindas da forma de observar seu mundo: “– Tudo o que é ruim é fora de propósitos ... – *poetava?*” (p. 662); “*Do jeito, seu ver, devia de ser um livro – para se reler, voz aberta, mesmo no meio de barafa, galopes, contra o estrépito e eco dos passos dos bois nos anfractos da serrania*”(p. 662); “*Zito esquivava de assim agora a poesia, desde que a servir feijão e carne-seca*” (p. 663).

Com o Zito, mas sob a perspectiva do autor, do “dr. João”, o narrador troca impressões sobre a escrita e escuta ensinamentos transcritos no conto: “*Dava eu de prenarrar-lhe romance a escrever (...) Pelo que pensava, um livro, a ser certo, devia de se confeioar da parte de Deus, depor paz para todos, virtude de enganar com um clareado a fantasia da gente, empuxar a coragens.*” (p. 664). Alguns desses ensinamentos equiparam-se, inclusive, a trecho de Tolstoi, que vem na epígrafe desta parte: “*Se descrever o mundo tal qual é, não haverá em todas palavras senão muitas mentiras e nenhuma verdade.*” (p. 661).

Essa comparação é válida, porque o narrador pergunta a seu “mestre” sobre a verdade nos escritos e Zito responde: “– O Sr. ponha perdão para o meu pouco-ensino... – *olhava como uma lagartixa.* – A coisada que a gente vê, é errada... – queria visões fortificantes”. (p. 664). Com tantos ensinamentos e maneiras de ver a vida, as quais se transformam em arte, o narrador também quer ter essa sabedoria do homem simples, pois diz em tom “humoroso”: “– Zito, me empresta o revólver, para eu te dar um tiro! – *eu disse, propondo gracejo.*” (p. 664).

Ao final deste segmento, que é o final do próprio texto intitulado prefácio, aparece um glossário, com 39 termos e, como todo detalhe nos textos de Rosa, passa de mera minúcia para ter uma significação. Isso porque nem todas as palavras que aparecem nesse vocabulário aparecem no texto ou mesmo no livro *Tutaméia*. Além disso, algumas palavras parecem ser explicadas por Rosa como não existentes,

mesmo sendo ele o criador. É nesse glossário que ele explica o termo “tutaméia” e ratifica a representação recorrente do nada nesta obra.

Assim, se a presença de quatro prefácios na obra, alguns travestidos de excentricidades e características próprias do conto, aduz para uma presença do autor no livro e uma vontade de deixar aos leitores o caminho para o percurso do seu ideário estético, o foco narrativo se aproxima cada vez mais desse objetivo e acaba por carregar definitivamente o leitor para o espaço ficcional que o prefácio articula.

Dessa forma, percebemos, na estruturação da narrativa prefacial, Rosa discutir a arte literária com os artifícios dela mesma e com isso a ideia que quer perpetuar sobre literatura ganha lugar central nessa última obra.

Conclui-se, assim, que a construção da narração, junto aos prefácios de *Tutaméia* reacende o pedido de Rosa para continuarmos em perene aprendizagem e treinamento do olhar em direção ao original; ensina-nos, também, a desfazer a maneira de ver o antigo e entender o novo.

Tal entendimento, nessa obra, atesta o novo da sua escrita; é o olhar para o peru que ensina o menino de *Primeiras Estórias* a enxergar além, mas também é a inserção do “porém” na estória de João que estabelece a necessidade do ver ao contrário do que inspira a tradição. “Porém” é conjunção adversativa que já induz o leitor a esperar a lógica diferente, invertida, nas estórias rosianas. Além disso, a criação das aves, no universo fabuloso, indica a necessidade do “aumentar de alma” – sentido que se esvai para além do texto.

As estórias, trechos dos contos e os prefácios, travestidos de características narrativas, podem ser relacionados com o que norteia esta dissertação: o peru, em sua relação com a escrita de Rosa, transbordada em força de vida e viço. Os desenredos, travessias, metaliterariedade são enigmas, entendidos como a forma peculiar de Rosa montar esse livro.

Somos convidados, durante a narração, a enxergar o que está além do fato rotineiro, como faz o menino de “As margens da alegria” e “João Porém, o criador de perus”, que veem o que ninguém viu: os peruzinhos em sua exuberância, as cores e iluminação que deles advém nas mais variadas relações. Nas análises propostas neste capítulo, entendemos o objetivo de escrita e a poeticidade da montagem das frases e períodos de Rosa como convite ao encantamento e à percepção do barulho

grugulejante da escrita do autor. É por meio dessa ideia que os perus de João Porém/Rosa, simbolizando o processo de escrita, libertam-se das estradas tradicionais, a fim de atravessarem as margens do novo.

2.4 Os perus e *Tutaméia*: renovação e amadurecimento

Em “As margens da alegria”, o peru visto pelo menino no centro do terreiro do tio, conforme mencionamos, bem como a segunda ave que surge no final da estória, menos colorida, pouco vultosa, e os vagalumezinhos com sua luz verde são as metáforas norteadoras desta dissertação.

A relação desse animal com a obra do autor, em seu esplendor criativo e poético, advém do lampejo representativo que os bichos e a natureza possuem na construção do imagético da literatura de Rosa.

Benedito Nunes (2007), em “Bichos, plantas e malucos no sertão rosiano”, diz que a forma do animal “para além do contorno externo e estático” significa “a força formativa e metamórfica” da escrita do autor, pois os bichos em nós aderem e “convergem, todos ou quase, durante a ação narrada.” (NUNES, 2007, p. 19). Nunes diz que “sobre eles o narrador faz cair seu duplo olhar de naturalista e de poeta. (...) Como naturalista descreve-os e como poeta lhes penetra o modo de ser” (NUNES, 2007, p. 19).

Em relação a isso, no conto mencionado, o narrador diz: “Se homens, meninos, cavalos e bois – assim insetos? Voavam supremamente” (p. 401); “Aqueles passarinhos bebiam cachaça” (p. 402), numa demonstração inequívoca de que o poeta suplanta o naturalista. Em outros momentos, há marcada importância da natureza em si e em sua relação com os sentimentos do menino, advindos dessa afinidade apurada por Nunes:

O Menino repetia-se em íntimo o nome de cada coisa. A poeira, alvissareira. A malvado-campo, os lentiscos. O velame-branco, de pelúcia. A cobra-verde, atravessando a estrada. A arnica em candelabros pálidos. A aparição angélica dos papagaios. As pitangas e seu pingar. O veado campeiro: o rabo branco. As flores em pompa arroxeadas da canela-de-ema. O que o Tio falava: que ali havia “imundice de perdizes”.

A tropa de seriemas, além, fugindo, e, fila, índio-a-índio. O par de garças. Essa paisagem de muita largura, que o grande sol alagava. O buriti, à beira do corguinho (...). (ROSA, 2009b, p. 402-403).

Depois do elencar da flora e fauna e confirmando as postulações de Nunes, o narrador da estória diz: “Todas as coisas, surgidas do opaco. Sustentava-se delas sua incessante alegria, sob espécie sonhosa, bebida em novos aumentos de amor.” (p. 403). O narrador atesta que os animais e plantas vistos surgem do opaco, do comum, do existente, mas elas provocam a alegria, por onde vão as margens e o sonho que aumenta o amor e os sentimentos que lhe permitem imaginar.

João Adolfo Hansen, citado no estudo de Nunes, afirma a mesma ideia ao mencionar que o sentido, na ficção rosiana, “nasce do núcleo incandescente da imagem”, a qual jamais seria mimética: ela transporia a simples representação para constituir a poética nos escritos do autor. A imaginação poética, nos livros de Rosa, é, assim, a força metamórfica que transforma e cria possibilidades infinitas de leitura.

Dessa forma, propomos que não só o narrador desencadeia a apreciação dobrada, mencionada por Nunes (a do naturalista que descreve a forma animal e do poeta que permite ver seu modo de ser), mas também Rosa estimula o duplo olhar dos seus expectadores e leitores. Isso porque se esmera em montar cada descrição pormenorizada da forma animal, cada representação que se quer fidedigna à realidade com sua relação de duplicidade à outra visão sobre essa imagem; uma percepção além, poética, com a forma metafórica.

Nesse sentido, a figura do peru, mais do que mera mimese, representa o núcleo criativo da poética rosiana. O peru, em sua primeira aparição, revelado em “As margens da alegria”, perante os olhos curiosos e extasiados do menino, em seu porte imperial, proclama-se, “estalara a cauda, e se entufou, fazendo roda: o raspar das asas no chão.” (p. 402). Segundo nossa concepção, a literatura construída por Guimarães Rosa possui esse mesmo porte e quanto mais se olha, mais a cauda de suas significações se expande.

A metamorfose que essa entrada do peru provoca dá ensejo ao olhar deslumbrado do expectador-menino. O deslumbramento é tal que perpassa do olhar maravilhado do menino para o do leitor. Veja-se, como exemplo, a parte em que o peru “grugulejou, sacudindo o abotoado grosso de bagas rubras; e a cabeça possuía

laivos de um azul-claro, raro, de céu e sanhaços” (p. 402). O jogo de sinestésias estabelecido no enunciado apela imediatamente para o poético, em sua força vigorosa e sensível. Além disso, numa retomada às experiências concretas – as quais parecem alimentar a ficção rosiana – o grugulejar da ave é incitado por uma voz, que a estimula. Novamente se retoma aqui a força representativa que a literatura oral assume nos escritos do autor mineiro: a imagem deixa entrever um texto grugulejante, poético, que nasce depois da oitava de outros.

O peru é grosso, com a cabeça e penas coloridas, assim como o estilo de escrever do autor. Essa escrita gorda, repleta, tal qual o peru “entufado”, é ratificada quando a comparamos com o escrever magro de outros autores que versaram sobre o sertão. Tal literatura, a despeito de sua qualidade, não possuía os mesmos “laivos de azul-claro e céu” que a de Rosa, pois ele cria uma experiência poética, exótica e com uma graça, em seu interior, que até os provérbios e ensinamentos oriundos, de forma encantada, da boca de seus personagens simbolizam realmente o que se ouve no interior de Minas. Ela acaba sendo não só uma região geográfica, mas uma região de arte, como dizia Antonio Candido.

Essa comparação permite entender, segundo Hansen, que o estatuto ficcional do discurso rosiano se consuma na trama imagética de fabulação. A criação literária de Rosa decorre, assim, da maneira como o autor exarceba as imagens do real e as colocam em ata, como fazem os narradores de *Tutaméia*. Contos como “Desenredo” e “Os três homens e o boi (dos três homens que inventaram o boi)” fabulam a partir do que poderia ser algo realmente sucedido no interior vasto de Minas Gerais

O animal comum, em vivenda na mata do quintal do tio, não atrai os olhos do menino por seu estatuto rotineiro, mas por sua emergência no maravilhoso, pois tinha “qualquer coisa de calor, poder e flor, um transbordamento”. Esse transbordamento não procede de nenhuma realidade, ele brota onde está a “colorida empáfia” do peru, na sua “ríspida grandeza tonitruante”. Ante a aparição imponente, de grande impacto visual e sinestésico que arrebatava o menino, ele descobre o “maravilhoso” e se encanta “o peru para sempre. Belo, belo!”.

É também o mesmo encanto e composição poética que vemos na construção das frases, da estrutura, da narração das obras de Rosa, desde *Sagarana*, passando por *Grande Sertão: veredas* até *Primeiras Estórias*. Obras que possuem a insígnia do

infinito, para sempre com o belo que a constituem e que se fazem renovadas sempre que são expostas.

Por isso afirmamos que o peru tem força metamórfica capaz de ir além do externo, posto que representa uma imagem de ave não percebida em sua visualização apoteótica por ninguém, a não ser o menino. É o peru que anima o personagem-menino, numa iluminação súbita e transformadora, capaz de revelar-lhe mundos desconhecidos, pois o narrador da estória diz: “o menino riu, com todo o coração. Mas só bis-viu.” (p. 402).

É esse olhar que tentamos perpetuar nesta análise, posto que, conforme dissemos, a narrativa chama-nos a transformar as imagens existentes em imaginação poética. Rosa nos atrai a enxergar suas obras, da mesma maneira que o menino descortina-se ante a percepção do peru e, com isso, nos seduz continuamente a “bis-ver” seus enigmas, a desvendar a “sobre-coisa” que Riobaldo menciona.

Guimarães Rosa, em carta a sua tradutora Harriet de Onís, afirma a preferência pela linguagem enigmática:

Não procuro uma linguagem transparente. Ao contrário, o leitor tem de ser chocado, despertado de sua inércia mental, da preguiça e dos hábitos. Tem de tomar consciência viva do escrito, a todo momento. Tem que aprender novas maneiras de sentir e de pensar. Não o disciplinado – mas a força elementar, selvagem. Não a clareza – mas a poesia, a obscuridade do mistério, que é o mundo. (MARTINS, 2001, p. 9).

O que o autor propõe nessa fala transparece em *Tutaméia*. No livro, ele põe em prática esse pensamento: retira o leitor da comodidade por meio da reflexão.

O fato de ser o menino a visualizar toda essa possibilidade poética e criativa na escrita rosiana liga-se à ideia de que a invenção poética do autor está centrada na brincadeira infantil, no *ludus* que Rosa faz com a linguagem, com a estrutura das suas obras e com os temas de seus livros.

Depois de guardar para si as imagens do peru, o “quente daquela lembrança”, o menino de “As margens da alegria” chega do passeio que fez ansioso para admirá-lo: “Da sala, não se escutava o galhardo ralar dele, seu grugulejo?” (p. 403) e, em sua espera, por estar incompleto, acaba tendo reflexos da ave: “Ele abria leque, impante, explodido, se enfunava... Mal comeu dos doces (...) Saiu sôfrego de o rever” (p. 403).

É com essa expectativa que recebe a morte do peru, desaparecido para sempre de suas vidas. Para o menino, “tudo perdia a eternidade e a certeza; num lufo, num átimo, da gente as mais belas coisas se roubavam. Como podiam?” (p. 403). Assim o encontro é desfeito, o menino conhece a dor e a fugacidade do belo: “(...) não fosse direito ter por causa dele aquele doer, que põe e punge, de dó, desgosto e desengano. Mas, matarem-no, também, parecia-lhe obscuramente algum erro” (p. 403).

O sumiço do peru, então, tal qual seu aparecimento, despertava no menino outros sentimentos: a descoberta de outras tristezas: “Sua fadiga, de impedida emoção, formava um medo secreto: descobria o possível de outras adversidades, no mundo maquinal, no hostil espaço; e que entre o contentamento e a desilusão, na balança infidelíssima, quase nada medeia. Abaixava a cabecinha.” (p. 403).

Mais que não poder ver um animal, a criança se sente fraca, sem a força que o impulsiona a visualizar as cores do mundo e de sua imaginação. Assim, se o peru é a própria metáfora da escrita de Rosa e acreditamos que ela seja infinita e eterna, a estória dele não poderia acabar ali. E é isso que acontece: um segundo peru aparece no mesmo terreiro, mas “Oh, não. Não era o mesmo. Menos, menos muito. Tinha o coral, a arrecada, a escova, o grugrulhar grufu.” (p. 404).

Se o primeiro peru (do conto “As margens da alegria”) pode ser identificado com as escritas de *Sagarana*, *Grande Sertão: veredas* e *Primeiras Estórias*, conforme demonstramos, este segundo peru é o livro *Tutaméia*.

O viço poético, ligado à ideia de iniciação, descobertas e maravilhamento seria a identificação de todos esses efeitos sinestésicos na leitura das primeiras obras do autor. A chegada e presença das “Terceiras Estórias”, como do segundo peru, representaria um passo rumo a uma escrita mais sintética, mais contida e mais reflexiva.

O próprio nome “Terceiras Estórias”, já discutido por alguns segmentos da crítica, leva-nos, neste ponto da reflexão, a uma ideia totalizante, de unidade perfeita (ao número três na Cabala é atribuído esse sentido), demonstrando que o autor, na obra, buscava aprimorar sua escritura.

A segunda ave, que é *Tutaméia*, é a possibilidade de o menino e o leitor refletirem sobre o extraordinário. Esse extraordinário, diferentemente do sentido iniciático com que aparece nas outras obras, é instável, frágil, fugidio. Seu caráter

inconstante é próprio da modernidade, da síntese, do nada transcendente no tudo. Essa precariedade comprovadora da apoteose outra que acontece em *Tutaméia* vem com uma proposta poética e de escrita diversa. No próprio texto que estimula a relação que ora se faz, “As margens da alegria”, está anunciado isso, pois o menino diz que, na saudade do peru primeiro, havia “um incerto remorso. Nem ele sabia bem. Seu pensamentozinho estava ainda na fase hieroglífica” (p. 404).

Também diz que os animais e a natureza se descortinam a seus olhos: “Em sua memória ficavam, no perfeito puro, castelos já armados. Tudo, para a seu tempo ser dadamente descoberto, fizera-se primeiro estranho e desconhecido. Ele estava nos ares.” (p. 403); “O silêncio saía de seus guardados”. Há, nessa frase, a abertura para o entendimento do segundo peru, nossa *Tutaméia*, obra elaborada aos poucos, com junção de textos, que ainda estava no pensamentozinho do autor, mas na fase hieroglífica. Já poderíamos, então, prever a quantidade de enigmas e charadas em ponto extremo nesse livro.

Além disso, o narrador atesta que todo o “núcleo incandescente” ia ser em hora certa descortinado, pois os castelos já estavam armados. Se o segundo peru é frágil, sem a “beleza esticada” do primeiro, sem sua elegância penosa, a obra *Tutaméia* também não provoca esse mesmo deslumbramento do primeiro olhar do peru, porque ela é fruto da consciência do autor sobre a fugacidade das coisas, origina-se da sua maturidade. Todavia é depois de ver esse outro peru que o Menino “timorato, aquietava-se com o próprio quebranto: alguma força, nele, trabalhava por arraigar raízes, aumentar-lhe alma” (p. 404).

Tutaméia é, assim, conforme o que vimos postulando, essa forma de Rosa firmar as raízes e mostrar sua “alma aumentada”. Além disso, depois dessa segunda aparição do peru, ainda que menos impactante, com a dor do desencontro do primeiro peru (pois diz: “mundo trevava”), o menino ainda vê a beleza. Ela chega agora dos vagalumes que “vem vindo mesmo da mata”, com “luzinha verde” voando: “Sim, o vagalume, sim, era lindo!” (p. 404). É dessa outra luz e impacto que surge, de novo a “Alegria!” (p. 404). A alegria e as luzes dão origem ao escrever e seu perpetuar, pois elas estão anunciando que se encontrarão em algum lugar. Rosa mesmo menciona em sua entrevista a Lorenz: “Os livros nascem, quando a pessoa

pensa; o ato de escrever já é a técnica e a alegria do jogo com as palavras”. (ROSA, 2009, p. LXVIII).

Dentro dessa leitura, os perus, enquanto imagem metamórfica, ressurgem em *Tutaméia*. Em uma de suas aparições, vêm em forma não de uma ave ou duas, mas de uma criação delas, sendo a vocação do cuidar de outro João.

Em “João Porém, o criador de perus”, o personagem João Porém herda um peru pastor e outras duas peruas. Dessa forma, *Tutaméia* recupera a criação dessas aves, como o próprio Rosa reconta o seu processo de criação: “Mas lesavam-no medianeiros, no negócio dos perus, produzidos já aos bandos.” (p. 590).

Em nossa leitura, o João da estória, com todos os seus perus, carrega em si o João Rosa que, em seu processo de elaboração, introduzia as palavras e frases que colecionava em listas de suas pesquisas, tal qual o criatório das aves que Porém empreendia. João Porém assemelha-se ao João Rosa, fazedor de listas, anotador de “causos”; criar perus equivale, assim, a criar estórias.

Esse mesmo João fica junto aos “perus vingados gordos”. São esses perus que enchem as vistas de Porém, que por eles vivia: “Porém perseverava, considerando o tempo e a arte, tão clara e constantemente o sol não cai do céu. No fundo, coqueirais” (p. 590). O texto aproxima, com visível nitidez, o criador de perus do escritor.

Esse João Porém, que tem no nome a marca do diferente e do anúncio da novidade, do novo caminho, cria as aves com prudência, perseverança, junto a seus sentimentos. As imagens do discurso textual reafirmam a proximidade entre o criador de perus e a organicidade programática com que o escritor mineiro prepara seus livros.

Após os invejosos do lugar inventarem, em “notícia oral”, o amor de uma moça ao João Porém, constituindo aí o enredamento que circulará o personagem, ele escolhe acreditar na estória. No entanto, o moço não vai atrás da “luz lembrada”, ele escolhe ficar junto dos perus, atestando, assim, sua crença na sabedoria que emana das estórias. Confirma-se isso quando, sobre a pergunta se “*Não ia ver o amor?*”, João

se bem pensou, melhor adiou: aficado, com recopiada paciência, de entre os perus, como um tutor de órfãos. Sustentava-se nisso, sem mecanismos no conformar-se, feito uma porção de não-relógios. A moça, o amor? A

esperança, talvez, sempre cabedora. A vida é nunca e onde. (ROSA, 2009b, p. 591).

Quando se efetua o desenredo, momento em que negam a existência da Lindalice e mesmo assim João Porém fecha a estrada em círculo, escolhendo viver dessa estória (e nessa estória) e “platonizando”, os perus permanecem com ele e traduzem seus sentimentos. Porém, tal qual João Rosa e *Tutaméia*, permanecem evasivos: “Maior entortou o olhar, sinceramente evasivo, enquanto coléricos perus sacudiam grugulejos. Tanto acreditara?” (p. 591).

Na qualidade de conto, o texto dispensa as análises minuciosas, as complicações no enredo e delimita fortemente o tempo e o espaço. É necessário, no entanto, sublinhar que os contos de Guimarães Rosa foram se tornando mais curtos e mais complexos, à medida que o tempo passava. Estão presentes, nesse conto, todas as categorias da narrativa com suas especificidades, mas há algo a mais. Um algo que se insinua nas entrelinhas e que é da natureza da poesia. Na verdade, a subjetividade lírica pede espaço para expandir-se em toda a narrativa. Ao final, ela deve ser recomposta pelo leitor, através da leitura.

Dessa forma, a poesia lírica permeia toda a prosa, resultando numa mescla composta de prosa e poesia. Não é difícil identificar elementos próprios da poesia no texto em questão: rimas; comparações; metáforas; elipses; antíteses; prosopopeias; aliterações, sínteses, frases que se assemelham a versos. O escritor-poeta utiliza-se do lirismo ao querer mostrar um pedaço do mundo através de uma linguagem inaugural. A prosa lírica concretiza-se, de fato, no modo como a linguagem organiza os elementos sonoros, rítmicos e imagéticos. Tais considerações reforçam a escolha do “peru” como metáfora para ler *Tutaméia*.

Como *Tutaméia* é fruto da maturidade do autor, que se alimenta de outras obras na escrita do livro, os perus de João Porém expandem-se no tecido discursivo como centelhas de poesia.

A originalidade maior dessa obra de Rosa está em condensar as características já existentes em seu projeto poético (unir o registro oral ao escrito, o mundo arcaico ao moderno, o cômico ao trágico e o real ao fabuloso), em escritas sintetizadas, que refletem ou riem de situações antes consideradas iniciáticas. No livro, conforme

defendemos nesta pesquisa, encontramos o autor João Guimarães Rosa de forma mais incisiva.

A propósito do significado da palavra “tutaméia”, Paulo Rónai, em artigo publicado no jornal *O Estado de São Paulo*, em 16 de março de 1968, afirma: “No Pequeno Dicionário da Língua Portuguesa encontramos tuta-e-meia definida por Mestre Aurélio como 'ninharia, quase nada, preço vil, pouco dinheiro’. No glossário inserido em “Sobre a Escova e a Dúvida”, o próprio Guimarães Rosa confirma a identidade dos dois termos, juntando-lhes outros equivalentes pitorescos, tais como “nonada, baga, ninha, inânias, ossos de borboleta, quiquiriqui, mexinflório, chorumela, nica”, ampliando a surpreendente carga de significados que o termo abrange. Sobre isso também acorda Rónai, no já citado artigo, lembrando que “tutaméia, vocábulo mágico tipicamente rosiano”, confirma a asserção de que “o ficcionista pôs no livro muito, senão tudo, de si”. Nessa acepção, *Tutaméia* seria a síntese da concepção existencial e expressiva de seu autor.

2.5 “O círculo-de-gis-de-prender-peru”

Nesta mesma linha de análise, encontramos, em “Aletria e Hermenêutica”, outro peru que nos ajuda a completar o círculo de nossa análise. Nesse prefácio, que é o primeiro do livro, Rosa nos anuncia, por meio de muitas vozes e enigmas, o que se pode esperar de *Tutaméia*, além de proporcionar dicas das influências que teve em sua caminhada literária, como já anunciamos:

De análogo pathos, balizando posição-limite da irreabilidade existencial ou de estática angústia – e denunciando ao mesmo tempo a goma-arábica da língua quotidiana ou círculo-de-gis-de-prender-peru – será aquela do cidadão que viajava de bonde, passageiro único, em dia de chuva, e, como estivesse justo sentado debaixo de goteira, perguntou-lhe o condutor por que não trocava de lugar. Ao que, inerte, humano, inerte, ele respondeu: – ‘Trocar ... com quem?’ (ROSA, 2009b, p. 530, grifo nosso).

A menção ao peru nesse prefácio, considerado o mais metalinguístico de todos, não é por acaso. Ela só poderia ressurgir no prefácio em que aparecem as diretrizes

da escrita do livro, corroborando nossa leitura do animal como metáfora da linguagem literária rosiana. Em *Tutaméia*, o peru, entrevistado em outras narrativas de maneira livre, aparece aqui como clara alusão à literatura.

Cercar com giz representa a tentativa de reter, tomar para si, separar, refletir. E relaciona-se, mais uma vez ao círculo, por nos lembrar da escrita sem início e fim de *Tutaméia* e ao eterno das leituras e significações que essa característica evoca.

Rosa se mostra, assim, não só como um ficcionista, mas também como teórico da literatura, pois antes de nos apresentar o “círculo-de-giz-de-prender-peru”²⁰ e confirmar a relação que se faz nesta dissertação, ele, pela voz do narrador, explica e apresenta sua maneira de entender o processo criativo. Destarte, começa o texto e o livro diferenciando estória e história e apresentando a anedota, que virá a ser a chave desse prefácio. Ao dizer que “*A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História. A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida com a anedota*” (p. 529), o narrador contrapõe fatos gerais a episódios particulares e dá relevo ao poder inventivo do contar casos. Ao comparar estória com anedota, o autor expõe seu modo particular de teorizar sobre o objeto literário.

Em *Tutaméia*, a imagem do “círculo-de-giz-de-prender-peru” reafirma que a novidade não é mais surpreendente; o que importa de fato no livro é a **forma** como esse inédito se apresenta ao leitor. Essa **forma** é já explicitada na grafia da palavra giz, que contraria a escrita dicionarizada. Nesse caso, a anedota será instrumento para extrair uma teoria de narração poética, cerne de toda obra de Guimarães Rosa e plenamente demonstrada em *Tutaméia*.

O narrador do prefácio “Aletria e hermenêutica” parece pretender, por meio da “*graça*” e do “*terreno do humour*” explicar a forma com que a poesia alcança verdades gerais, guardando sentidos de “*dom sobrenatural, e de atrativo*”. Com isso, o autor pretende fugir aos planos da lógica e da previsibilidade e montar um “círculo-de-giz-de-prender-peru”, que é o círculo poético de uma obra nova, o seu testamento literário.

²⁰ A expressão “círculo de giz” nos remeteu a *O Círculo de Giz Caucasiano*, de Bertolt Brecht e à fábula chinesa que fazem referência à história bíblica do Rei Salomão. O círculo desenhado no chão com pedra de giz ajuda a solucionar o imbróglio das duas mães que querem uma criança. Apenas com ternura se entra no círculo de giz e quem a mostrou alcançou o anseio de seu coração.

Insistimos que *Tutaméia* é o testamento literário de Guimarães Rosa, porque o livro condensa suas principais características, além de apresentar aspectos revisionais do que o autor considera sobre literatura, linguagem e ficcionalidade. Coincidentemente, *Tutaméia* é a última obra publicada em vida pelo escritor mineiro, o que corrobora essa imagem, mas, ainda que não o fosse, esse livro apresenta mudanças apenas sugeridas em outras obras.

As anedotas, dessa forma, ajudariam a tirar “*o leite que a vaca não prometeu*” (p. 529), ou seja, ir além do que é lógico, do que se espera. Sobre esse aspecto, a voz narrativa também diz: “*A vida também é para ser lida. Não literalmente, mas em seu supra-senso*” (p. 529), lembrando que a vida (a história) alimenta a ficção, mas só se torna arte quando se permite à inventividade (então, torna-se estória). O narrador disponibiliza, assim, o fio para entender o livro, pois é pelo irreal da blague e do não-senso que o mistério geral é proporcionado.

Essa “irrealidade existencial”, em sua posição limite, tal qual a piada do Manuel, como também o mote do livro de Kafka e a anedota do passageiro que não sabe com quem trocar de lugar para fugir da goteira de um bonde vazio, estão no mesmo plano da denúncia a respeito da “goma-arábica da língua quotidiana ou círculo-de-gis-de-prender-peru”.

Tal expressão que dá ensejo a esta alínea, em todo contexto acima apresentado, faz-nos concluir que o narrador-autor denuncia a língua quotidiana, em sua mistura complexa e nada constante, tal qual a goma-arábica. Essa é entendida como resina extraída de planta e usada entre outras funções para tinta e diversas outras técnicas no campo da litografia e artes visuais. Esse rotineiro da língua, em sua composição intrincada, é o círculo-de-gis-de-prender-peru que são denunciados na escrita de *Tutaméia*, no “esqueleto algébrico” da composição do livro que ser quer diferente. *Tutaméia* faz isto: elabora um círculo, mas não hermetiza a arte, constrói, antes, uma escrita poética que não prende, e sim nos conecta a margens e enigmas do livro. Continuamos, assim, em eterna travessia.

Essa afirmação é ratificada pela copla citada em espanhol pelo narrador-autor relacionada, também, com esse círculo aprisionador: “*Esta sí que es calle, calle;/calle de valor y miedo./ Quiero entrar y no me dejan,/ quiero salir y no puedo*” (p. 530). “Menos ou mais o mesmo” (p. 530) que estar no círculo, o qual não deixa começar

nem tampouco finalizar a leitura e interpretação do livro, é essa estrofe que reflete um eu-lírico em uma rua na qual quer entrar, mas não o deixam e quer sair, mas não pode.

Em estudo elaborado por Fernando Aquino Martins (2008), prender peru se torna um procedimento curioso, pois quando se “desenha um círculo de giz em sua volta ele se sente preso e, resignado ao ‘poder do giz’, deita-se no chão frente à prisão hipotética. Temos aí uma prisão especial, uma auto-prisão, onde o peru se submete ao inexistente.” (MARTINS, 2008, p. 2). Ao citar a expressão que alude a esse comportamento do peru, Rosa, como bom conhecedor dos costumes populares e charadista, parece destacar que se submeter ao “poder do giz”, entendido como a prisão ao tradicional, é o que sua obra circular não irá permitir, por isso ele é denunciado, enquanto *ethos* negativo.

Rosa não se sujeita ao círculo do giz, até porque se propõe a teorizar sobre sua escrita nesse prefácio, mas não usa termos de um tratado filosófico, como seria de se esperar. Rosa alvitra então um círculo poético que envolve sua obra, o peru que mencionamos, sem obedecer à lógica, dando o máximo de sentido ao mínimo de palavras, função atribuída à poesia, como afirmou Silva (2011). Somos, leitores, presos não pelo círculo de prender peru, mas pelo laçar poético para livrá-lo das amarras do tradicional. Esse prefácio é um texto poético e o entendimento dessa teoria poética que Rosa propõe dependerá de esforço interpretativo dos leitores, pois ela está somente explícita em “tortas linhas”.

Tudo em *Tutaméia*, pois, se relaciona ao que não é estático. Círculo que é algo movente, simbólico e claramente expresso como novo: “de modo novo original”. Tal forma movente se reafirma na escrita de “giz” com “s”. Incorrendo no “erro” de escrita, Rosa parece, além de anunciar o debate que faria acerca da dubiedade do “errado” em outras anedotas no prefácio, relacioná-lo com o verbo francês *gésir* (je gís, il gît), que significa “jazer” (estar deitado, morto, quieto, inerte), como o próprio peru submetido ao círculo de giz do tradicional.

Em nossa leitura, a escrita contida por esse círculo, sem as margens que instaurariam a novidade, estaria morta, inerte, sem a exuberância e as luzes que os perus em suas variadas nuances nos proporcionam. Ou seja, é em *Tutaméia* que se

faz o “círculo-de-gis-de-prender-peru” com mais intensidade do que as obras anteriores. O narrador-autor insere a discussão desse erro de forma também peculiar:

Entretanto – e isso concerne com a concepção hegeliana do erro absoluto? – aguda solução foi a de que se valeu o inglês, desesperado já com as sucessivas falsas ligações, que o telefone lhe perpetrava: – “Telefonista, dê-me, por favor, um ‘número errado’ errado...” (ROSA, 2009b, p. 530).

Ao citar a produção do filósofo alemão, Rosa confirma a teorização que pretende empreender nesse prefácio, pois Hegel abordou em sua filosofia temas relacionados à arte e estética, ao saber absoluto, ao real e à perfeição. O erro, nesse caso, está para a realidade, senso, lógica e, em *Tutaméia*, também está para o seu par: irrealidade, não senso, desvirtuação da lógica. A ação do inglês, homem ou língua, que se desespera com “as sucessivas falsas ligações” do telefone, parece ser o erro que se quer evitar. No entanto, para evitá-lo pede a telefonista: “por favor, um ‘número errado’ errado...”. Pedir um “número errado”, expressão destacada com aspas e fora delas a mesma palavra, equivale a pedir algo certo (duas negativas poderia equivaler a uma afirmativa), ou ratificar a incerteza do erro, discussão compreendida em *Tutaméia*.

Esse caso se liga ao próximo parágrafo que tem estrutura parecida, mas agora o tema será o mito: “*Sintetiza em si, porém, próprio geral, o mecanismo dos mitos – sua sensificadora e concretizante, de malhas para captar o incognoscível*” (p. 530), também relacionado ao processo de escrita de Rosa, marcado pela junção do popular ao erudito que se destaca na imagem e no símbolo que se transformam em lenda, ideia presente em contos do livro. A explicação do mito se relaciona ao do sujeito que quer definir o telégrafo-sem-fio:

– “Imagine um cachorro *basset*, tão comprido, que a cabeça está no Rio e a ponta do rabo em Minas. Se se belisca a ponta do rabo, em Minas, a cabeça, no Rio, pega a latir...”

– “E é isso o telégrafo-sem-fio?”

– “Não. Isso é o telégrafo com fio. O sem-fio é a mesma coisa ... mas sem o corpo do cachorro” (ROSA, 2009b, p. 530).

Por esse exemplo, mais uma vez temos o *ludus* narrativo, pois o diálogo se assemelha à brincadeira do “telefone sem fio”, no qual em “cada ponto inventa-se um conto” (relembremos a menção a esse tema: “o reconto não faz rumor” p. 623). Entende-se assim que o beliscão no cachorro é a criação do mito, a provocação que lhe dá origem, e o latido do animal a sua repercussão. O fio que embrenha o corpo do cachorro é o caminho por qual passa a estória. Nesse caso, o narrador anuncia o estudo desse processo criativo que permanece: saber o “errado” das variadas e novas estórias que se desdobram de uma, à semelhança do jogo acima referenciado, bem como o ininteligível que estimula o cachorro, tal qual a criação da lenda, do mito. O interesse mostrado na adivinha é o mesmo empenho dos que teorizam e estudam a escrita em seu labor criativo, em especial o autor-narrador desse prefácio.

Se em “João Porém, o criador de perus”, Porém fecha a estrada em círculo, assim como a obra adentra o leitor para seu interior sem deixá-lo sair, em uma leitura e releitura sempre constante, em “Aletria e Hermenêutica”, o peru também laça, enreda. Esse prender, no entanto, é diferente, pois não encarcera algo por não ser igual, não nos aduz para algo fechado em seus sentidos, algo raso de significações. Enreda-se, por sua vez, por possuir infinitas acepções das quais não consegue se ausentar por permitir constante sedução ao enigma que alimenta “os novos sistemas de pensamento”.

Esse estatuto metalinguístico que o círculo-de-gis-de-prender-peru empreende e que nos lembra de todas as novidades das “luzinhas dos vagalume” vistas após a percepção da segunda ave, em “As margens da alegria” permite-nos concluir que a estruturação orgânica de *Tutaméia* decorre de dois eixos narrativos interligados: um metalinguístico, que se debruça sobre o fazer poético e outro que convida à inversão do olhar, fugindo do já pronto, inclusive nas explicações teóricas de “Aletria e Hermenêutica” atravessadas pelas anedotas e adivinhas com trocadilhos.

Ambos estão irmanados, pois a poética da obra deriva justamente da “tensão dos contrários”, defendida por Ivana Rebello em sua tese de doutorado, como parte essencial da estética de Guimarães Rosa. É dessa tensão de contrários que brota o nada-tudo que vem da obra e por entre esses dois contrários conhecemos a travessia que Rosa quer que os leitores empreendam. Esse termo (travessia), oriundo do verbo

latino *vertere*, “dar corpo ao suceder” tem, assim, seu significado corporificado no próprio livro.

O mesmo nada, presente desde o título do livro, e cultivado no caráter metaliterário da obra, também está em alguns parágrafos que se seguem a mais uma chocarrice, destoando o “*tópico, para o elementar, transposto em escala de ingênuar hilaridade*” a piada do Joãozinho, questionado pela professora: “ – ‘Joãozinho, dê um exemplo de substantivo concreto.’/ – ‘Minhas calças, Professora.’/ – ‘E de abstrato?’/ – ‘As suas, Professora.’” (p. 531). Exemplo de piada clássica, o nome nos lembra o do autor (e de tantos outros personagens de *Tutaméia*) e o procedimento empreendido por esse padrão de anedota segue o mesmo padrão que o da escrita de João Guimarães Rosa: desvirtua o plano da lógica para inserir uma lógica própria, usando para isso até os planos da gramática, tal qual o Joãozinho que se aproveita da definição de substantivo concreto e abstrato para fazer graça.

O narrador, depois define “por extração” o nada residual, decorrente de uma “*sequência de operações subtrativas*”: “*‘O nada é uma faca sem lâmina, da qual se tirou o cabo...’*” (p. 531). Assim como o erro absoluto de Hegel, o prefácio menciona a concepção de Bergson contra o “nada absoluto”, no qual o narrador traduz a citação que faz dessa definição: “*Trocando em miúdos: esse ‘nada’ seria apenas um ex-nada, produzido por uma ex-faca*” (p. 531). O narrador-autor usa o nada para chegar ao tudo da transcendência, objetivo do texto humorístico, já afirmado no início do prefácio e deduzido como processo compositivo de *Tutaméia*. Seguindo o padrão do elemento lúdico infantil, já mencionado algumas vezes nesta dissertação, o narrador dá mais exemplos da definição do nada por extração: “*Ou – agora o motivo lúdico – fornece-nos outro menino, com sua também desitiva definição do ‘nada’: – ‘É um balão, sem pele...’*” (p. 531) e também com imagens de eliminação “*total, como nesta ‘adivinha’, que propunha uma menina do sertão. – ‘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.’” (p. 531).

Nesse ínterim, mais uma demonstração consciente da tentativa de fugir ao tradicional de um prefácio e montagem do livro, tal qual a fuga do círculo-de-gis-de-prender-peru está presente: “*E com isso está-se de volta à poesia, colhendo imagens de eliminação parcial, como, exemplo à mão, as estrelas*”. O narrador parece querer

definir, novamente o nada, cuja ideia permeia o livro, mas agora utilizando um trecho poético, pois cita o poema do autor belga Verhaeren, “Soir Religieux” em que as estrelas são comparadas a incêndios de grandes velas, mas sem as suas hastes.

O próprio montar do texto ratifica o humor que se busca, o nada que transcende, a graça que se quer atrativa, o peru que foge ao círculo. A mistura de todas essas vozes para exemplificar o nada, bem como o erro e o humor compõem um processo peculiar e realmente inédito no campo das artes da época e mesmo na própria obra de Rosa. Por isso o peru destacado nesse prefácio está preso ao poder do traço de giz, pois, para se falar do senso, há que se falar do não-senso e para se falar do novo que se abre às significações há que se destacar aquilo que as aprisiona.

O nada que se tornará tudo continua ser exemplificado e relacionado pelo narrador, sempre ao que há de pilhéria. O que vem a seguir parece mais um adendo, pois sua disposição no corpo do texto é recuada, mais que os parágrafos. Nesse caso, há citações de Voltaire, Plutarco e referências aos *koan* do Zen, bem como uma receita médica dada a um cliente neurótico. Nas primeiras, há definição com exemplo pilheriático de metafísica e de blague. Só de abordar esses conceitos, mantém-se a vontade de Rosa de permitir a abstração, a definição, a ideia geral que vai se restringindo, a partir de anedotas. Até porque a metafísica, enquanto estudo do real, em sua posição dialética com o irreal e aquilo que separa o possível do impossível, aborda a contraposição que Rosa empreende em *Tutaméia*, relacionando o não-senso ao senso, o tradicional ao novo.

Assim, explica a teoria em forma de blague na qual um cego (tão presente em sua obra), de olhos vendados, no escuro, procurando um gato preto que não está lá, acaba por apresentar outra situação: “o cego em tão pretas condições pode não achar o gato, que pensa que busca, mas topa resultado mais importante – para lá da tateada concentração” (p. 532). Ela é similar aos “*koan* do Zen”, os quais fugindo à razão alcançam a iluminação espiritual. Essa característica também é atribuída a *Tutaméia*, pois revelando a necessidade da procura através de enigmas, permite ao arquiteitor chegar às reflexões e respostas tão importantes quanto a própria busca. A busca assim se faz contínua.

Como forma de concluir, enfatizando a consciência da dificuldade da leitura não-linear, tais quais os exemplos citados, mas apontando a necessidade da poesia e

da fantasia, o narrador diz: “*Tudo portanto, o que em compensação vale é que as coisas não são em si tão simples se bem que ilusórias*” (p. 532). Nessa citação aparece uma nota de rodapé que privilegia o exemplo, por meio de outra adivinha já citada no primeiro capítulo. Nela enfatiza-se o *koan* e o estado *satori* de iluminação, “*estado aberto às intuições e reais percepções*” (p. 533) que é o estado que o narrador privilegia, a todo momento, no corpo do texto prefacial e perpetua em todo o livro.

Relacionado a isso, mais uma vez, o tema do erro é referenciado, pois o narrador-autor utiliza um trecho que parece ser de Protágoras, sofista influenciado por Platão. Esse estado agora é interpretado como inexistente, posto que errado seria dizer o que não é, ou seja, não pensar e não dizer nada. Nesse caso, o narrador, destacando Platão, pede para vermos o erro como “coisa positiva”, próximo à verdade. Ora, entender o erro, em sua acepção de irreal, validador do absurdo, como verdade parece ser o grande empreendimento deste prefácio que reflete a obra como um todo.

Vamos concluindo, então, que, por meio desses exemplos e conceitos, o narrador atravessa os assuntos que perpassarão a obra e que lhe são caros: a posição dialética da realidade e irrealidade, a noção do humor que tem como cerne a fuga da lógica e da luta entre o não-senso e o senso, entre ausência e presença; a noção de erro, que em sua coerência dá sentido ao razoável. A maneira de evidenciar as várias formas de ver e interpretar parece estar associada à visão zarolha do João Porém, que enxerga duplamente, tal qual o outro criador de estórias, João Guimarães Rosa.

Ainda sobre o nada e por meio, mais uma vez do lúdico infantil, o narrador-autor do prefácio referencia Pedro Bloch em seu livro “Criança diz cada uma!” e cita cinco piadinhas que abordam o pensamento ilógico, carregado de sentido e humor que a criança apresenta. Esse pensamento, como já afirmamos, é similar ao apresentado em *Tutaméia*, em sua constituição compositiva:

O TÚNEL. O menino cisma e pergunta: – “Por que será que sempre constroem um morro em cima dos túneis?”

O TERRENO. Diante de uma casa em demolição, o menino observa: – “Olha, pai! Estão fazendo um terreno!” (ROSA, 2009b, p. 533).

Com intenção de explicar o processo que subjaz à escrita do livro, o narrador apresenta outra anedota: “*Recresce que o processo às vezes se aplica, prática e rapidamente, a bem da simplificação. Entra uma dama em loja de fazendas e pede: – ‘Tem o Sr. Pano para remendos?’/ – ‘E de que cor são os buracos, minha senhora?’*” (p. 533). O raciocínio simples, porém carregado de *nonsense* dessa ideia é o mesmo dos “pequenos em geral notáveis intérpretes” (p. 533), cuja tortuosidade que engendra o humor, insere-se na vontade de novidade.

E ratificando sempre o nada e a niilificação, o narrador destaca o “nada privativo” de um anti-poeta que fala sobre um animal, a girafa, que não existe, justamente pelo excesso de existência dele: “– ‘Você está vendo esse bicho aí? Pois ele não existe!...’ – *como recurso para sutilizar o excesso de existência dela, sobre o comum, desimaginável.*” (p. 534). A revelação da niilificação para sobrepor ao comum e sem fantasia é um dos processos compositivos da escrita não-tradicional de *Tutaméia*

Depois menciona outro poeta, Rilke, o qual aborda o Licorne, “*trazendo, de forte maneira, do imaginário ao real, um ser fabuloso*” (p. 534) e reforça que este é o animal que não existe. Todos esses exemplos acabam por revelar que a abordagem e ênfase do nada se referem à travessia do nada-tudo para a transcendência que *Tutaméia* deseja.

Sempre com uso do humor, o narrador prossegue, abordando temas e processos que subjazem à composição de *Tutaméia*. O narrador utiliza, nesse momento, o termo “dialética”, comprovando as análises que acima fizemos sobre esse assunto. Ao falar do homem, em uma estória em que aparece seu par, a mulher, o narrador-autor afirma que ele é a sombra de um sonho, tal qual, conforme o narrador, disseram Píndaro e Augusto dos Anjos. Em Augusto dos Anjos, aparece indicação de nota de rodapé, na qual, com mais referência à pilhéria (chalaça), à sombra (umbrário) e ao que parece ser às anedotas de abstração (umbrário de sub-abstratos) o narrador introduz um poema inserido por Dostoiévski, em *Os Irmãos Karamázov*, mas oriundo dos irmãos Perrault. Esse, por sua vez, é paródia de trecho do livro da Eneida e aborda a sombra.

A repetição da palavra “sombra” três vezes, nos três versos transpostos no poema, destaca o sentido que essa palavra pode ter, pois parece com aquilo que afeta

a razão, como algo não real, mas que também se liga ao estado de iluminação que está por trás da sombra. Essa característica é também observada no *nonsense* que provocaria o “satori de intuições e reais percepções”. A menção ao poeta do pré-modernismo se liga ao ineditismo que sua obra apresentou na época de seu lançamento, novidade essa que *Tutaméia* também incorpora. Além disso, a citação do texto que vai se desnovelando como dentro de outros textos revela o próprio processo por qual passa algumas narrativas do livro, encaixadas em outras, em *mise-en-abyme*.

No parágrafo seguinte, o narrador ratifica mais uma vez o motivo das piadas, adivinhas e outros exemplos que fogem ao padrão de um livro normal. Após a representação de “cano”, diz: “*espiritada de verve em impressionismo, marque-se rasa forra do lógico sobe o cediço convencional*” (p. 534). Ou seja, o humor, explicado no prefácio, principalmente na forma de anedotas de abstração que quer definir, é como apresenta a expressão acima referenciada: a vingança da lógica, sobre o convencional. Mas se cano “*é um buraco, com um pouquinho de chumbo em volta*”, mais à frente o narrador-autor define rede, conceito também já mencionado nesta dissertação, como parte de um dos objetivos e processos usados em *Tutaméia* (enredar). A rede seria, a despeito da visão do peixe, que não compartilharia com esse ponto de vista, “*uma porção de buracos, amarrados com barbante.*” (p. 534). Tal definição nos levaria para a organização do que parece sem sentido (os buracos amarrados com barbante), pretensão de *Tutaméia* e transmitida aos seus leitores: eles preencherão os buracos, as dúvidas, os mistérios com o fio que irão seguir, enquanto também são enredados no barbante lançado pelo autor.

Em mais um exemplo e definição com a presença do nada, o narrador, com a voz multinfluenciada de Rosa, aparece citando mais um autor, Paul Valéry, e um trecho de poema, em francês, cuja tradução aborda a semente branca, a poeira, o gosto amargo da sombra da noite encharcada de ausência. Semente que *Tutaméia* também planta e multiplica, no terreno da ausência. O narrador deixa evidente também “por tortas linhas” sua concepção literária, pois o exemplo que “*dá o ar de exegese de versos de Paul Valéry*”, está apto “*à engendra poética ou para artifício-de-cálculo em especulação filosófica*” (p. 534). Com isso, o narrador se mostra

conhecedor de variadas referências poéticas e clássicas, no engendramento estético, tal qual o próprio Rosa.

Interessante agora comprovar o profundo conhecimento sobre correntes literárias que o autor-narrador expõe nesse prefácio e às vezes deixa exposto claramente: “*E realista verista estoura ‘definição’, abordando o grosseiro formal, externo à coisa, e dele, por necessidade pragmática, saltando a seu apolokal efeito fulminante:*” (p. 535). Dá-se, então, exemplo de uma definição nesses moldes. Ao fazer menção à corrente literária italiana (verismo), que vê no positivismo, na ciência e na razão seus mastros, situa a definição de eletricidade. Aborda o funcionamento dessa pelo formal, o externo e a necessidade pragmática, no procedimento que já citou em outras ocasiões como parte da lógica e que se submete ao poder do absurdo: “– ‘Eletricidade é um fio, desencapado na ponta: quem botar a mão... h’m... finou-se!’” (p. 535). E logo depois, ratifica essa ideia com o capiau que quer convencer, rezando pela erística, mostrando definição de eletrola em “*intocável equação*”: “– Você sabe o que é uma máquina de costura? Pois a victrola é muito diferente...” (p. 535)

No entanto, em nota de rodapé diz, em letras maiores, que isso é corolário, tratado deduzido de uma verdade demonstrada, mas em não-senso. E para comprovar tal afirmação ainda na nota de rodapé, dá outro exemplo que tem resquícios de humor: “*COROLÁRIO, em não-senso: O que respondeu a anspeçada, em exame para sua promoção a cabo-de-esquadra: – ‘Parábola? É precisamente a trajetória do vácuo no espaço’.*” (p. 535). Ou seja, a consciência, a lógica, os tratados ou o que pode se relacionar a ele são sempre, aqui, ligados ao absurdo, à desvirtuação da lógica pelo humor, mesmo quando esse vem para definir, tal qual a anedota de abstração.

Apresenta, logo em seguida aos “risilóquios” citados, uma outra “conversa fiada”, com tema de amor, destino e otimismo, também em uma perspectiva inusitada, temas e sentimentos encontrados em contos de *Tutaméia*:

- “Vou-me encontrar, às 6, com uma pequena, na esquina de Berribeiro e Santaclara...”
- “Quem?”
- “Sei lá quem vai estar nessa esquina a essa hora?!” (ROSA, 2009b, p. 535).

Se o narrador cita o não-senso na nota de rodapé, depois da “conversa fiada”, exemplifica-o “minimizado em nota opressiva” traduzida por Vinícius de Moraes do inglês. No poema, o não-senso está no homem que “não estava ali”, “sobre uma escada”, mas não estava a mesma hora que outros dias e, mesmo assim, o eu-lírico torce para ele ir embora. A voz do autor encontra-se sobre a camada de vozes que engendra: a do texto em inglês, depois pelo fio do poeta brasileiro, seguida da voz narrador. Todas elas manipuladas pelo intento do autor que, por esse artifício, esquadrinha o que podemos visualizar em *Tutaméia*: sua vontade de sair do poder do tradicional.

No parágrafo que se segue aparece mais um poeta brasileiro, Manuel Bandeira que, com ternura, apresenta tema também caro a Guimarães Rosa: “*nem é nada excepcionalmente maluco*” o paciente, chamado até de louquinho em trecho do livro *Andorinha, Andorinha* do autor pernambucano. Nesse caso, o episódio relatado assemelha-se às falas, tiradas e raciocínios alógicos das piadas, pois um louquinho encontra-se parado, com ouvidos encostados à parede, à espera de novidades. Parece que com esse exemplo o narrador quer aproximar loucura, humor e sua literatura, pois esperar parece, nessa obra, ser sinônimo de incompletude, silêncio que provoca, falta essencial que instaura o jogo da escrita de Rosa, conclamando a presença, a contribuição dos leitores: “*O universo é cheio de silêncios barulhentos*”. (p. 535).

Além disso, após citar exemplo de caso científico de outra parede “*que irradiava, ou emitia por si ondas de sons, perturbando os rádio-ouvintes etc.*” (p. 535) referencia o tema tão mencionado em suas obras: a inconstância e indefinição da loucura: “*O maluquinho podia tanto ser um cientista amador quanto um profeta aguardando se completasse séria revelação. Apenas, nós é que estamos acostumados com que as paredes é que tenham ouvidos, e não os maluquinhos.*” (p. 535). Com essa frase, ressalta o olhar costumeiro que temos sobre os fatos e leituras e nos faz deduzir que a revelação pode vir de onde menos esperamos; como *Tutaméia*, na qual cada canto do livro apresenta uma confissão.

O que postulamos acerca do livro relaciona-se ao infinito de significações que o círculo decomposto pelo peru cria e também se encontra presente nas frases: “*Diz-se de um infinito – rendez-vous das paralelas todas*”. Essa ideia ainda é confirmada pela metáfora: “*O silêncio proposital dá maior possibilidade de música*”, além de

relacionar com o “buraco” da lacuna, do enigma que se fará presente nos contos do livro.

A forma do livro parece insuficiente para a quantidade de novidade, de ideias sobre a própria literatura que Rosa quer empreender, por isso o silêncio: é dele que virá o barulho da novidade, a melhor música. A transcendência referenciada no início do prefácio é admitida nas duas últimas frases da lista: “*Se viemos do nada, é claro que vamos para o tudo./ Veja-se, vezes, prefácio como todos gratuito.*”(p. 536).

Esse tratado de lógica às avessas termina com o “ergo”, cuja conclusão demonstra a consciência da composição do autor que engendra toda a mistura de vozes, a fim de atestar que o absurdo do livro é o que a deixa grande e confirma seu valor: “*O livro pode valer pelo muito que nele não deveu caber.*” (p. 536).

E, por fim, com expressão em latim, “*Quod erat demonstrandum*”, comuns em demonstrações matemáticas, reforça pelo paradoxo o ilógico do texto que arrebatou na forma diferente do livro a consciência da novidade, da existência do peru.

Portanto, com a leitura de “*Aletria e Hermenêutica*” tentamos arrematar a visão do peru, como metáfora da obra de Rosa e da constituição de *Tutaméia* com aquela percebida em “*As margens da alegria*” e “*João Porém, o criador de perus*”. Esse arremate, após a relação desses dois primeiros contos e do estudo da constituição do livro por meio da explanação de seus paratextos, com ênfase nos prefácios, e da análise do processo de composição narrativa, pretende confirmar a escrita infinita de Rosa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em conversa com o amigo Paulo Rónai, Guimarães Rosa divaga sobre o porquê de “Terceiras Histórias”, em *Tutaméia*:

– Uns dizem: porque escritas depois de um grupo de outras não incluídas no *Primeiras estórias*. Outros dizem: porque o autor, supersticioso, quis criar para si a obrigação e a possibilidade de publicar mais um volume de contos que seriam então as *Segundas estórias*.

– E que diz o autor?

– O autor não diz nada – respondeu Guimarães Rosa com uma risada de menino grande, feliz por ter atraído o colega a uma cilada. (RÓNAI, 2009, p. 231).

Esse caso se assemelha à conversa que o autor teve com a filha Vilma, na qual ela pergunta sobre as *Segundas Estórias* e ele responde: “– É para despertar a curiosidade do leitor!” (ROSA, 2008, p. 58).

Essas respostas nos atiraram à leitura de *Tutaméia*, livro já planejado há muito tempo. No posfácio do livro que viria a se chamar *Sagarana* (1946), Guimarães Rosa anuncia sua próxima criação literária, um segundo livro de estórias: “Também, ara!, isto já é falar de outro livro, o qual si Deus der à gente vida e saúde, vae prestar mais, chamar-se-á ‘TUTAMÉIA’, e virá logo depois deste. Benza-o Deus! Aleluia!...” (RAMOS, 2009, p. 9). Apesar dessa fala, só vinte anos depois o livro se concretizaria.

Entendemos também que ao pular as “*Segundas Estórias*” o autor fugiria do termo que poderia ser associado a uma literatura de segunda mão, algo pejorativo para um autor que buscou e concretizou novidades. A aparição do livro, antes mesmo de ele ser escrito ou publicado, está, seguindo a imagem aqui proposta, muito assimilada à metáfora do peru, ave que aparece em algumas estórias do autor mineiro.

Antes o pensamentozinho de Rosa estava nascendo, na fase da montagem do enigma, na ideia. O hieróglifo, lentamente trabalhado, viria em forma de um peru sem apoteose da escrita, mas com incrementos de mistério, vazio e ausência que fundamentam os livros que permanecem e, nesse caso, livro-arcabouço de sua ideia sobre a literatura.

O autor, em várias ocasiões, apregoava que trabalhava muito lentamente. Em carta com seu tradutor italiano, Edoardo Bizzarri, antes da publicação de *Tutaméia*, ele explica: “não improviso coisas escritas, sou lento, atormentado, sou o anti-jornalista” (ROSA, 2003, p. 176) e “E com o visceral ‘medo de errar’, a necessidade compulsiva de cuidar de todos os detalhes, a lentidão meticulosa de mineiro da roça, de terra onde os galos cantam de-dia.” (ROSA, 2003, p. 180). De *Sagarana* até *Corpo de Baile* (que se desdobrou em três livros em 1964, em sua terceira edição) e *Grande Sertão: veredas* foram dez anos. Vinte anos foram, em *Tutaméia*, suficientes para medir e cuidar de todas as maneiras de se escrever um livro.

Tal fato é sugerido em várias passagens dos contos, como o exemplo do que aqui se colocou na epígrafe desta dissertação e encontrado no último prefácio do livro, “Sobre a escova e a dúvida”. O trecho indica a existência do livro, antes mesmo de sua materialização. Rosa pesquisou e adiou a concretização desse projeto. Ele surge em forma de terceiras estórias, sem passar pelas segundas.

O autor pergunta: “Um escrito será que basta?”. É o que propusemos discutir aqui. Um escrito bastaria, na medida em que entendemos o livro como a materialização da ambição literária do autor. No entanto, uma obra tão bem engendrada como essa, com tantos detalhes de montagem, incluindo os prefácios em suas peculiaridades, como viemos apontando, indica o que próprio Rosa diz: “Todo fim é impossível”. Isso quer dizer que obras infinitas, são caracterizadas sempre como inalcançáveis, sempre o livro por vir, pois “o escritor nunca sabe que a obra está realizada. O que ele terminou num livro, recomeçá-lo-á ou destruí-lo-á num outro” (BLANCHOT, 1987, p. 11).

Maurice Blanchot afirma que a “a obra é a espera da obra. Somente nessa espera se concentra a atenção impessoal que tem por vias e por lugar o espaço próprio da linguagem.” (BLANCHOT, 2005, p. 352). Esta afirmação cabe em nossa leitura, pois este livro por vir o qual Blanchot menciona é aquele que “neste espaço – o próprio espaço do livro –, jamais o instante sucede ao instante, segundo o desenrolar horizontal de um devir irreversível”. Tal descrição pode se referir a *Tutaméia* que em constante movimento de pensamento e linguagem institui “o jogo novo do espaço e do tempo.” (BLANCHOT, 2005, p. 353).

Esse livro é aquele que foi concretizado após vinte anos do seu anúncio e, mesmo quando materializou-se, originou-se de escritos já publicados e agora organizados pelas intenções do autor. *Tutaméia* é esse livro do futuro que Blanchot nomeia, pois se trata de uma obra toda presente e toda em movimento, mas também “é nela que se elabora e dela que depende o próprio *devenir* que a desdobra” (BLANCHOT, 2005, p. 355).

A promessa de concretização desse livro de Rosa acontece, então, não só se pensarmos o anúncio que ele fez em 1946 das suas “segundas histórias”, mas em forma de uma organização, depois de os textos terem sido feitos e publicados *a priori* na revista *médica*. Esse efeito, conforme Ramos, “estabelece um novo jogo de sentidos.”

Na interpretação desse postulado de Blanchot e relacionando à obra de Rosa, Daisy Turrer (2002) elucida que em obras assim

o escritor arrisca-se a uma posição instável diante da obra, à mercê do jogo aleatório da letra e de seu *devenir*, permanecendo numa região de experiências, de buscas e de erros, lugar que antecede a obra em vias de acontecer, espaço onde todos os cruzamentos, *a priori*, são possíveis e realizáveis. Nessa região, o escritor se desobriga e se exime, como sujeito de um mapeamento topográfico da obra numa ordem preestabelecida e com a qual se identifica. (TURRER, 2002, p. 46).

Em *Tutaméia*, os espaços peculiares de escrita que apresenta “marcam, na própria obra do escritor, o lugar da margem, acenando, assim, para o que está fora, mas que está paradoxalmente dentro, porque a obra está sempre em processo de constituição, fazendo-se da própria matéria que a reflete.” (TURRER, 2002, p. 47).

Neste ponto, as afirmações de Blanchot, alvitadas para o livro de Mallarmé, valem para as propostas de *Tutaméia*, pois diz:

A obra literária ali está em suspensão, entre sua presença visível e sua presença legível: partitura ou quadro que se deve ler, poema que se deve ver e, graças a essa alternância oscilante, buscando enriquecer a leitura analítica pela visão global e simultânea, enriquecer também a visão estática pelo dinamismo do jogo dos movimentos (...) (BLANCHOT, 2005, p. 354).

Assim, as palavras, as estórias e a narrativa, em *Tutaméia*, mostram vazios pensados e preenchidos pouco a pouco por meio de dicas e enigmas. Quem souber ler, leia, quem puder reler, entenda.

No Fundo Guimarães Rosa, disponibilizado pelo Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP), encontramos alguns documentos que foram agrupados tendo como título “Liquidificador”. Neles é possível ver, entre as folhas do Ministério das Relações Exteriores, nas quais Rosa rascunhava frases e escrevia cartas, muitas anotações, encabeçadas por uma frase. Essa, escrita a lápis, foi parcialmente rabiscada pelo autor, mas é possível lermos: “Notas para um Testamento”.

Abaixo desses dizeres, localizamos trechos incluídos em *Tutaméia*, como “A estória não quer ser história” e uma frase escolhida para epígrafe de uma das seções de “Sobre a escova e a dúvida”: “Um doente do (asilo) hospício Santa-Ana veio de Metz a Paris sem motivo”. Antes de aparecer considerações também incluídas neste último prefácio (como quando explicita a forma tradicional de se escovar os dentes) é possível ver neste rascunho escrito por Guimarães Rosa:

Pode-se mesmo, sem medo decretar: Apliquem-se métodos extraordinários aos acontecimentos ordinários, e métodos ordinários aos acontecimentos extraordinários. Até porque, como estamos todos aprendendo a viver, a dose de erro nos procedimentos ordinários sempre supera imensamente a parcela de acerto. A respeito de quase tudo, vivemos e agimos como se a Terra ainda fosse chata e quadrada. (Arquivo Guimarães Rosa, E 21, p. 12).

Ainda nesse acervo de rascunhos, afirma: “A visão extraordinária dos acontecimentos ordinários é a dos gênios, dos sábios, dos descobridores. É a dos poetas. Mas devia de ser, de vez em quando, a dos políticos, dos administradores, dos homens comuns, dos pais de família.” Estas linhas que Rosa pretendia incluir em um “testamento” agrupam ideias sobre sua criação estética e características que desejava perpetuar. E se muito desse documento está presente nas linhas dos contos de *Tutaméia*, pode-se ter em mente que este livro é sim, seu testamento literário.

Em *Tutaméia*, por meio de partes aparentemente fragmentárias, elabora-se um projeto totalizador; a partir do vazio, chega-se ao excelso, conforme percebemos. E isso se solidifica com a montagem do livro.

A “Aletria”, atestado da não letra que é fio para leitura dessa obra, é transmutada no peru, alinhavado à metáfora que fizemos desse animal, enquanto força metamórfica. Peru e Aletria são aqui relacionados com a Hermenêutica que nos auxilia a entender *Tutaméia* como um grande empreendimento de Rosa. Rastreamos a ave em muitos contos e entendemos as ligações entre elas, desembocando no círculo que leva a obra do autor ao infinito e que, para nossa leitura, comprova a consciência de criação de um livro que se quer novidade e que anuncia uma literatura à frente de seu tempo.

Essa ideia se junta ao nosso entendimento de *Tutaméia* como obra anunciada, planejada, montada e remontada. Portadora assim de um projeto estético de arte, de um testamento, ideário para os que apreciam suas obras e veem nelas o infinito de significações que fazem da literatura uma forma de entender a vida.

As análises de contos, destacando essa montagem, possibilitou-nos concluir que o embaralhamento dos elementos narrativos que leva a narrativa para um *mise-en-abyme* constante confirma a escrita circular de Rosa, infinita e com tantas travessias. Tal característica também não marca a posse do discurso pelo autor, entendendo a escrita e leitura como processo de cooperação em que o leitor é chamado a montar o texto. Essa conclusão também foi possibilitada pela menção ao vazio e ausência que notamos na constituição dos personagens, na sugestão do absurdo, em forma de *nonsense* das estórias, na poeticidade advinda da abreviação dos sintagmas, das inversões e recriação de provérbios, da condensação dos signos e na incompletude das informações. Entendemos que esse vazio da narrativa e da linguagem é constituinte da obra, como aquilo que não está presente, mas que será preenchido.

A análise dos narradores empreendida por Walter Benjamin e da teoria do narrador pós-moderno de Silviano Santiago foi utilizada para entendermos a montagem diferenciada do plano narrativo de *Tutaméia*. Relacionando-os ao texto literário, concluímos que encontramos no livro todos os tipos de narradores descritos pelos críticos e, mesmo assim, suas teorias ainda não abarcam toda a estrutura compositiva de *Tutaméia*. O entendimento dos violentos cortes das estórias, da sua escrita e da performatividade da narração como advindos da estrutura cinematográfica e teatral que a narrativa do livro introduz o aproxima da postulação

de Santiago. No entanto, o que pudemos concluir na verdade é que a elaboração do *ludus* narrativo do livro o constitui como um texto inédito na literatura brasileira.

A leitura dos prefácios, em seu aparecimento singular e disposição inusitada, permitiu-nos apontar que eles fazem parte do pedido ainda mais reforçado de Rosa para a inversão desse olhar, pois neles visualizamos o imbricamento ainda maior dos elementos de constituição do conto, da reflexão sobre o próprio processo de escrita, da presença autoral e das fronteiras fugidias sobre a definição dos textos em seu gênero. Com isso e por meio da evidência do texto literário na nossa análise, confirmamos os prefácios como a tentativa do autor de marcar seu projeto poético e sua ideia sobre a literatura. Em nossa pesquisa concluímos que eles podem ser lidos isoladamente, constituindo estória dentro das outras estórias. A análise da montagem da narração e dos prefácios reforçou nossa leitura sobre a metáfora do peru dos contos analisados e a escrita rosiana. Concluímos assim que a montagem inovadora da estrutura de *Tutaméia* assemelha-se ao incentivo do novo olhar que a imagem do peru arremata, bem como seu caminho sempre relacionado ao círculo que indica a obra sem fim nem começo que ora estudamos.

Nesse movimento circular, entendemos que o aparecimento da imagem poética do peru, estrutura a metáfora das obras de Rosa. Esse aparecimento da ave em “As margens da alegria”, de *Primeiras Estórias* (1962) e sua volta em “João Porém, o criador de perus”, em *Tutaméia*, demonstra o próprio percurso da produção rosiana, em um processo de aprendizagem empreendido também por seus personagens. Se no primeiro conto, o peru é cheio de vigor e excessividade, iluminando e revelando ao menino outros mundos, como a escrita do autor em suas primeiras obras; no segundo, o destaque dado à ave nos faz concluir que ela representa a consciência da criação, “em que cada palavra é pesada e medida”, e da dualidade entre realidade e ficção inserida na estrada fechada em círculo.

Entendemos que todos os aparecimentos dos perus, ligados ao centro, ao círculo corroboram a escrita infinita de Rosa, cuja poeticidade se encontra nessa tensão de contrários.

Ao cabo desta escrita, e não desta pesquisa, resta-nos a dúvida, nunca respondida: como seria o outro livro de Guimarães Rosa, depois de *Tutaméia*?

REFERÊNCIAS

Referências do autor

ROSA, João Guimarães. Diálogo com Guimarães Rosa. Gênova, jan. 1965. Entrevista concedida a Günter Lorenz. In: _____. *Ficção Completa*. Volume I. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2009, p. XXXII-LXV.

ROSA, João Guimarães. *Ficção Completa*. Volume I. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2009a.

ROSA, João Guimarães. *Ficção Completa*. Volume II. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2009b.

ROSA, João Guimarães. João Guimarães Rosa, entrevistado por Pedro Bloch. Rio de Janeiro, jun. 1963. Entrevista concedida a Pedro Bloch. In: BLOCH, Pedro. *Pedro Bloch entrevista*. Rio de Janeiro: Bloch Ed., 1989. Disponível em <http://www.elfikurten.com.br/2011/01/guimaraes-rosa-entrevistado-por-pedro.html>. Acesso em 2 jun. 2014.

ROSA, João Guimarães e BIZZARRI, Edoardo. *João Guimarães Rosa – Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1980.

ROSA, João Guimarães. *Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1969.

ROSA, João Guimarães. “O verbo e o logos – Discurso de Posse de João Guimarães Rosa na sessão de 16 de novembro de 1967”. In: *Em memória de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

ROSA, João Guimarães. Rôgo e Aceno. *Pulso*. Rio de Janeiro, 29 jul. 1967, n. 239, ano 7, p. 1.

Referências sobre o autor

ANDRADE, Ana Maria Bernardes de. *A velhacaria nos paratextos de Tutaméia: terceiras estórias*. 2004. 157 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp, Campinas, SP, 2004.

ARAUJO, Heloisa Vilhena de. *As três graças: nova contribuição a estudo de Guimarães Rosa*. São Paulo: Mandarim, 2001.

BÖLLE, Willi. *Fórmula e Fábula*. São Paulo: Perspectivas, 1973.

CAMARGO, José Márcio. O narrador desdobrado, a encenação midiática e a vez do subalterno, em *Tutaméia*. In: DUARTE, Lélia Parreira (Org.). *Veredas de Rosa III – Seminário Internacional Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2007, p. 378-386.

CASTRO, Ruy. Rosa, 2: em torno de Tutaméia. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 10 nov. 1968, v. 4, p. 4.

COSTA, A. L. M. Veredas de Viator. In: *João Guimarães Rosa*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2006. (Cadernos de Literatura Brasileira) *apud* RAMOS, Jaqueline. *Risada e meia: comicidade em Tutameia*. São Paulo: Annablume, 2009.

COUTINHO, Eduardo. Guimarães Rosa: um alquimista da palavra. Prefácio. *João Guimarães Rosa*. Ficção Completa. Vol. I. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009.

DALATE, Sérgio. O solfejo e o modulejo – Para uma leitura de “Tutaméia (Terceiras estórias)”. *Polifonia*, Cuiabá, Ed. UFMT, n.º 1, 1994, p. 91-108

DANIEL, Mary L. *Post Scriptum: Tutaméia*. In: _____. *Guimarães Rosa: travessia literária*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

DUARTE, Lélia Parreira. Encanto Imortal. *Revista Minas faz ciência*. Belo Horizonte, n. 42, p. 1-1, jun. a ago. 2010. Disponível em: <http://revista.fapemig.br/materia.php?id=395>. Acesso em 20 jun. 2014.

GUIMARÃES, Vicente. *Joãozinho - A infância de Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Panda Books, 2006.

JUNIOR, Benjamin Abdala. As margens da alegria: perspectivando a cultura brasileira. In: DUARTE, Lélia Parreira (Org.). *Veredas de Rosa II – Seminário Internacional Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2003. p. 92-98.

LOPES, Valdemir Ferreira. *Os prefácios de Sobrados e Mucambos: a história de um livro em busca do universal*. 2011. 173 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Ouro Preto. Instituto de Ciências Humanas e Sociais. Programa de Pós-graduação em História, Ouro Preto, 2011.

MARTINS, Fernando Aquino. Círculo-de-gis-de-prender-peru: uma reflexão acerca dos dispositivos de controle no cotidiano. *Revista Advérbio* (FAG), Cascavel, v. 1, p. 1-1, 2008. Disponível em <http://www.fag.edu.br/adverbio/artigos/artigo08%20-%20adv06.pdf>. Acesso em 9 set. 2014.

MARTINS, Nilce Sant’Anna. *O léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo: Edusp, 2001.

NOVIS, Vera. *Tutaméia: engenho e arte*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

NUNES, Benedito. Bichos, plantas e malucos no sertão rosiano. In: _____. *Veredas no sertão rosiano*. Rio de Janeiro: Ed. 7 Letras, 2007, p. 19-28.

OLIVEIRA, Edson Santos de. Nonadas: uma leitura de “Lá nas campinas”, de Guimarães Rosa. *Reverso*, Belo Horizonte, v. 35, n. 65, p. 39-45, 2008. Disponível em

<http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010273952013000100005&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 22 out. 2014.

PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro. Os Roteiros de Corpo de Baile: travessias do sertão e do devaneio. *Scripta*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras e do CESPUC. Belo Horizonte, PUC Minas, vs.n.10, p. 97, 2002.

PASSOS, Cleusa. O contar desmanchando... artifícios de Rosa. In: DUARTE, Lélia Parreira et al. (Org.) *Outras margens: estudos da obra de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: PUC-Minas; Autêntica, 2001, p. 21-35.

PASSOS, Cleusa Rios P. *Guimarães Rosa: do feminino e suas estórias*. São Paulo: Hucitec; FAPESP, 2000.

PEREZ, Renard. *Em Memória de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

RAMOS, Jaqueline. *Risada e meia: comicidade em Tutaméia*. São Paulo: Annablume, 2009.

REBELLO, Ivana Ferrante. *Poética de atrito: pedra, jogo e movimento em Grande Sertão: veredas*. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, 2011, p. 20-21.

REBELLO, Ivana Ferrante. O jogo do passa anel: estratégias do narrar em *Grande Sertão: veredas*. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, XI, 2008, São Paulo. *Anais eletrônicos...* São Paulo: USP, 2008. p. 1-7 Disponível em http://www.abralic.org.br/download/anaiseventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/037/IVANA_ALMEIDA.pdf. Acesso em 23 fev. 2015.

REUTER, Yves. *A análise da Narrativa: o texto, a ficção e a narração*. Trad. Mario Pontes. 3. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2011.

RODRIGUES, Martha Lages. Boi. In: DUARTE, Lélia Parreira (Org.). *Veredas de Rosa I – Seminário Internacional Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2000. p. 509-512.

RÓNAI, Paul. Os prefácios de *Tutaméia*; As estórias de *Tutaméia*. In: ROSA, João Guimarães. *Tutaméia* (Terceiras estórias). 9. ed. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações, 2009.

ROSA, Vilma Guimarães. *Relembraimentos: João Guimarães Rosa, meu pai*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

ROWLAND, Clara. *A forma do meio: livro e narração na obra de João Guimarães Rosa*. Campinas, SP: Editora da Unicamp; Editora da Universidade de São Paulo, 2011.

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, Matildes Demetrio dos. *Tutaméia: uma antologia da forma literária*. In: DUARTE, Lélia Parreira (Org.). *Veredas de Rosa I – Seminário Internacional Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2000. p. 513-517.

SANTOS, Robson Caetano. *Estratégias do Contar: Um estudo das micronarrativas em Os Sertões, de Euclides da Cunha, e Grande Sertão: Veredas, de Guimarães Rosa*. 2012. 70 f. Dissertação (Mestrado). Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras, Belo Horizonte, 2012.

SANTOS, Samantha Pires dos. *Ausência e Transcendência: vazio, nonsense e criação em Tutaméia – Terceiras Estórias*. 2011. 94 f. Dissertação (Mestrado) –

Universidade Estadual de Montes Claros, Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Montes Claros, MG, 2011.

SARMENTO, Rosemari. A narrativa na Literatura e no Cinema. *Travessias*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Unioeste. Cascavel, v. 6, n. 1, p. 5-23, 2012.

SILVA, Fábio Borges da. *O real daquela terra*: No tempo em que tudo era falante no inteiro dos Campos Gerais. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literaturas, Brasília, UNB, 2011.

SILVA, Maria Luíza de Castro. Guimarães Rosa e a Máscara Autoral em Tutaméia: A perspectiva anedótica do traço autobiográfico. In: DUARTE, Lélia Parreira (Org.). *Veredas de Rosa III* – Seminário Internacional Guimarães Rosa. Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2007, p. 471-47.

SIMÕES, Irene Gilberto. *Guimarães Rosa*: as paragens mágicas. São Paulo, Perspectiva/MCT/CNPq, s.d. *apud* RAMOS, Jaqueline. *Risada e meia*: comicidade em *Tutaméia*. São Paulo: Annablume, 2009.

TURRER, Daisy. *O livro e a ausência de livro em Tutaméia, de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

Referência Geral

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 5. ed. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*: Poesias reunidas e poemas traduzidos. 11 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. Trad. Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70, 1953.

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política*: Ensaio sobre literatura e história da cultura. 8. ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 213-240.

BEZERRA, Paulo. Prefácio: Uma obra à prova do tempo. In: BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 5. ed. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013, p. V-XXII.

BLANCHOT, Maurice. A literatura e o direito à morte. In: *A parte do fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: *Valise de cronópio*. Trad. David Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 147-163.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio básico da língua portuguesa*. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Organização e seleção de textos Manoel Barros da Motta. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

GENETTE, Gérard. *Paratextos Editoriais*. Trad. Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009. Resenha de: ARAÚJO, Rodrigo da Costa. *Palimpsesto*, Rio de Janeiro, n. 10, ano 9, p. 1-5, 2010. Disponível em: http://www.pgletras.uerj.br/palimpsesto/num10/resenhas/palimpsesto10_resenhas01.pdf. Acesso em 29 mar. 2014.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Extratos traduzidos do francês por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2006.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. 3. ed. Lisboa: Vegas, 1995.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: A crítica e o modernismo*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

MACIEL, Maria Esther. *A memória das coisas: Ensaios de literatura, cinema e artes plásticas*. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2004.

PESSOA, Fernando. *Seleção Poética*. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar Editôra, 1971.

PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. In: *Formas Breves*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das letras, 1989, p. 38-52.

TELES, Gilberto Mendonça. Para uma poética do conto brasileiro. *Revista de Filologia Românica*, Salamanca, Rio de Janeiro, v. 19, p. 161-182, 20 fev. 2002.