


**unesp**  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**  
**“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”**  
**Faculdade de Ciências e Letras**  
**Campus de Araraquara - SP**

MARYLLU DE OLIVEIRA CAIXETA

# **A IRONIA NAS “TERCEIRAS ESTÓRIAS: TUTAMÉIA”**



ARARAQUARA – S.P.

2013

MARYLLU DE OLIVEIRA CAIXETA

# A IRONIA NAS “TERCEIRAS ESTÓRIAS: TUTAMÉIA”

Tese de Doutorado apresentada à Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Letras.

**Linha de pesquisa:** Teorias e crítica da narrativa

**Orientadora:** Profa. Dra. Sylvia Helena Telaarolli de Almeida Leite

**Co-orientador:** Prof. Dr. João Adolfo Hansen

**Bolsa:** FAPESP

ARARAQUARA – S.P.  
2013

Caixeta, Maryllu de Oliveira

A ironia nas "Terceiras estórias:tutaméia"/ Maryllu de Oliveira Caixeta –  
2013

216 f. ; 30 cm

Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Estadual  
Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara  
Orientador: Sylvia Helena Telarolli de Almeida Leite

1. Rosa, João Guimarães, 1908-1967. 2. Literatura brasileira – Séc. XX.
3. Literatura – História e Crítica. 4. Ironia na literatura. I. Título.

MARYLLU DE OLIVEIRA CAIXETA

# A IRONIA NAS “TERCEIRAS ESTÓRIAS: TUTAMÉIA”

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Letras.

**Linha de pesquisa:** Teorias e crítica da narrativa

**Orientadora:** Profa. Dra. Sylvia Helena Telarolli de Almeida Leite

**Co-orientador:** Prof. Dr. João Adolfo Hansen

**Bolsa:** FAPESP

Data da defesa: 21/05/2013

## **MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:**

**Presidente e Orientador:** Professora Doutora Sylvia Helena T. Almeida Leite

Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho.

**Membro Titular:** Professora Doutora Maria Celia de Moraes Leonel

Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho.

**Membro Titular:** Professora Doutora Karin Volobuef

Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho.

**Membro Titular:** Professor Doutor Sergio Vicente Motta

Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho.

**Membro Titular:** Professor Doutor Paulo Fonseca Andrade

Universidade Federal de Uberlândia.

**Local:** Universidade Estadual Paulista

Faculdade de Ciências e Letras

UNESP – Campus de Araraquara

## AGRADECIMENTOS

À FAPESP por financiar essa pesquisa,

À minha família,

À minha orientadora Sylvia Helena Telarolli,

Ao meu co-orientador João Adolfo Hansen,

À professora Cleusa Rios Pinheiro Passos que participou do debate de meu projeto de pesquisa no XI e no XII Seminários de Pesquisa desenvolvidos pelo Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da UNESP de Araraquara,

Aos membros da banca de qualificação Maria Célia de Moraes Leonel e Fabiano Rodrigo da Silva Santos,

Aos membros da banca de defesa Profa. Dra. Sylvia Helena T. Almeida Leite, Profa. Dra. Maria Celia de Moraes Leonel, Profa. Dra. Karin Volobuef, Prof. Dr. Sergio Vicente Motta e Prof. Dr. Paulo Fonseca Andrade,

Aos *copoanheiros* de *res publica*, a esta cadeira macia, a Quixote, ao silêncio e à diplomacia: *divertendo* de domingo a domingo.

*“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”.*

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

João Guimarães Rosa (1979, p.3,13)  
(grifos do autor)

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

SCHOPENHAUER. Epígrafe do índice de leitura de *Tutaméia*

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

SCHOPENHAUER. Epígrafe do índice de releitura de *Tutaméia*

## RESUMO

Para o estudo de *Tutaméia: terceiras estórias* de João Guimarães Rosa, esta tese apresenta o estudo comparado da ironia considerada em sua acepção socrática de motivação mítica, em sua retomada pelo romântico alemão Friedrich Schlegel como negação de formas-de-exposição já convencionais, e com base na elaboração do conceito de ironia pela tese de Kierkegaard que critica o modo como os românticos se apropriaram da ironia socrática. A partir da teorização de um romântico como F. Schlegel, a ironia, literária e filosófica, pode ser pensada como uma condição da forma artística, entendida como artefato produtor de sentido. Com seus quatro prefácios, *Tutaméia* rege um coro de ditos e não ditos ou propõe um debate irônico acerca de: anedotas de abstração; um coro que legisla sobre os neologismos; outro coro que refere o parecer dos filósofos sobre nossa condição trágica negada por chistes de bêbado; a voz autoral. O quarto prefácio são VII pequenas narrativas narradas pelo autor em primeira pessoa. Na primeira, conversa com seu *alterego* sobre literatura, e nas demais considera as implicações da narração de estórias, algumas atribuídas a tio Cândido e Zito, projeções da voz autoral. Os prefácios apresentam como ficção a descentralização do sujeito da escrita para proporem um debate irônico que coloca em cena e suspende as leis da representação. Para o estudo comparado da ironia literária, a ironia na forma, esta tese se dedica, especialmente, à análise do primeiro prefácio que apresenta o modo de ser da estória que, por vontade e dever, nega a (H)istória para se parecer um pouco com a anedota de abstração. Como ser instável e mítico, a estória retoma e reverte os termos da comparação aristotélica de poesia e história. O princípio superior do pensamento ou dos suprassensos das estórias é o não-senso cujos mecanismos, selecionados em categorias narrativas comunitárias, produzem chistes ou faíscas que aproximam-se da transcendência ou podem equivaler a ela. Essa atribuição da transcendência aos mecanismos de não-senso retoma a vacilação dos antigos quanto à fala mítica dos aedos que cambiava em relação ao falso e ao verdadeiro. Esse modo de ser da estória nega o “erro” em ironia ou luta com a vertente vitoriosa do pensamento grego, a platônico-aristotélica, que fixou e determinou a verdade. A primeira fase do pensamento de Friedrich Schlegel propõe a ironia como resultado de uma disposição mental semelhante ao modo de ser cambiante da estória, o que desagradou a Kierkegaard que defendia o primado de uma experiência mítica positiva e irritou seu mestre Hegel que exigia rigor metodológico na construção de um sistema completo. Em especial nos quatro prefácios, *Tutaméia* realiza um debate irônico, constituído por discursos, que se subtraem e atritam no que concerne ao fazer literário, salientados pelas inúmeras inovações estruturais. Esta tese começa questionando o silêncio da crítica nos primeiros vinte anos de edição de *Tutaméia* e o entende como reação ao tratamento irônico de modelos de representação, clássico e realista. Esta tese também considera, em particular, aspectos relativos ao regionalismo, vanguardismo e modernismo que *Tutaméia* também põe em debate.

**Palavras – chave:** Guimarães Rosa. *Tutaméia*. Prefácios. Ironia. Representação.



## ABSTRACT

This thesis presents a comparative study of irony in João Guimarães Rosa's *Tutaméia: terceiras estórias*. The irony will be considered in its Socratic sense of mythical motivation, in its revival by the Romantic Friedrich Schlegel as the denial of conventional enunciation-forms and, finally, based in the concept of irony in Kierkegaard's thesis which criticizes how the Romantics appropriated the Socratic irony. From the theorizations of a romantic as F. Schlegel, literary and philosophical irony can be conceived as an art form condition, understood as a meaning producer object. With its four prefaces, *Tutaméia* governs a chorus of spoken and unspoken or proposes an ironical debate about abstraction anecdotes, neologisms, the philosophers' thoughts about our tragic condition denied by drunk's jocosity and the authorial voice. The fourth preface consists in VII small stories narrated in first person by the author. At first, he talks to his alterego about literature. At the other, he considers the implications of storytelling, some attributed to tio Cândido e Zito, projections of authorial voice. The prefaces presented as fiction the decentralization of the writer to propose an ironical debate which focalizes and suspends the laws of representation. In order to study comparatively the literary irony, or the irony at the form, this thesis analyses especially the first preface of the book, which presents the aspects of a story that (by the will and duty) denies history in order to resemble the abstraction anecdote. As an unstable and mythical being, the story reverses the terms of Aristotelian comparison of poetry and history. The superior principle of thought, or stories of supersenses, is the no-sense which mechanisms, selected in communitarians narrative categories, creates witticism or conflicts approaching the transcendence or something close to it. This assignment of the transcendence to the mechanisms of no-sense returns to the wavering of the old about the mythical speech of the poets, which changed between the truth and the false state. This way of the story to exist denies the "error" in the irony or the struggle against the victorious aspect of the Greek thinking, the Platonic-Aristotelian, which has fixated and determined the truth. The first phase of Friedrich Schlegel's thought proposes the irony as a result of a mental disposition similar to the changing way of being of the story, which didn't please Kierkegaard, who defended the primacy of a positive mythical experience and annoyed his tutor Hegel, who demanded methodological rigor in the construction of a complete system. *Tutaméia* makes an ironical debate principally in the four prefaces, which consists in discourses that subtracts and struggle about what concerns the literary creation, pointed by the innumerable structural innovations. This thesis starts questioning the silence of the critic in the first twenty years of *Tutaméia* and what understands this absence as a reaction to the ironical treatment given to the literary representation models, classic and realistic. And, specifically, this thesis also considers aspects related to the regionalism, vanguardism and modernism which *Tutaméia* brings on debate.

**Keywords:** Guimarães Rosa. *Tutaméia*. Prefaces. Irony. Representation.

## RÉSUMÉ

Cette thèse présente une étude comparée de l'ironie dans *Tutaméia: terceiras estórias*, de João Guimarães Rosa. L'ironie sera considérée selon son sens socratique de motivation mystique, en sa reprise par le romantique allemand Friedrich Schlegel comme négation des formes d'exposition conventionnelles, et fondée sur l'élaboration du concept d'ironie par le thèse de Kierkegaard qui critique comment les romantiques se sont appropriés l'ironie socratique. À partir de la théorisation de Schlegel, l'ironie littéraire et philosophique peut être pensée comme une condition de la forme artistique, comprise comme artefact producteur de sens. Donc *Tutaméia* dirige avec ses quatre préfaces une chorale aux *dits* et *non-dits* et propose un débat ironique sur: les anecdotes d'abstraction; les neologismes; l'opinion des philosophes sur notre condition tragique par blague et la voix de l'auteur. La quatrième préface est composée par VII petits récits racontés à la première personne. Dans le premier récit, l'auteur converse avec son surmoi sur la littérature et dans les autres il examine les implications de la narration de ces histoires, dont certaines sont attribuées à "tio Candido" et Zito, des projections de la voix de l'auteur. Donc ces préfaces présentent la façon comme la décentralisation du sujet écrivant pour proposer un débat ironique qui met en scène et suspend les lois de la représentation. Pour cette étude comparée de l'ironie littéraire, l'ironie de la forme, cette thèse s'occupera spécialement de l'analyse de la première préface qui présente la manière d'être de l'histoire qui, par desire et devoir, rejette l'h(H)istoire pour se ressembler un peu à l'anecdote d'abstraction. Instable et mythique, le récit reprend et inverse les termes de la comparaison aristotélicienne de la poésie et l'histoire. Le précepte supérieur de la pensée ou de supra-sens de ces récits c'est le *non-sens*, dont les mécanismes, sélectionnés en catégories du récit communautés, produisent des drôleries, ou d'étincelles qui s'approchent et peuvent équivaloir à la transcendance. Cette attribution de la transcendance aux mécanismes du *non-sens* reprend l'hésitation des anciens sur la parole mythique des aèdes qui s'échangeait par rapport au vrai et faux. Cette manière d'être du récit nie l'erreur en ironie et lutte avec la courant de pensée victorieuse grecque, la platonique-aristotélicienne qui a fixé et déterminé la vérité. La première phase de la pensée de Friedrich Schlegel propose l'ironie comme résultat d'une disposition mental semblable à cette façon d'être du récit. Celle qui a déplu à Kierkegaard qui défendait le primat d'une expérience mythique positive et a irrité son maître Hegel qui exigeait rigueur méthodologique dans la construction d'un système complet. Donc *Tutaméia* réalise un débat ironique dans les quatre préfaces, constitué par des discours qui se soustraient et se frottent au *faire littéraire*, soulignés par ses nombreux innovations structurales. Cette thèse début en questionnant le silence de la critique dans les première vingt ans de l'édition de *Tutaméia* et le comprend comme une réaction au traitement ironique des modèles de représentation classique et réaliste. La thèse aussi considère, particulièrement, aspects d'estétiques régionalistes, avant-gardistes et modernistes qui *Tutaméia* met en débat.

**Mots-clés:** Guimarães Rosa. *Tutaméia*. Préfaces. Ironie. Représentation.

## Sumário

INTRODUÇÃO .....	12
1 O MODO DE SER DA ESTÓRIA.....	22
<b>1.1 Apresentação de <i>Tutaméia</i> no percurso das produções literárias de Rosa e a recepção .....</b>	<b>22</b>
1.1.1 <i>O humor</i> .....	24
1.1.2 <i>As inovações estruturais</i> .....	33
<b>1.2 As inovações estruturais no périplo pelas Terceiras estórias: tutaméia .....</b>	<b>42</b>
<b>1.3 As anedotas de abstração .....</b>	<b>64</b>
<b>1.4 A recusa da mimese clássica e realista .....</b>	<b>75</b>
<b>1.5 Apontamentos sobre as relações da literatura com a história.....</b>	<b>87</b>
1.5.1 <i>A vitória da história e da ciência sobre a poesia .....</i>	<i>91</i>
<b>1.6 O enredo clássico e as anedotas de abstração.....</b>	<b>93</b>
<b>1.7 O anedótico reduzido nas anedotas de abstração.....</b>	<b>97</b>
2 RECURSO NONADA: APAGAR E SUBTRAIR.....	101
<b>2.1 A parábase e a ironia na forma como <i>ethos</i> negativo .....</b>	<b>105</b>
2.1.1 <i>A retomada da parábase na ironia literária.....</i>	<i>108</i>
<b>2.2 Kierkegaard: a ironia socrática e as abstrações platônicas .....</b>	<b>113</b>
<b>2.3 O telégrafo-sem-fio ou a comunicação irônica: a aptidão das operações subtrativas.....</b>	<b>117</b>
<b>2.4 O coro revestido de nuvens .....</b>	<b>123</b>
<b>2.5 Oratória irônica e ironia em sentido pleno .....</b>	<b>126</b>
<b>2.6 O sujeito irônico e sua negação da história .....</b>	<b>127</b>
<b>2.7 Nos tratos da poesia e da transcendência .....</b>	<b>131</b>
<b>2.8 A ironia literária de F. Schlegel.....</b>	<b>135</b>
<b>2.9 A modernidade inorgânica de F. Schlegel: a arte como síntese das produtividades da natureza e da imaginação .....</b>	<b>137</b>
3 QUERIA, NÃO QUERIA, QUERIA TER SAUDADE. NÃO RI .....	144
<b>3.1 A mitologia indireta dos chistes.....</b>	<b>144</b>
3.1.1 <i>Não é o chiste rasa coisa ordinária.....</i>	<i>147</i>
<b>3.2 A <i>mimesis</i> clássica e a mimese moderna como produção na literatura e nos juízos da história .....</b>	<b>155</b>
3.2.1 <i>A produtividade da mimese .....</i>	<i>156</i>
3.2.2 <i>A produtividade da mimese nos juízos da história .....</i>	<i>158</i>
<b>3.3 Literatura moderna: da modernidade às vanguardas e o modernismo brasileiro .....</b>	<b>162</b>
3.3.1 <i>O modernismo brasileiro e a vanguarda antropofágica .....</i>	<i>165</i>
3.3.2 <i>O campo literário do superregionalismo.....</i>	<i>176</i>
<b>3.4 Glosação ao “Hipotrérico” .....</b>	<b>184</b>
3.4.1 <i>A desforma.....</i>	<i>187</i>
3.4.2 <i>A definição poética do “Hipotrérico” e o ser incongruente da linguagem .....</i>	<i>191</i>
3.4.3 <i>Glosação do parecer clássico sobre os neologismos .....</i>	<i>194</i>
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	197
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	204

## INTRODUÇÃO

Esta tese apresenta *Tutaméia* como um debate irônico, constituído por discursos que se subtraem, ou apagam o que comunicariam de pretensamente substancial, e atritam no que concerne ao fazer literário, o que se salienta nas inúmeras inovações estruturais. Entre essas inovações, analiso principalmente os quatro prefácios que são narrativas que encenam, como ficção, um debate sobre as leis da representação no qual o sujeito da escrita aparece descentralizado para dar voz à estória com seu modo de ser, aos coros, ao alterego do autor e a projeções de sua voz como tio Cândido e Zito. Seu ponto de partida é o questionamento do que teria motivado certo silêncio da crítica nos primeiros vinte anos de edição de *Tutaméia*. Em *Tutaméia*, ditos e não ditos ironizam pressupostos das acepções clássica e realista de representação; também de estéticas como as regionalistas, vanguardistas e modernistas.

Conforme *Uma teoria da paródia*, de Linda Hutcheon, a ironia tem duas funções principais: uma semântica e outra pragmática. Primeiro, contrasta semanticamente o que se afirma e o que é assim significado evidenciando uma intenção; ou seja, apresenta dois significados, pelo menos, para um significante. Segundo, compartilha um juízo crítico silenciado.

Ambas as funções – inversão semântica e avaliação pragmática – estão implícitas na raiz grega, *eironeia*, que sugere dissimulação e interrogação: há uma divisão ou contraste de sentidos, e também um questionar, ou julgar. A ironia funciona, pois, quer como antífrase, quer como estratégia avaliadora que implica uma atitude do agente codificador para com o texto em si, atitude que, por sua vez, permite e exige a interpretação e avaliação do decodificador (HUTCHEON, 1989, p. 73).

O significado irônico se estabelece a partir da relação de significados diversos ou como uma identidade semântica diferencial que transmuta os valores incluídos nesses significados. No seu *Teoria e política da ironia*, argumenta que a ironia resulta de processos comunicativos dependentes da relação entre significados experimentados pelas comunidades nas políticas de seus julgamentos que empregam a larga margem semântica do não dito em situações nas quais o dito sofre interdição ou desvia uma carga emocional (HUTCHEON, 2000, p.91-134). O dito irônico se desdobra em um não dito captado como diferença silenciada em contextos de convenções prevalecentes. “O ironista, em seu papel de ingênuo, propõe um texto, mas de tal maneira ou em tal contexto que estimulará o leitor a rejeitar o seu significado literal expresso, em favor de um significado ‘trans-literal’ não expresso de significado contrastante.” (MUECKE, 1995, p.58) A ironia é determinada pelo contexto de um dito que atrita com o

reconhecimento comum do não dito que não precisa ser seu oposto, mas necessariamente um outro do dito que conduz a equívocos e desloca identidades.

O silêncio da crítica, acerca de *Tutaméia*, parece-me uma reação ao tratamento irônico de modelos de representação, clássico e realista, e de expectativas por eles suscitadas. Em traços gerais, as expectativas que herdamos dos padrões clássicos e realistas de representação dizem respeito a alguns aspectos que serão retomados com mais cuidado no desenvolvimento deste trabalho. Quanto às expectativas geradas por padrões clássicos, em primeiro lugar, procuramos nas obras uma unidade de sentido, mesmo que se trate de um livro de contos ou de textos fragmentários. Esperamos que as partes componham um conjunto completo e razoável, pois queremos ser persuadidos. Em se tratando de ficção, costumamos valorizar as que apresentam ações e enredos plausíveis; caso contrário, podem ser desclassificadas como fantasiosas ou evasivas; se o estilo for apurado, classificamos o texto como poético para prestigiar sua beleza sofisticada e inútil se, em última instância, for contraposta aos discursos sérios da ciência. Aristóteles considerava a história inferior à poesia pelo princípio racional que assegura a unidade das partes que compõem o universal possível da poesia oposta ao particular verdadeiro da história; no entanto, em termos de capacidade racional, para ele a poesia era inferior à filosofia que era o saber de maior prestígio em seu tempo.

As expectativas que herdamos dos padrões realistas de representação compartilham com os modelos clássicos o princípio racional que dá unidade verossímil ao que as narrativas comunicam. O primado da racionalidade justifica-se porque, na mimese realista, o objeto de arte apresenta-se efetuado pela mediação de modelos de representação; para fazer jus a esses modelos, pede auxílio às ciências, em especial à história e à filosofia. Mais do que um princípio racional, a noção de que a arte deve pressupor um sistema completo de representação, desenvolvido com método, foi defendida por tendências tributárias do hegelianismo. Lukács, por exemplo, acreditava que a arte deveria apresentar conteúdos humanos que levassem os receptores a reconhecer as artimanhas da realidade ou do processo histórico. Em boa medida, o pensamento de Lukács fundamenta o prestígio do romance considerado por ele a forma por excelência por corresponder à epopeia que fornecia a imagem simbólica da coletividade ou da comunidade. Já a fragmentação, de acordo com essa apologia do romance, corresponderia à expressão de indivíduos atormentados pelos demônios da interioridade, que não encontram acolhida num mundo hostil. Mas o bêbado Chico, no prefácio “Nós, os temulentos”, escapa com alegria de encarar a tragédia da solidão metafísica e encena, por meio de chistes, o caráter cambiante do ser da linguagem.

Para o estudo de *Tutaméia: terceiras estórias* de João Guimarães Rosa, esta tese apresenta o estudo comparado da ironia considerada em sua acepção socrática de motivação mítica, em sua retomada pelo romântico alemão Friedrich Schlegel como negação de formas-de-exposição já convencionais, e com base na elaboração do conceito de ironia pela tese de Kierkegaard que critica a apropriação da ironia socrática pelos românticos. A primeira crítica reagiu com silêncio às provocações irônicas de *Tutaméia* quanto às nossas expectativas realistas sobre a representação. O *Tutaméia: engenho e arte* de Vera Novis (1989) atribui a indiferença ou rejeição da crítica ao humor e às inúmeras inovações estruturais presentes nos contos e nos prefácios. Com humor, *Tutaméia* faz atritarem entre si discursos tradicionais sobre modelos de representação.

Investigo a ironia nos quatro prefácios das *Terceiras estórias* tendo em vista a concepção de arte do autor que, conforme a dissertação *O O. A ficção da literatura em Grande sertão: veredas* (HANSEN, 2000, p.111-112), recusa as acepções clássica e realista de representação. Por ironia, *Tutaméia* seleciona, põe em conflito e subtrai aspectos dessas acepções de representação que formam expectativas da comunidade<sup>1</sup> ou do campo literário. A subtração é apresentada como uma operação mítica pelo primeiro prefácio, “Aletria e hermenêutica”, em uma das anedotas de abstração que reúnem os mecanismos das estórias.

Como os outros três prefácios que também assumem simultaneamente as funções de paratexto e discurso ficcional<sup>2</sup>, “Aletria e hermenêutica” não cumpre a função tradicional de explicação e apresenta, sem definição, a categoria narrativa *estória* como modo de ser cambiante que ora nega a (H)história e ora quer ser um pouco como certas anedotas. A propósito da complexidade e positividade das coisas ilusórias, o prefácio discorda de Platão para quem só a verdade existe e, fora de sua luz, os pensamentos errariam nas sombras: “O erro não existe” (ROSA, 1979, p.3 e 8). Esse modo de ser da estória nega o “erro” em ironia ou luta com a vertente vitoriosa do pensamento grego, a platônico-aristotélica, que colocou a filosofia no papel de determinar a verdade:

[...] um “modo de combate”, a ironia se torna uma paixão negativa para deslocar e aniquilar uma representação dominante do mundo, uma paixão

<sup>1</sup> Emprego o termo comunidade aqui no sentido de comunidade discursiva definido por Hutcheon (2000, p.136) como aquela que compartilha uma “configuração complexa de conhecimento, crenças, valores e estratégias comunicativas”.

<sup>2</sup> O discurso ficcional moderno alimenta-se da ironia que ameaça o controle acerca da verdade fundamentado na fixação do que se decreta ser o mundo, por um discurso teológico ou científico, e da expressão de um eu coerente. “O ficcional implica uma dissipação tanto de uma legislação generalizada, quanto da expressão do eu.” (COSTA LIMA, 2007, p.452) No caso dos prefácios, os discursos do campo literário são ironizados e o eu cede o centro aos mecanismos das categorias narrativas comunitárias e aos coros.

que é vista como especialmente crucial quando os discursos estabelecidos e dominantes mostram grande capacidade absorvedora (HUTCHEON, 2000, p.54)

Com seus quatro prefácios, *Tutaméia* rege um coro de ditos e não ditos que propõe um debate irônico. Na primeira posição da primeira coluna dos índices de leitura, o primeiro prefácio propõe um debate estético por meio de anedotas de abstração. Em segunda posição, ou mais na base da primeira coluna, o segundo prefácio apresenta um coro que legisla acerca dos usos dos neologismos. Na segunda coluna, o terceiro prefácio apresenta chistes a propósito das perambulações de um bêbado *noir* que fugia de perquirir o sentido filosófico de nossa condição trágica. O quarto prefácio fecha esse circuito e o foco na perspectiva do autor que se duplica na primeira parte em um debate com seu alterego e segue com a consideração das implicações do narrar histórias por VII pequenas narrativas. Os conselhos de Tio Cândido, que parece um mestre *zen* sertanejo (II), e do aedo sertanejo Zito (VII), atualizam a noção de *decoro* e o valor do contar; o prefácio ainda apresenta uma concepção de experiência que abrange o sonho e a imaginação (III); questiona-se sobre a experiência mitificada em letra de fôrma (IV): “*Desabei de ânimo. De hábitos. Tudo é então só para se narrar em letra de fôrma?*” (ROSA, 1979, p.155); duvida da suficiência da razão para a compreensão da tradição assentada no costume (V); encoraja-nos a crer na demiurgia apresentada como “uma encenação para ilustrar o rol dos divertimentos” ou para exercício intelectual, conforme a epígrafe de Sêneca (VI).

Esquemáticamente, os prefácios apresentam como ficção, que descentraliza o sujeito da escrita, o modo de ser da história e os coros que integram um debate sobre a representação lido por esta tese na chave da tradição da ironia socrática e romântica. A partir da teorização de um romântico como F. Schlegel, a ironia pode ser pensada como uma condição da forma artística constituída a partir da avaliação crítica de sua produção de sentido. Essa ironia literária não é apenas a ironia satírica à qual Pirandello (1996) se refere em *O humorismo* e que é recorrente em autores clássicos que retoricamente dizem o contrário do que dizem, a ironia como dissimulação. A ironia literária e filosófica foi proposta por românticos como F. Schlegel como uma qualidade fundamental da literatura entendida como artefato produtor de sentido.

Na literatura brasileira, o romantismo legou ao campo literário suas contribuições diante das demandas pela constituição de uma identidade nacional que depois foram retomadas pelos modernistas interessados na representação moderna ou esteticamente atualizada da chamada “brasilidade”. A literatura de Rosa também atendeu a essa dupla

demanda por uma estética atualizada que representasse realidades regionais, na avaliação de Candido que propôs a categoria “super-regionalismo” (CANDIDO, 2000, p. 161-162) como uma junção paradoxal de estéticas diversas como as regionalistas e as vanguardistas.

Essas orientações estéticas também tinham sido demandadas aos modernistas de São Paulo, encarregados de representar a realidade nacional sem esquecer a atualização estética, e a outros autores das literaturas latino-americanas que deram tratamento vanguardista à matéria regional. Em *Tutaméia*, essa resposta paradoxal às expectativas do campo literário brasileiro ironiza vanguardismos, modernismos e realismos.

Um dos aspectos que diferenciam fundamentalmente a literatura de Rosa da dos modernistas brasileiros é o tratamento da oralidade. Os modernistas se interessaram pelos usos orais e incultos do português brasileiro que registraram, em suas narrativas, ao lado dos usos cultos.

De acordo com o artigo “*Grande sertão: veredas* e o ponto de vista avaliativo do autor”, a literatura de Rosa apresenta a ficção de uma língua pré-Babel que combina matérias linguísticas selecionadas em fontes orais e escritas, provenientes das mais diversas regiões onde se fala o idioma português, a palavras inventadas e arcaísmos. A língua pré-Babel se contrapõe ao que se chama linguagem corrente, que são as versões degradadas da linguagem instrumental de massa valorizadas pela indústria cultural; também se opõe à “lógica” que constrange a forma a corresponder a padrões de representação como o clássico e o realista (HANSEN, 2007a, p.59 e 61).

O primeiro dos quatro prefácios de *Tutaméia*, “Aletria e hermenêutica”, apresenta o debate estético do ponto de vista da forma ou voltado para os mecanismos narrativos das histórias resumidos nas anedotas de abstração. Nas anedotas de abstração, os agentes que se confrontam são de matéria abstrata como mecanismos narrativos e os padrões de representação. Essas anedotas de abstração ironizam ou polemizam com o pensamento grego e seu legado ocidental ao recusarem a posição de apêndices da (H)história e optarem por paralogismos ao invés do discurso lógico que pressupõe a contradição formalizada como oposição e exclusão de V/F. A dissertação *Ausência e transcendência. Vazio, nonsense e criação em Tutaméia: terceiras histórias* observa que a escolha da anedota como paradigma narrativo já indica a ruptura com o realismo ingênuo: “A anedota, arquétipo literário de que se vale o autor, evoca tanto a instantaneidade quanto a derrocada do realismo ingênuo.” (SANTOS, 2011, p.17)

Ao recusarem a lógica de V/F, as anedotas de abstração produzem chistes selecionados por compartilharem estratégias de enunciação com a poesia e efetuarem



transcendência. O modo de o ser estória se relacionar negativamente com a (H)história extrapola o mecanismo mínimo das anedotas de abstração. O efeito de transcendência, ou vontade de suprassenso afirmada como figuração de um possível que não reproduz a opinião preformada do leitor sobre as coisas, encorajado pelas anedotas de abstração, se repete nos chistes do prefácio “Nós, os temulentos” que narram a trajetória cambiante do bêbado Chico que se recusa a encarar a tragédia de estar no mundo. O protagonista encarna e alegria a perspectiva *noir* da ironia como suspensão provisória de significados já estabelecidos, *poussière*<sup>3</sup>, duplicados por chistes verbais que ressaltam a arbitrariedade da relação das coisas com os signos, por um lado, e sua necessária efetivação, por outro.

O prefácio “Aletria e hermenêutica” começa apresentando a ficção do modo de ser da estória que nega ser como a (H)história para ser um pouco como as anedotas de abstração. Como ser instável que apresenta matérias fragmentadas que o leitor deve relacionar como partes de um procedimento de não-senso, ou mítico, a estória retoma e reverte os termos da comparação aristotélica de poesia e história. O princípio superior do pensamento ou dos suprassensos das estórias é o não-senso cujos mecanismos, selecionados em categorias e formas narrativas comunitárias (*koan*, adivinha, anedota, provérbios, por exemplo), produzem chistes ou faíscas que se aproximam da transcendência e podem equivaler a ela. A operação mental ordenada pelos mecanismos dos mitos produz transcendência realizada como subtração máxima que rastreia a vontade de suprassenso, a vontade de não ser história. “A vida também é para ser lida. Não literalmente, mas em seu supra-senso.” (ROSA, 1979, p.4)

O estudo do conceito de ironia, que é fundamentalmente negativa, ajuda a pensar algumas das significações da negação da (H)história pela história com a intenção de poetizar a matéria na forma para produzir transcendência. Entre os inúmeros conceitos de ironia, esta pesquisa trabalha com a ironia socrática que Kierkegaard elaborou em sua tese, *O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates*, a partir da interpretação dos primeiros diálogos de Platão que, neles, foi mais fiel ao modo de ser irônico do mestre. Os últimos diálogos de Platão tornaram-se mais analíticos, menos míticos. Os estatutos da história, da poesia e da filosofia foram definidos a partir do século IV a. C. grego. O pensamento clássico delimitou-os e hierarquizou-os ao ocupar-se dos problemas trazidos pela ambiguidade do pensamento mítico no qual se fundava a noção de verdade como não-esquecimento (*a-létheia*) que mostrasse no desenvolvimento do engano (*apate*). A filosofia platônico-aristotélica domesticou essa

---

<sup>3</sup> Refiro-me ao prefácio “Aletria e hermenêutica” que cita versos de Valéry que sugerem faltar na sombra amarga da noite a branca semente da poeira, da ilusão, que, conforme insinua a anedota de abstração precedente, é como o açúcar que amarga o café quando falta (ROSA, 1979, p.10). Analiso essa anedota no segundo capítulo.

possibilidade cambiante da palavra mítica. O pensamento do primeiro F. Schlegel sobre a ironia procurou restabelecer o horizonte mítico da palavra sujeita a um princípio racional desde o advento da filosofia e propôs que a produção poética de seu tempo fosse orientada para a formação de uma mitologia indireta. Não obteve êxito, pois logo a poesia adaptou-se aos padrões discursivos da História, a autoridade acerca da verdade manteve-se nos domínios da ciência e o empenho em tornar a poesia autônoma confundiu-se, a partir de fins do século XIX, com esteticismo. As reflexões de Jankélévitch, em *L'ironie*, ajudam a compreender a importância da reelaboração da ironia pelos românticos que, por meio dela, procuraram problematizar as identidades, a centralidade do sujeito poético, burlar as dicotomias e propor a complementaridade do cômico e do trágico, da verdade e do erro.

A primeira parte do segundo prefácio de *Tutaméia*, “Hipotrérico”, apresenta um coro que avalia usos de neologismos a partir de uma retórica clássica normativa que atrita com a recusa da lógica operada pela literatura de Rosa. A segunda parte desse mesmo prefácio mostra um glossário que serve como comentário de cada parágrafo do texto inicial. A escolha do gênero *glossário* remete a seus inventores, os helenistas e os gramáticos alexandrinos, que prescreviam a gramaticalidade do idioma grego antigo estudado a partir das narrativas de Homero. O emprego de neologismos pressupõe a recusa dos padrões clássicos, platônico-aristotélicos, de representação, que fundamentam a normatividade dos usos da língua. Os românticos se contrapuseram ao normativismo clássico e essas duas vertentes, a clássica e a romântica, fornecem os argumentos que polarizam o debate acerca de neologismos, nesse segundo prefácio.

“Hipotrérico” ironiza essa polarização ao fazer atritar a defesa nacionalista e subjetivista do neologismo pelos românticos com o normativismo clássico, que se coloca na posição de poder invalidar ou legitimar a existência de um vocábulo. Com ironia, o prefácio rejeita o critério nacionalista de defesa de brasileirismos que exige o banimento de portuguesismos ao tomar uma anedota de português como mote da discussão sobre o uso de neologismos. O coro sertanejo e humanista classifica como especiosa a condenação romântica do valor clássico da necessidade de sobrepor o objetivo ao subjetivo “*neste pragmático mundo*” no qual servimos às “*relações positivas*” porque “*as coisas pesam mais que as pessoas. Por especiosa, porém, rejeitamos a argumentação.*” O argumento principal não é dito, pois defende por ironia o neologismo como “*fábula diversa*” que pressupõe a fala como possível da língua estudada e reformulada pelo autor a partir de seus processos históricos de formação, o que passa ao largo das intolerâncias históricas a estrangeirismos, do terror clássico do fantasmal, afirmando a defesa romântico-vanguardista dos neologismos como

expressão superior e distanciando-se dos critérios nacionalistas dos modernistas (ROSA, 1979, p.65) (grifos do autor).

O prefácio “Nós, os temulentos” começa com a enunciação de um coro acerca do entendimento trágico de nossa condição pelos filósofos. A atuação do bêbado Chico, narrada por meio de chistes comunitários, nega esse entendimento, convertendo por não-senso a solidão metafísica em alegria. Um desses chistes comunitários, dos que circulam oralmente, conta que Chico foi detido por “*um polícia: – Você está bebaço borracho! – Estou não estou. . . – Então, ande reto nesta linha do chão. – Em qual das duas?*” (ROSA, 1979, p.104)

O prefácio “Sobre a escova e a dúvida” é narrado em primeira pessoa e, nesse aspecto, se parece mais com um prefácio que os três anteriores. O narrador assume a posição do autor já na primeira parte, das VII narrativas desse prefácio, na qual conversa com seu alterego sobre literatura, em Paris. Essa conversa implica diretamente a negação da lógica aristotélico-cartesiana pelo autor censurado por seu alterego, para quem o autor foge da realidade ao priorizar a forma. “– Você é o da forma, desartifícios. . . – *debitou-me. – Mas, vivamos e venhamos. . . – me esquivei, de nhaniônias.*” (ROSA, 1979, p.146) Já duplicado em um alterego, o autor ainda o fraciona em três partes: Roasao, Radamante e Rão. Além do alterego fragmentado na primeira narrativa, ainda há projeções da voz autoral como o mestre *zen* sertanejo tio Cândido (II) e o aedo vaqueiro Zito (VII).

Os prefácios apresentam como ficção a descentralização do sujeito da escrita para proporem um debate irônico que coloca em cena e suspende as leis da representação. Essa descentralização se inicia no primeiro prefácio, que apresenta a estória como ser que tem uma proximidade mínima com categorias narrativas comunitárias das quais aproveita os mecanismos quando se interessa por seus efeitos. Mais que os mecanismos, importa o modo de ser da estória que nega a (H)história, modo irônico pelo qual a estória se apropria desses mecanismos comunitários, tecnicamente similares aos da poesia, para produzir transcendência. A descentralização do sujeito da escrita se repete no segundo prefácio, no qual um coro sertanejo e humanista julga os usos de neologismos. Também no terceiro prefácio que, por meio da categoria narrativa comunitária chiste, narra como o bêbado Chico foge de perquirir o que foi enunciado pelo coro na introdução: o parecer dos filósofos sobre a tragédia de estar-no-mundo. E no quarto, notadamente, o autor se duplica em um alterego e projeta sua voz em tio Cândido e no vaqueiro Zito. “– Zito, me empresta o revólver, para eu te dar um tiro! – *eu disse, propondo gracejo, um que ele apreciava; que até hoje andante o esteja a repetir, humoroso.*” (ROSA, 1979, p.165) (grifos do autor)

Procurei analisar os prefácios e alguns contos de *Tutaméia* na chave da ironia socrática e romântica através da qual penso os conflitos de alguns dos discursos acumulados nessa última produção literária editada por Rosa em vida que, a princípio, não obteve muita atenção da crítica especializada. Concentrei-me mais na análise dos dois primeiros prefácios recorrendo aos dois últimos e aos contos para elucidar algumas das questões estruturais sintetizadas em “Aletria e hermenêutica”, no que diz respeito ao conceito anti-racionalista da forma *estória*, e em “Hipotrérico” que refaz a questão da inexistência do erro, apresentada pelo primeiro prefácio, em termos da fabulação principiada na palavra ou no neologismo existente desde que enunciado. Na anedota que serve de mote ao segundo prefácio, o bom português é censurado por um companheiro que nega a existência do neologismo “hipotrérico” empregado por ele enquanto conversavam. O português da anedota não aceita a censura ao neologismo e serve-se do argumento que também legitima a existência dos não-sensos por seu potencial de invenção total que os aproxima dos mitos: “- Como?! . . . Ora . . . Pois se eu a estou a dizer?” (ROSA, 1979, p.67)

No primeiro capítulo da tese, tratei, principalmente, de “Aletria e hermenêutica”, que apresenta um debate estético de cunho formal acerca da categoria narrativa pré-literária *estória*, e analisei os mecanismos narrativos de algumas das anedotas de abstração relacionando-os a outras inovações estruturais do livro. Esse debate acumula discursos conflituosos que, além de impedirem qualquer síntese, ou além de condicionarem uma reflexão continuada, subtraem discursos sedimentados como valores do campo literário, especialmente os padrões clássico e realista de *mímesis*, o que o prefácio propõe como luta pela verdade no pensamento grego. A negação irônica da (H)história pela *estória* apresenta implicações que procurei desenvolver nos demais capítulos.

No segundo capítulo, desdubro questões pressupostas na escolha, feita no primeiro prefácio, da operação subtrativa total como aquela que exemplifica o mecanismo dos mitos capaz de produzir a transcendência desejada pela *estória*. Essa escolha pode ser pensada de acordo com o tratamento romântico da ironia entendida como *parábase* e como *ethos* negativo. Os quatro prefácios de *Tutaméia* intervêm no andamento do livro como coros caracterizados pelas enunciações plurais, projeções da voz do autor e pelas inúmeras citações, alusões e acúmulos discursivos de toda ordem. O valor romântico da invenção orientada por um horizonte mitológico fundamenta a proposição da forma como *ethos* negativo. Em *Tutaméia*, o valor romântico do *ethos* negativo da forma evidencia-se em algumas das inovações estruturais analisadas no primeiro capítulo. No segundo capítulo, apresentei e desenvolvi os pressupostos da chave irônica na qual leio *Tutaméia* e, principalmente, o

conceito da forma *estória*, o que diz respeito, por exemplo: à ficção do modo de ser da estória que nega a (H)história; à aproximação de mitos e não-sensos por meio da operação subtrativa total; às anedotas de abstração com suas subtrações parciais aptas a produzir níveis diversos de transcendência; à descentralização do sujeito poético que cede lugar aos coros, nos prefácios; ao paradoxo que emoldura *Tutaméia* classificada como construção orgânica na epígrafe de Schopenhauer situada no índice final de organização enciclopédica; em suma, à afirmação de autonomia da estória em relação aos discursos moralizadores do estético como os da religião, do Estado e da história.

No terceiro capítulo, penso a respeito do rastro deixado pela proposta romântica do chiste como mitologia indireta capaz de produzir hieróglifos através dos quais acessamos conteúdos inconscientes mitificados como chaves liberadoras que podem ser interpretadas com o intuito de sanar as cisões patológicas sofridas pelos homens modernos. O prefácio “Aletria e hermenêutica” afirma que o chiste não é coisa ordinária por driblar a lógica binária e o prefácio “Nós, os temulentos” representa, por meio de chistes comunitários, o percurso cambiante do herói Chico que nega nossa condição trágica convertendo-a em irreabilidade. A ironia opera por negação (capítulo 1), subtração (capítulo 2) e irrealização (capítulo 3), criando uma margem de engano na qual a *mimesis* trabalha burlando as censuras históricas ao discurso ficcional. *Tutaméia* acumula, com técnicas semelhantes às dos chistes, e coloca em conflito discursos valorizados pelo campo literário que reiteram padrões clássicos e realistas de representação, o que também diz respeito à avaliação crítica do modo como os modernistas brasileiros apropriaram-se das estéticas vanguardistas fazendo-as convergirem, paradoxalmente, com a tradição regionalista. O prefácio “Hipotrérico” explora os câmbios da palavra chistosa ao adotar, por ironia, o ponto de vista clássico e humanista, na primeira parte, e problematizá-lo por meio de glosas, na segunda parte. Esses deslocamentos na forma fundamentam-se no reconhecimento romântico do hiato moderno de letra e espírito. Esse hiato diz respeito ao tipo de intrusão do autor, que cede a voz aos coros, em seu *constructo* ficcional metaforizado nos índices de leitura e releitura. Os índices de modelo enciclopédico funcionam como uma metáfora crítica da ordem representada na ficção que as iniciais do nome do autor perturbam demonstrando sua escolha do princípio desordenador. *Tutaméia* propõe uma ideia de forma que compreendemos melhor como *desforma* entendida como um hieróglifo a ser desmontado pela crítica.

## 1 O MODO DE SER DA ESTÓRIA

### 1.1 Apresentação de *Tutaméia* no percurso das produções literárias de Rosa e a recepção

*Tutaméia: terceiras estórias* foi o último livro publicado por João Guimarães Rosa em vida, em 1967. O estudo de Willi Bolle acerca da literatura de Guimarães Rosa considera sua apreciação por parte da crítica “bastante unilateral”, tendo em vista que ela privilegiou seu único romance como ponto de referência e não deu a mesma atenção aos outros quatro livros de contos publicados por ele em vida (BOLLE, 1973, p.12). Segundo o *Tutaméia: engenho e arte* de Vera Novis (1989), *Tutaméia* foi recebido com desinteresse pela crítica, desde sua edição em 1967 até 1989, por duas razões. Primeiro, a monumentalidade de *Grande sertão: veredas*, diante do qual os minicontos das *Terceiras estórias* pareceram uma involução. Segundo, as numerosas inovações estruturais causaram desconcerto e o humor foi considerado excessivo (NOVIS, 1989, p. 22).

O humor de *Tutaméia* interessou a alguns críticos que a aproximaram da comédia clássica. O capítulo “O dorso do tigre” afirma que o tom geral de *Tutaméia* é de comédia, sendo que o mito e a fábula proveem elementos da *poiesis* que a narrativa rosiana atualiza, com maior privilégio do cômico que do trágico (NUNES, 1976, p. 203). A tese *Risada e meia. Comicidade em Tutaméia* identifica em “Aletria e hermenêutica” a síntese de questões pertinentes à natureza, função e estruturas do cômico. O cômico e o humor são marcas autorais próprias da modernidade em diálogo com a Antiguidade. Alguns procedimentos da comédia, em *Tutaméia*, não têm efeito cômico ou não causam riso, mas encaminham ao debate estético. “Destituindo o cômico de sua função de causar o riso, a proposta seria de utilizá-lo como *método* (“qual mão de indução”; “instrumento de análise”), como *meio*” (RAMOS, 2008, p. 1).

Além do humor, as numerosas inovações estruturais podem ter frustrado as expectativas de leitores acostumados a alinhar e comparar a literatura de Rosa à tradição regionalista, diferenciando-a dela. Desde *Sagarana*, a literatura de Rosa foi associada por Antonio Candido à tradição regionalista que superou graças ao maior alcance da fatura, da síntese das questões ideológicas urgentes naquele período, obtido por uma estética alinhada à arte vanguardista (2000, p. 161-162). Parte da crítica celebrou a literatura de Rosa como superação do regionalismo. O Brasil passava de rural a predominantemente urbano em um contexto de transformações iniciado por volta da década de 50 que culminou na difusão das

favelas no começo dos anos 70. O sertão geográfico sofria com problemas estruturais urgentes que a modernização em atropelo tornou ainda mais complexos. Até 1956, com *Grande sertão: veredas* e *Corpo de baile*, os leitores formados pela tradição regionalista mantinham suas expectativas equilibradas com a apreciação da linguagem atualizada. A partir das *Primeiras estórias*, a literatura de Rosa causou estranheza ao condensar em narrativas cada vez mais curtas as representações de colorido regional reduzido.

A crítica foi unânime em reconhecer que *Primeiras estórias* representa uma ruptura em relação às obras anteriores de Guimarães Rosa. Além de uma diminuição considerável do número de páginas para cada narrativa, de uma renúncia a longas passagens descritivas e enredos paralelos, ocorre também uma sensível redução do colorido regional. A inovação que isso representou na obra, e a especificidade do gênero são, aliás, duplamente anunciados no título: ‘Primeiras’, evidentemente, e ‘estória’, que corresponde aproximadamente ao que a crítica anglo-americana chama de *short story*. Seu efeito resulta da condensação do enredo em poucas páginas, geralmente com desfecho inesperado, necessitando ser lida de um só fôlego. A *short story* nasceu na primeira metade do século XIX, para satisfazer às necessidades de uma literatura de consumo em constante crescimento, ligada à expansão de jornais, revistas e outros periódicos. Não é por mera coincidência que quase todas as narrativas que integram *Primeiras estórias* foram publicadas antes, em vários números de dois periódicos cariocas: no jornal *O Globo*, e na revista *Senhor*. De 1965 a 1967, Rosa publicou no jornal médico *Pulso* as pequenas narrativas que integrariam *Tutaméia* (BOLLE, 1973, p.83-84 e 112).

A literatura de Rosa posterior às *Primeiras estórias* foi censurada por decair à correspondência de modismos literários como a metalinguagem e o autobiografismo, como no estudo de Covizzi (1978) do qual trato adiante. A superação da tradição regionalista, anunciada desde *Sagarana*, a princípio foi elogiada pelo diferencial apresentado por Rosa. *Tutaméia* foi enfático em ironizar os padrões das acepções clássica e realista de representação. Seu valor teria sido comprometido por despropositados humor e experimentalismo estético.

O título *Tutaméia: terceiras estórias* inclui um juízo de valor quanto a essas estórias sobre terceiros construídas a partir de mecanismos de narrativas comunitárias, quase todas elas categorias de humor: adivinha, *Koan*, anedota, provérbios, mitos, chalaça, farsa, burla, estorieta, copla, caso, facécia e piada. “Pode-se dizer que o título de seu último livro é irônico. Não se trata de um ‘texto tutaméia’, sem valor, mas de uma escrita com tutaméias e nonadas.” (OLIVEIRA, 2008, p.233) Além de evidenciar a concisão dos textos que acumulam retóricas, o vocábulo “tutaméia”, que significa *ninharia*, foi escolhido pelo autor para nomear ironicamente seu livro apresentado como um achado fora de cotação. N’*O insólito em Guimarães Rosa e Borges*, Covizzi (1978, p.63-88) considerou que as *Terceiras estórias*,

assim como as *Primeiras estórias*, apenas diluem no excesso de comentário os resultados já alcançados nas produções anteriores que produziram a visão de mundo do autor. Rosa morreu em 1968, três dias depois de ingressar na Academia Brasileira de Letras, e a última obra do celebrado autor de *Grande sertão: veredas* tornou-se então um sucesso de vendas, o que torna curioso certo silêncio a respeito de *Tutaméia* naquele horizonte da primeira recepção. “Um dado interessante: mesmo sendo um dos livros menos estudados pela crítica rosiana, *Tutaméia* teve sua primeira edição esgotada em menos de três meses.” (GAMA, 2008, p.18)

Perguntar pelo sentido de certo silêncio da primeira recepção contribui para a leitura de *Tutaméia* como um livro irônico em relação a padrões de representação valorizados pelo campo literário. Algumas das novidades estruturais são os referidos quatro prefácios, que são narrativas intercaladas a quarenta minicontos, os dois índices de leitura e releitura, grifos em itálico e muitos paratextos (epígrafes, citações, ilustrações na capa e no corpo do livro, glossários, o título duplo invertido no segundo índice). O estudo *Tutaméia: engenho e arte* atribuiu a resposta da primeira crítica ao humor excessivo e às inúmeras inovações estruturais (NOVIS, 1989, p. 22). Esses dois aspectos fundamentais têm sido investigados por alguns dos estudos de *Tutaméia*.

### **1.1.1 O humor**

Os contos de *Tutaméia* compartilham convenções do cômico, notadamente os finais felizes, ou melhor, finais de superação das situações limite iniciais. A maior parte dos personagens são sertanejos de estratos sociais baixos e suas ações irreflexivas colaboram nos enredos na superação das situações limite iniciais tratadas sem rebaixamento e mitificadas, o que favorece o humor e desmotiva o riso derrisório. Essas superações das dificuldades vividas pelos protagonistas, nos desfechos dos contos, são sempre surpreendentes e desenredam a primeira leitura ou requerem outra leitura. O elemento surpresa é constitutivo da anedota e tem função transcendental nas anedotas de abstração. De acordo com a tese *Risada e meia. Comicidade em Tutaméia*, os efeitos cômicos em *Tutaméia*, como a surpresa da anedota, não se restringem à intenção imediata de produzir o riso e devem-se a um método ou instrumento de transcendência (RAMOS, 2008, p.1). Na revista *Athenäum*, “Schlegel diz sobre humor: ‘Sua essência própria é a reflexão. Daí sua afinidade com [...] tudo que é transcendental.’” (BENJAMIN, 2002, p.97)



A compreensão do cômico como forma de conhecimento ou revelação, como assinalam os historiadores, já fazia parte do pensamento de Schopenhauer, para quem o riso seria um “excedente de pensamento” (e não a resposta corporal à impossibilidade do pensamento, como coloca Kant). Também para Kierkegaard, o cômico seria via de transcendência, compreendendo a ironia e o humor como meios não de destruir valores, mas de experimentá-los. (RAMOS, 2008, p. 2. Nota 3)

A tese de Ramos também considera que a ideia de revelação se repete nos dois vocábulos do título do primeiro prefácio: “Aletria e hermenêutica”. O vocábulo “aletria”<sup>4</sup> tem duas acepções dicionarizadas: primeiro, a que vem do árabe “al-itrya(t)”, “fio”, e se refere ao macarrão cabelo-de-anjo; depois, o regionalismo “aletria” também significa “manjuba” que designa um peixe encontrado na costa do Atlântico desde as Guianas até o Paraná. Em várias culturas, o peixe simboliza a restauração cíclica e a salvação. O radical “alet(o)-” (do grego *alethés*, és, és) significa verdadeiro<sup>5</sup> (RAMOS, 2007, p.55-56). O sufixo “-ía” recebia acento breve no grego e essa acentuação era traída nas palavras latinizadas que passavam a ser grafadas como “ia” (HOUAISS; VILLAR, 2009).

A tese ainda faz uma associação fônica dos termos *aletria* e *alétheia* reiterada pela combinação com o outro vocábulo do título do primeiro prefácio. “Hermenêutica” tem o sentido lato de “teoria da interpretação” relacionado ao verbo grego *hermeneuin*, “conduzir ou transportar”, como faz o deus da linguagem, Hermes, e designa uma tradição filosófica da qual participou Heidegger que retomou o antigo sentido do vocábulo *alétheia*, “desvelamento”. “O desvelamento é como que o elemento único no qual tanto ser como pensar e seu comum-pertencer podem dar-se.” (HEIDEGGER, 1991, p.79 *apud* RAMOS, 2007, p.56) O comum-pertencer de ser e pensar verifica-se originalmente na palavra *alétheia* que tinha a acepção negativa de *a-létheia* com o significado de não esquecido e não ocultado. Com Platão, como se lê por exemplo no seu mito da caverna, o exame dialético dos enunciados feito pelo filósofo estabelece o discurso verdadeiro como discurso semelhante ao *eidós* (essência).

Que significa isso? Significa que a verdade deixa de ser o próprio ser se desocultando ou se manifestando aos homens para tornar-se uma operação (a mais alta e mais importante) da razão humana que, pelo olhar intelectual, apreende a ideia como essência inteiramente vista e contemplada, sem sombras (CHAUÍ, 2002, p.263-264 *apud* RAMOS, 2007, p.57).

<sup>4</sup> Ramos pesquisou o termo “aletria” no *Caldas Aulete*, *Michaelis* e o *Novo Dicionário Aurélio* séc. XXI. O Houaiss também apresenta esses significados (HOUAISS; VILLAR, 2009).

<sup>5</sup> E o radical “aleto-” (do grego *alethés*, ou) significa errante, vagabundo (HOUAISS; VILLAR, 2009).

A anedota tem a função de descondicionar a previsão do destinatário quanto à verdade do que é dito ou estimular outra disposição atenta nele.

O verdadeiro, que já havia perdido seu contraponto errante na domesticação platônico-aristotélica da *mimesis* e na sua tradução como *imitatio* pelos latinos, se estabeleceu definitivamente conforme os modelos interpretativos dos hermeneutas. O prefácio “Aletria e hermenêutica” apresenta anedotas de abstração com surpresas transcendentais, sendo que o mecanismo apto ao engendramento poético é o da subtração ou negação de hermenêuticas. Adiante, este capítulo faz algumas considerações acerca dos padrões clássico e realista de mimeses negados por *Tutaméia*. O capítulo 2 estuda as operações subtrativas das anedotas de abstração.

Narrado na terceira pessoa com recurso à partícula apassivadora e impessoal “se”, “Aletria e hermenêutica” simula objetividade ao dedicar-se à discussão acerca da natureza e funções do cômico. O leitor vai sendo gradativamente introduzido no espaço ficcional conforme a voz autoral desloca a ênfase do enunciado para a enunciação do primeiro para o quarto prefácio: como assistência distanciada pela objetividade do primeiro prefácio; “incorporado na voz plural do segundo” que parece evocar um coro; identificado ao protagonista bêbado-humano em “Nós, os temulentos”. Colocados em cena o autor, o leitor e a linguagem, tema de “Hipotréllico”, os prefácios demonstram a modernidade da literatura de Rosa com recursos como a “manipulação da perspectiva – tão explorada pelas vanguardas -, a experiência necessária à narração, a intervenção da recepção” (RAMOS, 2007, p. 87-89 e 153).

Os mascaramentos do autor estão entre os recursos do cômico presentes nos prefácios. Rosa embaralha os papéis dos narradores dos prefácios, também de alguns personagens dos contos, com a sua figura de autor caracterizada com traços biográficos do escritor, do homem João Rosa. A recorrente representação da “presença autoral” por meio de uma “máscara autoral” verifica-se no diálogo do autor com o leitor pressuposto pelos prefácios, na duplicação dos índices, em paratextos como as epígrafes; nos prefácios, no diálogo do autor com seu duplo Roasao na primeira parte do último prefácio, e em personagens “que funcionariam como espaço de projeção autoral” como tio Cândido na segunda parte e, na sétima parte, Dr. João e Zito (RAMOS, 2007, p. 52).

O quarto prefácio é o “momento em que a voz autoral ganha maior projeção” por ser o prefácio mais longo e nele predominar a narração em primeira pessoa. A conversa do autor com seu duplo na primeira parte do prefácio “Sobre a escova e a dúvida” apresenta informações biográficas que indicam a representação de Roasao como máscara autoral. A

enunciação plural, na introdução e no título do prefácio “Nós, os temulentos”, confirma uma identificação com o receptor, já insinuada em “Hipotrérico”<sup>6</sup>. Além dessa identificação, o terceiro prefácio aproxima o autor, o leitor e o herói cômico Chico identificando-os à embriaguez que serve de metáfora para a experiência da alteridade. “A identidade comum entre esses elementos se consagra no último prefácio, quando o autor veste a máscara cômica, explicitada por seu pseudônimo Radamante, para ingressar no plano do enunciado”. Em seguida, cita Minois para informar que Rhadamante é o nome de um dos heróis míticos aos quais a comédia grega atribuía a invenção da brincadeira. Radamante assume a perspectiva cômica que o autor aponta como “possibilidade de redenção para o pensamento limitado pela razão.” Ramos também informa que o herói grego Radamante, filho de Zeus e Europa, foi honrado por seu pai com a “posição no Hades de senhor do Elysion e juiz dos homens da Ásia (www.greciaantiga\_org).” (RAMOS, 2007, p.94-95)

A segunda parte do quarto prefácio apresenta a lição de tio Cândido para justificar a postura idealista do autor que, segundo Ramos, considera a realidade sensível como ilusória e a dúvida como caminho para a verdade. A sexta parte radicaliza a representação da voz autoral ao apresentar o artista como rapsodo que recebe as estórias do orbe celeste; também a possibilidade de a ficção ser absorvida pela memória a ponto de se sedimentar na formação do sujeito e se manifestar em sua prática. Na sétima parte, o autor se apresenta novamente por meio de um traço biográfico: como Dr. João que viaja com vaqueiros e anota as lições do amigo Zito (RAMOS, 2007, p.79-86).

A tese de Ramos também observa que *Tutaméia* reúne possibilidades do cômico como a falta de verossimilhança, o absurdo e o não-senso. Essas possibilidades são comuns nos chistes que Freud afirmava produzirem comicidade por proporcionarem uma possibilidade de evasão das pressões da razão crítica em uma “atitude de rebeldia contra a lógica estabelecida”. Em relação às outras formas de comicidade, os chistes se particularizam porque, além de evasivos, manifestam o inconsciente e acessam fragmentos de algo sobre nós que, sob censura externa e interna, desconhecemos. Esse desconhecido censurado, nossas ações inconscientes, escapa em chistes que podem ser cifrados como símbolos, pois acumulam significados (2007, p.27-28 e 37).

Segundo esse trecho do prefácio “Aletria e hermenêutica”, o valor do chiste consiste em alargar ou separar de meio a meio os planos da lógica.

---

<sup>6</sup> “Somos todos (...) um tento ou cento hipotréricos?” (ROSA, 1979, p.64)

*No terreno do humour, imenso em confins vários, pressentem-se mui hábeis pontos e caminhos. E que, na prática de arte, comicidade e humorismo atuem como catalisadores ou sensibilizantes ao alegórico espiritual e ao não-prosaico, é verdade que se confere de modo grande. Risada e meia? Acerte-se nisso em Chaplin e em Cervantes. Não é o chiste rasa coisa ordinária; tanto seja porque escanCHA os planos da lógica, propondo-nos realidade superior e dimensões para mágicos novos sistemas de pensamento. (ROSA, 1979, p.3) (grifos do autor)*

Nesse contexto, o vocábulo “plano” acumula significados como simploriedade, projeto, nível e enquadramento de uma fotografia que tomo como metonímia de *representação*. O primeiro significado, *simploriedade*, serve como provocação à confiança nos projetos da razão. Esses projetos da razão, ou sistemas, são superados pelo chiste que propõe “*realidade superior*” e “*dimensões*”, planos ou níveis, para a produção de novos sistemas mágicos. Paradoxal, a aproximação de noções diversas como sistema e mágica atrita dois tipos de estruturas discursivas: uma de organização científica e a outra simbólica, como os mitos, mas reduzida a um caráter instrumental. A mágica manipula coisas simbólicas para obter um efeito específico; já os mitos explicam, justificam e confirmam a condição trágica do ser.

Freud admirava Chaplin e Cervantes que produziram chistes superiores à lógica na avaliação do trecho supracitado do primeiro prefácio; os não ditos desses chistes burlam as interdições do inconsciente e, quando vêm à tona, sua riqueza simbólica ainda não pode ser dominada por uma redução ou explicação lógica. Nos planos de Chaplin, a comicidade catalisa o alegórico espiritual; algumas de suas comédias podem ser consideradas alegorias da luta de classes e do processo de mecanização dos homens no capitalismo industrial: *O garoto*, *Monsieur Verdoux: a comedy of murders*, *Tempos modernos*, *Em busca do ouro*, por exemplo. O humorismo de Cervantes sensibiliza o não-prosaico como os gigantes e princesas de Quixote, que chama a atenção, até a perplexidade, para os moinhos e camponesas de Sancho.

Conforme o artigo “*Farsa y parodia en los films de Charles Chaplin*”, o universo cômico se associa ao popular, o que o diferencia do mundo idealista que muitos textos representam como sendo o das classes altas. A associação tradicional de gêneros e universos ficcionais é deslocada pelos chistes de um personagem tipo como o gracioso, nas comédias espanholas do *Siglo de Oro*, e pelos chistes de Sancho Pança; ambos personificam o ceticismo popular quanto aos padrões de valor dominantes. *Dom Quixote* torna-se cômico por deslocar a associação prevista dos gêneros baixos e elevados à representação de ordens e estamentos sociais baixos e altos. Os filmes de Chaplin são cômicos e prazerosos por deslocarem os gastos intelectuais do mundo adulto, no qual nos empenhamos para reconhecer os valores

dominantes para negociá-los, à movimentação de significações do mundo infantil. Essa movimentação de significados fica clara, por exemplo, em situações ficcionais nas quais o personagem cômico Carlitos burla a autoridade do guarda, do patrão, do burguês, do padre, etc. Freud atribuiu o prazer que isso nos dá à economia de gasto intelectual do tipo abstrato ou lógico que dá lugar à fantasia (SÁNCHEZ MARTÍNEZ, 2005, p.101-102).

De acordo com o artigo “No rastro de Berganza e Cipião: trajetos do jovem Freud na literatura”, Freud foi um leitor ávido de literatura, especialmente de autores nos quais reconhecia mestres da verdade e do inconsciente para a teoria analítica. Em 1873, por sugestão do jovem Freud a seu amigo Eduard Silverstein, ambos passaram a assinar suas correspondências como Cipião e Berganza, que são nomes de personagens de Cervantes. “Nessa mesma época, ele foi bastante marcado pela obra de Miguel de Cervantes, a ponto de combinar, com o amigo Silberstein, a fundação da Academia Castelhana – AC –, na qual poderiam se dedicar com assiduidade ao estudo da língua de Cervantes.” No “Colóquio dos cães”, Cipião e Berganza discutem, por exemplo, sobre o fato de falarem como homens a despeito de serem cães em um diálogo que coloca em questão a linguagem e a racionalidade humana (TEIXEIRA, 2005, p.161).

Os chistes operam disjunções na lógica ao proporem significados opostos simultaneamente válidos. Essas operações disjuntivas escancham os planos da lógica do terceiro excluído ou das alternativas excludentes V/F a ponto de perturbarem a separação dos efeitos trágicos e cômicos, do sublime e do palhaçal.

*Toutefois il y a plusieurs manières d'entendre cette victoire sur le tiers-exclu, selon que les contraires se succèdent, ou apparaissent ensemble dans le contraste criant de leur simultanéité, ou se résorbent dans l'au-delà d'une synthèse conciliatrice. (...) Pour les Romantiques, l'Absolu a priori de la contradiction résorbée précède la dichotomie du comique et du tragique autant que l'androgynie précède la fission des sexes, autant que l'innocence avant le péché précède le schisme du bien et du mal. (...) On sait la prédilection des Romantiques pour Shakespeare, pour Cervantès; pour tous ceux qui entretiennent l'imagination dans l'ambiguïté du sublime et de la clownerie. (...) 'Witz', c'est-à-dire le bon mot et le clin d'oeil, que Frédéric Schlegel appelle 'chimie logique' (JANKÉLÉVITCH, 1964, p.131-139)<sup>7</sup>.*

<sup>7</sup> “Contudo, há diversas maneiras de se compreender essa vitória sobre o terceiro-excluído, segundo os contrários que ou se sucedem ou aparecem juntos no contraste gritante de sua simultaneidade, ou desaparecem no além de uma síntese conciliadora. (...) Para os românticos, o Absoluto *a priori* da contradição solucionada precede a dicotomia do cômico e do trágico assim como o andrógino precede a fissão dos sexos, como a inocência antes do pecado precede a cisão do bem e do mal. (...) Sabe-se da predileção dos românticos por Shakespeare, por Cervantes; por todos aqueles que entretiveram a imaginação na ambiguidade do sublime e do clownesco. (...) ‘Witz’, isto é, a palavra espirituosa e o piscar de olhos, que Frédéric Schlegel chama de ‘química lógica’.” (JANKÉLÉVITCH, 1964, p.131-139) As traduções incluídas nesta tese são de minha responsabilidade.

O chiste e a ironia burlam as dicotomias do verdadeiro ou falso, trágico ou cômico. Os grandes ironistas não escreveram comédias, sendo que a ironia não faz rir nem chorar, pois combina as dores do trágico aos prazeres do cômico. Na ironia, a nadificação produzida no contraste da ideia com a realidade finita é trágica e a graça ou o efeito chistoso vem de *“l’infini, le sel de l’ironie”* (JANKÉLÉVITCH, 1964, p.118).

Para deslocar os sentidos valendo-se da ligação convencional de signos e coisas, a ironia emprega estratégias retóricas de ordem sintática ou semântica. Os deslocamentos da ironia traem ou duplicam os discursos para despertar a imaginação do interlocutor incumbido de completar os vazios nos quais a linguagem brinca, fazendo acrobacias. A ironia clássica pode ser considerada como alegoria ou figura retórica que diz outra coisa além do que diz explorando as diferenças de signos e coisas (JANKÉLÉVITCH, 1964, p.46). Para a retórica clássica, a ironia resulta “de uma contradição percebida pelo receptor entre a duplicidade enunciativa do processo”: o enunciado diverge da enunciação ou então a combinação das figuras discursivas na continuidade do sintagma induz o receptor a identificar um não dito a ele comunicado (BRAIT, 1996, p.95). Contrapondo-se aos procedimentos do classicismo associativo de categorias, a ironia literária recorre frequentemente aos procedimentos disjuntivos dos chistes; argumenta por paradoxos para polemizar, desestabilizar valores ou como estratégia defensiva. É possível

[...] abandonar a série caracterizada como sendo a das figuras de linguagem, da frase de efeito que compõe um texto, e mesmo da comicidade, delineando-se o horizonte de uma outra perspectiva. Esta, concebendo a ironia como uma forma de discurso, pode compreender o humor, a paródia, a intertextualidade, a interdiscursividade e outros elementos (...) como mecanismos que participam, ao mesmo tempo ou não, da estruturação de um discurso irônico, ou que se oferecem como efeito de sentido provocado pela ironia (BRAIT, 1996, p. 58).

Como forma de discurso, a ironia é identificada pela sua função de desmascarar valores.

Qualquer que seja a dimensão da ironia – frasal ou textual –, desencadeia-se um jogo entre o que o enunciado diz e o que a enunciação faz dizer, com objetivos de desmascarar ou subverter valores, processo que necessariamente conta com formas de envolvimento do leitor, ouvinte ou espectador (BRAIT, 1996, p. 106).

A ironia pertence ao universo do cômico e o romântico F. Schlegel, na primeira fase de sua produção teórica, propôs uma teoria do ser que se vale do coro como estrutura

reflexiva para desestabilizar identidades e evidenciar o processo contínuo da formação, o que também é típico da ironia. De acordo com o artigo “Paz perpétua, guerra sem fim: visões da Europa em Friedrich Schlegel e Novalis”, no período anterior ao *Gespräch*, os fragmentos de Schlegel apresentaram uma teoria da identidade que ultrapassava a imitação dos antigos:

Essa teoria foi descrita por Benjamin sob o signo da *Reflexão*, ou seja, da concepção do Eu como um jogo de constante auto-divisão, diferenciação e síntese. Essa estrutura reflexiva é típica tanto da concepção de formação como constante saída de si (ou seja, como tradução, *Über-Setzung*, de si mesmo), como também de conceitos como o de ironia, o de romance (enquanto mistura e forma estruturante de todos os gêneros na modernidade e que possuiria, por exemplo, como seus elementos reflexivos a *parekbasis* e o coro [XVI, IX, 133]). O que é digno de nota é que com essa forte teoria *autopoietica* do ser e, portanto, da literatura e da cultura de um modo geral, o “ser sem caráter” passou a ser visto como um estado indiferenciável do “ter caráter”. A ontologia foi substituída por uma teoria do ser como jogo infinito e construção (SELIGMANN-SILVA, 2002, p. 10).

O coro e a ironia compartilham a função de trazer à reflexão contínua as identidades do eu e do mundo. A ironia literária tem no coro uma estrutura mítica apropriada pelo teatro trágico e cômico. De acordo com a *História do riso e do escárnio*, a passagem do cômico para o trágico pode depender apenas de um deslocamento de acento.

Tragédia ou comédia humana? Às vezes, basta deslocar ligeiramente o acento para passar de uma a outra. Os gregos antigos sabiam-no muito bem. Foi somente com a intelectualização crescente e a preocupação de classificação que os gêneros se apartaram pouco a pouco. Já para Aristóteles, é estrita a separação entre a tragédia, que apresenta os homens como melhores do que são, e a comédia, que exagera seus defeitos (MINOIS, 2003, p. 37-38).

O terceiro prefácio “Nós, os temulentos” é protagonizado por um bêbado *noir*<sup>8</sup>, às avessas, Chico. A introdução e o título são enunciados por um coro de três bêbados que dão o parecer dos filósofos acerca da condição trágica por todos nós compartilhada. “*Entendem os filósofos que nosso conflito essencial e drama talvez único seja mesmo o estar-no-mundo. Chico, o herói, não perquiria tanto.*” (ROSA, 1979, p.101) (grifos do autor) Antes do prefácio enunciado na terceira pessoa do singular, o título e essa introdução na terceira pessoa do plural foram proferidos pelos personagens bêbados, entre os quais uma projeção da voz autoral, João, acompanhado de Chico e José. O coro de bêbados introduz a representação para citar os filósofos que definem como trágica a nossa condição, nossa solidão metafísica, que é

<sup>8</sup> Refiro-me ao estilo dos *films noirs* produzidos com matéria barata, como os chistes comunitários do prefácio, e encenados por protagonistas hostilizados por um mundo cínico.

heroicamente convertida em alegria pelos chistes do protagonista Chico. Depois dessa intervenção do coro, a narrativa das perambulações do bêbado Chico combina citações de chistes comunitários que negam o caráter filosoficamente trágico da problemática cotidiana. Enfrentando as inúmeras dificuldades de voltar para casa bêbado, sem achar uma boa razão para seu etilismo, Chico se vê sozinho na chuva e avalia a situação do “copoanheiro” João de quem tinha acabado de se separar:

*E, desgostados com isso, João deixou Chico e Chico deixou João. Com o que, este penúltimo, alegre embora física e metafisicamente só, sentia o universo: chovia-se-lhe. – Sou como Diógenes e as Danáides... – definiu-se, para novo prefácio. Mas, com alusão a João: - É isto... Bêbados fazem muitos desmanchos... – se consolou, num tambaleio. Dera de rodear caminhos, semi-audaz em qualquer rumo. E avistou um avistado senhor e com ele se abraçou: - Pode me dizer onde é que estou? – Na esquina de 12 de Setembro com 7 de Outubro. – Deixe de datas e detalhes! Quero saber é o nome da cidade... (ROSA, 1979, p.102-103) (grifos do autor)*

Para novo prefácio, em referência irônica a “Nós, os temulentos”, Chico define-se na comparação com Diógenes e as Danáides referindo-se às suas heroicas negações de perquirir o conflito de estar-no-mundo mantendo-se na tarefa contínua de encher o copo logo esvaziado. Depois, alude ao etilismo de João que, por compartilhar o nome do escritor, pode bem ser o narrador e mais uma das projeções da voz autoral, em *Tutaméia*. Sobre João, Chico afirma: “Bêbados fazem muitos desmanchos...”. O ser da linguagem é cambiante e a ironia, etílica ou negativa, constitui a forma por desmanchos.

A comicidade e o humor, próprios da ironia (DUARTE, 2006, p. 51), servem como táticas a que o autor recorre para contar com a adesão do leitor, fundamental para que a ironia se realize (BRAIT, 1996, p. 105). O protagonista do conto “Grande Gedeão” termina homem próspero depois que decide parar de trabalhar, iluminado por trechos do Sermão da Montanha enquanto cochilava durante a pregação de um seminarista de passagem pelo lugar. No conto “Uai, eu?”, Jimirulino protege pela estrada o patrão médico a quem admira, cavalgando com ele e ouvindo-o falar sobre o dia em que os maus serão eliminados da terra, diante do que Jimirulino não hesita em balear uns meliantes famosos que vêm cruzando por eles no caminho, sem nem mesmo ter certeza de que representariam perigo. No conto “Estória nº 3”, o tranquilo Joãoquerque sente-se ameaçado, junto com sua companheira Mira, por um valentão que lhes bateu à porta e acaba por lhe rachar a cabeça com um machado também sem saber se efetivamente corriam perigo, etc.



O conto “Esses Lopes” é narrado por Flausina que, tendo sido mocinha pobre, se caracteriza como vítima de cada um dos cinco Lopes que a foram desposando à medida que o anterior morria, do que ela lepidamente se inocenta. Conforme o estudo de Simões (1988), o descompasso entre os diferentes significados do que se conta, como a tragédia da pobreza e da viuvez reiterada de Flausina, e de como se conta, com a brejeirice de quem já foi muito menininha, cria um jogo de expectativas enganosas e surpresas que corresponde ao ludismo da ironia.

A comicidade dos textos de *Tutaméia* é propriamente irônica e corresponde às considerações de Ernst Kris que, em seu estudo sobre Freud, distingue a ironia como o único fenômeno do cômico que também “raia o sublime” e “pertence ao universo mental do indivíduo isolado”. Do ponto de vista de qualquer comunidade que acompanhasse o caso, a estória de uma viúva alegre de cinco irmãos se enquadraria no ridículo ou no grotesco, mas, no conto, a incongruência entre as significações da narração e os significados do narrado projeta indefinidamente o jogo de perspectivas. *Tutaméia* empreende um pulo irônico do baixo ao elevado, o hiato do dito ao significado (KRIS, s.d., p.141, *apud* SIMÕES, 1988, p.126).

*Por onde, pelo comum, poder-se corrigir o ridículo ou o grotesco, até leva-los ao sublime; seja daí que seu entre-limite é tão tênue. E não será esse um caminho por onde o perfeitíssimo se alcança? Sempre que algo de importante se faz, houve um silogismo inconcluso, ou, digamos, um pulo do cômico ao excelso. (ROSA, 1979, p.11)*

### ***1.1.2 As inovações estruturais***

Desde *Sagarana*, a literatura de João Guimarães Rosa apresentou um diferencial em relação ao campo literário. *Tutaméia* chama a atenção por concentrar e multiplicar inovações estruturais para enfatizar a avaliação crítica do narrado. Algumas das inúmeras inovações estruturais: o acúmulo conflituoso de material por humor e ironia, a recusa da unidade, muitos paratextos, a descentralização do sujeito da escrita, a *estória*, as anedotas de abstração, o anedótico reduzido e indeterminado.

A dissertação *Sobre o que não deveu caber. Repetição e diferença na produção e recepção de Tutaméia* resultou de uma pesquisa com manuscritos intitulados *Estudos para a obra*, que se encontram no IEB, e neles estuda os mecanismos de elaboração utilizados pelo autor. Rosa guardava recortes de jornal com os comentários e críticas a seus livros que chamaram a atenção da pesquisadora para a contradição entre os numerosos recortes que

festejavam *Tutaméia* na véspera de seu lançamento e os poucos trabalhos da crítica especializada. Esse descompasso de recepção deve-se à dificuldade de leitura do livro que o estudo atribui a “um dos princípios de sua elaboração: a produção de manuscritos caracterizados pela acumulação de discursividades.” A primeira crítica de *Tutaméia* vinha se orientando por valores literários propostos pelos modernismos no que diz respeito à releitura das contribuições históricas da literatura brasileira e à ideia de *nação* por paradigma. A “síntese de problemáticas” apresentada por Rosa soou como “ruído dentro da polifonia de experiências ficcionais da época.” (GAMA, 2008, p.4 e 13)

Esse estudo avalia que “um dos maiores empecilhos para a aceitação de *Tutaméia*” terá sido a busca dos críticos por uma unidade de sentido na ficção rosiana. A dissertação de Gama cita a dissertação de Hansen, defendida em 1983, a propósito de *Grande sertão: veredas*, que propõe a leitura do texto não como uma unidade de ficção, mas como ficção de uma unidade sentida como efeito pelo leitor que, ao investigar os pressupostos das pistas percebidas na primeira leitura, descobre outras pistas sobrepostas proliferando efeitos em conflito humoroso e que resultam da justaposição de processos narrativos paradoxais. *Sobre o que não deveu caber. Repetição e diferença na produção e recepção de Tutaméia* “converge para essa ideia de um texto fundado na enunciação paradoxal que, para afirmar a ficção de unidade, o faz ostentando suas contradições e, assim, desloca as expectativas do leitor quando aparenta mostrar as engrenagens de seu funcionamento”. A leitura de *Tutaméia* se faz na relação das partes construída a partir de um efeito de unidade, de modo que a fragmentação abundante indicada na estruturação do livro em quarenta e quatro textos tensiona a totalidade potencial e atualiza a obra como conjectura (GAMA, 2008, p. 4, 13, 14, 24, 49 e 176).

Em 1937, Guimarães Rosa preparava um livro ainda inédito de nome *Sezão*, a primeira versão de *Sagarana*, que passou por um minucioso processo de depuração crítica a ser aproveitada naquele que seria o próximo livro, *Tutaméia*.

“Sezão” e as outras histórias companheiras foram começadas e acabadas no formoso ano de 1937, precisamente entre 20 de Maio e 4 de Dezembro, e mais ou menos na ordem em que estão seriadas aqui.

Bom tempo depois, o autor reviu o original do livro, e nele mexeu, na fôrma, mínimas modificações: nenhum acréscimo, quasi que supresões sòmente, já que, neste alto genero de lavoura, mais valem capina e póda do que adubaçõ e enxêrto. Para falar a verdade, muita moita má ainda era a ser foçada; mas, como, graças a Deus, não há falta de alqueires limpos, melhor rende deixar quieto o matto velho, e ir plantar roça noutra grotá.

Também, ara!, isto já é falar de outro livro, o qual, si Deus dér à gente vida e saúde, vae prestar mais, chamar-se-á “TUTAMÉIA” e virá logo depois deste, Benza-nos Deus!...

E alleluia!... (ROSA apud SPERBER, 1982, p.103).

Suzi Sperber começa o capítulo dedicado a *Tutaméia*, em *Signo e Sentimento*, com a citação de um trecho do livro *Sezão* que não veio a ser publicado por Guimarães Rosa. Nesse trecho, o escritor informa acerca das revisões dos textos de *Sezão*, acabado em 1937, feitas por meio de cortes que constituiriam *Sagarana* (1946) como resultado de um processo de avaliação crítica que seria melhor aproveitada naquele que seria o livro seguinte, *Tutaméia*, publicado apenas em 1967. O autor comenta o trabalho de aperfeiçoamento do escrito por meio de um campo semântico que refere a “lavoura” e a “roça” como metáforas da obra lograda. Sperber compara contos de obras anteriores a outros de *Tutaméia* que reutiliza núcleos narrativos temáticos e se distingue por propor uma realidade niilizada ou desintegrada com problemas sem saída, não-ditados ao invés de ditados, partes da narrativa ou sintagmas incompletos que marcam as faltas deixadas para que o leitor as suplemente, como um impasse entre a palavra significante e a significativa que se resolve pela elipse ou pelo silêncio remetido à transcendência (SPERBER, 1982, p.103-110).

*Tutaméia* seria o segundo livro feito a partir da avaliação crítica de *Sezão*. Não houve as segundas estórias, houve as *Terceiras estórias* que vieram a ser as últimas. De 1937 a 1967 houve um hiato de 30 anos no qual Guimarães Rosa adiava aquele plano inicial de publicar *Tutaméia*. As *Terceiras estórias* podem ter sido concebidas por anos e tornaram-se também estórias de terceiros, com o sujeito da escrita descentralizado e a preocupação do autor em acompanhar e responder às observações dos críticos acerca de sua literatura por meio de uma intensa correspondência com tradutores e leitores. Bolle (1973, p.12) observa que o período de 1963 a 1965 trouxe consagração internacional à literatura de Rosa então traduzida para o inglês, alemão e francês.

A literatura de Rosa anterior às *Primeiras estórias* abonou algumas das expectativas, da crítica e do público, formadas pela tradição regionalista quanto à representação realista das regiões do interior brasileiro. Diante dessas expectativas, as numerosas inovações estruturais de *Tutaméia* podem ter parecido moda metalinguística. Avelar avalia as *Terceiras estórias* da seguinte maneira: “*It is by far the most experimental of Rosa's works*” (AVELAR, 1994, p.67).

Desde *Primeiras estórias*, o conto rosiano muda. Nos termos de Sperber (1976, p.152-155), considerado o percurso da obra de *Sagarana* até *Primeiras estórias*, os textos desenvolveram uma desnaturalização progressiva do signo cada vez mais assumido como algo que remete ao signo. Segundo Costa Lima (1983, p. 501-504), nas *Primeiras estórias* a forma

narrativa se desenvolve comparativamente a *Sagarana* em que a narrativa ainda assenta-se fielmente ao anedótico com a narração de acontecimentos bem delineados complementada por descrições minuciosas. No conto “Minha gente” consta a seguinte passagem:

ONTEM, estive aqui na fazenda um rapaz da vila. Bem vestido, simpático. Mas, logo que eu soube que ele viera quase somente para ver Maria Irma, tive-lhe ódio. E tive também o impulso de observar ao meu tio que os costumes da nossa terra estão progredindo demasiado depressa, e que quadravam melhor à casa as austeridades de antanho. (ROSA, 1971, p.206)

Já em *Primeiras estórias*, o autor constrói a narrativa com segmentos anedóticos intercalados por figuras imprecisas de sentido cumulativo, o que resulta no desdobramento das perspectivas do ficcional (COSTA LIMA, 1983). O seguinte trecho do conto “Luas de mel” ilustra-o: “A gente se mexendo, tranquilos, o tempo crescendo, parado. Do jeito, passou-se esse dia, em ouros e copas; enquanto nada. A linda Moça, lá dentro, no oratório rezava” (ROSA, 1988, p.99). O desenvolvimento discursivo ainda presente nas obras anteriores, que apresenta tudo bem explicado conforme a sequência dos eventos em ordem causal, é substituído por segmentos sugestivos que encurtam a narrativa com um tratamento mais depurado do elemento anedótico.

Desde *Primeiras estórias*, o anedótico foi reduzido e permeado por comentários que o complicam. Em *Tutaméia*, por exemplo, o narrador de “Desenredo” informa o destinatário acerca da reação de Jó Joaquim à traição de sua própria amante ao marido, com um terceiro, dessa maneira:

Soube-o logo Jó Joaquim, em seu *franciscanato*, dolorido mas já medicado. Vai, pois, com a amada se encontrou – ela *sutil como uma colher de chá, grude de engodos*, o firme fascínio. Nela acreditou, *num abrir e não fechar de ouvidos*. Daí, de repente, casaram-se. Alegres, sim, para *feliz escândalo* popular, por que forma fosse. (grifos meus)

“Desenredo” é um conto já bastante conhecido e estudado, sabemos que nele as traições da amada vão se repetindo e sendo sucessivamente perdoadas pelo protagonista a ponto de a fábula ser posta “em ata” (Rosa, 1979, p. 39 e 40), ou seja, tornar-se relato de coisa acontecida. A conexão necessária e racional dos acontecimentos é confundida pelo princípio paradoxal da inocência da amada depois de traições reincidentes. Com o anedótico depurado, é narrado apenas o rigorosamente necessário à sucessão do enredo constituído por conexões inusitadas e comentários ou figuras que amplificam suas significações opondo novas dificuldades aos hábitos mentais do leitor. Comentários e figuras, como as grifadas logo

acima, vão sugerindo, aos poucos, o sentido paradoxal de Jó Joaquim inocentar a amada adúltera e reincidente, seja retórica amorosa baseada no comportamento do protagonista ou forma de representação que indetermina o representado.

Mais recentemente, *Tutaméia* volta a ser estudada a partir do debate estético provocado por essas inovações que reavaliam os mecanismos de representação<sup>9</sup>. Entre as inovações estruturais, os quatro prefácios pareceram a alguns críticos narrativas que apresentam uma poética do autor. Conforme o artigo “Fiction and the reader: the prefaces of *Tutameia*” de Valente, os prefácios de *Tutaméia* não cumprem uma função metalinguística nem são filosóficos porque ultrapassam o caráter conceitual característico do gênero *prefácio* e unem conceitos a figuras em narrativas propriamente literárias que contam a estória de uma busca apaixonada pelo sentido da literatura entendida como arquétipo da comunicação autêntica entre seres humanos. Além das quarenta estórias de *Tutaméia*, o leitor precisa estar familiarizado com as quatro obras anteriores do autor que os quatro prefácios também avaliam (VALENTE, 1988, p.350, 360-361).

O estudo de Simões começa indagando se *Tutaméia* seria uma obra isolada ou se daria continuidade ao percurso de reflexões do autor acerca de suas outras produções. Os quatro prefácios funcionariam como parâmetros disfarçados, não normativos, mas dotados de um caráter móvel que responsabiliza o leitor por refazer o processo criativo. “O questionamento do que é a estória, a invenção da palavra, o caráter mágico da criação, a orientação para a dupla leitura do texto pontuam as narrativas de Guimarães Rosa e são perceptíveis nos prefácios como indicadores de uma ‘poética’.” (SIMÕES, 1988, p. 24 e 51) Os prefácios foram lidos como a síntese de um projeto autoral por críticos como Assis Brasil (1969, p.42 e 57) para quem os prefácios são a chave da obra ou um resumo didático, Mary L. Daniel (1968, p.12) a quem o quarto prefácio pareceu confessional, e Benedito Nunes que assim se expressa:

Prefácios e estórias formam assim um todo poeticamente ordenado. Nas estórias, a linguagem caminha num plano de criação e de recriação; os

---

<sup>9</sup> Entre as produções recentes e mais acessíveis dedicadas a *Tutaméia*, a maior parte trata de alguma inovação estrutural. Localizamos os artigos de Avelar (1994), de Santa-Cruz (2001), Aguiar (2001), dois de Ramos (2008), de Soerensen (2009) sobre os paratextos, de Andrade (2011). As dissertações de Santos (2011) sobre o vazio e o *nonsense*, a de Gama (2008) sobre os conceitos de repetição e diferença na produção e recepção de *Tutaméia*, a de Andrade (2004) sobre os paratextos e a de Silva (2001) sobre os prefácios. As teses: de Spera (1994) sobre a subversão da norma também publicada em livro; a de Ramos (2007) também publicada como livro sobre formas e estruturas do cômico com análise dos prefácios; a de Oliveira (2008) sobre a intensificação da opacidade do escrito no percurso da obra; de Bueno (2012) sobre a alegria e o humor. Há também a obra de Almeida (2001) sobre as anedotas, a de Araújo (2001) acerca das epígrafes, a de Turrer (2002) sobre o conceito de livro. A maior parte das produções acerca de *Tutaméia* resulta de trabalhos recentes de pós-graduação, do que resulta a observação acerca do interesse recente pela última produção de Rosa.

prefácios contraponteiavam esse plano, como se, à semelhança de metalinguagem, contivessem eles algumas das regras do jogo da linguagem que em toda a obra se desencadeia. Mas os dois planos se unem na mesma ironia do pensamento, na mesma sabedoria reflexiva, que de um a outro circula, e da qual sai a fábula que se conta, para maravilha de exemplo, no complexo das estórias (...). (NUNES, 1976, p.209)

O estudo de Simões chama a atenção para o caráter móvel dos prefácios intercalados às quarenta estórias e questiona a legitimidade da função metalinguística ou explicativa percebida por aqueles críticos. Reunidos, os quatro prefácios podem se referir ao conjunto dos textos ou cada prefácio tratar especialmente de seu respectivo grupo de estórias; ainda, forçar “o leitor a pensar em elementos componentes anteriores à estória”, servir como molduras que marcam a passagem do ponto de vista interno das estórias para o externo da crítica variegada de proposições poéticas nos prefácios. Essa mobilidade forma cada prefácio como “parâmetro disfarçado” que tensiona as fronteiras dos textos, despista, altera a leitura e a percepção (SIMÕES, 1988, p.26-27). Também preparados para desorientar, os prefácios formam o que Simões chama de “sistema artístico” do autor.

Rosa declarou a Paulo Rónai a importância que dava a *Tutaméia* que ironicamente significa também “quase nada”.

Como entender o título do livro? No *Pequeno dicionário brasileiro da língua portuguesa* encontramos tuta-e-meia definida por mestre Aurélio como ‘ninharia, quase nada, preço vil, pouco dinheiro’. (...)

Atribuiria ele realmente tão pouco valor ao volume? (...) Em conversa comigo (...) ele me segredou que dava a maior importância a este livro, surgido em seu espírito como um todo perfeito não obstante o que os contos necessariamente tivessem de fragmentário. Entre estes havia inter-relações as mais substanciais (...) (RÓNAI, 1979, p. 193-194).

O uso mais comum do arcaísmo “tutaméia” qualifica um grande achado pelo qual se paga uma ninharia, como nas singularizações que a poesia proporciona como transcendência. *Tutaméia* já foi relacionado às narrativas míticas em comparações com a comédia clássica, com textos espiritualistas medievais e modernos, com o idealismo linguístico dos primeiros românticos alemães e com a recriação das mitologias pelas vanguardas. Esta tese trata da ironia filosófica do modo como a conceberam pensadores românticos como F. Schlegel, e Kierkegaard e o músico filósofo russo Jankélévitch que concebe a ironia como autoconsciência obtida por afastamento e retorno a si tal como propunham os românticos; a ironia como descentralização do *eu* e acumulação de perspectivas diversas. O ironista é um expatriado, um cidadão do mundo que se constitui ao tomar distância ou suspender provisoriamente os paradigmas da pátria, da história e da própria identidade. Para

Jankélévitch, a ironia prepara o sujeito para uma tomada espantosa de consciência quanto à realidade como um estado de sono ou sonho (JANKÉLÉVITCH, 1964, p.152-153 e 21).

*La définition de ‘l’ironie moderne’ doit beaucoup à Charles Baudelaire et à ses **Fleurs du mal** (1857). Pour le poète, l’ironie est une qualité fondamentale de la littérature, car le réel, pour un auteur moderne, ne peut être appréhendé que par cette voie: c’est une herméneutique. La conscience moderne, qui a compris que l’unité du sujet est un leurre, qu’il n’y a pas de vérité sur les choses mais une multiplicité de points de vue, cette conscience moderne semble ne pouvoir s’exprimer littérairement qu’en combinant lyrisme et ironie. (MERCIER-LECA, 2003, p.96-97)<sup>10</sup>*

Segundo a leitura que Benjamin (2002, p.90) faz da teoria romântica e especialmente de Schlegel, a ironia literária não tem conceito; se, por um lado, a crítica destrói a obra para determinar a leitura de uma unidade, por outro, a ironia se eleva acima de todo condicionado e aproxima a obra da indestrutibilidade ao encaminhar a reflexões contínuas acerca da Ideia da arte produzida na forma. Essa relação requer a compreensão da obra de arte como um momento significativo na história da arte e que, por isso, relaciona-se com as outras obras em sua capacidade de servir de médium de reflexão.

Podem-se diferenciar numerosos elementos nas diversas declarações sobre a ironia; certamente seria em parte impossível reunir sem contradição estes elementos diversos em um conceito. O conceito de ironia recebeu, justamente, seu significado central para Schlegel, não apenas através de sua ligação com determinados fatos num sentido teórico, mas, antes, muito mais enquanto um mero alinhamento intencional. Como tal, este alinhamento não visava um fato, mas, antes estava posto como exteriorização de uma oposição sempre viva contra as ideias dominantes, e, amiúde, como máscara de seu desamparo com relação a elas. (BENJAMIN, 2002, p.86-87)

Em *Tutaméia*, a ironia também resulta da perpétua “corrida de obstáculos”<sup>11</sup> que pode ser lida na chave romântica de finta do condicionado e proteção quanto a suas implicações. Os primeiros românticos evocaram a Ideia da arte por meio de uma concepção platônica de forma (*eidós*) inteligível naquele contexto nostálgico quanto aos valores eternos que a modernidade

<sup>10</sup> “A definição da ‘ironia moderna’ deve muito a Charles Baudelaire e a suas *Flores do mal* (1857). Para o poeta, a ironia é uma qualidade fundamental da literatura, porque o real, para um autor moderno, não pode ser apreendido senão dessa maneira: é uma hermenêutica. A consciência moderna, que compreendeu que a unidade do assunto é uma ilusão, que ele não tem verdade sobre as coisas, mas uma multiplicidade de pontos de vista, essa consciência moderna parece não poder se exprimir literariamente, a não ser combinando lirismo e ironia.” (MERCIER-LECA, 2003, p.96-97)

<sup>11</sup> A expressão “corrida de obstáculos” será retomada algumas vezes durante esta tese e diz respeito à declaração que Rosa fez ao amigo Paulo Rónai a respeito de *Tutaméia* composta como uma corrida de obstáculos para o leitor (RÓNAI, 1979, p.194).

nascente tornava relativos à história dos sujeitos. A motivação mítica da ironia visava tornar a obra indestrutível associando-a ao espírito da arte. Como momento objetivo na obra, a ironia pode ser pensada como estratégia de indeterminação ou recusa de aderir integralmente ao condicionado e exigência de reflexão contínua.

Os índices de *Tutaméia* com as epígrafes de Schopenhauer emolduram o conjunto de fragmentos que é *Tutaméia* como se o enquadrassem à teoria romântica da forma resultante de uma intuição pura do absoluto. Traços gerais do pensamento do filósofo se confirmam na orientação estética das *Terceiras estórias*: a prescrição da segunda leitura que escancha, por paradoxos, os regimes do pensamento binário; o valor da vontade hipertrofiado no esforço moderno de fixar e dominar a representação; a rejeição do caráter sobrenatural da transcendência afirmada como operação mental que produz significações superiores ao dado empírico do qual partem. Em *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*, o capítulo sobre os prefácios interpreta as epígrafes de Schopenhauer como a admissão por parte de Rosa de um significado sotoposto que daria organicidade ao conjunto de textos (COVIZZI, 1978, p.90). Conforme *As três graças*, no *Mundo como vontade e como representação*, com idealismo linguístico característico do pensamento romântico, Schopenhauer considerou a experiência como o dicionário da língua falada pela história e pela poesia (arte, obra do gênio) que portam a verdade dos fenômenos e que são mediações da Ideia. “O critério da verdade não é, assim, uma mimese realista do mundo, repetido nos conceitos, mas um engajamento existencial da pessoa que lê e interpreta, uma contemplação da Ideia, uma imersão na coisa-em-si, como diz Schopenhauer” (ARAÚJO, 2001, p. 29-30 e 32).

Sob a influência da nostalgia que sentiam em relação à motivação mítica da ironia socrática, os românticos a reelaboraram ao proporem a obra como resultado de negações que a tornassem um duplo suprassensível do espírito da arte ou de uma ordem superior. Em *Tutaméia*, a ironia retoma e subtrai valores como esse da representação de uma ordem superior, racional e mítica, incorporados pelo campo literário. Nos índices de leitura e releitura, por exemplo, a ordem racionalmente convencional, alfabética, dos títulos é interrompida pelas iniciais do nome do autor (J.G.R.) que assume a posição de nome e ser imprevisível que extrapola os domínios do organismo ou a ordem da representação.

Em *Tutaméia*, a ironia pode ser percebida na negação da lógica binária, nos deslocamentos de categorias, nas indeterminações, no *ethos* negativo da forma, no debate estético proposto pelos quatro prefácios que com suas intervenções assemelham-se a um coro, na descentralização do sujeito da escrita nos prefácios com seus coros e com o modo de ser da



estória, na suspensão diplomática dos juízos<sup>12</sup> e na comunicação telegráfica ou ciber-espacial ou mítica. A respeito de como lemos a ficção de Rosa hoje, o capítulo “Forma, indeterminação e funcionalidade das imagens em Guimarães Rosa” faz a seguinte consideração:

Hoje, sua leitura pressupõe a complexidade crescente das parciaisidades contraditórias de suas interpretações e das condições sociais de si mesma como leitura parcial feita quando o sentido negativo da crítica moderna está eliminado, como outros projetos de transformação social, pelas redefinições do capital. Em 1930, Beckett dizia que seus contemporâneos eram decadentes demais para ler Joyce. Em 2007, a banalidade unidimensional das linguagens “pós-utópicas” continua decaindo triunfalmente da sua ausência de transcendência estética. No futuro, quando as experiências voltarem a ter identidade, as banalidades de hoje serão a pré-história ruinosa de si mesmas no formidável saber dos signos das anamorfozes de Rosa. (HANSEN, 2007b, p.29)

A crítica moderna, negativa, não corresponde às demandas do capital e dos leitores de hoje que não são formados para a transcendência estética. Para conversar com os leitores de hoje, a crítica pode estudar objetivamente as deformações da forma em sua funcionalidade.

Nos textos de Rosa, a integração de representação da fábula e avaliação da linguagem aplicada à representação relaciona o ficcional do efeito imaginário e o intencional dos procedimentos técnicos como tensão contínua de indeterminação do efeito e comunicação da técnica. (HANSEN, 2007b, p.30)

As inovações estruturais sinalizam a ironia, em *Tutaméia*, e convocam o leitor ao debate estético necessário para que a literatura se cumpra como centro da atividade crítica e imaginativa, como sonharam os primeiros românticos.

Com ironia, *Tutaméia* recusa aderir aos padrões de mimese fornecidos pelas acepções clássica e realista de representação. Essa dupla recusa ajuda a entender que tenham sido poucas as manifestações da crítica especializada, nas primeiras duas décadas de edição de

---

<sup>12</sup> Rosa foi um diplomata e *Tutaméia* parece-me irônica. “A concepção que um *diplomata* tem do mundo é irônica sob muitos aspectos, e a conhecida frase de Talleyrand, que o homem adquiriu a linguagem não para manifestar, mas para ocultar seus pensamentos, contém uma profunda ironia sobre o mundo, e combina totalmente, na perspectiva da inteligência política, com uma outra proposição autenticamente diplomática, *mundus vult decipi, decipiatur ergo* (o mundo quer ser enganado, logo, que seja enganado). Daí não se segue que o mundo diplomático considere a existência ironicamente; pelo contrário, ele tem muitas coisas cuja validade quer impor.” (KIERKEGAARD, 1991, p.221) O bêbado Chico, do prefácio “Nós, os temulentos”, considera a existência ironicamente, não tem diplomacia, é alvejado pelo valor das convenções que suas ações chistosas suspendem. Ainda, Jankélévitch considera que a economia e a diplomacia pressupõem consciência entendida como impossibilidade de ser tudo e dever de escolher. “*On devient un ironiste, non seulement par l' 'économie' mais par la 'diplomatie'.*” (JANKÉLÉVITCH, 1964, p.30)

*Tutaméia*. Algumas inovações estruturais, analisadas neste estudo, ironizam a domesticação clássica e realista da mimese à qual se acostumaram os leitores formados pela tradição regionalista brasileira que os críticos comparam, em suas diferenças e semelhanças, à literatura de Rosa. A teorização com a qual Aristóteles traçou os princípios do domínio da *mimesis* grega e sua instrumentalização pela *imitatio* latina acompanham a história do pensamento ocidental sobre arte. Recusá-la e ironizar seus pressupostos, como fazem com humor as numerosas inovações estruturais de *Tutaméia*, propõe uma corrida de obstáculos para os leitores deste e do velho mundo.

## 1.2 As inovações estruturais no périplo pelas Terceiras estórias: tutaméia

“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.” (ROSA, 1979, p.3) A introdução do primeiro prefácio de *Tutaméia*, “Aletria e hermenêutica”, apresenta a estória como ficção de um modo de ser que nega ser como a h(H)istória. Como ser ficcional, a estória fornece uma posição particular acerca das matérias da invenção ao invés de propô-las como dados ou determinações da história, tendo em vista que “o simples pensar é matéria e o pensar do pensar, a sua forma.” (BENJAMIN, 2002, p.36) O ser estória quer se parecer com um tipo de anedota de constituição imprevisível, inédita e fiascante, “pela etimologia e para a finalidade” (ROSA, 1979, p.3). Por se parecerem com a anedota, as estórias narram lances surpreendentes e extraordinários.

O artigo “A crise da representação”, de Kerstin Behnke, apresenta algumas das posições de Heidegger acerca da representação. No mundo da técnica, o existente é representado como objeto e a literatura moderna reage a essa redução ao fazer a linguagem dizer a si mesma a partir de seu ser. A representação moderna do existente como objeto não capta a imprevisibilidade e a colossalidade valorosa do ser.

Para Heidegger, nos tempos modernos, o existente só se concretizará na representação e só assim se torna existente, ou seja, torna-se disponível para a representação como objeto e, em sua previsibilidade, converte-se em certo; desta maneira, contudo, ‘põe de certo modo o ser a se perder’. No mundo moderno da técnica, subtrai-se da representação o colossal (*Riesenhafte*), mediante o qual ‘o quantitativo se converte na própria qualidade’, tornando-se assim incalculável. Esta ‘sombra invisível’ em torno das coisas é o não-existente, o ser, ‘a cuja verdade é então o homem transferido ao se superar como sujeito, ou seja, ao representar o existente não mais como objeto’. (BEHNKE, 1994, p.11)

A verdade do ser, da sombra invisível, do não existente, aparece quando os homens se removem da posição de sujeitos distanciados do objeto, distanciamento imposto quando a instrumentalização da linguagem a controla ou não dá lugar à poesia. Uma estratégia de controle ocorre, por exemplo, quando a classificação por gêneros ajusta as formas discursivas a uma ordem já prevista de representação, seja ela metafísica ou histórica (BEHNKE, 1994, p.14).

Por vontade e dever, a estória se opõe à história (gênero narrativo) e à História (processo social). Por vontade, a estória pode ter um sentido positivo, aproximado da anedota, já que “(...) às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota” (ROSA, 1979, p.3). Não qualquer uma, mas a “anedota de abstração” avaliada pelo autor que fornece exemplos delas por quase todo o prefácio “Aletria e hermenêutica” e chama a atenção do destinatário para os procedimentos. Depois de apresentar a estória como modo de ser, o prefácio isola para análise seu único elemento positivo: a anedota de abstração com o anedótico maximamente depurado que serve de instrumento nas análises da poesia e para a transcendência ambicionada também pela poesia romântica. Como ser, a estória excede os mecanismos narrativos da anedota de abstração que emprega com a finalidade de produzir transcendência ou capacitar a linguagem para a poesia que comunica a imprevisibilidade e o valor extraordinário das coisas.

A anedota de abstração combina propriedades de categorias narrativas comunitárias que têm “perspectiva mitopoética remanescente” (FANTINI, 2003, p. 76-77); entre elas, observo principalmente as que produzem transcendência como a adivinha, o *Koan*<sup>13</sup> e o provérbio que é uma possível ruína de mito<sup>14</sup>.

Por narrativa comunitária entendemos aquela em que, embora previsível a autoria individual, cabe à comunidade o papel de preservação, escolha e propagação. Por definição, a narrativa comunitária é alheia ao ou independente do livro, sendo pois antagônica, quer ao poema gráfico quer a gênero, como o romance, que supõe o desenvolvimento da imprensa e o declínio do relato oral. (COSTA LIMA, 1974, p.17)

<sup>13</sup> O dicionário Houaiss define o *Koan* da seguinte maneira: “/ko:aNdc/ [jap.] s.m.REL no zen-budismo, sentença ou pergunta de caráter enigmático e paradoxal, us. em práticas monacais de meditação com o objetivo de dissolver o raciocínio lógico e conceitual, conduzindo o praticante a uma súbita iluminação intuitiva □ cf. zen □ ETIM jap. *kóan* ‘id.’, de *kó* ‘público’ e *an* ‘plano, proposição’” (HOUAISS; VILLAR, 2009. CD-ROM).

<sup>14</sup> Sobre a relação entre os provérbios e os mitos: “Ambos remetem à oralidade, à narrativa comunitária. Mais ainda: assim como o mito é uma linguagem pela qual a comunidade se mede com os desafios básicos e elementares à vida humana, assim também, limado pelas gerações, o provérbio condensa um ensinamento básico. Conhecimento fragmentado – talvez mesmo ruína de mitos –, o provérbio encarna a parte duma cosmovisão, que, entretanto, não saberíamos reconstituir, pois, ao contrário do que sucede com a narração mítica, sua propagação nos impede de conhecer o contexto primitivo de que derivou” (COSTA LIMA, 1974, p. 16).

As categorias narrativas comunitárias empregam não-sensos e neologismos, sua divulgação oral ou pública sustenta-se no prazer memorável dos jogos verbais e na função de portarem valores admitidos nas comunidades nas quais circulam. Não são livrescas, privilegiam a brevidade como tática da surpresa, têm autoria anônima ou irrelevante, indeterminam ou dão pouca relevância ao espaço embaçado pelo valor da ação; por fim, podem produzir transcendência<sup>15</sup>. Apresentada como ser ficcional oposto à (H)história e que compartilha mecanismos, funções e efeitos com categorias narrativas comunitárias, a estória reporta a valores assumidos por determinada comunidade (a do campo literário) e os subtrai. Os efeitos de transcendência produzidos por narrativas comunitárias têm seus mecanismos míticos reunidos na anedota de abstração, analisada no segundo capítulo, que propõe a comunicação à distância na operação subtrativa do telégrafo-sem-fio (ROSA, 1979, p.5).

O provérbio pode ser alinhado a outras categorias narrativas comunitárias que servem de paradigma à estória (adivinha, *Koan*, anedota) desde que, além da função comum a elas de portar valores da comunidade pela oralidade e proporcionar transcendência ou transposição da dimensão social para a cósmica, também adote a função delas de surpreender. Como os provérbios arruínam-se nos lugares batidos, a violação de seus padrões ocultos provoca surpresa ou produz diferença, como no provérbio encontrado no conto “Antiperipléia”, “O pior cego é o que quer ver...” (ROSA, 1979, p.15), que viola o padrão “o pior cego é aquele que não quer ver”. De acordo com a tese *Nicas, nonadas, tutameíces: o percurso da letra na obra de João Guimarães Rosa*, essas “inversões proverbiais nos levam a um novo sentido num deslizamento de significantes, propiciando o humor, que nasce dessa mobilidade semântica, dissolvendo as tensões de algumas situações trágicas vividas pelos personagens.” (OLIVEIRA, 2008, p.155)

Segundo o artigo “A desconstrução em *Tutaméia*”, Guimarães Rosa construiu um sistema de nomear que renova as formas cansadas da língua para favorecer a expressividade e a comunicação. As dificuldades encontradas pelo leitor de *Tutaméia* devem-se mais às modificações de clichês por frases paródicas com seus efeitos surpresa de forte duração do que ao humor rápido deflagrado pelos neologismos (SANTOS, 1983, p.536, 537 e 545).

---

<sup>15</sup> O *koan* conduz à iluminação, o provérbio é uma possível ruína de mitos. A tese de Marini-Iwamoto informa que a adivinha assume alguma função em rituais fúnebres, principalmente na Índia e em algumas tribos da África. Em várias culturas, a adivinha também assume funções lúdicas e pedagógicas. Alguns estudiosos, como Florestan Fernandes, não concordam que a função que a adivinha assume em velórios seja ritual e acreditam que pode se tratar apenas de um passatempo, o que o sociólogo observa com base em velórios do interior paulista. Conforme Tessonneau, no Haiti a “associação das adivinhas com o período da noite (estejam elas presentes nas vigílias esporádicas ou nas mortuárias) está diretamente relacionada a características transcendentais” (MARINI-IWAMOTO, 2006, p. 7-20).

O artigo de Costa Lima “Mito e provérbio em Guimarães Rosa” reforça a “pista já anteriormente aberta por C. Proença (1959) e A. Candido (1964)” de que “a narrativa rosiana partilha de indicadores próprios à narrativa comunitária – diretamente, pelo uso do provérbio, indiretamente, através do relato mítico” (COSTA LIMA, 1974, p. 18). Uma clara divisória que atravessa a ficção rosiana separa “a vida miúda da vida maior”. No primeiro plano, o da carência, passa-se da região ao destino humano, social. O segundo plano, o da plenitude ou cósmico, coloca as perguntas irrespondíveis sobre a vida dos personagens. Nos planos da carência, o regional conduz ao humano e, nos planos da plenitude, às grandes questões sobre a vida e a morte. O provérbio, desde que violado a ponto de não suscitar respostas, serve de elo do plano da carência ao da plenitude e substitui a mediação do social ao cósmico que geralmente buscamos na indagação da história. A transgressão do proverbial “quebra a linguagem congelada, que impedia o relacionamento imediato entre o concreto e o plano das interrogações” ou entre os planos da carência, ou dos eventos, e da plenitude (COSTA LIMA, 1974, p.18, 20 e 22).

O plano da carência é o de um drama (surdo) sobre o qual as criaturas não refletem e que, por um absurdo, é superado conforme o enredo projeta a segunda margem, a da “verdade maior” ou cósmica, imutável, sem respostas, como a dos mitos. As partes isoladas, como as formações aforismáticas, e, combinadas no conjunto dos textos, inviabilizam quaisquer expectativas quanto a um sistema fixo de valores. Cada aforismo assume uma função mítica ao dizer daquela segunda margem a partir da primeira; como os aforismos são violados, o que comunicam primeiro é a recusa do padrão de valores comunitário. Esses aforismos operam no impasse entre a absurdidade da margem real, a dos eventos, e o sentido do mito projetado como um excedente. O impasse entre o absurdo e o sentido pleno leva a definir essa literatura como discurso da diferença.

Conforme o estudo *Guimarães Rosa: as paragens mágicas*, de Irene Gilberto Simões, a composição da categoria estória, que inclui matéria regional e folclórica, já era discutida em textos anteriores de Rosa, como em *Corpo de Baile*, “A estória de Lélío e Lina” e “Uma estória de amor” (“Festa de Manuelzão” em *Manuelzão e Miguilim*). O uso de provérbios memorizados, salientado nas falas do velho Camilo e de Lalino Salãthiel, em “A volta do marido pródigo”, já formula a tendência à desarticulação do provérbio e ao consequente distanciamento entre enunciador e enunciado que abunda nas *Terceiras estórias*. Também em *Sagarana*, várias micro-narrativas próximas do relato oral, provérbios poucas vezes modificados e versos populares são agregados à narração de feitio erudito (SIMÕES, 1988, p.39, 42, 48, 50, 63, 120).

A partir de *Primeiras estórias*, a categoria *estória* ganha centralidade nos títulos temáticos de produções que intercalam ao anedótico comentários do narrador que, além de sinalizarem a técnica narrativa, mostram distanciamento e dúvida em relação ao narrado. O estudo *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*, de Lenira Marques Covizzi, avalia essa mudança como perda da expressão em nome da obsessão do comentário, da metalinguagem, do estatuto ficcional imposto como transfiguração platônica da aparência em essência (COVIZZI, 1988, p.63-88).

O *Tutaméia: engenho e arte*, de Vera Novis, apontou o caráter de caleidoscópio dos minicontos de *Tutaméia*, “fortemente relacionados” (NOVIS, 1989, p. 23 e 119), propondo que o todo do livro assemelha-se à representação de um cosmo mágico-simbólico. Em conversa com Paulo Rónai (1979, p.194), Rosa empregou a metáfora “corrida de obstáculos” para se referir às dificuldades impostas ao leitor por inovações estruturais de *Tutaméia* como o enigma dos títulos que indica um salto das *Primeiras estórias* para as *Terceiras estórias*. As inovações estruturais assinalam o valor da invenção na literatura de Rosa e ocorrem em vários níveis, sendo que o primeiro deles é o da formação das palavras. De acordo com os *Princípios de uma ciência nova*, de Giambattista Vico, as primeiras estórias inventadas pelo *homo sapiens* foram as palavras que constituem alegorias em grupos discursivos elaborados, com abordagem terreal ou suprassensível, como fábulas e mitologias (VICO, 2005, p. 131). O *Guimarães Rosa: travessia literária*, de Mary Lou Daniel, chama a atenção para a base teórica da atitude de Rosa no tocante ao emprego de vocábulos e neologismos, considerados como criação expressiva, emitidos e recebidos de modo altamente subjetivo.

A palavra é uma entidade essencialmente independente, embora suas qualidades mais completas sejam reveladas por via do seu uso e interação com outras palavras; por isso, cada vocábulo tem mérito *per se* além de qualquer simbolismo representativo ou conotativo que possua dentro do seu contexto. (DANIEL, 1968, p.20)

As comunidades produzem narrativas orais (estórias de terceiros) que portam valores elaborados e julgados quanto à sua plausibilidade (estórias sobre terceiros) à medida que circulam e se modificam. Quanto aos usos de vocábulos e neologismos, a literatura de Rosa considera a dinâmica comunitária dos processos históricos de formação de palavras para valorizar semânticas dirimidas pela viciosidade nos usos da língua.

As *Terceiras estórias* chamam a atenção para o sentido comunitário do narrar incluído nas anedotas de abstração que reúnem os mecanismos da estória. De acordo com o artigo “Mito e provérbio em Guimarães Rosa”, as narrativas comunitárias, especialmente os mitos,

integram os membros da comunidade. “A função de integração do mito não se repete no discurso literário”. Essa função de integração, verificável no mito, distingue-o da arte contemporânea caracterizada por sua negatividade que, na literatura moderna, fica clara na caracterização do herói problemático que não pode portar uma sabedoria reconhecida por todos. “Mas, se o mito e a literatura têm funções sociais diversas, são, por outro lado, em comum, discursos de ficção”. Os mitos são ficção, ainda que não sejam experimentados como tal e sim como uma reflexão que justifica a ordem vigente:

[...] o mito faz parte do sistema de crenças duma sociedade. Ele tem desde logo uma função ideológica: apresentar uma justificação para a ordem existente. Mas o mito não se confunde com o discurso ideológico, porque ainda contém uma dimensão crítica, reflexiva, não pragmática (COSTA LIMA, 1974, p.17 e 28).

As anedotas de abstração apropriam-se dessa função dos mitos de agrupar discursos que comunicam valores comunitários, não para justificá-los, mas para subtraí-los. As histórias com seus finais de superação, ou que repropõem as significações das situações limite iniciais, têm um movimento ascendente semelhante ao dos mitos.

As anedotas de abstração aproveitam mecanismos de categorias narrativas comunitárias como a anedota que, segundo sua etimologia e finalidade<sup>16</sup> (ROSA, 1979, p. 3), revela um fato inédito ou pouco divulgado que atrai como informação jocosa, picante e secundária em relação aos acontecimentos históricos que margeia. Caso a pequena narrativa interesse não apenas pela novidade do evento narrado, mas principalmente pela perspectiva inusitada de seus jogos verbais, resulta em um chiste ou desencadeia uma descarga emocional. O termo “chiste”, verbal ou intelectual, pode dizer respeito à narrativa curta ou ao efeito visado que ressalta o ato narrativo. Como tipologia textual identificada por produzir chispas indissociáveis das manobras da enunciação, o chiste difere da anedota que interessa pelo caráter do acontecimento narrado. Ao tratar das edições do trabalho de Freud sobre o chiste, o estudo *Um abreviado de tudo. Anedotas de Tutaméia*, de Ana Luiza Penna Buarque Almeida, faz as seguintes considerações acerca dos usos dos termos chiste e *wit*:

A palavra ‘chiste’, empregada nas versões em espanhol e em português, significa desde conto breve até um desenho que provoca riso. Já o termo *wit*,

<sup>16</sup> O substantivo feminino “anedota” tem duas acepções. Designa um tipo de narrativa breve “de um fato engraçado ou picante”. Caracteriza-se como “particularidade curiosa ou jocosa que acontece à margem dos eventos mais importantes, e por isso geralmente pouco divulgada, de uma determinada personagem ou passagem histórica”. Sua etimologia reporta ao francês *anecdote*, do grego *anékdotá*, “coisas não publicadas”. (HOUAISS; VILLAR, 2009. CD-ROM)

utilizado na versão em inglês, tem aplicação restrita às combinações ou contraste de ideias ou expressões inesperadas, rápidas e ‘humorosas’. Está mais próximo da expressão francesa *mot d’esprit*, em que o *esprit* assume significação de ‘graça’, de ‘gênio’ ou de ‘humor’. (ALMEIDA, 2001, p.132)

As anedotas de abstração combinam de modo inusitado ou chistoso procedimentos técnico-gramaticais de categorias comunitárias de narração como o conhecido provérbio sobre a tempestade desnecessária em copo d’água que, violado, passa a portar um valor diverso – “Copo não basta: é preciso um **cálice** ou **dedal** com água, para as **grandes** tempestades”. A estória também toma emprestados mecanismos narrativos de categorias comunitárias de narração como a adivinha e o *Koan* que produzem enigmas indecifráveis considerados superiores às surpresas de uma anedota comum que permite apenas uma interpretação inequívoca e factual:

*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). Anekdotica 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 a rua; ela é a irmã mais velha, ou a caçula?” Apondo a mente a problemas sem saída, desses, o que o senista pretende é atingir o satori, iluminação, estado aberto às intuições e reais percepções (ROSA, 1979, p. 7-8) (itálicos do autor, negritos meus).*

A adivinha que interessa à anedota de abstração assemelha-se ao *Koan* ao descrever peculiarmente um objeto desconhecido estimulando o receptor a identificá-lo quando, na verdade, a descrição é cuidadosamente preparada para tornar essa referência impossível, vazia.

O estudo de Jolles, *Formas simples*, classifica as categorias narrativas comunitárias como “formas simples” que condensam a multiplicidade e a diversidade do ser e dos acontecimentos em “gestos verbais” entendidos como expressões abrangentes e unificadoras assumidas pelas comunidades que as veiculam, ao contrário das “formas artísticas” dependentes da participação decisiva de um autor (1976, p.20). As narrativas comunitárias têm em vista a interação com o destinatário, consideram suas expectativas e interesses. Esse aspecto é reiterado nas estórias que, por ironia, combinam de modo inusitado matérias diversas sob o aspecto espontâneo da oralidade assinalada por sonorizações e gestos verbais semelhantes à “maneira mímica de um bom bufão italiano comum”, que é como F. Schlegel caracteriza a maneira de narrar da ironia (1997, p.27). “Divulgo: que as coisas começam



deveras é por detrás, do que há, recurso; quando no remate acontecem, estão já desaparecidas. **Suspiros.**” (Rosa, 1979, p. 13) (negritos meus)

Conforme a dissertação de Gama, *Sobre o que não deveu caber. Repetição e diferença na produção e recepção de Tutaméia*, os narradores dos contos de *Tutaméia* assumem a função do contador na escrita do autor que “ficcionaliza o leitor enquanto ouvinte”. Na literatura de Rosa, a mimese da oralidade não se confunde com a imitação dos modos de falar usuais no sertão mineiro. A apropriação da oralidade nos textos de Rosa dá continuidade ao empreendimento comum a escritores modernos de problematizar a forma literária, “historicamente limitadora e limitada”, para criar indeterminação ou reflexão continuada acerca das significações disponibilizadas pelo texto. Ainda mais que nas produções anteriores, em *Tutaméia*, a ficção de oralidade difere da mimese imitativa dos usos sertanejos da língua, o que “explica a pouca receptividade da crítica especializada” e indica um diálogo provocativo com suas expectativas (GAMA, 2008, p.75, 77 e 176).

O estudo de Ana Luiza Almeida, *Um abreviado de tudo. Anedotas de Tutaméia*, retoma o pensamento do medievalista Paul Zumthor acerca da diferenciação necessária das culturas oral, popular, escrita e erudita como meio de evitar a equivalência de poesia e escritura que deprecie o popular colocado à margem da literatura. A cultura popular e a erudita participam dos prefácios e contos como o direito e o avesso de um mesmo tecido que constrói uma terceira via. Fórmulas e técnicas da narrativa e do cancionero populares são aproveitadas tanto nas apresentações como nos fechos de alguns contos de *Tutaméia*. “Arroio-das-Antas”, por exemplo, começa com uma epígrafe atribuída a Porandiba, nome que significa “o contador de histórias” e termina com uma fórmula comum em contos de fadas: o Moço que chega a cavalo e instantaneamente manifesta amor. “A vela ao diabo” termina com a paródia do desfecho típico de contos populares: “Foram infelizes e felizes, misturadamente.” A introdução do conto “Curtamão” toma o leitor como coprodutor e ouvinte implícito do que o narrador está dizendo. “Convosco, componho. (...) Dizendo, formo é a estória dela, que fechei redonda e quadrada. (...) Olhem. O que conto, enquanto; ponto.” Na abertura de “Desenredo”, o leitor já é explicitamente tratado como ouvinte, “Do narrador a seus ouvintes”, para no final ser recolocado na posição de leitor de fato testemunhado em assembleia: “E pôs-se a fábula em ata”.

“Estória nº3” dirige aos “ouvintes” um “Conta-se, comprova-se e confere que, “para terminar com casamento e “Conte-se que uma vez.” “Grande Gedeão” abre o último parágrafo com “Agora acabou-se o caso”, para encerrar com “Aleluia.”

“Reminiscção” vem com a advertência: “Vai-se falar da vida de um homem; de cuja morte, portanto”, semelhante ao modelo dos cantadores e fadistas. “Lá, nas campinas” avisa: “Está-se ouvindo”. “Mechêu” termina brusco: “Não falemos mais dele.”

“Melim Meloso” (sua apresentação) segue as fórmulas das narrativas populares, iniciando-se com uma variante do “Era uma vez” (...).

“Se eu seria personagem” abre com a advertência: “Note-se e medite-se”. O contador oferece seu caso para que o leitor o submeta a julgamento e inicia o relato confessando-se confuso. (...)

“Tapiiraiaura” é caso contado com jeito de “estória” já começada: “Dera-se que (...)”. “- Uai, eu?” retoma o tom confessional que já havíamos observado em “Se eu seria personagem: “Se o assunto é meu e seu, lhe digo, lhe conto.” (ALMEIDA, 2001, p.118-120)

“Vida ensinada” termina com uma toada e uma copla de viagem. “Zingaresca” finaliza *Tutaméia* com uma toada de berrante pelo vaqueiro Serafim (ALMEIDA, 2001, p. 25,29, 117-120; ROSA, 1969, p.17, 23, 34, 40).

Conforme a tese de Edson Santos Oliveira, *Nicas, nonadas, tutameíces: o percurso da letra na obra de João Guimarães Rosa*, em alguns dos contos de *Tutaméia* – como *Desenredo*, *Hiato* e *Lá nas campinas* – um narrador ouvinte registra o relato de outro narrador, sua respiração, murmúrios e gestos. A tese propõe que no percurso da obra de Rosa ocorre uma redução progressiva da linguagem e da imagem. Essa subtração do escrito ou prevalência da letra, da materialidade de sinais, sobre o sentido das palavras é realçada por elementos que aparecem com maior frequência, em *Tutaméia*, como o gesto, o toque, a voz, o som e a imagem. O resultado é uma prosa que tende ao poético com contos insubordinados a significados prévios que esvaziam ou excedem o sentido. A escolha do irrepresentável se confirma na fragmentação sintática, nas repetições de vocábulos, onomatopeias, palavras-valise; também na atomização e na mobilidade da linguagem visíveis no índice duplo, nos quatro prefácios aptos a inúmeras combinações, no predomínio de insignificâncias, nos focos narrativos com narradores ouvintes de um primeiro narrador e nas subtrações. “As explicações sociológicas e estilísticas nem sempre davam conta de textos resistentes à significação. Daí o reduzido número de estudos sobre *Tutaméia*, mesmo após quarenta anos de publicação da obra.” (OLIVEIRA, 2008, p.7, 12, 13, 88, 129 e 160)

As anedotas de abstração empregam técnicas de chistes particularizados por efetuarem transcendência também observada na comicidade, no riso, no sublime, no grotesco, na graça e no *humour*<sup>17</sup> (ROSA, 1979, p.3-11). As técnicas de narrativas comunitárias concentradas nas

<sup>17</sup> O estudo de Araújo (2001) acerca dos paratextos em *Tutaméia* informa que Schopenhauer considerou a ironia e o *humour* inglês como as partes do lúdrico ou do divertimento público. Conforme o capítulo VIII de *O mundo como vontade e como representação*, a ironia esconde o cômico sob a aparência de seriedade e o *humour* dissimula a seriedade no cômico (ARAÚJO, 2001, p.18).

anedotas de abstração ascendem à dignidade das técnicas da poesia e seus efeitos elevados à dignidade da transcendência. Os românticos postulavam, como horizonte da poesia, o gênero supremo, efeitos de intuição cósmica ou a transcendência das narrativas míticas. Por contraponto, a anedota de abstração é proposta como objeto de interesse analítico quanto às técnicas da poesia que produzem deformações e deslocamentos para obter efeitos ficcionais de transcendência.

O chiste era considerado pelos românticos alemães como um efeito que repele a domesticação do pensamento e comunica um não dito interdito. O autor de um dito chistoso, como informa a obra célebre de Freud sobre o assunto, deseja repetir o prazer que teve em criá-lo transmitindo-o a outra pessoa (FREUD, s/d., p. 156). O chiste só se realiza na comunicação de um não dito de pertinência confirmada pela reação do ouvinte a seu humor. O dito chistoso também pressupõe a perspectiva superior que caracteriza um tipo civil de abstração e duplicação do sentido que exigem habilidade mental e humor.

Operadas por não-sensos, as anedotas de abstração negam a lógica binária e efetuam um tipo de “transcendência” que pressupõe a inexistência do erro ou a realidade inerente às coisas pensadas e faladas, como também os neologismos e as estórias. A transcendência produzida pelas anedotas de abstração diverge da ascese ajustada pela racionalidade platônica e aristotélica. “Aletria e hermenêutica” explica que a anedota de abstração propicia o “supra-senso” na proximidade de mito e não-senso:

*Serão essas [anedotas de abstração] – as com alguma coisa excepta – as de pronta valia no que aqui se quer tirar: seja, o leite que a vaca não prometeu. Talvez porque mais direto colindem com o não-senso, a ele afins; e o não-senso, crê-se, reflete por um triz a coerência do mistério geral, que nos envolve e cria. 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” (ROSA, 1979, p. 3-4) (itálicos do autor, chave minha).*

As anedotas de abstração são afins ao não-senso que oferece o que não encerra, a diferença obtida nas operações subtrativas dos mitos, o excedente a ser produzido ou o leite que a vaca não prometeu.

À primeira vista, os índices de *Tutaméia* parecem formatar um livro enciclopédico assinalado por meio das iniciais dos títulos dispostos em ordem alfabética que vai de “a” (o prefácio “Aletria e hermenêutica”) até “z” (o conto “Zingaresca”). A ordenação alfabética dos títulos coloca para o leitor o paradoxo da unidade de *Tutaméia* que os índices parecem

---

caracterizar como enciclopédica e as epígrafes como orgânica. Cito a dissertação *Sobre o que não deveu caber. Repetição e diferença na produção e recepção de Tutaméia*:

[...] ainda que os textos do livro estejam estruturados a partir de uma ordenação alfabética e, portanto, colocados como peças independentes (que podem ou não relacionar-se), parece haver a necessidade de reorganização do livro por meio da concepção de unidade. Apenas essa unidade possibilitaria a compreensão, por exemplo, de algo sobre o universo simbólico ou mitológico, ou esclareceria metaforicamente o já elaborado nos livros anteriores. É como se a organização arbitrária de A a Z (quebrada apenas por uma brincadeira com as iniciais do nome do escritor) escondesse uma ordenação a ser investigada pelo leitor para chegar a esse sentido oculto. (GAMA, 2008, p.20)

A ordenação enciclopédica de *Tutaméia* nos índices ironiza as grandes sínteses da razão iconizadas no enciclopedismo, o que também vale para a verdade universal cartesiana a que se chega pela dúvida e para o sistema hegeliano da Razão como princípio universal. A ordem alfabética dos índices, uma convenção arbitrária ou não necessária, é interrompida pelas iniciais do nome do autor (J.G.R.) que assim se apresenta como nome e ser que ordena matérias para favorecer relações equívocas. Como as iniciais do nome do autor, sua produção literária também dissolve padrões de representação: clássicos e realistas. Os contos que abrem e fecham o livro, “Antiperipléia” e “Zingaresca”, reapresentam o problema da unidade em alegorias que reiteram a insuficiência dos modelos lógicos para entender o mundo.

O primeiro conto, “Antiperipléia”, apresenta a estória de um anão guia de cego acusado por um casal de assassinar o dito cego que inclusive era amante da acusadora Sa Justa. O narrador é o próprio anão Prudencinhanho<sup>18</sup> que procura defender-se à medida que revela a alguém ter alcovitado o envolvimento da mulher casada e feia com o atraente cego seô Tomé, semelhante a Jesus, persuadido pelo anão da beleza extraordinária dela. Dado a beber, o anão Prudencinhanho acusa o marido traído com quem bebia de propor a ele conluios para pegar o dinheiro da sacola do cego. Na noite do desastre, o cego seô Tomé, que tinha ciúme da amada com o anão, poderia ter caído no precipício ao sair sozinho ou ter sido empuxado pelo marido ou empurrado pela própria mulher, pois o cego dizia que voltava a

---

<sup>18</sup> O nome do personagem Prudencinhanho é um neologismo que deriva do substantivo feminino “prudência” combinado ao diminutivo “-inha” e ao sufixo “-no”. O diminutivo *-inha* leva ao vocábulo “certa aura diminutiva, pejorativa ou cariciosa e, por vezes, aspecto frequentativo” (HOUAISS; VILLAR, 2009. CD-ROM). Segundo essa combinação, o nome “Prudencinhanho” designa, pejorativamente, um tipo adulator e de pouca prudência.

enxergar delirando por ver a formosura dela; e, se entreviu tanta feiura, ainda poderia ter se suicidado. O conto termina assim:

A mulher diz que me acusa do crime, sem avermelhação, se com ela eu não for ousado... O marido, terrível, supliques, diz que eu é que fui o barregão... Terríveis, os outros, me ameaçam, à injúrias... O senhor não diz nada. Tenho e não tenho cão, sabe? Me prendam! Me larguem! A mulher esteja quase grávida. Me chamo Prudencinho. Agora o cego não enxerga mais... A culpa cai sempre é no guiador?

Só se inda hei outras coisas, por ter, continuadas de recomeçar; então Deus não é mundial? Temo que eu é que seja terrível.

E o senhor ainda quer me levar, às suas cidades, amistoso?

Decido. Pergunto por onde ando. Aceito, bem-procedidamente, no devagar de ir longe. Voltar, para fim de ida. Repenso, não penso. Dou de xingar o meu falecido, quando as saudades me dão. Cidade grande, o povo lá é infinito.

Vou, para guia de cegos, servo de dono cego, vagavaz, habitual no diferente, com o senhor, Seô Desconhecido.

O conto apresenta uma alegoria dos limites da razão e da dúvida: a feia Sa Justa trai o marido em nome da paixão pelo cego Tomé que achava atraente por sua semelhança com Jesus e que, nada cético, se deixava guiar por um anão de prudência que veio a ser acusado de crimes (traição, paternidade não assumida, assassinato, roubo) dos quais se confessa pivô a Seô Desconhecido com quem abandona o sertão rumo à cidade estimando que lá o povo seja infinito e o dinheiro abundante.

Já no último conto de *Tutaméia*, “Zingaresca”, o anão reaparece com outro nome e guiando outro cego que não era mais objeto de paixão e sim representante do sacrifício por portar uma cruz que no final se revela oca encoberta de sua usura. O *Tutaméia: engenho e arte* compara o conto “Zingaresca” a um grande painel onde se cruzam personagens das demais histórias de *Tutaméia* enquanto os demais contos parecem quadros miniaturizados. Esses cruzamentos confirmam as epígrafes de Schopenhauer que abrem e fecham *Tutaméia* aconselhando paciência, outra leitura e as relações entre as partes, semelhantes aos quadros de um políptico.

“Zingaresca” retoma “Vida ensinada”, estabelecendo-se, pois, entre esses dois contos uma sequência lógica, “emendada”. Essa sequência lógico-temporal, somente explícita nas duas últimas histórias, propõe a questão da sequência dos outros contos do livro e do plano geral da organização de *Tutaméia*. Em “Zingaresca” os caminhos de Ladislau (que já havia aparecido em “Ingruge-se” e “Vida ensinada”) e dos ciganos (que também já haviam aparecido em dois contos, “Faraó e a água do rio” e “O outro ou o outro”) se cruzam (na verdade, o primeiro encontro, muito velado, como apontamos, se deu em “O outro ou o outro”, Ladislau sendo o narrador não nomeado). A

partir de “Zingaresca” podemos pensar nas estórias (por enquanto apenas nas estórias mencionadas) como partes “emendadas” de uma estória maior. (NOVIS, 1989, p.56)

“Zingaresca” pode ser o ponto de partida para a outra leitura, do fim para o início, de *Terceiras estórias: tutaméia*. O anão guia de cego nos guia nesse périplo de volta à “Antiperipléia”.

Conforme a tese *A subversão da norma. Um estudo das ousadias verbais em Tutaméia*, de Jeane Mari Sant’Ana Spera (1994, p.25), o uso do prefixo “des-” é frequente nos neologismos de *Tutaméia* e acrescenta à base “uma ideia geral negativa, associada a diferentes particularidades semântico-textuais consoantes com aspectos da matéria narrada.” Como os prefixos “des-” e “re-” constam entre os mais frequentes, nos neologismos de *Tutaméia*; desfazem e refazem. No conto “Antiperipléia”, o emprego do prefixo “re-” no substantivo masculino “recurso” constitui neologismo por tornar dispensáveis os sentidos mais correntes desse nome (ato de recorrer; meio pecuniário) para estabelecer uma associação inusual com o sentido de um “curso” que retorna, também encontrado nos substantivos *recorrência* e *retorno*: “as coisas começam deveras é por detrás, do que há, recurso; quando no remate acontecem, estão já desaparecidas.” (ROSA, 1979, p.13 *apud* SPERA, 1994, p.32)

A segunda leitura de *Tutaméia* verifica que o anão guia de cego Prudencinhano, de “Antiperipléia”, é o mesmo guia de cego Dininhão<sup>19</sup> de “Zingaresca”. Na antiga fazenda Te-Quentes, que seu novo dono Zepaz abrandou renomeando-a como Rancho-Novo, chegou do norte a boiada de seo Lau ou Ladislau junto com os vaqueiros. Provocando a ira de Zepaz, antes chegaram os ciganos com um escrito do antigo sitiante confirmando o aluguel de uma árvore embaixo da qual tinham sepultado um deles, o que foi confirmado pelo preto Mozart que servia e morava na fazenda. Depois ainda chegaria o Padre interessado na espórtula ou nos donativos dos ciganos. Mas antes do Padre, vieram seus semelhantes:

---

<sup>19</sup> Penso nos significados do nome Dininhão e em como ele pode ter sido formado. “Dyn” é a unidade de medida de força no sistema c.g.s., equivalente a  $10^{-5}$  e a etimologia do substantivo “dina” remonta ao francês *dyne* ou ao inglês *dyne*, formados do grego *dúnamis*, *eós* que significa “potência, força, poder”. O sufixo verbal “-inhar” deriva “de verbos da 1ª conjugação, conexos em geral com nomes em *-inha* ou *-inho*” que, no caso, pode remeter a uma “relação morfossemântica em que *-inha/-inho* é diminutivo ou se contamina dessa conotação, levando ao vocábulo certa aura dim., pejorativa ou cariciosa e, por vezes, aspecto frequentativo”; C) o sufixo “-ão” pode ter o sentido “da convergência do sufixo masculino latino *-anu* (fem. *-ana*), do latim *-ane* (masc. e fem.) e do latim *-one* (masc. e fem.), ocorre em nomes masculinos que indicam origem ou agente” (HOUAISS; VILLAR, 2009. CD-ROM). Se for assim, Dininhão pode ser aquele que se fixa de modo impertinente e adulator nas grandezas mais irrisórias de poder, ou aquele que se torna desagradável por um valorar obsessivo e bajulador. Os nomes do anão no primeiro e no último contos têm sentido parecido, mas em Prudencinhano ainda encontramos certa indulgente intenção de prudência, enquanto Dininhão a substituiu por uma obsessão valorativa.

Zepaz estava com o juízo quente. E que quais vinham lá aqueles dois: 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 pra 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. Ele? *porque cego nasceu, com culpas encarnadas.*

O Padre não desdisse: tinha cedido de vir – pela espórtula dos ciganos, os que com fortes quantias, decerto salteado por aí algum fazendeiro. Dinhinhão leve encaminhava o cego atrás deles, para festivo esmolar, já acham que ele é profeta, espia com sem-vergonhez as ciganas. A mulher de Zepaz piscava outra vez, na janela, primorosa sem rubores. O cego, sentado, não se desabraçava da cruz. (ROSA, 1979, p.189-190)

Tendo a visão como única vantagem, o anão guia de cego voltou aos sertões duvidando de que a cidade fosse o lugar onde corre dinheiro. Dinhinhão, que depende das esmolos que ganha por guiar cegos, distingue-se como desarrazoado quanto a valores e grandezas. No primeiro conto, Prudencinhano trocava valores simbólicos como a lucidez apropriada à função de guia por uma frequente embriaguez, a feiura de Sa Justa pela mentira de sua beleza, o numeroso povo da cidade pelo infinito, e violava provérbios. Era Sa Justa que pagava suas bebidas e tudo indica que o cego andava com o saco de dinheiro, o que explica a suspeita de que tenha sido empuxado no barranco pelo marido traído e cobiçoso. Já em “Zingaresca”, os vaqueiros são incluídos no diversificado grupo dos pobres na avaliação do bufo Dinhinhão, entendedor da finalidade derrisória do baixo cômico que, além de perturbar onde há falta, promove a engenhosidade de quem zomba e faz rir do reprovável. “Dinhinhão não deixa o cego adormecer de barriga vazia, vai enxerir no ouvido do vaqueiro Serafim igualmente: - *Só o pobre é que tem direito de rir, mas para isso lhe faltam os fins ou motivos...*; o enxotaram.” (ROSA, 1979, p.190) Todos dormiram e, no dia seguinte, antes que os demais acordassem, os ciganos foram embora sem pagar a estada a Zepaz, que reagiu vociferando, com feia gesticulação e caçando machado para arrebentar bentas árvores.

A boiada reaparecia, buscada de rocios e verdes. De risos, os vaqueiros sacodem os redondos chapéus-de-couro. O cachorro mija gentil no oitizeiro. – *Ai, a minha cruz!?* – o cego alastra braços, à tatura. Dinhinhão de olhos meio em ponto: - *Tem-te, irmão, a cruz emprestei...* Ora, ô. Urra o cego, enfeixa capins em cada mão, cava o chão. A cruz continha um vazio, nem seu guia soubesse disso, ali êle ocultava o lucro das esmolos. Dinhinhão rejeita o desabuso, declara, de pé, capaz de cair de qualquer lado: - *O rico é um buraco, o pobre é um pedregulho!* – ele furtou um flautim dos ciganos, capaz de qualquer arlequinada. – *Sou um pecador de Deus...* – se volta para todos, para louvor. O que não produz nem granjeia. Reprovado, aqui então pula no centro, expõe boas coisas: que o Padre rezou a inteira noite, missionário ajoelhado num jornal; a mulher de Zepaz, com o cigano Vai-e-

Volta, se estiveram, os dois debaixo de um mantão... Zepaz, sim? ouviu, de vermelho preteou, emboca em casa, surrando já a mulher, no pé da afronta, até o diabo levantar o braço. So-Lau entanto só quer: urgente, cá, Zepaz, imediato, para receber a paga do gado pernoitado. Dininhão toca o flautim, regira, xis, recruza tortas pernas – diante dele o cego credos desentoa. 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 era a mulher, fiel por sua parte, invesmente. Segundo o preto Mozart: - *Só assim o povo tem divertimento*. Se disse: sem beber, o Padre aguentasse remir mundo tão em desordenância? Inda se ouvindo um galo que cantava sem onde. A boiada se abanava. So-lau decide: - *São coisas de outras coisas...* Dá o sair. Se perfaz outra espécie de alegria dos destrambelhos do Rancho-Novo. Serafim sopra no chifre – os sons berrantes encheram o adiante. (ROSA, 1979, p.191-192)

Por fim, enganado pelo cego que ocultava o lucro das esmolas no vazio da cruz, Dininhão combina obsessão valorativa e culpa religiosa: a cegueira é uma culpa que o cego paga carregando a cruz; avalia que o riso é um direito impraticável dos pobres; enquanto os demais dormem, espreita a traição da mulher de Zepaz com o cigano Vai-e-Volta; após se descobrir traído pelo cego denuncia o adultério, o que desencadeia, primeiro, a surra que Zepaz dá na mulher e, depois, a que recebe dela. Toda essa confusão é festejada por ele, “capaz de qualquer arlequinada”, que dança e toca um flautim furtado dos ciganos, o que dá o tom alegre e contínuo de inversão e suspensão de juízos no final do conto e de *Tutaméia*. O preto Mozart aprova: “- *Só assim o povo tem divertimento*.” (ROSA, 1979, p.192) Na fiel companhia do cachorro cor de sebo, provavelmente Eu-Meu, e identificado pelo nome Ladislau<sup>20</sup> à biografia de João Guimarães Rosa (NOVIS, 1989, p.38-39), So-Lau decide: “*São coisas de outras coisas...*”.

*Tutaméia* abre e fecha o conjunto de contos reunindo figuras de seu universo ficcional em um painel alegórico da loucura e do torto, ou da insuficiência da razão para ajustar com suas representações o estado das coisas; como no caso de Zepaz, que não pode retificar com o novo nome Rancho-Novo a antiga situação da fazenda Te-Quentes.

Se a considerarmos como um momento subordinado, então a ironia é, sem dúvida, a visão certa para o torto, o falso, o vaidoso na existência. Na medida que ela é capaz de captar tais coisas, poderia parecer que ironia se identifica com escárnio, sátira, sarcasmo etc. É claro que ela tem uma semelhança com isso, na medida que ela também vê o lado vaidoso; mas quando ela quer apresentar sua observação, ela se distingue, pois não anula aquilo que é vaidoso (vão), não se comporta frente a isto como a justiça

<sup>20</sup> “Guimarães Rosa nasceu no mesmo dia [em que se comemora santo Ladislau, o mais amado dos reis húngaros], 27 de junho, e, segundo sua filha, seu nome seria Ladislau em homenagem ao santo do dia, ‘santo de calendário’, por gosto de seu pai. Porém terminou sendo João por vontade de sua mãe que preferiu homenagear São João cuja festa havia ocorrido três dias antes.” (NOVIS, 1989, p.38-39)



punitiva em relação ao vício, não tem em si algo de reconciliador como o cômico (*det Comiske*), mas antes até *reforça* o vaidoso em sua vaidade, torna o louco ainda mais louco. É isso o que se poderia chamar a tentativa da ironia para mediar os momentos discretos, não em uma unidade superior, e sim em uma loucura superior. (KIERKEGAARD, 1991, p.223)

A ironia não proporciona uma unidade superior, mas amplifica a loucura e suspende o juízo acima do ponto de vista particular. O preto Mozart e aprova o divertimento burlesco do povo e So-lau, o guia da boiada, dá o parecer decisivo em uma tautologia que afirma a diversidade do mesmo: coisas de outras coisas. A ironia se coloca acima da bufonaria, ou da sátira, que denuncia valores por inversão como o faz o anão Dinhinhão sem poder dimensionar as grandezas. A superioridade da perspectiva irônica se deve à irresolução de conflitos que encena como ficção para dimensioná-los, em aspectos variados, e impedir que a opinião do ironista seja centralizada. A ironia condena os excessos de parcialidade, como os das representações que regulam os significados, como as paixões de Zepaz, metáfora desse extremo do controle que o vitima no final, Z, e paz.

Conforme a dissertação *Sobre o que não deveu caber. Repetição e diferença na produção e recepção de Tutaméia*, Guimarães Rosa ordena o livro em uma armação de paratextos não tradicional e trata como ficções os processos de escrita ao apresentá-los como mecanismos ficcionais, ao estruturar o discurso e metaforizar o procedimento. O livro tem identidades e funções multiplicadas no espelhamento de discursos e procedimentos. Desse modo, o leitor é preparado para exercitar a dúvida desde a observação da estrutura do livro estendida até a suplementação do enredo das histórias que figuram a falta. “Acredito que um dos efeitos provocados por essa multiplicação de identidades e funções textuais é a reflexão sobre o modo de produção das narrativas e do objeto livro.” Alguns críticos acreditam haver um significado sotoposto nos textos de *Tutaméia*, mas os “diversos índices autorais que guiam a interpretação” funcionam como enigmas que conduzem o leitor a pensar nas “escolhas e construção desses enigmas, logo, na atividade de produção da enunciação.” Quase todos os contos anunciam, em seus inícios, “a reflexão sobre o mecanismo de narração e a interlocução com o leitor (às vezes em forma de perguntas).” Rosa chamou a atenção do leitor para a consciência da ficcionalidade dos textos mobilizada pela estruturação das narrativas e pela materialidade do livro assinalada nas escolhas e combinações de paratextos (GAMA, 2008, p.8, 22, 30 e 67).

O trabalho de Daisy Turrer, *O livro e a ausência de livro em Tutaméia, de Guimarães Rosa*, considera a perspectiva histórica ao apresentar o problema das ordens simultâneas incluídas no livro como objeto e ideia: a ordem material do grupo de folhas unidas na

encadernação que serve como produto de consumo; e a ordem imaterial que contribui para a história das mentalidades (TURRER, 2002, p.20 e 22). O prefácio usualmente posicionado antes do(s) texto(s) do livro inverte a ordem de sua elaboração sendo apresentado em posição anterior quando, geralmente, foi escrito depois. Quatro prefácios instauram quatro inícios, a cada outro início a repetição instala uma diferença e desestabiliza a função atribuída ao gênero *prefácio* de apresentar o princípio de realidade ou a origem do que vai no livro.

Guimarães Rosa, ao compor *Tutaméia* com quatro prefácios, parece reforçar esse estranho destino do livro, e querer fazer um livro desse caminho invertido, uma outra obra na obra, remetendo, ora para o que está dentro, e que, portanto, pertence ao texto que vem a seguir, ora para o que está fora, extrapolando o texto e lançando-o para um lugar que, no livro, não cabe, porque o atravessa. Assim, termina por demonstrar a impossibilidade de encerrar, no livro, um livro. (TURRER, 2002, p.55)

O que não deveu caber, a ausência verificada na linguagem dos textos de *Tutaméia* se repete nos quatro prefácios que dão mobilidade à escrita, que duplicam as margens dos discursos sobre o texto, o que inscreve e apaga o sujeito da escrita (TURRER, 2002, p.75 e 80).

De acordo com a dissertação de Sandra Regina Paro, *Crítica textual em Tutaméia: terceiras estórias. O prosseguir, a travessia rítmica*, essas escolhas parecem ter sido premeditadas no percurso da produção do autor.

Admitido o percurso estilístico, a própria vivência e o aprimoramento do estilo de Rosa em sua última publicação em vida, ao verificarmos a trajetória de *Tutaméia*: anotações diversas do autor, rascunhos, manuscritos e datiloscritos, a formatação dos contos para jornais e revistas, até a organização paratextual da obra para sua versão final de 1967, observamos que todo esse trajeto já estava idealizado pelo autor antes mesmo da obra vir a público. Os títulos dos contos e os índices em ordem alfabética nos levam a crer que o autor foi aos poucos montando o quebra-cabeça que mais tarde se transformaria em *Tutaméia: terceiras estórias*. (PARO, 2008, p.78)

A combinação do material selecionado, retóricas conflitivas, produz chistes. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão* esclarece que, na teoria do conhecimento admitida por Friedrich Schlegel, as disparidades e fragmentações proporcionam chispas desencadeadoras de reflexão imediata que vão ganhando continuidade caso as possibilidades de conexões dadas na forma sejam precisas (BENJAMIN, 2002, p.34-35).

A fragmentação é um dos procedimentos dos chistes que empreendem uma comunicação lacunar. F. Schlegel pretendeu apropriar-se dos chistes como recursos para a

construção de uma mitologia indireta<sup>21</sup> resultante da ironia que condiciona a reflexão continuada, mas os românticos, em geral, preferiram a noção de obra orgânica que se mostrou historicamente problemática e conservadora. Nos índices, a primeira epígrafe promete iluminação a cada leitura da obra caracterizada na segunda epígrafe de modo paradoxal, pois a sistematização não-natural dos fragmentos enciclopédicos que formam o livro é apresentada como uma construção orgânica que requer uma segunda leitura. As referidas epígrafes citam Schopenhauer. A primeira aconselha outra leitura paciente; *“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.”* A segunda epígrafe de releitura caracteriza *Tutaméia* como construção orgânica, repete e transfere do conjunto de textos para a passagem o conselho da necessidade da leitura dupla: *“Já a construção, orgânica e não emendada, do conjunto, terá feito ‘necessário’ por vezes ler-se duas vezes a mesma passagem.”*

O segundo capítulo desta tese faz algumas considerações acerca da metáfora romântica da obra de arte orgânica que se impregnou da valorização mercadológica do objeto de arte mistificado como versão da natureza em seu sentido superior. Classificar uma obra de arte como orgânica mostrou-se historicamente problemático pelas deixas que fornece aos discursos e instituições reguladoras: o mercado, a religião, o Estado e as ciências como a história. Em contraposição a essa tendência da mistificação da arte a serviço da ideologia, *Tutaméia* apresenta o mecanismo dos mitos por meio da operação subtrativa da anedota do telégrafo-sem-fio que esvazia discursos estabelecidos como naturais.

Nos índices de leitura e releitura de *Tutaméia*, as epígrafes de Schopenhauer prometem uma nova luz a cada outra leitura do conjunto de textos qualificado como construção orgânica. O prefácio “Aletria e hermenêutica” apresenta a estória como a ficção de um modo de ser chistoso, capaz de produzir transcendência. Ao apresentar a estória como ficção de um modo de *ser*, o prefácio parodia o postulado romântico de um gênero que reunificasse todos os outros, um gênero supremo e transcendental como os mitos. O próximo item, referente às anedotas de abstração, e o último item deste capítulo ponderam sobre a diferença que a *estória* apresenta em relação à forma romântica. Essa diferença diz respeito à proximidade de mitos e não-sensos que, por meio de subtrações totais, efetuam suprassenso. Por não-senso, a estória acumula retóricas que se atritam produzindo humor e transcendência evidenciando, simultaneamente, que é artifício. De outro modo, os românticos, em geral, postulavam um gênero supremo capaz de concretizar a ideia na forma e atualizá-la na história da arte. De acordo com o estudo *O gênio romântico*, de Márcio Suzuki, Schlegel apresenta a

<sup>21</sup> Veja o item “A mitologia indireta dos chistes”, no capítulo 3 desta tese.

mitologia como “o chiste mais antigo”, ponto original de tudo ou da própria linguagem. O chiste, como a mitologia, opera a linguagem mais originária e radical, comunica um complexo de saberes conscientes e inconscientes ou uma fantasia anterior à representação (SUZUKI, 1998, p.195, 199, 204, 223 e 211).

A metáfora da construção orgânica sofre um deslocamento semântico na anedota de abstração que confunde os termos do *pathos* dos tempos modernos quando a produção humana contraria a identificação metafísica de ser e natureza sustentada pelo pensamento clássico e reinventada como produto da reflexão continuada como autorreflexão pelos românticos. As epígrafes de Schopenhauer classificam *Tutaméia* como construção orgânica, mecanismo narrativo que mimetiza os mitos, e o prefácio “Aletria e hermenêutica” trata-a como *constructo* ficcional ou anedota de abstração que atrita retóricas para produzir iluminação, graça ou chistes como indica a metáfora do fósforo que produz chispas perpetuadas na forma pela mão de indução do autor. Em *Tutaméia*, matéria irrelevante como o fósforo aciona a reflexão proposta como transcendência que Benjamin (2002, p.98) considera como a relação do real com o ideal. “*Uma anedota é como um fósforo: riscado, deflagrada, foi-se a serventia. Mas sirva talvez ainda a outro emprego a já usada, qual mão de indução ou por exemplo instrumento de análise, nos tratos da poesia e da transcendência.*” (ROSA, 1979, p.3).

Ao invés dos critérios aristotélicos da inteligibilidade e superioridade filosófica da poesia, a estória opta por anedotas de abstração. Aristóteles preocupava-se com os pressupostos éticos da retórica dos sofistas que incluía paralogismos e não-sensos. *O O. A ficção da literatura em Grande sertão: veredas*, de João Hansen, aponta uma semelhança entre a noção de não-senso e o paralogismo (HANSEN, 2000, p.82) que, conforme Aristóteles, era um recurso privilegiado por Homero que induzia a um falso raciocínio, por exemplo, ao afirmar algo verdadeiro (A) em determinado contexto geralmente associado a outro fato (B) a ser deduzido e que, no entanto, é falso (ARISTÓTELES, 2006, p.116). Nesse caso, o paralogismo é considerado por Aristóteles como uma falha de raciocínio magistralmente induzida por Homero até o momento do reconhecimento daquela falha por parte da assistência surpreendida, o que legitimaria o argumento aristotélico acerca da necessidade do rigor na apresentação e desenvolvimento dos argumentos para não incorrerem em deduções falsas.

Os contos de *Tutaméia* apresentam anedotas de não-senso com protagonistas em situações limite ao fim superadas, resolvidas ou re-significadas, de modo surpreendente. Conforme o estudo *Guimarães Rosa*, de Assis Brasil, com “certa exacerbação do jogo

vocabular” combinada à inédita fabulação, a literatura de Rosa muitas vezes apresenta uma ação “ao contrário”, “momentânea”, “fotográfica”, não episódica, de aparência irrelevante e conflito não elucidado. Os finais inesperados das estórias, por exemplo, por vezes fogem à causalidade, o que ratifica a separação, proposta nos prefácios, entre a invenção e o paradigma realista (BRASIL, 1969, p.74-75).

As anedotas de não-senso e os paralogismos produzem deslocamentos no andamento da narrativa constituída por células de obstáculos linguísticos. Primeiro, as dificuldades de vocabulário (arcaísmos, neologismos, preciosismos), que, segundo o *Post scriptum* do estudo de Mary L. Daniel sobre Guimarães Rosa, não são tão numerosas a ponto de comprometerem a comunicação (1968, p.31): “*O tempo não é um relógio – é uma escolopendra. (A violeta é humildezinha, apesar de zigomorfa; não se temam as difíceis palavras.)*”. Outro obstáculo são as recategorizações, como no período no qual o substantivo masculino “barulho” se desloca para a categoria de verbo transitivo no neologismo “barulhar”: “*O mar barulha de ira e de noite.*” Os provérbios violados também impedem a reiteração automática do já sabido: “A bonança nada tem a ver com a tempestade”. As lacunas abertas por inversões e anacolutos requerem a participação do leitor: “Daninhagem, o homem parindo os ocultos pensamentos, como um dia come o outro, sei as perversidades que roncava?” (ROSA, 1979, p. 151, 149, 15 e 46).

Os deslocamentos também atingem um gênero literário como o prefácio tomado por narrativas e citações, principalmente de categorias narrativas comunitárias, com tendências lúdicas. O conto carrega o estigma da unidade (de conflito, de ação; com redução de ambientes, de tempo e número de personagens) porque visa um efeito enganoso; sua vitória é provar, por meio de paralogismos, que nunca estamos atentos o suficiente e que nossas perspectivas são viciosas, pois tudo está lá para não vermos, na primeira leitura. A origem popular do conto literário é salientada pela categoria *estória*, que surpreende sem enganar, que diverte para instruir. O conto espanta por encorajar e malograr uma expectativa razoável, principalmente quanto ao desfecho. Já o inusitado, nas estórias de *Tutaméia*, ocorre por polegada na língua pré-Babel que reduz o anedótico alinhavado a comentários e figuras que o complicam. Sendo previsíveis, os finais “felizes”, nos quais as situações limite são superadas ou têm seus significados repropostos, divertem por repetição. A expectativa dessas superações reforça a indução chistosa à economia dos gastos intelectuais, próprios do comércio de valores do mundo adulto, e à movimentação de significados para o regalo da imaginação. O périplo de volta às *Terceiras estórias: tutaméia* ou a segunda leitura aconselhada pela epígrafe

final de Schopenhauer, dos contos e de cada célula linguística, não esmaece o modo inusitado do ser estória.

As taxinomias dos gêneros *conto* e *prefácio* encontram obstáculos já no primeiro índice no qual seus títulos aparecem juntos agrupados como estórias. Os prefácios de *Tutaméia* não cumprem a função explicativa nem a posição inicial no livro, não são textos objetivos, são menos breves que os contos, não são claros nem introdutórios, não estão centralizados na opinião do autor e atraem os leitores de nosso tempo com a novidade da luta perene no pensamento grego. Com exceção do prefácio “Nós, os temulentos” de quatro páginas, ainda que não sejam textos longos, os outros três prefácios são mais extensos que os contos que têm de três a quatro páginas, o que torna a brevidade mais enfática nos contos que nos prefácios. Os prefácios são intercalados aos contos e apenas o primeiro, “Aletria e hermenêutica”, ocupa a posição tradicional nas primeiras páginas do livro.

Ao analisar indícios da representação da voz autoral na literatura de Rosa, a tese *Risada e meia. Comicidade em Tutaméia* observa que o foco narrativo se desloca do primeiro para o quarto prefácio como um *travelling*.

Desse modo, numa primeira aproximação, nota-se que o foco narrativo do primeiro prefácio se mantém em terceira pessoa; no segundo prefácio, oscila entre a terceira do singular e a primeira do plural; no terceiro, a primeira pessoa do plural enquadra o plano do enunciado; no último, prevalece a primeira pessoa do singular. Observa-se, portanto, nos quatro prefácios, um movimento do foco narrativo – como um *travelling* – que vai do maior distanciamento possível à maior aproximação, da ‘objetividade’ da terceira pessoa ao tom confessional da primeira num ‘narrador autor’ e num ‘personagem autor’. (RAMOS, 2007, p. 54)

Esse *travelling* vai fechando a focagem do debate: do seu fundamento geral no pensamento grego, em “Aletria e hermenêutica”, à orientação pragmática mais imediata dos latinos citados nos demais prefácios. “Aletria e hermenêutica” está mais diretamente ligado ao modo de ser da estória e à teorização acerca dos mecanismos narrativos. O primeiro prefácio cita muitos autores modernos<sup>22</sup> e cinco gregos: Platão, Aristóteles, Protágoras, o poeta Píndaro, e Plutarco. “Nós, os temulentos” coopta os leitores a participarem do ponto de vista da enunciação de um coro decadente, de bêbados, e o protagonista Chico se compara a Diógenes

<sup>22</sup> O cineasta (Chaplin), escritores (ou as leituras românticas de Cervantes; Kafka, Voltaire, Pedro Bloch), poetas (Verhaeren, Rilke, Píndaro citado por Augusto dos Anjos, Paul Valéry, Vinicius de Moraes, Manuel Bandeira), o jornalista Apporelly, filósofos (Bergson, Nietzsche, Hegel). Além de autores, o prefácio também menciona categorias: o estilo simbolista, efeitos de humor (facécia, chocarrice, risilóquio), tipologias filosóficas (definição, silogismo, rasgo dialético, erística, escolástica); principalmente, categorias narrativas comunitárias com tendências lúdicas: versos (a copla, a quadra, o refrão), a anedota, a adivinha, o *Koan*, o mito, provérbios violados, a farsa, a estorieta, o caso, a estória e a piada.

e as Danáides. Na primeira parte de “Hipotrérico”, predomina a enunciação plural de um coro sertanejo que legisla sobre os usos de neologismos. Em “Sobre a escova e a dúvida”, o foco narrativo se fecha na narração em primeira pessoa e o narrador assume a voz autoral que se duplica no alterego Roasao, depois se projeta no mestre zen tio Cândido e no vaqueiro aedo Zito. O segundo e o quarto prefácios citam latinos e modernos<sup>23</sup>.

“Aletria e hermenêutica” é o prefácio mais abundante de citações e todas elas dialogam com o pensamento grego sobre a forma, que também interessou a românticos como Novalis e F. Schlegel. A poesia da poesia e a poesia universal progressiva desses românticos tinham uma orientação classicizante no sentido de que, para eles, a forma se fundamenta na Ideia da arte. No primeiro prefácio, o narrador finge distanciamento para ceder espaço para o ser estória, ou melhor, para o que pode demonstrar dele, que são as anedotas de abstração. Posicionados entre os quarenta contos, os quatro prefácios intervêm em *Tutaméia* como coros que a comentam. Observados separadamente, os focos narrativos dos três últimos prefácios indicam que cada um tem seu próprio coro: de bêbados, de sertanejos, de projeções da voz do autor e um alterego.

A presença de outros discursos, através das diferentes formas de integração do já dito, e mesmo as maneiras de chamar a atenção para elas ou de disfarçá-las, são formas não apenas de constituição textual, mas de produção do destinatário, ouvinte ou leitor. Configurando rupturas sintagmáticas, essas formas integram-se ambigualmente como citação para, de alguma forma, contestar determinados universos de crença, determinadas formações discursivas. Dessa maneira, a vítima da ironia ‘designa o portador coletivo de um saber cultural estereotipado (ficcional, dramático, filosófico) (...), assim como as formas do discurso adotado preveem e convocam, sob a forma de uma piscadela lúdica, um leitor cúmplice, particularmente ativo: capaz ao mesmo tempo de identificar os universos de valores encenados e de participar de seu distanciamento’ (BERTRAND, 1988, p. 23 *apud* BRAIT, 1996, p. 110).

Apenas o primeiro prefácio simula objetividade tendo em vista a escolha de uma perspectiva narrativa externa que estiliza impessoalidade recorrendo ao pronome “se” para indeterminar o sujeito e realçar os verbos. “*Está-se a achar que se ri*”; “*Uma anedota é como um fósforo: riscado, deflagrada, foi-se a serventia*” (itálicos do autor, negritos meus). A estória é

<sup>23</sup> Em “Hipotrérico” filósofos e escritores (Quintiliano, Cícero), um dicionário etimológico, o naturalista Gustavo Barroso, o crítico conservador Agrippino Grieco, o fazendeiro Chico de Matos, seu conterrâneo Dr. Camilo Ermelindo da Silva, também o fazendeiro Edmundo Barbosa da Silva. Em “Nós os temulentos”, Diógenes. Em “Sobre a escova e a dúvida” fontes inventadas (Ia. Tabuleta, Efemérides Oraís, O domador de baleias, Quiabos) principalmente o céptico latino Sextus Empíricus, Sêneca, um *couplet*, o filósofo contemporâneo Paul Mouy, o escritor simbolista português Eugênio de Castro, o psiquiatra Dr. Lévy-Valensi, alguns títulos de textos de Rosa concebidos por demiurgia, Gilberto Freire e Tolstói.

apresentada como um ser, ficção que descentraliza o sujeito da escrita, que quer uma semelhança esporádica e mínima com as anedotas de abstração.

### 1.3 As anedotas de abstração

Algumas categorias narrativas comunitárias fornecem os dispositivos narrativos das estórias que “Aletria e hermenêutica” apresenta por meio de anedotas de abstração. Como as anedotas de abstração, as estórias produzem indeterminações e as oferecem como um tipo de transcendência que equipara o não-senso aos mitos, o que cria um obstáculo para a lógica clássica. O prefácio contrasta fundamentalmente com Aristóteles por negar o erro e atribuir a categorias narrativas comunitárias procedimentos poéticos, como o emprego de não-sensos, capazes de produzir transcendência. “Aletria e hermenêutica” afirma a atualidade da luta pela verdade no pensamento grego e, simultaneamente, a inexistência do erro defendida por vertentes do pensamento clássico, como a do sofista Protágoras, que não prevaleceram na história do pensamento ocidental.

“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, 1979, p.8) (grifos do autor).

Platão determinou a verdade como aquilo que existe e excluiu todo o mais como erro ou como aquilo que não existe. Essa concepção fundamenta o modo como nos expressamos acerca de um uso “errado” da língua, como o de neologismos:

– Olhe, meu amigo, essa palavra não existe.  
*Parou o bom português, a olhá-lo, seu tanto perplexo:*  
 – Como?!... Ora... Pois se eu a estou a dizer?  
 – É. Mas não existe. (ROSA, 1979, p.67) (grifos do autor)

Ainda que tenham defendido a invenção, os românticos deram continuidade ao pensamento platônico, pois para eles a forma artística serve de médium da Ideia e comunica uma verdade acerca da natureza que cada época atualiza, na história da arte. Ao concordar com o sofista Protágoras sobre a inexistência do erro, o prefácio “Aletria e hermenêutica” diverge de Platão e também revê a concepção romântica da forma. A estória elenca procedimentos poéticos das categorias narrativas comunitárias e entre eles os não-sensos que se assemelham aos



mecanismos dos mitos quando operam subtrações totais. De modo diverso, a forma romântica resulta da experiência paradoxal do artista gênio capaz de realizar a obra de arte orgânica entendida como contribuição à história da arte. Como fundamento de sua *Poética*, o discípulo de Platão, Aristóteles, defendia o princípio racional da poesia e contrapunha-o aos discursos paradoxais dos sofistas para os quais, conforme o também contrariado Kierkegaard (1991, p.160), tudo é verdade ou nada é verdade. Platão, Aristóteles, a maior parte dos românticos e Kierkegaard legitimaram critérios diversos que dizem respeito à verdade comunicada na forma; a estória os acumula, atrita e subtrai.

O prefácio “Aletria e hermenêutica” nega a adequação clássica da forma a modelos, sejam eles a Ideia ou a representação ajustada a um princípio racional como, por exemplo, um sistema filosófico ou a demonstração das artimanhas do processo histórico. Essa negação tem em vista “o leite que a vaca não prometeu” (ROSA, 1979, p.3-4) ou o suprassenso obtido como diferença pelas operações subtrativas, dos mitos e dos não-sensos, reunidas nas anedotas de abstração.

Uma das assertivas que encerram o prefácio “Aletria e hermenêutica” apresenta um não-senso na forma de uma proposição filosófica: “O O é um buraco não esburacado”; outras assertivas de temática mítica também mimetizam a forma da proposição filosófica e a esvaziam por não-senso:

*O mundo é Deus estando em toda a parte.*

*O mundo, para um ateu, é Deus estando nunca em nenhuma parte.* (ROSA, 1979, p.12)

Como nega a lógica binária, o prefácio não conclui, mas conflui ou acumula retóricas incompatíveis. O primeiro prefácio seleciona e combina elementos de categorias narrativas comunitárias para compor a categoria “anedota de abstração” ou o dispositivo da estória. As anedotas de abstração combinam os mecanismos dos mitos, que produzem transcendência, a paralogismos efetuados por recategorizações linguísticas e deslocamentos como os do não-senso. O resultado são vazios com sentido superior, pois: “*Se viemos do nada, é claro que vamos para o tudo*” (ROSA, 1979, p.12) (grifos do autor).

Os não-sensos evidenciam que os signos são convenções ao percorrê-las em toda sua extensão, o que exige que o pensamento suspenda o juízo e reconheça sentidos conflitantes simultâneos. As proposições de não-senso têm sentido em si mesmas, não designam nenhuma “realidade”. Por isso, o não-senso pode produzir suprassenso ou causas imateriais ou ideais ou efeitos. O capítulo “Sobre o paradoxo” da *Lógica do sentido* apresenta o paradoxo

como “a Paixão do pensamento” e fundamento da linguagem. Os paradoxos são realidades linguísticas das quais derivam o real e o possível (DELEUZE, 2006, p.78-79).

De acordo com a dissertação *O O. A ficção da literatura em Grande sertão: veredas*, o romance de Rosa funciona como uma máquina de linguagem. A palavra “nonada” é o ponto de partida do romance que a ela retorna. Como interpretar um texto que representa no nada? A “operação hermenêutica”, interessada em uma origem substancial ou no significado último, fixa a imagem ao modelo. Representado no nada, *Grande sertão*, ao invés de atualizar um modelo, propõe a relação da imagem com o significado que figura a semelhança de uma idealidade. As noções de obra (que “exclui o erro e a bestice”), projeto, representação, e forma requerem do texto a confirmação de saberes anteriores a ele. Essa confirmação é obtida por hermenêuticas que conformam “a diferença na moldura conformista” do já sabido. A “pura diferença linguística” (HANSEN, 2000, p. 185 e 186), ou “nonada”, contraria o hábito da leitura do texto como expressão de significados conhecidos ou o formalismo. Moderna, a máquina textual produz sentido no nada: uma significação sem designação, sem referência, e uma designação sem predicação modelar que encena uma figura idealizada como representação de um tempo mítico para ilustrar, fundar, confirmar e justificar, reaccionariamente, o que é significado no tempo da enunciação de Riobaldo.

Em *Tutaméia*, por “idealismo linguístico”, as histórias propõem, a partir do erro e da bestice, sentidos superiores como os dos mitos (ROSA, 1976, p. 5). O trabalhador braçal Gedeão recusa-se a trabucar e prospera depois de ouvir o padre falar sobre o sermão da montanha. O conto “Grande Gedeão” apresenta uma cadeia de erros interpretativos desse sermão e seus efeitos: a pequena comunidade interpreta e reage à súbita mudança do protagonista que, por sua vez, se convenceu pelo fragmento do sermão do padre que comparou a fé na divina providência a uma disputa de coragem entre nós e os passarinhos.

Para hermeneutas mais competentes que Gedeão, como o padre que já tinha ido embora do lugar, o Sermão da Montanha fornece imagens da divina providência. Por bestice, Gedeão lê a alegoria literalmente e para de trabalhar. A reação de Gedeão ao discurso mítico faz a comunidade deduzir causas mais palpáveis como panela enterrada de dinheiro; o erro interpretativo de Gedeão prolifera novas causas como o povo tornar-se favorável ao protagonista alçado do ócio ao negócio. Essa cadeia de erros de interpretação diverte o leitor, pois a ironia dilui a hierarquia das hermenêuticas na convenção cômica pela qual, artificialmente, Gedeão prospera.

As hermenêuticas que leem corretamente a alegoria não impedem leituras equivocadas com potencial de causação imprevisível. Nesse sentido, os mitos considerados como

mecanismos têm um potencial equivalente ao do não-senso de produzir efeitos inusitados que, por irônica ponderação da diferença, também alegram por inverter a ameaça de tragédia incluída no erro. A designação sem predicação modelar reverte o ajuste clássico da palavra ao pensamento como reflexo das coisas; ao invés de mediar significados supostamente dados pelas coisas, a palavra pode produzir significações inusitadas e, conforme Mallarmé, produzir o mundo, o que maximiza as possibilidades abertas pelo pensamento moderno.

No caso de *Grande sertão: veredas*, o idealismo de Riobaldo é teatralizado ou alegorizado por meio do “mallarmaico de Rosa” (HANSEN, 2000, p. 180). O estudo *O O. A ficção da literatura em Grande sertão: veredas* aproxima os jogos do não-senso e o conceito aristotélico de paralogismo que também “joga com categorias que regem o discurso verossímil – por exemplo, tomar o predicado pelo sujeito, o consecutivo pelo consequente, o relativo pelo absoluto” (ARISTÓTELES, 1939, p.4, 165; b 20; 166 b 20, *apud* HANSEN, 2000, p.82). Diferente do sofisma e da argumentação erística, que têm o propósito de enganar, o paralogismo nomeia um raciocínio errado involuntário devido à imprecisão no uso de um termo. Paralogismo, o neologismo “hipotrérico”, homônimo do segundo prefácio de *Tutaméia*, também constitui um não-senso: “a definição de um termo como ‘hipotrérico’ se faz através de negação e afirmação simultâneas do designado e que, assim, pelo *nonsense* da operação vão-lhe constituindo o sentido”. Ou ainda:

A efetuação dos jogos de linguagem indica que o sentido de uma proposição – o *expresso* – pode ser o designado de outra proposição – da qual, por sua vez, não se diz o sentido; assim, o sentido é sempre móvel, deslocando-se no discurso, pois embora o designado possa ser traduzido por uma significação qualquer, esta, por sua vez, poderá ser o expresso – como designado de outra, circularidade infinita dos jogos semânticos e das decisões pragmáticas no discurso. Também o nome reenvia a outro numa progressão nominal indefinida. O paradoxo do sentido é, pois, o da proliferação, pelo qual o expresso de um nome (ou proposição) é designado de outro nome (ou proposição) que desdobra o primeiro. (HANSEN, 2000, p.83 e 85-86)

Simulacro, o dispositivo heteróclito *Grande sertão: veredas* produz sentido na superfície da linguagem sem designar ou predicar modelarmente. Por repetição, no entanto, a hermenêutica produz efeitos de identidade metafísica ou psicológica apoiada em regras interpretativas. Efeito, lançado para o alto, apenas “finge prender-se na unidade de uma Ideia”. Efeito pulverizado é, simultaneamente, além-língua e aquém-língua, tensivo, terceira margem, deslocamento. Os efeitos pulverizados explodem em uma constelação, alegorização “fonológica”, o que aqui quer dizer simultânea e movente, por não-senso e humor. A

significação é efetuada como efeito ideal além da representação ou como efeito material aquém-signo (HANSEN, 2000, p. 128, 129, 188 e 189).

As falas díspares, inepta/paródica, de Riobaldo e, silenciosa, do doutor fazem a “crítica irônica da religião” em um sertão-mundo no qual Deus é instrumento ordenador e razão prática (HANSEN, 2000, p.59 e 193). A ficção de Rosa recusa o padrão clássico de mimese, mas mimetiza a ideia platonizante e valoriza a figuração da intuição efetuada aquém ou além dos signos. Rosa identifica religião e poesia que nascem

[...] da modificação das realidades linguísticas; nesse sentido, sua escritura lança mão da alegoria. Pensa-se aqui a alegoria como efeito hermenêutico, no texto, de decifração de significações secretas, ocultas na natureza sob a aparência do fenômeno, e também no tropismo que encobre um ‘sentido próprio’, no signo; tal efeito é produzido através de técnica retórica, cujo procedimento básico é a representação indireta na qual a designação de um particular, em geral sensível, tem por objetivo figurar ou significar outro particular (ou geral), mais secreto, ideia ou Ideia.

A alegorização é, pois, uma técnica da imagem que pode ser analisada ou como procedimento retórico, que incide no discurso e é modalidade da designação, ou como procedimento hermenêutico, que incide no sistema de significação implícito no discurso e aí captura uma significação primeira inscrita no mundo e nome. (HANSEN, 2000, p.111-112)

Como um dos efeitos do texto de Rosa, a alegoria pode ser entendida como hermenêutica da natureza e como cratilismo ou tropismo considerado como procedimento retórico que propõe um sentido próprio para o signo que designa um particular para figurar e significar outro particular ou geral. De um modo ou outro, como hermenêutica ou retórica, as alegorias de Rosa são platônicas quando pensadas como

[...] exploração das virtualidades ilimitadas da língua, como possibilidade metadieética de dizer o outro do mesmo e vice-versa, como exploração das substâncias em que se recortam forma da expressão e forma do conteúdo, jogo de espelhos sem forma prévia de que a imagem seja o ícone e, certamente, agudíssimo humor e engenho dos paradoxos dos efeitos produzidos, ironia quanto ao desconcerto do mundo do leitor ‘clássico’ (HANSEN, 2000, p.118).

Como “dispositivo de trituração de retóricas”, a alegoria em Rosa pode ser pensada também como ironia que, como efeito paródico produzido no confronto de discursos paralelos, cria disparidades, equívocos que a tornam desconcertante para o leitor “clássico” que não consegue reduzi-la a um modelo ou identidade. Assim considerada, a ironia também é retórica pois, como explica *L’ironie* (JANKÉLÉVITCH, 1964, p.42-43), se encontra no mesmo plano

do *logos* e supõe um interlocutor de quem se esconde algo pela metade quando se pensa uma coisa e se diz outra.

A linguagem é naturalmente alegórica, pois o sentido não pode ser uma extensão do signo que não faz mediação às coisas. As homonímias e as paronímias demonstram a superioridade ou complexidade qualitativa das significações intencionais ante as combinações possíveis nos registros dos signos. Mais do que um meio, a linguagem é caracterizada como um obstáculo que é também um órgão e essa é a tragédia da expressão: o signo intercepta o jorro das significações intencionais deixando passar apenas algum contingente do sentido. Os cínicos levaram ao extremo o paradoxo da linguagem entendida como obstáculo da ideia e órgão. Já Schlegel futilizou a tragédia da expressão nos períodos de sua produção teórica que incorreram em angelismo frívolo por considerar apenas a insuficiência das palavras na expressão da ideia, o que reduz pela metade a relação paradoxal, convencional e necessária, das palavras com as coisas, pois suprime a necessária encarnação viciosa ou convencional da linguagem.

*Sans doute, les âmes, dans la république des anges, communiqueraient-elles immédiatement, sans que les mots filtrent l'intention; mais en attendant cette pentecôte métaphysique, convenons que le langage représente ici-bas un pis-aller, ce qu'on pouvait faire de mieux dans un monde où le silence, hélas ! est muet en non point éloquent.*  
(JANKÉLÉVITCH, 1964, p.46)<sup>24</sup>

A tragédia da expressão ou a dupla traição da linguagem torna necessário que a leitura e a imaginação se valham das acrobacias do estilo para ver nas palavras os excedentes de sentido.

Assim, como a literatura é ficção, a alegoria é espécie de ficção da literatura, evidenciação das potências miméticas da linguagem efetuadas como corpos incorpóreos, vestígios dos movimentos produzidos – o que se observa mais nitidamente em *Tutaméia*, livro em que a arte de Rosa se imita a si mesma com hipertrofia dos procedimentos, ou pela imitação do ‘estilo Guimarães Rosa’ nos contos, ou pelos quatro prefácios também interessantíssimos, simulacros críticos de um gênero difícil em que a produção teórica é texto literário de racionalidade puramente figural teatralizando o projeto no nada de um efeito de imaginário, desnudamento do processo que o complica.

Todo discurso se produz como acontecimento, fazendo-se compreender como sentido: a eficácia textual da alegorização em Rosa é a proliferação do que se diz, impedindo-se que o sentido – o expresso – seja capturado pela significação ou pela designação. (HANSEN, 2000, p.123)

<sup>24</sup> “Sem dúvida, as almas, na república dos anjos, comunicar-se-iam instantaneamente, sem que as palavras filtrassem a intenção; mas, enquanto esperamos esse pentecoste metafísico, convenhamos que a linguagem representa aqui em baixo um último recurso, isso que podíamos fazer de melhor num mundo onde o silêncio, infelizmente, é mudo e não mais eloquente.” (JANKÉLÉVITCH, 1964, p.46)

“Aletria e hermenêutica” retoma a identificação romântica de poesia e religião ou poesia e transcendência e a insere nos domínios da estória operados pelas anedotas de abstração. A poesia romântica, transcendental ou universal progressiva, intentava estabelecer uma comunhão do eu com o cosmo em termos que não podem ser objetivados, ou expressos de maneira positiva, já que se trata de captar o supra-sensível. Já a anedota de abstração esvazia a transcendência e destaca, com graça, o próprio mecanismo subtrativo que a constitui. “*Ou – agora o motivo lúdico – fornece-nos outro menino, com sua também desitiva definição do ‘nada’*: – ‘É um balão, sem pele...’”. A anedota de abstração seguinte, colhida da poesia, opera uma eliminação parcial no “*Soir Religieux*” de Verhaeren: “*Semblent les feux de grands cierges, tenus en main, / Dont on n’aperçoit pas monter la tige immense.*” (ROSA, 1979, p.6)<sup>25</sup> Como a religião, a poesia se endereça à sensibilidade e requer dela a experiência de um sentido superior.

Em seguida, o prefácio apresenta também anedotas de abstração que operam eliminação total ludicamente proposta na adivinha sobre o nada e subtração seriada também lúdica em uma quadra de Aporelly ou na estória dos dez negrinhos que insolitamente desaparecem um a um. A quadrinha de Aporelly fornece uma imagem desitiva (subtrativa):

As minhas ceroulas novas,  
 Ceroulas das mais modernas,  
 Não têm cós, não têm cadarços,  
 Não têm botões e não têm pernas (ROSA, 1979, p. 6).

No primeiro verso, a quadrinha apresenta a ceroula das mais modernas para, nos três versos seguintes, apagá-la à medida que subtrai, uma após outra, as partes que a constituem. As ceroulas moderníssimas são constituídas por essas negações. Por não-senso, as subtrações parciais vão eliminando o inicialmente designado e predicado. Em *Tutaméia*, impossíveis linguísticos rendem jogos cognitivos da *poiesis*, de seu impulso criativo. No processo de significação, os paradoxos operam realidades linguísticas irreduzíveis a um significado determinado. O segundo capítulo desta tese trata da anedota do telégrafo-sem-fio que exemplifica os mecanismos dos mitos que compartilham com a poesia as operações subtrativas parciais que comunicam um sentido superior e ausente.

---

<sup>25</sup> “Noite religiosa” de Verhaeren: “*Assemelham-se ao fogo de grandes tochas, tidas à mão, sob as quais não percebemos erguer-se a haste imensa.*” (ROSA, 1979, p.6) O prefácio “Aletria e hermenêutica” é quase todo escrito com a fonte destacada em itálico. O prefácio não sublinha citações de frases ou nomes em idioma estrangeiro, como os versos de Verhaeren. Por essa razão, prefiro citar os trechos preservando a inversão do critério de destaque em itálico.

As quadrinhas e estórias selecionam um material compatível com o efeito “pilheriático” desejado, pois as subtrações totais não devem desiludir o receptor e ainda o divertem com o jogo que no fim não refere nem predica.

*Dissuada-se-nos porém de aplicar – por exame de sentir, balanço ou divertimento – a paráfrase a mais íntimos assuntos:*

Meu amor é bem sincero,  
Amor dos mais convincentes:  
.....(etc).

*Com o que, pode o pilheriático efeito passar a drástico desilusionante.*

*Como no fato do espartano – nos Apophthégmata lakoniká de Plutarco – que depenou um rouxinol e, achando-lhe pouca carne, xingou: - “Você é uma voz, e mais nada !” (ROSA, 1979, p.7) (grifos do autor)*

O neologismo “pilheriático” condensa o substantivo feminino “pilhéria” ao adjetivo masculino “ático” que, como rubrica linguística, designa o grego antigo ou seu dialeto “falado na Ática, e que foi a base da língua grega clássica” (HOUAISS; VILLARA, 2009). A anedota registrada por Plutarco ironiza o senso pragmático dos espartanos por regular seu poder de abstração que era uma virtude dos atenienses. Plutarco colecionava anedotas, nas tradições oral e escrita, como as reunidas em suas anedotas sobre espartanos, muitos deles ilustres e apresentados em ordem alfabética no *Apophthégmata Lakoniká* entre as “Máximas de espartanos desconhecidos” (PLUTARCO, 1987). A respeito da anedota de abstração que trata do espartano depenador de rouxinol, a tese *Humor e alegria em Tutaméia: terceiras estórias* chama a atenção para o valor da meditação sobre o estético que, em seu desenvolvimento, mostra-se útil e interessante:

De **subtração** em **subtração**, o sujeito desaponta-se com o pouco proveito que lhe trará a carne e menoscaba a voz, signo do imaterial, do belo e do poético. Seu espírito pragmático, para o qual o trinado animal é pura futilidade, contrasta com aquele que subjaz a este livro tão descarnado que é *Tutaméia*; aqui o estético é assunto privilegiado de meditação (e é dessas minigâncias que se vai desenrolando, por contradição, o útil e o interessante). (BUENO, 2012, p.154) (grifos da autora)

Conforme *Lógica do sentido*, de Gilles Deleuze, o não-senso antecede o sentido ou mesmo “o sentido é produzido, sempre produzido em função do não-senso” (DELEUZE, 2006, p. 75). Ao empregar um não-senso, se diz um possível linguístico. “O TERRENO.

*Diante de uma casa em demolição, o menino observa:* - “Olha, pai! Estão fazendo um terreno!” (ROSA, 1979, p.8) (grifos do autor). A enunciação de não-senso não coincide inteiramente com a intenção de dificultar ou impedir a comunicação. Seus efeitos de humor e ironia colocam em questão os limites da linguagem e evidenciam que o sentido é produzido por ela. Na seguinte anedota do prefácio “Nós, os temulentos”, o protagonista se esquia da coerção exercida por seus interlocutores, o padre e os passantes, por meio de um chiste de não-senso que desloca o curso habitual do pensamento deles.

*E, vindo, noé, pombinho assim, montado-na-ema, nem a calçada nem a rua olhosa lhe ofereciam latitude suficiente. 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 respondeu, 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, 1979, p.101) (grifos do autor)*

O não-senso tem sentido em si mesmo e obtém sua potência mimética máxima por subtrações que esvaziam os significados já estabelecidos para reconduzirem o sentido à superfície da linguagem (DELEUZE, 2006, p. 31).

“Aletria e hermenêutica” fornece exemplos de anedotas desitivas, ou subtrativas, como:

*“O nada é uma faca sem lâmina, da qual se tirou o cabo...” (Só que, o que assim se põe, é o argumento de Bergson contra a ideia do “nada absoluto”; “... porque a ideia do objeto “não existindo” é necessariamente a ideia do objeto “existindo”, acrescida da representação de uma exclusão desse objeto pela realidade atual tomada em bloco”. Trocado em miúdo: esse “nada” seria apenas um ex-nada, produzido por uma ex-faca.) (ROSA, 1979, p. 5-6).*

O primeiro enunciado define o nada como uma faca e, por não-senso, subtrai os elementos que constituem o objeto “faca” (lâmina, cabo). Em seguida, em itálico, a operação de eliminar as partes do objeto até que ele desapareça e figure o nada é atribuída à ideia do “nada absoluto” de Bergson, citado sem itálico, que propõe o nada como representação do produto de uma subtração. De novo em itálico, outro enunciado de não-senso sintetiza a abstração anterior da “ex-faca” que, análoga ao “ex-nada”, por regressão, designa a faca. A lei regressiva de não-sensos produz operações subtrativas que constituem a presença anterior do objeto ausente. Trata-se de um exemplo também da explicação da *Lógica do sentido* acerca do não-senso como lei regressiva que propõe séries com sentidos autônomos (DELEUZE, 2006,



p. 72), ou seja, jogos puros que constituem a existência do impossível: quase-causas ou causas ou efeitos como os das anedotas de abstração. As anedotas de abstração operam subtrações e negações. “*Saudade é o predomínio do que não está presente, diga-se, ausente.*” (ROSA, 1979, p.12)

De acordo com a dissertação *O O. A ficção da literatura em Grande sertão: veredas*, a escritura de Rosa produz efeitos de imaginário mitológico como hermenêutica de um suprasenso ficcionalmente atribuído a um outro cultural iletrado. Os prefácios de *Tutaméia*:

[...] negam-se como prefácios por sua própria proliferação paradoxal, não são “literatura”, também fogem explicar o processo extraordinário utilizado pelo Autor para compor seus textos; com tanto escamotear maneirista e perverso, são um outro gênero – utiliza-se o termo por comodidade pois sua determinação clássica é coisa impossível num Rosa – um gênero difícil, de imensa afirmação da diferença, em que se deslocam limites do teórico, produzido como ficção em que a metalinguagem explicitadora se propõe como efeito parodístico da literatura e figura. (HANSEN, 2000, p.72-73)

Uma suposta “natureza da significação” anterior à “categorização linguística” da palavra corrobora o “cratilismo de Rosa” ou “platonismo como formidável saber dos signos”. O “inexpresso do sentido” é efeito de uma prática discursiva que afirma a intuição por idealismo linguístico. Esse indizível é afirmado como causa, sendo efeito, ou como hermenêutica, sendo retórica: “técnica expressiva de produção de um efeito de hermenêutica que postula uma ‘significação das significações’ etc”. A máquina textual projeta a infinitude da significação “aberta aos mergulhos da hermenêutica” graças aos “efeitos místicos” de regras retóricas finitas (HANSEN, 2000, p. 44-77, 107 e 118) e, portanto, formuláveis.

A circularidade mítica “valoriza a ausência” que, repetida, por progressão, produz sentido (HANSEN, 2000, p. 123-124 e 159). O discurso mítico é “metáfora da história”, segundo Vico. Seu objeto figural “postula uma unificação” que sintetiza os tempos históricos parecendo retirar-se deles. A figura mítica restitui-nos ao que uma anedota de abstração denomina “invulnerabilidade e plenitude primordiais”, ou “Éden pré-prisco” (ROSA, 1979, p. 4), graças aos efeitos iluminadores de uma linguagem metafórica “não tanto falada pelos homens, antes aos homens”, conforme Paul Ricoeur (HANSEN, 2000, p. 160).

A dissertação *O O. A Ficção da Literatura em Grande Sertão: Veredas*, escrita por João Adolfo Hansen nos anos 70, propõe três grupos de leitores ideais que, na situação da ditadura, elogiavam a literatura de Rosa como revolucionária, acusavam-na de reacionária ou substancializavam como verdade os mitos representados nela. Tais leitores viam-se divididos

entre o “refúgio no arcaico” sertanejo, representado regressivamente como um passado mítico, segundo os críticos que acusavam Rosa de formalismo, e a “teatralização da forma” que, segundo Hansen, recusava a ordem preestabelecida e afirmava um outro cultural, que escapava das categorizações da oposição *conteudismo/formalismo* então corrente. Alguns dos leitores engajados podiam entender a literatura de Rosa como reacionária por não encontrarem nela uma imagem das contradições sociais da realidade sertaneja, pois os conteúdos figurados, mesmo quando críticos, evidenciavam a efetuação *ficcional* de metafísica<sup>26</sup>. A crítica concretista, por sua vez, redimensionava a expectativa revolucionária quanto à literatura, ao propor a noção de “literariedade” como ruptura de uma suposta norma linguística<sup>27</sup>. Assim, a literatura de Rosa romperia com uma suposta norma linguística em seus desvios lexicais, como os neologismos, e rupturas sintático-semânticas de uma presumida estrutura linguística normativa, suposição que, linguisticamente, segundo Hansen, apagava os “índices de contradição dos usos cotidianos da língua” e, literariamente, reduzia a singularidade retórica do discurso da obra a fato de língua. Outra orientação crítica era a que hipostasiava o mito como essência, tomando sua representação ficcional como texto que afirmava a verdade mítica; assim, as análises por vezes comparavam aspectos semelhantes de mitos de diversas proveniências culturais para deduzir a substancialidade deles que seria revelada no texto literário para a libertação dos homens, o que, segundo Hansen, desistoricizava a ficção e também o mito, que era “deslocado da prática social em que ocorre como simbólico que articula o imaginário de tal ou qual grupo”. Nos anos 70, a posição crítica assumida por Hansen quanto aos textos de Rosa propunha que eles inventavam ficcionalmente o outro cultural por paradoxo, humor, ironia, “dissolução da forma”, “supervalorização da imagem”, “mito como teatralização de sínteses do tempo e uma intensa afirmação do futuro” (HANSEN, 2000, p. 25, 27-28 e 31).

---

<sup>26</sup> Mais ou menos como o espartano da anedota, que depenou um rouxinol e ficou decepcionado por encontrar, naquele corpinho franzino, uma voz, e mais nada (ROSA, 1979, p.7).

<sup>27</sup> Constituída no século XX por estudiosos como Saussure, a ciência linguística rompeu com o preceituário da gramática normativa, da filologia e da gramática comparativa. No *Curso de linguística geral*, a teoria do valor de Saussure é tributária da decisão metodológica pelo recorte sincrônico que descreve o *estado da língua* para chegar à gramaticalidade do sistema de signos diferenciados conforme os valores de seus fonemas e significações. Conforme Jakobson, as limitações desse método são considerar a língua de modo abstrato, como um objeto monolítico, e relegar a segundo plano os atos de fala que dinamizam a língua (JAKOBSON, 1992, p.52). O capítulo “Natureza do signo linguístico” esclarece que as relações de valor entre significante e significado não são arbitrarias, mas imotivadas e socialmente necessárias, e a arbitrariedade se dá na ligação de signos e coisas (BENVENISTE, 2005, p.53-59).

O campo literário brasileiro contemporâneo à primeira edição de *Tutaméia* reclamava libertação política e redenção mítica, o que também ajuda a entender certo silêncio a respeito de um livro que, com humor, narra estórias bem sucedidas de personagens irreflexivos, nega a (H)história e apresenta os efeitos superiores dos mitos como resultados de uma subtração total. Alguns dos trabalhos recentes de pós-graduação sobre o *Tutaméia*, escritos por pessoas que cresceram no período de redemocratização, estudam o humor e a forma artificiosa como possíveis obstáculos para a primeira recepção. A recente atratividade de *Tutaméia* talvez se explique porque hoje alguns de nós o lemos como um livro meio maldito de um autor canônico que parece ter escolhido tensionar algumas das posições asseguradas pelo campo literário de sua época.

#### 1.4 A recusa da mimese clássica e realista

Com base no artigo “*Grande sertão: veredas* e o ponto de vista avaliativo do autor” (HANSEN, 2007a, p.59-62), infiro que *Tutaméia*, notadamente seus quatro prefácios, avalia, para o leitor, as próprias estruturas narrativas que inovam por negarem e ironizarem padrões tradicionais de representação como o clássico e o realista. *Tutaméia* reverte os modelos clássicos de *mimesis* que, de acordo com o *Mimesis e modernidade*, pressupõem a dualidade do real e do representado: representação, expressão, realismo, cópia fotográfica, aspiração à idealidade, etc (COSTA LIMA, 1980, p.48). Conforme o artigo “Lukács e a atualidade da defesa do realismo na estética marxista”, sob influência inicial do idealismo hegeliano e depois da dialética materialista, a defesa da dimensão épica da literatura realista por Lukács prescreve a fundamentação científica da representação: pelo conceito filosófico e pelo discurso histórico tomado como modelo teórico-metodológico. Uma vez superada a orientação ilusória da percepção subjetiva graças à fundamentação científica, a representação serviria a projetos globais de compreensão humanista do mundo (DUAYER, s.d.). Os índices de leitura e releitura de *Tutaméia* posicionam tangencialmente as iniciais do nome do autor (J. G. R.), descentralizado em relação à escrita, na ordem alfabética dos títulos de contos e prefácios. Essa ordem alfabética forma uma unidade convencional injustificada, o que ironiza o caráter convencional e a estabilidade ilusória de toda ordem, como a das ordens discursivas mobilizadas no debate. Além disso, o prefácio “Aletria e hermenêutica” apresenta a estória como um modo de ser que privilegia a invenção e nega ser como as representações da (H)história. Outro exemplo de recusa da padronização realista da forma é dado no prefácio “Sobre a escova e a dúvida”. Nele, o alterego do autor, Rão, integra pontos de vista

conflitivos como a combatividade destrutiva das vanguardas históricas e a defesa lukacsiana do romance realista de modelo épico. Como ser paradoxal, Rão censura o esteticismo e a disposição negativa do narrador-autor para, no final, propor a ele a autoria conjunta de um certo livro.

De acordo com o artigo “História é um esboço”, Lukács considerava o romance como a forma literária por excelência, a princípio na posição coadjuvante de “poema da História” e depois elevado, “como órgão da era moderna, à categoria que na antiguidade se atribuía às epopéias homéricas”. Entendido por Lukács como índice do presente, o romance compartilha com as narrativas da história representações de acontecimentos em curso que revelariam para o leitor os mecanismos das forças históricas. Similarmente à amplitude e multiplicidade de aspectos considerados nas representações do processo histórico, os romances podem oferecer uma visão de conjunto e uma pluralidade de perspectivas, o que Lukács considerava superior às fantasias e juízos individuais dos autores. “Os autores de romance reagiram com uma ampla dissolução do fluxo narrativo em prol de uma mudança forçada de estilo e perspectiva, mas também com uma multiplicação do espectro entre experiência passada e presente” (LÄMMERT, 1995, p.289 e 292). Exemplos consagrados de atenção às expectativas quanto ao grande romance realista combinada à experimentação modernista são os romances de Faulkner que tem seu nome aludido no anagrama “Klaufner” citado por Rão, o alterego do autor-narrador de “Sobre a escova e a dúvida”.

De acordo com o capítulo “Do modernismo em William Faulkner: *As I lay dying*”, os romances e contos de Faulkner se integram às “linhas de força que alteraram profundamente o panorama literário e cultural nas três primeiras décadas do século XX.” A contribuição de Faulkner peculiariza-se por combinar as ambições do grande romance realista do século XIX, herdadas da cultura vitoriana, a técnicas modernistas por meio das quais realizou uma escrita por paradoxos. Os processos de modernização minaram as dicotomias morais constitutivas dos valores regionais e vitorianos, diante do que a filiação à arte moderna passou pelo reconhecimento da insustentabilidade dos padrões binários de racionalidade. Os valores da matriz regional são colocados em perspectiva na experimentação narrativa que insere sua literatura no quadro do modernismo americano. Faulkner nomeia como *Yoknapatawpha Country* a região ficcional que serve como sua versão do sul dos Estados Unidos, sua terra natal. Essa relação inventiva com a realidade sulista se fundamenta no privilégio modernista da imaginação, o que permite um alargamento universalizante dos personagens em função da diminuição das restrições no tratamento do espaço e do tempo (AZEVEDO, 2006, p.71-72, 75,77 e 80).

De acordo com o artigo “A *Teoria do romance* de Georg Lukács e a filosofia clássica alemã”, a *Teoria do romance* foi escrita sob influência da *Estética* de Hegel para quem a obra de arte não se confunde com o objeto tomado como belo graças a características a ele imanescentes, mas depende de um processo que inclui o sujeito da experiência estética e o reconcilia ao objeto de arte que serve de mediação à realidade (MONTEZ, 2000, p.100). Em sua primeira fase de orientação romântica, Lukács contrasta a época moderna com a antiguidade grega quando dos palácios foram narradas as epopéias de heróis guiados pelos deuses em experiências plenas de sentido e comunicadas às comunidades que nelas reconheciam seus valores. O filósofo húngaro valorizava a epopeia por ver nela uma mediação efetiva à realidade comunitariamente compartilhada. Ao elogiar o caráter épico de alguns romances, Lukács afirmava, sob a influência de Hegel, que a forma ainda poderia servir de mediação à realidade com o auxílio dos sistemas filosóficos e dos modelos do discurso histórico. Contra essa possibilidade, um romântico como F. Schlegel propusera o romance como forma negativa movida pela ironia, na aurora da modernidade, quando escritores intelectualizados e metafisicamente sós não poderiam compartilhar experiências comunitárias, mas endereçar formas irônicas quanto ao próprio caráter demasiado humano a leitores igualmente solitários. Já na fase marxista, o artigo “O problema da perspectiva” de Lukács afirma que o valor da literatura depende de sua eficácia em traduzir o “passo real dado pelo movimento” ou processo histórico por meio da representação orgânica de tipos e indivíduos que encarnam e antecipam as tendências da época. A literatura realista socialista não deveria errar ao representar a realidade ou figuraria homens de vida fantasmática (1968, p.282-283).

Conforme “Aletria e hermenêutica”, a estória não aspira a uma perspectiva profética do movimento da história e uma das anedotas de abstração nega o erro como possibilidade para afirmar a realidade do que seja pensado e falado. “O erro não existe” (ROSA, 1979, p.8) contraria o pensamento clássico: as vertentes platônica e aristotélica, a mimese das ideias e a definição de modelos de poesia adequados à educação dos cidadãos. A estória recusa o primado racionalista e teórico-metodológico dos modelos clássico e realista de representação. Nos desfechos das estórias de *Tutaméia*, as situações limite iniciais são superadas ou repropostas e esses finais “felizes” se destacam entre as convenções da comédia clássica incorporadas às estórias. *Tutaméia* escolhe a via do cômico para lutar pela verdade no pensamento grego, via que desestabiliza o caráter normativo que marcou a apropriação da herança clássica, na história ocidental. As estórias não querem ser (H)história e preferem as convenções da comédia às da epopeia que Lukács vê atualizada no romance realista. As

narrativas curtas com seus finais bem sucedidos, que regalam a imaginação, frustram qualquer expectativa de uma imagem crítica e sistemática do processo histórico.

Na primeira parte do prefácio “Sobre a escova e a dúvida”, o nome Roasao permuta e agrupa as letras do nome do autor, Rosa, e do personagem Rão. O autor nomeia seu alterego Roasao e apelida-o de Rão, que também é escritor e assina como Radamante. No final dessa primeira parte, Rão propõe ao autor escreverem um livro juntos. Como *Tutaméia*, um livro escrito por Rosa e Rão resultaria em um debate chistoso de concepções discrepantes; Rão exigia rupturas vanguardistas e “intentava escrever” romances que lhe garantissem a glória “ante todas”, com as mulheres. Penso no apelido Rão como metonímia da canção popular “João da ra rão”. O pseudônimo Radamante evidencia a orientação cerebral e judicativa das concepções estéticas de Rão que também é dominado pela nostalgia e a singeleza. Rão passeia com o autor pelo *Montmartre*, conversa sobre literatura na praça do Tertre onde sentam-se para jantar e, no final, os dois são embalados por canções transatas no *Lapin agile*. Os alteregos conversam sobre literatura nesses ambientes tornados turísticos por terem sido pontos de encontro de artistas modernos e vanguardistas, no começo do século XX.

A motivação da literatura de Rão é a glória, não a magnificência, mas a fama: “*arriba e ante todas, ele havia de realizar-se!*”. A finalidade do singelo Rão é realizar-se perante todas, ou perante as mulheres, que são metonímias das ilusões depois cantadas em “*Le temps de cerises*”, no *Lapin agile*. Lia autores como Klaufner, anagrama de Faulkner, e Yayarts que é um chiste com formação mista a partir dos componentes “yay” e “arts”. O idioma inglês conta com o vocábulo “yay”, substantivo ou advérbio interjectivos, que é uma forma alternativa e coloquial do arcaísmo “yea”, sinônimo do advérbio afirmativo “yes”, e que expressa embevecimento (WIKTIONARY, 2013). Leitor de Yayarts, Rão demonstra um triunfalismo ingênuo quanto à contribuição das artes, que seria justamente a destruição de tudo, e conclui que esse método destrutivo nos faria saltar ao “*mundo novo aclássico, por perfeito.*” (ROSA, 1979, p.147) (grifos do autor) Os argumentos de Rão caricaturam o preceito destrutivo das artes de vanguarda, ironicamente suscetível ao sucesso, e à conseqüente cooptação. Rão planeja dar continuidade a padrões vanguardistas de ruptura e expõe suas exigências quanto aos romances que planeja escrever: o desprezo pela domesticação da arte em estilos catalogados pelas instituições, a prioridade de um projeto político comunal que dirimisse a subjetividade do autor e a noção de obra, não apenas a crise como a morte do gênero romance, a vocação destrutiva e combativa de motivação utópica, a rejeição da torre de marfim ou da autonomia oitocentista da arte em relação à esfera social.

Rão contrabalança com nostalgia e singeleza os julgamentos excessivos de Radamante que encarna ao avançar em ajuizamentos étlicos, do “bordeaux *seco, branco*” na praça do Tertre ao conhaque no *Lapin agile*. Radamante se particulariza por julgar e desclassificar a primazia da forma na poética do autor. “- Você é o da forma, desartifícios. . . – *debitou-me*. – Mas, vivamos e venhamos. . .” (ROSA, 1979, p.147) (grifos do autor) A dissertação *Sobre o que não deveu caber. Repetição e diferença na produção e recepção de Tutaméia* estuda os manuscritos e datiloscritos de *Tutaméia*. Um deles informa que Radamante explicava ao narrador suas posições sobre autores como Lukács, Kafka e Faulkner, nomes que constam em um dos manuscritos que Guimarães Rosa eliminou da versão publicada. “Lukács, o único autor teórico presente na lista, em muito pode enriquecer nossa leitura quanto à fuga de uma *mimesis* colada à teoria do reflexo e que, inevitavelmente, teria como horizonte pensar um determinado conceito de realismo como paradigma.” (GAMA, 2008, p.166)

Rão expõe suas posições políticas e estéticas enquanto por ironia o narrador, ou o autor, salienta aspectos de sua *práxis* manifestos em detalhes como o desinteresse pela velhinha pedinte, que contrasta com sua afoiteza em relação ao câmbio do dinheiro, às vindimas, à glória, à revolução e às francesas...

*Denunciou-me romances que intentava escrever e que lhe ganhariam glória, retumbejante, arriba e ante todas, ele havia de realizar-se! Lia no momento autores modernos, vorazes substâncias. Explicou-me Klaufnier e Yayarts. Deu redondo ombro à velhinha em cãs, por amor de esmola vinda cantarolas fanhosear à beira da mesa. Desprezava estilos. Visava não à satisfação pessoal, mas à rude redenção do povo. Aliás o romance gênero estava morto. Tudo valia em prol de tropel de ideal. Tudo tinha de destruir-se, para dar espaço ao mundo novo aclássico, por perfeito. Depois do filet de sôle sob castelão bordeaux seco, branco, luziu-se a poularde à l’estragon, à rega de grosso rubro borguinhão e moída por dentaduras de degustex. Nada de torres de marfim. Droga era agora a literatura; a nossa, concalhorda. Beletristas. . . Mirou em volta. Paris, e senão nada! As francesas, o chique e charme, tufões de perfume. Desse-se inda hoje uma, e podia leva-la a hotel? – estava-se já na curva do conhaque. – Você é o da forma, desartifícios. . . – *debitou-me*. – Mas, vivamos e venhamos. . . – *me esquivei, de nhaniônias. Viemos ao Lapin Agile, aconchego de destilada boêmia inatural e canções transatas. Encerebrava-se ainda o Radamante, sem quanto que improvando-me? – Você, em vez de livros verdadeiros, impinge-nos. . . Não o entendi de menos: no mal falar e curto calar, prisioneiro de intuitos, confundindo sorvete com nirvana.* (ROSA, 1979, p.147-148) (grifos do autor)*

Na curva do conhaque, os ajuizamentos de Radamante mostram-se dominados pela paixão do éter, similarmente ao que ocorreu no entreguerras, quando as vanguardas desnortearam e incendiaram a vocação moderna para a formação dos homens por meio da “beleza lógica”,

que é como F. Schlegel (1997, p.27) definiu a ironia em um de seus fragmentos, ou para disjunções da lógica, como as efetuadas pelo chiste que Jankélévitch chama “*chimie logique*” (1964, p.139). Hardenberg afirma o seguinte sobre o chiste: “Chiste denota perturbação de equilíbrio – é consequência da perturbação e, ao mesmo tempo, instrumento de sua restauração. A paixão possui o chiste mais intenso.” (1991, p.26) Se a centelha do chiste romântico perturba e restaura, o incêndio vanguardista tem pressa de destruir e invocar o mundo perfeito, pós-histórico<sup>28</sup>. No caso de Rão, a paixão é etílica e sua pessoa, mais fraca que o neologismo “concupiscir”, não tinha força para suspirar ou ter saudade:

*Rão ora gratuitamente embevecia-se (...) inclinada pessoa, mais fraca que o verbo concupiscir. Tinha a cara de quem não suspirou. (...) Temia ele o novo e o antigo, carecia constante sustentar com as mãos o chão, as paredes, o teto, o mundo era ampla estreiteza. Queria, não queria, queria ter saudade. Não ri. (...) – Você evita o espirrar e mexer da realidade, então foge-não-foge... – ele disse, um pouquinho piscava, me escrutava, seu dedo de leve a rabiscar na mesa, linhas de bel-escrita alguma coisa, necessária, enquanto. Eu era personagem dele! (ROSA, 1979, p.147-148) (grifos do autor)*

Rão também lê e censura o autor, entendendo sua disposição negativa, sua admissão do erro como coisa positiva, entende sua paixão classicizante<sup>29</sup> pelo ser da linguagem como opção pela bel-escrita que evita os irrompimentos e agitações “da realidade”.

A tese de Ramos (2007) considera Roasao como alterego e os demais (Zito e tio Cândido) como projeções da voz autoral, e atribuo a pertinência dessa diferenciação ao papel

<sup>28</sup> Refiro-me ao filósofo Kojève e sua enorme influência “no mundo intelectual francês (e europeu), desde meados da década de 1930”. De acordo com o artigo “A plausibilidade da pós-história no sentido estético”, Kojève aproximou Hegel dos vanguardistas com sua interpretação da *Fenomenologia do espírito* que parte da dialética do senhor e do escravo proposta como chave da obra hegeliana. Kojève viu na filosofia hegeliana uma abertura de caminho para a emancipação do homem que depende da superação de sua posição de escravo pela condição de filósofo ou sábio possuidor de um saber absoluto que se realizará no fim da história (DUARTE, 2011, p.158-160). A esse respeito, também trata o artigo “A filosofia concreta de Alexandre Kojève e a teoria do imaginário de Jacques Lacan” (SALES, 2002). No terceiro capítulo, ao tratar do chiste, cito uma das sentenças finais do conto “Palhaço da boca verde”: “Mas todos morrem audazmente – e é então que começa a não-história.” E a seguinte fala do palhaço Xênio se aplicaria muito bem à audácia dos vanguardistas, no entreguerras: “– Só o moribundo é onipotente” (ROSA, 1979, p.117). O depois da história, na perspectiva desse conto, é a não-história ou a morte. Esse reconhecimento da história como campo da ação redimensiona a disposição dos realistas e modernistas de restaurar o aquém-túmulo; o faz com a exigência moderna da ação química do chiste à qual a ironia recorre sistematicamente. Já o acento destrutivo, em relação à história, da paródia vanguardista é deslocado em *Tutaméia* que, com humor, emparelha discursos de tempos históricos diversos e os faz atritar para destacar o caráter ilusório indispensável desse material; o que serve de precaução ao rigor do espartano da anedota de abstração que “*depenou um rouxinol e, achando-lhe pouca carne, xingou: – ‘Você é uma voz, e mais nada!’*” Adiante, o prefácio caracteriza o ilusório das coisas como intrincado: “*Tudo portanto, o que em compensação vale é que as coisas não são em si tão simples, se bem que ilusórias.*” (ROSA, 1979, p.7) (grifos nossos)

<sup>29</sup> Ao analisar o vocábulo “aletria”, a tese *Risada e meia* observa que Heidegger retoma a acepção pré-socrática de *a-létheia* que identifica ser e pensar (RAMOS, 2007, p.56). Servi-me da análise de Ramos a esse respeito no item referente ao humor excessivo de *Tutaméia*.



de contraponto central da função crítica hipertrofiada em Roasao. Como o alterego, as demais projeções também funcionam como naipes da voz autoral composta como um coro que reúne as funções religiosa, filosófica e política. Nesse aspecto, o coro do quarto prefácio restabelece a ressonância do coro antigo restrita às normatividades linguísticas em “Hipotrérico”, com seu coro sertanejo-humanista, e ao enquadramento da paixão ética do bêbado Chico que se evade ante nossa condição trágica, em “Nós, os temulentos”.

O autor se refere a Rão pelo pseudônimo Radamante (contralto) no momento em que a bebida acentua sua criticaria acerca do fazer literário. Mas depois de umas “*canções transatas*”, Rão, que também era “*coleccionador de estribilhos*”, ficou nostálgico. “*Vai, finiu, mezza voce, singelo como um fundo de copo ou coração: - Agora, juntos, vamos fazer um certo livro?*” A sequência das canções marca a passagem do juiz Radamante para o colecionador de estribilhos Rão. No auge da febre satírico-ética de Radamante, tocam a “*Vinha do vinho*” e a “*Canção dos oitenta caçadores*”<sup>30</sup>. Depois das grotescas “*Des trente brigands*” e “*La femme du roulier*”<sup>31</sup>, Rão e o autor se veem “*em fortes névoas*” com a melancólica “*Le temps des cerises*” sobre a transitoriedade da vida, as faltas, as ilusões da beleza e do amor (LE TEMPS, 2011). E Rão vai ao ponto: “– Você evita o espirrar e mexer da realidade, então foge-não-foge . . .” (ROSA, 1979, p.146-148) (grifos do autor) Quando terminam concordando em fazer um livro juntos, um coro cantava um *couplet* sobre a morte e a transcendência; e o prefácio cita o estribilho dessa canção popular que é “*Mon père m’a donné un étang*” (MON PÈRE, 2011). Tendo em vista a recorrência das referências ao nome do escritor, “João”, e o gosto de Rão pelas canções populares, a antonomásia Rão pode ser uma réplica do autor às usuais investidas do alterego que o perturbasse com a cantiga popular “São João da ra rão” da qual cito a estrofe que caricatura a IV parte desse mesmo prefácio:

São João da-ra-rão tem uma  
Gaita-ra-rai-ta,  
Quando toco-ró-róca bate nela.  
Todos os anjo-ró-ranjos tocam

<sup>30</sup> “*La vigne au vin*” é uma canção tradicional francesa de bebedeira (LA VIGNE, 2011). “*Quatre-vingts chasseurs*” é uma canção estudantina francesa tradicional que conta as aventuras sexuais de uma marquesa com oitenta caçadores afoitos (QUATRE-VINGTS, 2011).

<sup>31</sup> “*Les trente brigands*” é uma canção adulta na qual alguém conta sobre os abusos sexuais que sofreu por parte de trinta bandidos (LES TRENTÉ, 2011). “*La femme du roulier*” conta sobre uma mulher que ronda, de taverna em taverna, à procura de seu marido boêmio, pois passa por privações financeiras em casa. Tem notícias dele, freguês, se remexendo, no cômodo de cima, com uma das servas do lugar e é convidada a participar da libertinagem. Ela argumenta que seu papel é criar e zelar pelos filhos que, em resposta, dizem que serão como o pai quando crescerem. Essa canção parece ter se originado em “*La femme d’un libertin*” que conta sobre uma situação parecida, mas mais dramática, que termina com a mulher declarando que gostaria de atirar os filhos e o marido no rio (LA FEMME, 2011).

Gaita-ra-raita  
Tocam tanto-ra-ran-to aqui na terra.

Lá no cente-re-rento da aveni-di-ri-ri-da  
Tem xaró-pó-ró-pe escorregou  
Agarrou-sô-rô-rou-se em meu  
Vesti-di-ri-ri-do,  
Deu uma pré-gue-ré-ré-ga e me deixou. (SÃO, 2011)

Rão se contrapõe diretamente ao autor (corifeu-tenor) e o acusa de beletrismo por insistir no investimento na forma.

Nos conselhos de tio Cândido (soprano), um mestre *zen*, coexistem a sabedoria com a poesia; para ele, a imaginação e o pensamento, como o maquinismo mimético do caroço da manga, precedem a composição da realidade e, no limite, da natureza em germe. “*Tudo se finge, primeiro; germina autêntico é depois. Um escrito, será que basta? Meu duvidar é uma petição de mais certeza.*” (ROSA, 1979, p.149) (grifos do autor) De acordo com a dissertação *Ausência e transcendência. Vazio, nonsense e criação em Tutaméia: terceiras histórias*, a escrita de Rosa apresenta uma antinomia estilística que joga com processos de formação de signos: econômicos, por acúmulo de significação; e excessivos, por afrouxarem o campo significativo. A mangueira de tio Cândido serve como “metáfora para o regime significante em sua proliferação indefinida do signo” que reenvia a outro signo também excessivo na “cadeia remissiva da significação”. Em contraposição a esse desencadeamento prolífero do signo simbolizado pela mangueira, Tio Cândido aconselha uma escrita econômica. “- Tem-se de redigir um abreviado de tudo.” (ROSA, 1979, p.149) A dissertação chama a atenção para o fato de que a escrita de Rosa mantém uma antinomia estilística ou o impasse entre a elisão e a proliferação do signo; “em *Tutaméia*, entre significante e significado haverá um constante desequilíbrio, uma dessimetria incontornável que marca o regime dos signos no livro.” (SANTOS, 2011, p.40)

De acordo com *As ousadias verbais em Tutaméia* (SPERA, 1995, p.72), predominam na literatura de Rosa os processos de abreviação dos signos como, por exemplo, o emprego de afixos que geralmente afrouxam ou distendem o campo significativo. A partir desse dado, a dissertação de Santos acrescenta que a escrita de Rosa reverte essa tendência ao afrouxamento pelo emprego de afixos, o que se confirma no uso do prefixo “des” na formação do neologismo “desenredo”. Tanto os afixos como os neologismos costumam tornar os signos prolíferos ou frouxos em relação aos significados que podem resultar em vazios, não referir nem predicar, ou em disparates do regime significante. Mas o conto “Desenredo” exemplifica a antinomia estilística, na escrita de Rosa, capaz de cumular de significantes e tensionar o

signo, o que é possível porque o enredo reitera o sentido subtrativo do recorrente afixo “des” antecipado no neologismo que intitula o conto. Na literatura de Rosa, a escrita assume a tarefa transcendental de abreviar tudo enunciada por Tio Cândido em resposta ao personagem homônimo de Voltaire que, por meio dele, demonstrava sua aversão à metafísica. O abreviado de tudo na escrita deve-se à cooperação de significantes excessivos, voláteis, na indefinição dos signos que, paradoxalmente, orbitam num campo significativo que processa a significação abreviada, tesa. Esse campo significativo funda a significação na imaterialidade do sentido, o que elide o signo. Redigir um abreviado de tudo é possível quando a escrita percorre o limite do dizível traçado no “dizer do limite” (SANTOS, 2011, p.39-43); quando a unidade da escrita se constrói no conflito de discursos acumulados por ironia.

O prefácio “Sobre a escova e a dúvida” ainda apresenta outra projeção da voz do autor, (João)Zito<sup>32</sup>, que lhe fornece um ponto de vista clássico-arcaico acerca da representação. Como aedo, Zito (baixo) guarda o gado e alimenta os vaqueiros; apresenta a função religiosa da poesia; as influências do decoro no estilo do autor se fazem sentir no respeito pelos processos históricos de formação de palavras e na apropriação de elementos e funções do cômico destituídos de efeitos derrisórios. De acordo com o artigo “Fiction and the reader: the prefaces of *Tutameia*”, na primeira parte de “Sobre a escova e a dúvida”, o diálogo do narrador com seu alterego apresenta uma tensão da forma de arte atribuída ao primeiro e as cobranças de uma mimese revolucionária por Radamante. Na sétima parte do prefácio, essa tensão de mimese e invenção se repete, em outros termos, com o personagem Dr. João e o vaqueiro Zito.

*To the extent that Dr. João and Zito disagree but cooperate, have a mild dislike for each other but cannot extricate themselves from each other, their relationship is similar to that of Rao and the I in the first section. Here it is Zito who calls attention to a higher realm of existence. When Dr. João shows Zito a mimetic novel he is writing, Zito chides him for its faith-fulness to ordinary reality. He believes that literature should not reproduce reality as it is, but recreate it. (VALENTE, 1988, p.360)<sup>33</sup>*

<sup>32</sup> Zito foi um dos apelidos de João(zito) Guimarães Rosa e o nome do vaqueiro, ainda que também encontre um correspondente na vida real, segundo Araújo, pode ser entendido como uma das variações dos nomes do autor e de Deus encontrada em personagens dos contos e dos prefácios. “A obra rosiana seria, neste caso, uma tentativa de (...) reparação da unidade perdida, de reconstituição do reino de Deus, de destruição do pecado original, de volta à origem a partir de um exílio.” (ARAÚJO, 2001, p.103 e 104)

<sup>33</sup> “À medida que Dr. João e Zito discordam mas cooperam, têm uma leve antipatia entre si mas não podem se desvincular, seu relacionamento é similar àquele de Rao e o eu na primeira seção. Aqui, é Zito quem chama a atenção para um reino maior da existência. Quando Dr. João mostra a Zito a novela mimética que está escrevendo, Zito o repreende pela sua fidelidade à realidade ordinária. Ele acredita que a literatura não deveria reproduzir a realidade como ela é, mas recriá-la.” (VALENTE, 1988, p.360)

Valente qualifica como mimético o romance realista planejado por Dr. João, o narrador da sétima parte do quarto prefácio que recebe o mesmo nome e forma de tratamento do médico escritor João Guimarães Rosa. “*Dava eu de prenarrar-lhe romance a escrever – estória com grátis gente e malapropósitos vícios, fatos.*” (ROSA, 1979, p.164) O vaqueiro e poeta Zito discorda de Dr. João e apresenta a ele uma concepção de literatura “anti-mimética”, mas moral, que Valente identifica à do autor (VALENTE, 1988, p.361). Zito é uma espécie de aedo, não é um literato. O decoro exige que a invenção atenda a uma necessidade. “-Tudo o que é ruim é fora de propósitos. . . – *poetava?*” Sua concepção arcaica de verdade requer imagens exemplares das coisas visíveis “- A coisada que a gente vê, é errada. . . – *queria visões fortificantes (...).* O que Deus não vê, o sr. dê ao diabo.” Dr. João assume a posição de parceiro de categorias de narradores como os “*cancioneiros e segréis*”, que variam o “*módulo convencional*”, e com eles se alinha por ancestralidade, “*graças aos dezesseis meus quatravós*”. Já na conversa com Zito, o narrador Dr. João se coloca na posição de autor que planeja um romance realista e aprende princípios a ele contrapostos pelo narrador épico: o suprasenso e a observação da necessidade para cooperar na mudança com vistas ao bem que virá.

*Ora, pois, o que no sertão só se pergunta: - Que é o que faz efeito e tem Valença? Zito contou-me estórias, das Três Moças de Trás-as-Serras, o Cavalo-que-não-foi-achado, da Do-Carmo. Deu de adir: - A gente não quer mudança, e protela, depois se acha a bica do resguardado, menino afina para crescer, titiago-te, a bicheira cai de entre a creolina e a carne sã.. O que, com o dito admais, vertido compreender-se-ia mais ou menos: O mal está apenas guardando lugar para o bem. O mundo supura é só a olhos impuros. Deus está fazendo coisas fabulosas. Para onde nos atrai o azul? – calei-me. Estava-se na teoria da alma. (ROSA, 1979, p.162 e 164)*

O aedo cantava a verdade memorável e útil à comunidade que a admitia e conservava provando sua necessidade. A autoridade religiosa do aedo de enunciar a verdade foi aos poucos suplantada pela filosofia e Aristóteles atribuiu à poesia trágica o princípio racional que dá unidade ao enredo. Nesse caso, o preceito de enunciação poética variou o acento da necessidade de síntese dos valores comunitários nos mitos para a necessidade de unidade das partes no enredo verossímil. No período arcaico, o poeta comunicava aos homens um saber sagrado, necessário, moral, e reconhecido pela comunidade; na época de ouro da filosofia, a poesia colocava os mitos em discussão no teatro e Aristóteles lançou as bases do entendimento da mimese como produção que deve educar o cidadão. No quarto prefácio de *Tutaméia*, o poeta arcaico Zito ensina a Dr. João, que planeja um romance realista, que a invenção deve ser regida pelo princípio da necessidade comunitária de sentidos superiores

afirmativos do fabuloso e observáveis em módulos convencionais como os dos cancioneiros. No primeiro prefácio, as anedotas de abstração reúnem procedimentos de categorias narrativas comunitárias, módulos convencionais vigentes, como subtrações e não-sensos que produzem indeterminação percebida como efeito de suprassenso.

De acordo com o artigo “*Grande sertão: veredas* e o ponto de vista avaliativo do autor” (HANSEN, 2007a), que trata do conceito de arte em Guimarães Rosa, o dispositivo efetuado pelo ficcionista produz indeterminação e frustra as tentativas habituais do leitor de o sobrepor a representações já conhecidas. Rosa elabora a ficção da língua pré-Babel que reescreve como se falada por uma comunidade arcaica pertencente a uma era de ouro particularizada como precedente à dualidade do real e do representado, a ficção de uma era na qual se falasse uma mesma língua natural e mítica. A ficção dessa língua pré-Babel reúne retóricas de procedências diversas (religiosas, filosóficas, literárias, etc) que atritam, produzem indeterminação e resultam incompatíveis com os moldes de representação realista. Rosa considerava-se um reacionário da língua que renovou como matéria da ficção situada aquém e além da representação de uma era mítica e sem tradução. A “negação da lógica” incluída nesse estilo arcaico não elogia o atraso nem apresenta a experiência irreflexiva dos personagens como apologia do irracionalismo. A “lógica” é negada na representação de um outro cultural que pensa e fala por meio de uma língua mítica com a qual o autor avalia sua ficção e pulveriza noções fundadas na tradição clássica, revistas e instituídas na literatura: *gênero, obra, representação, forma*.

Na ficção de Rosa, os signos parecem motivados como se pertencessem à língua da era mítica pré-Babel inventada como “estilo singular” do sertão que efetua o “inexpresso do sentido” e libera a significação. “*Copo não basta: é preciso um cálice ou dedal com água, para as grandes tempestades.*” (ROSA, 1979, p.12) (grifos do autor) Em declarações como a entrevista a G. Lorenz, “Rosa usa o termo ‘lógica’ como metáfora crítica dos esquemas instrumentais das linguagens da indústria cultural e dos padrões de representação literária que não mais produzem ideias: ‘Zola vinha apenas de São Paulo’”. As indeterminações da forma negam a lógica ou recusam a aplicação de padrões já conhecidos de representação.

Ora desqualificada como padrão linear imposto à compreensão, ora excluída como “intelectualismo” e “racionalismo” redutores, a “lógica” é caracterizada como esquematização exterior. A negação parece um essencialismo idealista, mais ainda quando a figuração de seus personagens como seres arcaicos que a dispensam é interpretada como expressão de crenças religiosas do homem Rosa. Funcionalmente, porém, a negação da “lógica” na invenção do sertão é avaliativa dos procedimentos artísticos do

autor, indicando que seu projeto poético não se reduz à “irracionalidade” regressiva do mito e do arcaico. Insistindo no valor da enunciação operada por paradoxos por oposição à enunciação “lógica”, que pressupõe o princípio do 3º excluído e da contradição dos enunciados de V/F, Rosa evidencia que sua ficção – como prática de um autor e efeito num leitor – desloca os limites das linguagens literárias miméticas da tradição aristotélica, produzindo a forma como indeterminação das representações conhecidas do leitor. Sua ficção opera com decisões, que evidenciam o arbitrário construtivo da representação, não com adequações verossímeis da palavra e dos enunciados a opiniões preestabelecidas como verdadeiras: “Pão ou pães é questão de opiniões”, diz Riobaldo. (HANSEN, 2007a, p.59)

A ficção de Rosa desloca os limites das linguagens literárias miméticas da tradição aristotélica na forma efetuada como um “arbitrário construtivo” arquitetado pelo autor para o leitor (HANSEN, 2007a, p. 59-62).

Conforme o artigo “Os prefácios de *Tutaméia*” publicado em *O Estado de São Paulo* e depois acrescentado como apêndice do livro, Guimarães Rosa confessava ao amigo húngaro que os textos da coletânea têm uma unidade dinâmica obtida na relação dos fragmentos.

A essa confissão verbal [Rosa] acresce outra, impressa no fim da lista dos equivalentes do título, como mais uma equação: ‘*mea omnia*’. Essa etimologia, tão sugestiva quando inexata, faz de *tutaméia* vocábulo mágico tipicamente rosiano, confirmando a asserção de que o ficcionista pôs no livro muito, se não tudo, de si. Mas também em nenhum outro livro seu cerceia o humor a esse ponto as efusões, ficando a ironia em permanente alerta para policiar a emoção. (RÓNAI, 1979, p. 193-194) [chave minha]

A ironia policia a emoção e induz a chistes com as matérias diversas que combina. Como quando as epígrafes afirmam a unidade, natural e mítica, do conjunto de textos do livro qualificados com a metáfora romântica da construção orgânica. O conteúdo “orgânico” dos dois índices, de leitura e releitura, contrasta com sua organização alfabética interrompida tangencialmente pelas iniciais do nome do autor, que tange e desloca.

Do modo como foi teorizada por Aristóteles, a *mimesis* clássica ajusta as categorias da língua às categorias de pensamento lógico. Rosa recusa essa adequação ao efetuar deslocamentos nas categorias do discurso mimético que extrapolam os regimes desse pensamento, efetuam discursos incompatíveis com os usos dominantes da língua e a afirmam como dispositivo, “mimese produtiva: *poiein*.” (HANSEN, 2000, p.76-77) O discurso mimeticamente adequado é deslocado por não-sensos que, no uso empírico, apontam a própria produção de sentido. Em “Aletria e hermenêutica”, as anedotas de abstração recorrem ao não-senso para formular o suprasenso ou o sentido mítico da vida contraposto aos regimes da razão instrumental que domestica a língua e esteriliza sua poesia (ROSA, 1979, p. 3-4). O

não-senso produz sentidos superiores graças ao potencial que deslocamentos e recategorizações linguísticas apresentam de produzir novas significações, diferença, que Rosa chamava “inexpresso do sentido” (HANSEN, 2000, p.82).

*Tutaméia* coloca a literatura em debate por meio da ficção do ser estória que, como os mitos, requer uma compreensão que sentimos como “intuitiva” porque não se ajusta a modelos discursivos autorizados como os científicos, como os da história. “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.” (ROSA, 1979, p.3) (grifos do autor) A estória, que não quer ser como a história e a História, tem uma semelhança mínima e esporádica com um tipo especial de anedota, a anedota de abstração, que serve como instrumento de transcendência. A diferenciação de *estória*, *história* e *História* feita na introdução do prefácio “Aletria e hermenêutica” parodia a passagem encontrada na *Poética* de Aristóteles acerca da superioridade da poesia em relação à história. O estagirita atribuiu essa superioridade à unidade, síntese e alcance filosófico da poesia que conserva o poder de sugestão dos mitos eficientes em habilitar os cidadãos para a vida civil. Oficialmente, a modernidade destituiu os mitos dessa função formativa. Como ciências, a filosofia e a história produzem discursos considerados verdadeiros por suas épocas; já a poesia, ou a literatura, por vezes foi relegada a expressão subjetiva que serve de apêndice desses discursos, como ilustração, engano ou adorno, hoje entretenimento. Como ficção de um discurso oral, não individual e um pouco parecida com as narrativas comunitárias, a estória se esquivava daquelas atribuições da literatura e as coloca em questão.

O ensaio “A estória cont(r)a História” apresenta posições românticas acerca da poesia e do imaginário para se manifestar favorável à oposição da estória à história. Esse contraste torna possível a admissão do real como produto da tensão dialética que prioriza a imaginação como faculdade que organiza e unifica a multiplicidade da percepção. Uma má compreensão dessa lição romântica explica a impostura dos “inquisidores ideológicos” de Rosa que segregam o real e o irreal, fraturam a “estrutura unitária do tempo, onde coexistem futuro, presente e passado”, em suma, ignoram que a “arte parte da realidade para criar a realidade.” No rastro da defesa romântica do poder fundador da poesia, Guimarães Rosa “restaura para nós a originalidade da *mimese* aristotélica” que, embora tivesse um sentido produtivo próximo ao da *invenção*, teve sua significação degradada e amplamente difundida como cópia e espelho (PORTELLA, 1983, p.198-201).

### **1.5 Apontamentos sobre as relações da literatura com a história**

Para pensar as relações conflitivas da literatura com a história, que se estabeleceram desde o princípio de modo hierarquizado, considero aspectos de relevo na gênese desses tipos de discursos, poesia e história, que tiveram seus estatutos definidos concomitantemente, no século IV a. C. grego. Texto fundador dos estudos de composição poética, a *Poética* de Aristóteles é revisitada por estudiosos que repensam a mimese, o conceito chave dos preceitos aristotélicos acerca da tragédia. Na *Poética*, encontramos a passagem acerca da diferenciação de poesia e história que é parodiada na introdução de “Aletria e hermenêutica”. O estudo da mimese, retomado no segundo capítulo desta tese, contribui para pensar as relações da poesia e as realidades que, a partir da modernidade, passam a ser consideradas como segmentos do processo histórico. Ao pensar a história como ficção de um modo de ser que nega a (H)história, atento para dois períodos históricos: o mundo grego antigo e a modernidade. O mundo antigo porque considerou a história como discurso verdadeiro sobre os acontecimentos, entendendo “verdade” não como adequação do discurso à realidade empírica, mas como não-esquecimento; e porque, simultaneamente, a poesia adquiriu estatuto próprio como arte do possível verossímil e veio perdendo, desde então, a autoridade sobre a verdade. O mundo moderno porque, para se constituir, dependeu da noção de história como processo e gerou condições para que surgisse e se desenvolvesse a literatura propriamente dita.

De acordo com o *Mimesis e modernidade*, de Luiz Costa Lima, a poesia trágica e a história de Heródoto apresentaram estratégias distintas para um problema da época também de interesse filosófico: a incerteza acerca da palavra e da verdade.

Diante da problemática da palavra, a *mimesis* trágica optará por dizer que, entre a palavra e a realidade, há uma tamanha rede de causalidades que nunca a segunda se torna transparente à primeira. O *lógos* filosófico adotará distinta estratégia: tratará primeiro de neutralizar a *mimesis*, seja confundindo-a com uma palavra inferior (Platão), seja a submetendo à norma que a razão procurará lhe emprestar (Aristóteles). (COSTA LIMA, 1980, p.24)

A poesia trágica explorava a ambiguidade da palavra mítica. Admitindo que a enunciação da verdade fosse passível de confiança e suspeita, persuasão e engano (*apate*), luz e sombra, simultaneamente, produz uma margem de incerteza na qual a *mimesis* atua com vistas à purificação (*catarse*). De outro modo, por considerar a ambiguidade do mito ineficaz, a história rejeitou o recurso ao engano e optou por persuadir relacionando os eventos por causalidade. A história passou a ordenar os acontecimentos naturais e as ações dos homens



em geral, não apenas dos políticos, como socialmente consequentes, com a intenção de não esquecê-los, no contexto da expansão de Atenas que vivia o conflito de oligarcas e democratas, a substituição das asserções do sacerdote pela justiça dos tribunais, a ameaça persa e a rivalidade de Esparta.

[...] o desenvolvimento das formas jurídicas, a preocupação com a causalidade histórica, com o papel dos deuses e do próprio homem na configuração de seu destino, todos eles dependentes da capacidade de discussão, implicavam, por frentes diversas, o conhecimento da palavra e a exploração de sua potência. A verdade, que já não pode ser assertórica, há de ser persuasiva. (COSTA LIMA, 1980, p.27)

Por sua vez, a filosofia colocou-se em posição superior, apta a julgar e hierarquizar os discursos da história e da poesia trágica. Platão subordinou a poesia à palavra do filósofo que se apresenta como mestre da verdade emanada como luz do Ser, o que o autoriza a hierarquizar os entes e o lugar das sombras onde a *mimesis* atua já domesticada como versão degradada da essência. Na *Poética*, Aristóteles determina a equivalência do acontecimento possível ao verossímil admitido como condição do existente aceitável por adequar-se aos padrões racionais de mimese que estipula.

De acordo com o artigo de João Hansen “Ortônimo, sinônimo, homônimo: retórica do anônimo”, desde a Grécia arcaica, a ampla noção de *mimesis* associava-se ao *poiein*, o produzir, como uma potência demiúrgica da *physis* ou de uma *natura naturans*, uma natureza geradora. Os diálogos de Platão alteraram radicalmente o critério de estabelecimento da verdade do discurso ao abandonar o exame da enunciação ritual e desloca-lo para o enunciado que passa a ser avaliado conforme o critério platônico da participação do enunciado verdadeiro na Ideia essencial e da não participação do enunciado falso nela. Como estratégia política, os diálogos platônicos propõem a fundamentação ontológica da verdade inominável e sem predicação que é teatralizada como forma não mimética da *mimesis*. Os diálogos encenam o discurso sobre o Ser anônimo constituindo o enunciado do filósofo como um discurso próprio, reto, participante na Forma, operado pela técnica dialética e distinto dos discursos cambiantes propostos como falsos, nos quais a *mimesis* prolifera: os simulacros dos poetas dominados por fantasias e o pseudo-saber dos sofistas que recorreriam a técnicas discursivas diversas, platonicamente contraditórias, apenas para convencer. Platão fixou o discurso filosófico como participação na Forma e propôs como erro os discursos dos poetas e dos sofistas que seu discípulo Aristóteles considerou inadequados aos padrões de *mimesis* por

ele instituídos. O discurso do sofista Protágoras<sup>34</sup> efetuava o objeto do enunciado de modo indeterminado por entender como equivalentes as propriedades da linguagem e do pensamento articuladas de acordo com a enunciação pragmática da oportunidade, *Kairós*, com o fim de convencer.

Segundo Sexto Empírico, o sofista Protágoras de Abdera afirmava que “toda *phantasia* é verdadeira” (Sexto Empírico, 1954, 80 A, 15, p.258). A citação de Sexto ecoa desde o *Eutidemo* platônico, onde se lê ter sido Protágoras o primeiro a empregar na discussão erística o argumento de Antístenes, o Cínico, de que não há contradição (Platão, 1949). É, por exemplo, o que escreve Diógenes Laércio (Diógenes Laércio, 1954, 80 A, 1, p.253). A consequência, em chave já platônica, é a negação do erro, de tal modo que, como afirma Sêneca, “pode defender-se com igualdade (*ex aequo*) o pró e o contra de qualquer questão, o pró e o contra são defensáveis” (Sêneca, 1954, 80 A, 20, p.260). (HANSEN, 1992/1993, p.34)

Mais tarde, quando os romanos se apropriaram da filosofia grega, a *mimesis* passou a ser traduzida por *imitatio* ou imitação de modelos, variação feita como *aemulatio*, emulação, competição etc. O entendimento da *mimesis* como imitação pressupõe a política platônica de inventar o erro para colocar o filósofo na posição daquele que enuncia verdadeiramente e a exigência aristotélica de adequar-se a mimese ao verossímil ou às opiniões tidas como verdadeiras pelos sábios. A prescrição da boa *mimesis*, a que participa na Forma ideal, estabelece como semelhança inferior ou degradada a *mimesis* não verossímil que produz diferença, erro, aquilo que não existe como o neologismo, o não ser, o cômico e o humor excessivo que não repete a boa opinião nem reprova.

O mundo moderno fez nascer uma concepção complexa de história de que participam os sujeitos e a escrita da história passou a requerer a indagação filosófica acerca da verdade. Ao questionar o caráter originário e substancial da verdade no qual se fundavam os modelos pré-modernos de sociedade, a história moderna reivindicou para o discurso historiográfico o papel de refletir acerca da verdade dos acontecimentos. Já o discurso ficcional continuou, e com maior ênfase, no confronto com outros saberes das comunidades discursivas, como as do campo literário, ou então desvalorizado como produto da fantasia. F. Schlegel recuperou o potencial da ficção ao propor a retomada da potência demiúrgica da poesia arcaica e que a literatura negasse o papel de mascarar como expressão subjetiva a reiteração de uma verdade determinada por outro discurso. Em vez desse papel coadjuvante, a literatura pode propor a

---

<sup>34</sup> Ao tratar das anedotas de abstração e da recusa da *mimesis* clássica pela estória, um dos itens anteriores abordou a concordância do primeiro prefácio de *Tutaméia* com Protágoras quanto à inexistência do erro. “O erro não existe” (ROSA, 1979, p.8).

ficção de um saber mitificado e indeterminado, como a estória, que restabelece a retórica demiúrgica da produção mimética em socorro das ciências e da filosofia que enfrentam impasses no que diz respeito ao caráter produtivo dos discursos. Para socorrer as ciências e a filosofia, a literatura moderna requer como parceira a atividade crítica.

### ***1.5.1 A vitória da história e da ciência sobre a poesia***

De acordo com o estudo *Mimesis e modernidade*, na Grécia micênica, ao lado do adivinho, o poeta cumpria a função de mestre da verdade (*alétheia*) que misturava a via racional ao veio mítico-religioso e servia no palácio a dois senhores: ao chefe dos guerreiros e ao rei em seu papel religioso, econômico e político. Os poetas eram funcionários da soberania e serviam a comunidade dos guerreiros, representavam as relações dos mitos com a verdade por palavras indiscutíveis, assertivas e divinas. Ocupando esse lugar de privilégio, os poetas eram os mestres da verdade, da *alétheia* que é luz e memória cultuada, louvavam os guerreiros através da palavra que os fazia durar mesmo depois da morte, a palavra “verdadeiramente concebida como uma realidade natural, uma parte da *physis*” (DETIENNE apud COSTA LIMA, 1980, p. 11). Mesmo na época clássica, com o advento da democracia, da filosofia e da tragédia, os gregos partiram sempre do pressuposto religioso de que o mundo estava bem feito e que, por isso, deveria ser zelosamente mimetizado.

De acordo com o *História. Ficção. Literatura*, o poeta deixara de ser o mestre da verdade divina, que cantara como *aedo*, já no fim dos tempos micênicos que duraram aproximadamente do século XVI ao XI a.C. A autoridade secularizada do *aedo*, que passa a ser encarado como um professor, permanece distinta da retórica sofisticada com sua palavra instrumental e remunerada difundida no século V. É também no século V que nasce o gênero historiográfico a partir de Heródoto (484-425 a.C.) que distinguia a *historie* por priorizar o conhecimento da realidade e, ao mencionar a contribuição diferenciada da poesia de Homero, valorizava nela “a maneira como o rapsodo compunha seu canto”. A veracidade épica passou a ser questionada a partir da escrita da história e da filosofia. Desde então, historiadores e filósofos reivindicam a autoridade de instruir acerca da verdade, negando-a à poesia relegada à função de agradar.

No clima de transição das tradições mítico-heroicas para o pensamento jurídico-político vivido pela Atenas do século IV a.C., proliferaram os discursos dos sofistas que franqueavam o reconhecimento da instabilidade da palavra, da verdade, já experimentada pelos poetas desde a *Ilíada*. No que serve como defesa da poesia, Górgias elogia o *logos* não

mais por encaminhar a declaração do “que não deve ser esquecido, *alétheia*, mas [propondo-o como] o que sintetiza a problematização das crenças” (COSTA LIMA, 2006, p.179) (chave minha). Górgias legitima a poesia como “meio do engano (*apáte*)” distinto do falso (*pseudos*) e reconhece o *logos* como problemático, o que exigia outra concepção de verdade (*alétheia*), pois não aceita que a racionalidade “naturalmente integraria homem e mundo”. Desse modo, de um lado Górgias abriu caminho para séculos de identificação posterior da poesia à retórica e, de outro, para a suspeita platônica acerca da palavra inventiva, entendida como embuste realizado pela *mímesis*, enquanto se lega a palavra da sabedoria ao filósofo (COSTA LIMA, 2006, p.181).

Para Aristóteles, a poesia é mais filosófica e virtuosa que a história que entendia como narração de eventos simultâneos sem relação necessária entre si. Conforme o capítulo 9 da *Poética*, o historiador diz o que aconteceu ou um acontecimento particular e o poeta diz o que poderia acontecer ou um acontecimento geral. “Por isso a poesia é mais filosófica e também mais virtuosa que a história”. No capítulo 23, Aristóteles demonstra sua concepção de história como relato de eventos relacionados ao acaso em um tempo único que não se organiza em torno de uma ação única, mas em um período ou tempo único (ARISTÓTELES, 2006, p.67 e 109). Aristóteles atribui a superioridade da poesia (trágica, cômica, épica) ao princípio racional que lhe confere unidade e considera a história inferior por aglutinar ao acaso quaisquer segmentos em torno de um tempo único sem que necessariamente estejam racionalmente conectados. Ao selecionar acontecimentos e propor interconexões necessárias entre eles numa unidade temporal, a poesia resultaria de uma elaboração mais racional, portanto mais filosófica e virtuosa, que a história com seus acontecimentos simultâneos de sentidos diversos. Em *Tutaméia*, a estória não quer ser (H)história, um paradigma narrativo de prestígio na modernidade, e quer ser um pouco parecida com a anedota de abstração que não se constrói com a lógica binária de Aristóteles, mas com os paradoxos dos sofistas afirmados como artifício poético para produzir transcendência no nada.

Conforme o *Mímesis e modernidade*, a comparação clássica de poesia e história levou Platão e Aristóteles a posições opostas, já que o primeiro expulsou os poetas da República e o segundo defendeu a superioridade filosófica da poesia, mas ambos concordavam que a palavra da verdade devia ser enunciada pelo filósofo e o primado da razão ainda deixava de fora a história entendida como registro aleatório dos fatos (COSTA LIMA, 1980, p.25-27). Mais tarde, quando a historiografia moderna veio a ser organizada pelo pressuposto racional e científico do processo histórico, o crédito do discurso histórico passou a prevalecer sobre a poesia ou a literatura que, oficialmente destituída da função mítica de produzir suprassensos

nos quais se apoiavam as legislações e a política antigas, assumem a função assessória de iludir. Sob as pressões da produção industrial de arte, a literatura hoje atende às demandas por entretenimento e instrução ou por versões romanceadas de eventos da história.

Segundo o *História. Ficção. Literatura*, os cristãos medievais desconfiavam da concepção antiga de que a fala dos aedos conservava uma proximidade do falso com o qual também não se igualava. Mesmo com a perda da influência do pensamento cristão, o interesse por difundir a palavra da verdade retardou o entendimento das operações do ficcional e, como no expoente pensamento de Hegel, a beleza sensível foi considerada como algo apenas adicional por intelectuais interessados em verdades positivas (COSTA LIMA, 2006, p.258-259). No século XVIII romântico, quando F. Schlegel propôs a ironia como “irrealizabilidade do absoluto” e defendeu a autonomia da arte, seu pensamento destoou da tendência à representação de sistemas completos a partir do idealismo hegeliano (DUARTE, 2006, p. 43). Preocupado com a educação da humanidade, que perdera a capacidade que os antigos gregos tinham de compreender o mundo por meio da poesia (FONTIUS, 2002, p.128), Hegel imputou desdém à ironia por causa de sua inclinação humorística a brincar com as credulidades, recusando-se a ensinar e corresponder a valores absolutos em nome da niilização dos conteúdos objetivos (JANKÉLÉVITCH, 1964, p.173-174). “Tendo ainda na mente a troça onipresente do século XVIII, ele quer restabelecer a seriedade, isto é, a crença no caráter essencial das coisas. A ironia lhe é insuportável, porque ele se prende a tudo o que é nobre, divino e sério” (MINOIS, 2003, p. 512). Hegel reprova a ironia por favorecer que um eu fragmentado se contente em prestar atenção em si mesmo. “A invenção dessa ironia deve-se ao senhor Friedrich von Schlegel e a muitos outros que, na sequência, retomaram a tagarelice e ainda hoje a repisam em nossos ouvidos” (HEGEL *apud* MINOIS, 2003, p. 512).

### **1.6 O enredo clássico e as anedotas de abstração**

O professor Aristóteles não escreveu a *Poética* destinando-a ao público, mas como apontamentos para suas aulas que resultaram em uma “análise estritamente teórica” e o “primeiro tratado sistemático sobre o discurso poético”. Esse tratado foi retomado durante todo o percurso do pensamento ocidental sobre poesia e literatura, de modo que a luta pela verdade da inexistência do erro que “Aletria e hermenêutica” estabelece como reversão da vertente platônica do pensamento clássico começa com a paródia desse texto fundador. Pela verdade “*luta-se ainda e muito, no pensamento grego.*” (ROSA, 1979, p.8) O teórico

Aristóteles, que na *Poética* trata especificamente da mimese trágica, apresenta os argumentos do geral para o particular, ordenando-os conforme uma conexão racionalmente necessária. Nessa ordenação, demonstra os critérios de sua teoria: a ordem como princípio da ideia de gênero e o racionalismo. Aristóteles foi o primeiro a estabelecer os princípios pelos quais a mimese da ação patenteia a relação entre a vida e a poesia (trágica) que deve ser adequada por verossimilhança, ou seja, elaborada para aparentar verdade ou plausibilidade.

As estórias de *Tutaméia* recusam a mimese de uma ordenação racional como a preconizada por Aristóteles, por exemplo, quando suas anedotas de abstração põem de lado o princípio da verossimilhança em nome de mecanismos observados em categorias narrativas comunitárias valorizadas pelo emprego do não-senso<sup>35</sup> e por meio da língua pré-Babel que desloca as categorias da língua e rejeita o normativismo linguístico em questão no prefácio “Hipotrérico”. Nas estórias, o anedótico condensa um acúmulo de material permeado por comentários e figuras que o complicam; esses discursos atritam e produzem chispas ou suprasenso. Para pensar os enredos de *Tutaméia*, a crítica recorre frequentemente ao conto “Desenredo” no qual o protagonista Jó Joaquim inocenta a ex-amante e ex-mulher reincidentemente adúltera.

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. Trouxe à boca-de-cena do mundo, de caso raso, o que fora tão claro como água suja. Demonstrando-o, amatemático, contrário ao público pensamento e à lógica, desde que Aristóteles a fundou. O que não era tão fácil como refritar almôndegas. Sem malícia, com paciência, sem insistência, principalmente. (ROSA, 1979, p.40)

*Tutaméia* também recusa a ordem da adequação do discurso a preceitos como fundamento da ideia de gênero ao propor prefácios-narrativas, minicontos que desenredam enredos e a categoria narrativa *estória* que, inventada como *ser*, na verdade é artifício que nega a (H)história e afirma a mimese como produção de diferença.

Ao teorizar acerca da mimese trágica, Aristóteles referiu-se sempre à história (*mythos*) entendida como representação coerente de ações sucessivas ou à “*mimèsis* da ação” (arte dramática), uma mimese dos acontecimentos ou enredo.

---

<sup>35</sup> As categorias narrativas comunitárias valorizadas contrastam com os discursos comunitários. Em alguns dos contos, é notável o descompasso da opinião pública com a ação do protagonista que ao experimentar a superação do conflito no desfecho surpreende-a. A fórmula repete-se com humor, por exemplo, nos seguintes contos: “Curtamão”, “Desenredo”, “João Porém, o criador de perus”, “Grande Gedeão” e “Reminiscção”.

E essa representação da história não é analisada por ele como imitação da realidade, mas como produção de um artefato poético. Em outras palavras, a *Poética* não acentua nunca o objeto imitado ou representado, mas o objeto imitador ou representante, isto é, a técnica da representação, a estrutura do *mythos*. (COMPAGNON, 1999, p. 102-106)

Para Aristóteles, a *mimesis* deveria apresentar a vida interior do homem cujo caráter manifesta-se nas ações (gestos, sentimentos, pensamentos) conectadas por princípios racionalizados na técnica da encenação e demonstrados suficientemente pela linguagem escrita suplementada pela encenação dos atores. Entre os seis elementos composicionais da tragédia enumerados em ordem hierárquica, Aristóteles dá maior importância ao enredo obtido nos arranjos das ações que demonstram o caráter do homem que as executa. “Toda estória pode resumir-se nisto: - Era uma vez uma vez, e nessa vez um homem.” (ROSA, 1979, p.87) Assim, tratava o mito (*mythos*), ou a ação repleta de significações interconectadas, como artefato poético privilegiado, pois vinculava a ação à (in)felicidade do homem (ARISTÓTELES, 2006, p.53-56).

Por sua vez, de estilo mais nominal, a literatura de Rosa contém “maior porcentagem de substantivos e adjetivos do que palavras de ação” (DANIEL, 1968, p.84). *Tutaméia* recusa o princípio clássico da ordenação verossímil das ações nos enredos, semelhante ao que já havia realizado a literatura de Kafka. A seguinte anedota de abstração apresenta uma estorieta que, “*sangrada de todo burlesco*”, dá-nos uma “*fórmula à Kafka*”.

*Siga-se, para ver, o conhecidíssimo figurante, que anda pela rua, empurrando sua carrocinha de pão, quando alguém lhe grita: - “Manuel, corre a Niterói, tua mulher está feito louca, tua casa está pegando fogo!...”*  
*Larga o herói a carrocinha, corre, voa, vai, toma a barca, atravessa a Baía quase... e exclama:- “Que diabo! Eu não me chamo Manuel, não moro em Niterói, não sou casado e não tenho casa...”* (ROSA, 1979, p. 4) (grifos do autor).

A fórmula kafkiana dessa anedota de abstração consiste na apropriação do conflito do herói pelo figurante, o que desloca a identidade do protagonista e o sentido da ação. Como o caráter do herói e da ação se correlacionam, o figurante ou o moço da carrocinha de pão não é o herói e sua ação é apenas uma reação automática, ou seja, não é uma ação heroica. A caminho de uma reação automática, o protagonista reconhece ter se apropriado da identidade do outro e do conflito anunciado a ele *in medias res*, no meio dos acontecimentos, um procedimento clássico e realista que pressupõe a ação épica, cheia de sentido, do herói.

A discrepância na correlação do caráter da ação ao do herói produz um *pathos* de imobilidade análogo ao dos usos viciosos da língua cotidiana.

*De análogo pathos, balizando posição-limite da irrealidade existencial ou de estática angústia – e denunciando ao mesmo tempo a goma-arábica da língua cotidiana 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, 1979, p.4)*

A língua cotidiana é comparada à goma-arábica, que tem os significados de cola e rasto, e ao círculo-de-gis<sup>36</sup>-de-prender-peru. Conforme Jankélévitch (1964) em *L'ironie*, ao invés da obediência aos códigos da comunidade, a ironia literária requer uma veneração pneumática pela Lei individualmente concebida e manifesta como recusa de aderir ao consensual ou ao “glu” da linguagem (JANKÉLÉVITCH, 1964, p. 145 e 179-180). O termo francês “glu” pode ser traduzido por “visco” e reduplicado serve como onomatopéia que nomeia o glu-glu emitido pelos perus, em repetições automáticas.

As imagens do círculo de giz, um círculo vicioso ou uma falha lógica devida à dedução estrita de dois argumentos um pelo outro, e da goma arábica qualificam os usos automáticos da dita língua cotidiana. O autor elaborou uma língua pré-Babel para compor suas histórias. Desse modo, recusou a suposta língua cotidiana adotada pela literatura realista que risca círculos de *gis* em solo histórico ou se apoia em análises complexas de dados realizadas por avançados instrumentais da ciência. Além de empregar uma suposta língua cotidiana, a literatura realista se apoia na ciência e na história, o que reitera o *pathos* da estática angústia ou irrealidade existencial.

No quarto prefácio, “Sobre a escova e a dúvida”, o autor é incumbido por Tio Cândido, uma espécie de mestre *zen* sertanejo, de redigir um abreviado de tudo:

*Ando a ver. O caracol sai do arrebol. A cobra se concebe curva. O mar barulha de ira e de noite. Temo igualmente angústias e delícias. Nunca entendi o bocejo e o pôr-do-sol. Por absurdo que pareça, a gente nasce, vive, morre. Tudo se finge, primeiro; germina autêntico é depois. Um escrito, será que basta? Meu duvidar é uma petição de mais certeza. (Rosa, 1979, p.149) (grifos do autor)*

<sup>36</sup> Um peru pode ser hipnotizado se fixarmos seu bico em um risco de giz. Mas ao grafar a palavra trocando a letra “z” por “s”, o prefácio acumula outra referência na expressão “círculo-de-gis-de-prender-peru”. A sigla GIS significa “*Geographic Information System*” e pode ser traduzida pela sigla SIG que significa “Sistema de Informações Geográficas”. Os sistemas de gerenciamento de informação do GIS produziram seus primeiros mapas no século XVIII, mas avançaram com os primeiros computadores eletrônicos em 1940 e desde 1960 alcançaram um desempenho semelhante ao que conhecemos hoje, com refinada técnica cartográfica aliada a sistemas computacionais digitais bem desenvolvidos e avanço inédito em análise espacial complexa com impressionantes velocidade, consistência e precisão na constituição de um caráter gráfico. (AMADA, 2012)



O prefácio questiona a suficiência do escrito e aceita a incumbência de Tio Cândido: redigir um abreviado de tudo, do que se considera insignificante. Os domínios da poesia mobilizam todas as funções mentais: afeto, volição e cognição. Então, a atividade mental ocupa-se de perspectivas mínimas e inusitadas em geral desacreditadas quanto à sua validade, sua não ciência. Mas se o fingir (imaginar, inventar) precede o autêntico perseguido pelas ciências e a poesia que, exercita as funções mentais, realizando o potencial máximo do fingir, a validade da poesia é também potencialmente máxima. O valor do escrito como poesia depende do exercício das funções mentais incluídas no escrito ou do exercício paciente das leituras.

O enredo de determinado mito resulta da seleção e ordenação de ações (discursos e gestos) que as cenas apresentam como acontecimentos relevantes relacionados entre si e a outros mitos que igualmente comunicam o valor das ações mimetizadas. Os enredos ou fábulas são reduções daquilo que as ações comunicam e que vão ganhando relevo à medida que a rede de relações entre os mitos se amplia.

O texto dramático reorganiza o acontecimento por associações lógicas, a partir das quais ele propõe elos causais, procede a relações semânticas (por elisão e concentração, por exemplo) e deslocamentos, na sequência temporal.

Segundo Aristóteles, o mito se gera juntamente a esta ordenação lógica, apenas aparentemente tortuosa, da narrativa dramática. Se, por um lado, é quase impossível estabelecer de forma totalmente objetiva a distinção entre ação e enredo, por outro, é no destrinçamento do enredo que se apreendem o sistema de estruturas narrativas e seu processo de organização. (NUÑES; PEREIRA; 1999, p.88-90)

O caráter da ação mimetizada reconduz ao personagem que é o agente ou aquele que apresenta a ação ao lado do coro. O personagem que sofre um *pathos* (paixão profunda) chega à *anagnórisis* (reconhecimento seguido de mudança de situação). Na anedota do figurante, que assume a posição do herói ausente Manuel, o mecanicismo da ação pressupõe uma perda de identidade que corresponde ao *pathos* de imobilidade ou à goma-arábica da língua cotidiana. Além de denunciar a ação mecânica e os usos viciosos da língua cotidiana, essas anedotas, que compartilham o *pathos* da estática angústia, também ressaltam que nas estórias o caráter da ação extrapola a caracterização do agente. As anedotas de abstração conflitam com o *mythos* descrito na *Poética* de Aristóteles, o que levou alguns críticos a afirmar que as estórias de *Tutaméia* não têm ou subtraem o enredo.

## 1.7 O anedótico reduzido nas anedotas de abstração

Conforme *Vida e mimesis*, o *mythos*, “na *Poética*, sempre possui o caráter de relato, mais concretamente, de relato que se processa pela vivacidade da intriga, sendo, por conseguinte, uma ação que se desenrola pelo confronto dos agentes” (COSTA LIMA, 1995, p. 70). O prólogo de Benedito Nunes (1980, p. XIII) *Prolegômenos a uma crítica da razão estética* informa que na metafísica platônica as Ideias são reais de que a empiria seria somente a sombra. A autoridade acerca do verdadeiro caberia à seriedade da razão filosófica que disciplina dialeticamente a *mimesis* afastando-a das sombras, dos enganos da poesia, da ambiguidade do discurso mítico, assim como dos paradoxos dos sofistas. A condenação dos poetas e dos sofistas diz respeito à sua falta de seriedade com relação à vontade de verdade. Os gregos estavam de acordo quanto às implicações éticas do conhecimento viabilizado pela *mimesis*. Platão domesticou a *mimesis* com a intenção de construir a República. Assim como as vertentes marginais do pensamento clássico (sofistas, cétricos, cínicos), os românticos se interessaram por paradoxos e pela ironia. A ironia potencializa e diversifica as significações de enunciados equivalentes à complexidade do mundo. O recurso ao paradoxo lembra o elogio gorgiano do engano que inicia o público na experiência do ficcional: o lugar em que se operam as regras do deixar-se enganar.

As negações e subtrações das anedotas de abstração são oferecidas ao leitor como “transcendência” ou perspectiva superior ausente. Nos contos “Palhaço da Boca Verde” e “Lá, nas campinas”, o narrador perde o fio narrativo do enredo, no desfecho. O conto “Mechéu” termina com o narrador propondo silêncio: “Não falemos mais nele.” (ROSA, 1979, p.91) “As Luiz Valente has shown, what ties all these stories together is ‘their common dependence on absence, lack, and negation’ (353).”<sup>37</sup> (AVELAR, 1994, p.69) Avelar lê os textos de *Tutaméia* integralmente pelas lentes da ausência e cita os exemplos das anedotas desitivas e do acréscimo de prefixo negativo a *existing verbs*, como em “*inimaginemo-nos*”, ao argumentar que esses recursos de negação transformam ações negativas em ações propriamente ditas, afirmativas, ativas como forças produtivas.

*The implications for the logic of sense are radical and profound, since the presence of the action is no longer the paradigm for the statement of its absence. The logical, Platonic dependence of absence upon presence is overthrown, insofar as absence no longer negates presence, but simply affirms itself as well as the possibility of every presence. Guimarães Rosa indirectly reveals, within the space of a single word, a central issue: the*

---

<sup>37</sup> “Como Luiz Valente tem mostrado, o que une todas essas histórias é ‘sua comum dependência da ausência, da falta, e da negação’”. (AVELAR, 1994, p.69)

*extent to which our linguistic signs are accomplices in the violent hierarchy that organizes all binary oppositions. (AVELAR, 1994, p.72) (grifos meus)*<sup>38</sup>

Conforme o artigo de Avelar, *Tutaméia* parece não contar nenhuma estória, pois os eventos narrados desenvolvem-se em um curto espaço de tempo com significações maximizadas pela narração delirante, e seus personagens não são psicologicamente orientados.

*The protagonists of the stories are neither types nor unique individuals, since the compactness of the texts precludes any moral or psychological development. Tutaméia is definitely not a study of individual depths, inner conflicts or dilemmas. The book marks a break with the tradition of bourgeois literature centered around the personal sphere. (...) The subject is nothing more than a collateral residue of the event. (AVELAR, 1994, p.75) (grifos meus)*<sup>39</sup>

*Having analyzed the subject of paradox in Tutaméia, we are still left with the question of temporality, a major concern in the book. The reader is likely to be struck by the strange temporal structure of these narratives that do not seem to tell any story. I have noted that the characters' past and future are hardly ever alluded to. In fact, the very sense of diachrony is shattered in each story. There is rarely a progression of actions, not even a shuffled and chaotic one. Guimarães Rosa breaks radically with the age-old framework of a story (action A, complicator B, resolution C) by halting the narrative in the first stage. The reader is simply confronted with an event that stretches itself out for three or four pages amidst a true delirium of language. (AVELAR, 1994, p.77-78) (grifos meus)*<sup>40</sup>

Ao aproximar a estória da anedota, que compartilha recursos de oralidade com a poesia, e permeá-la de imagens, Rosa estendeu o limite da *mimesis* da ação ao jogo. Propôs com a

---

<sup>38</sup> “As implicações para a lógica do sentido são radicais e profundas, desde que a presença da ação não é mais o paradigma para a definição da sua ausência. A dependência lógica e platônica da falta sob a presença é superada, na medida em que a ausência já não nega a presença, mas simplesmente afirma a si mesma também como a possibilidade de toda presença. Guimarães Rosa indiretamente revela, dentro do espaço de uma única palavra, uma questão central: a medida da cumplicidade de nossos signos na hierarquia violenta que organiza todas as oposições binárias.” (AVELAR, 1994, p.72)

<sup>39</sup> “Os protagonistas das estórias não são tipos nem indivíduos únicos, já que a concisão dos textos inibe qualquer desenvolvimento moral ou psicológico. *Tutaméia* definitivamente não é um estudo de profundidades individuais, conflitos interiores ou dilemas. O livro marca uma ruptura com a tradição da literatura burguesa centrada na esfera pessoal. (...) O sujeito é nada mais que um resíduo colateral do evento.” (AVELAR, 1994, p.75)

<sup>40</sup> “Tendo analisado o tema do paradoxo em *Tutaméia*, ainda nos resta a questão da temporalidade, uma preocupação central no livro. O leitor fica suscetível à perplexidade diante da estranha estrutura temporal dessas narrativas que parecem não contar estória nenhuma. Tenho notado que o passado e o futuro das personagens dificilmente são mencionados. De fato, o próprio senso de diacronia é esmagado em cada estória. Raramente há uma progressão de ações, nem mesmo uma progressão embaralhada ou caótica. Guimarães Rosa rompe radicalmente com a velha estrutura da estória (ação A, complicador B, resolução C) ao manter a narrativa no primeiro estágio. O leitor é simplesmente confrontado com um evento que se estende por três ou quatro páginas em meio a um verdadeiro delírio de linguagem.” (AVELAR, 1994, p.77-78)

anedota de abstração “teoria mais inclusiva” (COSTA LIMA, 1995, p. 70) que a aristotélica discriminação da ação e da lírica, ainda que Aristóteles evitasse condenar as imagens líricas e assim divergisse de Platão que se referia a elas como decalques do ideal. O pensamento clássico separava as imagens diluidoras das ações (*mythos*) encenadas como portadoras do sentido das ideias.

Benedito Nunes observa que a igualdade humanística de *poiesis* e *mimesis* estabelece uma semelhança dedutiva da imagem com o real que não intenta fazer-se passar por ele ou naturalizá-lo (1980, p.XI e XVI). Quando foram publicadas as *Primeiras estórias*, o artigo “O mundo em perspectiva: Guimarães Rosa” chamou a atenção para a novidade formal trazida por imagens de correlação progressiva e pela “palavra como base narrativa” (COSTA LIMA, 1983, p. 502-503), o que se acentua em *Tutaméia*. Nas estórias de *Tutaméia*, os narradores intercalam comentários enigmáticos e observações irrelevantes à narração das ações paradoxais dos protagonistas que culminam em desfechos surpreendentes para os demais personagens, para os próprios narradores, que algumas vezes não conseguem concluir, e para o leitor. Os paradoxos evidenciam a produtividade das palavras que formam imagens poéticas e não apenas portam os conflitos das anedotas. Os sentidos únicos e excludentes da racionalidade clássica e das ideologias nas sociedades de classes são rejeitados. Assim, como a razão instrumental trai o próprio projeto civilizatório ao fornecer esquemas abstratos para aplicação indiscriminada que reduz a diversidade ao mesmo, o paradoxo desarma esses esquemas tornando-os conflituosos e libera espaço para o engano favorável à diferença.

## 2 RECURSO NONADA: APAGAR E SUBTRAIR

No prefácio “Aletria e hermenêutica”, as anedotas de abstração selecionam operações de categorias narrativas comunitárias e elevam-nas à posição de técnicas poéticas capazes de produzir transcendência. Quase todas essas anedotas operam por subtrações parciais apontadas em categorias cômicas (facécia, farsa, burla, etc) mais ou menos eficazes para o efeito pretendido pelas anedotas de abstração: a transcendência. A anedota de abstração capaz de sintetizar o mecanismo dos mitos opera por subtração total; trata-se das anedotas do *telégrafo-sem-fio* e do *cachorro sem dorso* que analiso adiante. A operação comum da subtração total emparelha o mito ao não senso, o que o prefácio “Aletria e hermenêutica” defende citando, com humor, o *Mito da caverna*. Com humor porque, no mito platônico, a verdade seria algo de substancial de que apenas o filósofo aproxima-se; contra sua luz, a *mímesis* trágica atuava nas formas das sombras. As anedotas de abstração, por sua vez, reúnem operações de categorias cômicas que subtraem discursos sedimentados como valores do campo literário.

Ao parrear mito e não-senso propondo a aptidão de ambos para a leitura da vida em tortas linhas, o prefácio “Aletria e hermenêutica” retoma a centralidade da fala mítica e cambiante dos gregos que, desde os aedos antigos, segundo Costa Lima em *Mímesis e modernidade*, propunha diferenças complementares: dizer algo verdadeiro atualizava como não esquecimento (*alétheia*) um saber que passa pelo engano (*léthe*). Na Grécia Micênica, a ambiguidade da *alétheia* fundava-se na ambiguidade do mito que conferia ao poético um caráter cúltico e assertórico. A partir do século VI, a palavra cambiante passa a ser problematizada na *mímesis* trágica. As tragédias de Ésquilo, por exemplo, exploravam a ambiguidade da *alétheia*, a palavra capaz de enganar e persuadir, que conduzia as motivações do herói trágico a oposições irreconciliáveis diante das quais experimentava um dilaceramento fundamental e atirava-se à ação desmedida (*hybris*) censurada pela opinião pública representada pelo coro. A *mímesis* trágica abordava a realidade por meio da palavra enigmática do mito que silencia ou não toma partido ao mostrar as inúmeras redes de causações em conflito. Outros tipos de abordagem da verdade fundaram-se com a história, que relacionava as ações humanas considerando-as socialmente consequentes, e com a filosofia ordenadora do lugar da luz e das sombras. A estratégia do *lógos* filosófico neutralizou a *mímesis* trágica: Platão atribuiu à *mímesis* o lugar inferior das sombras e Aristóteles submeteu o existente mimetizado na forma (*eidos*) a um princípio racional. Desde

então, a poesia perde a autoridade sobre a verdade, o que também apresentou obstáculos para a teorização acerca do poético (COSTA LIMA, 1980, p.11, 20, 22, 24, 25).

A *Trilogia do controle* (COSTA LIMA, 2007, p.108-123) assinala que a teoria da literatura moderna foi fundada por F. Schlegel que atribuiu a Winckelmann a síntese diferenciadora do pensamento moderno obtida depois de ter lido todos os antigos e gregos como um único autor da obra da Antiguidade ou das “letras plenificantes de toda a poesia”. Winckelmann compreendeu que os modernos experimentaram o desajuste da letra com o espírito. A plenitude do pensamento antigo assentava-se na mitologia, que tinha uma função social integradora; de modo diverso, o hiato moderno entre a letra e o espírito tornou necessário o apoio da reflexão em um solo histórico com formações comunitárias cada vez mais heterogêneas. Considerando essa diferença fundamental, F. Schlegel manteve os antigos em seu horizonte como aqueles que souberam o que a poesia deve ser, uma mitologia com função integradora, e propôs que as produções modernas orientassem seu devir naquela direção. A *imitatio* foi invalidada e, em seu lugar, F. Schlegel pensou no romance como a forma contemporânea da poesia que deveria funcionar como uma mitologia indireta: a forma deve expandir as possibilidades de significação operando como um grande chiste que alterna entusiasmo e ironia, colocando tudo em relação, sob avaliação crítica contínua. A mitologia indireta do chiste indispunha-se com a *imitatio* que resultava em poesia sentimental, descritiva ou analítica de “algum estado ou verdade”; também rejeitava aquilo que os românticos, em geral, adotaram como valor central: a energia expressiva do sujeito poético. F. Schlegel vislumbrou na mitologia indireta um caminho para a autonomia da arte, o que sustentou por pouco tempo, pois sua poética acabou cedendo a

[...] formas mais bem adaptadas ao avanço do Estado nacional, mais simpáticas ao próprio privilégio da História, ao passo que a auto-suficiência da arte terá de esperar por um tempo bem maior, pelo final do século XIX, quando a sua pura estetização a torne aceitável pela ordem burguesa (cf. LCL: 1980); mais bem adaptadas quer dizer: a arte se legitima como um lugar aprazível, um parque botânico preservado. (COSTA LIMA, 2007, p.115)

Friedrich Schlegel reaproximou a poesia da *mimesis* antiga ao postular sua autonomia voltando-a para um horizonte mitológico e ao descentralizar o sujeito poético. Segundo Costa Lima, essa semelhança seminal pode ter sido desvirtuada pelo fato de F. Schlegel também ter aceito a oposição romântica de *poiesis* e *mimesis* confundida com a *imitatio*. As possibilidades abertas pelo pensamento de F. Schlegel sobre a ironia, motor da poesia, encontraram obstáculos no privilégio que a História veio a alcançar, desde a segunda fase de

seu pensamento, e não puderam impedir que a autonomia viesse a ser confundida com estetização, a partir do final do século XIX.

Em meados do século XVIII, o integrante do grupo dos românticos de Jena Friedrich Schlegel deu início à teorização acerca da literatura moderna na qual é recorrente o emprego do conceito romântico de ironia que redimensiona o conceito de ironia socrática. Logo convertido ao catolicismo e “pouco depois aceito como funcionário de Metternick, a reflexão de F. Schlegel sobre a literatura cederia à história o espaço conveniente para a determinação da literatura que se adequava aos tempos da restauração.” Em Jena, F. Schlegel teve sua primeira fase propriamente teórica; depois, a serviço da nobreza em Viena, mesmo antes quando tentava sobreviver em Paris, submeteu a teoria da literatura à noção de história orgânica imposta pela Europa continental (COSTA LIMA, 2009, p. 133-134). Depois de uma primeira fase autônoma e fecunda de sua produção teórica, já católico em Viena, inaugurou a disciplina *História da Literatura* à qual subordinou a teoria da literatura reduzida à normatividade e ao elogio do nacionalismo (HANSEN, 1999, p.197-198). Da proposta inicial de teorização, Schlegel passou a novas normatividades estéticas depois disseminadas pelo romantismo como o nacionalismo e o incentivo da expressão subjetiva.

Enquanto participou, ao lado de Novalis, do círculo romântico de Jena, na primeira fase de sua produção literária e intelectual, Friedrich Schlegel contribuiu para o primeiro momento da crítica da literatura marcado pela reviravolta no pensamento moderno, a partir de Kant, que gerou condições para a parceria da crítica com a literatura. Sua crítica aproximava-se da poesia e da filosofia na forma seminal do fragmento endereçado a leitores participativos, como em uma conversa. Reaproximada da filosofia e da crítica, a poesia torna-se poesia universal progressiva que depende do exercício continuado de reflexão e transcendência.

O plano de materializar uma “Voz sem fala”, “sem semântica prefixada”<sup>41</sup>, na experiência do estético oferecida pela poesia universal progressiva do primeiro Schlegel, retorna semanticamente ajustado como missão atribuída ao sujeito transcendental já na segunda fase do pensamento de Schlegel, católico e nacionalista.

Se fosse possível operá-la como a sintaxe ‘progressiva’ e sem semântica prefixada do primeiro Schlegel ou como em várias experiências das vanguardas históricas, num primeiro momento teórico tal mudez poderia levar à desautomatização da experiência individual por meio da própria materialidade de seu evento; no entanto, sua inclusão como universal no sujeito transcendental confirma a justeza semântica do entendimento e

---

<sup>41</sup> Essa “voz sem fala” dos românticos lembra o “inexpresso do sentido” de Guimarães Rosa resultante de uma espécie de representação da intuição concebida por idealismo linguístico; uma prática retórica que produz efeitos afirmados como hermenêutica do indizível (HANSEN, 2000, p. 44-77).

também abre caminho para os dogmas de sua administração estetizante como semelhança mimética. A partir de Kant, enfim, o estético é apenas uma compensação da impotência da razão moderna ou tem efetividade crítica de transformação?

Decerto, a Revolução Francesa extinguiu a legibilidade retórica dos lugares-comuns aristotélicos aplicáveis à formulação mimética dos gêneros. Quando novos critérios – como o fato, o documento, a prova, a série – passaram a fornecer plausibilidade para o discurso da ciência histórica, a novidade da concepção logo normalizada teleologicamente também produziu a mutação do critério de verossimilhança artística. Mantida a ideia aristotélica de que a poesia figura o possível, o verossímil literário passou a ser submetido ao controle da verdade fornecida pela ciência histórica em sua modalidade de história literária representativa de um *éthos* nacional avançando em direção à sua realização plena no futuro posto como necessidade ideal por uma crítica literária organicamente integrada ao Estado. Invertendo-se a hierarquia aristotélica, a história agora é superior à literatura. Aliás, Costa Lima já o demonstrou em vários lugares, a representatividade da história em geral, entendida como ciência dos progressos da *Bildung* do Nacional, logo levaria a entender a história literária como a ciência histórica por excelência. Definida como relato exemplar da vida, paixão e morte de artistas-gênios em contato fulminante com potências cósmicas que os fazia representativos da alma popular, investindo-os da missão de doar-lhe consciência a caminho do Estado, no século XIX a história literária passaria a modelo fornecedor das *éndoxa* de outras histórias.

E aqui retorna o tema do controle da *poiesis*. Costa Lima demonstra que os primeiros românticos, como Schiller e Schlegel, inicialmente propuseram o estético como produção, mais que expressão ou representação. Suposta a morte de Deus, a *poiesis* não poderia satisfazer-se com nenhuma norma prévia, ou seja, a repetição do seu ato demiúrgico seria sempre a diferença do seu próprio evento, não o retorno de qualquer identidade ou verdade tornando verossímeis suas formas, fosse a identidade o conceito indeterminado de Deus, o sujeito transcendental, a subjetividade psicológica, o povo ou a realidade empírica. Não prevendo norma, a *poiesis* seria um investimento teórico-crítico na própria possibilidade do ato do juízo, abrindo a produção discursiva para a infinitude teórica da negatividade crítica em uma espécie de ‘revolução estética permanente’. (HANSEN, 1999, p.196-197)

Sob a influência da Revolução Francesa, que perceberam de um ponto de vista metafísico-filosófico, os românticos a princípio recusaram a normatividade das versões latinas dos tratados aristotélicos, depois recuaram admitindo a verossimilhança literária ou a figuração do possível regulada para corresponder à verdade fornecida pela ciência da história literária ao lado da crítica justificadas como órgãos do corpo do Estado. Essa justificativa implica uma moralização histórica da produtividade estética com seus produtos regulados por programas disseminados pelas categorias teleológicas da historiografia e pelas estéticas modernas (HANSEN, 1999, p.192-193).

De início, a teorização de F. Schlegel sobre a ironia já desagradou a Kierkegaard que não admitia a descentralização do sujeito poético e a fragmentação na forma, pois defendia o



primado de uma experiência mítica positiva a ser professada pelo sujeito. Seu mestre Hegel, por sua vez, exigia rigor metodológico na construção de um sistema completo e não poderia admitir uma ideia como a mitologia indireta que visava estreitar relações não hierárquicas de poesia e ciência para a realização progressiva e liberadora do reino de Deus na terra.

## 2.1 A parábise e a ironia na forma como *ethos* negativo

“Aletria e hermenêutica” apresenta a categoria *estória* que nega a (H)história e visa transcendência em luta pela verdade no pensamento grego que já começa na introdução do prefácio com a paródia de um trecho da *Poética* de Aristóteles. “Aletria e hermenêutica” parodia a comparação clássica de poesia e história para afirmar a transcendência estética também assegurada nos demais prefácios se os lemos como coros ou discursos do campo literário que se atritam na forma.

Durante a vigência do coro no teatro grego, a poesia trágica e cômica ainda não se distinguia dos mitos e sua autoridade sobre a verdade até então não havia sido suplantada pela filosofia. O personagem descolou-se do coro que se tornaria cada vez mais dispensável com a solidificação da democracia que também condicionou um estatuto próprio para a poesia e sua sujeição à filosofia. Ler os prefácios de *Tutaméia* como coros implica em considerar o modo como os românticos redimensionaram a ironia ou a parábise: energia motriz da forma efetuada como um tipo antigo de poesia que ambiciona ser como os mitos. Os românticos deslocaram o *ethos* negativo encarnado pelo herói trágico para a forma e o *pathos* comunicado pelo coro na tragédia perdeu o sentido para o herói do romance moderno. Antes de tratar da ironia literária, no próximo subitem, faço algumas considerações sobre noções fundamentais do teatro grego pressupostas na noção romântica da forma e na ironia literária como um coro conflituoso de vozes.

Aristóteles descreve o *pathos* como uma das etapas da intriga, na arte da composição de uma peça. O objetivo da representação era a *kátharsis*, a purgação emocional da assistência. O caráter ou *éthos* encarnado pela personagem dramática era funcional para a ação dramática que cresce em eficácia catártica na composição da unidade dramática “sobre o duplo patamar da intriga e da ação associada a óticas discrepantes e, simultaneamente, a uma organização conflitiva dos papéis.” (NUÑES; PEREIRA; 1999, p.92) O herói ou o personagem individualizado de origem nobre que encarna o *éthos* pode ter assumido a função do coro atuante em rituais religiosos e representante da opinião pública. Personagem coletiva, o coro do teatro grego foi o precursor do personagem individualizado.

Argumenta-se que o surgimento do teatro, na Grécia, deveu-se à gradativa individualização de uma personagem, nos rituais religiosos em que um coro recitava versos em honra de Dioniso. (...)

Os impasses entre uma personagem individualizada, falando de forma prosaica e no dialeto de Atenas, agindo de modo quase tão natural quanto os espectadores agiam, mas representando um passado de reis e nobreza que foi necessário destruir, para que se pudesse implantar a nova ordem democrática, maximizavam-se no contraste com o coro – personagem coletiva, representando o pensamento social, conforme manifestava-se nas assembleias públicas, na praça do mercado, nos ginásios... (NUÑES; PEREIRA; 1999, p.100)

Na época de Aristóteles, o coro estava em vias de desaparecer, a democracia já se estabelecera e o contraste dos valores comunitários em relação ao poder dos reis havia perdido o impacto dos primeiros tempos. É no teatro que o personagem passou a ter vida própria de caráter profano ao lado do coro, ainda impregnado da atmosfera religiosa original que gerava as condições para o desempenho de seu papel ambíguo de apresentar o pensamento do poeta investido de um juízo público mitificado. Com a continuidade da democracia, o advento da filosofia e da história, a separação de poesia e religião, o teatro tendeu a eliminar o coro em favor da atuação e maior definição do nascente personagem com *éthos* mais particularizado. Os gêneros teatrais, tragédia e comédia, foram derivados das apresentações do coro em rituais religiosos.

Mas o teatro propriamente dito só nasceu ao se estabelecer o diálogo, quando o primeiro embrião da personagem — o corifeu — se destacou do quadro narrativo e passou a ter vida própria. Mais tarde as personagens iriam crescer de número e se individualizar, sem que jamais o palco ateniense cortasse o cordão umbilical que o prendia às suas origens. Assim devemos compreender o coro da tragédia que, se por um lado era pura expressão lírica, por outro desempenhava funções sensivelmente semelhantes às do narrador do romance moderno: cabia a ele analisar e criticar as personagens, comentar a ação, ampliar, dar ressonância moral e religiosa a incidentes que por si não ultrapassariam a esfera do individual e do particular. (PRADO, 1972, p.66)

Nos épicos, os personagens míticos eram concebidos como modelos de valores eternos, por isso não estavam sujeitos ao passar do tempo e não envelheciam, por exemplo. O coro cumpria uma função semelhante de comunicar esses valores eternos chancelados pela comunidade. Mas com o advento da democracia, o debate jurídico abriu espaço para a consciência apropriar-se dos mitos como ponto de partida para a reflexão.

No conflito trágico, o herói e o tirano ainda aparecem bem presos à tradição heroica e mítica, mas a solução do drama escapa a eles: jamais é dada pelo herói solitário e traduz sempre o triunfo dos valores coletivos impostos pela nova cidade democrática (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 1977, p. 7).

Se os mitos justificavam a ordem, o herói já principiara a colocar a ordem em questão nos épicos mais recentes e essa atitude mais individualizada daquele que se confronta com as leis da Cidade progressivamente veio a caracterizar o personagem do teatro.

Mais ainda que nos poemas homéricos, o mito se apresenta em diversas camadas na tragédia, que embora sendo mais recente, aborda muitas vezes temas mais arcaicos. A relação do gênero [tragédia] com o mito é peculiar: o gênero [tragédia] surge no fim do século 6 a.C. quando a linguagem do mito deixa de apreender a realidade política da cidade. Ele sucede à epopeia e à poesia lírica e desaparece com o predomínio da filosofia. A tragédia se desenvolve também sobre as lendas dos heróis, mas de uma maneira bastante livre que chega a ser crítica. Os temas e personagens das lendas heroicas já não são glorificados, como ainda o eram na poesia lírica, mas questionados publicamente, contrapostos aos ideais da cidade. (FIKER, 2000, p. 62) [chaves minhas]

O herói trágico age de modo simultaneamente individualizado e regulado segundo a linguagem do mito, ou como aquele que confronta a realidade política da cidade. O interesse dos cidadãos gregos pela caracterização mítica do herói trágico vai sendo paulatinamente reorientado para o discurso filosófico.

A comédia só veio a ser aceita nos festivais gregos após cinquenta anos de vigência da tragédia, apenas quando a democracia já havia se consolidado; podemos atribuir esse fato ao alcance crítico da comédia, mais incômodo para a ordem consolidada por regimes de poder arbitrariamente fundados. Em todo caso, o sentido que a tragédia comunicava à assistência era compatível com o comunicado pela comédia e ambas colocavam a tradição mítica em discussão mediante as intervenções do coro comentador das voluntariedades do herói. Inclusive as apresentações das comédias e tragédias eram intercaladas, de modo que o tipo de purgação mais afetiva provocada pela tragédia completava a purgação crítica provocada pela comédia; a tragédia e a comédia apresentavam duas abordagens opostas da tradição mítica e complementarmente formadoras do cidadão.

Se por um lado foi desprestigiada pelas descontinuidades, enganos e baixezas a que o herói cômico é submetido para a diversão da assistência, por outro a comédia teve uma sobrevivência maior à democracia e à filosofia com adesão popular significativa inclusive na composição do júri nas apresentações. Principalmente por meio do coro, as apresentações das tragédias e das comédias cumpriam a função de comunicar um ponto de vista que estivesse na

ordem do dia acerca das questões da *pólis*. “Basta pensar na origem grega do teatro. Na Atenas do século V a. C., o teatro se instituiu nos moldes dos tribunais públicos”. (NUÑES; PEREIRA; 1999, p.83) O teatro grego abriu espaço para a consciência do cidadão cada vez mais interessado na reflexão e preparado para a filosofia.

A presença do coro era obrigatória. (...) Desde os mais antigos testemunhos, estabeleceu-se que seria formado por cidadãos representativos da coletividade, escolhidos anualmente entre os indivíduos que se haviam destacado por algum motivo na *polis*. Cabia a esta personagem coletiva cantar e dançar, apresentando em seus cantos a interpretação sobre os eventos ocorridos em cena. (NUÑES; PEREIRA; 1999, p.101)

Atrativo principal nas encenações, a *parábase* é o momento no qual o coro interrompe a apresentação para se dirigir à assistência em nome do poeta.

Divisor de águas entre esta primeira e a segunda parte que lhe segue, encontra-se a *parábase*, momento por que todas as plateias aguardavam, já que o coro se dirigia aos espectadores em nome do poeta, para criticar a política vigente e promover tantos ataques aos desafetos quantos fossem possíveis. (NUÑES; PEREIRA; 1999, p.104-105) (chaves nossas)

A função da *parábase* no teatro grego é semelhante à que viria a ser desempenhada pela filosofia: educar os cidadãos para sofrerem as limitações antes impostas pelos deuses e agora também pela experiência da democracia (*pathos*) de modo a reconhecerem e restabelecerem o alcance da própria ação (*ethos*) (SOUZA, 2002, p.327) (nota 77).

### **2.1.1. A retomada da *parábase* na ironia literária**

A democracia grega preparou terreno para o florescimento do teatro e, em seguida, da filosofia, ambos endereçados à discussão dos problemas da *pólis*. A ironia literária tentou recuperar a sabedoria (dialética/retórica) do orador grego antigo, do irônico Sócrates. Com a diferença de que já não se trata de conversação de cidadãos da *pólis*, mas de uma “comunidade supramundana”, simultaneamente “concreta e abstrata, presente e ausente, real e ideal”. A Antiguidade nos legou como traço mais característico de Sócrates sua atopia ou singularidade. Comparado, no *Banquete*, aos sátiros, parecia “estranho, extraordinário, singular, paradoxal” aos seus contemporâneos. Suas palavras e comportamentos precisam ser compreendidos dentro de uma “constante autoparódia” sem o que não acompanhamos a reciprocidade entre seriedade e jogo aí empreendida (SUZUKI, 1998, p. 175, 177-179).

F. Schlegel concebeu a ironia como efeito do embate das matérias na forma que atualiza o papel do coro atuante no drama antigo. Especialmente a função da parábase que nomeia a ocasião na qual o coro intervinha no desenvolvimento da apresentação para manter a plateia atenta aos debates da vida pública encenados nesses dramas. A parábase formula e chama a atenção da comunidade para seu conjunto de crenças e valores. No teatro antigo, a parábase resultou de toda uma compreensão do mundo grego herdada da tradição mítica que o teatrólogo compartilhava com a assistência. A teorização de F. Schlegel acerca da literatura considera as funções do coro e da parábase ao propor um caráter movente para a forma a partir da ironização das formas-de-exposição valorizadas pelo campo literário. Como resultado do conflito das matérias nela acumuladas, a forma literária redimensiona as funções do coro de reportar à ordem vigente e do herói trágico de colocar tal ordem em questão.

“Aletria e hermenêutica” apresenta duas anedotas de abstração de *pathos* devido a ações mecânicas análogas, encenadas por heróis despersonalizados, que resultam em absurdo ou irreabilidade existencial. Trata-se das anedotas do figurante da carrocinha de pão que assume a posição do herói Manuel e a do único passageiro do bonde sentado sob a goteira que replicou ao condutor que inutilmente sugerira que trocasse de lugar. “ – ‘Trocar. . . com quem?’ ” As anedotas tratam das ações mecânicas do herói Manuel e do passageiro inerte para produzir um *pathos* de imobilidade que denuncia o automatismo da língua. Assim, associam a despersonalização às ações mecânicas e à goma-arábica da língua cotidiana. Essas anedotas compõem, no limite do não-senso, as identidades de componentes do enredo como o personagem, o conflito e a espacialização para efetuar um *pathos* de imobilidade atribuído a ações mecânicas, como as da goma-arábica da língua cotidiana.

*Menos ou mais o mesmo, em ethos negativo, ver-seja-se na copla:*

“Esta si que es calle, calle;  
calle de valor y miedo.  
Quiero entrar y no me dejan,  
quiero salir y no puedo.” (ROSA, 1979, p.4) (grifos do autor)

Uma categoria narrativa comunitária, a copla oriunda da poesia popular espanhola (HOUAISS; VILLARA, 2009), apresenta, em *ethos* negativo, o reconhecimento subjetivo do *pathos* da imobilidade. Em si mesmo, esse reconhecimento é só o ponto de partida da luta (*ethos*) pela verdade no pensamento grego; a consciência do *pathos* da imobilidade tem de enfrentar a automação da goma-arábica da língua cotidiana, as leis de representação das coisas e dos sujeitos. A ironia é um recurso na mobilização dessas matérias.

A forma produz ironia como *ethos* negativo: a ironia socrática parte da negação de saberes anteriores aos que os diálogos definem e apagam; a ironia literária constrói a objetividade da forma negando formas-de-exposição anteriores no que F. Schlegel chamou de “constante autoparódia”<sup>42</sup>. O romântico alemão F. Schlegel se interessou pela ironia de Sócrates que afirmava nada saber e que, depois de ouvir do oráculo de Delfos que era o mais sábio dos homens, passou a vida interrogando os cidadãos de Atenas para provar que nada sabiam também. Sócrates desenvolveu o método dialético de interrogar para provar sua sabedoria que consiste em esvaziar as certezas do interrogado e que afirmava ter sido autorizada pelos deuses como superior. Para F. Schlegel, com o emprego da ironia, que dá forma de ciência futura a uma sabedoria mítica, a literatura nascente deveria restabelecer o potencial mítico da poesia na incorporação dos saberes e da lucidez da ciência, o que resultaria em obras capazes de suscitar um efeito transcendental. Cito o fragmento 108 dos *Fragmentos críticos: lyceum*.

A ironia socrática é a única dissimulação inteiramente involuntária e, no entanto, inteiramente lúcida. Fingi-la é tão impossível quanto revelá-la. Para aquele que não a possui, permanece um enigma, mesmo depois da mais franca confissão. Não deve enganar ninguém, a não ser aqueles que a tomam por engodo e que, ou se alegram com a grande pândega de se divertir com todo mundo, ou ficam fulos, quando pressentem que também estão sendo visados. Nela tudo deve ser gracejo e tudo deve ser sério: tudo sinceramente aberto e tudo profundamente dissimulado. Nasce da unificação do sentido artístico da vida e do espírito científico, do encontro de perfeita e acabada filosofia-de-natureza e de perfeita e acabada filosofia-de-arte. Contém e excita um sentimento do conflito insolúvel entre incondicionado e condicionado, da impossibilidade e necessidade de uma comunicação total. É a mais livre de todas as licenças, pois por meio dela se vai além de si mesmo; e, no entanto, é também a mais sujeita à lei, pois é incondicionadamente necessária. É muito bom sinal se os harmoniosamente triviais não sabem de modo algum como lidar com essa constante autoparódia, na qual sempre acreditam e da qual novamente sempre desconfiam, até sentir vertigens, tomando justamente o gracejo como seriedade, e a seriedade como gracejo. (SCHLEGEL, 1997, p.36-37)

Ao filósofo Kierkegaard essas vertigens causaram profundo mal estar por colocarem em jogo o fundamento mítico da ironia que deveria ser uma experiência visceral. Parecia-lhe que, naquela época marcada pelo pensamento de Hegel, os românticos não compreenderam o

---

<sup>42</sup> Tanto a ironia (tropo) como a paródia (gênero) acumulam discursividades diferentes, sendo que uma delas se explicita e deixa sinais de diálogo implícito com as demais. A ironia “pode ser vista em operação a um nível microcômico (semântico) da mesma maneira que a paródia a um nível macrocômico (textual), porque também a paródia é um assinalar da diferença, e igualmente por meio de sobreposição (desta vez de contextos textuais, em vez de semânticos).” (HUTCHEON, 1989, p. 74-75)

alcance mítico da ironia, que implica todo um modo de ser, por terem se apropriado dela como uma abstração.

O *ethos* negativo da ironia pode ser entendido como uma reação que se segue ao reconhecimento da paralisia da qual tratam as metáforas críticas da goma-arábica da língua cotidiana e da “calle de valor y miedo”<sup>43</sup>. Depois dessas anedotas, seguem-se duas que apresentam ações de *ethos* negativo: a primeira figura a busca no desamparo e, a segunda, o absurdo da procura.

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

*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, 1979, p.4-5)*

A primeira anedota apresenta a posição limite da parte (menininho) que diz pertencer ao todo ausente (pais) e a segunda anedota indica que o número certo pode ser extraído como diferença de um conjunto de erros absolutos constituídos por operações semelhantes. As duas anedotas apresentam mecanismos narrativos de afirmação do todo excluído (pais e erros) pela parte (menininho e número certo). Esse raciocínio pode ser estendido à noção romântica de mitologia indireta à qual se alinhariam as células narrativas segundo um pertencimento a se concretizar no infinito da utopia ou dos mitos. “*Diz-se de um infinito – rendez-vous das paralelas todas.*” (ROSA, 1979, p.12)

Kierkegaard é o autor da “*concepção hegeliana do erro absoluto*” mencionada na anedota e com ela apontava uma falha no sistema de compreensão da totalidade construído pelo filósofo alemão que influenciava fortemente todo o pensamento europeu de então. Conforme o artigo “Kierkegaard: o indivíduo diante do absoluto”, no idealismo hegeliano, a concepção de realidade é subordinada ao conceito que a precede segundo uma hierarquia lógica que parte do universal para conceituar o singular ou de conceitos abstratos para considerar as subjetividades. Já Kierkegaard considera absoluta a experiência subjetiva

<sup>43</sup> Como na citação anterior em idioma estrangeiro, conservei a ausência de grifo porque os prefácios grifam todo o texto e grafam vocábulos estrangeiros sem grifo. Mantenho essa inversão de ordem gráfica porque me parece significativa, como se propusesse uma familiaridade do estranho, do diferente, do estrangeiro.

propondo que seu *pathos* não pode ser superado e tem uma dimensão religiosa, mítica, como vivência do paradoxo e do mistério. O reconhecimento individual dessa dimensão mítica é negativo, não pode ser provado, corresponde a uma ausência ou a uma distância. O reconhecimento dessa dimensão mítica independe de padrões éticos imanentes e cria condições para a transcendência através da qual se chega ao reconhecimento individual, na interioridade que constitui o indivíduo, do pecado ou do erro absoluto: o não reconhecimento do *pathos* da imobilidade, como o gerado pela goma arábica da língua cotidiana ou pelas determinações da história, e um *ethos* que não o negue (SILVA, 2010).

A anedota do inglês que pede à telefonista o número errado errado para conseguir o número certo constitui e apaga ironicamente a noção hegeliana de erro absoluto a partir da qual Kierkegaard projeta miticamente o cosmo como extrapolação do sistema com que Hegel organizava o mundo. O não reconhecimento da ordem a ser negada, ou o pecado contra o *pathos* encarnado por cada um de nós, equivale ao erro absoluto do modo como o considerava Kierkegaard. “Aletria e hermenêutica” nega a existência do erro e ironiza essa negação. As estórias ou contos das *Terceiras estórias*, todas com situações limite ao fim superadas, equivalem a chistes nos quais o *pathos* de cada protagonista é superado ou reconstituído por graça ou humor com sentido superior. O argumento da afirmação irônica da inexistência do erro em *Tutaméia* será retomado adiante.

O *ethos* negativo da ironia dá mobilidade à forma que recusa padrões realistas de representação que insistem no *pathos* da imobilidade ao adotarem a língua instrumental e ao reiterarem as determinações da história. A forma emparelha-se ao mecanismo dos mitos quando efetua uma subtração total por ironia. Kierkegaard identificou a operação subtrativa da ironia no modo de ser de Sócrates.

De acordo com *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão* (BENJAMIN, 2002), alguns dos primeiros românticos encararam a vocação da arte moderna para formar os homens do ponto de vista da ideologia do progresso considerado como um devir por acréscimo, não fundamentado no eterno ou na Ideia. De outro modo, F. Schlegel concebeu a noção de uma poesia universal progressiva partindo da noção clássica da Ideia da arte como fundamento das formas-de-exposição que medeiam a unidade daquela Ideia. Novalis também propôs que a poesia engendrasses um “processo de realização infinito” do indivíduo e da humanidade.

F. Schlegel e Novalis viam na poesia um caminho potencial para a libertação dos homens. Para expandirem a capacidade humana de reflexão, as obras precisam se purificar na ironia que as torna indestrutíveis, irredutíveis às formas-de-exposição convencionais, e



correspondentes à Ideia. Uma obra se purifica na ironia quando destrói a ilusão na forma, quando destrói as leis prévias de unidade, ou se coloca acima das convenções que determinam as formas-de-exposição. A unidade construída na forma volta-se para a infinidade da Ideia e não coincide com a unidade dada nas convenções das formas-de-exposição destruídas pela ironia. A forma se autolimita como expressão dialética de uma unidade singular e da infinidade na Ideia. A forma deve negar as formas-de-exposição anteriores por meio da ironia e a crítica fica com a tarefa de relacionar os fragmentos ou atribuir uma unidade ou coerência resultante da reflexão acerca das destruições na forma. Quando a crítica finalmente consegue decifrar a forma, coloca-a sob exposição e destrói o enigma na experiência de transcendência estética.

## **2.2 Kierkegaard: a ironia socrática e as abstrações platônicas**

A ironia foi tratada como conceito, pela primeira vez, por Kierkegaard que a entendia como instrumento que possibilita a humanização da vida assim como a dúvida cartesiana tinha gerado condições para o desenvolvimento da filosofia. Kierkegaard desenvolveu o conceito de ironia e criticou suas apropriações pela literatura romântica. As duas partes da dissertação *O conceito de ironia: constantemente referido a Sócrates* dizem respeito à ironia socrática e à ironia literária que compartilham a noção idealista de uma dualidade de fenômeno e conceito. A literatura romântica partiu do método dialético de Sócrates para propor uma reflexão sobre a reflexão. A partir da manifestação completa da ironia atribuída ao modo de ser de Sócrates, Kierkegaard analisa as formas modernas pós-fichteanas de ironia e irônico equivalentes ao que chamamos de romantismo e romântico. Ao tratar da ironia do modo como a entenderam os românticos, questiona se o conceito referido a Sócrates já teria sido compreendido. Kierkegaard desenvolve o conceito de ironia e censura principalmente o subjetivismo em sua apropriação pela literatura romântica.

A segunda parte de *O conceito de ironia* trata de sua apropriação pelos românticos que por meio da ironia postulavam a negatividade para a forma literária. Nostálgicos do fundamento mítico proscrito na modernidade, os românticos optaram pela negatividade assinalada na máxima socrática “só sei que nada sei”. Kierkegaard se interessa pela ironia como estratégia de superação do pensamento normativo e abstrato da tradição clássica platônico-aristotélica por um filosofar equivalente a um modo de ser. Os românticos apropriaram-se da ironia para negar, no plano das ideias e das artes, as leis cósmicas naturalizadas pela ordem medieval. A antiga ordem deveria ser negada na experiência

aspirante ao infinito, que reconhecesse a dimensão mítica da vida e flutuasse na alegria de chistes e paradoxos. Nostálgicos da plenitude, os românticos tentavam aplacar o desespero e a angústia do desamparo metafísico ao optarem pelo sentido mítico-científico da ironia da qual decorre o humor no tratamento de matéria trágica nos romances (KIERKEGAARD, 1991, p.227).

A dissertação escrita por Kierkegaard tem duas partes, uma sobre a ironia socrática depreendida a partir dos primeiros diálogos de Platão e outra sobre as apropriações da ironia pelos românticos. Sócrates concebeu a ironia e a dialética que praticava por meio da pergunta sem resposta. A exemplo de seu mestre Hegel, Kierkegaard prioriza, em relação ao texto de Platão, a existência e a personalidade de Sócrates que reduplicam a filosofia de um bem universal, mas abstrato e vazio, sem positividade em sua intenção de construir e destruir mundos. Esse aspecto negativo da ironia agradou muito aos românticos (VALLS, 1991, p.10-11).

Na primeira parte de sua dissertação, Kierkegaard declara que concebeu o conceito de ironia e sua história por um cálculo combinatório, já que os autores que trataram anteriormente da ironia para criticá-la ou exaltá-la não a conceituaram. Para caracterizar Sócrates como irônico, Kierkegaard recorreu à imagem de um duende pintado com o próprio barrete que o torna invisível. Como o que se constitui à medida que se apaga, a imagem do irônico se situa no limite do estágio estético, marcado pela busca do prazer, que passa ao estágio ético no qual se busca o bem geral da comunidade. Para chegar ao reconhecimento da ordem imobilizadora seguido da ação que negue o erro absoluto, o irônico precisa passar do estágio ético ao religioso no qual se alcança o humor superior capaz de resignificar cada polegada das nossas pequenas coisas.

O filósofo dinamarquês pergunta-se qual seria a relação entre o Sócrates platônico e o Sócrates real, já que o discípulo via-se como uma continuidade do mestre, seu conhecimento como uma recordação do dele e a imagem poética se confundia com a realidade histórica. Segundo Baur, o “significado essencial de Sócrates consistia no método” do diálogo que, conforme pondera Kierkegaard, em Platão não se relaciona necessariamente à ideia do mestre, o que impõe indagar qual a relação da dialética socrática com a filosofia de Platão (KIERKEGAARD, 1991, p.38-39). O método dialógico de Sócrates partia de um princípio irônico e negativo apoiado em uma concepção mítica do mundo; também relaciona fenômeno e conceito, analisa o mundo das experiências para elaborar a ideia e desautorizar a retórica dos sofistas.

Os românticos empregavam a ironia como negação que torna a expressão individual uma perspectiva aberta à reflexão contínua. Kierkegaard censura-os por terem obliterado o norte da ideia em nome do tratamento de material empírico pela fantasia. Risco semelhante correram os gregos e, para orientá-los na análise de seus hábitos cotidianos segundo a verdade, Sócrates preferia ou exigia conversar pontualmente para distinguir-se da eloquência exibicionista dos sofistas que apenas sabiam venerar a própria expressão desligada da ideia, ou falsa. O interrogatório de Sócrates visava liberar o receptor das relações finitas com o fenômeno e revelar a verdade de que elas são ilusórias.

De modo análogo, Hegel veio a supor o negativo como um momento necessário no próprio pensamento constituído por diálogos internos sem necessidade da interrogação por alguém de fora. Sócrates externava a dialética no diálogo e Hegel a internalizava no pensamento. Em Platão, o negativo se tornava visível no sujeito interrogante que, perguntando exaustivamente, liberava o pensamento do interrogado, que tinha de responder também exaustivamente, de todas as determinações meramente subjetivas. Platão perguntava para demonstrar uma resposta profunda e cheia de significação. Sócrates interrogava para esvaziar os significados na pergunta e na resposta. Sócrates começava uma conversa pressupondo que nada sabia, que os outros igualmente nada sabiam e terminava vitorioso. Já Platão, ao perguntar, pressupunha a “unidade imediata do pensar e do ser e aí permanecia”. Na modernidade, os românticos alemães também se apropriaram do idealismo, que remete o pensar ao ser, ao internalizarem o diálogo e proporem a reflexão sobre a reflexão, mas irritavam Hegel a quem pareciam levianos por não fazê-lo sistematicamente (KIERKEGAARD, 1991, p.42).

Para demonstrar a diferença do perguntar platônico, para chegar a uma resposta plena, e o questionamento socrático, que esvazia todas as respostas, Kierkegaard examina a relação do abstrato e o mítico nos diálogos de Platão. Schleiermacher separou os diálogos platônicos em dialógicos, que são os primeiros nos quais a ironia aparece, e construtivos, que são os últimos nos quais quase não há diálogo, mas longos discursos: a *República*, o *Timeu* e o *Crítias*. Kierkegaard não se interessou por analisar os diálogos construtivos, pois eles não ajudam nas concepções da personalidade socrática e do conceito de ironia que ele persegue (KIERKEGAARD, 1991, p.55). Velozes, espirituosos, insinuantes, com respostas curtas bem apropriadas ao drama, os primeiros diálogos representam com maior nitidez a figura de Sócrates, receptiva à tradição do pensamento mítico, e neles o abstrato se arredonda na ironia que esvazia perguntas e respostas. Nos últimos diálogos, Platão sobrepõe-se à figura do mestre ao desenvolver o abstrato à sua maneira mais analítica num discurso figurado,

determinado por uma abstração anterior a ele que o torna positivo, com falas longas de Sócrates interrompidas às vezes por alguma pergunta que dá a deixa para a continuidade do quase monólogo do mestre ou por algum tipo de elogio. Assim, nos primeiros diálogos, o método dialético de Sócrates corresponde a seu modo de ser diatópico que resulta do embate de vozes que se subtraem; nos últimos diálogos, Platão opta por uma perspectiva construtiva que parte de uma determinação abstrata e a confirma. Platão foi poeta quando jovem e os primeiros diálogos estavam mais próximos do mítico que fundamenta o método dialético e o modo de ser de Sócrates.

Nos primeiros diálogos, a dialética negativa adere ao princípio mítico do nada sei, e os últimos resultam de um poético construtivo assimilado inteiramente pela consciência filosófica que foi distanciando-se do domínio mítico inicial. Os primeiros diálogos interessam mais para a compreensão do conceito de ironia porque neles a reflexão é dominada por uma fantasia que abrange todo um modo de ser constituído na tensão, extremada nos mitos, com os discursos das comunidades que emulam padrões disponíveis para a definição das situações por nós encarnadas.

Quando jovem, antes de ser trazido por Sócrates à filosofia, Platão foi poeta e seu pensamento combina os discursos mítico, histórico e filosófico. Quando a imagem produzida pela reflexão comunica a amplitude da existência, “aí temos o *movimento regressivo* rumo ao *mítico*.” Nesse caso, o indivíduo responsável pelo discurso mítico, enunciado como objeto de fé do qual a reflexão se apoderou, cede espaço em sua liberdade de criação artística que se deixa regular pela referida imagem ampla da existência concebida como lei “natural” do universo e comunicada não como conhecimento, mas como fantasia (KIERKEGAARD, 1991, p.90-91 e 94). O mítico antecede tanto a consciência como a reflexão e tem na ironia um estímulo disciplinador para um empenho total, sendo a ironia também auxiliada pela atividade negativa da dialética que concebe o movimento conflitivo das determinações discursivas.

Kierkegaard entende mitos e fábulas como expressões de um sentido superior, ininteligível e irreduzível a uma livre invenção de Platão que não os destinava a jovens e ouvintes incapazes. Nos primeiros diálogos de Platão, a dialética dá um resultado negativo e o mítico entendido como exterioridade espaço-temporal da Ideia fornece um sentido superior ou sonha depois de haver se cansado do trabalho dialético (KIERKEGAARD, 1991, p.88-89). Concebido em termos modernos por Kierkegaard como produto da fantasia que suplementa a reflexão, o mítico que precede a consciência e comunica outro nível de realidade ainda não se distingue do poético que vem a ser apropriado, nos diálogos construtivos, pela filosofia como uma reflexão consciente e satisfeita de si mesma. Platão oscilava entre a exposição mítica, na

qual ousava acreditar, e o poético que permitia a ele um afastamento necessário à consideração do mito como invenção (KIERKEGAARD, 1991, p.89) (nota 56). Nos últimos diálogos, os construtivos, o mito já se mostra assimilado ao dialético, como uma imagem da Ideia fornecida por uma fantasia então consciente que o exaure. Kierkegaard entende o conto e o mito como produtos da fantasia incompatíveis com a predominância dos interesses histórico e filosófico.

Assim como o conto, o mito só impera no lusco-fusco da fantasia, ainda que naturalmente elementos míticos possam muito bem conservar-se durante um período de tempo, depois que o interesse histórico já tenha despertado e que o interesse filosófico já tenha chegado à plena consciência. (KIERKEGAARD, 1991, p.90)

O conceito de ironia pode ser melhor entendido nos primeiros diálogos platônicos, pois neles a fantasia mítica abrange todo o modo de ser de Sócrates que consistia em negar os saberes já estabelecidos. No conto ou no mito, a fantasia viceja na negação e subtração dos saberes comunitários. O desenvolvimento da consciência histórica e filosófica apresentou novas dificuldades para a produção de um saber nascido da fantasia, nas formas dos contos e dos mitos. A forma literária movida pela ironia fez-se necessária no enfrentamento das questões apresentadas pelos discursos da ciência e da crítica.

### **2.3 O telégrafo-sem-fio ou a comunicação irônica: a aptidão das operações subtrativas**

Segundo o artigo “Um lance de ‘dês’ do Grande sertão” de Augusto de Campos, o romance de Rosa tem uma atitude experimentalista e técnicas semelhantes às dos romances de Joyce. Um dos aspectos semelhantes é a sintaxe telegráfica na qual o ritmo é pontuado por pausas dentro de um esquema narrativo circular que propõe um retorno ao começo para uma segunda leitura (CAMPOS, 1983, p.324 e 328). Em *Tutaméia*, esse esquema narrativo circular é reiterado pelas epígrafes de Schopenhauer que aconselham a segunda leitura. Conforme o estudo de Mary L. Daniel, as dificuldades que o leitor encontra na literatura de Rosa devem-se ao preenchimento das lacunas deixadas pela sintaxe telegráfica. A respeito do estilo retórico de *Tutaméia*, afirma: “É uma prosa intensiva, compacta, até telegráfica na sua ânsia de comunicação imediata e direta – uma prosa que encurta palavras e frases, elimina ligações extensas, inverte e repete elementos na criação de um estilo forte, viril, oral” (1968, p.127 e 178).

Telegráfica ou ciber-espacial<sup>44</sup>, a comunicação irônica é socrática. Os diálogos de Sócrates partem do empírico e se distanciam dele sem perdê-lo de vista para alinhá-lo à ideia mítica do desconhecido (sei que nada sei), por meio do método dialético. Nos fragmentos escritos na primeira fase de sua produção crítica, o romântico F. Schlegel manifestou interesse por se apropriar da ironia para comunicar à distância ou por meio de um processo infinito de reflexão, o que concebeu como objetivo da poesia universal progressiva. Como comunicação telegráfica, a forma literária proporciona transcendência como experiência estética.

O prefácio “Aletria e hermenêutica” apaga o fio condutor da ironia na anedota de abstração que oferece o “*telégrafo-sem-fio*” como exemplo do “*mecanismo dos mitos*” (ROSA, 1979, p.5).

*Sintetiza em si, porém, próprio geral, o mecanismo dos mitos – sua formulação sensificadora e concretizante, de malhas para captar o incognoscível – a maneira de um sujeito procurar explicar o que é o telégrafo-sem-fio:*

- “Imagine um cachorro *basset*, tão comprido, que a cabeça está no Rio e a ponta do rabo em Minas. Se se 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, 1979, p. 12 e 5) (itálicos do autor, negritos meus).

A imagem paradoxal do “*telégrafo-sem-fio*” compartilha com a expressão “*mecanismo [narrativo] dos mitos*” a combinação do discurso mítico, que comunica à distância, ao método do mecanismo subtrativo. O mecanismo subtrativo do telégrafo-sem-fio indica a modernidade da anedota de abstração que comunica uma representação esvaziada de qualquer presença originária por meio de um dispositivo que também não reconduz a uma instância subjetiva. Se na poesia universal progressiva a forma medeia a ideia da arte, o telégrafo-sem-fio, como mecanismo dos mitos, apaga o fio ou a mediação e propõe uma espécie de poesia impessoal subtrativa. A ironia pode ser entendida por meio da imagem do telégrafo que diz o dito para comunicar o inaudito processado pelo fio conversor. Já a imagem do “*telégrafo-sem-fio*” subtrai da ironia (telégrafo) o fio ou a mediação do fundamento mítico, e a subtração do fio ironiza a ironia. A imagem do telégrafo-sem-fio ironiza o fundamento mítico (circuito fechado) da ironia ao fragmentá-lo (apagar o fio) para comunicar, em última instância, o próprio mecanismo subtrativo e a necessidade comunitária da comunicação à distância mítica.

<sup>44</sup> Ciberespaço: (Datação: sXX) substantivo masculino. Rubrica: cibernética. Espaço das comunicações por redes de computação (HOUAISS; VILLAR; 2009, CD-ROM).

O conto “Lá, nas campinas” repete a ironia da ironia apresentada na anedota do “*telégrafo-sem-fio*” e alegoriza a comunicação à distância efetuada pelos mitos paradoxalmente acrescidos da exclusão do fio: no conto, são recriados a reminiscência e aquele que a evoca. A princípio, o narrador apresenta-se como ouvinte do órfão Drijimiro; desde então, ouve-o sem interferir e, artificialmente, com onisciência. No desfecho, o narrador se desloca da posição de ouvinte onisciente para resumir o mecanismo de toda estória, que cria a ocasião e a ação do protagonista, ao se emocionar com o primeiro narrador, Drijimiro, a quem foge o fio narrativo.

Tudo era esquecimento, menos o coração. – “*Lá, nas campinas!...*” – um morro de todo limite. O sol da manhã sendo o mesmo da tarde.

Então, ao narrador foge o fio. Toda estória pode resumir-se nisto: - Era uma vez uma vez, e nessa vez um homem. Súbito, sem sofrer, diz, afirma: - “*Lá...*” Mas não acho as palavras. (ROSA, 1979, p.87) (grifos do autor)

No desenvolvimento do conto, o órfão Drijimiro reitera e modifica a expressão inicialmente enunciada como “*Lá, nas campinas...*” que evoca a memória fragmentada da terra natal. “Em grego, um dos significados de órfão é vazio, faltoso. (...) Estamos diante de um texto da falta, texto da rememoração em que o passado é evocado através de um deslizar metonímico de significantes.” (OLIVEIRA, 2008, p.225) *Guimarães Rosa: as paragens mágicas* chama a atenção para o termo “voçoroca” empregado na descrição da segunda rememoração da terra natal por Drijimiro: “amarelo o quintal da voçoroca” (ROSA, 1979, p.87).

Pelo que se pode notar, o local foi destruído e o personagem-narrador guardou na memória apenas as imagens do desmoronamento representadas na sintaxe e no ritmo do texto. Essas imagens condensam-se posteriormente na frase única que consegue proferir, síntese do passado perdido. (SIMÕES, 1988, p.73)

O vocábulo “fojo” proferido na evocação inicial da terra natal reforça o caráter desmoronado da imagem revocada na reminiscência final acrescida de um buraco aberto no chão pela água da voçoroca. “A casa, depois de descida, em fojo de árvores.” (ROSA, 1979, p.84) No desfecho do conto, Drijimiro exulta ao encontrar um “re-valor” na revocação mítica e atemporal “*Lá, nas campinas!...*”, e avança do buraco ao desmoronamento. Em seguida, reduz a expressão ao advérbio “*Lá...*”, na acepção de lugar, que simultaneamente refere o tão desejado espaço desmoronado da primeira infância e sua indeterminação, que mitifica a subtração, significada como negação do esquecimento pelo coração. “Tudo era esquecimento, menos o coração.” (ROSA, 1979, p.84) Na comédia *As nuvens*, de Aristófanes, a metáfora das

nuvens resume a ironia aristofânica que, ao referir brumas e deusas, assinala que a poesia e os mitos produzem as significações do indeterminado. O narrador ouvinte se emociona, ou não acha as palavras, depois de ter apresentado o mecanismo narrativo da estória e sua emoção deve-se à fuga do fio narrativo também ao primeiro narrador. Quando a fuga do fio narrativo embarga a voz do narrador, o narrador ouvinte reitera esse silêncio como suprassenso, da poesia e dos mitos, que constitui a falta do fio como um supra-fio ou o ex-fio reminescente do coração. O suprassenso apaga o fio que liga o empírico ao abstrato.

Kierkegaard nasceu em Copenhague, em 5 de maio de 1813 e o telégrafo era então o avançado sistema de comunicação criado no século XVIII (VALLS, 1991, p.7-14). A Kierkegaard causou angústia<sup>45</sup> esse tipo de mecanismo de comunicação à distância que associou à doença e à corrosão (KIERKEGAARD, 1991, p.51). O mecanismo inteligível objetivado no telégrafo representava o novo padrão mental de racionalidade, que chega ao abstrato a partir do empírico, divergente da ordem anterior que identificava a natureza a uma criptografia divina. Kierkegaard lamentava que a destituição da ordem religiosa ocorresse em nome de um valor de troca que em si mesmo parecia-lhe nada. Para Kierkegaard, a plenitude possível poderia ser experimentada fugazmente ou construída pela reflexão do indivíduo que assume uma perspectiva mítica superior capaz de abrir espaço para a liberdade ao invés de reiterar a equivalência da razão às realidades já estabelecidas. Os românticos foram criticados por Kierkegaard por tratarem a plenitude como um ponto de partida para suas trocas com o mundo, com base em generalidades armadas pela razão, como se a plenitude lhes parecesse natural ou não precisasse ser construída à medida que fosse aos poucos experimentada.

É indiscutível que há no irônico, para recordar mais uma vez, um fundo original, um valor constante, porém a moeda que ele faz circular não tem o valor nominal, mas é, como papel-moeda, um nada, e mesmo assim todo o seu intercâmbio com o mundo se efetua neste tipo de moeda. A

---

<sup>45</sup> “En el libro *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del hombre*, McLuhan afirmó que gracias al telégrafo, el hombre por primera vez consiguió extender su sistema nervioso central fuera de sí: ‘El telégrafo revolucionó por completo los métodos de obtención y presentación de las noticias (...) Así, en 1844, año en el que se jugaba al ajedrez y a la lotería con el primer telégrafo estadounidense, Soren Kierkegaard publicó *El concepto de la angustia*. Había empezado la edad de la ansiedad. Con el telégrafo, el hombre había iniciado aquella extensión o exteriorización del sistema nervioso central que ahora se acerca a la extensión de la conciencia mediante la retransmisión por satélite’”. “No livro *Comprender os meios de comunicação. As extensões do homem*, McLuhan afirmou que graças ao telégrafo, o homem, pela primeira vez, conseguiu estender seu sistema nervoso central para fora de si: ‘O telégrafo revolucionou por completo os meios de obter e apresentar notícias (...). Assim, em 1844, ano em que se jogava xadrez e loteria com o primeiro telégrafo estadunidense, Soren Kierkegaard publicou *O conceito da angústia*. Havia começado a idade da ansiedade. Com o telégrafo, o homem havia iniciado aquela extensão ou exteriorização do sistema nervoso central que agora se aproxima da extensão da consciência mediante a retransmissão por satélite.’” (McLuhan, 1996, p. 260 *apud* ISLAS, 2011, p.84)



plenitude nele é uma determinação natural, e por isso, nem ela se encontra nele na imediatidade como tal, nem ela é adquirida através da reflexão. (KIERKEGAARD, 1991, p.88-89)

A comunicação telegráfica dos românticos pretendeu sem sucesso constituir um fio que a efetivasse no infinito, o que não logrou por reduzir a particularismos a dimensão mítica da experiência ou obliterar que as significações dos mitos se constroem na reflexão contínua que abarca por inteiro um modo de ser.

Kierkegaard rejeitava a equivalência hegeliana do real ao racional por acreditar que o indivíduo se torna livre na busca do absoluto que só pode ser justificada como uma ironia ou um paradoxo da fé experimentada em silêncio e sem garantias. Silenciosa e solitária, a consciência irônica experimenta como angústia a liberdade de reconhecer os limites da racionalidade para avançar neles. O filósofo dinamarquês percebeu o mau entendimento da ironia socrática como um traço constitutivo da cultura romântica que, por supor como apriorísticas a subjetividade e a plenitude, não pode produzir mitos efetivos.

Antes de “Aletria e hermenêutica” apresentar o mecanismo dos mitos, algumas anedotas de abstração exibem operações fundamentais da mimese moderna desenvolvidas por movimentos artísticos de linhagem romântica – o impressionismo e o simbolismo de Valéry – e opostas a ela como o realismo verista.

*Dando-se, porém, passo atrás: nesta representação de ‘cano’: - ‘É um buraco, com um pouquinho de chumbo em volta...’ – espiritada de verve em impressionismo, marque-se rasa forra do lógico sobre o cediço convencional.*

*Mas, na mesma botada, puja a definição de ‘rede’: - ‘Uma porção de buracos, amarrados com barbante...’ – cujo paradoxo traz-nos o ponto-de-vista do peixe.*

*Já esperto arabesco espirala-se na ‘explicação’: - ‘O açúcar é um pozinho branco, que dá muito mau gosto ao café, quando não se lho põe...’ – apta à engendra poética ou para artifício-de-cálculo em especulação filosófica; e dando, nem mais nem menos, o ar de exegeze de versos de Paul Valéry... os quais, mal à la manière de, com perdão, poderiam, quem sabe, ser:*

Blanche semence, poussière,  
L’ombre du noir est amère  
Trempeé de ton absence...

*E realista verista estotra “definição”, abordando o grosseiro formal, externo à coisa, e dele, por necessidade pragmática, saltando a seu apologetal efeito fulminante: - ‘Eletricidade é um fio, desencapado na ponta: quem botar a mão... h’m... finou-se!’ ”*

*Mas reza pela erística o capiau que, tentando dar a outro ideia de uma electrola, em fim de esforço se desatolou com esta intocável equação: -*

“Você sabe o que é uma máquina de costura? Pois a victrola é muito diferente...” (ROSA, 1979, p.10) (itálicos do autor, negritos meus).

As anedotas são avaliadas a partir de seus mecanismos narrativos (“inferior”, “impressionista”, “pujante”, “esperto arabesco”, “apta”) e, de modo geral, os efeitos são previstos – “comicidade”, “humour”, “chiste”, “graça”, “ridículo”, “grotesco”, “sublime”, riso (ROSA, 1979, p. 3, 7, 8 e 11). Na anedota que oferece uma representação impressionista de cano, o conceito de buraco precede a técnica de camuflagem constituída por uma operação lógica que oferece pouca vantagem sobre o cediço convencional até então imitado. A tentativa de mudança ou de abandono do cediço convencional, ou da padronização clássica da mimese, apresentada pela técnica impressionista é caracterizada pela anedota como espritada ou destemida, o que contrasta comicamente com sua pouca eficácia. Na mesma botada impressionista, a representação do conceito de buraco puja ou cresce de valor ao vincular-se à definição de rede tornada paradoxal quando transferida para a perspectiva do peixe que subordina o conceito de buraco à experiência da rede. O substantivo feminino *botada* pode ter sido empregado nas acepções de feita – oportunidade, prática ou efeito de uma obra – e golpe aplicado com bota (HOUAISS; VILLAR, 2009). Heidegger analisou a série de pinturas de sapatos de Van Gogh como obras nas quais a coisa, a bota, se põe e se desoculta como ser que na verdade é. No *constructo* artístico, a verdade pertencente à lógica ou à essência do objeto da mimese, acontece, é desocultada, perdura na luz de seu ser irreduzível à instrumentalidade de utensílio (HEIDEGGER, 2007, p.22).

Já, no arabesco, a “explicação” do amargo do café atribuído ao açúcar ausente é esperta e apta às operações subtrativas ou negações da poesia e da filosofia modernas. O esperto arabesco, apto à poesia e à filosofia, parodia com ar de exegese os versos amaneirados à Valéry; o arabesco repete a operação subtrativa dos versos, mas nele os vocábulos de extração simbolista, “poussière” e “noir”<sup>46</sup>, correspondem a palavras de trato comum como, respectivamente, açúcar e café. Em seguida, a “definição” ou a representação realista verista de eletricidade se mostra incapaz de realizar o que se propõe, persuadir por meio do esclarecimento, pois apela para um choque apologal ao passar da forma externa da coisa ao efeito fulminante. O mecanismo narrativo chega a uma “*intocável equação*” na anedota do capiau versado em erística, ou em habilidade verbal e finura sofisticada, que define pela diferença extrema do não-senso. As anedotas citadas há pouco avaliam o impressionismo, o simbolismo à Valéry e o realismo verista para chegarem ao mecanismo dos mitos ou

---

<sup>46</sup> O adjetivo da língua francesa, *noir*, tem significados como: 1. *sale, obscur*; 2. *triste*; 3. *méchant, cruel*; 4. *caractérisé par l'absence de couleur ou par l'absence de lumière* (NÈGRE, 2012).

telégrafo-sem-fio que efetua subtrações estudadas pelas anedotas de abstração em narrativas comunitárias próximas dos mitos. A equação intocável do mecanismo dos mitos ou do telégrafo-sem-fio é a da operação subtrativa total que propõe a diferença máxima por não-senso.

#### 2.4 O coro revestido de nuvens

Os prefácios de *Tutaméia* podem ser lidos como coros que debatem discursos comunitários acerca do fazer literário, os discursos do campo literário. O autor recorre aos coros nas avaliações da forma que mobiliza um universo de valores irredutível ao sujeito da escrita e sua visão de mundo. Na vigência do coro antigo, a poesia ainda não se distinguia dos mitos e ambos tinham a função de portar os valores da comunidade. Essa função subsiste nas categorias narrativas comunitárias e a literatura moderna, sob controle das instituições e do mercado, dificilmente pode exercê-la. O método dialético da ironia socrática mobilizava discursos comunitários prestigiosos para negar sua validade. Essa negação seria a condição da subjetividade que os românticos não compreenderiam porque, segundo Kierkegaard, não vivenciavam o sentido religioso da poesia e porque, segundo Hegel, não produziam sistemas completos de representação. O primeiro F. Schlegel tirou o eu do alvo ao propor que a forma, *ethos* negativo, indeterminasse identidades como as dos discursos teológico e científico.

Quando Kierkegaard critica os românticos por não terem entendido a ironia socrática, é como se ele dissesse que eles não souberam nem puderam constituir o fio da comunicação telegráfica porque não aproveitaram apropriadamente a contribuição do método dialético nem puderam produzir literatura que tivesse a abrangência dos mitos. Os românticos repetiram a falha dos sofistas que também não podiam completar a comunicação telegráfica porque ao invés de produzirem um fio, com método e compreensão mítica, suas reflexões gravitavam arbitrariamente em torno do que desse prazer a suas personalidades insignificantes ou inaptas a atuarem como sujeitos. Quando Kierkegaard chama a atenção para a importância de uma compreensão apropriada da ironia socrática, assinala que a efetivação da comunicação telegráfica depende da constituição negativa do fio que liga a realidade empírica à verdade do que é comunicado por meio dela. Essa crítica seria interessante se não colocasse a exigência de que essa verdade fosse formulada como poesia a partir da experiência religiosa.

Um discurso mítico pode ser narrado dos pontos de vista trágico e cômico. Se Platão fez a exposição ideal e trágica da figura mítica de Sócrates, Aristófanes a fez ideal e cômica. Rötcher descreveu a essência da comédia residindo justamente em conceber idealmente a

realidade. A comédia de Aristófanes *As nuvens* encena as ideias de ironia e forma nas figuras de Sócrates e do coro revestido de nuvens.

Rötscher procura autorizar Aristófanes como um representante da antiga cultura grega, séria e substancial, ameaçada pelo novo ponto de vista da ironia combinado à vacuidade da desordem moderna contemporânea de Sócrates. Para Kierkegaard, Aristófanes colocou o personagem Sócrates em cena como representante de uma ideia que lhe parecia cômica, a ironia, aquilo que é e não é, e que temia como ameaça ao helenismo. O coro, por sua vez, representou o papel das nuvens encenadas como símbolos da ironia socrática que não tem ponto fixo nem lei imanente de movimento.

Para Kierkegaard, a ironia aristofânica contida na metáfora das nuvens caracteriza com excelência a dialética negativa que “constantemente permanece em si mesma, sem avançar nas determinações da vida ou da ideia, e por isso goza de uma liberdade que se ri das cadeias que a continuidade impõe”. O coro, simbolizado pelas nuvens, aparenta coisas diversas que em si mesmas não têm validade, mas nelas a verdade mostra-se à consciência irônica. A consciência dessa nulidade das coisas tomadas como símbolos de outra coisa, a verdade, é atribuída por Rötscher “somente ao coro, ao poeta e aos espectadores iniciados”. Como a ideia socrática, as nuvens não podem se mostrar sempre na mesma figura ou o verdadeiro não pode se mostrar sempre no mesmo predicado, pois a forma é o acidental por meio do qual a Ideia ou o movimento essencial se mostram. O coro que Aristófanes revestiu com o símbolo das nuvens também pode ser visualizado objetivamente como os pensamentos de Sócrates que os produz como indivíduo e os adora como divinos (KIERKEGAARD, 1991, p.113-114). Kierkegaard admite o acidental na forma movida pela ironia e o vincula ao demônio particular ou ao modo de ser de Sócrates, inteiramente comprometido por ela, o que a subjetividade sofística dos românticos não seria capaz de realizar.

Quando Estrepsíades assusta-se ao encontrar Sócrates suspenso num cesto, no pensatório, Aristófanes, com essa imagem, indica que o ponto de vista socrático é irônico ou que, da perspectiva socrática, a subjetividade permanece em suspenso sob o firmamento da realidade empírica representada como o teto do pensatório. A ironia socrática mantém a subjetividade suspensa ao erguer, por meio do método dialético e do discurso mítico, a sustentação de sua produção de negatividade acima do chão ou das determinações.

Já a subjetividade sofística é reputada por Kierkegaard como desligada da realidade empírica, gravitando arbitrariamente em si mesma até o infinito; uma crítica que faz também aos românticos. Essa gravitação da subjetividade sofística devia-se à falta de coerência no desenvolvimento do saber e à insignificância de suas personalidades comparadas por

Kierkegaard a moedas falsas, pois encurtavam o longo caminho do conhecimento, desviando-o das ciências particulares (aritmética, astronomia, etc), para franquear a chave mestra da cultura geral que abre os caminhos das vidas pública e privada. A chave mestra da cultura geral é a reflexão orientada para o questionamento da cultura percebida nas formas dos costumes, das leis, etc, como algo exterior aos homens que não precisam aceitá-la como tal. A positividade que os sofistas atavam à reflexão instantânea e descontínua que desse prazer à subjetividade é avaliada por Kierkegaard como teoricamente insípida e “prejudicial no aspecto prático” (KIERKEGAARD, 1991, p.163). O novo princípio da ironia que Sócrates fez surgir combateu a sofística que ameaçava o helenismo.

Tendo em vista o coro das *Nuvens*, Sócrates é um sofista, mas essa identificação se realizou como uma ironia de Aristófanes que no desenvolvimento da peça diferenciou muito Sócrates dos sofistas que, no final das contas, são ridicularizados. O protagonista Estrepsíades é um homem rústico endividado que recomendou ao filho o pensatório de Sócrates, mas, como o moço só se interessava por desperdiçar o dinheiro do pai com cavalos, acabou decidindo tornar-se ele mesmo um aluno de Sócrates com quem tinha a pretensão de aprender algo que o ajudasse a sair da bancarrota. A verdade contida no cômico da peça está no fato de que o ponto de vista socrático é negativo e não proporciona um resultado pragmático imediato como, por exemplo, a solução urgente buscada por um homem endividado.

Diferente dos sofistas, Sócrates não dá ao discípulo o que ele quer (a imagem de seu desejo) e, ao invés de pavonear-se na gravitação arbitrária da própria personalidade, anda ensimesmado, investigando o que a outros parece óbvio e, como é irônico, seu pensamento não se determina por espécie, gênero, etc, mas “é uma profecia ou uma *abreviatura* de uma *personalidade completa*.” (KIERKEGAARD, 1991, p.120-121) A abrangência do ponto de vista irônico de Sócrates dependia: primeiro, do método dialético que partia dos argumentos das pessoas que frequentavam as praças e as feiras para esvaziá-los; depois, da tradição mítica internalizada por Sócrates como a voz de um demônio particular.

Sócrates acreditava ser possuído por um gênio ou um demônio que não lhe dava ordens, mas conselhos ou advertências sobre o que não fazer. *To Daimónion* é uma palavra que exprime algo abstrato, acima de qualquer determinação ou predicação. “Às vezes é dito: ‘o demônio me faz saber’; em outros lugares: ‘algo demoníaco’ ou: ‘surge o demônio’.” (KIERKEGAARD, 1991, p.128) Sócrates foi condenado à morte, acusado de “*estar em conflito com a religião do Estado*, em se entregando a este demoníaco” aventado como uma abstração substitutiva da individualidade concreta dos deuses que ofendia a religião e

apresentava uma filosofia irônica ou negativa injuriosa a seus contemporâneos acostumados à eloquência divina, por exemplo, dos sofistas que propalavam tudo saber.

No lugar do oráculo, Sócrates coloca seu próprio demônio ou gênio interior que aparece como uma representação porque a concepção da interioridade ainda não havia se formado, a voz do demônio não era uma consciência e essa voz exterior apenas pode ser considerada o despontar da determinação da subjetividade em relação ao helenismo (KIERKEGAARD, 1991, p.131). Sócrates “é a última figura clássica”, herdou do mundo grego a plenitude natural, presenciou a ameaça sofística ao helenismo e arrasou a concepção clássica em nome de uma missão divina: mostrar aos homens que nada sabiam, que ele mesmo nada sabia e tornar possível, desse modo, a admissão de que o saber é algo a ser construído a partir da negação dos saberes já estabelecidos (KIERKEGAARD, 1991, p.164-165). Essa noção é retomada no conceito romântico de forma entendida como negação das formas-de-exposição anteriores, a forma como modo de ser ou *ethos* negativo.

## 2.5 Oratória irônica e ironia em sentido pleno

Sócrates encarna um momento do desenvolvimento do conceito de ironia proposto por Kierkegaard que teve duas formas de aparição: a histórica, em Sócrates, e depois na filosofia moderna, como em Kant e Fichte, quando a subjetividade se fez valer como uma segunda potência correspondente à reflexão da reflexão. Kierkegaard menciona um tipo de ironia que é uma habilidade oratória de salão, exercitada por cortesãos como figura de linguagem enunciada como contrário daquilo que o orador pensava. A antífrase demonstra o fenômeno como o contrário da essência ou da verdade que identifica pensamento e palavra. Ao oferecer um enigma decifrado como o contrário do enunciado, a ironia se anula e oferece apenas a vantagem de um dizer claramente que não diz e assim não se compromete. Quando o enunciado corresponde ao que penso, me prendo positivamente a ele, mas quando “o enunciado não corresponde à minha opinião, eu estou livre em relação aos outros e a mim mesmo.” (KIERKEGAARD, 1991, p.216)

Em geral, somos irônicos ao dizermos em tom sério o que não pensamos para brincar ou, mais raramente, ao dizermos em tom de brincadeira o que pensamos a sério. Kierkegaard entende a oratória irônica como uma prerrogativa participante do *bom tom* próprio dos círculos mais elevados na hierarquia espiritual, daqueles que sorriem da inocência e consideram a virtude bitolada ainda quando não a desacreditam de todo. Nesse caso, o ironista

de salão se isola em conventículos, pois é “incapaz de se elevar à ideia da comunidade” dos não iniciados.

A ironia em sentido pleno é um modo de ser que exige participação no jogo e somos irônicos quando incluímos a comunidade ao fraudá-la com moedas falsas, identificando-nos com a desordem para combatê-la sutilmente ou então, mais raramente, nos opor a ela por inadequação sem parecermos conscientes disso, o que configura um comportamento de aparência excêntrica ou tola. A ironia mistifica o mundo “para *fazer os outros se revelarem*”. Se são as circunstâncias exteriores que exigem o mistério incluído na mistificação, que oculta ou cuida para que algo de principal não seja revelado, o ironista dissimula como um funcionário subalterno que teme seus superiores. No universo da literatura, os autores podem recorrer à mistificação ou ao escamoteamento de suas experiências particulares por pudor dos “letrados vigilantes”. Mas quanto mais a motivação secreta do irônico tender à infinitude interior ou for motivada pela busca de liberdade, quanto maior seu esforço de negar o que nos determina, maior a ironia propriamente dita (KIERKEGAARD, 1991, p.218-219).

Conforme Kierkegaard, a ironia em seu sentido mais elevado não serve para dissimular ou encobrir uma confissão íntima, pois não é estritamente um recurso oratório, assim como a dúvida especulativa não é vulgar nem empírica. Denominada por Hegel como negatividade infinita absoluta, a ironia *sensu eminentiori* (no sentido mais elevado, mais próprio) não se confunde com uma precaução contra a bisbilhotice ou com um ataque velado, “não se dirige contra este ou aquele existente individual, ela se dirige contra toda a realidade dada em uma certa época e sob certas condições” para a destruir no interior do individual. A ironia não é dissimulação porque: além do desacordo do dito e do não dito, o ironista goza ao fragmentar a continuidade imposta pelas condições de vida; a ironia tem uma intenção metafísica em si mesma (parecer diferente do que é) e não um objetivo exterior à dissimulação; a ironia não visa persuadir, mas liberar (KIERKEGAARD, 1991, p.221-222). Em seu sentido mais vertiginoso, a ironia pode ser tomada como mais uma perspectiva vã (*poussière*) e amarga de *noir*<sup>47</sup> quando não a provamos (ROSA, 1979, p.10) (grifos do autor).

## 2.6 O sujeito irônico e sua negação da história

---

<sup>47</sup> “**Noir e**: adj. negro, preto; *pousser les choses au* – ver tudo com pessimismo; (*pop.*) tristeza, fossa; *broyer du* – estar na fossa; 3. xícara de café.” (RÓNAI, 2007, p.176) O bêbado Chico, protagonista do prefácio “Nós, os temulentos” é um personagem *noir* que domina a arte dos chistes verbais. O terceiro capítulo desta tese analisa alguns desses chistes.

A ironia suspende provisoriamente a validade da realidade histórica, experimentada por cada época sob certas condições, ao negá-la. No entanto, uma ideia só se estabelece ou dura quando serve de chão sob os calcanhares de gerações de indivíduos; já as negações se passam como ideias fluidas e etéreas que assumem validade no movimento ascendente da ordem histórica a uma ordem superior ou mítica: Kierkegaard postula a experiência efetiva da fé; os românticos fervem pela onipotência da criação; *Tutaméia* emparelha o etéreo à história pelo esporte de remar rio acima oferecendo seus préstimos ao plano da desordem regido pela norma. Sendo fluida, a ideia conduz e movimenta “as cabeças no resplandecer” (ROSA, 1979, p.24); calcar é do calcanhar. Kierkegaard dá exemplo: “para a geração contemporânea da Reforma, o catolicismo era a realidade dada; e contudo ele era ao mesmo tempo a realidade que como tal não tinha mais validade.” (1991, p.225) Por outro lado, se por pressa e não havendo ponte, ao invés do esforço de ir negando rio acima, margeio a situação histórica que me limita, me resta vencê-la ou coadunar. Mesmo quando transponho determinada situação limitante, essa travessia experimenta o limite nas medidas do esforço e do risco, não o suspende, nem o revoluciona. A ironia flutua nos limites da realidade por ela negada, não por desautorizar sua validade, mas por sofrê-la e, quando possível, surpreende-a ou ultrapassa-a; no mais, dribla ou repropõe. Quando assume uma função mítica, a ironia nos mantém em suspensão nos limites da situação cumulando-a de significados em toda sua extensão, para transcendência ou travessia.

Caso de muita dúvida é o de Hetério, nome que, por semelhança sonora e pela semântica transcendente do conto “Azo de almirante”, remete ao adjetivo “etéreo” de mesma pronúncia. O conto é alegórico, o que permite o emparelhamento do nível da ordem histórica ao da desordem ou do evento extraordinário que o cumula de significados. Começa com as cabeças resplandcentes dos canoeiros, no entardecer, ao empuxo de remos no rio brilhante, rumo ao Calcanhar, “aonde se preparava alguma desordem” (ROSA, 1979, p.24). Inicialmente, na tragédia da enchente que cobriu com as águas do Gênesis o pequeno mundo ribeirinho, destruiu a ponte e afogou as mulheres da família, Hetério saiu-se heroico como inédito canoeiro, no socorro dos ribeirinhos. “O gênio é punhal de que não se vê o cabo. Não o suspeitavam inclinado ou apontado ao êxito no século.” Desde então, tornou-se passador dos crentes que acorriam a uma milagreira jejuadora, rio acima. “No rio nada durava.” (ROSA, 1979, p.24 e 25) A beata se mudou e Hetério passou a navegar como cigano regatão, fazendo comércio até subir ao São Francisco onde se construiu uma usina do Governo. Hetério empreitou-se a serviço da obra até que ela findou e, tendo casado um dos dois filhos, ficou com as canoas e sua “canoas barcaçosa, a caravela com caveiras.” Foi-lhe propício um



Normão, “homem apaixonado, na maior imaginação” que o empreitou para “reaver sua mulher, que o pai guardava, prudente, de refém, na Fazenda-do-Calcanhar, beiradeã.” Sob comando de Hetério, os homens remaram rio abaixo rumo aos fundos da fazenda do-Calcanhar de onde, com faca em polpa e curto tiroteio, raptaram em paz a mulher para a festa de todos. Sozinho em sua canoa, pois as outras se perderam no conflito, rio abaixo, ferido, o segundo filho morto baleado, já não conduzia. O conto termina assim:

Adiante, no travessão do Fervor, itaipava perigosa, a canoa fez rombo. Ainda ele mesmo virou-a então, de boca para baixo, num completamente. Safo, escafedeu-se de espumas, braceante, alcançou o brejo da beira, onde atolado se aquietou. Acharam-no – risonho morto, muito velho, velhaco – a qualidade de sua pessoa. (ROSA, 1979, p.24-26)

Quando Hetério, ferido, já não dirige o barco, topa o travessão do Fervor, com suas espumas perigosas, vira o barco e faz corpo-a-corpo com o rio “num completamente” de um esforço sobre-humano de atravessar. O conto se aproxima da concepção de poesia de Kierkegaard como experiência da completude mítica a todo custo; mas sem tremor Hetério se safava do Fervor buscando a tantas braçadas d’água a beira onde vai morrer risonho. O completamente experimentado e reiterado por Hetério acontece quando a canoa topa o travessão do Fervor e afunda com sua ajuda de velhaco que se escafedeu de espumas.

A ironia consiste na vitória da subjetividade sobre as determinações ou na autodeterminação.

Mas, para que a formação irônica se desenvolva completamente, exige-se que ao mesmo tempo *o sujeito tome consciência de sua ironia*, se sinta negativamente livre ao condenar a realidade dada, e goze a liberdade negativa. Para que isto possa acontecer, a subjetividade tem de ser desenvolvida, ou melhor, na medida que a subjetividade se faz valer aparece a ironia. A subjetividade *sente* a si mesma frente à realidade, sente sua própria força, sua validade ou significação. (KIERKEGAARD, 1991, p.228)

Para Kierkegaard, o primeiro aparecimento da subjetividade ou de sua validade ante as determinações se realizou por meio da ironia socrática. Já Hegel não compreende o ponto de vista socrático como uma ironia que nega o que se opõe à prática do sujeito e desautoriza o aproveitamento que dela fizeram os irmãos Schlegel.

Hegel fala sempre da ironia com muita aversão; a ironia, a seus olhos, é uma abominação. A época da aparição de Hegel coincide com o período mais glorioso de Schlegel. Mas assim como a ironia dos Schlegel havia

feito, na estética, o julgamento de uma sentimentalidade que se alastrava, assim também era Hegel aquele que devia corrigir o desacerto que havia na ironia. (KIERKEGAARD, 1991, p.229)

Hegel desdenhou a forma de ironia que lhe estava mais próxima, a dos Schlegel, e Kierkegaard considera que isso prejudicou a concepção do conceito por aquele filósofo que não fez dela uma verdadeira análise, mas mesmo assim deu em Schlegel “uma boa sova”. Kierkegaard dá razão a Hegel em seus argumentos contrários aos irmãos Schlegel que desviaram o conceito de ironia a uma proposta de isolamento. “Por outro lado, não se pode omitir que Hegel, ao se voltar unilateralmente contra a ironia pós-fichteana, *deixou de perceber a verdade da ironia*, e ao identificar toda ironia com aquela, foi injusto com a ironia.” (KIERKEGAARD, 1991, p.230)

Hegel identifica a ironia socrática e a platônica a uma conversação que pronuncia algo de positivo, mas Kierkegaard entende que o ponto de vista irônico de Sócrates, além de diferente do platônico, não concretiza o abstrato, mas o leva a aparecer. Hegel ainda acusa a ironia de F. Schlegel de ter arrancado “a proposição fichteana sobre a validade constitutiva do eu de seu contexto metafísico” para a aplicar diretamente à realidade, de reduzir a verdade e a realidade da razão à aparência no sujeito e ao parecer para os outros (KIERKEGAARD, 1991, p.232).

Fichte queria construir o mundo; mas o que ele tinha em mente era um construir sistemático. Schlegel e Tieck queriam inventar um mundo.

Daí se vê que esta ironia não estava a serviço do espírito do mundo. Não era um momento da realidade dada que devia ser negado e desalojado por um novo momento; mas toda *realidade histórica* era negada, para abrir lugar a uma realidade autoproduzida. Não era a subjetividade o que devia surgir aqui, pois a subjetividade já estava presente nas relações do mundo mas era uma subjetividade exaltada, uma *segunda potência da subjetividade*. Logo se vê que esta ironia era completamente injustificada, e que a atitude de Hegel frente a ela tem sua razão de ser. (KIERKEGAARD, 1991, p.238)

Hegel, que batizou os românticos e o romantismo como irônicos e ironia, desaprovava a orientação metafísica deles que anulava o fenômeno em relação ao abstrato, e vice-versa, para afirmar um sujeito que, crítico da realidade, sem maiores cuidados portava-se como se fosse capaz de toda e qualquer realização (KIERKEGAARD, 1991, p.282 e 238) (nota 9). O indivíduo sequer é concebido como alguém que tem um passado, a ironia recusa qualquer passado e só o aceita desde que possa jogar com ele, entendendo-o como uma realidade metafísica que sobrepaira ao tempo.

É por isso que a parte mítica da história – as sagas e as aventuras – foi o que mais encontrou graça aos seus olhos. Por outro lado, a história propriamente dita, onde o verdadeiro indivíduo tem sua liberdade positiva, porque é nela que ele tem suas premissas, precisava ser deixada de fora. (KIERKEGAARD, 1991, p.239)

Hegel condena, principalmente em F. Schlegel, uma recusa da história mais afeita a julgar que a investigar por meio da qual a ironia manifestou uma preferência regressiva e arcaizante pela Grécia e pela Idade Média representadas com contornos vagos a seu bel-prazer (KIERKEGAARD, 1991, p.241).

Os românticos defendiam que a conexão do abstrato ao empírico pode ou não ser efetivada e privilegiam as intervenções do destino ou do acaso. Por isso, Hegel e Kierkegaard não consideram a ironia literária nem séria nem responsável como projeto educativo (KIERKEGAARD, 1991, p.241-242). Hegel atacou principalmente nos românticos a validade exclusivamente poética que atribuíam à realidade que, assim que os cansava, substituíam por outra sem maiores preocupações éticas como monstros auto-centrados interessados apenas no abstrato, no metafísico e no estético. Esses interesses do romântico proporcionam a variação que liberta o ânimo do tédio da continuidade, “a vida é um drama, e o que o ocupa é o enredo engenhoso do drama. Ele mesmo é o espectador, ainda quando ele próprio é o ator.” (KIERKEGAARD, 1991, p.245) A ironia romântica é negativa: no aspecto teórico, apresenta a diferença de abstração e empiria; no aspecto prático, enfatiza o desacordo de realidade e possibilidade.

## 2.7 Nos tratos da poesia e da transcendência

“Me culpavam desta à-sozinha casa, infinito movimento, sem a festa da cumeeira. Seja agora a simplicidade, pintada de amarelo-flor em branco, o alinhamento, desconstrução de sofrimento, singela fortificada. Sem parar – e todo ovo é uma caixinha? Segui o desamparo, conforme. Só me valendo o extraordinário.”

Guimarães Rosa (1979, p.37)

A dimensão mítica da experiência, que justificava as ordens antiga e medieval, perdeu sua funcionalidade na época moderna quando alguns homens desejosos de transcendência

transferiram-na para a experiência estética. Friedrich Schlegel propunha que a poesia e a filosofia buscassem-se mutuamente na experiência da liberdade obtida por meio da negação da realidade dada a serviço da vivência da substância infinita do amor que surge como chiste e ironia. De modo diverso, Hegel propôs que o substancial concretizasse-se na moralidade e na lei, o que kierkegaard redimensionou ao preceituar a experiência religiosa da poesia.

O prefácio de *Tutaméia* “Aletria e hermenêutica” trata a poesia como instrumento de transcendência propondo anedotas de abstração que operam por subtração: por meio de chistes que negam a lógica justificante da moralidade e da lei; por meio da ironia que condensa na forma um coro de vozes em conflito. A esse respeito, é paradigmático o conto “Curtamão” que narra a estória da construção de uma casa moderna propondo-a como metáfora crítica da forma que produz transcendência enquanto dura seu enigma e perde força ao ser assimilada como forma-de-exposição. O conto narra os conflitos que motivaram e acompanharam a construção e começa assim: “Convosco, componho.” (ROSA, 1979, p.34) *Tutaméia* propõe a forma como síntese de mecanismos da poesia como as subtrações que produzem transcendência, o que diverge da fundamentação da poesia ou da liberdade na experiência de algo substancial: seja o amor, como propunha F. Schlegel, ou a vivência religiosa da poesia, como propunha Kierkegaard.

Na perspectiva do conto “Curtamão”, a forma afirma o possível como subtração do comunitariamente plausível e se vale do extraordinário: afirmar a vida com capacidade ou negar o descreer e o desprezo. “*A casa levada da breca, confrontando com o Brasil*”. A casa constrói o “infinito movimento” na “desconstrução de sofrimento”. Como em outros contos de *Tutaméia*, a situação limite é negada como impedimento evidente e afirmada como acaso oportuno para o potencial gerador do não-senso. O acaso oportuno é dado pela situação amorosa de Armininho que, sonhando reaver a noiva raptada, enquanto pode credita e justifica a construção da casa moderna. No entanto, a construção vai tornando-se hermética, infinita, “à-sozinha casa” que extrapola os recursos do amante nomeado arminho<sup>48</sup> como os usados em cavalo manso.

A princípio, creditado por Armininho, o construtor foi ajudado pelo cordato Nhãpá e o correto Dês, o acaso, “de cem uma vez”. Contou também com a ajuda dos valentes Tio (Quincas) Borba e um Lamenha nosso que, como motivos na obra, respectivamente figuram a desconfiança na razão iluminista e a apropriação da ideia moderna de forma desenvolvida pelos românticos na Alemanha anagramatizada como Lamenha. Borba, dunga jagunço, e

---

<sup>48</sup> “Arminho: uma espécie de coleira colocada sobre o nariz do cavalo. Para concentrar cavalos mais mansos na corrida.” (RADARKADAFI, 2012)

Lamenha, quera curimbaba, são qualificados como valentes por meio desses sinônimos; o vocábulo *dunga* tem origem no idioma quicongo de Angola; *quera* e *curimbaba* vêm do tupi (HOUAISS; VILLAR, 2009). Se F. Schlegel pensava na forma amoldada pela substância infinita do amor com vistas à libertação progressiva do homem, “Curtamão” empreende a construção da casa e a desconstrução de sofrimento resguardando-as com a ajuda de representantes da necessária valentia local, de substrato indígena e africano, o que, a princípio, poderia justificar-se como defesa do amor, mas logo a ambição hermética do construtor extrapola o cabimento dos usos em nome de uma autonomia sobre-humana da obra.

“Olhos põem as coisas no cabimento”, o que as legitima, mas também as reduz ao razoável e as desmistifica. O início da construção já se fez com a valentia de conjugar o vir a ser à afirmação do faltado que pressupõe negar as justificações da ordem vigente. O construtor treina disparos com arma de fogo, abre uma cova para enxotar ira e orgulho, redizendo aos ajudantes que o sotaque precede a signifa. A primazia do som potencializa a significação e enterra o afoito defunto do significado grosado ou glosado. “Eu, que a mais valentes não temo, não haviam de me pôr grossa.” Sem portas, janelas e telhado, a casa nega a comunidade, não a abriga, e se no desfecho o construtor recebe o povo com uma mesura, também está com o revolver no bolso. “Ventanias em fubás: assas destorciam os rostos, vi como é que o povo muda. Agora, comigo e por pró estavam, vivavam: - ‘*A casa é progresso do arraial!*’ – instantes arras.” A participação da comunidade nessa reviravolta é irônica: primeiro, como co-autora do impedimento negado na construção; depois, como testemunha que aprova a casa cooptando-a como índice de progresso. Ao construtor restaram o feito ou “o que não dito” e “essas frias sopas e glória.” (ROSA, 1979, p.34-37)

Os românticos irritavam a Hegel por proporem uma construção da liberdade não sistemática ou sem unidade, mas ambos estavam de acordo quanto à superação do velho pelo novo que correlacionavam a algo de substancial. Ao invés de apontar uma seta para o futuro, *Tutaméia* enfatiza o movimento cíclico dos mitos: nos índices de leitura que propõem um périplo de volta aos textos, na ficção da língua pré-Babel, na proposição de neologismos que respeitam o processo histórico de formação de palavras, na negação pontual da (H)história pela estória, nos coros que acumulam vozes em luta pela verdade no pensamento grego.

De acordo com o artigo “A crítica de Hegel ao conceito de ironia em Schlegel”, Hegel reconhece na filosofia de Fichte a base da má compreensão romântica do conceito de ironia. No kantismo, o mundo da natureza tomado como objeto da ciência era também o mundo do qual partem as determinações e a liberdade restringe-se como dever ao mundo da

espiritualidade. Mas Fichte pretendeu superar essa dualidade ao afirmar que, no plano metafísico, a ação efetiva do Eu puro despreendido das determinações gera a realidade tanto em seu aspecto natural como individual. O Eu puro, uma realidade metafísica, não deve ser confundido com o eu individual preso às limitações naturais e sociais. O filósofo pensa sobre esse processo de criação com o objetivo de compreender toda a realidade. O Eu fichteano não pode produzir a liberdade infinita num mundo finito. “Schlegel diferencia-se de Fichte, pois vê na arte a possibilidade de liberdade” efetiva do sujeito (MOURA, 2003).

Hegel não considerava sérias as formas criadas pelo gênio, pois lhes faltava qualquer “interesse substancial” por conteúdos ligados à verdade e à moralidade e não poderiam encontrar em si mesmos a redenção da qual eram nostálgicos. “Para Hegel, a arte, a religião e a filosofia exprimem e revelam o divino.” Mas o filósofo berlinense considerava a arte coisa superada e quanto ao grau de verdade que expressa permaneceria aquém da religião à qual tende e aquém da filosofia que liberta a razão. Uma vez que a arte teria sido superada, a redenção dos homens caberia ao conceito que tem na filosofia sua melhor formulação. Já para Schlegel, o vínculo religioso da poesia e da filosofia deveria ser restabelecido. O interesse substancial reclamado por Hegel não foi encontrado por Schlegel na moralidade ou na lei, mas no amor considerado por ele “uma substância infinita”, comedida ao mundo ideal e acessada através da fantasia que a concretiza no Arabesco, no chiste e na ironia. Se, para Hegel, a arte estaria ultrapassada, Schlegel a concebeu como ponto de partida para a formação dos homens, sua educação para a liberdade ou a unidade com o absoluto alcançada na atitude irônica que nega o dado, ou a si mesmo e às coisas, por meio da fantasia (MOURA, 2003, p.61-65 e 68). Na modernidade, esse papel transcendental<sup>49</sup> foi transferido da religião para a arte correlacionada à ideia.

Kierkegaard censurava os românticos por trocarem o valor transcendental da vivência da poesia por uma moeda de troca que nada valia: a gravitação de suas fantasias. O poético religiosamente construído depende da reflexão contínua, sistemática e experimentada. O poético não religioso não pode produzir imagens abrangentes como as dos mitos, pois é produzido por reflexões que só avançam na medida em que a fantasia dá prazer ao poeta. A poesia romântica, vista como produto da fantasia a serviço da avidez dos homens modernos por satisfação, proporciona uma repleção temporária seguida de angústia, pois o fio da ironia

---

<sup>49</sup> De acordo com a *Crítica da razão pura*, transcendental é “todo conhecimento que em geral se ocupa não tanto com objetos, mas com o nosso modo de conhecimento dos objetos na medida em que este deve ser possível *a priori*. Um sistema de tais conceitos denominar-se-ia de *filosofia transcendental*”. (KANT, 1999, p.65)

proposta pelos românticos delineia uma realidade imperfeita que não prevalece. Kierkegaard termina sua exposição sugerindo a superioridade, em ceticismo e positividade, do humor em relação à ironia inclusive validada por ele que “não se contenta com fazer do homem um homem, mas quer fazer do homem um homem-deus.” (KIERKEGAARD, 1991, p. 255-256, 276, 279-280)

## 2.8 A ironia literária de F. Schlegel

Os românticos alemães fizeram da ironia uma qualidade fundamental da literatura considerada como artefato que efetua uma mimese produtiva. *Ironias da modernidade* observa que os românticos, especialmente F. Schlegel, trataram da ironia literária e filosófica, principalmente na forma do fragmento e da crítica baseada no criticismo kantiano, que acentua a consciência do intervalo da linguagem à experiência e desperta a ambição de fazer falar o mundo na linguagem (NESTROVSKI, 1996, p.12). O seguinte fragmento de F. Schlegel define a ironia como “beleza lógica” e a insere no campo de uma filosofia não de todo sistemática, poética, com a liberalidade de uma conversação civil:

A filosofia é a verdadeira pátria da ironia, que se poderia definir como beleza lógica: pois onde quer que se filosofe em conversas faladas ou escritas, e apenas não de todo sistematicamente, se deve obter e exigir ironia; e até os estoicos consideravam a urbanidade uma virtude. Também há, certamente, uma ironia retórica que, parcimoniosamente usada, produz notável efeito, sobretudo na polêmica; mas está para a sublime urbanidade da musa socrática, assim como a pompa do mais cintilante discurso artificial está para uma tragédia antiga em estilo elevado. Nesse aspecto, somente a poesia pode também se elevar à altura da filosofia, e não está fundada em passagens irônicas, como a retórica. Há poemas antigos e modernos que respiram, do início ao fim, no todo e nas partes, o divino sopro da ironia. Neles vive uma bufonaria realmente transcendental. No interior, a disposição que tudo supervisiona e se eleva infinitamente acima de todo condicionado, inclusive a própria arte, virtude ou genialidade; no exterior, na execução, a maneira mímica de um bom bufão italiano comum. (SCHLEGEL, 1997, p.27)

A ironia resulta da reflexão filosófica acerca de estratégias poéticas, não de todo sistemáticas<sup>50</sup>, de transcendência obtida no embate civilizado de discursos conflitivos. Na

<sup>50</sup> No primeiro capítulo, o subitem “As inovações estruturais no périplo pelas *Terceiras estórias: tutaméia*” considera que o modo de ser da estória extrapola os dispositivos mínimos das anedotas de abstração, pois esses mecanismos adquirem validade como instrumentos de poesia e transcendência mobilizados por ironia. O item “As anedotas de abstração” considera que essas anedotas fornecem os dispositivos mínimos da estória que não pode ser entendida apenas por meio de seus mecanismos narrativos, pois é a ficção de um modo de ser com um campo gravitacional irônico que movimenta matérias diversas em combinações inusitadas e conflituosas. O

órbita da ironia, a forma movimenta essas matérias diversas avaliando-as e indeterminando-as por contrastes; no exterior, a narrativa incorpora gestos e recursos da oralidade em uma espécie de mímica que tem a liberalidade da bufonaria<sup>51</sup>. Caracterizada como beleza lógica e civilidade, a ironia literária aproveitou da ironia socrática a negação dos saberes da cidade e o método dialético. A expressão *bufonaria transcendental* articula a bufonaria, uma ação teatral de risco que submete o poder à crítica, e a transcendência resultante da operação mental que torna possível a experiência estética como potencial máximo de conhecimento.

Até a primeira metade do século XVIII, a retórica era a disciplina responsável pelo estudo da lírica. Schlegel postulava um gênero novo que proporcionasse lucidez ou uma disposição transcendental que aproximasse antigos e modernos. Pretendia alçar a teorização acerca da poesia ao nível da ciência, do pensamento filosófico e, por isso, não considerava apenas a oratória irônica ou a ironia de frase que diz outra coisa além do que diz. Propunha uma ironia completamente dissimulada “acima de todo condicionado, inclusive a própria arte”. A princípio, os românticos deram ênfase ao paradoxo na reflexão sobre a forma e opuseram-se “ao princípio da não-contradição típico do Iluminismo” (SELIGMANN-SILVA, 2002, p.3) por amor ao absoluto que a doutrinação racionalista separava. O absoluto seria representado na obra que deveria ter o alcance dos discursos míticos para ser poesia universal progressiva ou poesia transcendental. A procura do que nunca foi expresso distinguiria o absoluto como o verdadeiro tema (do ser) da arte (STIRMIMANN, 1994, p. 20, 22 e 58).

O interesse de F. Schlegel pela poesia trágica, dos gregos, pode ter sido estimulado pela situação similar da Alemanha feita de cidades-Estado que naquele fim de século XVIII experimentava um “belo caos” que a tornava receptiva aos extremos afetivos contidos na tragédia. A ironia anula os regimes da razão no caos da fantasia e reaproxima a poesia dos mitos para autorizá-los à reflexão que sua época confiava à filosofia. “Auto referência é reflexão. Poesia que se pensa torna-se irônica porque rompe com a aparência do todo

---

subitem “O humor” cita o trecho do primeiro prefácio que atribui aos chistes a proposta de “mágicos novos sistemas de pensamento” obtidos por disjunções na lógica (ROSA, 1979, p.3).

<sup>51</sup> O primeiro capítulo desta tese, no item “As inovações estruturais no périplo pelas *Terceiras estórias: tutaméia*”, cita a dissertação *Sobre o que não deveu caber: repetição e diferença na produção e recepção de Tutaméia* que analisa apropriações da oralidade como recurso que problematiza a forma (GAMA, 2008). Também o estudo *Um abreviado de tudo: anedotas de Tutaméia* analisa a incorporação de fórmulas e técnicas da narrativa e do cancionero populares que incorporadas à literatura constroem uma terceira via para a poesia (ALMEIDA, 2001). A tese *Nicas, nonadas, tutameíces: o percurso da letra na obra de João Guimarães Rosa*, analisa alguns dos contos de *Tutaméia* e propõe que recursos de oralidade (o gesto, o toque, a voz, o som e a imagem) realçam a materialidade da letra salientada a ponto de exceder ou esvaziar o sentido, como na poesia (OLIVEIRA, 2008).



completo em si, com o fechado círculo mágico do poético. Mesmo que seja um presente dos deuses, ela é também de qualquer maneira um artefato.” (SAFRANSKI, 2010, p. 58-6, 62-64)

## **2.9 A modernidade inorgânica de F. Schlegel: a arte como síntese das produtividades da natureza e da imaginação**

“Em que, até, para igreja, o lugar o padre cobiçou. Minhas mãos de fazer a ele mostrei – mandato – por invenção de sentimento. – ‘Deus do belo sofrido é servido. . .’ – conveio. Mas não assim as pessoas, umas e outras, ataçadas.”

Guimarães Rosa (1979, p.36 e 37)

Em *Tutaméia*, a epígrafe de Schopenhauer, no índice de releitura, caracteriza o conjunto de textos como construção orgânica que deve ser lida uma segunda vez correlacionando-se as partes entre si e ao conjunto. A afirmação da organicidade de *Tutaméia* emula o funcionamento típico do organismo que subordina as partes ao todo. Trata-se de uma alusão ao pensamento clássico, que ajustava a percepção de todas as coisas a uma mesma ordem racional, e de uma paródia da prescrição aristotélica da unidade e organicidade da poesia. A partir de Kant, as coisas e os sujeitos podem ser concebidos como produções, e não percepções, do aparato cognitivo. No caso das artes, algumas produções foram consideradas inferiores, como as das artes mecânicas, e outras superiores, como as do artista gênio. O valor das produções do gênio foi assimilado pelas instituições e pelo mercado como distintivo da arte orgânica à qual a formação do homem estaria subordinada. A arte orgânica passou a ser prescrita e vendida como a chave mestra de algo substancial, com o que os românticos foram coniventes por não terem podido sustentar o caráter produtivo do supra-sensível kantiano.

De acordo com o *Limites da voz: Montaigne, Schlegel*, no século XVIII, a filosofia de Kant contribuiu para uma reviravolta epistemológica apropriada pela nova teoria da arte romântica cujas bases encontram-se no pensamento de Fichte. De acordo com o pensamento clássico, a razão era suficientemente capaz de explicar o real, conhecer as coisas a partir da experiência da natureza. Modernamente, a filosofia de Kant propôs a insuficiência da experiência como princípio do conhecimento e que os homens se ligam às coisas por meio de um aparato cognitivo ou um dispositivo transcendental, o que implica em uma concepção produtiva de realidade ou natureza (COSTA LIMA, 1993, p.102).

Na velha ordem medieval, o pensamento clássico assegurava a vigência das verdades absolutas que se tornaram relativas ao entendimento a partir da constituição histórica do indivíduo moderno, subjetivamente dimensionado, o que provocou perplexidade quanto à confiabilidade da nova concepção de conhecimento e da organização social empreendida por ele. A *Crítica da razão pura* demonstrou as operações desse aparato cognoscitivo ou dispositivo transcendental considerado universal, comum a todos os homens, e assegurou a nova individualidade como ponto de partida para um conhecimento efetivo não restrito à experiência da natureza, mas capaz de formar abstrações a partir do modo como as coisas nos aparecem.

Se pensar um objeto não equivale a conhecê-lo (KRV, B 416), assim sucede porque a ordem da razão não se confunde com a ordem do real. O pensar é mais amplo que o conhecer porque esta concerne apenas ao campo da experiência possível. A experiência se depõe *no meio*, entre os homens e as coisas, sem se confundir com a materialidade de uns e outras. Cogitar pois da produção da experiência pressupõe indagar-se sobre o aparato transcendental que distingue a materialidade humana. Esta exigência duplamente particulariza a posição kantiana: (a) ao contrário do postulado contemplativo da metafísica clássica, o ato de conhecimento aí já não se considera um modo de resgate e descoberta mas sim de invenção; (b) esta invenção contudo não é, ao invés do que mais radicalmente concebia o Vico de *De antiquissima italorum deorum* (1710), uma ficção mas sim um encontro ‘misterioso’ entre propriedades humanas e propriedades dos fenômenos (KRV, B, 164). O que vale dizer, o fato de que também parta de mim o que vejo não torna necessariamente incerto o que vejo. O fato de o aparato transcendental kantiano pôr em cena as condições para a experiência enquanto humana não significa que o então produzido, a própria experiência, seja, fora daí, um nada. O *meio*, i.e., *o campo da experiência*, não é constituído por quimeras e fantasmas senão que por materialidades que, ao contato com o aparato transcendental, se convertem em passíveis de conhecimento. (COSTA LIMA, 1993, p.104-105) (grifos do autor)

As abstrações propõem leis condizentes às aparições das coisas, a imaginação recebe essas representações múltiplas e as unifica ou sintetiza em favor do entendimento da experiência da natureza. A razão pertence ao domínio do conceito de liberdade praticada como cidadania, pois o sujeito não comanda essas sínteses da imaginação ou o aparato do entendimento, ao contrário, resulta deles.

Ao invés, pois, do fundamento cartesiano, assim como da deriva que caracterizará o idealismo de Fichte, não é a um afã de escavação individual que Kant legitima senão ao que ‘sai’ do indivíduo para o meio da experiência. O realce da experiência como a situação propícia para o conhecimento é correlato ao sentido que o indivíduo assume em Kant: ressalta-se não a sua singularidade, mas seu caráter ‘externo’, público, de

pertencente a uma ‘cidade’: seu caráter de cidadão. (COSTA LIMA, 1993, p.105, 106 e 107)

O gênio é o sujeito transcendental inventor de uma arte espiritual que apreende as regras da natureza eterna que pode deixar de ser considerada sensível ou substancial e passar a ser produzida como um supra-sensível concebido no movimento da reflexão comunicado pelo objeto da arte com a funcionalidade de um dispositivo cujo modelo interno ou forma rende símbolos prazerosos à humanidade.

Derrida demonstrou que o controle está previsto na teoria kantiana das categorias estéticas da *res publica*, que programaticamente dissolvem o despotismo da representação da sociedade anterior. Ao definir a arte como ‘liberdade livre’, o filósofo teoriza a imaginação como faculdade produtiva ou não-reprodutora e, com isso, indica que a poesia, contraposta às artes mecânicas, é a máxima realização estética. Dissolvendo o substancialismo teológico, mas propondo o acordo da natureza e do conhecimento, a resultante não-linguagem radical da natureza e o silêncio absoluto do seu não-sentido e não-finalidade são postos por Kant, contudo, como ‘linguagem’ *entre* a natureza e o homem, principalmente no gênio, definido como senhor da produtividade livre da imaginação. O gênio é uma força da natureza e, embora não a reproduza, porque não é um artesão visando a imediatez do lucro, ele a duplica na própria força produtiva, reintroduzindo a *mimesis* no seu *érgon*, enquanto subordina as artes mecânicas como inferiores à sua demiurgia. Ora, talvez a razão máxima de a arte do gênio dar prazer decorra do fato de que sua *mimesis* produtiva não é relação de dois produtos, como o modelo e sua reprodução na *imitatio*, mas relação de duas produtividades, a natureza e a imaginação. Sua *poiesis* é adequada só à verdade de si mesma; logo, seu conteúdo é o pleno pensamento (*Gedankenfülle*) pensado nas formas como presença da verdade incondicionada de sua experiência única. Expressiva, a produtividade é prazer desinteressado que cabe moralizar, no entanto, como se lê na terceira *Crítica* e em suas apropriações imediatas, no final do XVIII, por intelectuais alemães da consciência infeliz. A moralização da produtividade estética também é imediata nas novas disciplinas e instituições culturais constituídas a partir de então, a crítica literária, a história literária e o museu, contrapartes da circulação e consumo efetivos das obras como a nova mercadoria da livre concorrência artística, a *originalidade*. (HANSEN, 1999, p.193-194)

Segundo o capítulo “Literatura e história: desenvolvimento das forças produtivas e autonomia da arte”, também foi Kant quem introduziu na filosofia a ideia de autonomia trazida da esfera jurídica para a política, e daí apropriada com alterações de significado por diversas ciências. “Com o conceito de autonomia, a estética alemã desenvolveu um conceito de arte, integrador da literatura, que, com a passagem da hegemonia da teoria francesa da arte para a alemã, desempenhou uma função capital, no início do século XIX.” O conceito de *autonomia*, que não foi definido com clareza, vincula a arte à beleza, ao prazer, e pretenderia desvincula-la, principalmente, das instituições e dos mecanismos do mercado que são

representantes das exigências da moral, da didática, da religião e da utilidade reconhecida em habilidades técnicas como imitar a natureza ou modelos clássicos que corresponderiam a ela. O filão mistificante presente na crítica romântica “não resulta da origem teológica dos conceitos aplicados, mas do ‘caráter místico da mercadoria’”. O valor interno da obra de arte a diferencia “dos produtos apenas úteis das artes mecânicas” que delinea “o desenvolvimento da chamada concepção romântica da obra de arte orgânica” que subordina a ideia de vida, se propõe a formar a vida (FONTIUS, 2002, p.157-159 e 166).

No novo contexto da literatura destinada ao mercado, a imitação da natureza carece de fundamento, pois as produtividades do entendimento e da imaginação, entendidas então como interdependentes, prepararam caminho para que a literatura interessasse como meio de obter um efeito de prazer. Na perspectiva dos receptores, a nova situação do escritor pareceu um progresso, pois eventualmente escrever literatura resultou em ofício rentável vinculado à venda dos livros. Tornou-se necessário diferenciar do livro-mercadoria a literatura, uma atividade improdutiva, pretensamente autônoma, com valor estético-literário deduzido pela crítica. Em contrapartida à reivindicação de autonomia, o contexto mercadológico incorporou como filão o discurso mistificador da arte orgânica vinculada à subjetividade do artista e valorizada como mercadoria diferenciada do artefato, o que também foi uma reação à ênfase recente na objetividade ou produtividade da forma (FONTIUS, 2002, p.166). A obra orgânica, um todo em si mesma, resulta da síntese superior de conhecimentos conflitivos e serve como imagem do eu infinito concebido por Fichte. O eu kantiano, com um aparato cognitivo dividido em três faculdades (entendimento prático, razão teórica e juízo), ofereceu uma unidade substitutiva da unidade divina, mas, em geral, os românticos preferiram Fichte a Kant, o orgânico aos produtos cognitivos (COSTA LIMA, 1993, p.140-141). Schlegel a princípio, assim como Kant, não tinha em vista a centralidade ideal do puro eu como Fichte e

[...] muito embora ‘Schlegel devesse os estímulos filosóficos mais importantes à teoria fichtiana da ciência (...) a orientação de seu pensamento filosófico e estético é determinada pela problemática kantiana’ (Szondi, P.: 1968, 32) (...). A divergência de Schlegel tem em comum a recusa de centrar-se no puro eu. Outra vez, o claro juízo certo foi proferido pelo jovem Benjamin: ‘No sentido dos primeiros românticos, o centro da reflexão é a arte, não o eu’. (BENJAMIN, 1919, p.39 *apud* COSTA LIMA, 1993, p.142 e 143).

A crítica centrada na arte dos primeiros românticos e a crítica literária constituída pelo primeiro F. Schlegel retomaram fôlego depois em outros romantismos como nas vanguardas

do início do século XX que a princípio tentaram reagir ao comércio e à institucionalização da arte.

Desde os pré-românticos, os *Frühromantiker*, as lições kantianas autenticaram o indivíduo como produtor de conhecimento também capacitado para experimentar esteticamente a arte autônoma, o que preparou terreno para a literatura moderna produzida a partir da experiência individual do sujeito (COSTA LIMA, 1993, p.17). Depois de descobrir o potencial da arte no desempenho da razão, o pensamento moderno recalcou a experiência estética subjetiva proposta a princípio por românticos como F. Schlegel e, desde o século XIX, reduzida a metáfora da razão destinada ao serviço das utopias dos indivíduos nas sociedades de classes, o que pode servir como “sedativo controlado ou estímulo crítico” (HANSEN, 1999, p.196).

Os românticos presumiam que a arte captaria um *supra-sensível* intuído pelo artista gênio, na transcendência, o que o distinguia do artesão que realiza uma atividade mecânica contraposta à arte autônoma e, de modo conservador, à arte orgânica. A qualificação de *Tutaméia* como construção orgânica pela epígrafe de Schopenhauer é irônica. *Tutaméia* mimetiza fórmulas mitológicas e metafísicas como a língua pré-Babel, a construção orgânica do conjunto de textos, o suprassenso efetuado por mitos e não-sensos. De acordo com o capítulo “Forma, indeterminação e funcionalidade das imagens em Guimarães Rosa”, a ficção de Rosa comunica um sentido estético objetivo no estilo, como no caso da língua pré-Babel, que mimetiza fórmulas mitológicas e metafísicas absorvidas da Bíblia, de Platão, Plotino, etc. Entrevistado por Lorenz, Rosa comparou sua ficção da língua pré-Babel a uma língua primeira, do inefável. “Ficcionalmente, toda a metafísica que se interprete nelas [nessas fórmulas] é antes de tudo a do fingimento artístico, que agencia essências como figuras poéticas e avaliativas do seu sentido estético objetivo.” (HANSEN, 2007b, p.32) [chave minha]

“Aletria e hermenêutica” propõe que formas narrativas como os mitos e os não-sensos leem a vida em seu *suprassenso* (ROSA, 1979, p. 3-4). Como figura poética, o suprassenso resulta das indeterminações na língua pré-Babel, difere do supra-sensível dos românticos e da Ideia clássica. O prefácio atrita com a retórica romântica que postulava a experiência do supra-sensível como constitutiva da subjetividade de artistas gênios aptos a inventar a forma como construção orgânica. Por ironia, *Tutaméia* estimula a imaginação do leitor com a retórica romântica da arte orgânica, mas o que o leitor encontra são operações subtrativas que produzem o suprassenso ou a indeterminação como efeito.

“Aletria e hermenêutica” menciona um suprassenso que é efeito de subtrações totais operadas por duas formas narrativas: mitos e não-sensos. O não-senso não designa, nem predica, produzindo indeterminação. O efeito de suprassenso mimetiza o Uno, o inefável, do neoplatônico Plotino. O Uno está acima do topo da escada, mas o suprassenso circula. O estilo metafísico do suprassenso abala as certezas positivistas do leitor encorajando-o a ler, com paciência e repetidas vezes, enigmas sem solução de mitos e não-sensos; o esforço de uma corrida de obstáculos infinita condiciona a iniciação, a entrada no santuário do *gerador*, do suprassenso. Plotino acreditava que a *Alma*, apesar de bastante suscetível aos enganos do mundo sensível ou das realidades inferiores, pode produzir formas sensíveis e inteligíveis com graus de ser que se intensificam conforme se aproximam do *Sem-Forma/Uno/Primeiro*, o Gerador. A Inteligência produz formas sensíveis e inteligíveis que são como estrelas, sem luz própria, que refletem a luz do Ser, do sol, situado imediatamente abaixo do Uno inefável. Plotino embaralha um pouco sua hierarquia de ideias, o que dá a elas um jeitão hermético esfumado, mas descem a escada enfileiradas: Uno-Ser-Inteligência-Alma. A Alma produzirá formas tão mais radiantes de ser e próximas do Ser quanto mais se deixar cavalgar pela *Inteligência* que lhe põe cabresto e viseira voltando sua vista para o Uno (PLOTINO, 2000, p.124).

No caso de “Aletria e hermenêutica”, categorias narrativas comunitárias, quase todas citadas do universo do cômico (farsa, pilhéria, piada, etc), leem a vida propondo operações subtrativas parciais. Quanto maior a diferença, mais intensa a luz ou o grau do Ser na forma. Operações de subtração total, como as dos mitos e não-sensos, produzem indeterminação total, diferença total ou o suprassenso efetuado pela forma esvaziada na qual resta só a intensidade de ser tão. O mito do suprassenso talvez interessasse a alguns homens modernos, como Schopenhauer, que viam no nada um princípio liberador, por mais que soe assustador e não tenha apelo comercial.

De acordo com o “Aletria e hermenêutica”, a vida é para ser lida em seu suprassenso e por tortas linhas, o que o prefácio legitima citando com humor o “Mito da caverna”. Platão exclui as tortas linhas qualificando-as como erro e confere ao filósofo o papel de nos defender do erro ou do não-ser e de nos orientar no percurso seguro do discurso reto, dialético, que tece e urde a escadinha ascendente dos graus do Ser nas formas. Rosa chuta a escada, mas os poderes ou as intensidades, equivalentes aos graus do Ser, nas formas variam na medida de sua capacidade de indeterminação; por exemplo, se a forma inferior da goma arábica da língua cotidiana é paralisante ou determinante, a língua pré-Babel comunica o inefável ou o indeterminado. “Aletria e hermenêutica” nega o erro revertendo a política platônica da

*mimesis* domesticada como sombra da Ideia na qual o filósofo é um iniciado. Com uma retórica que parece arcaica, pré-platônica, “Aletria e hermenêutica” afirma que os mitos são aptos a ler a vida por tortas linhas e afins aos discursos de não-senso que, autônomos como os jogos da poesia que produzem transcendência, põem de lado o não-ser ou o erro. Rosa também é político, diplomático, mais amigo da verdade que de Platão, ao não excluir as tortas-linhas, como as dos mitos e dos não-sensos, e valorizar o indeterminado produzido por elas qualificando-o como suprasenso.

### 3 QUERIA, NÃO QUERIA, QUERIA TER SAUDADE. NÃO RI.

*“Saudade é o predomínio do que não está presente, diga-se, ausente.”*

Guimarães Rosa (1979, p.12) (grifos do autor)

“Em sua *Teoria do romance* (1920), G. Lukács interpreta a ‘irrepresentabilidade’ como ‘a incapacidade’ ‘de encontrar a forma da totalidade (...) e (...) de coerência do mundo. Com a descoberta da ‘forma’ e da ‘produtividade do espírito’ é destruída a ‘totalidade do ser’ em si fechada e aprimorada, própria do mundo grego e, desta maneira, a possibilidade da verdadeira representação. A arte não é mais ‘imagem’ (*Abbild*), pois todos os modelos (*Vorbilder*) se perderam; em um devir perpétuo, ela deve, a partir de si mesma, tudo produzir, sem jamais atingir a plenitude da forma. Conhecer e fazer, eu e mundo estão então separados entre si. A antiga substancialidade do mundo é deslocada para o eu e dissolvida na reflexão. Em sua limitação, o sujeito apenas parcialmente pode refletir o mundo fragmentado. Só o romance, em que a ironia cria uma totalidade formal é, para Lukács, a ‘forma representativa da época’ – expressão da ‘errância transcendental, como ‘o verdadeiro estado de espírito contemporâneo’.”

Kerstin Benhke (1994, p.7-8)

#### 3.1 A mitologia indireta dos chistes

Como os românticos alemães, Lukács vislumbrou no romance, como forma irônica, o projeto de uma totalidade nostálgica do mundo grego, mas por razões diferentes. Se o filósofo húngaro via no romance a atualização da epopeia, românticos como F. Schlegel se interessaram pelo romance por sua indefinição de forma apta à poesia universal progressiva de fundamento mítico. Os românticos mitificaram o romance como forma do incondicionado:



ao defenderem a liberdade da forma vislumbravam formar os homens para a liberdade individual. Como a lei antiga e metafísica havia sido proscrita, transferiu-se para o indivíduo o processamento das matérias disponíveis e as não disponíveis ou inconscientes foram mitificadas. Por acessarem matérias censuradas ou inconscientes, os chistes passaram a interessar como instrumentos de liberação e integralização. As técnicas narrativas dos chistes e a comunicação sob a fachada que encobre um significado interdito foram incorporadas pelo romance moderno, de modo geral pela literatura. Na esteira do pensamento romântico, os estudos de Freud acerca dos chistes têm caráter instrumental e interesse liberador: porque seus não ditos, disjuntivos da lógica e irruptivos quanto às convenções, manifestam o inconsciente e driblam condicionamentos externos e internos.

Os românticos recorreram aos chistes para o condicionamento mútuo de forma e conteúdo que venceria a “tirania da forma, abolindo a separação entre os gêneros da arte” (STIRNIMANN, 1994, p. 20-21). A forma passa a ser entendida como produto da reflexão continuada e irônica.

A teoria romântica da obra de arte é a teoria de sua forma. (...) a forma é, então, a expressão objetiva da reflexão própria à obra, que forma sua essência. Ela é a possibilidade da reflexão na obra, ela serve, então, *a priori*, de fundamento dela mesma como um princípio de existência; através de sua forma a obra de arte é um centro vivo de reflexão (BENJAMIN, 2002, p. 81).

Num primeiro momento, as produções de F. Schlegel: questionaram a antiga lei metafísica, que justificava gêneros e identidades como categorias fixas próprias a uma cosmologia na qual outros românticos insistiram ao proporem a organicidade da obra de arte; também recusaram a centralização do sujeito que teria acesso a conteúdos internos proibidos para validá-los na expressão espontânea.

Sua [de Friedrich Schlegel] eleição da agudeza (ou chiste) – cujo raio de ação se confunde com o do *Witz* – opõe-se à poesia vivencial, proclamada pelo *Sturm und Drang* e por Herder, consistente em afirmar que ‘a língua da poesia vive da expressão imediata da alma e do sentimento’ (Strohschneider-kohrs, I.: 1967, 87). Opõe-se de igual, como assinala a mesma analista, à utopia estética de romper todas as dissonâncias e com a concepção, proveniente de Schelling, do poema como todo orgânico. É por isso que a teoria de Schlegel não se irmana com o que genericamente se entende como romantismo. (...) Tudo isso supõe uma concepção do sujeito poético como distinto do sujeito empírico, uma concepção do poema como diverso do que nasce do entusiasmo e, acima de tudo, uma concepção do posicionamento histórico dos tempos modernos (COSTA LIMA, 2007, p. 109).

Mais que um gracejo, o chiste (*Witz*) interessa como um “regime verbal que deverá conter o ‘caos originário’. Schlegel afirma expressamente que o caos necessário deve assumir uma forma hieroglífica”<sup>52</sup>. Os primeiros românticos entendiam por caos certa “complexidade sintética, contraposta à razão discursiva, desmembradora, ‘mecânica’” (COSTA LIMA, 2007, p. 112 e 113). Uma rede de chistes empreende não ditos que perderiam seus efeitos de sugestão múltipla caso fossem substituídos pelo que Freud depois classificou como redução, ou seja, por uma possível explicação de conteúdos inconscientes condensados ou deslocados na forma chistosa.

O chiste entorpece a consciência, tendo em vista que “a cintilação do chiste se dá na passagem do mundo inconsciente ao mundo consciente, e ela se mostra como um fenômeno totalmente inesperado em virtude da forma fragmentária da consciência finita”. O chiste libera conteúdos inconscientes e abre espaço nas determinações da consciência para a fantasia (SUZUKI, 1998, p. 201). F. Schlegel propôs que a obra fosse a construção de uma mitologia indireta por uma rede de chistes que assegurasse um processo de reflexão contínua na forma e impedisse a orientação subjetivista. Com Freud, a época moderna viu ascender o valor do que não pode ser controlado pela consciência nem ignorado como faculdade cognoscitiva: a imaginação. Os esforços de controle da sensibilidade pela razão analítica acabaram por dar relevo à condição irônica do sujeito moderno.

Essa ironia romântica é para Friedrich Schlegel inerente à arte. Para escrever, o artista consciente precisa ser criativo e crítico, subjetivo e objetivo, entusiástico e realista, emocional e racional, inconscientemente inspirado e conscientemente artista. Seu trabalho pretende ser sobre o mundo, mas se sabe ficção. Ele sabe que é impossível fazer um relato verdadeiro ou completo da realidade, por ser ela incompreensivelmente vasta, contraditória, em contínua transformação, de modo que um relato verdadeiro seria imediatamente falso, logo que completado: o que resta ao artista é incorporar ao seu trabalho a consciência de sua irônica posição diante do mundo. (DUARTE, 2006, p. 41)

O interesse dos românticos pelo chiste atende a essa nova necessidade de repensar os gêneros com vistas a uma nova forma com dimensões míticas.

*Witz* poderia ser traduzido por chiste, gracejo, graça, mote, jogo espirituoso de palavras. No universo romântico, todavia, seu sentido transcende em

---

<sup>52</sup> No primeiro capítulo desta tese, o subitem “O humor excessivo” analisa o trecho de “Aletria e hermenêutica” que atribui aos chistes a função de escanhar os planos da lógica e propor “mágicos novos sistemas de pensamento” (ROSA, 1979, p.3). As produções de Chaplin e Cervantes são citadas como exemplos de comicidade e humorismo superiores; nelas, os chistes processam matérias inconscientes irredutíveis a uma explicação lógica por sua complexidade simbólica, hieroglífica.

muito o aspecto do humor; trata-se da síntese original que revela um ângulo novo, denunciando a insuficiência do verbo, da própria finitude, pelo acoplamento inesperado e sugestivo de conceitos desarmônicos ou opostos e que então vale – se quiserem – como cartão de visita do incondicionado (STIRNIMANN, 1994, p. 23).

Schlegel procurava “desenvolver a via da ‘mitologia indireta’ por meio do prismático *Witz*”, usualmente traduzido por chiste, como um esforço anterior à efetivação da “ciência unificadora” (homens e comunidade, poesia e ciência, sensibilidade e razão, som e sentido) para aproximar a modernidade nascente da antiguidade pela qual os românticos cultivavam intensa nostalgia porque a viam como uma época na qual os mitos efetivavam a referida unificação. Friedrich Schlegel

[...] proscreeu as leis do espírito para dentro da própria obra de arte, em vez de fazer desta um simples subproduto da subjetividade, como os autores modernos, não obstante seguissem as marcas do próprio pensamento, tão frequentemente o compreenderam mal. Deve-se avaliar, de acordo com o exposto acima, a vitalidade espiritual e, evidentemente, também a resistência que foram necessárias para assegurar este ponto de vista, que, em parte, como dominação do dogmatismo, tornou-se a herança oficial da crítica moderna. De sua perspectiva, que é determinada não por uma teoria mas apenas por uma prática deteriorada, certamente não se pode medir a enormidade de pressupostos positivos que estão relacionados com a negação dos dogmas racionalistas. Ela não se dá conta de que estes pressupostos, ao lado de sua obra libertadora, asseguraram um conceito fundamental que, com certeza, não poderia ter sido introduzido teoricamente antes: o de obra. Pois o conceito de crítica de Schlegel não conquistou apenas a liberdade com relação às doutrinas estéticas heterônomas – antes, ele possibilitou isto, apenas pelo fato de ter posto um outro critério de obra de arte que não a regra: o critério de uma determinada construção imanente da obra mesma. (...)

Com esta teoria romântica, um conceito de obra exatamente determinado tornou-se então um conceito correlato do conceito de crítica. (BENJAMIN, 2002, p. 77)

Como a obra resulta de uma produção particular, individual, justificada por uma dimensão mítica, a crítica assume a função antidogmática de formular e analisar o que houver de inédito e inusitado no anedótico e na forma. Como índices de transcendência, as surpresas não se restringem à novidade da intriga, como nas anedotas, mas resultam principalmente das acrobacias da linguagem, como nos chistes.

### ***3.1.1 Não é o chiste rasa coisa ordinária***

O termo alemão *Witz* frequentemente é traduzido como “chiste” na acepção de um dito espirituoso e, por derivação metonímica, nomeia também a comicidade produzida por ele. Em suma, o termo *chiste* pode se referir aos efeitos do jogo intelectual<sup>53</sup> ou ao jogo verbal com suas técnicas narrativas.

Freud considerou a ironia por antífrase, ou representação pelo oposto, como um subgrupo da comicidade muito próximo do chiste e um de seus métodos mais efetivos. Fundamentalmente, os chistes produzem duplicidades: o que é manifesto e o que se deixa entrever como processo mental inconsciente. Tecnicamente, um chiste resulta da antinomia ou do conflito de enunciado e estrutura. Para reconhecer que algo foi comunicado além do enunciado chistoso, o destinatário precisa identificar as marcas do estilo, tom da voz ou gestos em caso de enunciações orais, com provável prazer ou objeção em se tratando de uma invectiva. Nesse caso, o gaiato posteriormente improvisa alguma interpretação com a qual se esquiva de uma possível censura (FREUD, s/d., p. 72 e 178). O termo “*tutaméia*” que dá título às *Terceiras histórias*, por exemplo, além de constituir um sentido duplo também encobre uma intenção irônica com a técnica da antífrase. Ou seja, num primeiro plano, o termo significaria que o livro não teria valor e que trata de coisas insignificantes. O sentido oposto e latente do emprego do termo foi segredado pelo autor a Paulo Rónai: *Tutaméia* forma “um todo perfeito” (RÓNAI, 1979, p. 193-194). Nesse caso, a antífrase irônica fornece um exemplo de chiste verbal.

Também há os chistes intelectuais<sup>54</sup>, alguns deles são obtidos quando o que a enunciação comunica como um não dito extrapola o enunciado. A técnica da unificação

é o fundamento essencial daqueles chistes intelectuais que demonstram o que denominamos ‘engenho rápido’. Tal rapidez consiste na imediata sucessão de agressão e defesa, em ‘voltar a arma contra o atacante’ ou ‘pagar-lhe na mesma moeda’, isto é, na constituição de inesperada unidade entre ataque e contra-ataque (FREUD, s/d., p. 65 e 66).

O bêbado Chico, protagonista do prefácio “Nós, os temulentos”

*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, 1979, p.101)*

<sup>53</sup> Entre esses efeitos apontados por Freud como resultados de chiste intelectual, constam: comicidade, erro, deslocamento, inversão de valores, defesa de um ataque prévio e desconcerto ante o desatino.

<sup>54</sup> “Esse modo específico de manifestação do cômico descrito por Freud parece corresponder às ‘anedotas de abstração’ de Rosa, no que tange a seus procedimentos e função” (RAMOS, 2007, p. 36).

Mais rara é outra técnica de chiste intelectual que efetua propriamente um deslocamento ou um erro já no processo mental daquele que profere o chiste e não apenas na interpretação como nos casos de sentido duplo analisados mais ao fim deste item.

*Acima agora do vão risilóquio, toam otimismo e amor fati na conversa fiada:*

- “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, 1979, p.10-11) (grifos do autor)

Outro erro intelectual empregado na elaboração de chistes é a técnica do contra-senso. Como exemplo, Freud cita Lichtenberg que se referiu a uma “faca sem folha a que faltava o cabo”, caso em que o chiste “quer fazer subsistir uma conexão que parece destruída pelas condições especiais de seu conteúdo.” (FREUD, s/d., p.59) Como exemplo de anedota de abstração, “Aletria e hermenêutica” cita o mesmo chiste para ressaltar a particularidade subtrativa na técnica do contra-senso que sintetiza a contraposição de Bergson ao nada absoluto.

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

Além de afirmar a conexão a despeito da falta obtida na subtração dos elementos conectados, afirma também o conteúdo subtraído como retroativo à presença atualizada na relação. “O silêncio proposital dá a maior possibilidade de música.” (ROSA, 1979, p.5-6 e 12)

Além dos chistes de ordem intelectual, há os propriamente verbais que podem ter suas técnicas narrativas descritas. Freud interessava-se pelo chiste como processo mental irreduzível às técnicas narrativas próprias aos enunciados chistosos. No entanto, um chiste tem seus efeitos anulados se for substituído por uma explicação que explicita os significados que ele condensa em formações substitutivas com técnicas narrativas de chistes verbais. Estudar os chistes a partir das técnicas narrativas do jogo verbal se justifica porque os chistes se constituem por essas técnicas, já que seus efeitos desaparecem quando o dito chistoso é reduzido a uma explicação (FREUD, s/d., p.17, 28 e 139). Os mecanismos do chiste acumulam significados em um mesmo enunciado sem informar todo o necessário com vistas à

“exposição encoberta da verdade” ou “formação da fachada” sob a qual se manifesta o inconsciente, por vezes de modo embaraçante (FREUD, s/d., p. 107).

O princípio da economia ou brevidade comum a todos os chistes deve-se às técnicas narrativas que produzem condensação ao darem empregos diversos ao mesmo material ou proporem sentido duplo. Quando um chiste por condensação não forma um substitutivo, ou tem de ser explicado por um discurso longo que lhe reduz o efeito, trata-se de um chiste verbal (FREUD, s/d., p.12, 38-40 e 79). A condensação pode se dar com ligeira modificação de uma palavra ou formação mista de uma palavra a partir de dois componentes (FREUD, s/d., p.11-12 e 17-20). No conto “Orientação”, o substantivo feminino “refinação” é ligeiramente modificado pelo neologismo “refinices” inserido em um período retinindo de aliterações que comunicam o novo valor lírico ensinado pelo chinês Quim a Rita Rola com quem se casara recentemente. “Ensinava-lhe liqueliques, refinices – que piqueniques e jardins são das mais necessárias invenções?” A condensação também pode se dar por formação de palavra mista como o neologismo “copoanheiro”, a partir da junção de dois substantivos como “companheiro” e “copo”; ou o neologismo “combeber” que une a preposição “com” ao verbo “beber” e sugere *conviver*. “*E, continuando, com segura incerteza, deu consigo noutra local, onde se achavam os copoanheiros, com método iam combeber.*” (ROSA, 1979, p.102 e 109) (grifos do autor)

Outra técnica que torna o chiste conciso é o múltiplo emprego do mesmo material (FREUD, s/d., p.31-33). O múltiplo emprego pode se dar em variações da forma: com ligeira modificação, por exemplo, de um clichê como na expressão “num abrir e não fechar de ouvidos” citada do conto “Desenredo”; ou por fragmentação econômica como a que o nome do chinês forasteiro sofre pelo povoado que o recebe no meio de Minas Gerais, no conto “Orientação”. Assim: “Yao Tsing-Lao – facilitado para Joaquim. Quim, pois.” O mesmo chinês, Quim, modifica o nome grosseiro da amada Rita Rola ao pronunciá-lo como Lola ou Lita e, por fim, adotar o tilintante nome Lola-a-lita. O múltiplo emprego do mesmo material também ocorre quando há variação da ordem, como na sentença: “Haja a barriga sem o rei. (Isto é: o homem sem algum rei na barriga.)” (ROSA, 1979, p.12, 34 e 108)

O duplo sentido é a técnica chistosa por excelência. Alguns chistes de duplo sentido produzem uma significação ambígua que leva a equívocos, geralmente de caráter sexual. A seguinte anedota de abstração joga com o duplo sentido de um termo considerado como nome e coisa.

*E destoa o tópico, para o elementar, transposto em escala de ingênua hilaridade, chocarrice, neste:*

- “Joãozinho, dê um exemplo de substantivo concreto.”
- “Minhas calças, Professora.”
- “E de abstrato?”
- “As suas, Professora.” (ROSA, 1979, p.5)

Os chistes estudantis resultam da “rebeldia contra coerção intelectual e real” (FREUD, 1954, p. 127). Na anedota de abstração citada, a primeira resposta do aluno apresenta o substantivo concreto “calças” acompanhado do pronome “minhas”. Já sua segunda resposta retoma como implícita a referência anterior ao objeto concreto calças. A segunda pergunta da professora elidira o termo “substantivo” subentendido como nome qualificado pelo adjetivo “abstrato”. O aluno aproveitou a elisão para subtrair do termo “calças” o sentido em questão de nome, classe gramatical “substantivo”, e acrescentar a referência ao objeto calças que qualifica como algo abstrato ao invés de fornecer o exemplo de um nome abstrato. O aluno desloca o sentido do termo “calças” de nome para coisa, o que lhe permite aludir às calças da professora como abstratas ou não concretas e sumir com elas em sua imaginação. Ou então, a anedota pode aludir à explicação corriqueira de alguns professores que definem substantivo concreto como aquele que se pode ver e pegar, ao passo que substantivo abstrato seria aquele que não se pode ver nem pegar. O deslocamento “tem sempre lugar entre uma oração e a resposta que continua o processo mental em direção distinta da iniciada na primeira” (FREUD, s/d., p. 51).

Um sentido duplo ainda pode se dar a partir de um significado literal que dá a entender outro, metafórico. De acordo com a crônica “O Barão reclamou o ouro de Moscou”, o jornalista Apparicio Torelly de pseudônimo Apporelly (1895-1971), humorista, comunista, preso e processado muitas vezes por suas provocações na imprensa relativas a problemas políticos brasileiros do período (o tenentismo, o Estado Novo, a pseudodemocracia, a ditadura, a parcialidade da imprensa, o analfabetismo, etc), hasteou em sessão legislativa um de seus chistes célebres: “existe no ar algo mais além dos aviões de carreira” (AVELINE, 1999, p.54). Esse chiste foi consagrado por sua inteligência em condensar uma análise delicada de fatos recentes em tempos de repressão. O entendimento de um chiste datado como esse depende de informações acerca do contexto relacionadas por uma explicação que Freud chama de *redução*, já que, embora bem mais extensa que o chiste, a explicação reduz o efeito da frase e a complexidade do processo mental que a produziu. A empresa *Panair*, que há trinta anos dominava o setor de aviação responsável pelos aviões de carreira, ou de voo comercial, teve seu certificado de operação inexplicavelmente cassado “pelo então Ministro da Aeronáutica, Brigadeiro Eduardo Gomes” em fevereiro de 1965, véspera do Ato

Institucional nº 2 (CALDAS, 2010). O desmando foi sentido como sintoma da exacerbação do totalitarismo a que alude o chiste intelectual de Apporelly. O prefácio “Aletria e hermenêutica” parodia o chiste então recente de Apporelly dando sobrevida a ele e ao fechamento injustificado da empresa *Panair*.

*Pois, o próprio Apporelly, em véspera da nacional e política desordem, costumava hastear o refrão:*

“Há qualquer coisa no ar  
Além dos aviões da Panair...” (ROSA, 1979, p.8)

Ao especificar os aviões de carreira como sendo da *Panair*, a paródia de Rosa informa com precisão um dado histórico ocultado pelo chiste do jornalista tantas vezes preso e processado por seu humor excessivo que divertia seus leitores, inclusive, ao mencionar seu completo endividamento. A referência ao objeto, o avião, assume um sentido metafórico: a ampliação das condições de opressão (FREUD, s/d., p.54).

Além da alusão e do duplo sentido, os chistes também podem deslocar o curso de um processo mental por meio de técnicas narrativas como o não-senso e a inversão lógica. A seguinte anedota de abstração faz parte do prefácio “Aletria e hermenêutica”. “\*COROLÁRIO, em não-senso: *O que respondeu o anspeçada, em exame para sua promoção a cabo-de-esquadra: - ‘Parábola? É precisamente a trajetória do vácuo no espaço.’*” O prefácio “Nós, os temulentos” fornece um exemplo de inversão lógica no chiste que narra a volta de Chico para casa onde entra com muita dificuldade devida à sua completa embriaguez. “*E, desistindo do elevador, embriagatinhava escada acima. Pôde entrar no apartamento. A mulher esperava-o de rolo na mão. – Ah, querida! Fazendo uns pasteizinhos para mim? – o Chico se comoveu.*” (ROSA, 1979, p.10 e 104) (grifos do autor)

Quando uma só palavra expressa dois significados diferentes temos um sentido duplo propriamente dito, aquele que oferece um caso ideal de múltiplo emprego do mesmo material. Nesse caso, a palavra com duplo sentido não é fragmentada, não é tomada como metáfora, não sofre modificação alguma nem é deslocada de sua classe gramatical (FREUD, s/d., p.36). O conto “Palhaço da boca verde” começa apresentando um vocábulo com duplo sentido. “Só o amor em linhas gerais infunde simpatia e sentido à **história**, sobre cujo fim vogam inexatidões, convindo se componham; o amor e seu milhão de significados.” (ROSA, 1979, p.115) (negrito meu) Nos contextos do conto e de *Tutaméia*, o substantivo feminino “história” assume três significados, sendo que o primeiro serve como metáfora dos outros dois: o da situação amorosa do palhaço Ruysconcellos com Mema; o de estória ou ficção que rejeita a



lógica por excesso de lógica; e a história negada como fórmula ou processo social teleológico por Ruysconcellos que, repondo a intenção inicial, desloca a identidade do objeto de seu amor de Ona para Mema.

À beira da morte, Ruysconcellos viajava para encontrar Mema e pedir qualquer informação sobre a amiga dela, sua amada Ona Pomona<sup>55</sup>. Sem os óculos, o palhaço rasga o retrato das amigas e joga metade fora; por um erro, guarda a metade errada na qual constava a imagem de Mema que o aguardava aflita, pois o amava. Conforme Mema, o palhaço “*nunca teve graça, o que divertia era seu excesso de lógica...*” de quem “*não quer ser ele mesmo...*” ou de quem desloca as identidades das coisas. Por excesso de lógica, que o leva a pensar por não-sensos, Ruysconcellos considerava a lucidez inútil e os milagres necessários.

Ruysconcellos não ia durar. – *Toda hora há moribundos nascendo...*  
– quase se desculpava, inculcava-se firmeza. – *Se bons e maus acabam do coração ou de câncer, conluo em mim as duas causas...* – e coçava-se a raiz do nariz, isto é, o hilo dos óculos. Mesmo nesses assuntos, pedia a máxima seriedade. Método, queria. Macilento, tez palhica cortada a fala de ofegos, mostrava indiferença ao escárnio, a dos condenados.

Com os lábios esverdeando-se da doença e aproximando-se da morte, Xênio Ruysconcellos, presença adventícia<sup>56</sup> ante a morte iminente, descobre que descartara a imagem da amada e resta a parte errada do retrato, com a imagem de Mema.

Estava sem óculos; não refabulava. Era o homem – o ser ridente e ridículo – sendo o absurdo o espelho em que a imagem da gente se destrói. Disse: – *Só o moribundo é onipotente* –; a disfarça. Xênio Ruysconcellos, o álcool não lhe tirava o senso de seriedade e urgência. De pé, implorava, falando em aparte.

Tartamudo: - . . . *nona. . . nopoma. . . nema. . .* – e rir é sempre uma humildade.

Depois do erro de guardar a parte do retrato com a imagem de Mema que intencionava descartar, segue-se o absurdo de retificar o gesto e identificar o amor a outro objeto representado, outro som do nome e outro corpo. Mema e Xênio são achados mortos e abraçados.

A morte é uma louca? – ou o fim de uma fórmula. Mas todos morrem audazmente – e é então que começa a não-história.

<sup>55</sup> Pomona é o nome da deusa romana dos pomares e dos frutos (HOUAISS; VILLAR, 2009. CD-ROM).

<sup>56</sup> Entre os significados que o dicionário oferece do substantivo masculino “xênio” há os de presente ou atualidade. Na Grécia antiga, o termo significava acolhimento afetuoso e também se referiam aos estrangeiros como xênios (HOUAISS; VILLAR, 2009. CD-ROM).

Falso e exagerado quase tudo o que a respeito se propalou.

Como o vento que “acaba sempre depois de alguma coisa que não se sabe”, a história acaba depois da morte sobre a qual nada se sabe, conforme Sócrates, e começa a não-história (ROSA, 1979, p.115-118). O ato final de Xênio corresponde a seu desejo de não ser ele mesmo, de não fixar a própria identidade de sujeito, de negar a fórmula da história que lhe determinaria um final malsucedido, à força de um chiste verbal que permuta os nomes de Ona Pomona e Mema: “... *nona... nopoma... nema...*”

O vocábulo “tutaméia” tem dois significados diversos. No dicionário, a pesquisa do substantivo feminino “tutameia \éi\”, marcado como regionalismo brasileiro, é reencaminhada para a locução substantiva “tuta e meia” que significa valor diminuto ou insignificante (HOUAISS; VILLAR, 2009. CD-ROM). No final do prefácio “Sobre a escova e a dúvida”, um glossário registra o vocábulo “tutaméia” com os seguintes significados: “nonada, baga, ninha, inânias, ossos-de-borboleta, quiquiriqui, tuta-e-meia, mexinflório, chorumela, nica, quase-nada; *mea omnia*.” (ROSA, 1979, p.166) Além dos sinônimos de “tutaméia”, outras palavras exóticas reiteram seu significado de valor diminuto ou insignificância e, no final, a expressão “*mea omnia*” pode ser traduzida do latim como “todas as minhas coisas”.

O glossário apresenta o regionalismo “tutaméia” como um chiste de sentido duplo: nonada e “*mea omnia*”. Esses sentidos extremos propõem um paradoxo de significação abrangente como os mitos que oferecem modelos de pensamento para resolver contradições que não resolvem. Em vez disso, em cada mito, integrado a um conjunto de mitos, o mecanismo vai repetindo tal contradição, indefinidamente, enquanto acrescenta diferenças (LÉVI-STRAUSS, 1975, p.264-265). O sentido duplo do vocábulo “tutaméia”, quase nada e todas as minhas coisas, apresenta o ponto de vista do autor sobre o livro assim intitulado: mecanismos insignificantes de fragmentos conflitivos produzem chispas elevadas à condição de instrumentos de transcendência própria ao modo de ser extraordinário e inusitado da estória. A acepção negativa, nonada ou quase nada, deixa espaço para um quase, o elemento positivo mínimo da estória, os mecanismos da anedota de abstração instrumentalizados para a produção de transcendência na estória que os excede, pois é todo um modo de ser relativo a *mea omnia*. Ao pensar o modo de ser da estória, considero também a acepção positiva do regionalismo “tutaméia”, *mea omnia*, que diz respeito à seleção irônica de matérias conflituosas na forma autoral.

A segunda parte do título (*Terceiras estórias*) também tem sentido duplo, pois as estórias qualificadas como “terceiras” se referem a narrativas inventadas por terceiros acerca

de terceiros. Tendo em vista que se trata de um autor alinhado, por diferença e semelhança, à tradição regionalista lembrada pelo regionalismo “tutaméia”, as narrativas de terceiros sobre terceiros também fornecem material para a forma: matérias das produções regionalistas, literárias ou não, reelaboradas na literatura de Rosa; o prefácio “Aletria e hermenêutica” enfatiza a contribuição das categorias narrativas comunitárias.

### **3.2 A *mimesis* clássica e a mimese moderna como produção na literatura e nos juízos da história**

A totalidade do ser, própria do mundo grego antigo, causou nostalgia a artistas e críticos modernos que, norteando-se por ela, procuraram dar uma dimensão superior ou mítica à forma e paradoxalmente ressaltar nela a consciência da própria produtividade, precariedade e historicidade. Concretizada como produto autoral, a forma endereça sua produtividade a leitores solitários. Na falta de algo substancial a ser comunicado, ganharam interesse os indivíduos que produzem e consomem literatura que, por vezes, passa a ser justificada como instrumento na formação e libertação dos homens. Com a intenção de realizar essa tarefa, a literatura torna-se parceira das ciências, como no caso de Freud que tomou Cervantes e outros autores como mestres de sua teoria que também formula mecanismos de chistes como os utilizados pelas anedotas de abstração para escanchar os planos da lógica. A literatura tornou-se parceira também da história, notavelmente nos casos dos romances históricos ou das produções que referenciam determinada situação histórica; também porque a consciência da historicidade da forma é indispensável a sua realização e, quando há ironia, esse aspecto se acentua.

Ao se afirmar como modalidade discursiva, a literatura moderna rompeu com a *imitatio* e os românticos, com os olhos voltados para os antigos, sonharam com a dimensão mítica da forma. Se o primeiro F. Schlegel vislumbrou na poesia antiga a lição de uma bufonaria transcendental capaz de perturbar a rigidez das identidades discursivas (o sujeito, os gêneros, normatividades linguísticas e padrões de mimese), Hegel acalmou a tropa ao assegurar a totalidade na representação de um sistema completo. Foi atribuído à literatura o papel de educar o cidadão a propósito da marcha da história para cooperar na realização das metas utópicas representadas pelo Estado. A imaginação opera sob a desconfiança da consciência moderna e a literatura se justifica como exibição de habilidade verbal, adereço da história, propaganda ideológica, etc. O sujeito irônico, o romântico, foi criticado como aquele que insiste em um ideal enfraquecido na gravitação de personalidades enfraquecidas por

voltarem as costas à situação histórica. De modo diverso, a forma irônica rastreia padrões históricos de representação para impedir sua naturalização.

Por ironia, *Tutaméia* enfatiza a impossibilidade de representação de um sistema completo e insiste na produtividade da mimese, porque deseja mágicos novos sistemas de pensamento, ao recusar os padrões clássico e realista de representação. O modo de ser da estória, que nega a (H)história, ressalta essa recusa. A ironia resguarda a produtividade da mimese e assinala a validade histórica das representações. O prefácio “Aletria e hermenêutica” apresenta a categoria pré-literária *estória* que se quer inusitada ou não quer corresponder a uma ordem prévia de representação, como a parodiada nos índices de leitura e releitura, não querendo ilustrar as artimanhas da história. A apresentação da estória como ficção de um modo de ser um pouco parecido com certas categorias narrativas comunitárias assinala a descentralização do sujeito da escrita. Ao não se adequar a uma ordem discursiva anterior reportada a um ponto de vista particular, a estória recusa a unidade ou a superioridade racional-filosófica atribuída por Aristóteles à poesia e hoje confiada à (H)história. A estória nega a (H)história porque quer oscilar do ser ao não-ser para ser inusitada, surpreendente, de não-senso e, em caso de subtração total, transcendente ou capaz de produzir suprassenso. Nos enredos das estórias, as matérias sociais não são tratadas como dados históricos determinantes. A estória vai ao socorro de ciências como a história ao insistir na produtividade da mimese e na atualidade da luta pela verdade no pensamento grego. A história não acessa fatos como dados, mas produz representações que propõem um julgamento acerca das linhas de força do representado cuja validade interessa às comunidades.

### **3.2.1 A produtividade da mimese**

A *mímesis* clássica e platonicamente determinada como *alétheia*, não-esquecimento, pressupõe e tem por alvo inatingível a perfeição mítico-religiosa da Ideia que, mediante a natureza, fornece imagens verossímeis. Platonicamente, os modelos de *mímesis*, como os dos gêneros, transmitiriam uma verdade substancial; as justificativas da similitude e da adequação foram adaptadas pelos medievais à lei divina e conformadas à razão emancipadora por humanistas e iluministas. Nas versões latinas da verossimilhança aristotélica, a imitação verossímil é proposta “como relação interdiscursiva fundada na semelhança”<sup>57</sup> de unidades

---

<sup>57</sup> A teorização de Costa Lima questiona as versões históricas da *imitatio*, retoma o conceito de *mímesis* e restabelece a tensão na sensação de semelhança, produzida por correspondência com os quadros de referência, e na vivência da diferença que suspende as regras que conectam o enunciado aos limites estreitos da realidade

ideais (HANSEN, 1999, p.189). De acordo com o capítulo “Estranhando a semelhança”, as versões históricas da *similitudo* e da *imitatio* têm perdurado por séculos sob os mais diversos modelos interpretativos.

O controle<sup>58</sup> está implícito por definição na *imitatio*, enfim, pois, nesse modo mimético latino e em suas versões, a forma necessariamente aparece como verossimilhança subordinada à sensatez alegada de unidades modelares pressupostas como verdades da Cidade. Da memória ortopédica da Ideia na mimontologia platônica, passando pela adequação retórica do juízo silogístico no aristotelismo, a *similitudo* e a *imitatio* de latinos abrem-se para o figural da alegoria factual patrística escolástica, permanecem no conceito engenhoso guiado pela luz natural da Graça inata da representação seiscentista, retornam na crítica neoclássica da fantasia, oscilam na expressão auto-reflexiva da psicologia romântica aquém do Todo e triunfam no empíreo-idealismo do reflexo. Em todos os avatares históricos da *similitudo*, repete-se o Um, transcendente, imanente ou empírico, na diferença temporal da semelhança do seu ideal (HANSEN, 1999, p. 191).

Os estudos de Costa Lima deslocam a *imitatio* ao valorizarem a *mimesis* como produção da diferença ou se contrapõem à universalização da semelhança incluída na noção iluminista de literatura como representação da realidade, seu reflexo ou a expressão de uma subjetividade psicológica. “O deslocamento critica a universalização do conceito de *semelhança* também nos estudos literários brasileiros que, ao definirem *literatura* como representação realista de totalidades substanciais, reduzem a leitura a um ato alegórico de reconhecimento de verdades preformadas” (HANSEN, 1999, p.189).

Na transição do legado intelectual grego para a Roma expansionista, poetas e retóricos serviram-se da *imitatio* nas discussões de maior interesse acerca da arte retórica dedicada à função persuasiva da palavra. Os indivíduos medievais não se salientavam ou se viam subsumidos nas comunidades que conferiam a eles um lugar bem delimitado e cosmologicamente justificado. Depois, interessados nas letras clássicas, os poetólogos renascentistas partiram do que sobreviveu, nos despojos de guerras, das traduções e comentários dos retóricos latinos. Os humanistas consideravam importante que determinado conhecimento fosse transmitido, por exemplo, por um gênero sério como a carta, ao passo que concebiam a literatura no seu significado literal de emprego da escrita, das belas letras, como

---

cotidiana: “(...) temos definido a *mimesis* como produção da diferença, a partir de um horizonte de semelhança. Assim definida, a *mimesis* é uma experiência universal ao homem” (COSTA LIMA, 2007, p. 81 e 508).

<sup>58</sup> O termo “controle” remete à obra “O controle do imaginário” de Costa Lima reeditada como capítulo da *Trilogia do controle* (2007) desse mesmo autor. Conforme esse estudo, a tradução latina da *imitatio* e suas versões históricas implicam o controle político da imaginação. “O controle é um mecanismo político destinado a zelar pelos produtos em que é evidente uma faculdade suspeita: a imaginação” (COSTA LIMA, 2007, p.59).

gênero retórico e indigno. Então, apontavam instâncias que foram se desenvolvendo até criarem condições ao pensamento moderno: a natureza começa a ser desvinculada dos sinais divinos e o eu ganha algum relevo. A reivindicação da sagração do indivíduo, à medida que foi se socializando com o passar dos séculos, a princípio provocou o transtorno da ordem clássica (COSTA LIMA, 1993, p.16).

À medida que a ordem moderna foi se instituindo, a lei do cosmo metafisicamente concebida vem sendo, ao longo dos séculos, substituída por outra lei laica e pensar a lei passou a requerer um método passível de questionamento. A ordem moderna ofereceria condições ao desenvolvimento do conhecimento e do indivíduo autônomo com uma consciência individualizada. Apenas no século XVIII, emergiu a literatura como modalidade discursiva autônoma, o que Costa Lima associa diretamente à sagração do indivíduo, “à sua separação da individualidade antiga [orientada pelos marcos valorativos da comunidade] e a seu afastamento do modelo retórico” (chave minha). Os *Frühromantiker*, os primeiros românticos alemães, principiaram a tematização da literatura como centro discursivo independente e desdobraram o postulado kantiano da autonomia da experiência estética, embora as vertentes românticas que fundam a concepção de literatura no sujeito individual, como expressão, tenham obtido maior receptividade dos leitores.

O questionamento do pressuposto da *imitatio*, a antiga lei metafísica, poderia ter favorecido uma nova conjunção de experiência estética e crítica, mas, ao invés disso, cedeu lugar ao controle da literatura (moderna) extremado pela via estetizante e pela exigência de uma contribuição no processo histórico. Conforme o *Limites da voz: Montaigne, Schlegel*, a modernidade controlou a imaginação com maior rigor que o pensamento clássico. Na era clássica, o indivíduo ainda não se constituía como sujeito psicologicamente orientado, as produções mais imaginativas não eram consideradas sérias e, conformes à hierarquia dos discursos, exploravam “elementos codificados pela retórica”. Colocadas à margem do sério, as produções mais imaginativas de um Rabelais ou de um Gil Vicente desenvolveram-se com relativa liberdade (COSTA LIMA, 1993, p.17-26 e 28).

### ***3.2.2 A produtividade da mimese nos juízos da história***

No século XVIII, alguns homens conscientes de si mesmos como sujeitos da história já poderiam tomar distância em relação às justificações metafísicas da ordem comunitária. Desprendido e desamparado, o romântico experimentou a nostalgia do eterno como contraponto da busca do incondicionado.

Quando Deus morre, no final do século XVIII, e emudece a voz transcendente que fazia da natureza um livro, a história se torna o processo quantitativo de um trabalho apenas humano. Desaparecem então as unidades substanciais que fundavam o verossímil como analogia do enunciado à substância incriada ou adequação a modelos e participação na Forma, embora os autores românticos, nostálgicos de unidade, tenham-no novamente normalizado como a semelhança de um Todo ausente refratada na autoconsciência infinita do finito. Efetivamente, é a modernidade estética não-teleológica que passa a propô-lo como um grau zero de si mesmo, ou diferença produzida no ato singular da invenção poética. (HANSEN, 1999, p.191)

A partir de então, a escrita da história (*Geschichte*) alcançou um grau elevado de abstração que caracterizou “unidades englobantes do movimento histórico” (KOSELLECK apud COSTA LIMA, 2006, p.136). A ampliação da noção de história tornou possível aos homens pensarem-se como partes de um movimento coletivo ou de um processo; a ação do indivíduo integrado à comunidade perdeu a dimensão metafísica e a noção medieval de natureza humana deixa de servir como fundamento da necessidade comum de redenção divina.

O ‘grau mais elevado de abstração’, implicado no uso do termo ‘história’ como coletivo singular, propunha outra imagem de homem, o homem racional, e sua atuação no campo sócio-histórico. Por isso, o sujeito não mais pode ser pensado como uma homogeneidade de que se extrairiam lições de exemplaridade. Sua racionalidade, encarnada no *cogito*, exigia que o olhar enfatizasse, ao invés, a sua prática individual (COSTA LIMA, 2006, p. 136).

A história moderna não se confunde com as histórias particulares que demonstravam a natureza humana e sua necessidade de redenção teológica. Essa diferenciação de história e histórias se anunciou no último terço do século XVIII, na Alemanha, e a história vinha se separando da teologia cristã graças ao desenvolvimento das ciências desde o Renascimento. A história serviu secularmente como auxiliar na revelação teológica do que seria a natureza humana e precisou de um novo conceito de *realidade* para chegar a ser concebida como processo histórico (COSTA LIMA, 2006, p.113-115).

Ao distinguir literatura e história, a consciência moderna hierarquiza esses campos. Quando começavam a apontar os primeiros traços do que viria a constituir o pensamento moderno, o iluminista e religioso Pierre Bayle (1647-1706), na *Réponse aux questions d’un provincial*, reprovava a prática católica do exorcismo convencido de que a possessão demoníaca seria produto de uma imaginação desordenada.

Ora, Bayle não será apenas uma autoridade religiosa respeitável, mas um pensador decisivo na formulação de uma historiografia confiável. *Sua suspeita quanto à força da imaginação não se restringia às fraudes religiosas, senão que se estendia às estórias ficcionais difundidas pelo romance.* O destaque negativo da imaginação terá uma consequência historicamente de peso: a hostilidade dos pensadores quanto à estória inventada. Assim, no momento em que a história se libera da tutela da teologia, se acentua o caráter eticamente condenável da passagem correspondente, i.e., da história crua, espontânea ao plano da realidade, para o relato ficcional. Junto com os moralistas e os defensores do mundo estabelecido, os historiadores reservarão para o discurso ficcional um modo de linguagem para a construção de uma fábula aceitável e verossímil; com a reserva de que fazia *tabula rasa* da diferença entre os discursos, Dionísio de Halicarnasso seria seu precursor. Tal cuidado caberá ao filólogo – que se incorporará ao que era tarefa do retórico e, progressivamente, o substituirá -, sem nenhuma preocupação direta com a questão da verdade. Em troca, à escrita da história se reserva o método oposto, o externo, i.e., que considerará o relato historiográfico tendo como guia seu referente, i.e., o contexto de que o relato tratará (COSTA LIMA, 2006, p.118).

O Renascimento antecipa traços da sensibilidade moderna ao considerar a história equivalente à aporia da verdade opondo-a a fantasia própria da poesia que representaria segundo uma verossimilhança inferior. O Renascimento e a modernidade inverteram a diferenciação aristotélica da história, como mimese apenas do que aconteceu, e da poesia considerada mais nobre e filosófica como mimese de um plausível significativo (COSTA LIMA, 2006, p.64). A poesia e a fantasia são desvinculadas da verdade e a história passa a equivaler à aporia da verdade considerada como versão indevassável de determinado fato. A referencialidade “bruta e pontual” passa a ser considerada suficiente para “abonar ou negar uma explicação historiográfica” e seu exame se encaminha nessa direção. A poesia e a fantasia, desvinculadas da verdade, passam a ser apreciadas no tocante à construção verbal (COSTA LIMA, 2006, p.119).

Em defesa da verdade, no século XVIII os historiadores alemães Nieburh e Ranke criticavam os modelos de escrita da história e reivindicavam rigor científico que se tornará uma exigência do século XIX e de boa parte do século XX. Sob a tutela da cientificidade, a disciplina historiográfica de caráter nacionalista teve amplo reconhecimento e institucionalização em meados do século XIX. Contudo, “a partir das décadas de 1970-80 observa-se um movimento crítico da pura meta científica: a escrita da história conteria em si algo que não só resistiria, mas se indisporia com a pura cientificidade” (COSTA LIMA, 2006, p.17 e 131).

*Le miroir d'Hérodote* (1980), de François Hartog, propõe a verdade da história como porosa, parcial; ela submete o fato ao juízo e sujeita-se à retificação. A escrita da história



resulta de uma construção do intérprete com suas motivações e modo de selecionar o narrado. O objeto historiográfico é construído, concebido como composição respaldada por instituições e planos de análise. Em síntese, Hartog chama a atenção para o fato de que a verdade não é indevassável e que a ficção não é mentira. “De acordo com sua aporia, a escrita da história guarda o bastante para se manter na linha da verdade. Analiticamente, não se trata de reiterá-la, mas de submetê-la a uma construção interpretativa. *A aporia não é desconstruída senão que perde sua rigidez*” (COSTA LIMA, 2006, p.70) (grifos do autor). Ao enfatizar que a escrita da história seja construída a partir da noção de uma verdade porosa ao invés de uma aporia, esse tipo de historiografia recente opõe-se ao factualismo como marca objetivista do padrão positivista herdado do século XIX. Esse outro entendimento da verdade, porosa, questiona o padrão positivista e a assepsia cientificista que concebia a linguagem como um meio neutro e transparente no registro de um fato. A história e o texto poético, como construções discursivas, mimeses produtivas, não refletem um dado anterior. A revisão da linguagem e da mimese, consideradas como práticas socialmente instituídas, também favoreceu a análise do ficcional liberada da abordagem estrita da linguagem, pois o ficcional já pode ser entendido como resposta oblíqua “a uma certa configuração do real” (COSTA LIMA, 2006, p.119).

Parcial, porque necessariamente radicada em um lugar, a história então participa de um ‘horizonte de expectativas’ que se apossa de quem a escreve, assim como dos que partilham o mesmo solo. Por isso ainda também a escrita da história faz parte do horizonte da *mimesis*. Dela, entretanto, relativamente se afasta porque, de acordo com o vocábulo latino *fictio* (...), a história não é ficção. Limitemo-nos por ora a formular: a escrita da história se relaciona com a *mimesis* porque sua inscrição textual – o que nela seleciona e o modo como lida com o que selecionou – é motivada pelo conjunto maior de seu contexto espaço-temporal. Já na escrita da história, a *mimesis* não se confunde com a *imitatio* porque ela nem apenas repete o que houve nem tampouco tem um modelo em que se espelhar. Se a história é menos envolvida pela *mimesis* do que o texto poético é porque, como teria dito Kant, nela a imaginação é mera serva do entendimento. Mas, ao contrário do que sucede nas ciências da natureza, a sua é uma submissão incompleta. Submetida à parcialidade, a verdade que a escrita da história demanda é sempre porosa, i.e., sujeita à retificação, e não só à do erro de julgamento de seu agente. Mas isso não a torna constitutivamente imaginativa. Parcial, a verdade na escrita da história não reduplica o que já estivesse no fato, mas o submete a uma deliberação judicativa; a verdade é da mesma família do que sucede ao fim de um processo judiciário (COSTA LIMA, 2006, p.65).

Como processo produtivo, a mimese pode ser diferenciada da imitação e os intérpretes deixam de requerer o referente como protótipo.

Vista em si mesma, a *mimesis* não tem um *referente* como guia, é ao contrário uma produção, análoga à da natureza (o limite aristotélico da metáfora orgânica). Não sendo o homólogo de algum referente, tanto ao ser criada, quanto ao ser recebida, ela o é em função de um estoque prévio de conhecimentos que orientam sua feitura e sua recepção (COSTA LIMA, 1980, p. 50).

O impacto da reavaliação da *mimesis* ainda se faz sentir nos estudos de literatura que resistem à interdisciplinaridade com a filosofia e ainda sobrevivem ressonâncias do padrão positivista herdado do século XIX. O propósito descritivo e classificatório da retórica foi incorporado pela filologia moderna progressivamente substituída pela linguística com ênfase nas línguas e literaturas nacionais. No século XX, a estilística combinou a intencionalidade autoral da hermenêutica romântica incorporada à prática filológica com a prática classificatória da retórica (COSTA LIMA, 2006, p.279).

### **3.3 Literatura moderna: da modernidade às vanguardas e o modernismo brasileiro**

Até aqui, tenho me referido à modernidade como a época que ofereceu condições para o redimensionamento romântico da ironia socrática que conflita discursos em um vanilóquio e obtém um efeito de humor ao suspender momentaneamente a validade histórica das convenções ou dos produtos discursivos. Não há precisão terminológica nem acordo dos estudiosos quanto à demarcação temporal e caracterização do que seja *modernidade* e *moderno*. *Grosso modo*, a modernidade pode ser pensada como um processo com alguns traços despontados no Renascimento, chegando a seu mais alto grau de realização no século XVIII, sofrendo de um mal estar progressivo, desde a segunda metade do século XIX, acelerado com as crises do século XX. O moderno consigna o valor do presente como novo, original, promissor; na arte moderna, esse valor foi apropriado pelos modernismos e vanguardas.

Os movimentos de vanguarda europeus despontaram a partir do final do século XIX – expressionismo, futurismo, cubismo, dadaísmo, surrealismo, etc – e ficaram conhecidos como “vanguarda histórica” ou “velha” (CALINESCU, 1999, p. 104-108). Conforme *A vanguarda antropofágica* (BOAVENTURA, 1985, p.1-2), historiadores de língua eslava e inglesa classificam como *modernismo* o período de mudanças radicais ocorridas na Europa, nas três primeiras décadas do século XX, do primeiro manifesto futurista ao segundo surrealista. O

termo *modernismo* foi preferido por críticos que evitaram um atrito corrente, nesse período, das vanguardas com as posições do Partido Comunista. Lukács, por exemplo, depunha contra tudo que não fosse literatura “realista socialista” ou contra a arte burguesa decadente; a verdadeira vanguarda deveria preservar o sentido estritamente político e bélico que o termo assumia até o século XIX.

A arte moderna assumiu posições paradoxais em relação à razão iluminista, pois se, por um lado, mostrou-se crítica e insurgente, por outro, mitificou o que há de contingencial na história como uma fresta para a realização do reino de Deus na terra.

‘O desejo revolucionário de realizar o reino de Deus é o ponto elástico da formação progressiva e o início da história [*Geschichte*] moderna. O que não está em nenhuma conexão com o Reino de Deus é nela apenas coisa secundária’ (A 222). Para Schlegel essa capacidade de realização gradual do reino de Deus era a característica que diferenciaria a modernidade da filosofia Ática (XVIII 29 119); uma ideia que, de resto, ele lera em Herder, nas suas *Briefe zur Beförderung der Humanität* que ele resenhara em 1796 (II 47-56; cf. especialmente p. 49: ‘Toda literatura torna-se cristianizada...’). O meio dessa romantização é para os românticos alemães justamente, antes de mais nada, a poesia (SELIGMANN-SILVA, 2002, p. 4) (chaves do autor).

A procura do que nunca foi expresso distinguiria o absoluto como o verdadeiro tema (do ser) da arte que requeria um gênero com dimensões de uma nova mitologia proposta como expressão do infinito (STIRMIMANN, 1994, p. 20, 22 e 58). O interesse teórico pela literatura (moderna) nasceu sob essa perspectiva abrangente de um novo gênero mito-poético como instrumento no sonho romântico de um novo homem.

Se a arte clássica se colocava acima do tempo, a estética romântica defrontou-se com a consciência de uma história inacabada na qual o novo poderia ou não insurgir, do que decorre a responsabilização dos sujeitos pelo andamento do processo. O horizonte de expectativas dos românticos foi restabelecido pela Revolução Francesa (COMPAGNON, 2003, p. 21). Confiando na razão e no progresso, alguns homens se deram conta de sua historicidade apostando na crítica e, por vezes, relegando a felicidade ao futuro no qual as utopias se realizariam.

Alinhados ao caráter visionário do misticismo romântico, os vanguardistas pretendiam-se, “pelo menos intelectualmente, mais próximos da utopia do que o resto da humanidade, a qual deveria seguir seus passos” (CALINESCU, 1999, p. 96). Atribuía a si mesmos a prenúncia da novíssima consciência insubordinada que conduziria à realização da utopia.

Tendo origem no utopianismo romântico com os seus fervores messiânicos, a vanguarda segue um percurso de desenvolvimento essencialmente semelhante àquela da mais antiga e mais abrangente ideia de Modernidade. (...) A vanguarda é, sob todos os aspectos, mais radical do que a Modernidade (CALINESCU, 1999, p. 92).

Exemplo extremo é o dos dadaístas que levaram a negação da história, que entendiam como tirânica, ao completo irracionalismo e afirmaram a indiferenciação ou a nulidade de todos os valores. “Einstein, no mesmo momento, convidava a pensar que tudo é relativo às circunstâncias, ao homem, e que nada no mundo tem a menor importância” (RAYMOND, 1997, p. 234 e 235).

O substantivo “nonada”, um dos significados que Rosa atribui ao substantivo “tutaméia” no glossário do prefácio “Sobre a escova e a dúvida”, pode ser desmembrado como “não + nada” e como “no + nada”, ou seja, como negação e afirmação simultâneas do nada. A negação da história pelos dadaístas redundava em niilismo e irracionalismo. De outro modo em *Tutaméia*, negando a (H)história, as anedotas de abstração chamam a atenção para o valor do inusitado e do extraordinário no modo de ser da estória. Suas estratégias de poesia e seus efeitos de transcendência, contra a lógica, visam novos sistemas mágicos de pensamento, como os produzidos pelos chistes de Chaplin e Cervantes. Como fósforos sempre novos, mesmo depois de deflagrados esses chistes conservam suas chispas. Os mecanismos das anedotas de abstração conflitam discursos que se subtraem e negam o nada ou a improdutividade da goma arábica da língua cotidiana.

A mecanização da vida foi percebida pelos vanguardistas de maneira paradoxal e resultou na caracterização violenta ou sublime dos espaços urbanos. Com entusiasmo febril e erótico, Whitman e Álvaro de Campos louvaram a máquina que, modernamente, metaforiza a produtividade dos objetos estéticos. “Aletria e hermenêutica” caracteriza as anedotas de abstração como mecanismos e a maior parte dos textos de *Tutaméia*, com a vantagem de serem bem curtos, foram publicados primeiro em jornais, revistas e periódicos. *Tutaméia* foi considerada, por Bolle (1973) e Covizzi (1978), um livro para leitores urbanos. A realidade técnica, peculiar aos grandes centros urbanos, passa a ocupar o lugar de modelo representacional do presente. O autor-narrador do prefácio “Sobre a escova e a dúvida” conversa com seu alterego em Paris, a capital das vanguardas, sobre suas concepções e projetos inovadores de literatura contemporânea. “*Paris, e senão nada!*” (ROSA, 1979, p.147)

### 3.3.1 O modernismo brasileiro e a vanguarda antropofágica

Os críticos alinham a literatura de Rosa a estéticas diversas como os regionalismos e os modernismos. Para caracterizar o conceito inovador de arte adotado por alguns artistas brasileiros nos anos 1920, a categoria *modernismo* foi preferida ao invés de *vanguardismo*, o que já assinala a prioridade política do projeto de modernizar a literatura brasileira. O modernismo brasileiro, em suas primeiras fases, teve um caráter destrutivo, iconoclasta e satírico, que o aproxima das vanguardas europeias. Acalmado o entusiasmo festivo da Semana, dos primeiros manifestos e polêmicas em periódicos, a combatividade cedeu espaço, na cena literária, para contribuições de outra natureza que também foram filiadas ao projeto modernista. Notavelmente, as produções do regionalismo, que talvez seja a estética mais tradicional na literatura brasileira, foram incorporadas: para tanto, valorizou-se nelas o que houvesse de progresso na elaboração estética regionalista já desgastada e, como contraponto, reiterou-se sua contribuição para o projeto da literatura nacional como amadurecimento da consciência política de que o primeiro modernismo careceria. Ou, pelo menos, a demanda do campo literário brasileiro por esse amadurecimento possibilitou que fossem alinhadas ao modernismo produções de caráter tão diversificado como as do realismo.

No fim da década de 20, a fase heroica da Antropofagia já foi vista como um sinal de ascendência crítica consagrada pelo *Macunaíma*, pois, ainda que Mário de Andrade não participasse do movimento, suas ideias coincidiam em muitos aspectos com as do grupo das quais foi divulgador, na sua vasta correspondência com escritores jovens, Brasil afora, especialmente Minas e Nordeste. Vinte anos após a Semana de Arte Moderna, convidado pela Casa do Estudante a fazer uma autocrítica acerca do movimento de que participara ativamente, Mário fez *mea culpa*.

Não tenho a mínima reserva em afirmar que toda a minha obra representa uma dedicação feliz a problemas de meu tempo e minha terra. Ajudei coisas, maquinei coisas, fiz coisas, muita coisa! E no entanto me sobra agora a sentença de que fiz muito pouco porque todos os meus feitos derivaram duma ilusão vasta. (...)

Vítima de meu individualismo, procuro em vão nas minhas obras, e também nas de muitos companheiros, uma paixão mais temporânea, uma dor mais viril da vida. Não tem. Tem mais é uma antiquada ausência de realidade em muitos de nós. *Estou repetindo o que já disse a um moço...* (...) Francos, dirigidos, muitos de nós demos às nossas obras uma caducidade de combate. Estava certo, em princípio. O engano é que nos pusemos combatendo lençóis superficiais de fantasmas (ANDRADE *apud* BOSI, 2003, p. 240-241) (grifo nosso).

Em 1942, o autor de *Macunaíma* confessa-se vitimado pelo próprio individualismo que o teria afastado da realidade brasileira. Kierkegaard censurava os românticos com argumento semelhante ao contrapor o estetismo personalista à visão de conjunto oferecida pela história, o que aprendeu com seu mestre Hegel. O filósofo dinamarquês difere do determinismo histórico hegeliano ao propor que as realidades possíveis se oferecem como ocasião para a atuação individual liberada ou indeterminada na experiência religiosa efetiva construída no movimento da reflexão dialética, o que também exclui os ímpetus místicos e irracionalistas dos românticos. No caso do primeiro F. Schlegel, a ironia se propõe como processo de afirmação e negação simultâneas de identidades, do ser e do não ser, para produzir um tipo de indeterminação sem ponto de apoio que Kierkegaard considerava *má infinitude* porque se faz em todas as direções na órbita de personalidades frágeis, sem a pertinácia necessária à ascese religiosa.

Em *Tutaméia*, a estória enfrenta esse problema que também diz respeito à arte moderna: nega a (H)história, afirma a transcendência recusando o erro – o que, por não-senso, afirma a possibilidade da ascese em todos os sentidos sem ponto de apoio ou paradigma, no nada – e se oferece como uma das estratégias de descentralização do sujeito da escrita. Algumas dessas estratégias são as enunciações plurais dos prefácios-coros, a adoção de categorias narrativas comunitárias como paradigmas da estória, o *alterego* Roasao, as projeções da voz autoral em contadores arcaicos como Zito e tio Cândido. Por ironia que resulta em humor excessivo, a estória não nega a (H)história ignorando-a, mas negando-a ponto por ponto, por não-senso que afirma a autonomia da ficção.

Mário declarou que o movimento modernista teria pecado por estetização excessiva e consequente distanciamento dos problemas de seu tempo. Essa confissão sugere que a ampliação da consciência política equilibraria a experimentação modernista. Conforme o *Céu, inferno*<sup>59</sup>, resulta o impasse de tomarmos a confissão de Mário como “prova fácil de acusação a 22” ou nos precipitarmos em absolvê-lo comodamente de “infundados sentimentos de culpa”. Conclui: “devemos suportar o peso da contradição que foi apontada e não resolvida [advinda da] defasagem entre a práxis artística e a práxis social (...)” [chave minha] (BOSI, 2003, p. 242).

Lendo a literatura de João Rosa a partir das demandas do campo literário brasileiro por atualização estética e consciência política, Cândido fundiu regionalismos e vanguardismos na categoria paradoxal superregionalismo. Paradoxal porque o regionalismo é uma vertente do

---

<sup>59</sup> João Rosa e João Cabral? *Grande sertão: veredas e Morte e vida severina*? Dois pontos de vista, consagrados pelo investimento na forma, para um mesmo problema?

realismo que propõe a literatura como mediação de padrões de representação regulados por solicitações como: a conscientização dos sujeitos acerca das ardilezas da história e, no caso da literatura regionalista, a valorização do regional como reação à colonização cultural. De modo geral, o realismo estabeleceu padrões de representação que deram o que fazer à iconoclastia vanguardista. Essas categorias que demarcam estéticas e períodos, quase sempre estabelecidas posteriormente, ajudam por agruparem os discursos, sempre heterogêneos, segundo linhas de força e atrapalham por darem ocasião às apropriações que enquadram as formas na Fôrma. Por ironia, que acumula discursos conflitivos para gerar chispas, *Tutaméia* apresenta uma epígrafe assinada pelo realista Tolstói para argumentar que a descrição fiel do mundo não é verdadeira (ROSA, 1979, p.160). Essa epígrafe abre a parte VII do prefácio “Sobre a escova e a dúvida” no qual o aedo Zito atua como projeção da voz autoral e, por decoro, argumenta que a invenção deve comunicar a verdade na forma do mito para atender a necessidade de efeitos superiores ao mal. Dr. João, que tinha manifestado a Zito a vontade de escrever um romance realista, assume a posição de aprendiz.

O paradoxo do superregionalismo identifica na literatura de Rosa uma resposta a requisições conflitantes já experimentadas pelo modernismo. A contribuição dos modernistas na formação do campo literário brasileiro respondeu anteriormente à dupla demanda por atualização estética e representação da brasilidade. *Tutaméia: terceiras estórias* distingue-se pela ênfase no humor e nas inovações estruturais, o que levou alguns críticos a celebrarem-na como um trabalho experimental e outros a recriminarem-na por incorrer em modismos que não contribuem para uma visão de mundo singular.

Esta tese pergunta pelo sentido de certo silêncio crítico, nos vinte anos que se seguiram à publicação de *Tutaméia*, pensando-o como reação à negação irônica dos padrões clássico e realista de mimese, o que também diz respeito ao campo literário brasileiro, principalmente às diferenças quanto ao modernismo e ao regionalismo aos quais os críticos alinham a literatura de Rosa.

A obra de Guimarães Rosa é geralmente situada dentro da terceira geração modernista, também designada “geração do instrumentalismo”, por caracterizar-se, entre outras coisas, por acentuada preocupação com a exploração das potencialidades do discurso, com o sentido “estético” do texto, e por expressar, na maioria dos casos, profunda consciência do carácter de ficcionalidade da obra, de sua própria literariedade. (COUTINHO,1995, p.12)

O investimento na forma foi celebrado como literariedade ou habilidade instrumental. Em *Tutaméia*, a estória extrapola os mecanismos da anedota de abstração e as palavras assumem

um caráter de fábula, que agrupadas dão em mitos, assim como o neologismo é “fábula diversa” (ROSA, 1979, p.66). A estória instrumentaliza as anedotas de abstração que reúnem estratégias de poesia, também encontradas em categorias narrativas comunitárias, capazes de produzir transcendência ou reabilitar a dimensão mítica, não mística, nem mágica, mas colossal ou irreduzível, extraordinária ou fabulosa, das coisas. De outro modo, a instrumentalização da literatura controla-a e favorece a regulação do discurso por padrões de representação. Também têm função instrumental o que se estabelece como linguagem cotidiana, ou a goma arábica da língua cotidiana, e as linguagens usadas pela indústria cultural.

O valor da experimentação estética, que fundamentava as propostas vanguardistas de ruptura, foi incorporado pelo modernismo brasileiro para atualizar o pensamento e a sensibilidade nacionais. Todos os *ismos*, dos movimentos de vanguarda europeia, receberam “no Brasil o nome de *Modernismo*, que foi, por acaso, o nome mais expressivo e mais exato, já que a modernidade representou em toda essa efervescência a palavra de ordem estabelecida escrupulosamente por todas as seitas antagônicas” (MARTINS, 2001, p. 493). Os modernistas incorporaram o internacionalismo, típico das vanguardas europeias, que a Primeira Guerra mundial pôs em pauta, em uma São Paulo que vivia o *frisson* de uma modernização acelerada, com artistas europeus migrando ao Brasil e artistas brasileiros viajando à Europa. Essa necessidade de participarem do modelo de civilização das principais capitais europeias algumas vezes os predispsôs a um entusiasmo precipitado pelas vanguardas como o que provocou a controversa identificação aos textos e ideias futuristas.

As dificuldades de acesso ao que se produzia no velho mundo condicionaram o modo como as vanguardas foram recebidas pelos modernistas. As complicações podem ter sido bem maiores para o público que parece associar vagamente o vanguardismo à experimentação estética e às pinturas não figurativas como as do abstracionismo. Essa associação de formas e figuras desfiguradas ao abstracionismo toma a vanguarda como arte abstrata, não figurativa, não realista. Na categoria anedota de abstração, a palavra abstração parece assumir essa acepção mais popularizada e, confirmando-a, o mecanismo narrativo dessa categoria produz indeterminação. O humor excessivo, as inúmeras inovações estruturais, como a anedota de abstração e a negação da (H)história pela estória, parecem fazer de *Tutaméia* um livro vanguardista. A conversa do narrador do quarto prefácio com seu alterego aponta diferenças fundamentais. Roasao adota o ponto de vista destrutivo das vanguardas, o que o prefaciador considera como singela tentativa de escapar ou resolver definitivamente as contradições e embates contínuos, no aquém túmulo.



As vanguardas tornaram-se referências importantes para o movimento antropofágico e sua radicalização da experimentação modernista. A intenção era dinamizar o campo literário que começava a contar com uma crítica em formação que se especializaria durante o século XX. Os modernistas atenderam demandas conflitantes como as da atualização estética e da elaboração da brasilidade à qual mais tarde acrescentariam consciência política. Essas requisições tornaram-se valores da crítica que então se formava. Desde o romantismo de Gonçalves Dias e Alencar até os regionalismos, que desde então se estenderam pelo século XX, os autores proveram a carência europeia de primitivismo e exotismo encorajados também pelas demandas locais de elaboração da brasilidade, da compreensão histórica dos problemas de país subdesenvolvido e mesmo de projetos de superação política atribuídos a uma perspectiva universal.

Os modernistas reavaliaram o valor romântico da nacionalização da literatura a partir do qual se contrapuseram ao academicismo e rejeitaram a razão binária atribuindo-a ao colonizador (BOAVENTURA, 1985, p. 18 e 68). Assim, atribuíam à civilização uma lógica que a brasilidade negaria. Modernistas como Oswald e Mário de Andrade se apropriaram do caráter experimental das vanguardas, que extrapola as normatividades linguísticas e os padrões realistas de mimese, como uma disposição espontânea imputada às variedades incultas do português brasileiro e às dificuldades locais de apropriação dos produtos culturais do colonizador positivadas como margem para a invenção. Mário de Andrade absorveu as formas europeias dado seu “desejo de modernidade e a necessidade de participação nos destinos do mundo, sempre pensando na realização do homem” (LOPEZ, 1996, p. 18). De outro modo, *Tutaméia* nega a lógica sem propor essa negação como um traço cultural brasileiro, mas caracterizando-a como luta pela verdade no pensamento grego. Os registros dos usos linguísticos populares, por sua vez, são incorporados à invenção na língua mítica pré-Babel. No que diz respeito ao emprego de neologismos, o prefácio “Hipotrérico” apresenta um julgamento das justificativas históricas dos usos de neologismos por meio de um coro humanista sertanejo. A defesa do neologismo cabe ao cidadão de Portugal, o protagonista da anedota de português que oferece o mote e o título do prefácio.

Modernistas e vanguardistas também compartilharam o recurso ao humor no enfrentamento dos impasses apresentados na avaliação crítica da atividade literária. O humor modernista sintoniza a poesia moderna, que se opõe à normalização da linguagem como comunicação do mesmo, o que favoreceu, por exemplo, a revisão do projeto da brasilidade, contra o tom grandiloquente do discurso nacionalista romântico. A propósito do humor moderno dos modernistas, o capítulo “Poética de vanguarda” menciona a descrição de Michel

Foucault do processo de aparecimento da literatura, no século XIX, como “de emancipação da linguagem poética, que foi cada vez mais se separando da linguagem do discurso de ideias (referencial) e se voltando cada vez mais para a consideração do seu próprio ser intransitivo”. Os modernistas optaram pelo humor favorável ao *mythos*, que preserva o ser intransitivo da linguagem, e rejeitaram o *lógos* que planifica a linguagem ao nível da função referencial. “Daí a dificuldade de compreensão da poesia moderna e da vanguarda dessa poesia (...)” (CAMPOS, 1977a, p. 150-153).

O prefácio “Aletria e hermenêutica” aproxima os mitos do não-senso, que tem sentido em si mesmo e antecede todo sentido, ao passo que a chamada língua cotidiana funciona como goma arábica que imobiliza o discurso. Com humor, o primeiro prefácio cita Manuel Bandeira, no livro *Andorinha, andorinha*, ao apresentar uma anedota que chama a atenção para os processos mentais do louco:

*Quando o visitante do Hospício de Alienados atravessava uma sala, viu um louquinho de ouvido colado à parede, muito atento. Uma hora depois, passando na mesma sala, lá estava o homem na mesma posição. Aproximou-se dele e perguntou: ‘Que é que você está ouvindo?’ O louquinho virou-se e disse: ‘Encoste a cabeça e escute.’ O outro colou o ouvido à parede, não ouviu nada: ‘Não estou ouvindo nada’. Então o louquinho explicou intrigado: ‘Está assim há cinco horas.’*

*Afinal de contas, a parede são vertiginosos átomos, soem ser. Houve já até, não sei onde ou nos Estados-Unidos, uma certa parede que irradiava, ou emitia por si ondas de sons, perturbando os rádio-ouvintes etc. O universo é cheio de silêncios bulhentos. O maluquinho podia tanto ser um cientista amador quanto um profeta aguardando se completasse séria revelação. Apenas, nós é que estamos acostumados com que as paredes é que tenham ouvidos, e não os maluquinhos. (ROSA, 1979, p.11) (grifos do autor)*

A anedota equipara o louco ao cientista amador e ao profeta: seus discursos intransitivos, voltados a si mesmos e para o futuro, rejeitam a veiculação de ideias preestabelecidas. Já a parede, que cremos ter ouvidos, é a testemunha privilegiada de conteúdos pouco acessíveis ou secretos. Os românticos equiparavam a poesia à loucura, à profecia e à ciência dos visionários. F. Schlegel ressaltou que ciência e arte devem se buscar mutuamente: “toda arte deve se tornar ciência e toda ciência, arte.” (SCHLEGEL, 1997, p.38) Arte e ciência são conhecimentos produzidos no corpo a corpo com o desconhecimento praticado por poetas e cientistas visionários caricaturados como loucos e profetas.

A caricatura do louquinho semelhante aos poetas e cientistas visionários é humorosa porque assume o ponto de vista oficial que considera loucura negar à linguagem o papel de reiterar o já sabido, com os préstimos da instrumentalidade e das novidades das informações

pouco acessíveis. O interesse científico e poético pelo silêncio bulhento submete-o à avaliação contínua. “*O outro colou o ouvido à parede, não ouviu nada: ‘Não estou ouvindo nada’. Então o louquinho explicou intrigado: ‘Está assim há cinco horas.’*” (ROSA, 1979, p.11) De acordo com o capítulo “Structure and history in narrative perspective: the problem of point of view reconsidered”, a avaliação no discurso literário não o acompanha como um apêndice, mas como algo que também o constitui na consciência moderna da historicidade das práticas (WEIMANN, 1984).

A necessidade moderna de fazer da avaliação matéria da arte interessou aos modernistas que organizaram manifestos e compartilhavam um projeto. Em 1924, Graça Aranha enviou à Academia Brasileira de Letras uma proposta que seria recusada. É interessante mencioná-la porque dá contorno a algumas das ideias da época. Em traços gerais, essa proposta compreendia: o realce do coloquial que resultasse na continuidade “entre expressão literária e modos de vida e de fala populares” (COSTA LIMA, 1975, p. 70); a integração dos usos da fala ao dicionário que deveria registrar a língua brasileira; a assimilação da originalidade como critério que associa o novo, por exemplo os neologismos, ao moderno e os arcaísmos ou portuguesismos à imitação servil do classicismo europeu também rejeitado em seus modelos literários clássico e parnasiano, em suas mitologias que deveriam dar lugar ao folclore brasileiro; a necessidade de fortalecer o campo literário brasileiro com a premiação/edição de contribuições atualizadas quanto à literatura (moderna); divulgação e avaliação crítica periódica da produção literária/artística contemporânea; revisão crítica da história nacional; divulgação dos discursos científicos contemporâneos (SCHWARTZ, 1983, p. 86). O *Manifesto antropofágico* de Oswald de Andrade postula a engenharia poética que tomasse por material a fala natural e neológica:

Contra o gabinetismo, a prática culta da vida. Engenheiros em vez de jurisconsultos, perdidos como chineses na genealogia das ideias.

A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos (CAMPOS, 1977b, p. 90).

Apesar do interesse pela “contribuição milionária de todos os erros”, pela oralidade avaliada como natural e neológica em contraposição aos usos eruditos e arcaicos, a literatura modernista foi fortemente marcada pelo léxico culto paralelo e impermeável ao registro de usos incultos da língua.

Os usos do português brasileiro, sobretudo na escrita literária, têm sido muito discutidos por puristas e libertários desde “a segunda metade do século XIX, com a

publicação de gramáticas, artigos, listas de vocabulário e dos célebres debates públicos acerca da legitimidade de uma língua nacional brasileira.” A tensão do debate polarizado por românticos e gramáticos se sustentava na incompatibilidade do desejo de autonomia linguística, que inclui o direito de criar neologismos expressivos de realidades brasileiras específicas, frente às relações de dependência político-cultural do Brasil em relação a Portugal e a França, principalmente. Dos anos 30 aos 60, já de ordem científica e linguística os debates defendiam a “unidade linguística Brasil/Portugal”.

Esse tipo de debate, inicialmente recortado pelo discurso impressionista e posteriormente baseado em interpretações equivocadas da ciência, perdurou até o início do século XX, quando o Modernismo consolidou os ideais nacionalistas para a expressão literária, embora, de modo geral, isso tenha sido feito sob a problemática concepção de português brasileiro equivocadamente equacionado à fala de indivíduos pobres e de baixa escolarização. (VAREJÃO, 2009, p.121-122 e 123)

De acordo com o *Guimarães Rosa: travessia literária*, de Mary Lou Daniel, a literatura de Rosa é conhecida e celebrada pelo emprego de neologismos que, no entanto, é menor que o uso de palavras dicionarizadas e, entre elas, uma quantidade expressiva de arcaísmos. O “elemento indígena-dialetal do léxico rosiano” leva alguns críticos à opinião de que sua literatura, por diferir muito do português peninsular, apresenta dificuldades ao leitor estrangeiro e à comunicação internacional. No entanto, a literatura de “Rosa evita no seu léxico um regionalismo restrito” e seleciona vocábulos próprios às diferentes regiões do Brasil, emprega três vezes mais “brasileirismos” que “regionalismos”, além das declarações do autor sobre o desejo de inventar uma língua como a falada antes de Babel. As dificuldades encontradas pelo leitor brasileiro devem-se mais à inventividade da sintaxe que ao vocabulário (DANIEL, 1968, p.25-26, 28 e 77).

O artigo “Zíngaros e outros boêmios no conto de J. G. Rosa” analisa os três contos com personagens ciganos, em *Tutaméia*: “Faraó e a água do rio”, “O outro ou o outro” e “Zingaresca”. O artigo compara a língua de Rosa ao crioulo dos ciganos que os fazendeiros recebiam como “*patuá e gíria gritada*”. Essa caracterização é feita pelo narrador que adere ironicamente à perspectiva dos fazendeiros. Esses fazendeiros acreditavam que os ciganos vinham do Pequeno Egito e supunham que falassem uma língua Roméia, corruptela do Romani que é uma língua pertencente à família indo-europeia, estudada no século XIX. “‘Algaravia’, ironia, declaração do perpétuo ‘engano’”: a língua cigana. O tempo diegético desse conto “poderia situar-se no final do séc. XIX”, pois os fazendeiros são tratados como Sinhás e Siôs, os nomes dos ciganos têm proveniência europeia e a única exceção, o cigano

Florflor, arranca suspiros da sinhazinha leitora de romances românticos. Já a estória de “O outro ou o outro” poderia ter ocorrido em finais dos anos 20, pois o narrador acompanha o delegado, tio Diógenes, ao acampamento dos ciganos que falam um “patuá” e têm nomes ou apelidos brasileiros.

A relação com o Modernismo e a Antropofagia torna-se evidente (...). Pormenor ou símbolo mais direto (talvez indiretamente dirigido a exageros nacionalistas do Verde-amarelismo): o colete de Prebixim, peça da indumentária a que o texto alude várias vezes, repetindo também muito o nome da ave verde que é o do Cigano: ‘verde do pimentão, verde do papagaio’. (SANTA-CRUZ, 2001, p.203-204)

A mais atemporal das quarenta estórias, “Zingaresca” parece se passar na época em que foi escrita, com mulheres buliçosas e ciganos ainda mais empobrecidos que nos outros dois contos (SANTA-CRUZ, 2001, p.196-204). Tio Diô presencia a decadência das condições dos ciganos e sua sabedoria está em considerar a lei aquém dos usos e crenças do povo cigano. No primeiro conto, os ciganos conseguem conquistar a simpatia dos fazendeiros aos quais prestam serviços. No segundo conto, a precariedade da situação dos zíngaros na época já dá sinais, pois o delegado tio Diô vai ao acampamento para reaver alguns objetos roubados pelo cigano Prebixim. No último conto, os ciganos se mostram ainda mais empobrecidos.

Esses contos com personagens ciganos também avaliam as escolhas do autor quanto aos usos da língua, como no prefácio “Hipotrélico”, considerando-as em relação ao período de formação e desenvolvimento do campo literário brasileiro, período marcado pela incorporação e depreciação progressivas dos falares dos contingentes de migrantes. Tio Diô é uma das alusões de *Tutaméia* ao cínico Diógenes também mencionado no prefácio “Nós, os temulentos” no qual o protagonista se compara a Diógenes e às Danaides<sup>60</sup>. O prefácio “Nós, os temulentos” começa com a enunciação coletiva de um coro de bêbados. O bêbado Chico se define na comparação das Danaides ao cínico Diógenes que, tendo vivido a decadência moral da sociedade grega, denunciava o caráter ilusório dos costumes dispondo-se ao trabalho perpétuo de encher um tonel sem fundo ou a esvaziar os significados de convenções que logo se reconstituem.

---

<sup>60</sup> A tragédia de Ésquilo (1968) “As suplicantes” trata da lenda grega que narra a tentativa não lograda das Danaides de escapar ao casamento forçado com seus primos egípcios. Com essa intenção, as Danaides fugiram para Argos e, afirmando serem descendentes do grego Io, invocam o direito divino de justiça e a proteção do rei que, para surpresa das estrangeiras, declara também estar sujeito aos valores coletivos da Cidade democrática à qual relega a decisão de ajudá-las ou não. Em algumas das versões da lenda, por terem se vingado assassinando seus maridos na noite de núpcias, as Danaides foram castigadas com a incumbência de encher um tonel sem fundo.

O segundo prefácio de *Tutaméia*, “Hipotrérico”, escolhe um falante do português de Portugal para enunciar e defender o uso do neologismo “hipotrérico”. Diferente da posição modernista a esse respeito, a literatura de Rosa combina neologismos a arcaísmos sem pressupor a substituição do velho pelo novo, do antigo pelo moderno. “Hipotrérico” considera a instituição histórica da língua portuguesa sem descuidar de que, como falantes, somos cavalos sujeitos ao espanto e conduzidos à rédea curta no foco de nossas viseiras. E a ficção do autor que também nos monta, na condução dos rebanhos à desforma, mostra-se ciente de que, além de tanger, precisa acalmar nossos sustos no toar:

*“Se caminhando uma rês,  
Vinte passos por segundo,  
Me diga, sendo profundo:  
Quanto ela anda em um mês?”*

Copla viajadora

Resposta:

*O que ela anda, pouco faz,  
Seja para trás ou para diante:  
A rês caminha o bastante  
Indo para diante ou para trás.*

*(Simples hipógrafo<sup>61</sup>.)* (ROSA, 1979, p.188)

A exemplo desses paratextos que fecham o conto “Vida ensinada”, o trabalho de Daniel chama a atenção para o fato de o autor citar fontes e seguir padrões de poesia popular na invenção de seus versos (1968, p.147). A escolha de categorias narrativas populares, em verso e prosa, ressalta o valor e a funcionalidade da invenção ou o vínculo do escrito com o que ele inscreve nas comunidades nas quais circula. Com humor, o prefácio “Hipotrérico” recusa a defesa nacionalista do neologismo e ressalta seu caráter de “fábula diversa” que considera o pensar e o falar como o que confere existência às palavras (ROSA, 1979, p.66). Essa consideração diverge da normatividade clássica, que decide o que existe ou não, na qual os modernistas insistiram ao prescreverem o abasileiramento da língua portuguesa por meio do

---

<sup>61</sup> O neologismo “hipógrafo” pode ter sido formado com o prefixo “hip(o)-”, que significa “debaixo de” e movimento de baixo para cima, acrescido do elemento de composição “graf-”, que significa escrever e inscrever. O substantivo masculino “grafema” significa a “unidade de um sistema de escrita que, na escrita alfabética, corresponde às letras” e outros sinais distintivos (HOUAISS; VILLAR, 2009).

registro de usos linguísticos de grupos que julgavam representativos da brasilidade que serviu de fundo à atualização estética entendida como incorporação da experimentação vanguardista.

O *Guimarães Rosa: as paragens mágicas* chama a atenção para o fato de que o recurso à oralidade já empregado na literatura modernista, especialmente na de Mário de Andrade, tornou-se uma dominante na literatura de Rosa que elabora a matéria oral até diluir os contrastes, peculiares à literatura regionalista, do ponto de vista e do linguajar dos personagens em relação aos narradores eruditos. Nas estórias de *Tutaméia*, os narradores frequentemente aproximam-se da dicção dos narradores orais e chegam a confundir a própria perspectiva com a deles, o que faz parecer oralidade uma escrita autoral que mimetiza a fala mítica. Os narradores compartilham alguns procedimentos das narrativas míticas como “fórmulas de introdução (‘era uma vez’)”, fórmulas de sequência narrativa ou de desfecho, além de anteciparem informações acerca do desenvolvimento do enredo. Como se fossem porta-vozes de estórias anônimas e interligadas, os narradores por vezes se dirigem aos ouvintes em frases sentenciosas que comentam ou questionam o narrado. Essa estratégia permite que os narradores assumam uma posição crítica em relação ao narrado, saber comunitário, semelhante à que requerem do leitor (SIMÕES, 1988, p.16, 176 e 181)

A avaliação na representação e o humor, característicos da arte moderna e radicalizados pelas vanguardas, foram apropriados pelas produções modernistas brasileiras que chamavam a atenção para a necessidade de atualização dos padrões estéticos vigentes. Anos mais tarde, a *Revista de antropofagia* (1928-1929) serve como exemplo da agitação que o movimento antropofágico provocou na cena literária local; suas contribuições, algumas assinadas por Oswald, levariam anos para ser assimiladas. As produções de Oswald não chegaram, pelo menos até 1975, a conquistar um público animador para editores, o que Costa Lima explica por uma “razão extraliterária, de ordem política”: o incômodo provocado nas testas sérias por uma leitura que não flui. “O ‘fracasso’ [editorial] de Oswald resulta da combinação daquele fator com um segundo, estritamente literário: a paródia que pratica, a linguagem que atualiza” (COSTA LIMA, 1975, p. 70) (chave minha). O público leitor das produções modernistas era praticamente restrito a pesquisadores universitários, com a primeira tiragem da *Revista de antropofagia* anunciada pela tutameia de 500 réis e, provavelmente, distribuída entre escritores e artistas.

As provocações e o humor antropofágicos escandalizaram o público leitor. Como informa o estudo *A vanguarda antropofágica, na Revista de antropofagia*, respectivamente as edições (14.5.7.) e (18.5.1.) fornecem exemplos: “LEIA SEMPRE ESTA / PÁGINA / QUE SERÁ A SUA PÁGINA / EXPERIMENTE A SUA INTELIGÊNCIA”, ou ainda em nota sobre

erros de imprensa, “O aviso é para os leitores que porventura não sejam inteligentes” (BOAVENTURA, 1985, p. 30-31). Servindo como enquadramentos de *Tutaméia*, as epígrafes de Schopenhauer viriam a cumprir uma função semelhante de ressaltar a importância da outra leitura, de atenção e da relação das partes ao conjunto de textos. Embora essas epígrafes também sejam provocativas, sem escândalo ou susto prometem iluminação progressiva e estimulam o leitor diante da dificuldade necessária do texto intransitivo ou da corrida de obstáculos ao invés de o ofenderem com um teste de inteligência.

### 3.3.2 O campo literário do superregionalismo

“Se descreveres o mundo tal qual é, não haverá em tuas palavras senão muitas mentiras e nenhuma verdade.”

TOLSTÓI (ROSA, 1979, p.160)

Conforme o estudo *Fórmula e fábula*, de Willi Bolle (1973), caracterizar a literatura de Rosa como regionalista, ou não, se tornou um ponto em torno do qual se cristalizaram muitas das opiniões sobre o autor e critério de valoração frequente para críticos que o sobrepujam à reflexão acerca de seus valores estéticos. Hugo Loetscher fez pouco caso do regionalismo e felicitou Guimarães Rosa por tê-lo superado. Álvaro Lins concordou com essa superação, mas a atribuiu à “novidade de tratamento formal na ficção regionalista, mantendo regionalismo como valor” a que Rosa teria acrescentado uma expressão universal. Paulo Rónai e Wilson Martins referiram-se a Rosa como um escritor regional. Loetscher mencionou uma translação do regional para o artístico e Georg Rudolf Lind afirmou que a partir de *Primeiras estórias*, que considerou uma obra voltada para o futuro, a literatura de Rosa passou da temática sertaneja para o conto filosófico-fantástico. Mary L. Daniel separa as obras do autor em predominantemente rurais e a cosmopolita *Primeiras estórias* à qual depois agrega *Tutaméia*, no apêndice de sua tese. Oswaldino Marques considerou que a literatura de Rosa não perde a ligação do conteúdo abstrato e universal com o regionalismo concreto; que o “plano de abstração” do autor não mascara o problema histórico do subdesenvolvimento, uma temática nacional. Lorenz apresentou Rosa como um autor incomparável, “desligado de uma tradição histórico-literária.” (BOLLE, 1973, p.14-17) Na literatura de Rosa, a “prosa regionalista dos românticos, realistas e naturalistas brasileiros do século XIX e de autores modernos do século XX é uma das principais matérias estilizadas e parodiadas.” (HANSEN, 2010, p.19)



Quando Guimarães Rosa publicou *Sagarana* (1946), Antonio Candido assinalou sua diferença em relação aos trabalhos regionalistas que, com seus tipos idealizados, tiveram participação expressiva no campo literário brasileiro desde os tempos do Império, no século XIX romântico. O regionalismo teve sobrevida na Primeira República, principalmente no que diz respeito ao registro naturalista de tipos pitorescos e, após 1930, cresceu em consciência social ao consolidar o gênero romance, especialmente de escritores nordestinos. A partir de “A hora e a vez de Augusto Matraga”, em *Sagarana*, a literatura de Rosa acrescentou à nova fase regionalista, de consciência ampliada do atraso, uma espécie de dimensão metafísica destacada por seu caráter universal. Candido classificou como super-regionalista essa literatura universalista afinada com o discurso moderno que superou padrões regionalistas vigentes.

A propósito da associação feita por Candido (1970, p.151) do alcance universal da fatura, à densidade da linguagem, às preocupações metafísicas e ao valor ontológico, já em *Sagarana*, o artigo “O regional e o universal em Guimarães Rosa” (LEONEL, SEGATTO, 2008) estuda a composição de elementos universais salientes em alguns momentos de “A hora e a vez de Augusto Matraga”. Os questionamentos metafísicos, acerca do bem e do mal, suscitados por textos que expandem suas faturas ao indeterminar as significações do narrado, apontam para o universal na literatura de Rosa.

De acordo com o estudo *Textos de intervenção*, o critério regional foi transcendido por meio da concentração analítica de elementos (geografia, botânica, linguajar, etc) observados na região e aproveitados na construção artística de exuberância “quase irreal” que faz surgir aos poucos um universo fictício (CANDIDO, 2002, p. 124, 185-186). Em *A educação pela noite e outros ensaios*, Candido avalia que o regionalismo já vinha sofrendo descrédito por parte da crítica e a literatura de Rosa, vista como sua superação, foi comparada ao surrealismo por Candido que propôs a categoria superregionalismo: a ampliação do alcance das representações regionalistas aproveitadas com a liberdade da experimentação modernista.

Descartando o sentimentalismo e a retórica; nutrida de elementos não realistas, como o absurdo, a magia das situações; ou de técnicas antinaturalistas, como o monólogo interior, a visão simultânea, o escorço, a elipse – ela implica não obstante em aproveitamento do que antes era a própria substância do nativismo, do exotismo e do documentário social. Isto levaria a propor a distinção de uma terceira fase, que se poderia (pensando em surrealismo, ou super-realismo) chamar de *super-regionalista*. Ela corresponde à consciência dilacerada do subdesenvolvimento e opera uma explosão do tipo de naturalismo que foi a tendência estética peculiar a uma época onde triunfava a mentalidade burguesa e correspondia à consolidação das nossas literaturas (CANDIDO, 2000, p. 161-162).

O estudo de Mary Lou Daniel *Guimarães Rosa: travessia literária* também filia a literatura de Rosa a um regionalismo de alcance universal coerente com a tradição do Modernismo por seu combate ao hermetismo e pelo valor da comunicação. O estilo artificioso do autor nem sempre agradou os críticos.

Existe também considerável número de comentários adversos, principalmente por causa da iconoclastia sintática de Guimarães Rosa, de seu emprego de neologismos, e da inovação estrutural de certas obras de maior extensão. Ele é acusado de obscuro, artificial, e lúdico, até de confuso e ilegível. Mesmo os detratores, contudo, consideram sua obra com certo respeito, pois sua alta categoria de estilista é visível através do nevoeiro de incompreensão, e é preciso tê-la em conta. (DANIEL, 1968, p.4 e 75)

Vista como problema por alguns críticos, a obscuridade quanto ao ponto de vista do autor é estratégica e resulta das correlações de representações letradas e sertanejas que relativizam, respectivamente, a suposta universalidade das primeiras e a unidade arcaica das segundas.

É o que ocorre na correlação das questões do doutor emudecido e das respostas de Riobaldo no diálogo implícito de *Grande sertão: veredas*. Funcionalmente, a correlação relativiza a universalidade pretendida pelas representações letradas e ilustradas do doutor, mas também a unidade arcaica e iletrada das representações sertanejas. Esvaziando na correlação das matérias as unidades ideológicas pressupostas na oposição “litoral/sertão”, o ponto de vista do autor evidencia para o leitor que o sertão não é natureza, como na literatura romântica e naturalista, mas diversidade cultural com historicidade própria, cujos códigos independem da cultura letrada, embora sejam determináveis a partir dela. (HANSEN, 2010, p.20)

O artigo “Antonio Candido: um olhar decisivo sobre o Brasil” reforça que o termo “super-regionalismo” remete ao “surrealismo” e equivale a um “super-realismo” que incorporou o investimento modernista na forma. A aproximação paradoxal de representação realista e inventividade modernista se repetia nas literaturas da América Latina que, segundo Angel Rama, reagiram ao realismo naturalista ao darem tratamento vanguardista a temas regionais (FISCHER, 2005, p.33-34). Conforme o estudo *O mito e sua expressão na literatura hispano-americana*, ao optar por relatos à base de motivos livres, ou irredutíveis às associações causais, a literatura hispano-americana rompeu com “a tradição romanesca cultivada pelos regionalistas de nosso Continente, por um lado, e, por outro, com os paradigmas europeus do romance tradicional.” (LOPES; CAÑIZAL, 1982, p.11) O relato à base de motivos livres foi adotado pela literatura hispano-americana que, em nome de uma

unidade mítica fiel à tradição nacional, pretendeu romper com o regionalismo americano e com o romance realista europeu.

Para rejeitar a imitação naturalista desqualificada como redução e regressão próprias do individualismo burguês, as literaturas latino-americanas incorporaram o mágico por considerarem mítica a imaginação transfiguradora atribuída a nossas culturas, ainda predominantemente orais, positivadas como ádvenas quanto aos regimes da razão que os vanguardistas europeus tinham de reconhecer e enfrentar em si mesmos. O recurso ao discurso mítico, ou melhor, ao mágico, nas literaturas latino-americanas, por vezes é justificado como reconhecimento histórico das identidades nacionais peculiarizadas pela valorização romântica das culturas locais. Para escritores e críticos latino-americanos, o modernismo ou o vanguardismo não se opõe ao historicismo:

[...] as tradições mitológicas ainda são um subsolo vivo da consciência nacional e até mesmo a repetição constante dos mesmos motivos mitológicos simboliza, primordialmente, a estabilidade das tradições nacionais, do modelo vivo nacional. Entre eles, o mitologismo acarreta a superação dos limites puramente sociais, mas o plano histórico-social continua a conviver com o mitológico também em relações espaciais de ‘complementaridade’ (MIELIETINSKI, 1987, p. 353-354).

Nas realidades históricas de capitalismo tardio latino-americanas, com forte presença de técnicas e costumes arcaicos, as narrativas míticas aproveitadas por escritores já não eram o veículo principal dos valores comunitários vigentes.

A linguagem do mitologismo do século XX, entretanto, está longe de coincidir com a linguagem dos mitos antigos, pois não se pode colocar sinal de igualdade entre a inseparabilidade do indivíduo face à comunidade e a sua degradação na sociedade industrial moderna, o nivelamento, a alienação, etc. (MIELIETINSKI, 1987, p. 440-441).

A elaboração da realidade pelo discurso mítico concebido em perspectiva comunitária já estava comprometida também na América Latina do século XX, talvez por isso mesmo o mágico tenha se salientado em vez da lição de “intransitividade” dada pelos mitos à poesia moderna, para retomar a explicação de Foucault citada por Haroldo de Campos (CAMPOS, 1977a, p. 150-153).

Em nome do interesse romântico por uma identidade nacional, o realismo mágico recorreu à cultura oral predominante da qual participam os discursos míticos locais quando a administração das práticas comunitárias passava a ser atribuída a instituições laicas e

governamentais responsáveis por garantir o direito à cidadania acessível a poucos. A composição por motivos livres que rompe com a continuidade lógica da fábula e com as categorias aristotélicas traduz, “por homologia, as descontinuidades inerentes à nossa cultura intersticial.” (LOPES; CAÑIZAL, 1982, p.14)

*Y es que por la virginidad del paisaje, por la formación, por la ontología, por la presencia fáustica del indio y del negro, por la revelación que constituye su reciente descubrimiento, por los fecundos mestizajes que propició, América está muy lejos de haber agotado su caudal de mitología.* (Carpentier, 1994, p.12-18)<sup>62</sup>

Os escritores latino-americanos trabalharam com motivos livres e mitologias para cobrir as lacunas constitutivas da história de seus antepassados.

Em *Tutaméia*, os narradores das estórias fazem a atuação irreflexiva dos personagens corresponder ao “*mecanismo dos mitos*” que aproveita as lacunas ou as falhas lógicas para comunicar um suprasenso ou uma indeterminação (ROSA, 1979, p. 5).

Se o material colhido por Guimarães Rosa pertence à esfera do regional, se as personagens não passam de ‘frequência tipológica’ (o vaqueiro, o caçador, o jagunço, o louco, o cigano), a proposição de leitura do narrador, lendo nas ‘entrelinhas’ as ações das personagens dá uma dimensão maior ao texto, no sentido lúdico, universal e mítico. (SIMÕES, 1988, p.121)

As estórias apresentam temáticas arcaizantes e desenvolvem-nas com retórica mítica: a integração ao cosmo por meio do pensamento mágico<sup>63</sup>, a experiência do “antigamente” anterior ao tempo histórico e a chegada das instituições e dos avanços técnicos<sup>64</sup>, a expectativa da violência<sup>65</sup> em sociedades com instituições reguladoras incipientes ou nulas, o imediatismo das necessidades e o nomadismo<sup>66</sup>. A proximidade estrutural das estórias e dos

<sup>62</sup> “E pela virgindade da paisagem, pela formação, pela ontologia, pela presença fáustica do índio e do negro, pela revelação que constitui seu recente descobrimento, pelas fecundas mestiçagens que proporcionou, a América está muito longe de ter esgotado sua riqueza de mitologia.” (Carpentier, 1994, p.12-18)

<sup>63</sup> Como nos contos “Arroio-das-antas”, “A vela ao diabo”, “Como ataca a sucuri”, “Droenha”, “Faraó e a água do rio”, “Grande Gedeão”, “Reminiscção”, “Tresaventura”, “Umas formas”.

<sup>64</sup> Como nos contos “Como ataca a sucuri”, “Faraó e a água do rio”, “No prosseguir”, “Quadrinho de estória”, “Uai, eu?”. Os contos “Azo de almirante” e “Curtamão” apresentam situações nas quais os protagonistas demonstram incomum habilidade técnica que, combinada à intervenção do Governo (um poder superior), os distingue e faz prosperar. Há temporalidades diversas misturadas ao tempo arcaico e também espaços urbanos, embora sejam minoria (“Nós, os temulentos”, “Palhaço da boca verde”, “Presepe”, “Quadrinho de estória”, “Se eu seria personagem”, “Sinhá Secada”, “Sobre a escova e a dúvida”, “Umas formas”). A composição dos personagens de *Tutaméia* também é cosmopolita: há ciganos em alguns contos (“Faraó e a água do rio”, “O outro ou o outro”, “Zingaresca”) e estrangeiros (“Orientação”, “Retrato de cavalo”).

<sup>65</sup> Como nos contos: “Droenha”, “Esses Lopes”, “Estória nº 3”, “Estoriinha”, “Intruge-se”, “Uai, eu?”.

<sup>66</sup> Como nos contos: “Antiperipléia”, “Azo de almirante”, “Barra da Vaca”, “Droenha”, “Faraó e a água do rio”, “Lá, nas campinas”, “O outro ou o outro”, “Quadrinho de estória”, “Vida ensinada”, “Zingaresca”.

mitos se verifica também: nos recursos de oralidade nas estórias e prefácios; na afirmação da organicidade na epígrafe de Schopenhauer que está no índice de releitura; na superação de situações limite experimentadas pelos protagonistas; no enigma sobreposto à exemplaridade; no humor.

Conforme o artigo “*The destruction of realism in the short prose fiction of João Guimarães Rosa*”, os primeiros trabalhos de Guimarães Rosa têm um ponto de convergência com a literatura realista vigente no século XIX ou particularmente com a tradição regionalista brasileira, no nível da similaridade com o mundo ficcional realista-regionalista que lhe fornece modelos para a representação. As primeiras produções de Rosa já não tiveram aceitação completa por parte da crítica pelo contraste de seu caráter enigmático e não familiar com a produção literária brasileira anterior, que alguns críticos consideravam mais feliz na captação da verdade do mundo. Já as estórias curtas de *Primeiras estórias* e *Tutaméia* fogem bem mais ao padrão realista de representação por enfatizarem o questionamento do sentido da realidade, o que as alinha mais às tendências predominantes na literatura moderna do século XX.

*A complex cultural phenomenon, regional literature in Brazil has ranged from idealized interpretations of picturesque rural scenes, to powerfully graphic visualizations of the confrontation between man and land, and Guimarães Rosa's works are an important part and product of this tradition. There is, however, in his prose literature, an apparent progression away from the mimetic reproduction of verisimilar characters and settings as the author destroys traditionally defined realism in many of his later works by transforming the nature of the fictional worlds in these narratives through his approach to characterization, plot, language, and narrative technique. (ENGLEKIRK, 1982, p.53)<sup>67</sup>*

Os dois últimos livros de narrativas curtas editadas por Rosa em vida, embora preservem um elenco de personagens e conflitos característicos da literatura regionalista, destruíram os aspectos remanescentes do realismo nas três obras anteriores ao privilegiarem a investigação da realidade em perspectiva teórica, abstrata e mais enfaticamente universalizante.

Englekirk cita Jon Vincent (1978, p.169) para informar que os protagonistas típicos da literatura regionalista (jagunços, cegos, vaqueiros, padres fanáticos, migrantes, etc) são caracterizados na ficção de Rosa como seres irracionais ou liminares submetidos a subestima

<sup>67</sup> “Um fenômeno cultural complexo, a literatura regionalista no Brasil abrange desde interpretações idealizadas de cenas rurais pitorescas a visualizações gráficas poderosas do embate entre o homem e a terra, e os trabalhos de Guimarães Rosa são parte importante e produto dessa tradição. Existe na sua prosa, entretanto, um aparente distanciamento da reprodução mimética de personagens verossímeis e cenários à medida que o autor destrói o realismo tradicionalmente definido em vários de seus últimos trabalhos, transformando a natureza dos mundos ficcionais nessas narrativas por meio da sua abordagem na construção de personagens, enredo, linguagem e das suas técnicas narrativas.” (ENGLEKIRK, 1982, p.53)

derrisória dos demais que no desfecho são surpreendidos com os improváveis finais bem sucedidos.

*Three consecutive tales in Tutaméia – “João Porém, o criador de perus”, “Grande Gedeão”, and “Reminiscção” – likewise possess such liminal characters. The importance of these tales is highlighted by the author in his setting them outside the alphabetical order according to title in which the other narratives are arranged. Appearing after “Intruge-se”, the first letter of each of the three separate titles spells J.G.R. – the author’s initials. Each protagonist in these narratives rejects “reality”. (ENGLEKIRK, 1978, p.56) (grifos meus)<sup>68</sup>*

Na literatura de Rosa, os aspectos formais alteram o escopo das estórias, o que ocorre, especialmente em *Tutaméia*, com a condensação dos quarenta minicontos atribuída por Englekirk à publicação inicial no jornal *Pulso*, a eliminação quase total de diálogos, a valorização do detalhe desnecessário, neologismos abstratos, sintaxe intrincada, a ênfase na representação da ação em detrimento da descrição e da predicação no desenvolvimento. Em algumas dessas narrativas, essas técnicas criam lacunas a serem completadas pelo leitor e produzem um sentido de incompletude maior que o de síntese como quando os contos não apresentam solução para os conflitos, além da narração ou dos diálogos por vezes concluírem propondo a suspensão do sentido (ENGLEKIRK, 1982, p.56-58).

De acordo com o estudo de Covizzi acerca d’*O insólito em Guimarães Rosa e Borges*, é estranho o modo como a literatura de Rosa se serve de matéria e procedimentos peculiares ao realismo alterando suas funções em perspectivas inusitadas pertinentes “aos novos rumos da literatura contemporânea – não realista” que requerem um tratamento linguístico produtor de uma visão de mundo singular. Matéria como elementos de cultura livresca e oral; procedimentos como narrativas introduzidas *in medias res*, narrações em 3º pessoa, mesmo onisciência, mas por expectadores envolvidos em enigmas que eliminam a distância crítica entre narrador e narrativa. Covizzi endossa o argumento de Candido para quem Rosa seria um “surregionalista”.

Para Covizzi, *Tutaméia* distingue-se pelo tratamento linguístico, que já peculiarizava a literatura de Rosa, e pelas inovações estruturais, no que se assemelha a outros livros contemporâneos. Algumas dessas inovações estruturais já haviam sido experimentadas em livros anteriores: os índices duplos e invertidos foram empregados a partir de *Corpo de baile*

<sup>68</sup> “Três estórias consecutivas em *Tutaméia* – ‘João Porém, o criador de perus’, ‘Grande Gedeão’, e ‘Reminiscção’ – igualmente possuem tais personagens liminares. A importância dessas estórias é realçada pelo autor que as situa fora da ordem alfabética dos títulos na qual as outras narrativas estão arrançadas. Aparecendo depois de ‘Intruge-se’, a primeira letra de cada um dos três títulos separados soe letra J.G.R. – as iniciais do autor. Cada protagonista nessas narrativas rejeita a ‘realidade’.” (ENGLEKIRK, 1978, p.56)

com designações de gênero diferentes para uma mesma narrativa, como “Campo geral” que é poema e romance. As narrativas extensas de 1956, *Grande sertão: veredas* e *Corpo de baile*, adequaram-se a critérios como metalinguagem e originalidade aos quais aquela época reputou gerarem uma nova visão de mundo como a celebrada resultante do tratamento da ambientação rural com experimentação linguística. A partir de *Primeiras histórias*, as narrativas vão encurtando à medida que a linguagem hipertrofia-se, o que, segundo Covizzi, diluiria os resultados da estrutura composicional já obtida, que era capaz de engendrar uma nova percepção, em malabarismo linguístico: formalismo combinado ao didatismo temático. Os resultados já obtidos em 1956 são: o enredo não-linear e a consequente subversão do princípio lógico racional, como na ficção do século XX, combinados à caracterização dos personagens como seres de exceção com “comportamento estranho e injustificável”. A verossimilhança do tratamento dado ao espaço rural e à língua é substituída pela “violentação da linguagem” ou “formalismo redundante” segundo arbítrio do autor com seu sertão ficcional de “pílulas narrativas” novidadeiras agora endereçadas ao leitor urbano. (COVIZZI, 1978, p.58-61, 69, 74)

No final da entrevista que concedeu a Lorenz, João Rosa foi questionado sobre suas expectativas quanto ao futuro da América Latina.

Entre nós, não só no Brasil e não só entre os escritores velhos e os de minha geração, há muitos que justificam as maiores esperanças, e permitem que encaremos tranquilamente o futuro. A América Latina tornou-se no terreno literário e artístico, digamos em alemão, *Weltfähig* [apta para o mundo]. O mundo terá de contar (LORENZ, 1983, p. 96).

A contribuição fabuladora ou mítica da América Latina talvez ajude a evitar a morte do velho mundo. “Seria triste, se em vez de vivermos juntos, tivéssemos de dizer uma oração fúnebre pela Europa”, nossa avó. “O século do colonialismo terminou definitivamente. A América Latina inicia agora o seu futuro. Acredito que será um futuro muito interessante, e espero que seja um futuro humano” (LORENZ, 1983, p. 97). Para seguir contando ou reativar o potencial ficcional da literatura, a produtividade da mimese, *Tutaméia* rege um coro ou conflita, por ironia, também os pressupostos do campo literário brasileiro que alinha a literatura de Rosa ao modernismo e ao regionalismo. Esse alinhamento se complica no que diz respeito à língua mítica pré-Babel que não é o registro estrito de falas regionais, nem representativas da brasilidade, nem resulta da apologia ao neologismo.

### 3.4 Glosação ao “Hipotrélico”

Intitulado com o neologismo “Hipotrélico”, o segundo prefácio de *Tutaméia* de Guimarães Rosa apresenta e discute o significado do título temático: a intolerância ao neologismo por hábito ou respeito à língua herdada. Em *História do saber lexical e constituição de um léxico brasileiro*, Alves (2002, p.207) define o neologismo conforme Boulanger que o entendia como “uma unidade lexical de criação recente, uma acepção nova atribuída a um elemento existente, ou então uma unidade recebida de um outro código.” Tendo apresentado a palavra “hipotrélico” que “vem do bom português”, o narrador junta-se ao coro para glosar a retórica clássica que julga o uso de palavras novas, em seguida abandona o coro e ironiza a defesa romântica da neologia. Para finalizar, cita como exemplo respeitável um caso vindo do “bom português” equivocadamente referido como língua portuguesa culta e também como uma pessoa, um cidadão de Portugal.

O cidadão português não admite a palavra nova como inexistente na fábula diversa que propõe com humor a equivalência do nome ao ser e remete à origem mítica do mundo pela nomeação. Tendo empregado o neologismo “hipotrélico” em uma conversa, o português interpelado sobre a inexistência do termo reagiu “ainda meio enfiado, mas no tom já feliz de descoberta” declara primeiro que a enunciação já dá existência à palavra e depois, como a designação pertinente prova a realidade do termo inventado, a anedota é arrematada quando o português qualifica o interlocutor como “hipotrélico”: um indivíduo “*falto de respeito para com a opinião alheia.*” Segundo o estudo *O O. A ficção da literatura em Grande sertão: veredas*, o neologismo “hipotrélico” também se constitui como não-senso ao significar sem designar ou predicar e simultaneamente efetuar o significado do termo “hipotrélico” justamente à medida que designa e predica o interlocutor intolerante ao neologismo (HANSEN, 2000, p.82-83). De acordo com a tese *Nicas, nonadas, tutameíces*

[...] há uma ironia que perpassa por todo o prefácio. Ora, esse discurso irônico está em perfeita sintonia com o tom humorístico das *Terceiras estórias*. Além disso, não podemos nos esquecer de que a ironia é, por excelência, um discurso econômico, já que nela o texto latente é sempre maior do que o manifesto. Assim, o discurso irônico desse prefácio se coaduna perfeitamente com a linguagem condensada de *Tutaméia*. Importa ainda ressaltar que a mobilidade da mensagem irônica também se articula com a estrutura móvel desse livro. (OLIVEIRA, 2008, p.136)

Para alguns críticos, Rosa teria inventado uma língua própria. Em entrevista a G. Lorenz, Rosa defende que a renovação do mundo só pode se dar pela renovação da língua e



emprega a metáfora mitológica da Babel espiritual de valores para caracterizar a contemporaneidade na qual a linguagem está morta porque expressa apenas clichês e não ideias. Para renovar o mundo, o autor inventou a “língua que se falou antes de Babel” considerada por Hansen como ficção da língua pré-Babel entendida como estilo singular do sertão rosiano. Rosa inventou uma língua mítica com diatopias, arcaísmos e neologismos que deslocam as categorias cartesianas de pensamento e linguagem (HANSEN, 2007a, p.59). Os primeiros críticos de Rosa já chamaram a atenção para sua capacidade de invenção de uma nova língua atestada pelo recurso aos neologismos que, conforme Mary L. Daniel, não ultrapassam o número de termos dicionarizados. A palavra “tutaméia”, por exemplo, é um arcaísmo. Na literatura de Rosa, as inovações nos usos da língua e dos gêneros ofereceram dificuldades ao leitor, mas conforme Mary L. Daniel (1968, p.31), o valor de comunicação do sentido prevalece no texto e as dificuldades de vocabulário não chegam a impedi-la.

O neologismo “hipotrérico”, homônimo do segundo prefácio de *Tutaméia*, constitui um não-senso: “a definição de um termo como ‘hipotrérico’ se faz através de negação e afirmação simultâneas do designado e que, assim, pelo *nonsense* da operação vão-lhe constituindo o sentido” (HANSEN, 2000, p.82-83). O prefácio “Hipotrérico” conclui com exemplo respeitável apresentado como “*motivo e base desta fábula diversa*”. Trata-se de um caso vindo do “bom português” equivocadamente referido como língua portuguesa culta e também como homem muitíssimo inteligente de bem, cidadão português que ao falar colabora com neologismos no processo de formação vernácula. Bom português, “*mas que, quando ou quando, neologizava, segundo suas necessidades íntimas*”, inventor do termo “hipotrérico” que serve como título temático do prefácio que tem a grafia reescrita para imitar a pronúncia dos portugueses: “hiputrérico”. Ao empregar, em uma conversa de roda o neologismo “hipotrérico”, que designa indivíduos intolerantes a neologismos, o português interpelado sobre a inexistência do termo reagiu “*ainda meio enfiado, mas no tom já feliz de descoberta*” declarou que a enunciação já confere existência à palavra. “- Como?! ... Ora ... Pois se eu a estou a dizer?” Depois de novamente contestado, qualifica o interlocutor como “hiputrérico”. “*E ficou havendo.*” (ROSA, 1979, p.67)

O percurso narrativo do prefácio é marcado por diferentes enunciações características de três gêneros distintos: a enunciação coletiva do coro do teatro antigo, a enunciação singular do narrador que se aproxima da poesia no sétimo parágrafo e a enunciação extradiegética-heterodiegética da fábula diversa. Depois do parágrafo de apresentação, o narrador se junta a um coro sertanejo do segundo ao sexto parágrafos; com ironia, volta a narrar em primeira pessoa do sétimo ao nono e termina com a fábula diversa do “bom português” protagonizada

por um neologista que identifica palavra enunciada e ser. A variação na enunciação também assinala a incongruência do narrador que por ironia assim se identifica a inventores de palavras como os “*tunantes da gíria*” e os “*rústicos da roça*”, “*seres sem congruência, pedestres ainda na lógica e nus de normas*”. Nesse caso, por ironia a retórica do coro humanista atrita com a estrutura da narrativa que recusa a lógica ao deslocar as categorias do discurso mimético.

Como elemento estrutural da narrativa, a ironia teve origem na parábase do teatro grego que consistia na intromissão do coro na apresentação da cena para dirigir à assistência um canto que tratava de algum assunto recente de interesse público também relativo à cena, o que abria uma cesura ou um hiato na estrutura da peça a partir do qual a opinião do dramaturgo, encenada pelo coro como demiurgia, era submetida ao julgamento público. F. Schlegel modernizou a noção de parábase que repropôs como ironia: avaliação crítica ou auto-reflexão permanente.

O gênero *prefácio* tem função irônica e, como parábase, interrompe o desenvolvimento de *Tutaméia* por quatro vezes. Rosa construiu uma imagem de si mesmo como escritor que tinha a habilidade retórica de um diplomata capaz de infundir interesse por seu empenho de autor ao encorajar a opinião dos que o veem como gênio inspirado. Como ironista, analisou e aperfeiçoou, sob vários ângulos, seu *constructo* ficcional. No quarto prefácio, com humor o autor se apresenta como demiurgo.

*No plano da arte e da criação – já de si em boa parte subliminar ou supraconsciente, entremeando-se nos bojos do mistério e equivalente às vezes quase à reza – decerto se propõem mais essas manifestações. Talvez seja correto eu confessar como tem sido que as estórias que apanho diferem entre si no modo de surgir. À Buriti (NOITES DO SERTÃO), por exemplo, quase inteira, “assisti”, em 1948, num sonho duas noites repetido. Conversa de Bois (SAGARANA), recebi-a, em amanhecer de sábado, substituindo-a a penosa versão diversa, apenas também sobre viagem de carro-de-bois e que eu considerava como definitiva ao ir dormir na sexta. 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 (ROSA, 1979, p. 157).*

No caso do prefácio “Hipotrélico”, os juízos do coro sertanejo e humanista acerca das palavras novas atritam com a defesa romântica e utópica da neologia e esses conflitos podem ser balizados conforme as variações enunciativas do narrador incongruente. A retórica judicativa do narrador é incongruente com a forma que pode ser entendida como *desforma*.

### 3.4.1 A desforma

Segundo a ordem alfabética dos títulos de contos e prefácios no índice de *Tutaméia*, o conto “Hiato” antecede imediatamente o prefácio “Hipotrérico”. O artigo de Avelar “*The logic of paradox in Guimarães Rosa’s Tutaméia*” apresenta o conto “Hiato” como exemplo de estória sem passado ou futuro, puramente descritiva ou sem estória, que apaga as marcas temporais, um paradoxo propriamente dito.

*Rather than a narrative, ‘Hiato’ comes across as a purely descriptive story (which is obviously a paradox in its own terms). Jon Vincent has correctly pointed out that “Hiato” is an “antiplot piece centered on the absence of events” (123). No temporal markers are found in the whole text; nothing truly happens in it. (...) ‘Hiato’, like most stories in Tutaméia, dwells in the intangible temporality of the event: always singular, uncapturable, and unrepeatable. The time of paradox. (AVELAR, 1994, p. 78) (grifos meus)<sup>69</sup>*

Nesse conto, dois vaqueiros, o negro Nhácio e seu sobrinho bugresco Põe-põe, atravessam o cerrado e perto de um vale com brejo ornado por buritis, vereda, encontram-se com o touro mor.

Foi e – preto como grosso esticado pano preto, crepe, que e quê espantoso! – subiram orelhas os cavalos. Touro mor que nenhum outros, e impossível, nuca e tronco, chifres feito foices, o bojo, arcabouço, desmesura de esqueleto, total desforma. Seu focinho estremeceu em nós, hausto mineral, um seco bulir de ventas – sentíamos sob as coxas o sólido susto dos cavalos. Olhos – sombrio e brilho – os ocos da máscara. Velho como o ser, odiador de almas. Deteúdo tangível, rente, o peito, corpo, tirava-nos qualquer espaço, atônitos em fulminada inércia, no mesmo ar e respirar. De temor, o cavalo rressona, ronca, uma bulha nas narinas, como homem que dorme. Aquilo rodou os cornos. Voltava-se e andou, com estreitos movimentos, patas cavando fundo o tijuco: peso, coisa, o que a estarrecer. Sozinho ia beber, no brejo inferior, minuciosamente. Era enorme e nada. Reembrenhou-se. (ROSA, 1979, p.66, 61-62)

O touro mor é descrito de modo paradoxal como “total desforma”; desmesurada, a forma do todo regride à desforma em subtração infinita ou ao oco da máscara que cobria a identidade de uma ex-forma. O oximoro e a subtração se repetem no neologismo “sozinho”.

<sup>69</sup> “Em vez de uma narrativa, ‘Hiato’ surge como uma estória puramente descritiva (o que é obviamente um paradoxo em seus próprios termos). Jon Vincent corretamente assinalou que ‘Hiato’ é uma “peça anti-enredo centrada na ausência de eventos” (123). Não se encontra marcadores temporais ao longo de todo o texto; nada realmente acontece. (...) ‘Hiato’, como a maioria das estórias de *Tutaméia*, se situa na temporalidade intangível do evento: sempre singular, inapreensível e inédito. O tempo do paradoxo.” (AVELAR, 1994, p. 78)

A ideia de solidão, contida na base, é intensificada pelo sufixo diminutivo – **inho**. O sufixo aumentativo –**ão** constitui, assim, um misto de valor intensificador (do estado de solidão) e aumentativo (do tamanho do animal). As ideias de grandeza e solidão são retomadas, no final do mesmo segmento, pelo oximoro: “Era enorme e nada.” (SPERA, 1994, p.84) (grifos da autora)

Vinham pelo cerrado o negro e o bugre, o narrador até então ausente participa do momento do confronto com o touro: “estremeceu em nós”, “sentíamos sob as coxas”. De temor, o cavalo ressona como homem que dorme. Rosa declarou a Paulo Rónai que preparou *Tutaméia* para servir como uma “corrida de obstáculos” para o leitor (RÓNAI, 1979, p.194). O negro, o bugre e o narrador cavalgam no momento do confronto com a total desforma do touro, momento que caracteriza um hiato, a descontinuidade constitutiva da desforma obtida na subtração de uma ex-forma.

Se considerarmos as modificações de realidades linguísticas como princípio comum à poesia e à religião com seus mitos, a escritura de Rosa alegoriza platonicamente (HANSEN, 2000, 111-112 e 20) ao designar um particular oculto, a aparição seguida da aparência do touro mor, e figurar ou significar outro particular a ele equivalente que no caso é a desforma como forma alusiva da matéria escura e bruta. Nesse conto, a alegoria como procedimento hermenêutico incide no sistema de significações que designa o boi e como procedimento retórico incide no discurso que figura ou significa a desforma que, ao combinar os recursos do neologismo e do arcaísmo na ficção da língua pré-Babel, prepara a leitura de uma referência ausente. Como um dos efeitos da alegoria, as retóricas da desforma produzem ironia no confronto de discursos díspares e equívocos que resultam em paródias desconcertante para o leitor “clássico” que não consegue reduzi-las a um modelo ou identidade. A ironia incide também no sistema de significações que designa o touro mor como aparição mítica, estimula as hermenêuticas e valoriza o desejo interessado em suprassensos.

Remoto, o touro, de imaginação medonha – a quadratura da besta – ingenerado, preto empedernido. Ordem de mistérios sem contorno em mistérios sem conteúdo. O que o azul nem é do céu: é de além dele. Tudo era possível e não aconteceu. (ROSA, 1979, p.62)

A desforma opera subtrações como a da anedota de abstração na qual um menino define o nada em “Aletria e Hermenêutica”. “É um balão, sem pele. . .” (ROSA, 1979, p.6). Hausto mineral, velho como o ser e odiador de almas, o touro mor, velho como a sabedoria antiga, pré-socrática, que identificava o pensamento e as palavras ao ser, que ainda não prescrevia os modelos e gêneros platônico-aristotélicos como filtros do não-ser, do erro e do inadequado. “(...) sentíamos sob as coxas o sólido susto dos cavalos.” (ROSA, 1979, p.62) O negro, o

bugre e o narrador ou a ficção cavalgam o leitor incorporado ao debate sobre os neologismos, mas sofreado em qualquer eventual idealismo linguístico por Quintiliano que o mantém sob rédeas curtas no prefácio “Hipotrérico”<sup>70</sup>. O touro mor desce ao limite politicamente inepto ou suspeito da desforma, reversão do platonismo da forma, brejo inferior, que abre hiatos nos quais navegam os barquinhos de papel da poesia e da religião. “Todo abismo é navegável a barquinhos de papel.” (ROSA, 1979, p.38)

O prefácio “Hipotrérico” encena um julgamento dos usos, valorações e justificativas de neologismos. Do segundo ao sexto parágrafos, o coro<sup>71</sup> argumenta com algum vocabulário jurídico (*decretado, público particular, direito, manifestar, concedemos, cláusula, processo*). “Somos todos, neste ponto, um tento ou cento **hipotréricos**? (...) Assenta-nos bem à modéstia achar que o novo não valerá o velho (...)”. O coro admite as palavras novas desde que satisfaçam uma “*precisão, constatada, incontestada*.” Depõe contra a defesa indiscriminada dos neologismos pelos modernos e principalmente românticos, tanto que o glossário salta a glosa do sexto parágrafo abaixo transcrito, o único parágrafo sem glosa, se considerarmos a ordem numérica delas.

*Verdade é que outros também nos objetam que esta maneira de ver reafirma apenas o estado larval em que ainda nos rojamos, neste pragmático mundo da necessidade, em que o objetivo **prevale** o subjetivo, tudo obedece ao terra-a-terra das relações positivas, e, pois, as coisas pesam mais do que as pessoas. Por especiosa, porém, rejeitamos a argumentação. Viver é encargo de pouco proveito e muito desempenho, não nos dando por ora lazer para nos ocuparmos em aumentar a riqueza, a beleza, a expressividade da língua. Nem nos faz falta capturar verbalmente a cinematografia divididíssima dos fatos ou traduzir aos milésimos os movimentos da alma e do espírito. A coisa pode ir indo assim mesmo à grossa. (ROSA, 1979, p.65) (itálicos do autor/negrito meu)<sup>72</sup>*

Desse sexto parágrafo até o nono, o narrador reassume a enunciação em primeira pessoa, que, em outros momentos, dá-se na terceira pessoa do singular seguida da partícula apassivadora “-

<sup>70</sup> O termo “hipotrérico” pode significar “sob rédea/trela curta” e ter sido formado assim: o prefixo “hipo-” significa “embaixo” e como elemento de composição antepositivo vem do grego *hippos*, ou “cavalo”. O substantivo feminino “trela” data do século XV, designa uma correia que se prende a um animal de que deriva o sentido figurado “tagarelice”. E o sufixo “-ico” do latim vulgar *-icu/-iccu* forma diminutivo. (HOUAISS; VILLAR, 2009. CD-ROM.) O artigo *Tutaméia (terceiras estórias): derradeira obra de João Guimarães Rosa* afirma que “(...) de acordo com a formação da referida citada palavra, como um cavalo (hipo) atrelado (trela). (...) hipotrérico não se permite sair da linha pré-determinada para sua caminhada e para o seu olhar”(CEZAR, 2007, p. 18).

<sup>71</sup> Ramos interpreta o emprego do “nós” no prefácio “Hipotrérico” que cria uma voz plural com função semelhante à do coro como uma estratégia de aproximação com o leitor. (RAMOS, 2007, p. 74.) Cita Simões que também percebeu uma “identidade entre o coro grego e as inúmeras vozes” indistintas na composição da *figura* no “Cara-de-Bronze” (SIMÕES, 1988, p.146).

<sup>72</sup> Nessa parte da análise do prefácio “Hipotrérico”, grifei os neologismos com negrito.

se”. O “nosso amigo Edmundo” citado no oitavo parágrafo é o mesmo citado na oitava glosa, amigo do narrador e do Dr. Camilo citado na nona glosa como informante acerca do sertanejo oxoniano<sup>73</sup> e também, por homologia na ordem numérica de parágrafos e glosas, acerca do outro fazendeiro Chico de Matos citado no nono parágrafo. O prefácio conta com três fazendeiros sertanejos (o autor-narrador, Edmundo e Dr. Camilo) que compõem o coro sertanejo, do segundo ao sexto parágrafos. O coro se mostra contrário ao quarto fazendeiro, Chico de Matos, poeta “*de inabafável vocação para contraventor do vernáculo*” que, por “*imperial mania*”, melindre e ineloquência, impôs neologismos de não se catalogar que expressam intolerância às pessoas com disposições soturnas e dúbias, ou herméticas. Com exceção do segundo parágrafo, o coro sertanejo não neologiza do terceiro ao quinto parágrafos, sendo que os neologismos do quarto e quinto parágrafos têm autoria e precisão, foram fabricados com intenção e por necessidade de banir galicismos.

O prefácio “Hipotrérico” cita exemplos de neologismos que expressam intolerância a neologismos específicos como estrangeirismos, sendo que alguns deles tiveram notável aceitação. O quinto parágrafo menciona neologismos propostos pelo latinista e médico Castro Lopes com a intenção de banir galicismos:

*e embora se saindo com processo direto e didático, deixadas fora de conta quaisquer sutilezas psicológicas ou estéticas, conseguiu pôr em praça pelo menos estes, como ele mesmo dizia, ‘produtos da indústria nacional filológica’: cardápio, convescote, preconício, necrópole, ancenúbio, nasóculos, lucivéu e lucivelo, fádico, protofonia, vespéral, posturar, postrídio, postar (no correio) e mamila. (ROSA, 1979, p.65) (grifos do autor)*

A quinta glosa menciona o tempo do galicismo, termo que data de 1713 (HOUAISS; VILLAR, 2009), quando o uso de vocábulos afrancesados era comum entre os românticos que optavam pelo novo que entendiam como revolucionário e divergente do passado clássico. Essa opção vocabular pareceu verborrágica para os falantes responsáveis por acrescentar algumas unidades novas ao léxico brasileiro, como: “‘*galicista*’, ‘*galicíparla*’, ‘*galiparla*’ e ‘*galiparlista*’...”, todas referentes a quem se vale de galicismos no falar, ou seja, a quem prefere uma palavra da língua francesa a uma equivalente vernácula; também a quem faz tradução literal de modos próprios de falar ou escrever na língua francesa sem significados equivalentes na língua portuguesa ao invés de propor uma tradução livre. A moda dos anglicismos ainda motivou a criação de neologismos de caráter brasileiro para substituí-los. A

<sup>73</sup> Oxoniano: adjetivo e substantivo masculino. Oxfordiano. Relativo à Universidade de Oxford, ou estudante dessa universidade. (HOUAISS; VILLAR, 2009. CD-ROM.)

quarta glosa cita Agrippino Grieco em texto intitulado “Amigos e inimigos do Brasil” no qual o escritor satiriza a voga de francesismos e o escândalo provocado nas “vestais do idioma” pelo vocábulo “*arriviste*” inventado por um escritor que considera infame, “(*Félicien de Champsaur*” (ROSA, 1979, p.68). De motivação ideológica, a sátira de Grieco assim como as reações contrárias ou favoráveis à adoção de neologismos deixam fora de conta “*quaisquer sutilezas psicológicas ou estéticas*” como as que interessavam aos românticos. Esses casos de neologismos contrários a neologismos/estrangeirismos indicam que o problema dos usos da língua tem, além do caráter linguístico, interesse estético e social.

O sétimo parágrafo, a partir do qual o narrador assume sozinho a enunciação, categoriza os tipos aos quais a neologia é adequada: os “*tunantes da gíria*” e os “*rústicos da roça*”, “*seres sem congruência, pedestres ainda na lógica e nus de normas.*” O argumento que atribui à norma o acabamento lógico por adequação e coerência repercute na citação do ensaio sobre a natureza e os costumes do sertão cearense, *Terra de sol*, escrito por Gustavo Barroso, ideólogo da Ação Integralista Brasileira, como Rosa diplomata de físico belo e sertanejo, mas de pensamento reto. Barroso informa que neologismos nascem e morrem sem registro no sertão cearense e o coro passa a palavra ao narrador que confirma a informação. “*Confere. Pode-se lá, porém, permitir que a palavra nasça do amor da gente, assim, de broto e jorro: aí a fonte, o miriquilho, o olho-d’água; ou como uma borboleta sai do bolso da paisagem?*” (ROSA, 1979, p.66) Considerado o uso equívoco da locução “da gente” (de toda a gente/nossa), nesse ponto a enunciação desliza do caráter coletivo e judicativo do coro e incorre na pessoalidade da poesia romântica, com suas metáforas orgânicas, afim a seres sem congruência como os tunantes da gíria e os rústicos da roça.

### 3.4.2 A definição poética do “Hipotrérico” e o ser incongruente da linguagem

Ao perguntar se a palavra tem permissão para nascer do amor da gente, o narrador se aproxima do hipotrérico, que também é um ser incongruente, constituído por não-senso que o capacita a suspender interdições milenares à invenção. O prefácio começa pela afirmação da existência do hipotrérico como ser e como vocábulo que a nega nominalmente. Afirma também a possibilidade de uma definição poética futura do hipotrérico “*que lhe apanhe em tôdas as pétalas o significado*”. Do pavor à flor, do medo ao sono, somos todos um tento ou cento cavalos sob trela curta para não empinar, ou hipotréricos. “*Perspica-nos a inércia que soneja em cada canto do espírito, e que se refestela com os bons hábitos estadados. Se é que um não se assuste: saia todo-o-mundo a empinar vocábulos seus, e aonde é que se vai dar*

*com a língua tida e herdada?”* Para aplicação prática dos falantes, o sentido do neologismo *hipotrérico* é exemplificado pelos glossemas “imprizado”, “sengraçante” e “antipodático” que, conforme a primeira glosa, “*não têm nem merecem ter sentido; são vacas mansas, aqui vindo só de propósito para não valer.*” (ROSA, 1979, 64-66 e 68) (itálicos do autor, negritos meus)<sup>74</sup>

Os gramáticos antigos considerariam o neologismo *hipotrérico* uma anomalia por sua gramaticalidade não lógica, contrária à *physis*. Estoicos como Cícero e Quintiliano também partiam da concepção platônica da língua como mimese, mas atribuíam o princípio da irregularidade na formação das palavras a uma ligação mística do som vocal ao significado (VALENZA, 2007). Já o narrador oferece como exemplos práticos do sentido do neologismo *hipotrérico* esses glossemas compostos por elementos sem registro ou de formação incompatível, sem sentido e sem valor. Conforme Mary L. Daniel, Rosa revitaliza padrões morfológicos, a sintaxe, a retórica, o potencial e o valor da palavra com os fins paradoxais de primitivização e poetização. Seus neologismos

estão radicados no caráter histórico da língua portuguesa e não implicam elementos não-portugueses nem inteiramente novos. A novidade reside no fato destes prefixos ocorrerem nos presentes textos em novas combinações que não existem no léxico corrente da língua. Podemos descrever Guimarães Rosa como espírito original elaborando recursos tradicionais para transformá-los enquanto permanece sempre fiel ao ‘espírito da língua’ com o qual trabalha. (DANIEL, 1968, p.40 e 93)

A definição futura do termo *hipotrérico* é legada à poesia. De outro modo, têm sentido ou valem os bons hábitos “estadados” como os prescritos nas gramáticas normativas que reduzem a erro as variedades do português falado. Inertes, sonolentos, obedientes às concepções reputadas, nos aquieta “um bem decretado conceito”: a neologia vale como prática popular ou de vários populares – agrestes, incultos, melhor se analfabetos – que ainda garantem a circulação dos novos vocábulos justificados como estratégias de organização política e inspiração metafísica.

A primeira parte do prefácio “Hipotrérico” apresenta juízos clássicos acerca de palavras novas, rejeita posições românticas acerca da “neologia”, termo que data de 1813, e depois apresenta um glossário com uma epígrafe. Essa epígrafe conta uma anedota acerca do

<sup>74</sup> No dicionário de elementos mórnicos *Houaiss* consultado, não há registro do elemento de composição “pri”; adjetivos ou substantivos terminados com o sufixo “-nte” são derivados de verbos e não de substantivos como “graça”; o elemento de composição “-pod” na acepção de “podar” equivale à “put” que deriva de verbos e a composição com o sufixo “-ico” tem sentido diminutivo em substantivos. (HOUAISS; VILLAR, 2009, CD-ROM)



uso de uma palavra inventada pelo humanista Tomás Morus que, numa ocasião de contenda, suspendeu, em favor próprio, a resistência humanista às inovações da linguagem.

*EPÍGRAFE*

*“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 de insaciável, cuja impossibilidade Horácio Scrosoppi provou em suas Cartas Anepígrafas, págs.73-80.”*

*ANTENOR NASCENTES. Dicionário etimológico da língua portuguesa. (ROSA, 1979, p.67)*

A intenção romântica e utópica de renovar a língua e o pensamento por meio da neologia difere da prática humanista com suas glosas e advertência de moderar a inovação segundo a observação e estudo dos antigos. Conforme o artigo “Uma breve história do fazer lexicográfico”, preocupados com a influência dos bárbaros, os helenistas e os gramáticos alexandrinos conceberam glossários para registrar o que consideravam os usos excelentes da língua grega arcaica com vocabulário atribuído às grandes narrativas, como as de Homero. O equívoco milenar de atribuir a gramáticos e cânones a autoridade de fixação e prescrição da norma desconsidera os usos reais da língua para julgar o que seria certo ou errado, o que já era um problema filosófico e linguístico para os antigos.

Na intensa atividade lexicográfica medieval, as listas de glosas foram úteis na conservação de termos e saberes latinos com circulação e usos restritos, como servir de suporte no ensino medieval do latim ou na interpretação de textos latinos e gregos. Essas listas de glosas resultaram em glossários e enciclopédias que serviriam a projetos educativos mais abrangentes, como os dos iluministas. As glosas reunidas em listas de organização alfabética desde o século VIII eram chamadas de *glossários*. Tornaram-se indispensáveis porque as línguas faladas, vernáculas, diferenciavam-se muito da língua oficial, o latim clássico de uso jurídico e eclesial (FARIAS, 2007, p.91-92).

### 3.4.3 Glosação do parecer clássico sobre os neologismos

Essa segunda parte do prefácio “Hipotrérico” tem por subtítulo “Glosação em apostilas ao hipotrérico”. Os nove parágrafos recebem cada um a sua glosa, exceto o sexto. Na “glosação”, a sexta glosa subtraída significa o hiato equivalente à defesa romântica da neologia fundada na utopia do subjetivo que “prevale” o objetivo, posição rejeitada por especiosa pelo coro no sexto parágrafo. Depois dos nove parágrafos o décimo e principal é “*motivo e base desta fábula diversa*”, especiosíssima, do bom português, glosada na epígrafe do glossário. O “*PÓS-ESCRITO*” cita Quintiliano que, por sua vez, cita Cícero e apresenta o parecer clássico acerca dos neologismos que o coro sertanejo endossa: a criação de palavras novas é estimulada depois do alerta sobre o perigo de serem rejeitadas<sup>75</sup>.

Os termos “glosa” (século XIV) e “apostila” ou “postila” (1597), que se formaram nos contextos medieval e renascentista, compartilham a função de informar sumariamente para regular a interpretação (HOUAISS; VILLAR, 2009). Os padres medievais adaptaram a retórica antiga via Cícero e Quintiliano às categorias da hermenêutica medieval, que lê nas coisas escritas por Ele (a Natureza e a Bíblia) figuras alegóricas, entendidas como signos, na ordem natural e histórica, da revelação da verdade essencial de um sentido transcendente. Chegavam a pesquisar a relação do som da letra com o significado e identificar a interpretação à glosa da letra escrita.

No Renascimento, textos latinos e gregos serviam de modelos para glosas e apostilas que pesquisavam o sentido oculto nos textos pagãos que também forneciam revelações do ser divino com valor equivalente ao das Sagradas Escrituras nas exegeses cristãs<sup>76</sup>. Como os padres primitivos “tinham adaptado a retórica grego-romana às interpretações da Bíblia”, textos antigos como os do divino Platão foram readaptados, por renascentistas como Ficino, à interpretação mística e alegórica de revelações cristãs unidas a mistérios pagãos como reminiscência das Ideias (HANSEN, 2006, p.58, 60, 98 e 144).

<sup>75</sup>Ao tratar do prefácio “Nós, os temulentos”, o estudo *As três graças* chama a atenção para a possibilidade do termo “temulento” ter sido extraído por Rosa de um texto de Apuleu que, “dentro do espírito do estilo asiático”, modificou o sentido corrente da palavra de embriagado para encharcado ou embebido. Cícero e Quintiliano censuravam os escritores e oradores asiáticos por essa licenciosidade no emprego das palavras e por falta de concisão (ARAÚJO, 2001, p.33-34).

<sup>76</sup> Contemporâneas ao desenvolvimento das principais cidades européias, principalmente na Inglaterra, Itália e Europa Central, nas novas universidades e escolas (Oxford, Cambridge, Lovaina, Siena, Alcalá de Henares, Coimbra e as escolas do século XV) fundadas pelos humanistas vigorava a hermenêutica de textos romanos e gregos. As exegeses medievais, que requeriam fé na origem divina da verdade transmitida pelas autoridades eclesiásticas, foram questionadas pelos renascentistas e pelos homens da Reforma religiosa que traduziam esses textos para as línguas vernáculas ou nativas e defendiam certa suficiência da interpretação individual e do texto, ou seja, que o estudo bem orientado por glosas das sagradas escrituras em si mesmas proporcionaria a cada intérprete a revelação de um sentido sagrado (PIRES, 1996, p.41-49).

No referido subtítulo do prefácio “Hipotrérico”, que sugere pelo som o substantivo feminino “gozação”, o neologismo “glosação” deriva do termo “glosa”<sup>77</sup> acrescido dos sufixos *-aço + ão* de origem românica e empregados em português na acepção de “grande”. Não se tratando de uma lista extensa de glosas, o sufixo *-ão* pode significar excepcionalidade e excelência ironicamente endereçadas ao hipotrérico em apostila<sup>78</sup> que informa acerca de usos e valorações da neologia.

A “Glosação em apostilas ao hipotrérico” começa com uma epígrafe que apresenta o termo “irreplegível” que traduz o termo latino *irreplegibile* atribuído ao humanista renascentista Tomás Morus que, ao empregar o então neologismo, esquivou-se de uma contenda graças à falha na comunicação do sentido desconhecido pelo outro debatedor. O debatedor anônimo qualificado como irreplegível existe, foi reiteradamente registrado primeiro pelo etimologista Antenor Nascentes, que cita o padre Manuel Bernardes (1531-1638) na sua *Nova Floresta* com as licenças do Santo Ofício que por sua vez citara o padre Jeremias Drexelio (1581-1638) no seu *Faetonte*. Tendo o fato que ilustra o termo sido registrado em obras com títulos, inscrições e assinaturas dos padres Bernardes e Drexelio, a existência de determinado neologismo pode ou não ser legitimada, mas a possibilidade da neologia continua problemática.

Maximiano Lemos (1860-1923) dirigiu a publicação da *Enciclopédia Portuguesa, Ilustrada* na qual o filólogo e escritor Cândido de Figueiredo (1846-1925) atribui ao verbete “irreplegível” o sentido de *insaciável*. Mesmo assim, o termo *irreplegível* ainda é considerado impossível pelo filólogo Horácio Scrosoppi em suas *Cartas Anepígrafas*. Ao bom português da anedota pareceria que Scrosoppi também é hipotrérico e irreplegível, insaciável, já que não admite a possibilidade do neologismo reiteradamente epigrafado, grafado e legitimamente registrado. A epígrafe inicial do prefácio atribui ao “IRREPLEGÍVEL” a confirmação da existência do hipotrérico – “*Hei que ele é.*” – e na última epígrafe do glossário, as posições de Scrosoppi constituem não-senso, pois nelas coincidem a possibilidade factual e a impossibilidade filológica do termo *irreplegível*. O argumento utópico, apologético e cômico

<sup>77</sup> O substantivo feminino “glosa” (séc. XIV) deriva do latim tardio “glosa” como variação do latim clássico “*glóssa, ae* 'termo obscuro, que carece de explicação', der. do gr. *glôssa, és* 'língua (de homens e de animais)”. Pode significar nota explicativa, censura, em literatura regionalista variações de um mote. O verbo “glosar” (séc. XVI) conserva os mesmos significados. (HOUAISS; VILLAR, 2009, CD-ROM.)

<sup>78</sup> O termo apostila deriva do latim medieval *postilla*: “anotação que esclarece ou completa um texto”. (HOUAISS; VILLAR, 2009, CD-ROM.)

da anedota do bom português neologista atrita com o princípio corretivo e regulador de glosas e apostilas; o prefácio tange e tolhe.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Concluir ou confluir um trabalho sobre a ironia em *Tutaméia*, mal *à la manière* de, com perdão, Valéry, é uma tarefa vaníssima, *poussière*. O prefácio “Aletria e hermenêutica” termina assim:

Ergo:

*O livro pode valer pelo muito que nele não deveu caber.*

Quod erat demonstrandum. (ROSA, 1979, p.12)

Cheia de silêncios bulhentos e chispas, *Tutaméia* é irônica. Esta tese começa colando o ouvido à parede ou perguntando pelo sentido de vinte anos de quase silêncio a respeito desse sucesso de vendas que foi o livro *Tutaméia*, lançado no ano anterior da morte do autor.

Desde que Vera Novis (1989, p. 22) identificou e interpretou a reação à *Tutaméia* por parte da crítica especializada, dissertações e teses vêm propondo leituras do livro que também incluem outras hipóteses de interpretação acerca daquele silêncio. Esta tese propõe que, com ironia hipertrofiada em quatro prefácios, *Tutaméia* causou desconcerto por acumular, atritar e subtrair retóricas do campo literário. Considero que minha leitura e as de meus colegas, que pensamos o livro e o desconcerto da primeira recepção, já propõe um caminho de volta, um retorno. Por isso, adoto o título do modo como aparece no índice de releitura, *Terceiras estórias: tutaméia*. O título desta tese também aponta para a ironia implicada no vocábulo “tutaméia” (quase nada/todas as minhas coisas), ou a ironia como uma tutaméia que pode ser lida nas significações explosivas dos fragmentos infinitamente correlativos.

Penso no silêncio da crítica especializada como reação às chispas, que resultam do acúmulo conflitivo de discursos e pressupostos dos modelos clássicos de *mimesis* e padrões realistas de representação com crédito, no campo literário, no que diz respeito à verdade. E a gente, por enquanto, só lê a vida, platonicamente, por tortas linhas, na luta pela verdade, no pensamento grego (ROSA, 1979, p.8).

Afirmando a atualidade dessa luta, o primeiro prefácio começa apresentando o conflito da estória com a (H)história, categorias discursivas diferenciadas e hierarquizadas desde Aristóteles. A poesia, a estória e a literatura nunca levaram vantagem em relação aos discursos sérios da filosofia e da ciência; como representante moderna da marcha humana, a história experimenta uma crise epistemológica que também atinge os demais campos do saber. Inclusive a literatura que o prefácio “Aletria e hermenêutica” coloca em debate por meio do modo de ser ficcional da estória, com a vantagem de descentralizar o sujeito da

escrita, chamar a atenção para o valor da invenção, propor o valor dos mecanismos dos mitos com o cuidado de dar à mágica ou ao chiste um papel instrumental reduzido na órbita da ironia que acumula matérias de modo inusitado. A anedota de abstração apta a explicar como se dá a comunicação pelo mecanismo dos mitos propõe uma operação subtrativa total. Nela, o telégrafo-sem-fio ou o cachorro sem dorso se constituem pelo apagamento do fio e do dorso, o que não os inviabiliza como exemplos de mecanismos de anedotas de abstração que efetivamente comunicam a própria operação subtrativa (ROSA, 1979, p.5). O humor resulta de se reduzir a nada a substância processada pelos mitos sem abrir mão de instrumentalizar a operação subtrativa que produz indeterminação e comunica o valor fabuloso das coisas.

Desde o romantismo, a mitificação da forma visa à libertação dos homens. Essa intenção pôde ser formulada a partir da prescrição da lei divina, ao que os românticos reagiram com frenesi e, logo, com melancolia transferiram o valor mítico para a unidade singular da forma. Alheias ao que teorizou o primeiro F. Schlegel, as vertentes mais prolíferas do romantismo salientaram o subjetivismo em suas poéticas e essa herança histórica ganhou instrumentos, mais tarde, nos estudos freudianos dos chistes. Com a mitificação do inconsciente, o acesso a ele pelos chistes passa a interessar como instrumento para autonomizar os homens. As técnicas da comunicação sob a fachada foram incorporadas pela literatura como estratégias de condicionamento mútuo de forma e conteúdo.

Esta tese diz respeito, principalmente, ao primeiro prefácio e, mais especificamente, se orienta principalmente pelo que me interessou desde 2003, quando me encontrei com o *Tutaméia* em uma aula de literatura brasileira do professor Eduardo Tollendal (UFU): a inexistência do erro e a negação da (H)história pela estória. Não sem susto e não sem riso, era sério e não era sério. O que dizia respeito, talvez principalmente, ao sertão lá de casa, no velho oeste mineiro. Errando nas sombras, topei nas questões que esta tese apresenta, de modo panorâmico, acerca da história, da poesia, dos mitos e da mimese. Não sem susto, encontrei também a ironia como tema de pesquisa desta tese. No desenvolvimento da pesquisa, associei a produtividade da mimese, condição da poesia ou do romance moderno considerado como gênero supremo, à ironia literária que hipertrofia a avaliação no processo mimético. A ironia literária impede que a produtividade da mimese dispare sem precisar regulá-la por um padrão; a ironia literária torna possível reconhecer que produzir sentido por mimese é propor uma convenção, considerando a história das convenções, e admitir sua validade em conformidade com a fatura das avaliações creditadas na forma. A ironia tem a pretensão filosófica de compreender o todo o elaborando em sua diversidade e incongruência de modo a impossibilitar sua determinação.

A ironia não apenas impede que a produtividade da mimese dispare sem propor um padrão, ela também a resguarda do controle sofrido pela literatura moderna no que diz respeito à expectativa de que um sujeito psicologicamente orientado ocupe o centro de um discurso respaldado pela seriedade da ciência. A imaginação, suspeita ou relegada a gêneros de fantasia desvinculados da verdade, opera na margem da negação das determinações nas matérias poetizadas. O conto “Arroio-das-antas” é paradigmático da operação de irrealização própria dos contos de fadas e das lendas.

Falava-se de uma ternura perfeita, ainda nem existente; o bem-querer sem descrença. Enquanto isso, o tempo, como sempre, fingia que passava. As velhinhas pactuavam a alegria de penar e mesmo abreviadas irem-se – a fito de que neste sertão vingassem ao menos uma vez a graça e o encanto. (ROSA, 1979, p.19)

Os críticos alinham a literatura de Rosa, por diferença e semelhança, ao modernismo e ao regionalismo. A combinação paradoxal de vanguardismo e historicismo repetiu-se em toda a América e, com ênfase política, na América Latina. Se os europeus experimentaram a modernidade como nostalgia do pensamento mítico dominado pelo discurso histórico, os americanos valorizaram a vigência das culturas orais nas quais procuraram os resquícios das mitologias de nossos antepassados que tiveram suas culturas, suas línguas e seu passado arruinados pela colonização. As hierarquias lógicas platônico-aristotélicas justificam a inexistência de tudo que erra fora dos dicionários e dos livros de história. “*Queria, não queria, queria ter saudade. Não ri.*” (ROSA, 1979, p.147) Nesse caso, a literatura de Rosa não foi alheia às demandas do campo literário de então por atualização estética e consciência política, mas apresentou diferenças quanto aos pressupostos modernizadores da literatura brasileira ao deslocar a discussão para a atualidade da luta pela verdade no pensamento grego.

*Tutaméia* participaria de uma segunda fase na literatura de Rosa, anunciada desde as *Primeiras estórias*, que teria decaído no que diz respeito à representação em nome de excessos de humor e de inovações estruturais. Esses excessos resultam de uma hipertrofia irônica da forma proposta como exercício de negar a lógica binária ou resguardar a produtividade da mimese: recusar os modelos clássicos de mimese e os padrões realistas de representação; subtrair aspectos fundamentais do projeto modernista e do regionalismo. Os modernistas se interessaram pelo primitivismo e pela cultura popular procurando aproveitá-los na negação da lógica que atribuíam ao colonizador e ao civilizado. Para tanto, adotaram registros incultos da língua e neologismos ao proporem a defesa nacionalista do português brasileiro. A literatura regionalista também registrou regionalismos e neologismos, mas com o

distanciamento de narradores cultos frequentemente ocupados da denúncia do atraso. No que diz respeito ao campo literário brasileiro, a diferença na literatura de Rosa pode ser pensada a partir da língua mítica pré-Babel na qual os neologismos, por exemplo, são propostos como “fábula diversa”, pois dão existência ao falado e ao pensado, retomando o que foi um problema filosófico para os antigos. Também a incorporação de categorias narrativas comunitárias universais (como o *koan zen*, a adivinha, o provérbio, os mitos etc.) valoriza a contribuição das narrativas orais sem restringi-la ao folclore ou ao pensamento mágico local (ROSA, 1979, p.66).

Em *Tutaméia*, os prefácios funcionam como coros que diversificam as perspectivas de reflexão na forma e descentralizam o sujeito da escrita. Esses coros se configuram na abundância de citações, no primeiro prefácio; nas enunciações plurais, no segundo e no terceiro; na fragmentação em VII partes, no alterego e nas projeções da voz do autor, no quarto prefácio. O primeiro prefácio, “Aletria e hermenêutica”, apresenta um debate com gregos e modernos a respeito de questões de ordem formal ou acerca da *estória*. Os outros três prefácios também apresentam discussões de interesse da literatura, mas têm um caráter mais pragmático, latino, que vai dar no sertão. No último prefácio, projeções da voz autoral como Zito e tio Cândido, um *aedo* e um mestre *zen* sertanejos, apontam para o valor da mitificação das estórias que quase sempre se ambientam no sertão com proveito das lacunas da história e da incipiência das instituições representativas do projeto moderno de Estado apoiado na razão instrumental. Por ironia, frequentemente os padrões da lógica binária são negados em nome do caos da fantasia para reaproximar a poesia dos mitos. No sertão das estórias, narradores e personagens falam a língua mítica pré-Babel que obtém efeitos de humor deslocando as categorias da língua na composição de narrativas de gêneros não catalogados. O sertão das estórias é atópico como a ironia socrática. Nas estórias, muita coisa está fora do catálogo (desenredos, neologismos, a sintaxe inusitada, os provérbios violados, por exemplo) e a ordenação dos índices de leitura e releitura identifica o nome do autor à perturbação da ordem convencional. Nesse caso, o restabelecimento da dimensão mítica do contar não se coloca a serviço da justificação da ordem vigente ou de outra.

Kierkegaard viu na ironia um recurso para o acesso à dimensão mítica experimentada individualmente no paradoxo e no mistério. Sua crítica à apropriação da ironia pelos românticos diz respeito à negligência deles quanto à fantasia que julgavam onipotente, o que os liberava da pertinácia necessária na continuidade da suspensão irônica a realizar-se, na medida, em honra ao mistério, não por avidez e tédio imputados à descontinuidade ou à fragmentação. A gravitação na fantasia individual acabou sendo, de fato, uma via aberta pelos



românticos censurados por Kierkegaard como inconstantes e negligentes colaboradores no afastamento de poesia e verdade. No entanto, nos fragmentos do primeiro F. Schlegel, a ironia como parábase, ou intervenção do coro como estratégia política, não idolatra o eu, ao contrário, impede a centralização do sujeito. Esse obstáculo irônico, no entanto, durou muito pouco tempo e logo a censura à ousadia do empreendimento seria incorporada pelo próprio F. Schlegel que se converteu ao catolicismo e fundou a disciplina história da literatura que passaria a subjugar a teorização.

Com um “furor revolucionário de objetividade”, a proposta juvenil de teorização do primeiro Schlegel considerava o que há de subjetivo e de objetivo na ironia. A ironia é subjetiva na poetização, que nega as determinações no material escolhido, e objetiva ao instrumentalizar os procedimentos de acordo com aquela poetização. A ironia instrumentaliza a materialidade da obra e despreza esse aspecto em nome da poetização do material que ostenta desinteresse pela unidade, tutaméia, *poussière*... (BENJANIM, 2002, p.86 e 88) A ordem é colocada em questão na relação irônica de forma e matéria que poetiza a matéria negando qualquer unidade naturalizada por formas-de-exposição anteriores. O objetivo da ironia é formar os homens para praticar a liberdade, para isso propõe a arte como um exercício para a imaginação. Em se tratando de *Tutaméia*, são poetizadas matérias como a língua pré-Babel, elementos de cultura oral e livresca, que podem ser não-literários (filosóficos, religiosos, científicos, categorias narrativas comunitárias, etc.) e literários como, por exemplo, matérias do regionalismo. Poetizar essas matérias na estória implica negar nelas as determinações da (H)história, ver nas camponesas de Sancho as princesas de Quixote. Essa poetização se faz com humor e visa transcendência estética.

Quando Rosa declarou a Paulo Rónai (1970, p.151) que *Tutaméia* oferece uma corrida de obstáculos para o leitor, mostrou que pretendia exercitá-lo no enfrentamento de tantas inovações estruturais e que não subestima suas forças cavaleares. A alegoria do rebanho tem elementos espalhados pelo *Tutaméia*. No conto “Hiato”, o leitor é cavalo da forma que vem ressonando quando, num susto, se defronta com o touro mor da desforma: a operação subtrativa dos mitos. No “Hipotréllico”, os falantes são cavalos sob a rédea curta do normativismo linguístico. Como os intelectuais e os escritores, os vaqueiros são pessoas de pensamento livre que não vendem o próprio trabalho, cuidar do rebanho alheio<sup>79</sup>, mas negociam-no reclamando sua parcela na produção do rebanho.

---

<sup>79</sup> No caso, o rebanho é guiado pelo personagem Ladislau, seo Lau, uma das projeções da voz do autor, que aparece nos contos “Intruge-se”, “Vida ensinada” e “Zingaresca”. Mas o rebanho pertence a seo Drães que é o mais fidalgo de todos e Ladislau trabalha para ele (NOVIS, 1989, p. 38-39 e 56).

No conto “Retrato de cavalo”, o retrato moderno e aumentado do cavalo pertence a Iô Wi e o ioiô conectava com exatidão, *wired*, a representação e o representado no retrato que figura a namorada desinquieta abraçada ao ginete. Quando ela vem a ser sua ex-namorada, primeiro por brincadeira com Bio, desdenha do portento do cavalo favorecido pelo retratista, em seguida atina com “as tençoadas estranhezas” do “aspecto e existir da Moça – risonha, sonsa, a cara lambível.” A representação ou o retrato do cavalo não encerra os significados da imagem, sem memória e sem alma, mutável conforme a situação do observador iô Wi que não vê mais a moça amada, mas a Moça inquieta como o ginete quando montado por cavaleiro postiço. Mas o cavalo pertencia a Bio doído da ofensa do retrato falseador àquele cavalo do universo, cavalo de terrível alma, infrene, seu Lirialvo. Sem sossego, Bio achava que o retrato devia ser abolido, “destruído em os setecentos pedaços” e tinha de “roer nisso, às macambúzias”, ou melancólico, “sete-e-setenta vezes milmente” ou à 1770, em formulação irracionalista pré-romântica (ROSA, 1979, p.130-132). Quem sabe por mau agouro da representação, no retrato do ginete, que rouba a alma da natureza, o cavalo rola à toa de um barranco e agoniza até morrer sob os cuidados de Bio. Então, ele e iô Wi resolvem levar o retrato para “onde reportar honra e glória”, à casa mais fidalga que é a de Seo Drães, o dono do rebanho guiado por Ladislau em outros contos.

“Era verdade de-noite,  
era verdade de-dia.  
Mentira, porque eu sofria.  
RECAPÍTULO.”

Guimarães Rosa (1979, p.133)

Na alegoria do rebanho, além de So Lau, o guia da boiada, outra projeção da voz do autor é o vaqueiro Zito, um *aedo* que conjura pelo bem e cozinha para os demais vaqueiros. A corrida de obstáculos, conforme aconselham as epígrafes de Schopenhauer, deve ser repetida, de novo e de novo parte a parte relacionadas entre si e ao conjunto, até chispar. “Cavalo infrene, que corria, como uma cachoeira. Não estava ali mais.” (ROSA, 1979, p.133)

O retrato do cavalo devia ser destruído nos setecentos pedaços, de acordo com o desejo de Bio de defender a alma da materialidade do corpo avultada na representação pela semelhança da imagem à coisa: “espelhado, bem descrito, no destaque dessa regrada representação”. Como na anedota de abstração “O VERDADEIRO GATO” na qual “o menino explicava ao pai a morte do bichinho: - ‘O gato saiu do gato, pai, e só ficou o corpo do gato.’” A representação, sendo regrada como retrato, exclui o verdadeiro cavalo, o excedente não captado na semelhança da representação e do representado, o cavalo airoso e

infrene, obtido como diferença na operação subtrativa dos mitos. “Era muito um cavalo.” Ou ainda: “Era um demais de cavalo.” (ROSA, 1979, p.9, 131 e 132) A metáfora romântica da obra de arte orgânica manifesta que a unidade deve ser singular, um efeito inédito como o do fósforo deflagrado, e o valor da obra deve ser interno para que a experiência estética forme a vida. As epígrafes de Schopenhauer reiteram que a unidade na forma se constrói por relações das quais o leitor é encarregado. A forma não tem uma unidade aparente, como a de um retrato, mas essa unificação depende de um valor interno que, como critério, insiste na leitura da vida que modernamente equivale ao conjunto de propriedades de um organismo. A organicidade da obra acabou sendo facultada ao sujeito responsabilizado por ela, seu autor, e a efeitos edificantes mistificados como um filão no comércio de valores educativos, morais, religiosos, etc.

Em *Tutaméia*, o leitor é cavalo da forma que se defronta com a desforma: o desmonte da forma pela operação subtrativa dos mitos. O cavalo se porta de acordo com o cavaleiro ou de acordo com a forma, que, sendo verdadeira, torna o cavalo “refinado e afalado” ou “airoso, de manejo, de talento”; enquanto a forma postiça torna o ginete infrene. A crítica destrói ou desmonta a forma ao formulá-la, ao enfrentá-la. Mas os mecanismos das anedotas de abstração, fósforos perpétuos, não se esgotam e servem como “*exemplo instrumento de análise, nos tratos da poesia e da transcendência.*” (ROSA, 1979, p.3, 130 e 132) Mesmo porque a estória, como desforma, extrapola esses mecanismos colocando-os a serviço da poetização do material ou da negação da (H)história.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Referências

ALMEIDA, Ana Luiza Penna Buarque. *Um abreviado de tudo. Anedotas de Tutaméia*. Belo Horizonte: UNA, 2001.

ALVES, Ieda Maria Alves. “Os conceitos de neologia e neologismo segundo as obras lexicográficas, gramaticais e filológicas da língua portuguesa”. In: NUNES, José Horta; PETTER, Margarida (Org.). *História do saber lexical e constituição de um léxico brasileiro*. São Paulo: Humanitas / FFLCH/ USP, Pontes, 2002. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/2366951/Historia-do-Saber-Lexical-e-Constituicao-de-um-Lexico-Brasileiro>>. Acesso em: nov. 2011.

ARAUJO, Heloísa Vilhena. *As três graças*. São Paulo: Mandarim, 2001.

ARISTÓTELES. *A poética de Aristóteles*: tradução e comentários de Fernando Maciel Gazoni. 2006. 131f. Dissertação. (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

\_\_\_\_\_. *Organon*: les réfutations sophistiques, Paris, Vrin, 1939, 4, 165; b 20; 166 b 20.

AVELAR, Idelber. The logic of paradox in Guimarães Rosa’s *Tutaméia*. *Latin american literary review*, v. 22, n. 43, p.67-80, jan. - jun.1994. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/20119672>>. Acesso em: 5 mar. 2010.

AVELINE, João. O Barão reclamou o ouro de Moscou. In:\_\_\_\_\_. *Macaco preso para interrogatório*: retrato de uma época. Porto Alegre: Age LTDA, 1999, p.54-55. Disponível em:

<[http://books.google.com.br/books?id=ccoRK18Wt4QC&pg=PA54&lpg=PA54&dq=Apporelly+jornalista+ditadura&source=bl&ots=XfGtHXr0wz&sig=PXCAJfb\\_fj\\_N5apnUNFzZRzw7MM&hl=en&sa=X&ei=Ar9oUP2aLIT68gSp64GIAg&ved=0CCUQ6AEwAQ#v=onepage&q=Apporelly%20jornalista%20ditadura&f=false](http://books.google.com.br/books?id=ccoRK18Wt4QC&pg=PA54&lpg=PA54&dq=Apporelly+jornalista+ditadura&source=bl&ots=XfGtHXr0wz&sig=PXCAJfb_fj_N5apnUNFzZRzw7MM&hl=en&sa=X&ei=Ar9oUP2aLIT68gSp64GIAg&ved=0CCUQ6AEwAQ#v=onepage&q=Apporelly%20jornalista%20ditadura&f=false)>. Acesso em: 03 junh. 2012.

AZEVEDO, Carlos. Do modernismo em William Faulkner: *As I lay dying*. In: AMARAL, Ana Luísa; CUNHA, Gualter (Org.). *Estudos em homenagem a Margarida Losa*. Porto: Universidade do Porto. Faculdade de Letras, 2006, p.71-95. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4219.pdf>>. Acesso em: 05 dez. 2011.

BEHNKE, Kerstin. A crise da representação. *Caderno do mestrado / Literatura*, Rio de Janeiro, UERJ, nº 10, 1994, p.7-24.

BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

BOAVENTURA, Maria Eugenia. *A vanguarda antropofágica*. São Paulo: Ática, 1985.

BOLLE, Willi. *Fórmula e fábula*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

BOSI, Alfredo. Céu, inferno. In: \_\_\_\_\_. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2003, p. 227-242.

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

BUENO, Gisele Madureira. Humor e alegria em *Tutaméia: terceiras estórias* de Guimarães Rosa. 2012. 187f. *Tese*. (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, Santo André, 2012.

CALDAS. Nos tempos da Panair. In: \_\_\_\_\_. *Unlimited*. Terça-feira, 15 de junho, 2010. Disponível em: <<http://hugocaldas.blogspot.com.br/2010/06/nos-tempos-da-panair.html>>. Acesso em: 15 març, 2012.

CALINESCU, Matei. Da modernidade para a vanguarda. In: \_\_\_\_\_. *As 5 faces da modernidade*. Lisboa: Vega, 1999, p. 91-129.

CAMPOS, Augusto. Um lance de “dês” do *Grande sertão*. In: COUTINHO, Eduardo Faria (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p.321-349. (Fortuna crítica).

CAMPOS, Haroldo de. A poética da vanguarda. In: \_\_\_\_\_. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977 a, p. 131-203.

CANDIDO, Antonio. *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2002.

\_\_\_\_\_. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2000.

CARPENTIER, Alejo. *El reino de este mundo / Los pasos perdidos: prólogo del Reyno de este mundo*. México: Siglo XXI Editores, v. 2, 1994, p.12-18.

CEZAR, Adelaide Caramuru. Tutaméia (terceiras estórias): derradeira obra de João Guimarães Rosa. *Revista Trama*, Paraná: Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Volume 3, n. 5, 1º sem., p.11-24, 2007.

CHAUÍ, Marilena. Introdução à história da filosofia: dos pré-socráticos a Aristóteles. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

COMPAGNON, Antoine. Os cinco paradoxos da modernidade. Belo Horizonte: UFMG, 2003. \_\_\_\_\_. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

COSTA LIMA, Luiz. Retrospecto de uma fresta: o que devo ao estruturalismo. *Revista USP*, São Paulo, n.81, p. 130-140, março/maio 2009.

\_\_\_\_\_. *Trilogia do controle*. Rio de Janeiro: Topbooks Editora e Distribuidora de Livros Ltda, 2007.

\_\_\_\_\_. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. *Vida e mimesis*. São Paulo: Editora 34, 1995.

\_\_\_\_\_. *Limites da voz: Montaigne, Schlegel*. Editora Rocco: Rio de Janeiro, 1993.

\_\_\_\_\_. O mundo em perspectiva: Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Afrânio de Faria (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p.500-513. (Fortuna Crítica).

\_\_\_\_\_. *Mímesis e modernidade: formas das sombras*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

\_\_\_\_\_. Ficção: as linguagens do Modernismo. In: ÁVILA, Affonso. *O modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 69-86.

\_\_\_\_\_. Mito e provérbio em Guimarães Rosa. *Revista Colóquio/Letras*, n.17, p.14-28, jan. 1974.

COUTINHO, Eduardo F.. Guimarães Rosa: um alquimista da palavra. In: Rosa, João Guimarães. *João Guimarães Rosa, ficção completa (v.1)*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p.11-24.

COVIZZI, Lenira Marques. Prefácios travestidos: estudo sobre as funções dos prefácios de “Tutaméia: terceiras estórias”. In: \_\_\_\_\_. *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*. São Paulo: Ática, 1978. p.88-102.

DANIEL, Mary Lou. Post scriptum: Tutaméia. In: \_\_\_\_\_. *Guimarães Rosa: travessia literária*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968. p.178-183.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

DETIENNE, Marcel. *Les maître de vérité dans la Grèce archaïque*. Paris: Maspero, 1973.

DUARTE, Lélia Parreira. Guimarães Rosa. In: \_\_\_\_\_. *Ironia e humor na literatura*. São Paulo: Alameda, 2006. p.283-358.

DUARTE, Rodrigo. A plausibilidade da pós-história no sentido estético. *Trans/form/ação*, Marília, v.34, p.155-180, n. 2, 2011. Disponível em: <<http://www2.marilia.unesp.br/revistas/index.php/transformacao/issue/view/117>>. Acesso em: 05 jan. 2012.

ENGLEKIRK, Allan. The destruction of realism in the short prose fiction of João Guimarães Rosa. *South Atlantic Review*, v. 47, p.51-61, n. 1, jan. 1982. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3199610>>. Acesso em: 14 abr. 2010.

FANTINI, Marli. *Guimarães Rosa: fronteiras, margens e passagens*. São Paulo: Ateliê Editorial e Senac, 2003.

FIKER, Raul. *Mito e paródia: entre a narrativa e o argumento*. Araraquara: FCL/Laboratório Editorial/UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2000.

FONTIUS, Martin. Literatura e história: desenvolvimento das forças produtivas e autonomia da arte. Sobre a substituição de premissas estamentais na teoria da literatura. In: COSTA

LIMA, Luiz. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2002, p.97-198.

FREUD, Sigmund. O chiste e sua relação com o inconsciente (1905). In: \_\_\_\_\_. *Obras Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Delta, vol. VII, s/d.

GAMA, Mônica Fernanda Rodrigues. *Sobre o que não deveu caber. Repetição e diferença na produção e recepção de Tutaméia*. 2008. 195f. Dissertação (Mestrado em Letras) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

GAZONI, Maciel. Introdução, tradução e comentários. In: \_\_\_\_\_. ARISTÓTELES. *A poética de Aristóteles*: tradução e comentários de Fernando Maciel Gazoni. 2006. 131f. Dissertação. (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

HANSEN, João Adolfo. João Guimarães Rosa e a crítica. *Anais online do XXVII Seminário Brasileiro de Crítica Literária. XXVI Seminário de Crítica do Rio Grande do Sul*, 07,08, 09 de dez. 2010 PUCRS – Porto Alegre, Brasil. Disponível em:

<<http://www.pucrs.br/eventos/criticaliteraria/download/anais.pdf>>. Acesso em: 20 mai. 2012.

\_\_\_\_\_. *Grande sertão: veredas* e o ponto de vista avaliativo do autor. *Nonada*, v. 10, p.57-75, 2007a. Disponível em: <<http://seer.uniritter.edu.br/index.php/nonada/article/view/39/13>>. Acesso em: 27 mai. 2009.

\_\_\_\_\_. Forma, indeterminação e funcionalidade das imagens em Guimarães Rosa. In: SECCHIN, Antonio Carlos; ALMEIDA, José Mauricio Gomes de; FARIA, Maria Lucia Guimarães de; SOUZA, Ronaldes de Melo e (Org.). *Veredas no sertão rosiano*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007b, p.29-49.

\_\_\_\_\_. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Hedra; Campinas, Editora da Unicamp, 2006.

\_\_\_\_\_. *O O. A ficção da literatura em Grande sertão: veredas*. São Paulo: Hedra, 2000.

\_\_\_\_\_. Estranhando a semelhança. In: GUMBRECHT, Hans Ulrich; ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). *Máscaras da mimesis: a obra de Luiz Costa Lima*. Rio de Janeiro: Record, 1999. p.179-199.

\_\_\_\_\_. Ortônimo, sinônimo, homônimo: retórica do anônimo. *Clássica*, v. 5/6, p.33-56, 1992/1993.

HARDENBERG, Friedrich von. Miscelânea de observações. Tradução e notas por Eloá Heise e Ruth Röhl. In: CHIAMPI, Irlemar (Coord.). *Fundadores da modernidade*. São Paulo: Ática, 1991, p.25-30.

HEIDEGGER, Martin. O que é metafísica? In: \_\_\_\_\_. *Conferências e escritos filosóficos*. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa S/C Ltda, Rio de Janeiro, Editora Objetiva, 2009, CD-ROM.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1989.

\_\_\_\_\_. *Teoria e política da ironia*. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

ISLAS, Octavio. Seguimiento e intervención en escenarios y situaciones de riesgo y crisis en los nuevos medios sociales. *Diálogo político*, n.2, ano XXVIII, p.83-103, junio 2011. Disponível em: <[http://kas.org.ar/DialogoPolitico/pdfs/04\\_seguiementoeintervencion.pdf](http://kas.org.ar/DialogoPolitico/pdfs/04_seguiementoeintervencion.pdf)> . Acesso em: 20 nov. 2011.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *L'ironie*. Paris: Champs Flammarion, 1964.

JOLLES, André. *Formas simples*. São Paulo: Cultrix, 1976.

KANT, Immanuel. Introdução. In: \_\_\_\_\_. *Crítica da razão pura*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

KIERKEGAARD, Søren Aabye. *O conceito de ironia: constantemente referido a Sócrates*. Petrópolis: Vozes, 1991.

KRIS, Ernst. *Psicanálise da arte*. São Paulo: Brasiliense, s.d..

LÄMMERT, Eberhard. “História é um esboço”: a nova autenticidade narrativa na historiografia e no romance. *Estudos avançados*, São Paulo, v. 9, n.23, p.289-308, jan./apr.1995. Disponível em: < <http://www.scielo.br/pdf/ea/v9n23/v9n23a19.pdf> >. Acesso em: 18 mar. 2011.

LOPES, Edward; CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. *O mito e sua expressão na literatura hispano-americana*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1982.

LOPEZ, Telê Ancona. Arlequim e a modernidade. In: \_\_\_\_\_. *Mariodeandradiando*. São Paulo: Huicitec, 1996, p.17-35.

LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo Faria (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p.62-97. (Fortuna crítica).

LUKÁCS, George. O problema da perspectiva. In: \_\_\_\_\_. *Marxismo e teoria da literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p.277-284.

MARINI-IWAMOTO, Daniela. *Os movimentos de sentidos nas adivinhas: um estudo enunciativo*. 2006. 156f. Tese (Doutorado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

MARTINS, Wilson. Cendrars e o Brasil. In: \_\_\_\_\_. *A aventura brasileira de Blaise Cendrars*. São Paulo: Edusp, 2001, p. 490-500.

MERCIER-LECA, Florence. *L'ironie*. Paris: Hachette Supérieur, 2003.



MIELIETINSKI, E. M. *A poética do mito*. Rio de Janeiro: Forense – Universitária, 1987.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Unesp, 2003.

MOURA, Magali. A crítica de Hegel ao conceito de ironia em Schlegel. *Forum Deutsch*, v.7, p.58-68, 2003. Disponível em: <<http://www.apario.com.br/forumdeutsch/revistas/volume7/Ironiegechlegel1.pdf>>. Acesso em: 20 mar. 2010.

MUECKE, Douglas Colin. *A ironia e o irônico*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

NÈGRE, Léopold. *Lexilogos dictionnaire français*. Institut pasteur. Disponível em: <<http://www.cnrtl.fr/definition/noir>>. Acesso em: maio de 2012.

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

NUNES, Benedito. Tutaméia. In: \_\_\_\_\_. *O dorso do tigre*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1976.

NUÑES, Carlinda Fragale Pate; PEREIRA, Victor Hugo Adler. O teatro e o gênero dramático. In: JOBIM, José Luís (Org.). *Introdução aos termos literários*. Rio de Janeiro: UERJ, 1999, p.69-133.

OLIVEIRA, Edson Santos. *Nicas, nonadas, tutameíces: o percurso da letra na obra de João Guimarães Rosa*. 2008. 254f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

PARO, Sandra Regina. *Crítica textual em Tutaméia: terceiras estórias. O prosseguir, a travessia rítmica*. 2008. p.1-160. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Departamento de Letras, Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2008.

PAZ, Otávio. Ruptura e convergência. In: \_\_\_\_\_. *A outra voz*. São Paulo: Siciliano, 1993. p.33-58.

PLUTARCO. *Obras Morales y de costumbres: moralia (III)*. Madrid: Editorial Gredos, S.A., 1987. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/119555918/Plutarque-%C5%92uvres-morales-III-Gredos-103>>. Acesso em: 05 març. 2012.

PORTELLA, Eduardo. A estória cont(r)a a História. In: COUTINHO, Eduardo Faria (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p.198-201. (Fortuna crítica).

PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

RADARKADAFI. Bonus, apostas. <<http://bonus-apostas.com/corridas-de-cavalos>>. Acesso em: 20 nov. 2012.

RAMOS, Jacqueline. Tutaméia: comicidade e representação. In: ANAIS ONLINE DO XI CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC – TESSITURAS, INTERAÇÕES,

CONVERGÊNCIAS, p.1-6, 13 a 17 de jul. 2008, USP - São Paulo. *Anais...* São Paulo, 2008. Disponível em: <[http://www.abralic.org/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/048/JACQUELINE\\_RAMOS.pdf](http://www.abralic.org/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/048/JACQUELINE_RAMOS.pdf)>. Acesso em: 15 de mar. 2010.

\_\_\_\_\_. *Risada e meia. Comicidade em Tutaméia*. 2007. p.1-176. Tese(Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

RAYMOND, Marcel. As origens da poesia nova. In: \_\_\_\_\_. *De Baudelaire ao surrealismo*. São Paulo: Edusp, 1997. p.189-258.

RÓNAI, Paulo. *Dicionário francês-português, português-francês*. Rio de Janeiro: Lexikon Editora Digital, 2007, p.176.

\_\_\_\_\_. “Os prefácios de *Tutaméia*” e “As estórias de *Tutaméia*” (apêndice). In: ROSA, João Guimarães. *Tutaméia: terceiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

\_\_\_\_\_. *Tutaméia: terceiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

\_\_\_\_\_. *Sagarana*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971.

SAFRANSKI, Rüdiger. *Romantismo: uma questão alemã*. São Paulo: Estação Liberdade, 2010.

SANTA-CRUZ, Maria de. Zíngaros e outros boêmios no conto de J. G. Rosa. In: DUARTE, Lélia Parreira et al. (org.). *Outras margens: estudos sobre a obra de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Autêntica/ PUC Minas, 2001, p. 191-211.

SANTOS, Samantha Pires dos. *Ausência e transcendência. Vazio, nonsense e criação em Tutaméia: terceiras estórias*. 2011. p.1-96. Dissertação(Mestrado em Estudos Literários) - Universidade Estadual de Montes Claros - Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários/PPGL, Unimontes, Montes Claros, 2011.

SÃO João da-ra-rão. Disponível em: <<http://www.radio.uol.com.br/#/letras-e-musicas/virginia-rosa/sao-joao-da-ra-rao/979938>>. Acesso em: 05 abr. 2011.

SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SELIGMANN-SILVA, Marcio. Paz perpétua, guerra sem fim: visões da Europa em Friedrich Schlegel e Novalis. *Fórum Deutsch*, Campinas, v.6, p.1-12, 2002. Disponível em: <<http://www.apario.com.br/forumdeutsch/revistas/vol6/pazperpetua.PDF>>. Acesso em: 03 jan. 2010.

SIMÕES, Irene Gilberto. *Guimarães Rosa: as paragens mágicas*. São Paulo: Perspectiva, 1988. (Debates, 216).

SOERENSEN, Claudiana. Convite à ruminação: os paratextos de *Tutaméia*. *Miscelânea*, v. 5, p. 135-152, dez.2008/maio 2009. Disponível em: <[www.assis.unesp.br/miscelanea](http://www.assis.unesp.br/miscelanea)>. Acesso em: 10 mai. 2010.

SOUZA, Paulo César. Tradução, notas e posfácio. In: NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, aforismo 317, nota 77.

SPERA, Jeane Mari Sant'Ana. *As ousadias verbais em Tutaméia*. São Paulo: Arte e cultura, 1995.

\_\_\_\_\_. *A subversão da norma. Um estudo das ousadias verbais em Tutaméia*. 1994. 288f. Tese (Doutorado em Letras, Área de Filologia e Linguística Portuguesa) – Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista, Assis, 1994.

SPERBER, Suzi Frankl. Tutaméia. In: \_\_\_\_\_. *Signo e Sentimento*. São Paulo: Ática, 1982. p.103-110.

STIRNIMANN, Victor-Pierre. Schlegel, carícias de um martelo. In: SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1994. p.9-25.

SUZUKI, Márcio. *O gênio romântico: crítica e história da filosofia em Friedrich Schlegel*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

TEIXEIRA, Leônia Cavalcante. No rastro de Berganza e Cipião: trajetos do jovem Freud na literatura. *Aletria*, p.160-170, 2005.  
Disponível em: <[http://www.letras.ufmg.br/poslit/08\\_publicacoes\\_txt/ale\\_12/ale12\\_lct.pdf](http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_txt/ale_12/ale12_lct.pdf)>. Acesso em: abr. 2011.

TURRER, Daisy. *O livro e a ausência de livro em Tutaméia, de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

VALENTE, Luiz Fernando. Fiction and the reader: the prefaces of *Tutameia*. *Hispanic Review*, v.56, p.349-362, n.3, summer 1988. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/474024>>. Acesso em: 05 abr. 2010.

VAREJÃO, Filomena de Oliveira Azevedo. O português do Brasil: revisitando a história. *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: difusão da língua portuguesa*, n.39, p.119-137, 2009. Disponível em: <<http://www.uff.br/cadernosdeletrasuff/39/artigo6.pdf>>. Acesso em: jan. 2012.

### **Bibliografia consultada**

AGUIAR, Melânia Silvia. As portas da visão em dois contos de *Tutaméia*. In: DUARTE, Lélia Parreira (Org.). *Outras margens*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p.231-250.

AMADA, Emília. Sistema de informações geográficas. <[http://www.agencia.cnptia.embrapa.br/gestor/agricultura\\_e\\_meio\\_ambiente/arvore/CONTA\\_G01\\_66\\_410200710544.html](http://www.agencia.cnptia.embrapa.br/gestor/agricultura_e_meio_ambiente/arvore/CONTA_G01_66_410200710544.html)>. Acesso em: 28 out. 2012.

ANDRADE, Ana Maria Bernardes. *A velhacaria nos paratextos de Tutaméia: terceiras estórias*. 2004. 138f. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

\_\_\_\_\_. Anedotas de abstração: as estórias rosianas, *Revista Garrafa* (PPGL/UFRJ), v. 22, p. 2/1-8, 2011.

ARÊAS, Vilma. *Iniciação à comédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

BENVENISTE, E. A forma e o sentido na linguagem. In: \_\_\_\_\_. *Problemas de Linguística Geral II*. Campinas: Pontes Editores, 2005, p. 53-59.

BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: UNICAMP, 1996.

CAMPOS, Haroldo de. Manifesto da poesia pau Brasil. In: ANDRADE, Oswald de. *Trechos escolhidos*. Rio de Janeiro: Agir, 1977b (Coleção “Nossos clássicos”), p. 89-103.

CANDIDO, Antonio. Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa. In: \_\_\_\_\_. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970. p.133 -160.

DUAYER, Juarez. Lukács e a atualidade da defesa do realismo na estética marxista. ANAIS DO V COLÓQUIO INTERNACIONAL MARX-ENGELS, p.1-10, nov. 2007 UNICAMP – Campinas. *Anais...* Campinas, 2008. Disponível em: <[http://www.unicamp.br/cemarx/anais\\_v\\_coloquio\\_arquivos/arquivos/comunicacoes/gt6/sessao1/Juarez\\_Duayer.pdf](http://www.unicamp.br/cemarx/anais_v_coloquio_arquivos/arquivos/comunicacoes/gt6/sessao1/Juarez_Duayer.pdf)>. Acesso em: 05 mar. 2012.

ÉSQUILO. *As suplicantes*. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Inst. de Estudos Clássicos, 1968.

FARIAS, Emilia Maria Peixoto. Uma breve história do fazer lexicográfico. *Trama*, nº 5, v.3, Paraná, UNIOESTE, p.89-97, 2007.

FISCHER, Luís Augusto. Antonio Candido: um olhar decisivo sobre o Brasil. *Arquipélago: revista de livros e ideias*, nº 1, Porto Alegre, mar. 2005.

HARTOG, François. *Le miroir d'Hérodote: essai sur la représentation de l'autre*. Paris: Gallimard, 1980.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*: tradução, comentário e notas de Laura de Borba Moosburger. 2007. 158f. Dissertação (Mestrado em História da Filosofia Moderna e Contemporânea) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007. Disponível em: <<http://dspace.c3sl.ufpr.br/dspace/bitstream/handle/1884/13434/A%20Origem%20da%20Obra%20de%20Arte%20pdf.pdf;jsessionid=58F61185D4B770E28A0E3E7BE528BC38?sequence=1>>. Acesso em: 07 abr. 2012.

JAKOBSON, Roman. El signo y el sistema de la lengua: una reafirmación de la doctrina de Saussure. In: \_\_\_\_\_. *Arte verbal, signo verbal, tiempo verbal*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1992.

LA FEMME du roulier. Disponível em: <<http://xavier.hubaut.info/paillardes/roulier.htm>>. Acesso em: 05 abr. 2011.

LA VIGNE au vin. Disponível em: <<http://www.chansons-net.com/boire/B118.htm>>. Acesso em: 05 abr. 2011.

LEONEL, Maria Célia de Moraes; SEGATTO, José Antônio. O regional e o universal em Guimarães Rosa. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, p.1-11, São Paulo, 2008. *Anais...* São Paulo, 2008. Disponível em: <[http://www.abralic.org.br/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/052/MARIA\\_LEONEL.pdf](http://www.abralic.org.br/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/052/MARIA_LEONEL.pdf)>. Acesso em: fev. 2011.

LE TEMPS des cerises. Disponível em: <<http://letras.mus.br/desir-noir/1977494/#selecoes/1977494/>>. Acesso em: 05 abr. 2011.

LE TRENTÉ brigands. Disponível em: <[http://argot.abaabaa.com/chansons\\_paillardes.php?chanson\\_paillarde=LES\\_TRENTE\\_BRIGANDS](http://argot.abaabaa.com/chansons_paillardes.php?chanson_paillarde=LES_TRENTE_BRIGANDS)>. Acesso em: 05 abr. 2011.

LÉVI-STRAUSS, Claude. A estrutura dos mitos. In: \_\_\_\_\_. *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975, p.237-266.

MON PÈRE m'a donné un étang. Disponível em: <[http://www.youtube.com/watch?v=0K\\_mOH3eYC4](http://www.youtube.com/watch?v=0K_mOH3eYC4)>. Acesso em: 05 abr. 2011.

MONTEZ, Luiz Barros. A *Teoria do romance* de Georg Lukács e a filosofia clássica alemã. *Forum Deutsch*, v. 4, Rio de Janeiro, UFRJ, p.87-103, 2000. Disponível em: <<http://www.apario.com.br/forumdeutsch/revistas/vol4/ATEORI1.pdf>>. Acesso em: abr. 2010.

NESTROVSKI, Arthur. Ironia e modernidade. In: \_\_\_\_\_. *Ironias da modernidade*. São Paulo: Ática, 1996, p.7-21.

NUNES, Benedito. Prolegômenos a uma crítica da razão estética. In: COSTA LIMA, Luiz. *Mímesis e modernidade: formas das sombras*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980. p.IX-XVI.

PIRANDELLO, Luigi. *O humorismo*. São Paulo: Experimento, 1996.

PIRES, Maria João. Teologia e o poder das palavras: o desafio renascentista. *Revista da faculdade de Letras "Línguas e literaturas"*, Porto, vol. XIII, p.41-49, 1996. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/2725.pdf>>. Acesso em: 20 abr. 2012.

PLOTINO. *Tratados das enéadas*. São Paulo: Polar, 2000.

QUATRE-VINGTS chasseurs. Disponível em: <<http://xavier.hubaut.info/paillardes/80chasse.htm>>. Acesso em: 05 abr. 2011.

SALES, Léa Silveira. A filosofia concreta de Alexandre Kojève e a teoria do imaginário de Jacques Lacan. *Paidéia*, Ribeirão Preto, v. 12, n. 24, p.139-148, 2003. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/paideia/v12n24/03.pdf>>. Acesso em: 13 abr. 2012.

- SÁNCHEZ MARTÍNEZ, Victoria. Farsa y parodia en los films de Charles Chaplin. *Trama y fondo*: revista de cultura, n. 19, p. 99-106, 2005.
- SANTOS, Livia Ferreira. A desconstrução em *Tutaméia*. In: COUTINHO, Eduardo Faria (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p.536-561. (Fortuna crítica).
- SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- SCHWARTZ, Jorge. Vanguardas em confronto: manifestos e revistas. In: \_\_\_\_\_. *Vanguarda e cosmopolitismo*. São Paulo: Perspectiva, 1983, p. 45-89.
- SILVA, David Lopes da. 2001. *Tutaméia*: prefácio. 92f. Dissertação (Mestrado em Letras) — Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.
- SILVA, Franklin Leopoldo. Kierkegaard: o indivíduo diante do absoluto. *Revista cult*, edição 116, 2010. Disponível em:  
<<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/kierkegaard-o-individuo-diante-do-absoluto/>>. Acesso em: out. 2012.
- SPERBER, Suzi Frankl. *Caos e cosmos*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.
- VALENZA, Giovanna Mazzaro. O embate analogia X anomalia no ‘De Língua Latina’ de Varrão. *Revista X –Vol.1*, 2007. Disponível em:  
<<http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/revistax/article/viewArticle/5440>>. Acesso em: 07 abr. 2012.
- VALLS, Álvaro L. M.. Introdução. In: KIERKEGAARD, Søren Aabye. *O conceito de ironia*. Petrópolis: Vozes, 1991, p.7-14.
- VICO, Giambattista. *Princípios de uma ciência nova*. São Paulo: Nova Cultural, 2005.
- VINCENT, Jon. *João Guimarães Rosa*. Boston: Twayne Publishers, 1978.
- WEIMANN, Robert. Structure and history in narrative perspective: the problem of point of view reconsidered. In: \_\_\_\_\_. *Structure and society in literary history*. London: The Johns Hopkins Press Ltda, 1984. p.234-266.
- WIKITIONARY VOLUNTEERS. *Wiktionary*: a wiki-based open content dictionary. Florida: Wikimedia projects, 2013. Disponível em: <<http://en.wiktionary.org/wiki/yay>>. Acesso em: jan. 2013.