Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de História
Programa de Pós-Graduação em História Social

Mãos vazias e pássaros voando:

Memória, invenção e não-história em
“*Tutaméia: Terceiras Estórias*”, de João Guimarães Rosa

Camila Rodrigues

São Paulo
2009

Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de História
Programa de Pós-Graduação em História Social

**Mãos vazias e pássaros voando:
Memória, invenção e não-história em
“*Tutaméia: Terceiras Estórias*” de João Guimarães Rosa**

Camila Rodrigues

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em História Social do
Departamento de História, da Faculdade
de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
da Universidade de São Paulo, para a
obtenção do título de Mestra em História.

Orientador: Prof. Dr. Elias Thomé Saliba

São Paulo
2009

RESUMO

Em 1967 João Guimarães Rosa publica *Tutaméia: Terceiras Estórias*, livro em que a história é questionada desde o início, quando o autor define seu texto como *estória*, uma forma narrativa mais próxima à anedota e contrária às “grandes narrações” da historiografia. Em *Tutaméia*, o sertão mineiro não é apenas um cenário de carências que só pode ser expresso por discursos míticos, pois também possui a sua história, que é contada nestes textos literários extremamente herméticos, que se sustentam na temática da memória e da invenção. Para interpretar estas estórias e situá-las no contexto da modernização do sertão, partimos de pesquisas arquivísticas, filológicas e empíricas, com o objetivo de encontrar um lugar legítimo para a história na obra rosiana.

PALAVRAS-CHAVE: História; Modernização; Tutaméia; João Guimarães Rosa; Memória; Invenção;

ABSTRACT

In 1967, João Guimarães Rosa's *Tutaméia: Terceiras Estórias* was published. Defining this prose work as “estória” — narrative form closer to the anecdote and opposed to the great historiographical narratives —, Rosa challenges the concept of history from the beginning. In *Tutaméia*, the “sertão mineiro” is not merely a landscape of privations which could be better expressed by mythical discourse; in fact, it has its own history, told in Tutaméia's extremely hermetic texts founded on memory and invention. This dissertation has departed from documental, philological and empirical research to give interpretation to the “estória” texts and to situate them in the context of “sertão” modernization. The aim of this research is to find a proper place for history in Rosa's works.

Key-words: History, Modernization, Tutaméia , João Guimarães Rosa, Memory, Invention

A Isa e a Ma

A todas as crianças que leram Guimarães Rosa comigo
E me ensinaram a “brincar” com *Tutaméia*

“Deus é paciência. O contrário é o diabo.”

João Guimarães Rosa

AGRADECIMENTOS

Agradeço o apoio incondicional da minha família, especialmente meus pais, Hermelindo Souto Rodrigues e Maria Regina Moreno Rodrigues; minha irmã Rosana Aparecida Rodrigues, e seu marido, Marco Antonio de Melo; em destaque agradeço minhas sobrinhas, Isabella Venes Rodrigues e Marília Rodrigues de Mello, que foram as primeiras que aceitaram percorrer a “travessia Guimarães Rosa” comigo e as quais me ensinaram a brincar com o *Tutaméia*, transformando a pesquisa em um momento lúdico e prazeroso.

Agradeço à Escola Lumiar, que aceitou a minha proposta de oficina sobre a obra rosiana e financiou a atividade entre 2004 e 2005 e às crianças do Ensino Fundamental, experiência a partir da qual eu consegui experimentar novas formas de interpretar os textos de João Guimarães Rosa. Meu sincero “obrigada” a todos os alunos que em qualquer momento fizeram parte destas atividades.

Devo a conclusão deste trabalho a muitas pessoas, amigos novos ou antigos, que estiveram sempre observando o meu processo e intervindo para o bem desta travessia, e aos quais peço desculpas por não nomeá-los todos, como eu gostaria e eles mereceriam, mas há alguns que eu não posso deixar de agradecer especialmente, meus grandes amigos, irmãos escolhidos pelo coração :

Lidiane Soares Rodrigues – pelas energias positivas e por ter sido sempre meu modelo de talento; Rafael Scopacasa, meu “professor de grego clássico”, por estar ao meu lado constantemente, mesmo quando muito longe, quem ensinou o que é amizade verdadeira; Bernardo Brayner – rosiano que Guimarães Rosa me “apresentou” e que me presenteou com “*Ooó do vovô*”, e outras referências e diálogos; Carlos Ogawa, que aceitou percorrer comigo os mistérios hermenêuticos do “*Palhaço da boca verde*” para desvendarmos com Ovídio o enigma de *Ona Pomona*; Bruno Gambarotto, pelas revisões desde primeiros suspiros desta pesquisa e pelo dom de me fazer gargalhar dos meus “piores suplícios”; Juliana Serzedello, a “preta chique” que sempre bateu os atabaques da Bahia por esta pesquisa; Mirela Guimarães, pelo apoio incondicional e por ter me recebido em sua casa para discutir o texto de qualificação; Lucas Bleicher, o “Fifi”, que acompanhou o dia-a-dia e soube de absolutamente tudo o que aconteceu durante a feitura desta dissertação, pela paciência e carinho inesgotáveis; e Cida do Vale, que me ensinou a ultrapassar sem medo imensos obstáculos.

Agradeço aos mineiros Abiatar David Souza Machado, Cristiano Moreira e Ricardo Divino dos Santos, que “*têm esses peixes e dão de coração*”. Às “rosianas” Gisele Madureira Bueno e Vera Teodozio, sempre dispostas a prosear sobre Guimarães Rosa, nosso assunto favorito. Agradeço a todos os “tutaméicos”, que discutiram comigo pedaços desta pesquisa pela Internet, através da lista de e-mails ou do blog, ambos com o nome “*Tutaméia*”, em especial a Raul Ribeiro, porque “*amigo é coisa pra se guardar debaixo de sete chaves*”; Halem Souza pelas “aulas” de literatura brasileira e Roy Frenkiel, por ter sido a representação do paradoxo e do contraponto ideal a esta dissertação.

Meus agradecimentos francos a Fernando Brant, Arysbure Batista Eleutério e Edivaldo Tadeu Sander da Costa, que me guiaram pelo caminho de ausências da história da extinta Estrada de Ferro Bahia-Minas.

Meus agradecimentos a Laura de Mello e Souza, que descobriu na graduanda que eu fui uma pesquisadora e foi a primeira a apostar nela, e, desde então, esteve sempre ao meu lado, inclusive tendo participado da minha banca no exame de qualificação, juntamente com Yudith Rosenbaum. Agradeço, também, a todos os amigos que lá estiveram, pessoalmente ou não, naquele dia.

Agradeço aos funcionários do Setor de Pós-Graduação da FFLCH e aos bibliotecários do Arquivo João Guimarães Rosa, no IEB – USP e da biblioteca Florestan Fernandes – FFLCH- USP.

Meu agradecimento aos professores Luiz Roncari; Nicolau Sevcenko; Julio Pimentel; Jeanne Marie Gagnebin e Jorge Grespan, que ministraram cursos fundamentais e que sempre mantiveram o diálogo aberto.

Agradeço às pessoas que em algum momento abriram suas portas à discussão desta pesquisa, recebendo-me pessoalmente, comentando meus textos ou respondendo a e-mails: os professores Luiz Fiorin, Sandra Vasconcellos, Flávio W. Aguiar, Cleusa R. P. Passos, Claudia de Arruda Campos, Aurora Bernardini, Marcus V. Mazzari, Susana K. Lages, Sara Albiere, Maria Aparecida de Aquino, Francisco Alambert, José Vinci de Moraes, José Miguel Wisnik, José Antonio Pasta Jr., João Adolfo Hansen, Marcio Seligmann Silva, Dieter Heideman, Luiz Costa Lima, Alfredo Bosi, Jorge Grespan, Marlene Suano.

Agradeço a todos os participantes do grupo de estudos “*Produção Cultural no Brasil*”, em especial a Patrícia Raffaini, que discutiu muitas vezes comigo a questão da narrativa infantil da história.

Em especial, agradeço o apoio e leituras constantes de Ettore Finazzi-Agrò e Willi Bolle, pela obra tão instigante que deu origem à idéia desta pesquisa e pela forma sempre bem disposta a estabelecer diálogos com a qual me recebeu.

Se fosse possível mensurar sentimentos como admiração, gratidão e carinho, eu o faria neste momento para Elias Thomé Saliba, o “Professor Elias”, que acolheu esta pesquisa como orientador, presenteando-a com sua erudição e ainda muito mais do que trazendo conteúdo metodológico ou bibliográfico, lembrando sempre que “*nada é tão sério que não possa ser comentado por uma anedota.*” Além disso, ao me receber em seu convívio acadêmico, apresentou-me seus outros orientandos com os quais aprendi lições de pesquisa e de vida que levarei para sempre.

Finalmente, um agradecimento póstumo a João Guimarães Rosa, por *Tutaméia* e por ter me ensinado a sempre atentar para o lirismo, desde há muitos anos.

Esta pesquisa recebeu apoio financeiro da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo - FAPESP, entre 2007 e 2009.

Sumário

INTRODUÇÃO : MÃOS VAZIAS E PÁSSAROS VOANDO.....	10
CAPÍTULO 1: A HISTÓRIA NAS ESTÓRIAS	15
1.1 Como a Estória pode contar a História? - Uma “Teoria da Estória”.....	15
1.2 Estórias do Brasil – Outros lugares da História na obra de Guimarães Rosa.....	28
1.3 Tutaméia: Quase-nada e mea omnia: O livro “etcéterimo” de Guimarães Rosa....	32
CAPÍTULO 2: A HORA DA PALAVRA	48
2.1 Lá, nas campinas	51
2.1.1 Hora das recordações.....	56
2.2 Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi	62
2.2.1 Hora das inventações	66
2.3 O Palhaço da boca verde	73
2.3.1 Hora das estórias	78
2.4 Hora da representação	85
CAPÍTULO 3: AS MÃOS VAZIAS: ESTÓRIAS DA HISTÓRIA DO SERTÃO.....	87
3.1 Elementos de um discurso histórico no ficcional rosiano em Tutaméia.....	87
3.2 Uma tradição cultural do sertão.....	91
3.2.1 <i>O Escrevinhador de relatos ouvidos.- Lá, nas campinas</i>	93
3.2.2 Citava caso da sua infância - Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi	96
3.2.3 <i>Imagine o que o circo era – Palhaço da boca verde</i>	97
3.3 Modificações sentidas na tradição cultural do sertão	100
3.3.1 <i>Em busca das palavras - Lá, nas campinas</i>	113
3.3.2 <i>Inventar para guardar a experiência - Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi</i>	114
3.3.3 A anulação da grande narrativa - Palhaço da boca verde	115
CAPÍTULO 4 : PÁSSAROS VOANDO : POR QUE E COMO AINDA NARRAR ESTÓRIAS?	117
4.1 Por que é preciso uma nova história?.....	118
4.2 Como ainda narrar estórias?	120
CONCLUSÃO - Nem mãos vazias, nem pássaros voando: Invariáveis projetos?	130
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	135
ANEXOS – FOTOCÓPIAS DAS ESTÓRIAS PUBLICADAS EM PULSO.....	147
1. Lá, nas Campinas	148
2. Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi	150
3. Palhaço da boca verde	152

INTRODUÇÃO : MÃOS VAZIAS E PÁSSAROS VOANDO

Todos gostariam de narrar sua vida a um anjo
(Guimarães Rosa “*A vela ao diabo*” – *Tutaméia*. P.22)

Em 1980, o grupo Corpo - de Belo Horizonte - executou a coreografia “*O último trem*”, introduzida por uma ligeira contextualização do tema:

No ano de 1966, o governo militar decretou a desativação da estrada de ferro Bahia – Minas [EFBM] que ligava Minas Gerais ao mar. Desde esse momento, várias cidades que viviam em função dessa ferrovia e que nela tinham o seu único meio de comunicação ficaram no abandono, no esquecimento, quase em ruína.¹

A história da desativação da linha férrea é contada pelo balé a partir da sensação de abandono sentida por aquela população². Ao relembra-las, estamos entrando em contato com uma versão artística daquilo, que pode ser entendida como “a verdade” sobre o acontecido.

Entretanto outras narrativas não-artísticas também relembram esse fato. No livro *Estrada de ferro Bahia e Minas: A ferrovia do Adeus*, de Arysbur Eleutério, - um ex-ferroviário da empresa -, lemos um relato que reforça a mesma sensação, mas percebemos que este abandono parece ter resultado em uma extinção material e na memória da linha de ferro: Desde meados do século XX há poucos ex-ferroviários nas cidades por onde a ferrovia passava e também não existem arquivos, documentos, ou outras formas de manutenção desta memória³.

Ainda que muito longe da objetividade esperada nos relatos historiográficos, o livro de Eleutério apresenta um levantamento mais completo sobre o acontecimento ao contar uma versão da história da linha férrea que já representou a comunicação de uma das regiões mais “à margem” do Estado de Minas com o mar, e toda a sorte de trocas – econômicas e culturais – que isso poderia trazer.⁴

Na época imediatamente anterior à desativação, o Governo - que sempre estivera quase que completamente ausente - começou a se apresentar mais

¹ Encarte das trilhas sonoras dos balés **Maria, Maria e O último trem**. Selo Nascimento. 2002

² As letras das canções foram compostas quase que em sua totalidade por parceria entre Milton Nascimento e Fernando Brant. Nos extras do documentário *Milton Nascimento – A sede do peixe*, editado em DVD em 2004, podemos assistir a uma entrevista com Fernando Brant, em que ele cita a história da EFBM.. In: HOLANDA, Lula Buarque de & JABOR, Carolina. **Milton Nascimento. A Sede do peixe. Extras: Paisagens de Minas**. 2:20 min.

³ ELEUTÉRIO, Arysbur Batista.. **Estada de ferro Bahia e Minas-A ferrovia do adeus**. Pp. 8-9

⁴ Ibidem . Pp. 64-65

incisivamente no cotidiano daquela população. As novas tomadas de posicionamento estatal já haviam sido percebidas na época e, conforme lemos em um texto de 1968:

O sistema industrial ocasiona tais efeitos, (...) primeiramente pela constituição de uma rede de transportes e de comunicações, cada vez mais extensa, aumentando os contatos entre populações. Aquela rede, no entanto, é constituída, na sua maior parte, por investimentos estatais⁵

O que nos parece interessante perceber é que o Governo acabou atuando de forma a tornar os populares dependentes das benfeitorias que a eles tinham sido ofertadas, no entanto, como mostrou nosso exemplo, qualquer momento de crise – como a necessidade de reduzir gastos públicos, por exemplo – podia levar à anulação dos direitos oferecidos pelo Estado e a uma situação de abandono.

Os discursos que tratam especificamente da desativação da EFBM não priorizam essa perspectiva mais ampla; mesmo levantando rapidamente o seu contexto imediato, não fazem muito mais do que recolocar questões, como perguntar quais foram os reais interesses por trás desta desativação.

Para este questionamento, ainda no século XXI, não há uma resposta definitiva, mas é possível levantar algumas questões se considerarmos que os poucos discursos sobre esta história, produzidos pelos que a viveram, destacam a força com a qual a ordem de desativação - vinda de uma instituição totalmente exterior à realidade local - ocasionou mudanças significativas no fluxo do cotidiano dos homens que a usavam para sobreviver.⁶

Contando com poucos relatos sobre o acontecimento, a desativação da EFBM deixa a marca de ser uma narrativa curta daquilo que nós chamamos de um dilema brasileiro, em que nenhum direito pode ser realmente assegurado, pois depende sempre de interesses externos – estatais, ou econômicos – e leva em consideração a sobrevivência dos seus atores, o que acaba gerando uma série infindável de lacunas e questionamentos não respondidos.

Em um possível anedotário, ainda inexistente, sobre os hábitos cotidianos do norte das Minas Gerais no século XX, deve-se levar em consideração esta anedota, pois ela parece sintetizar todo um fluxo de atuações sentidas naqueles tempos. O que nos

⁵ LOPES, Juarez. **Desenvolvimento e mudança social**. Pp. 65-66

⁶ A transferência dos ferroviários para outros municípios teve que ser aceita por eles, não apenas como forma de garantirem seus empregos como servidores públicos, mas também porque a maioria deles só sabia trabalhar em estradas de ferro. Assim, as pequenas cidades que tinham na EFBM sua porção de vida acabaram tendo que aprender a sobreviver, lutando para não se transformarem em ruínas. ELEUTÉRIO, Arysbur Batista.. **Estada de ferro Bahia e Minas-A ferrovia do adeus**. P. 65

cabe destacar é que os discursos sobre este acontecimento carregam sempre duas características: tom memorialístico e lacunar, como se não fosse possível afirmar nada por completo, somente a partir de questionamentos e indicações, como se fossem anedotas.

Podemos pensar que os discursos lacunares sobre a história da EFBM podem ilustrar bem o contexto específico do livro *Tutaméia: terceiras estórias*, de João Guimarães Rosa, publicado em 1967, que trazia estórias primeiramente para o jornal *Pulso*, entre 1965 e 1967.

Tutaméia - Terceiras Estórias, o último livro que Guimarães Rosa publicou em vida, foi considerado uma síntese de toda a sua obra, presente nas cerca de quarenta estórias curtas e quatro prefácios em que o autor traça roteiros para a compreensão dos seus mecanismos criativos.⁷

Em *Tutaméia*, a primeira impressão que temos é a de que os textos apresentam-se de forma extremamente lacunar, suas personagens estão sempre sujeitas à quase que total ausência de qualquer assistência social ou jurídica, mas elas atuam em momentos que se configuram como uma coleção de instantes reveladores da sua carência, e também da sua total crença na capacidade de reinventar sua realidade.

Nestas estórias, observamos elementos recorrentes, como a representação a partir dos elementos ausentes; a freqüente participação de narradores externos ao ambiente do sertão; a presença marcante da idéia de cidade e o enfoque dado ao tema da memória ligado à invenção. É neste último grupo que destacamos como evidente a importância da reflexão do sertanejo sobre a sua atuação na temporalidade ou, em última análise, da legitimidade da reflexão sobre a sua história.

Assim, estas narrativas propõem atuar de modo análogo aos discursos sobre a extinta estrada de ferro, pois parecem querer representar uma modernidade que não deu certo e sobre a qual, eventualmente, é impossível falar, restando apenas a coleção de marginalizados do projeto, que sobrevivem como podem. Se em *Tutaméia* temos uma espécie de noticiário oral do sertão⁸, em que os casos do imaginário popular ganham força, a interpretação de seu conteúdo encaminha-nos para a idéia de sobrevivência da comunidade e do seu imaginário.⁹

⁷ C.f. BRASIL, Assis. **Guimarães Rosa**. Pp. 57-67

⁸ C.f. BOLLE, Willi. **Fórmula e fábula teste de uma gramática narrativa, aplicada aos contos de Guimarães Rosa**. P. 115.

⁹ BOLLE, Willi. **Fórmula e fábula teste de uma gramática narrativa, aplicada aos contos de Guimarães Rosa**. P. 115. Consideramos que conhecer e construir, sua própria história e identidade é algo

Nossa proposta é interpretar o livro, priorizando os elementos que remetem às temáticas da memória e da invenção e, com isso, apresentar e analisar a tendência das personagens a construir suas versões sobre suas temporalidades, pois nosso objetivo é entender a história, como processo temporal na obra, e não explicá-la ou relacioná-la diretamente ao discurso historiográfico. Isso porque acreditamos que uma obra de arte não pode ser limitada a padrões ideológicos exteriores a ela. Textos como os de Guimarães Rosa podem ajudar-nos a entender dinâmicas da história, não de maneira datada, mas em perspectiva maior, na longa duração.

Para isso, esta dissertação procura um lugar adquirido pela história na obra rosiana em quatro capítulos:

Capítulo 1: *A História nas Estórias* - Aqui introduziremos os dois temas centrais do trabalho: as relação entre História e Literatura em Guimarães Rosa e o nosso objeto de estudo, o livro Tutaméia. Isso será abordado a partir do que encontramos nos textos de recepção do volume ainda nos anos 1960, e também na *Fortuna Crítica* rosiana em geral. Também falaremos das idéias de alguns teóricos que se debruçaram sobre o tema da relação entre os diversos tipos de narrativa.

Capítulo 2: *A Hora da palavra* - Nesta parte, debruçar-nos-emos sobre a linguagem de três estórias escolhidas: *Lá, nas campinas* e a temática da memória; *Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi* e a temática da invenção; *Palhaço da boca verde* e a temática da não-história. Ao final, apontaremos a necessidade de abordar detalhadamente as formas representativas ficcionais usadas por Guimarães Rosa para entender as relações entre a história e a ficção nessa obra.

Capítulo 3: *As mãos vazias: Estórias da história do sertão* – Neste trecho, trataremos mais profundamente dos discursos sobre o sertão rosiano, que, conforme tentaremos deixar claro no capítulo, na época da escrita de Guimarães Rosa, estava em fase de desgaste de todas as suas expressões tradicionais. Trataremos igualmente dos processos de esvaziamento registrados: anulações ecológicas, históricas e culturais. Optamos por nos debruçar sobre as representações das tradições sertanejas e depois sobre as recriações ficcionais das modificações ou mesmo anulações que nelas foram sentidas.

que pode sustentar e manter as sociedades e o possível discurso histórico, montado pela construção de um imaginário, que pode dialogar com uma percepção ou reflexão sobre as temporalidades e, nesse sentido, figurar como bem próximo das construções do imaginário coletivo. C.f. MENEZES, Ulpiano Bezerra de. *Identidade cultural e arqueologia*. Pp. 182-190

Capítulo 4: *Pássaros voando - Por que e como ainda narrar estórias?* - Nesta parte, retornaremos a um dos temas abordados em nosso primeiro capítulo: a importância de narrar e as dificuldades de executar este exercício. Trataremos de algumas idéias de pensadores importantes sobre o tema da filosofia da linguagem, bem como das suas possíveis relações com o texto de *Tutaméia* e com a temática do humor.

Considerações finais - *Nem mãos vazias, nem pássaros voando: invariáveis projetos?* - À guisa de conclusão, voltaremos a abordar as dificuldades de representação e vivência no sertão mineiro, destacando a opção constante de projetar saídas definitivas para o cenário de privações que identificamos em nosso recorte nas estórias de *Tutaméia*.

O dito popular “melhor um pássaro na mão do que dois voando” dá conta de comentar tentativas de anulação da dificuldade em sobreviver em situações nas quais as poucas oportunidades apresentam-se de forma subjetiva, e qualquer exemplo mais objetivo ofertado deve ser agarrado como tentativa de sobrevivência.

Em *Tutaméia*, muitos ditos populares são desconstruídos, como quando, em *Quadrinho de Estória*, para comentar a sensação de um homem recluso em prisão, Guimarães Rosa a descreve como sendo a de quem está com “*mãos vazias e pássaros voando.*” (T. P. 122)¹⁰

Esta pode ser uma imagem sintética da situação das personagens do livro, no qual podemos notar casos de privações várias, mas sempre contando com a constante reação dos sujeitos: as mãos da realidade estão vazias, mas os pássaros da imaginação continuam voando, para narrar suas próprias histórias, mesmo que sendo apenas através de “*anedotas de abstração.*” (T. P. 3)

¹⁰ Doravante, sempre que formos citar o texto de *Tutaméia*, estaremos nos referindo a primeira edição do livro, que é nosso objeto de pesquisa e responde pela referência ROSA, João Guimarães. **Tutaméia :Terceiras Estórias**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora.1967. Excetuando as citações em epígrafes, convencionamos indicar os trechos de *Tutaméia* no texto pelo símbolo T., seguido da indicação da página na primeira edição do livro, entre parênteses, ao lado da menção.

CAPÍTULO 1: A HISTÓRIA NAS ESTÓRIAS

A gente vai - nos passos da história que vem
(Guimarães Rosa “*Uai, eu?*” – *Tutaméia*. p.150)

Qual é o lugar da história na obra de Guimarães Rosa?¹¹ Para tentar responder esta pergunta, pensamos em como este autor trabalha representações em sua obra, apontamos possibilidades sobre como a reflexão histórica foi feita a partir da estética, ou sobre como a estória pode contar a história.

1.1 Como a Estória pode contar a História? - Uma “Teoria da Estória”

É o que mais se parece com a ‘felicidade’: um modo sem
seqüência, desprendido dos acontecimentos – camada do nosso
ser, por ora oculta – fora dos duros limites do desejo e de razões
horológicas.¹²
(Guimarães Rosa, “*Sobre a escova e a dúvida*” . *Tutaméia*. P. 150)

No primeiro trecho de *Tutaméia*, o que abre o prefácio - *Aletria e Hermenêutica* -, Guimarães Rosa aborda a complexa discussão sobre as relações entre a história e a composição ficcional:

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. A anedota, pela etimologia e para a finalidade, requer fechado ineditismo. 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. Nem será sem razão que a palavra 'graça' guarde os sentidos de gracejo, de dom sobrenatural, e de atrativo. No terreno do humor, 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. Não que dê toda anedota evidência de fácil prestar-se àquela ordem de desempenhos; donde, e como naturalmente elas se arranjam em categorias ou tipos certos, quem sabe conviria primeiro que a respeito se tentasse qualquer razoável classificação. E há que, numa separação mal-debuxada caberia desde logo séria assaz sugestiva - demais que já de si o drolático responde ao mental e ao abstrato - qual, a grosso modo e até que lhe venha apropriado, perdõe talvez chamar-se de : 'anedotas de abstração. (T. Pp. 3-4)

¹¹ Aqui estamos nos referindo ao título do texto Ruiz RONCARI. **O lugar da história na obra de Guimarães Rosa**, de 2003, no qual Roncari apresenta as bases do seu pensamento sobre história na obra rosiana.

¹² Horológico refere-se a relógios, cronométrico; o termo é derivado do latim *horologium*, que quer dizer 'relógio'. MARTINS, Nilce Sant'Anna . **O léxico de Guimarães Rosa** . P. 266

O início deste trecho foi lido por alguns comentadores como uma simples negação da história expressa claramente. No livro *João Guimarães Rosa – travessia literária*, de Mary L. Daniel, a autora chega a modificar a primeira frase do parágrafo em citação direta, transformando-a em *A estória não quer dizer história*¹³.

Em sua leitura, Daniel desfaz a montagem da construção originalmente truncada, já que, no texto rosiano, a apresentação dos contrários faz-se em sucessivos cortes na harmonia das frases. Ao observar este procedimento narrativo - que vai se repetir em todo o livro - nos perguntamos o motivo desta opção, que, em última análise, envolve um questionamento da relação do escritor e do leitor com o tempo, que conforme ainda veremos melhor neste texto, era capital para Guimarães Rosa e aparece claramente em muitos momentos de *Tutaméia*, como quando o autor afirma que:

O tempo não é um relógio - é uma escolopendra. (A violeta é humildezinha, apesar de zigomorfa; não se temam as difíceis palavras).
(T. P. 151)

Atentar para as soluções narrativas escolhidas por Guimarães Rosa - percebendo seu caráter contraditório ou trucado - serve para começar a entender a proposta da mensagem original, que - sem prejuízo - não pode ser transformada em uma afirmação plena de sentido, conseqüentemente fechando-se a outras possibilidades interpretativas, assim não se pode mais recorrer aos “*mui hábeis pontos e caminhos*.” (T. P. 1) É desta forma que podemos pensar na possibilidade de outro tipo de escrita da história, esta construída sobre a graça ou a transcendência, que só podem ser expressas através de uma linguagem que renega as temporalidades lineares através de artifícios, como o uso dos paradoxos, por exemplo.

Ao dizer que a estória “*não quer ser história*”, mas atuar contra ela, Guimarães Rosa institui o caráter paradoxal nas relações entre estes discursos, pois o fato de que a rigor esta diferenciação possa ser colocada, não significa que a estória não quer dizer história, muito menos que não é, pois, resumir a postura rosiana a uma frase simplificadora apenas mata a riqueza da complexidade do discurso. A nós é mais interessante atentar, inicialmente, para outro ponto do trecho: O que Rosa está considerando como estória e história?

A história a qual Guimarães Rosa parecia se referir em 1967, diz respeito a um tipo de narrativa mais ligada àquilo que conhecemos como história tradicional, que nas últimas décadas pode ser lida como positivista em alguns momentos, e que está sempre

¹³ (Grifo nosso). DANIEL, Mary L. **João Guimarães Rosa: travessia literária.**

à procura de ligações diretas entre os fatos e se preocupa inicialmente com os grandes nomes, os grandes monumentos, a cronologia, o que é sempre disposto em grandes narrativas.

A estória é uma composição exclusiva ao universo rosiano, que é definida pelo prefácio *Aletria e Hermenêutica*, como sendo algo que é contra a história e mais parecido com a anedota e desta forma, difere-se dos seus correlatos em literatura: a estória não é conto (*short story*), nem *chiste* ou adivinha – é antes uma junção delas todas, em constante discussão.

Ao formular esse tipo de narração, Guimarães Rosa parece estar em busca de um questionamento radical da idéia de narrativa, e faz isso pela definição do que ela não é.¹⁴

Como vemos, a tônica dominante do discurso rosiano parece ser a de questionar qualquer enquadramento, então, quando o autor sugere a atuação da estória como outra hipótese narrativa - esta mais ligada aos atores anônimos e suas historinhas cotidianas -, o autor podia estar colocando uma nova possibilidade de relação entre o discurso ficcional e o da história: a historiografia podia ser estória e, com isso, adquirir o caráter sintético e sensorial da anedota.

A história passou por uma fase que chamamos de “*tendência antipositivista*”, que começou a ser pensada na Alemanha em fins do século XIX.¹⁵ Desta tônica nasceram novas formas historiográficas, que primavam pelo questionamento dos formatos tradicionais, seja em relação ao método, à perspectiva ou à narrativa. Neste processo, a historiografia passou a também levar em consideração formas narrativas como a anedota.

Anedota diz respeito uma narração sucinta de um caso jocoso ou curioso. Para a maioria dos historiadores, ela sempre foi tolerada apenas como ilustrações, no entanto, para os novos historiadores

A anedota indisciplinada apelou para aqueles (historiadores) dentre nós que queriam interromper as Grandes Histórias”, pois se constituiu em “uma particularidade veemente e

¹⁴Guimarães Rosa vai contra qualquer concepção previamente definida. Assim, embora suas colocações possam aparecer como iconoclastas, veremos que seu discurso também atua ao revés do pensamento de grupos que assumem posicionamentos questionadores, como os modernistas. C.f. RONCARI, Luiz Dagobert de Aguirra. **O Brasil de Rosa: o amor e o poder**. Pp. 15-16. É interessante observar que, ao fazê-lo, o autor utilize-se do procedimento que contesta para reforçar seu argumento.

¹⁵DIAS, Maria Odila Silva. **Hermenêutica do cotidiano na historiografia contemporânea**. Pp. 224-225

crítica que introduziria uma pausa ou mesmo um lapso no limiar da história.¹⁶

Quem primeiro aderiu ao uso da anedota pela historiografia foram os grupos de esquerda britânica, especialmente os que atuavam de forma radical.¹⁷ Ao resgatar esta origem historiográfica, abrimos um parêntese para lembrar que as preocupações de Guimarães Rosa – com os mais à margem – podem aproximar-se das de alguns pensadores com visões políticas bem definidas, como Walter Benjamin.¹⁸

Para Susana Kampff Lages, esta ligação entre os textos, que poderia ser forçada se consideradas as diferenças espaciais e temporais entre as obras, ganha certa legitimidade, pois existe uma citação do autor sobre este pensador que nos dá certa idéia de como Benjamin foi lido por nosso escritor:

Em uma entrevista dada ao diplomata brasileiro Fernando Camacho, em 1966, e publicada em 1978 pela revista Humboldt. A menção a Benjamin ocorre em resposta a uma questão referente a influências por ele sofridas e modelos para sua literatura: ‘Sim, mas na mesma hora que eu leio tenho de fato paixão por aquilo, gosto imenso, de maneira que entra, deve ter entrado muita coisa. Mas ao mesmo tempo, pobre de mim, entra eu junto com... Julio Dantas, Fernando Camacho, Walter Benjamin, Goethe, Rubem Braga, Magalhães Júnior, Machado de Assis, Eça de Queirós. Nada é alto demais. Nem baixo demais. Tudo é aproveitável...’¹⁹

Entretanto devemos salientar que, ao trazer à tona essas hipóteses de relação entre o ficcionista e o pensamento de Benjamin, não estamos aproximando a figura de João Guimarães Rosa de qualquer posição política, isso porque consideramos a fala que ouvimos do crítico Antonio Candido no *Seminário Internacional João Guimarães Rosa – Grande Sertão: Veredas e Corpo de Baile - 50 anos*²⁰, quando este contou que teria encontrado o autor no *Congresso de Escritores Latino - Americanos*, em janeiro de 1965, em Gênova.²¹

¹⁶GALLAGHER, Catherine & GREENBLATT, Stephen. **Contra-história e anedota**. Pp.59-62.

¹⁷C.f. GALLAGHER, Catherine & GREENBLATT, Stephen. **Contra-história e anedota**. Pp.65-66

¹⁸Sobre leituras benjaminianas dos textos de Guimarães Rosa confira BOLLE, Willi **Grande Sertão: Cidades**.

¹⁹ LAGES, Susana Kampff. **As asas da interpretação – Notas sobre anjos em Walter Benjamin e Guimarães Rosa**. P. 133.

²⁰ O Seminário em comemoração ao cinquentenário de publicação de ‘*Grande Sertão: Veredas*’ e ‘*Corpo de Baile*’, realizado pelo IEB-USP na semana de 15 a 19 de maio de 2006, no anfiteatro de Geografia da Universidade de São Paulo. A fala de Antonio Candido aconteceu na tarde de 15 de maio de 2006.

²¹ O Congresso aconteceu no Hotel Savoia Magestic, em Gênova, onde Antonio Candido também estava hospedado. Como anexo da 3ª. Edição da *Correspondência de João Guimarães Rosa com seu tradutor italiano Edoardo Bizzari*, publicada pela Editora Nova Fronteira em 2003, encontramos uma reprodução fac-similar de uma carta autógrafa, em papel timbrado do Hotel Savoia Magestic, enviada em 28 de janeiro de 1965. ROSA, João Guimarães. **Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzari**. P.p. 195-196

Foi neste Congresso que Guimarães Rosa esclareceu que o fato de ter deixado a sala durante o debate sobre a posição política do escritor foi mais por monotonia do que por protesto, conforme disse ao seu entrevistador Günter Lorenz, ainda naquela ocasião:

Embora eu veja o escritor como um homem que assume uma grande responsabilidade, creio entretanto, que não deveria se ocupar de política; não desta forma de política. Sua missão é muito mais importante: é o próprio homem. Por isso a política nos toma tempo valioso. Quando os escritores levam a sério o seu compromisso, a política se torna supérflua. Além disso, eu sou escritor, e se você quiser, também diplomata; político nunca fui.²²

No evento pelo cinquentenário do *Grande Sertão : Veredas e Corpo de Baile*, Candido lembrou uma conversa que teve com Guimarães Rosa naquele evento, quando ouviu do autor uma colocação intrigante, explicando que entendia que o crítico possuía um pensamento socialista, mas que esse tipo de discussão não era o que mais importava, já que “*o mais importante era saber se Deus existe*”.

A platéia do *Seminário* achou a anedota muito engraçada, mas pareceu-nos que esta não devia provocar apenas risos, especialmente se retomarmos as já citadas colocações do autor sobre a literatura e a visão política. No entanto, especialmente para um intérprete de *Tutaméia*, é fundamental considerar as anedotas como narrativas que podem ser jocosas, mas sempre possuem seu viés crítico, que deve ser considerado.

Tomar como prioridade o questionamento da existência de Deus e não um posicionamento mais voltado ao pensamento do discurso da esquerda pode soar como algo engraçado, pois o autor coloca quase que no mesmo nível as discussões sociais e as concepções populares, que passam a ser apenas diferenciadas pelas perspectivas de abordagem: para Guimarães Rosa, as racionalidades populares podiam discutir aquilo que comumente é tomado como “*questão social*”, mas o fazem colocando inicialmente o questionamento da sobrevivência, e não a discussão de idéias.

Ao fechamos este parêntese a respeito da posição política de nosso autor, voltamos à problematização da forma narrativa, lembrando que, se a estória quer-se parecida à anedota - que é a “*contra-história*”- desde o final do século XX os historiadores passaram a utilizá-la. “*As histórias a que se deseja chegar através da anedota poderiam, pois, ser chamadas ‘contra-histórias’* “ e isso não significa apenas oposição entre elas, já que

²² LORENZ, Günter. *Diálogo com Guimarães Rosa*. Pp. 62-63

contra-história e história são antes momentos de um processo conflitual contínuo que atividades antagônicas substanciais com características independentemente distintas.²³

O termo “contra-história” é definido por Gallagher & Greenblatt como

um espectro de assaltos aos *grands récits* herdados do século passado (o XIX). (...) a contra-histórico opõe-se não só às narrativas dominantes mas também aos modos prevaletentes de pensamento histórico e métodos de pesquisa; a partir daí, se for bem-sucedida, ela deixa de ser “contra”. Os próprios *grands récits* do século 19 começaram como contra-histórias. (...) Há épocas em que, mesmo entre os historiadores profissionais, o impulso para desacreditar as velhas narrativas e os velhos métodos se afigura mais forte do que o impulso para sintetizar as novas narrativas e os novos métodos, e as décadas de 1960 e 1970 constituíram uma dessas épocas.²⁴

Desta forma, ao retomarmos leituras como a que foi feita por Daniel, lembramos que aquela marca a posição de alguns críticos literários que buscam iluminar o texto ao procurar identificar aquilo que o autor “quis dizer” - o que pode não ser uma busca sem sentido ou ingênua -, mas para um historiador que se debruça sobre um texto literário, a procura deve partir da identificação “do que o autor disse”, bem como as suas consequências, pois assim pode melhor extrair o tema da história.

Tomando o texto desta forma, parece-nos que a estória conta a história na medida em que nela há o espaço ótimo para a rememoração e, especialmente, para que a invenção atue como meio de articulação das temporalidades, e a realidade não figura como um dado já pronto de antemão, por isso a idéia do fragmento é importante.²⁵

Por fragmentos, Walter Benjamin considera a possibilidade de uma história aberta, construída pelo presente e almejando a possibilidade do futuro, mas especialmente voltada para uma concepção diferenciada do passado. Como se, ao olhar para o passado e considerar não apenas o que ele pode ter sido, mas também o que ele poderia ter sido, o historiador benjaminiano age como se abrisse outras possibilidades de passado, presente e futuro.²⁶

A preocupação com o que poderia ter sido parece cara à literatura desde há muito tempo, como argumentou Aristóteles, que instaurou o estatuto da diferença entre o discurso do literato (o da possibilidade) e o do historiador (o da procura pela verdade) – a colocação do pensador da antiguidade foi mantida como inquestionável até que, no século XX, começou a ser discutida por historiadores. De acordo com Aristóteles. O

²³ GALLAGHER, Catherine & GREENBLATT, Stephen. **Contra-história e anedota** P.63

²⁴ GALLAGHER, Catherine & GREENBLATT, Stephen. **Contra-história e anedota**.P.64

²⁵ C.f. BENJAMIM, Walter. **Sobre o conceito de história**. P.p. 222-234

²⁶ Ibidem. Pp. 222-233

poeta conta em suas obras não o que aconteceu e sim as coisas quais poderiam vir a acontecer, e que sejam possíveis tanto da perspectiva da verossimilhança como da necessidade:

O historiador e o poeta não se distinguem por escrever em verso ou prosa; caso as obras de Heródoto fossem postas em metros, não deixaria de ser história; a diferença é que um relata os acontecimentos que de fato sucederam, enquanto o outro fala das coisas que poderiam suceder²⁷

Um exemplo disso pode ser encontrado nos textos de Carlo Ginzburg, que para discutir essa questão da posição do historiador em relação à literatura e ao cotidiano, parte da lembrança daquilo que Balzac escreveu na introdução da sua *Comédia Humana*, em 1842:

Talvez eu pudesse vir a escrever a história esquecida por tantos historiadores – a dos costumes. Com muita paciência e muita coragem teria realizado, sobre a França do século XIX, aquele livro cuja falta todos lamentamos, aquele livro que Roma, Atenas, Tiro, Mênfis, a Pérsia, a Índia, infelizmente nos não deixaram sobre as suas civilizações (...) Eu atribuo aos fatos constantes, quotidianos, secretos ou transparentes, aos atos da vida individual, às suas causas e aos seus princípios, aquela mesma importância que até então os historiadores atribuíram aos acontecimentos da vida pública das nações.²⁸

Assim, vemos que, a partir destas novas idéias, ao historiador não coube mais apenas buscar um resgate da verdade do acontecido, mas também atentar para o que havia sido silenciado pela historiografia até então: a problemática do cotidiano, dos costumes, do imaginário e outras questões que aparecem em obras literárias, como a de Guimarães Rosa.

A importância do privado e do foco reduzido para a melhor compreensão de processos históricos maiores também veio crescendo com o advento de novas formas de historiografia. Dentre as escolas historiográficas que se voltaram ao estudo deste tema, lembramos as idéias propostas pelos franceses da chamada *Escola dos Annales*, ou as da chamada “*Micro-história*” italiana. O advento destas novas modalidades transformou as formas de representação do texto histórico.²⁹

Abordando a questão a partir deste panorama, parece-nos possível detectar a existência de um discurso de caráter histórico na obra rosiana, porém, a representação

²⁷ ARISTÓTELES. *Poética*. P. 47.

²⁸ GINZBURG, Carlo. *Micro-história e outros ensaios*. Pp. 190-191

²⁹ Os micro-historiadores, especialmente os vinculados ao pensamento de Carlo Ginzburg, possuem grande preocupação em esclarecer as diferenças entre o discurso literário e o historiográfico. No caso de Ginzburg, isso fica evidente na preocupação com a demonstração de procedimentos metodológicos, entretanto essa narrativa da história ainda se apresenta como bem próxima do discurso literário. Como exemplo, c.f. GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*.

dessas dinâmicas - caras às modalidades da história que se preocupam com as novas práticas da sua escrita - ganham feições particulares e com riquezas próprias se vistas pelo escritor Guimarães Rosa. Por quê?

Este autor declarou a Günter Lorenz que concordava com uma colocação sua sobre *Grande Sertão: Veredas*, quando Lorenz apontou que ele

havia liberado a vida, o homem, von der Last der Zeitlichkeit befreit. É exatamente isso que eu queria conseguir. Libertar o homem desse peso, devolver-lhe a vida em sua forma original. Legítima literatura deve ser vida.³⁰

Se Guimarães Rosa escreve em um tempo extremamente marcado pela modernidade no sertão, querer libertar o homem deste peso - o que em última análise corresponde ao processo histórico e às suas tradicionais perspectivas e formas narrativas - talvez possa não ser querer libertá-lo da história, mas sim buscar uma nova forma de contar a relação do homem com o tempo. Isso porque nosso autor parecia estar pedindo uma atuação diferente daquela que se podia esperar da disciplina história naqueles tempos, tanto que naquela época que a legitimidade da história sofreu duros questionamentos, o que voltaremos a abordar em nosso capítulo final.

Entretanto é fato que existe uma preocupação clara da parte do nosso autor em retomar as manifestações desde a sua origem, especialmente se nos lembrarmos do seu método que:

implica na utilização de cada palavra como se ela tivesse acabado de nascer, para limpá-la das impurezas da linguagem cotidiana e reduzi-la a seu sentido original” (...) a partir disso, podemos ler discursos do “contista de contos críticos (...) nos quais se unem a ficção poética e a realidade.³¹

Dessa forma, ao buscar a linguagem não familiar, a literatura de Guimarães Rosa parecia efetuar uma operação de ruptura com tudo o que era linear e, com isso, promover um discurso que podia falar de outros temas extra-literários, contudo - em relação à história - produziria uma fala que até podia ser uma espécie de historiografia alternativa, mas com concepções diferenciadas, o que, considerando os fluxos das mudanças historiográficas do seu tempo, já é algo que pode ser lido como um comportamento que, mesmo que não intencionalmente, obedece ao “*zeitgeist*”³² de então.

³⁰ LORENZ, Günter. **Diálogo com Guimarães Rosa**. P. 84. A citação original em alemão é traduzida em nota de rodapé como *Liberto do peso da temporalidade*.

³¹ Ibidem P. 81

³² Segundo o vocabulário de termos literários, toda vez que queremos identificar as tendências gerais do pensamento e da sensibilidade de uma época utilizamos o termo alemão “*zeitgeist*”, significa, literalmente, “*espírito do tempo*” SHAW, Harry. **Dicionário de termos literários**. P. 483

Embora estejamos tratando da prosa de Guimarães Rosa, consideramos seus jogos de linguagem como muito próximos aos atribuídos aos poetas. Nas palavras de Oswaldino Marques:

Não se perturbe o leitor com o enquadramento indistinto de João Guimarães Rosa nas esferas da poesia e da prosa, pois a sua textura verbal cobre a dupla extensão dessas categorias. Não foi por acaso haver a ele cabido a primazia de gerar uma nova forma de expressão literária, onde se fundem, de modo orgânico, a prosa e o poema. À falta de um termo corrente, fomos forçados a cunhar o vocábulo prosopoema, para nomeá-la.³³

Se este autor, em alguns momentos, “*escreve como se estivesse em estado de graça*”³⁴, entender seu universo é entrar num território muito particular de jogos culturais, ou nas palavras de Alfredo Bosi:

a obra de Guimarães Rosa é um constante desafio à narração convencional porque seus processos mais constantes pertencem às esferas do lúdico e do mítico. Para compreendê-la em toda a sua riqueza é preciso repensar essas dimensões da cultura, não in abstracto, mas tal como se articulam no mundo da linguagem.³⁵

Isso vale, especialmente, para um livro como *Tutaméia*, que parte da idéia do lúdico como uma dimensão cultural que possa estar articulada na linguagem, e, com isso, estamos nos remetendo à própria idéia de *poiésis* como um fenômeno que se exerce num mundo único e obedece a regras próprias, sendo que a sua composição e adoção dão conta dos variados processos de representação da vida e da sociedade, como escreveu Huizinga:

A poésis é uma função lúdica. Ela se exerce no interior da região lúdica do espírito, num mundo próprio para ela criada pelo espírito, no qual as coisas possuem uma fisionomia inteiramente diferente da que apresentam na "vida comum", e estão ligadas por relações diferentes das da lógica e da causalidade. Se a seriedade só pudesse ser concebida nos termos da vida real, a poesia jamais poderia elevar-se ao nível da seriedade. Ela está para além da seriedade, naquele plano mais primitivo e originário a que pertencem a criança, o animal, o selvagem e o visionário, na região do sonho, do encantamento, do êxtase, do riso. Para compreender a poesia precisamos ser capazes de envergar a alma da criança como se fosse uma mágica, e admitir a superioridade da sabedoria infantil sobre a do adulto. (...) ³⁶

Mais adiante, veremos que a adoção da perspectiva infantil como forma de acessar o universo lírico da realidade foi algo bastante forte para Guimarães Rosa, autor de *Tutaméia*, que também buscou outras formas de entrar em outras temporalidades pelos jogos de linguagem, como os que apontou Huizinga:

³³ MARQUES, Oswaldino. **Canto e plumagem das palavras**. P. 83

³⁴ GALVÃO, Walnice Nogueira. **Do lado de cá**. In: **Mitológica Rosiana**. P. 37

³⁵ BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. P. 487

³⁶ HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens – O jogo como elemento da cultura**. P. 133-134.

As fantasias míticas dos selvagens, esses filhos da natureza, a respeito da origem da experiência encerram muitas vezes as sementes de uma sabedoria que virá depois a ser expressa pelas formas lógicas de uma época mais tardia. (...) A primeira coisa que é preciso fazer para ter acesso a essa compreensão é rejeitar a idéia de que a poesia possui apenas função estética ou só pode ser explicada através da estética. Em qualquer civilização viva e florescente, sobretudo nas culturas arcaicas, a poesia desempenha uma função vital que é social e litúrgica ao mesmo tempo. Toda a poesia da antiguidade é simultaneamente ritual, divertimento, arte, invenção de enigmas, doutrina, persuasão, feitiçaria, adivinhação, profecia e competição.³⁷

Nesse jogo, a representação nunca é puramente estética, mas sim elemento reflexivo, desempenhando um papel cultural e socialmente importante. Sendo assim, a idéia do lúdico assume função capital, porque é no jogo de linguagem e nas suas configurações que estarão envolvidos todos os outros fatores presentes na obra literária.

Para Jean-Paul Sartre, a poesia é a prática dos autores que se recusam a utilizar a linguagem como um simples instrumento de revelação de uma verdade escondida no significado das palavras. Os poetas são os autores que estão mais perto da palavra do que de uma possível verdade revelada pelo seu significado. É nesse contato que se dão as discussões propostas pela poesia, que jamais se serve de palavras, mas está o tempo todo as servindo:

Os poetas não falam, nem se calam: trata-se de outra coisa. (...) O homem que fala está além das palavras, perto do objeto; o poeta está aquém. Para o primeiro, as palavras são domésticas; para o segundo, permanecem no estado selvagem. Para aquele, são convenções úteis, instrumentos que vão se desgastando pouco a pouco e são jogados fora quando não servem mais; para o segundo, são coisas naturais que crescem naturalmente sobre a terra, como a relva e as árvores.³⁸

Esse ponto de vista parece ser muito caro a Guimarães Rosa e ao seu “método” de libertar a palavra de toda a automação, porque, em seus textos, a linguagem e a vida são uma só coisa.³⁹ Conforme o que ele explicita:

Descobri que a poesia profissional, tal como se deve manejá-la na elaboração de poemas, pode ser a morte da poesia verdadeira. Por isso retornei à “saga”, à lenda, ao conto simples, pois quem escreve estes assuntos é a vida e não a lei das regras chamadas poéticas. (...) Tempos depois, convenci-me de que era possuidor de uma receita para fazer verdadeira poesia.⁴⁰

Como ler a obra a partir da análise da configuração dos jogos formais apresentados, e por meio delas, adensar as discussões propostas? Esta tem sido uma pergunta importante que a fortuna crítica do autor tem enfrentado e tentado responder.

³⁷ HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens – O jogo como elemento da cultura**. P. 133-134.

³⁸ SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?** Pp. 09-30

³⁹ C.F. COUTINHO, Eduardo F. **Guimarães Rosa e o processo de revitalização da linguagem**.

⁴⁰ LORENZ, Günter. **Diálogo com Guimarães Rosa**. Pp. 69-70

Nas palavras de Willi Bolle, em 1973:

Interessa saber qual é a função que a crítica atribui às inovações lingüísticas. (...) A decifração desse código estético em vista de um conhecimento da realidade sertaneja está por se fazer⁴¹

Susana Kampff Lages, em sua interpretação do famoso *Diálogo com Guimarães Rosa*, de Günter Lorenz, lembra que a resposta a este questionamento foi dada pelo próprio autor, que ao ser perguntado sobre o papel político do escritor, redimensiona o tema e o traz para dentro da esfera de discussão sobre a linguagem, então na escrita rosiana, qualquer espécie de discussão extra-texto - até mesmo histórica - dá-se nessa esfera.⁴² Isso acontece porque é no trabalho lingüístico do autor que podemos encontrar os mecanismos de desconstrução de possíveis arbitrariedades, através da revisão de uma série de esquemas mentais pré-estabelecidos.

Isso vale para todo o texto rosiano, mas deve ser encarado de forma especial em relação ao *Tutaméia*, um “livro que pode valer pelo muito que nele não deveu caber”(T.P.12), e que foi apenas indicado pelos trabalhos com a linguagem e suas várias referências extra-textuais.

Sobre sua relação com a linguagem, Guimarães Rosa declarou:

Não sou um revolucionário da língua. Quem afirme isto não tem qualquer sentido da língua, pois julga segundo as aparências. Se tem de haver uma frase feita, eu preferia que me chamassem de reacionário da língua, pois quero voltar cada dia à origem da língua, lá onde a palavra ainda está nas entranhas da alma, para poder lhe dar luz segundo a minha imagem.⁴³

Para Otavio Paz, recuperar o elemento arcaico também é um artifício caro ao pensamento moderno, pois a retomada de elementos antigos pode ser renovadora:

Basta con que se presente como una negación de la tradición y que nos proponga otra. Ungido por los mismos poderes polémicos que lo nuevo, lo antiquísimo no es un pasado: es un comienzo. La pasión contradictoria lo resuscita, lo anima y lo convierte en nuestro contemporáneo.⁴⁴

Segundo Paz, isso acontece porque o fenômeno histórico da modernidade provocou tamanha aceleração do tempo histórico, que a própria concepção de temporalidade foi modificada, e não havia mais passado, presente e futuro perfeitamente

⁴¹ BOLLE, Willi. *Fórmula e fábula teste de uma gramática narrativa, aplicada aos contos de Guimarães Rosa*. Pp. 20-21.

⁴² LAGES, Susana Kampff. *João Guimarães Rosa e a saudade*. P. 38.

⁴³ LORENZ, Günter. *Diálogo com Guimarães Rosa*. P. 84.

⁴⁴ PAZ, Octavio. *Los hijos del limo*. P. 21.

definidos, mas sim uma unidade de tempo em que estas categorias borravam-se freqüentemente.⁴⁵

Perceber e indicar a atuação de fluxos como o sugerido pelo “método” de Guimarães Rosa, nos faz chegar mais perto de compreender a maneira como este autor chegou – ou pretendeu chegar – perto de questões como a história.

A um historiador que venha debruçar-se sobre a obra rosiana no século XXI parece claro que, independente da intenção reacionária (no sentido de resgatar processos da literatura mais clássica)⁴⁶ ou revolucionária (no sentido da constante criação e recriação da linguagem)⁴⁷, Guimarães Rosa é autor de um discurso completamente avulso em relação a outras formas. Sobre esta posição, Luiz Roncari escreveu :

Guimarães Rosa estava experimentando nesse livro (Sagarana) várias formas arcaicas da narrativa (...) ao mesmo tempo percebia-se que ele acompanhava todos os avanços da literatura moderna, num contexto literário-cultural como o brasileiro, que reagia ainda aos tumultos causados pelos movimentos modernistas. O autor, embora reconhecesse os ganhos trazidos por eles, parecia não aceitar muitas de suas atitudes, principalmente a de ruptura com a tradição, como com a literatura clássica. Esta ele tentará resgatar, muito a seu modo, heterodoxo em todos os sentidos, reetranhando-se nas suas elaborações a mitologia greco-romana, que, por vezes, os modernistas tentaram substituir pela mitologia afro-indígena ou popular ibérica.⁴⁸

Se lembrarmos que o paradoxo foi um procedimento muito utilizado em *Tutaméia*, nos é interessante evidenciar o gosto do nosso autor pela linguagem dos contrastes:

a vida, a morte, tudo é, no fundo, paradoxo. Os paradoxos existem para que ainda se possa exprimir algo para o qual não existem palavras. Por isso, acho que um paradoxo bem formulado é mais importante que toda a matemática, pois ela própria é um paradoxo, porque cada fórmula que o homem pode empregar é um paradoxo⁴⁹

Para elucidar os enigmas de um discurso paradoxal, e considerá-lo como um discurso historiográfico alternativo, uma possibilidade é lê-lo como se estivéssemos “escovando a história a contrapelo”⁵⁰,

A idéia de ler o texto no sentido oposto ao que seu autor parece desejar que ele seja lido é interessante para qualquer documento, mas em se tratando da obra de Guimarães Rosa, em que as camadas temporais se sobrepõem, é de evidente

⁴⁵ Ibidem. P. 22

⁴⁶ C.f. RONCARI, Luiz Dagobert de Aguirra. **O Brasil de Rosa: o amor e o poder**. P. 15

⁴⁷ Sobre a complexidade desta questão, encontramos um apanhado do que a crítica rosiana falou sobre este tema em BOLLE, Willi. **Grande sertão.br**. Pp. 399-400

⁴⁸ RONCARI, Luiz Dagobert de Aguirra. **O Brasil de Rosa: o amor e o poder**. P. 15

⁴⁹ LORENZ, Günter. **Diálogo com Guimarães Rosa**. P. 68

⁵⁰ BENJAMIM, Walter. **Sobre o conceito de história**. Posição análoga a esta foi recolocada recentemente em GINZBURG, Carlo. **Nenhuma ilha é uma ilha**. 13-14.

importância.⁵¹ Desta forma, por que não cogitar ler os contos críticos de *Tutaméia*, no qual a justaposição de paradoxos pode resgatar uma espécie particular de reflexão sobre o Brasil e sua história?

A representação da realidade construída a partir do paradoxo parece-nos cara ao modo de Ettore Finazzi-Agrò considerar o texto rosiano⁵², isso porque este crítico, ancorado pelo pensamento de Alfredo Bosi⁵³, defendeu que “*a estória ao negar a história a afirma*”, e esta posição paradoxal consegue retratar cenas e fragmentos de personagens que não possuem nada a não ser seu tempo – que está fora da história no seu sentido usualmente utilizado – e seu espaço – fora da geografia no mesmo sentido, propondo assim o que ele chamou de “*tempo desafinado do Brasil*”⁵⁴, aquele que desafina do tempo da Europa e que não consegue mais enquadrar-se completamente no tempo mítico da tradição popular.

Se na obra rosiana as denúncias escondem-se detrás da complexidade das palavras,⁵⁵ podemos pensar que os fragmentos de estória de *Tutaméia* podem aproximar-se de uma outra forma de falar sobre o Brasil, através da literatura brasileira, que nos daria acesso a

uma história que não seja sequencial nem tampouco conseqüencial (...) Uma história descompassada e inconclusa (...)Essa história sem relógio seria, de fato, uma história dominada pela falta, marcada por uma perda sem remédio de todo suporte (crono)lógico, isto é, uma história sem data e sem tradição e, por isso, não coletiva nem pública, mas abstrata e, ao mesmo tempo, totalmente subjetiva.⁵⁶

É por acreditar nessa possibilidade, “*horológica*” de pensar a realidade do país através da sua literatura, que tomamos o texto literário como manifestação de um paradoxo capaz de refletir melhor sobre a verdade histórica, o que é interessante para pensar textos como os que compõem *Tutaméia*, um livro construído por narrativas que

⁵¹Esta possibilidade surgiu durante a experiência da oficina sobre Guimarães Rosa com as crianças. Ao aproximarmos-nos do final dos trabalhos, embora as crianças tivessem adquirido uma compreensão boa da obra, condizente com sua idade, abriu-se entre elas uma discussão inesperada: Eram as personagens de Guimarães Rosa muito pobres ou nem tanto? Como havia argumentos válidos para defender os dois pontos, pudemos concluir que o texto rosiano é repleto de camadas de sentido que, se não abordadas a partir de vários pontos, dificilmente serão compreendidos em sua complexidade.

⁵²Estamos nos referindo à comunicação de Ettore FINAZZI-AGRÒ, apresentada na manhã de 18.05.2006 e publicada FINAZZI-AGRÒ, Ettore. **Pós-Tudo: banimento e abandono no Grande Sertão**. Pp. 159-172

⁵³No texto de Finazzi-Agrò, são evidentemente marcadas as referências ao pensamento de Alfredo Bosi, mais especificamente as encontradas nos textos BOSI, Alfredo. **O tempo e os tempos**. Pp. 19-32 e BOSI, Alfredo. **Por um historicismo renovado: Reflexo e reflexão em história literária**. Pp. 7-53

⁵⁴C.f. FINAZZI-AGRÒ, Ettore. **O tempo preocupado**. P. 14-15

⁵⁵C.f. PORTELLA, Eduardo. **A estória cont(r)a a História**. Pp.198-201

⁵⁶FINAZZI-AGRÒ, Ettore. **O tempo preocupado**. Pp. 14-15.

são como as descritas por Finazzi-Agró, nas quais a história é manifesta pela “*falta, marcada por uma perda.*”

Se para abarcar este tipo de narrativa é preciso “*atentar para as frestas deixadas pelo autor do texto*” que, no caso de *Tutaméia*, podem aparecer através de paradoxos⁵⁷, artifício narrativo que, além de possuir um caráter humorístico, rejeita a formulação de qualquer idéia que poderia ser lida como pré-estabelecida, ou como alguma espécie de “piada pronta”. Esse tipo de fluxo de pensamento parece ser um desejo constante de Guimarães Rosa.⁵⁸

Para Heloísa Vilhena de Araújo, a atitude rosiana em relação à história ou à temporalidade sempre foi marcada por algum grau de paradoxo, pois, ao mesmo tempo em que queria libertar o homem do peso da temporalidade, a história para ele

são os fatos declinados, conjugados em articulação significativa (...) a realidade do ‘sonhador’ – do diplomata- é a história: a história como meditação inteligente sobre os fatos.⁵⁹

Desta forma, Araújo levanta uma idéia que parece concordar com o que defendemos, pois ressalta a importância do paradoxo nos pontos de vista rosianos, já que

paradoxalmente, pois, ao tentar libertar o homem do tempo, convertendo seu olhar para o paradigma do eterno, Guimarães Rosa insere-o firmemente no tempo, na história: faz dele o criador do tempo, o construtor da história⁶⁰

Mas como podemos lidar com concepções tão opostas? Algumas vezes esse tema da história foi levantado pelos estudiosos da obra rosiana, vejamos como foram feitas algumas das leituras importantes.

1.2 Estórias do Brasil – Outros lugares da História na obra de Guimarães Rosa

Tudo é então só para se narrar em letra de forma?
(Guimarães Rosa “*Sobre a escova e a dúvida*” – *Tutaméia*. p.155)

Pensar o tema da história na obra de Guimarães Rosa já contava com certa tradição desde os anos 1970.⁶¹ Levantamos aqui alguns trabalhos que trouxeram esta temática.

⁵⁷ Sobre os paradoxos em *Tutaméia*, c.f. CRUZ, Renato de Araújo. **O teatro rosiano - o uso dos paradoxos nas narrativas de Tutaméia.**

⁵⁸ Em período de mudanças estruturais, o conflito cultural que se estabelece é marcado por transformações radicais nas bases da sociedade do país, estabelecendo sobreposições de temporalidades que podem resultar em diversos tipos de discursos, como o humorístico. SALIBA, Elias Thomé. **Raízes do riso- A representação humorística na história brasileira.** Pp. 65-69.

⁵⁹ ARAÚJO, Heloísa Vilhena de. **Guimarães Rosa: Diplomata.** P. 25

⁶⁰ Ibidem P.26

⁶¹ Um apanhado sobre a recepção crítica do *Grande Sertão: Veredas* é levantado em BOLLE, Willi **Grandesertão.br.** Pp. 19-20

Os textos produzidos nos anos 70, *Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa*, de 1970; e “*O homem dos avessos*”, de 1978, ambos escritos por Antonio Candido, praticamente abriram este caminho de decifração, apesar de não se adensarem na análise. Da mesma forma, lembramo-nos de trabalhos como “*As formas do falso*”, publicado em 1972, por Walnice Nogueira Galvão.

Nos anos 80, o tema da história não foi abordado em nenhuma grande leitura, já que a tendência da crítica naquele momento preferia referir-se às temáticas estilísticas, estruturais ou filosóficas.

A abordagem histórico-social volta em meados dos anos 90, especialmente a partir de um debate sobre o tema da ficção - como o discurso mitológico - e a sua relação com o retrato histórico-social em *Grande Sertão: Veredas*⁶², travado pelos artigos “*O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa*”, de Davi Arrigucci Junior, publicado em 1994 e uma espécie de resposta a ele, *O Romance de Rosa*, de José Antonio Pasta Junior, publicado na mesma revista em 1999.⁶³

A partir desta discussão, adentramos o ambiente que assumiu a atenção da crítica rosiana no final dos anos 90 e início dos anos 2000, que foram os que fundamentaram muitos dos questionamentos presentes neste trabalho, especialmente os textos *Lembranças do Brasil: Teoria, Política, História e Ficção em Grande Sertão Veredas*, de Heloísa Starling, publicado em 1999; *O Brasil de Rosa: O amor e o Poder*, Luiz Roncari, publicado em 2004; e *Grandesertão.br*, de Willi Bolle, também de 2004.⁶⁴

Lembranças do Brasil apresentou o tema da história política como uma forte representação no romance, e com isso trouxe à tona uma densa e complexa discussão teórica, pois Starling defendia que o livro trazia em si:

Uma ambição fundadora, recriando literariamente as tentativas de transformação de uma comunidade territorial, lingüística, étnica ou religiosa numa forma de vida política duradoura, por meio da contemplação espantada de um mundo arcaico, longínquo, fechado sobre si mesmo, supostamente imóvel e mítico – o sertão⁶⁵

⁶² Quando falamos em “romance” de Guimarães Rosa, estamos nos referindo ao livro *Grande Sertão: Veredas*

⁶³ C.f. ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. *O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa* Pp.11-94 e PASTA JÚNIOR, José Antonio. *O romance de rosa – temas do Grande Sertão e do Brasil*. Pp.61-70

⁶⁴ Esta tríade de críticos foi a que compôs a mesa intitulada “*O país de Rosa*”, na tarde de 15 de maio de 2006, no “*Seminário Internacional 50 anos de ‘Grande Sertão : Veredas’ e ‘Corpo de baile’*”.

⁶⁵ STARLING, Heloisa. *Lembranças do Brasil: Teoria, política, história e ficção em Grande Sertão: Veredas*. P. 13

Posteriormente, a necessidade de descortinar o hermetismo do autor levou alguns críticos a exercitarem interpretações de alegorias históricas para, com isso, resgatarem processos da história do Brasil.

Isso foi feito de duas formas: centrados na *História Institucional* - temporalmente presa à cronologia de eventos da *História Política*⁶⁶ - ou centrados em perspectiva mais aberta, que levasse em consideração a interferência das instituições em outro campo de discussão presente na obra - o do cotidiano - através da reflexão sobre o processo de transformação da história, da atuação dos conflitos culturais e de como isto interferiria na composição do texto rosiano.⁶⁷

O Brasil de Rosa, livro de Luiz Roncari, preocupa-se em identificar uma linha de desenvolvimento nas três primeiras publicações de Guimarães Rosa, tríade que ele chamou de livros do *Primeiro Guimarães*⁶⁸, e que diz respeito às obras *Sagarana*, de 1946, “*Corpo de Baile*” e “*Grande Sertão: Veredas*”, ambos de 1956. Este grupo, quando lido por Roncari, apresenta um comentário sobre a história do Brasil durante o período getulista, no qual o texto de Guimarães Rosa

alegorizava a história da vida político-institucional de nossa primeira experiência republicana e numa perspectiva que poderíamos considerar conservadora.⁶⁹

A idéia parece interessante em relação ao estudo do “*Primeiro Guimarães*”, especialmente quando lembramos que, durante o período em que os textos foram escritos – a primeira parte do século XX –, uma das tônicas mais atuantes no pensamento brasileiro era produzir interpretações do país, e Roncari foi um dos primeiros rosianos a visitar os intérpretes do Brasil que faziam leituras frementes à época de Guimarães Rosa, e isto, por si só, já é uma característica que valida a sua leitura atenta.

Entretanto não podemos deixar de observar que este tipo de perspectiva pode ser questionada se falarmos a respeito do período do “*Rosa das Estórias*”⁷⁰, que é um outro momento rosiano, no qual o autor parece querer questionar claramente qualquer colocação exterior ao texto ficcional, especialmente a história, escolhida como o “*elemento do contra*” em *Tutaméia*.

⁶⁶ RONCARI, Luiz Dagobert de Aguirra. **O Brasil de Rosa: o amor e o poder**.

⁶⁷ BOLLE, Willi. **Grandesertão.br**.

⁶⁸ Termo é formulado em **O Brasil de Rosa: o amor e o poder**. P. 13

⁶⁹ RONCARI, Luiz Dagobert de Aguirra. **O Brasil de Rosa: o amor e o poder**. P. 19

⁷⁰ Chamamos “*Rosa das estórias*” os textos dos livros *Primeiras Estórias* e *Tutaméia: Terceiras Estórias*.

Grandesertão.br, livro de Willi Bolle sobre o romance de Rosa, fruto de uma série de ensaios publicados entre as décadas de 1990 e o começo dos anos 2000, defende que o *Grande Sertão: Veredas* faz uma espécie de re-escritura de *Os Sertões* de Euclides da Cunha e, com isso, compõe um retrato do Brasil.

Esta interpretação parte da *Nova Historiografia de Walter Benjamin*⁷¹, que é um pensador da modernidade, por isso a idéia de Guimarães Rosa como um autor que considera criticamente as mudanças trazidas com a modernização parece servir de base para as colocações de Bolle. Apontando muitos caminhos possíveis para intérpretes do romance ou de qualquer texto de Guimarães Rosa, Bolle abre uma série de possibilidades de trabalhos, uma delas, a da abordagem “micro-histórica” na obra rosiana⁷², que foi a que, entre outras, gerou a idéia deste trabalho.

Porém, embora o momento das estórias - especialmente o de *Tutaméia* - não possa ser compreendido fora das discussões críticas dos interpretes da obra de Rosa em geral, ele assume características próprias.

Primeiras Estórias, publicado em 1962, começa e termina com referências diretas a uma cidade que, possivelmente, seria Brasília, aquela que é construída no meio do Brasil, e que prima pelo aspecto modernizador. Sobre este livro, alguns poucos comentadores fizeram colocações importantes.

O primeiro comentário está em *O mundo em perspectiva: Guimarães Rosa*, escrito por Luiz Costa Lima e publicado em 1963, em que aparecem diretamente as novas preocupações rosianas com as mudanças que começavam a surgir e que, então, eram expressas por textos mais curtos, nos quais “a palavra caminha mais solta”, ou conforme o texto explica: “São as primeiras estórias de um Brasil novo no começo do surgir. (...) Agora, porém, Guimarães Rosa nota que os seus gerais estão em mudança e, longe de tremer pela novidade, porfia por incorporá-la ao seu universo.”⁷³

Ao sublinhar a importância dada por Guimarães Rosa às mudanças do sertão, Costa Lima está abordando o tema da história.

Só mais recentemente, lemos uma abordagem destas estórias em *Lugar do mito*, de Ana Paula Pacheco, publicado em 2006. Pacheco parece seguir a trilha lançada pelo

⁷¹ A expressão foi formulada em BOLLE, Willi em *Grandesertão.br*. P.145. Sobre a concepção de história de Walter Benjamin e sua relação com a obra rosiana, trataremos melhor no capítulo 2, quando formos interpretar a estória “*Lá, nas campinas*”.

⁷² A primeira indicação que encontramos sobre a relação entre a obra rosiana e perspectivas historiográficas mais recentes - no caso a Micro-História - está no artigo BOLLE, Willi. **Grande Sertão: Cidades**. Pp. 80-93. Em livro, esta referência é retomada em BOLLE, Willi. *Grandesertão.br*. P.411

⁷³ COSTA LIMA, Luiz. **O mundo em perspectiva: Guimarães Rosa**. P.p. 500-1

debate entre Arrigucci e Pasta em meados dos anos 1990, mas desta vez enfocando o tema do mítico em relação ao processo social, só que em *Primeiras Estórias*, levando em consideração seu novo tempo. Pacheco escreve:

Primeiras estórias assinala um novo momento perante as contradições da matéria com que lida, se comparado tanto aos livros de 56 e de sua passagem, por assim dizer, mais franca pelo mítico (embora nunca desproblematizada), como Sagarana (1946), volume de estréia mais preso à estilização da cultura oral. (...) a representação mítica é, portanto, no livro, atravessada pela História.⁷⁴

Neste momento do levantamento, teríamos que seguir apontando a forma como a crítica leu a história em *Tutaméia*, mas como este ainda não recebeu nenhum texto que focasse tal temática, achamos que é preciso apresentar o volume antes de efetuarmos a sua primeira abordagem feita a partir do ponto de vista da história.⁷⁵

1.3 Tutaméia: Quase-nada e mea omnia: O livro “etctérmo” de Guimarães Rosa

Em três, reparto quina pontuda, no errado narrar, no engraçar trapos e ornatos?
(Guimarães Rosa “Curtamão” – *Tutaméia*. P. 34)

A primeira edição do livro *Tutaméia* foi lançada em junho de 1967, trazendo uma coleção de textos já publicados na revista médica *Pulso*, de periodicidade semanal.⁷⁶ Sobre estas estórias, o autor chegou a referir-se como o “*ex-pulso*.”⁷⁷

Quando publicados em livro pela Editora José Olympio, as estórias ganharam uma edição semelhante à de *Primeiras Estórias*, de 1962 - cuja capa trazia uma reunião de pequenos desenhos de Luis Jardim⁷⁸, em fundo monocromático. Na primeira capa de *Primeiras Estórias*, o fundo era amarelo - o que levou Guimarães Rosa a passar a se referir ao volume como *O amarelinho*⁷⁹.

A primeira capa de *Tutaméia* saiu em vermelho e os desenhos - imitando os textos - apresentam-se ainda mais minimalistas. Na capa das *Terceiras estórias*, as representações de imagens ilustrativas diretas dos textos, como aconteciam nas *Primeiras Estórias*, aparecem em quantidade menor, pois optam por focar figuras mais simbólicas, como dados, bois, vela acesa, entre outras, como que tentando indicar o tom lúdico e hermético da narrativa:

⁷⁴ PACHECO, Ana Paula. **O Lugar do Mito: Narrativa e processo social nas Primeiras Estórias de Guimarães Rosa**. P. 15

⁷⁵ Há alguns artigos que tratam de *Tutaméia*, estes aparecerão oportunamente, quando formos abordar a leitura das estórias. Aqui, cabe lembrar o livro de NOVIS, Vera. **Tutaméia – Engenho e arte**.

⁷⁶ Um comentário considerável sobre os prefácios de *Tutaméia* está em NOVIS, Vera. *Tutaméia : Engenho e arte*. P. 25

⁷⁷ ROSA, João Guimarães ROSA _**Cartas a William Agel de Mello**. P. 19

⁷⁸ Luís Inácio de Miranda Jardim foi artista plástico pernambucano, ilustrador e capista da José Olympio.

⁷⁹ ROSA, João Guimarães **Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri**. P. 17

Um enigma é lançado logo pela na capa, através do título: O significado desta palavra é fornecido em um glossário que compõe o prefácio *Sobre a Escova e a dúvida* desta forma: “*Tutaméia: nonada, baga, ninha, inânia, ossos-de-borboleta, quiquiriqui, tuta-e-meia, mexinflório, chorumela, nica, quase-nada; mea omnia.*”⁸⁰

Ao escolher o termo e explicá-lo desta forma, Guimarães Rosa deixa claro quais são os mais importantes universos lingüístico-culturais com os quais dialoga: o popular e o erudito, paradoxalmente unidos; tanto que pode usar uma expressão em latim ao lado de outros termos de cunho coloquial.

⁸⁰ ROSA, João Guimarães. **Tutaméia: terceiras estórias**. P.166. Sobre a definição da palavra tutaméia c.f. ANDRADE, Ana Maria Bernardes de. **A velhacaria nos paratextos de Tutaméia - Terceiras Estórias**.

Com este tipo de reunião de opostos, o autor executa um dos seus mais usuais procedimentos: dar mais importância ao que está à margem, preocupar-se com o “quase nada” que, paradoxalmente, passa a ser o “mea omnia” (“tudo o que é meu”), ou se quisermos ler de outra forma, “tudo o que é meu” pode ser expresso através do “quase nada”. Assim, *Tutaméia* representa aquilo que é marginal, pois este livro assume tal papel em relação às outras obras rosianas, sendo ainda pouco conhecido e estudado.⁸¹

Ana de Andrade lembra, ainda, que um dos significados da palavra tutaméia pode ser moeda e então as histórias seriam como “contos-de-réis”, ou pequenos fragmentos que, unidos, correspondem a tudo o que o autor possui⁸², para nós esta constatação reforça a ideia de *Tutaméia* como um livro que atua como síntese de toda a obra rosiana, o que fica evidente em citações diretas que remetem ao conjunto da obra presentes em prefácios como *Sobre a escova e a dúvida*.⁸³

Além do título paradoxal, *Tutaméia* apresenta um subtítulo: *Terceiras Estórias*. Se lembrarmos que este livro foi publicado logo em seguida de um volume chamado “*Primeiras Estórias*”, cabe a pergunta: onde estariam as “segundas”?

Paulo Rónai comenta que chegou a questionar Guimarães Rosa: ‘ – *Porque Terceiras histórias*- perguntei-lhe – *se não houve as segundas?*’ E Guimarães Rosa respondeu: ‘Uns dizem porque escritas depois de um grupo de outras não incluídas em Primeiras Estórias. Outros dizem : porque o autor, supersticioso, quis criar para si a obrigação e a possibilidade de publicar mais um volume de contos, que seriam então as segundas histórias’; Rónai continua perguntando: ‘E o que diz o autor?’ e obteve como resposta ‘ uma risada de menino grande, feliz por ter atraído o colega a uma cilada’ e a seguinte ‘explicação’: ‘O autor não diz nada’.⁸⁴

Mas estas são apenas as primeiras brincadeiras colocadas pelo livro, pois uma das características mais fortes, que chamou a atenção desde seu lançamento, foi o fato de *Tutaméia*, além de ser um dos livros mais herméticos de Guimarães Rosa, também ser o livro mais lúdico: nestas histórias, os jogos vão além da linguagem, pois temos dois

⁸¹C.f. NOVIS, Vera . *Tutaméia : Engenho e arte*. Pp. 21-22

⁸²ANDRADE, Ana Maria Bernardes de. *A velhacaria nos paratextos de Tutaméia - Terceiras Estórias*. Em um livro sobre cultura brasileira, encontramos referências a “Tuta-e-meia” como sinônimo de “macuta-e-meia”, e macuta era a unidade monetária primitiva de Angola. Tuta-e-meia valiam 75 réis, se nasceu da macuta-e-meia. CASCUDO, Luiz da Câmara. *Locuções tradicionais no Brasil: Coisas que o povo diz*. Pp. 181-182

⁸³ROSA, João Guimarães. *Tutaméia: Terceiras histórias*. Pp. 146-166

⁸⁴RONAI, Paulo. *Os Prefácios de Tutaméia*. Estes textos também foram publicados nas últimas edições do livro, pela Editora Nova Fronteira.

sumários, um de leitura disposto logo no início e um de releitura disposto ao final do volume. Sobre as brincadeiras de Guimarães Rosa em *Tutaméia*, Paulo Rónai comenta:

Rosa, para quem escrever tinha tanto de brincar quanto de rezar, antegozava-lhes [críticos ou leitores] a perplexidade encontrando prazer em aumentá-la. Dir-se-ia até que neste volume quis adrede submetê-los a uma verdadeira corrida de obstáculos⁸⁵

Outra brincadeira rosiana foi dispor o primeiro sumário em ordem mais ou menos alfabética, onde apenas as letras J, G e R (iniciais do autor) destoam da ordem. O conto correspondente à letra J chama-se *João Porém, o criador de perus*; o correspondente à letra G chama-se *Grande Gedeão*; e o que corresponde à letra R chama-se *Reminiscção*; e aparecem juntos e emoldurados pelos contos *Intruge-se* e *Lá, nas campinas* no índice de releitura também, apesar deste não contar mais com nenhuma ordenação alfabética.

Ana Maria Machado, interpretou esta disposição como uma forma lúdica encontrada por João Guimarães Rosa para inserir a si mesmo no índice de seu livro, assim, colocando-se entre a letra I e a letra L, segundo Machado, poderíamos ler no sumário: *Intruge-se João Guimarães Rosa lá, nas Campinas*.⁸⁶

Como o livro apresenta dois sumários, possui também duas epígrafes gerais, ambas retiradas de Schopenhauer. Para a leitura, a epígrafe sugere:

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 (T. P.1)

E, para a releitura, a citação reafirma a colocação inicial:

Já a construção, orgânica e não emendada, do conjunto, terá feito necessário por vezes ler-se duas vezes a mesma passagem (T. P.193)

Ao leitor que ignora este primeiro aviso do autor, cabe experimentar o texto truncado e cortado de *Tutaméia*, que se apresenta de forma diferente da tradicional narrativa rosiana, sempre preocupada com aspectos da harmonia sonora, pois mimetizavam o ritmo das narrativas orais.⁸⁷

Em *Tutaméia*, a leitura oral apresenta um estranhamento⁸⁸, como se, ao cortar a harmonia poética dos textos, o autor estivesse ratificando aquilo que acreditamos ser um

⁸⁵ RÓNAI, Paulo. **Os Prefácios de Tutaméia**.

⁸⁶ MACHADO, Ana Maria. **O recado do nome**. P. 96

⁸⁷ Alguns aspectos sonoros da obra rosiana foram abordados em DIAS, Wagner. **Escutando Rosa**. Uma leitura oral dos textos rosianos encontra-se no CD. **“7 Episódios do grande Sertão: Veredas. Antonio Candido, Davi Arrigucci Jr e José Mindlin**.

⁸⁸ Com o objetivo de tentar chegar mais próximo da obra, gravamos a leitura oral dos textos, porém o que percebemos com isso foi que o texto truncado é difícil de ler e não muito harmonioso de se ouvir.

dos seus objetivos nesta obra: questionar radicalmente as grandes narrativas, pois sabemos que aquelas estórias já haviam sido lidas oralmente pelo Cônsul William Angel.

Um registro que ainda observamos nas edições de *Tutaméia* publicadas pela Livraria José Olympio, é que alguns textos trazem ao final um desenho ou de um caranguejo ou de uma coruja. Guimarães Rosa costumava inserir imagens ou símbolos gráficos em seus livros, o que não pode ser desprezado.⁸⁹

Assim, a imagem do caranguejo:

pode referir-se ao signo de Guimarães Rosa, Câncer. Mas, porque o caranguejo é considerado como um artrópode capaz de caminhar para trás e para frente, supomos a possibilidade de que o aparecimento deste símbolo pode estar, também, questionando o processo ambíguo da modernização do sertão, que parecia caminhar para frente, mas podia ser também uma marcha para trás.⁹⁰

⁸⁹ Ana Maria Bernardes de Andrade lembra que estes desenhos aparecem dentro de um círculo, como fossem moedas, como já indicava a palavra *tutaméia*, conforme já dissemos. ANDRADE, Ana Maria Bernardes de. **A velhacaria nos paratextos de Tutaméia - Terceiras Estórias**.

⁹⁰ CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. P. 186. Na banca da defesa desta dissertação, Willi Bolle lembrou que o caranguejo não anda propriamente para trás, mas sim para os lados, o que significaria outras possibilidades de perspectiva, entretanto mantivemos a referência obtida no dicionário de Chevalier e Gheerbrant, bem como nossa interpretação construída a partir dela, pois consideramos que aquilo que consta no dicionário diz respeito ao que este animal representa simbolicamente na cultura, mesmo que biologicamente as coisas possam não ser exatamente desta forma.

No caso do desenho da Coruja,

a imagem que também aparece no canto esquerdo de capa do livro, vale lembrar que esta é uma ave que assumiu a simbologia da inteligência, do ser ensimesmado, dotado de um olhar sábio, pois possui a capacidade de ver no escuro, daí que este animal também é associado à transformação dos processos, algumas vezes trazida pela idéia de morte de uma ordem anterior, uma tradição.⁹¹

Segundo uma conhecida afirmação de Hegel sobre o papel da filosofia em sua época, esta assemelha-se à coruja de Minerva, que é uma ave que só levanta vôo ao entardecer e, nesse aspecto, aponta para o que só pode ser compreendido quando começa a deixar de acontecer.

Esta referência já havia sido indicada por Guimarães Rosa em seu texto *A estória de Lélío e Lina*, quando Lina – a velhinha – apresenta-se assim a Lélío – o seu mocinho:

Rosalina. Você acha bonito o nome? Já fui mesmo rosa. Não pude ser mais tempo. Ninguém pode... Estou na desflôr. Mas estas mãos já foram muito beijadas. De seda... **Depois, fui vendo que o tempo mudava, não estive querendo ser como a coruja – de tardinha, não se voa...**⁹²

Pensando neste texto de Guimarães Rosa, a imagem da coruja como representação de mudanças rápidas no cotidiano, trazidas por progressos ou

⁹¹Ibidem. P. 292

⁹² (Grifo nosso). ROSA, João Guimarães. *Corpo de Baile*. Vol 1 P. 309

modernidades - quando Rosalina foi vendo “*que o tempo mudava*”- era preocupação comum nas representações literárias executadas pelas obras rosianas.

Sobre a importância dos símbolos gráficos para os livros de Guimarães Rosa, podemos lembrar uma interpretação de Manuel Antônio de Castro:

a narrativa [de “Grande Sertão: Veredas”] se inicia com um sinal matemático, o travessão que indica o nada, e termina com o sinal matemático de infinito, ou tudo.⁹³

Seguindo esta colocação e lembrando o significado da palavra tutaméia, é interessante sugerir que um livro chamado *Tutaméia* estivesse na cabeça de Guimarães Rosa desde muito antes, pois a leitura dos símbolos do romance já o indicavam, como lembra Suzy Sperber:

Tutaméia quis-se segundo livro da obra de João Guimarães Rosa...:
(...)“Sezão [Sagarana] e as outras histórias companheiras foram começadas e acabadas no formoso ano de 1937, precisamente entre 20 de Maio e 4 Dezembro, e mais ou menos na ordem em que estão seriadas aqui.

Bom tempo depois, o autor reviu o original e nelle mexeu, na fôrma, mínimas modificações: nenhum acréscimo, quase que supressões somente, já que, neste genero de lavoura, mais valem campina e poda do que adubação e enxerto.

Para falar a verdade, muita moita má ainda era a ser foiçada; mas, como, graças a Dês, não há 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 der à gente vida e saúde, vae prestar mais, chamar-se á Tutaméia e virá logo depois deste, Benza-nos Deus!... E alleluia...⁹⁴

Não sabemos se o livro que estamos analisando é o projetado, entretanto a idéia do autor de reduzir progressivamente os textos parece ter seguido o plano inicial se partirmos da colossal narrativa de *Grande Sertão: Veredas* e chegarmos ao minimalismo gradual das estórias, até atingir o auge em *Tutaméia*.

A filha de Guimarães Rosa conta sobre a época em que o livro foi escrito:

Nos últimos anos de sua vida, meu pai dirigiu a Divisão de Fronteiras, no Ministério do Exterior, no Rio. E, convidado para o Departamento Político, ali ficou pouco tempo, por vontade própria. Esteve tão perto da verdade, bem possível pressentir que só teria alguns anos a mais de vida. E se dedicava de modo especial ao Tutaméia, Terceiras Estórias, que conseguiu publicar poucos meses antes de morrer.⁹⁵

⁹³ ARRYO, Leonardo. *Cultura Popular em Grande Sertão: Veredas*: filiações e sobrevivências tradicionais, algumas eruditas. P. 04.

⁹⁴ (Grifo nosso). SPERBER, Suzi Frankl. *Signo e sentimento*. P.103. Sperber afirma, ainda, que a idéia de considerar a crescente redução no tamanho dos textos de Guimarães Rosa como um projeto do autor pode não se sustentar, pois ela não encontrou outras referências a este plano, além desta.

⁹⁵ ROSA, Vilma Guimarães. *Relebramentos: Guimarães Rosa, meu pai*. P. 154

Entre 1966 e 1967, o autor manteve correspondência com seu amigo e também escritor e cônsul do Brasil em Barcelona na época, William Agel de Mello, nesta, nosso autor explicita o entusiasmo com as *Terceiras Estórias*:

Rio, 21 de fevereiro de 1967(...) O nosso livrinho já está pronto, espero dentro de poucos dias entregá-lo a José Olympio. Título: TUTAMÉIA - Terceiras estórias - e acho que está gostosíssimo. Você faz falta, para a revisão derradeira. Espero que você esteja aqui no lançamento, se Deus quiser...⁹⁶

Em outra carta, escrita alguns meses depois, o autor volta a comemorar o lançamento do livro:

Rio, 21 de junho de 1967 (...) "Seu tutameia estórias já está em composição, digo, em fase final de impressão, deverá ser lançado no fim do mês que vem: com o chin Yai Tsing-Lao, João Porém, Jeremoavo, o padre magro como a se emboscar, etcéterimo. acho que ficou uma beleza vera e plástica. Não fremes, oh ignaro ausente?! Mas te atontará.⁹⁷

O cônsul Mello foi uma pessoa importante para o autor naquela fase, tanto que, para ele, Guimarães Rosa referia-se a *Tutaméia* como “o livro nosso ‘ex-pulso’”⁹⁸, ou porque ele inspirou diretamente uma personagem destas estórias, o Io Wi, de “*Retrato de cavalo*”, ou também porque, conforme ele mesmo explica:

Depois de escrever o conto, Guimarães Rosa me pedia para lê-lo em voz alta. Conforme a entonação, o Mestre interrompia a leitura, tomava notas – e depois modificava a frase ou a palavra. Dizia ele que era um ‘espírito’ que o avisava para melhorar o texto. Sua eterna busca da perfeição, ‘a palavra absoluta’.⁹⁹

A intimidade entre Mello e Guimarães Rosa nesta época era muito grande, tanto que o autor chegou a reclamar uma palavra de contentamento do cônsul em relação à publicação do livro:

Rio, 17. X. 67(...) Tudo o mais é *Tutaméia*. (Você não se entusiasmou, não a festejou bem, perdeu a lembrança de suas raízes, ingratisou-se. Céus!¹⁰⁰

Ainda nesta correspondência, observamos que o autor fala diversas vezes de “Ooó”,¹⁰¹ que era como ele chamava Vera Tess, a neta da sua esposa Aracy, mas que

⁹⁶ ROSA, João Guimarães. **Cartas a William Agel de Mello**. P. 43

⁹⁷ Ibidem. P. 49. Os nomes citados são de personagens de *Tutaméia*.

⁹⁸ Ibidem. P. 19

⁹⁹ Ibidem. P. 69

¹⁰⁰ ROSA, João Guimarães. **Cartas a William Agel de Mello** P. 55

¹⁰¹ Um exemplo disso pode ser encontrado na carta: “16.XII.66 (...) Ooó chegou. Mostrei a ela os retratos (de você) ela o identificou, presta. Aliás, já havia contado ao Pai, em São Paulo, comprida estória a respeito do ‘Boi-bobo’ e o ‘pipiu bobo’ que bicou o Vovô. Ela agora fala tudo.” ROSA, João Guimarães. **Cartas a William Agel de Mello**. P. 25

ele considerava como sua neta. Em 2003, foi lançado um livro que trazia uma compilação de cartões trocados pelo “vovô Joãozinho” e suas netas Vera e Beatriz Helena Tess entre setembro de 1966 e novembro de 1967.

Antonio Candido e José Mindlin dizem no prefácio da obra:

A comunicação que estabeleceu com Vera Tess e com a sua irmã Beatriz, ambas netas adotadas e não biológicas, crianças de tão poucos anos (Vera tinha cerca de 3 anos e Beatriz cerca de 4), revela uma sensibilidade excepcional, muito diversa da que caracteriza sua obra literária. O maior escritor brasileiro do século XX sente-se atraído pelo mundo infantil, põe de lado seus inúmeros afazeres, e com elas conversa, quase que monologa, e desenha, com uma constância comovedora. (...) ¹⁰²

Guimarães Rosa já havia vivido suas primeiras experiências como avô com os filhos de Vilma Guimarães Rosa, mas foi com as netas da sua segunda esposa, quando já estava mais amadurecido, que ele se permitiu brincar mais com as crianças, exercitando novas formas de ser bem compreendido por elas, como em:

103

Na grande quantidade de cartões lúdicos, este é especial, pois nele observamos que o “Vovô Joãozinho” não só desenha, mas o faz mimetizando um procedimento muito infantil, ao usar tubos de cola - colorida como caneta ou pincel - assumindo a capacidade de brincar, atividade que lhe pareceu usual, só que mais em relação à

¹⁰²CANDIDO, Antonio & MINDLIN, José. **Prefácio**. Pp. 13-14

¹⁰³ ROSA, João Guimarães. **Ooó do vovô: correspondência de João Guimarães Rosa, o vovô Joãozinho, com Vera e Beatriz Helena Tess, de setembro de 1966 a novembro de 1967**. P. 39

linguagem escrita; aqui, as brincadeiras ultrapassavam questões etimológicas e ele passou a reagir como se também fosse uma criança como as netas.

Ao escrever o posfácio da edição da correspondência, o então reitor da PUC Minas Gerais, Pe. Geraldo Magela Teixeira, sublinha a capacidade de Guimarães Rosa em utilizar as mais diversas camadas de linguagem, pois quando:

tivemos a oportunidade de conhecer alguns dos magníficos cartões que Rosa enviou a Vera, quando ela, criança ainda, sequer dominava a língua que o avô dissecava em seus livros magistrais. A faceta lúdica e bem-humorada das experimentações criativas com que o escritor construiu o contato carinhoso com a neta encantou todos (...) Os cartões projetados no telão do teatro da PUC Minas exibiram, em primeira mão, aos leitores e pesquisadores da obra de Guimarães Rosa, uma faceta da sua intimidade familiar talvez desconhecida da maioria do seu fiel público. Às imagens que a obra do escritor e os depoimentos sobre ele criaram somou-se esta outra, carinhosa, espontânea e original. (...) além da delicadeza do material (...), outras estórias que se foram agregando desde que a existência dos cartões foi revelada a um público maior, ansioso **por retomar as brincadeiras que o escritor mineiro fez com palavras, desenhos, traços e outros sinais de magistral inventividade.**¹⁰⁴

Esta faceta de Guimarães Rosa, que até então parecia ser desconhecida pelos pesquisadores da obra, parece ser de fundamental interesse aos que procuram debruçar-se sobre *Tutaméia*, porque estes textos foram escritos à mesma época da correspondência lúdica com as netas. Neles, há sempre uma procura pela graça no modo de lidar com a linguagem, como também acontece em alguns jogos, daí apresentar-se como uma coleção de textos dos mais assumidamente lúdicos do autor.

Apesar disso, nas quarenta estórias de *Tutaméia*, as personagens infantis não são fortemente presentes, temos apenas a protagonista de *Tresaventura*, que era:

A menina, mão na boca, manhosos olhos de tinta clara, as pupilas bem pingadas. Só a tratavam de Dja ou Iaí, menininha de babar em travesseiro. Sua presença não dominava 1/1000 do ambiente. De ser, se inventava: - ‘Maria Euzinha...’ – voz menor que uma trova, os cabelos cacho, cacho. (T. P. 174)

Dja ou Iaí é descrita como estando no mundo das “*ideazinhas*”, que morava em um local onde restavam “*vestígios de pré-idade*”. Este tipo de personagem é mais freqüente nas “*Primeiras Estórias*”, tanto que, sobre aquele livro, Dante Moreira Leite comentou:

¹⁰⁴ (Grifo nosso). TEIXEIRA, Geraldo Magela. **Posfácio**. In: ROSA, João Guimarães. **Ooó do vovô: correspondência de João Guimarães Rosa, o vovô Joãozinho, com Vera e Beatriz Helena Tess, de setembro de 1966 a novembro de 1967**. P. 69. A correspondência de Guimarães Rosa com as netas foi primeiramente exibida na sessão de abertura do *I Seminário Internacional João Guimarães Rosa* em 1998.

Uma das formas de entender as personagens de Guimarães Rosa é lembrar que, mesmo quando não evocam intencionalmente a infância, esta aparece em sua percepção ou maneira de sentir.¹⁰⁵

Defendemos que esta colocação também pode valer para *Tutaméia*, livro onde as personagens crianças não dominam o cenário ficcional, mas o universo infantil está presente de outra forma, pois o autor estabelece um modo especial de mimese do universo sentimental e mental da criança e sua relação com a cultura, já que as personagens adultas e o autor parecem comportar-se como se fossem uma delas.¹⁰⁶

Walter Benjamin observa que :

Diante do livro ilustrado, a criança coloca em prática a arte dos taoístas consumados: vence a parede ilusória da superfície e, esgueirando-se por entre tecidos e bastidores coloridos, adentra um palco onde vive o conto maravilhoso. (...) Ao elaborar histórias, crianças são cenógrafos que não se deixam censurar pelo ‘sentido’.¹⁰⁷

Se a criança, ao entrar em contato com ilustrações, passa a se comportar como um taoísta, isso ganha a força capaz de provocar alguma espécie de iluminação súbita, o que em *Tutaméia* pode acontecer, pois :

Freqüentemente o tamanho reduzido dos contos de Tutaméia é atribuído tão- somente ao curto espaço cedido pela revista Pulso para sua publicação. Se isso é verdade, se o autor se obrigou a um exercício para conter numa forma reduzida um conteúdo que à princípio lhe seria excessivo, o resultado foi excelente. Mas há um outro modo de ver a questão. No prefácio ‘Aletria e Hermenêutica’, Guimarães Rosa contextualiza seus mini-contos na anedota, na adivinha e nos koans do Zen. Estas formulações lidam, de diferentes modos é certo, com o que ele chamou, no mesmo prefácio, de ‘definição por extração’, ‘imagens de eliminação parcial’, ‘seqüência de operações subtrativas’, ou apenas ‘simplificação’.¹⁰⁸

Desse modo, indicamos que as referências “orientais” de Guimarães Rosa podem aparecer expressas pelas citações às filosofias do taoísmo chinês ou do koan japonês. Especificamente para os textos de *Tutaméia*, Francis Utéza explica:

Sempre, sob a aparência humorística que acentua sua profundidade o suficiente para afastar os importunos, aparece a convergência do Oriente e do Ocidente: fórmulas paradoxais que recusam toda ortodoxia abrangem, numa simbiose americana sertanista, as heranças da Ásia e da Europa. (...) Quanto ao zen-budismo, Rosa se refere a ele expressamente em Aletria e Hermenêutica, o primeiro dos quatro prefácios de Tutaméia, onde, depois de ter citado uma definição da

¹⁰⁵ LEITE, Dante Moreira. **A Ficção de Guimarães Rosa**. In: **O amor romântico e outros temas**. São Paulo: Ed. Nacional. 1979 p.. 117. Ainda sobre o tema da infância nas obras rosianas, C.f.. LISBOA, Henriqueta. **O Motivo infantil na obra de Guimarães Rosa** Pp.170-178

¹⁰⁶ Na experiência com a obra de Guimarães Rosa e as crianças que já citamos, era interessante observar que elas eram muito mais atraídas pelos jogos de linguagem do que pelas personagens infantis, já que estórias como a do menino Miguilim, que tanto emociona os leitores adultos, foi considerada por aquelas crianças como sendo “triste demais” C.f. .ROSA, João Guimarães. **Corpo de Baile**. Vol 1 Pp. 11-134

¹⁰⁷ BENJAMIN, Walter. **Visão do livro infantil**. Pp. 69-70.

¹⁰⁸ NOVIS, Vera em **Tutaméia- Engenho e arte**. Pp. 26-27

metafísica atribuída a Voltaire – ‘é um cego, com olhos vendados, em um quarto escuro, procurando um gato preto... que não está lá’ – ele comenta: ‘O cego em tão pretas condições pode não achar o gato que pensa que busca, mas topar resultado mais importante – pra lá da tateada concentração. E vê que nessa risca é que devem adiantar os koan do Zen.’ Enfim, citando um koan, o escritor precisa seu objetivo: ‘Apondo a mente a problemas sem saída, desses, o que o zenista pretende é atingir o satori, iluminação, estado aberto às intuições e reais percepções.’ As referências são claras: zen, koan, satori. O último termo, perfeitamente definido enquanto abertura para dados supra-sensoriais, contém a noção metafísica do despertar imediato, estado que não se alcança nem por esforço, nem pela acumulação de conhecimentos: certas técnicas, no entanto, podem ajudar a atingi-lo (...) as observações sobre o zen mostram-se essenciais para a compreensão deste primeiro prefácio: todas as histórias de loucos, palavras infantis e outras incursões no absurdo, fora da lógica convencional, são, na verdade, koans suscetíveis de facultar o acesso à realidade superior.¹⁰⁹

Ao recorrer à imitação do pensamento infantil, jogando ou voltando-se para a filosofia Zen Budista, Guimarães Rosa estava se abrindo para o universo mental da invenção. Ao escolher diversos métodos lúdicos para *Tutaméia* – como os jogos, os chistes, a anedota etc. –, usava-os para abordar a realidade de ausências e, assim, provar sua filosofia: ao entrar em contato com uma iluminação, em meio a tantos problemas sem solução, estava construindo sua forma de pensar a vida.

Talvez por isso, este livro apresente um universo temático que versa sobre duras realidades vividas na região, pois a primeira impressão que temos é a de que o foco reduzido faz que as estórias figurem como uma coleção de instantes reveladores, nos quais:

Ao nível da fábula, os casos contêm informações específicas sobre o ambiente social regional: situação de acentuada inferioridade da mulher, sintomas de subdesenvolvimento, quase ausência de instituições de assistência social e justiça – os protagonistas das estórias, acossados por dificuldades, infortúnios, calamidades podem contar apenas consigo mesmo; é uma luta pela sobrevivência.¹¹⁰

Agora, como o nosso assunto de interesse é apresentar o livro *Tutaméia* e seu contexto de publicação, ainda há o que se abordar. Em 1967, o escritor Guimarães Rosa já era conhecido internacionalmente e nem mesmo os “estranhamentos” que apresentamos aqui fizeram com que *Tutaméia* passasse despercebido¹¹¹, o que ficou claro pela forma como foi recebido pela imprensa e pelos críticos no calor da hora do seu lançamento.

¹⁰⁹ UTÉZA, Francis. JGR - **Metafísica do Grande sertão**. P. 31. Ainda sobre as influências orientais de Guimarães Rosa, c.f. também as páginas 427-434. Sobre a filosofia zen-budista, c.f. GONÇALVES, Ricardo Mário (org.). **Textos budistas e zen-budistas**.

¹¹⁰ Willi BOLLE, **Fórmula e fábula teste de uma gramática narrativa, aplicada aos contos de Guimarães Rosa**. P. 115

¹¹¹ Ibidem. Pp. 11-24

Isso pôde ser sentido no contato com o arquivo sobre *Tutaméia*, disponível no IEB-USP. Este arquivo, além de uns originais das histórias, traz uma seção em que encontramos 101 documentos retirados, em sua maioria, de fontes de mídia escrita, como jornais influentes na época, que chamaremos de *recortes sobre Tutaméia*.

Os recortes datam de 1966 e, principalmente, de 1967, e a maioria deles trazem a notícia da publicação do exemplar, somente alguns se arriscaram em resenhas críticas. Nestas, um tema recorrente é a novidade da organização dos prefácios do livro.

Outra consideração freqüente diz respeito à mudança na apresentação e na linguagem: ao mesmo tempo em que alguns comentadores apontam semelhanças com *Primeiras Estórias*, outros destacam a diferença entre os dois livros e as primeiras obras do autor. Em nota anônima publicada em 20/8,¹¹² no *Diário de São Paulo*, a diferença colocada entre *Primeiras Estórias* e *Tutaméia* é que neste segundo a perspectiva aponta para uma compreensão total da obra rosiana. Em 2/8, o *Jornal do Brasil* afirma que Guimarães Rosa, em *Tutaméia*, “retoma o ritmo encantatório” das *Primeiras Estórias*, mas não argumenta¹¹³.

Em nota publicada em *O Globo* de 22/08, C.P. diz ter recebido um exemplar de *Tutaméia* autografado por Guimarães Rosa, e na dedicatória o autor destacava ser “*Tutaméia - filha ainda de 'Sagarana'*”, comentando o projeto *Tutaméia*.¹¹⁴ Em resenha anônima, publicada no *Lavoura e comércio*, em 22/08/1967, a ligação com *Primeiras Estórias* é reafirmada.¹¹⁵

¹¹² Doravante, identificaremos o documento pelo número da sua pasta no Fundo Guimarães Rosa do IEB, seguido do número do documento e a página em que ele se encontra, por exemplo, este documento ao qual nos referimos está na pasta R20,2, seu número é 45 e a página em que se encontra é 18. Segue um trecho do documento: “A linha de *Primeiras Estórias* continua mas abrevia-se, em *Tutaméia*, uma nova perspectiva que aponta para a compreensão da obra toda”. R20,2, 45. PG 18. *Tutaméia*. Diário de São Paulo. 20. ago. 1967.

¹¹³ “Três no lançamento”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro. 02.ago. 1967. R20,2,17. PG 06.

¹¹⁴ C.P. recebe um exemplar com a seguinte dedicatória do Guimarães Rosa: “*Tutaméia - filha ainda de 'Sagarana'*”. R20,2,62. PG 25. C.P. “*Tutaméia*”. *O Globo*. Rio de Janeiro. 19.ago. 1967

¹¹⁵ “Com a publicação de *Tutaméia* (Terceiras histórias), de João Guimarães Rosa, a Livraria José Olympio Editôra está apresentando o mais recente volume de ficção do escritor mineiro, em cujas páginas encontrarão leitores e críticos a seqüência natural - pelo conteúdo e pelo estilo - do trabalho anterior intitulado *Primeiras histórias*. Mas se a linha anterior permanece, se o fio condutor continua partindo de *Primeiras Histórias*, no livro atual *Tutaméia* - autor abre uma nova perspectiva inclusive, convida o leitor a melhor integrar-se no espírito de toda a obra. Citando Schopenhauer na epígrafe do volume, com êle adverte Guimarães Rosa que a primeira leitura exige paciência, mas que na segunda muita coisa ou tudo se entenderá sob outra luz. Abrindo assim as portas de suas novas histórias com um apelo, Guimarães Rosa estende mais a mão virgiliana a todos os desbravadores do seu mundo ficcional, e, para um total de quarenta histórias em todo o livro, escreve 4 prefácios de estimulantes formas, onde os títulos não serão motivo de arrepio ou espanto se, também, adotando o conselho citado com a assinatura do filósofo germanico, ‘Aletria e hermenêutica’, ‘Hipotrélico’, ‘Nós, os tremulentos’ e ‘Sobre a escova e a dúvida’, que são os títulos, participam igualmente do espírito geral das histórias do volume, onde a linguagem do autor continua exercendo seu fascínio para além das formas externas em que se envolve.

Em nota anônima publicada na *Folha da Tarde*, do Rio Grande do Sul, conta-se que o método de Guimarães Rosa é “*virar sertanejo*” acorrido junto ao fogo, ouvindo as palavras do sertão. Nesta nota, que aparece em muitas outras entradas no índice do arquivo dos meses de agosto e setembro, as mudanças em relação à linguagem não são abordadas.¹¹⁶

Todavia, em nota anônima publicada na revista *Manchete* em 12/08¹¹⁷, lemos opinião oposta, considerando que um leitor de Guimarães Rosa, ao ler *Tutaméia*, poderia perguntar: “*será que o literato cochilou?*” A hipótese de resposta seria que se trata de um escritor que sempre quer questionar aquilo que seria aguardado dele, apresentando paradoxos, por exemplo.

Outro ponto tratado nesta nota é a concepção de realidade trazida por Guimarães Rosa, já que uma leitura atenta levou o autor da nota a identificar um processo de pensamento comum a muitas histórias do livro, nas quais às vezes o que importa não é o que aconteceu, mas como se diz que aconteceu, e assim questiona a tradicional busca do historiador pela verdade.

Se as dificuldades da criação vocabular embarçam por vezes o navegante dêsse mares, ou se inesperadas metáforas criam outras tantas, nosso microcosmo onde o primitivismo está mais nas aparências do que na realidade dos seres e das coisas não há dúvida, também, sentimo-nos por vezes próximos à franja invisível que mal se entrevê nas verdades do sofrimento ou da alegria em seus extremos sensíveis.” R20,2, 38. PG 114-15

¹¹⁶“O método de trabalho de Guimarães Rosa é virar sertanejo, acorrido junto ao fogo num acampamento noturno no meio do mato. Quando viaja anota minuciosamente tudo e passa para os inseparáveis cadernos. Diz: ‘meus cadernos cheiram a suor de cavalo, de boi. Estão impregnados dos cheiros do sertão’.” R20,2,67. PG 30. C.P. “Terceiras histórias”. O Globo. Rio de Janeiro. 19.ago.1967

¹¹⁷“Um livro de João Guimarães Rosa é sempre um acontecimento. Eis um escritor que não se parece com nenhum outro no Brasil. Mistura populismo com eruditismo, com o seu gosto pronunciado pelos neologismos e com seu absoluto desprezo pelas normas gramaticais ou sintáticas, virando-as, quando quer, pelo avesso, com a mais extrema desenvoltura. Aos termos dicionarizados, prefere, com independência, as corruptelas populares ou as deformações que ele mesmo aplica a palavras, locuções, provérbios, maneiras de dizer. Para ele, nada é incorreto e, ao escrever, em lugar de enxugar a frase, suprimindo expletivos e redundâncias, ou qualquer outra superficialidade vocabular, encanta-se mesmo é em proceder de forma oposta. É um barroco, mas de um barroquismo rústicano. Essas 3 observações nos acodem à leitura de *Tutaméia*. O que nele espanta é a rara fase límpida e direta, de tons machadianos, como por exemplo, esta: ‘Morriam-lhe os inimigos e ele nem por isso se alegrava, ao menos’. Numa página de Guimarães Rosa, frase assim parece uma decência do estilista. O leitor se pergunta: ‘Como? Uma frase inteira, sem um neologismo, sem um caboclimo, sem contorções sintáticas, sem combinações inusitadas de palavras? O autor cochilou ou distraiu-se?’ Dêle, queremos sempre cabriolas, duplos saltos mortais. Porque o natural, em Guimarães Rosa, é o antinatural. Ou, talvez, o que nos parece ou nos é antinatural é que seja o natural lá dêle. E a impressão que se tem, mesmo, é a de que sempre que ele escorraça o antinatural, o antinatural volta em violento galope, como um cavalo selvagem das bandas do Urucuia. Neste novo livro, uma das melhores coisas é um dos vários prefácios em que o autor reconta velhas anedotas, para delas extrair lições novas. E o faz filosoficamente, com o jeito de quem nos diz: ‘Eis um livro de anedotas’. Tal prefácio se encerra com este paradoxo: ‘O livro vale pelo muito que e nele não deveu caber’. Mas as anedotas ou histórias, são, na verdade, de tuta e meia, isto é, não valem pelo que teria acontecido, mas como se diz ter acontecido. A dicção é sempre superior aos assuntos. Por vezes, temos a impressão de uma orquestra sinfônica executando pequenas obras de câmara. R, 14,50.p.21. “Nova proeza de um contador de histórias”. Revista Manchete. 12/ago.1967

Em 26/8, n' *O Globo*, Antonio Olinto aponta um interesse em ler o país através de *Tutaméia*, destacando o ponto em que a revolução literária rosiana não ignora a realidade, pelo contrário, pois a reconhece e aceita para que, com isso, possa re-inventar o Brasil.¹¹⁸

A discussão sobre a linguagem escrita e a falada também aparece nos recortes. Em 29/7, no *Correio da Manhã*, Paulo Mercadante publica um texto chamado “*Escrever bonito*”, no qual defende que, ao contrário do tempo quando escrever bem era afastar-se da naturalidade oral, instaurara-se um tempo no qual a oralidade já começava a tomar conta da escrita.¹¹⁹

É importante destacar a fotocópia de um escrito, feito por Carlos Lacerda, que figura no índice do Arquivo como *cartão*.¹²⁰ Lacerda faz algumas considerações pertinentes, como quando defende que as experimentações lingüísticas de Guimarães Rosa podem fazer alguns esquecerem “*a substância, a perfeição dos tipos, os quadros, o movimento da vida na sua obra*”, assim identifica nele não só um autor que reconhece a língua, mas também a ficção que não parece ficção, mas sim “realidade inventada”.

Existe uma sutil diferença entre chamar um texto de ficção ou de “realidade inventada”, isso porque o ficcional possui seu teor histórico - como discurso da verdade

¹¹⁸“Em *Tutaméia o Brasil nasce e renasce. Começa e já está além. O volume de 3as. Estórias que José Olímpio lançou é um mundo brasileiro nôvo. Mais : é mundologia. Tratado de resumo de, mapa. De Pero Vaz de Caminha, através dos habitantes do Urucua e dos geralistas dos largos vazios, até à implantação de Guimarães Rosa, a distância é muita. A linha revela, porém, uma fidelidade. Não existe revolução sem realidades. Sem aceitação de realidades. Tampouco existe ela sem a ousadia da novidade, juntos, sintaxes. A revolução de João Guimarães Rosa está em todos os pontos. Estruturada e estrutural, abre rumos e inventa mundos: promove uma, que agora reconhecemos, invenção do Brasil. Por isso temos, por Rosa, chão e ar. Temos arredores. Firmes e nítidos. Que de tutaméias se fazem os mundos. Tutaméia, tutameemos.” R20,2,41.PG. 17. Antonio Olinto. *Tutaméia, tutameemos*. O Globo . Rio de Janeiro. 26. ago.1967*

¹¹⁹“Antigamente escrevia bonito aquele que mais se afastasse da naturalidade. A escrita era bem uma coisa, a fala outra. Hoje, a separação diminuiu muito. Nem há, quase. A oralidade da prosa é um fato. Você tem a impressão de que está numa mesa de bar, em qualquer parte, mais ainda, parece que o amigo entrou pela janela e está ao nosso lado, com roupa de andar em casa, batendo um papo tranqüilo. E é o canudo que a gente conhece e relato. A coisa começou com Mário de Andrade. Com Oswald de Andrade. Seguiu com José Lins do Rego, Raquel de Queiroz, para citar só dois, ganhou coluna política com Pedro Dantas (apetecia ver saltar um suculento termo de gírias, em plena era getuliana, temperando a gravidade dos temas) e se enriqueceu de invenção, virou arte pura com Guimarães Rosa: “E o senhor quer me levar distante às cidades? Delongo. Tudo, para mim, é viagem de volta. Em qualquer ofício, não, o que eu até hoje tive, o que meio entendo e gosto, é ser guia de cego: esforço destino que me praz” R20,2, 24. p. 08. MERCADANTE, Paulo . **Escrever bonito**. Correio da manhã. Rio de Janeiro. 29.jul.1967

¹²⁰“Rio, 1.08.67. A Guimarães Rosa. Li, há dois dias, uma estória na revista. Agora, como se você adivinhasse, chega o livro. Vou levá-lo direto à Letícia, que está doente e quer ler. Quero, nos intervalos, ler também. Você sabe a minha opinião. Receio, às vezes, que a língua, o portubrasileiro de mergulhador em que você se aprofunda faça alguns esquecerem a substância, a perfeição dos tipos, os quadros, o movimento da vida na sua obra. Reconhecedor da língua, você o é também da ficção - pelo que não parece ficção, mas realidade inventada. Um abraço do Carlos Lacerda”. R20,2, 37. P. 14/15.

- trazido pela imaginação, mas é somente quando pode ser lido como “realidade inventada” que traz embutida a disposição de, com a imaginação, poder contar falsamente e assim fugir da realidade nua e crua, e recontá-la de outra forma.

Neste sentido, nos é atraente pensar essa diferença em função da nossa representação da história, a “*realidade inventada*” é a história, como processo, articulada pela linguagem, transformando-se em um possível texto historiográfico.

Encerramos nossa rápida visita ao arquivo do IEB-USP com a participação de Assis Brasil, que bem recebeu *Tutaméia* à época de seu lançamento e colocou questões que até hoje são trabalhadas pelos pesquisadores.¹²¹ No sentido de apontar de início as questões fundamentais, encontramos a resenha *O Fabulógico Guimarães Rosa*, escrita por Tristão de Atahyde, para o *Jornal do Brasil* em 19/08/1967, que exercita uma primeira leitura estrutural da obra.¹²²

Para além dos textos disponíveis neste arquivo, lembramos ainda uma resenha escrita por Benedito Nunes e publicada no *Suplemento Literário do Estado de São Paulo*, em 02/09/1967, chamada *Interpretação de Tutaméia*. Nunes debruça-se sobre o livro com especial interesse na organização dos prefácios, que ele identifica dividirem o volume em quatro partes temáticas e, ao final, conclui que

“Tutaméias não existem por si. São episódios de divina e altíssima comédia, mito em que nos compreendemos sem nada compreender”¹²³

Assim, vimos que *Tutaméia: Terceiras Estórias* parece ter sido recebido com assombro pelos seus primeiros comentadores, que eram ou personalidades do jornalismo da época – como Stanislaw Ponte Preta, pseudônimo do cronista Sérgio

¹²¹ “O último livro de João Guimarães Rosa é o grande acontecimento literário de um ano quase que entregue totalmente a uma ficção festiva, que nada traz de novo para nossa literatura *Tutaméia*, a que o escritor, sabiamente intitulou de *Terceiras Estórias*, mas em *Tutaméia JGR*, através de 4 prefácios também criativos, explica o mecanismo de sua arte. *Tutaméia* é, assim, um livro também de sentido didático, que servirá para ensaístas e estudantes universitários se abeberaram mais decididamente na obra do grande ficcionista de nossa literatura, ou de qualquer outra literatura. A defesa e explicação de tudo aquilo que para alguns leitores tem sido obstáculo à leitura dos livros do escritor, os neologismos, os paradoxos, o processo de desenvolvimento das estórias, o mecanismo da recriação sintática, abrem novos horizontes para a compreensão mais analítica da obra sem par de João Guimarães Rosa. *Tutaméia*, as *terceiras estórias* formam um todo poético, como as *Primeiras estórias* – são flagrantes e instantes da vida de alguns personagens onde o jogo anedótico e paradoxal da vida é reinventado, no processo mesmo da criação mundo. João Guimarães Rosa sabe o que quer - seu livro tem um plano formal, que é executado conscientemente até às últimas conseqüências. Mas Guimarães Rosa não é apenas interesse formal - suas estórias têm raízes profundas no ser, na vida, e retratam o homem dentro de sua condição finita. Quem escreveu *Tutaméia*, foi um poeta, com a sua visão particular do mundo, com a sua grandeza criadora e com a sua infinita sabedoria.” R20,2,97.PG 46. Assis Brasil. Literatura brasileira hoje. Jornal de Letras. Rio de Janeiro. Sem data.

¹²² Devido à extensão da resenha e porque ela apenas retomava conteúdos presentes em outros textos, não a copiamos aqui.

¹²³ Benedito NUNES. *Interpretação de Tutaméia*. Capa.

Porto - ou formadores de opinião - como o historiador Paulo Mercadante e o jornalista e político Carlos Lacerda.

Conhecidas as características gerais do livro e uma face de sua recepção,¹²⁴ cabe-nos passar a abordar mais de perto a composição das estórias que apontamos como mais significativas: *Lá, nas campinas*, *Os três homens e o boi* e *Palhaço da boca verde*.

CAPÍTULO 2: A HORA DA PALAVRA

*Hora da palavra, quando não se diz nada fora da palavra,
Quando mais dentro aflora a tora da palavra...
(Milton Nascimento e Caetano Veloso – “A Terceira margem do rio”)*

¹²⁴Ainda nos resta conhecer a recepção dos textos de *Tutameia* fornecida pelos leitores de *Pulso*, entretanto não encontramos esses textos nos arquivos do IEB/USP.

Ao nos debruçarmos sobre três estórias de *Tutaméia*, procuramos seguir por um caminho inicial de decifração lingüística para basear nossas interpretações.¹²⁵ Julgamos que cada uma das estórias escolhidas aborda de forma mais completa os temas indicados em nosso subtítulo, que em diálogo poderiam vir a construir alguma espécie de discurso sobre o processo histórico a partir da literatura de Guimarães Rosa, a saber : *Lá, nas campinas* e o tema da memória; *Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi* e o tema invenção; e *Palhaço da boca verde* e o tema da não-história.

Por seguirmos este fluxo, chamamos o capítulo de “*Hora da palavra*” e, com isso, estamos nos referindo à interpretação certa do universo textual de Guimarães Rosa dada pela letra da canção *A Terceira margem do rio*, de Caetano Veloso e Milton Nascimento, que usamos como epígrafe.

Ao utilizarmos as letras de canções como discursos importantes, estamos considerando que as letras de músicas populares brasileiras são diferenciadas formas de discursos interpretativos sobre a realidade do Brasil, pois

Podemos postular que constituiu-se (sic) no Brasil, efetivamente uma nova forma de ‘gaia-ciência’, isto é, um saber poético – musical que implica uma refinada educação sentimental (como aquele assim designado pelos trovadores de Toulouse no século XII) mas, também, uma ‘segunda e mais perigosa inocência na alegria, ao mesmo tempo mais ingênua e cem vezes mais refinada do que ela pudesse ter sido jamais’ (...) Noutras palavras, o fato de que o pensamento mais ‘elaborado’, com seu lastro literário, possa ganhar vida nova nas mais elementares formas musicais e poéticas, e que essas, por sua vez, não sejam mais pobres por serem ‘elementares’, tornou-se matéria de uma experiência de profundas conseqüências na vida cultural brasileira das últimas décadas.¹²⁶

Essa perspectiva é interessante porque, atentando para a linguagem, estamos nos aproximando de uma intenção da obra rosiana: buscar o que há de humano no Brasil, já que

O caráter do homem é seu estilo, sua linguagem(...) sinceridade e capacidade de sentir com o homem são os fundamentos de minha fé no futuro de meu país. O brasileiro, até mesmo no sentido filológico, fala

¹²⁵ Adotamos a sugestão de que os melhores trabalhos rosianos são os que partem do estudo da linguagem, como foi proposto em LAGES, Susana Kampff . **João Guimarães Rosa e a saudade**. P. 31 Em nota de rodapé nesta página, Lages sugere alguns exemplos de trabalhos que se enquadram nessa perspectiva, muitos destes trabalhos serão bastante utilizados como base de nossas interpretações.

¹²⁶ WISNIK, José Miguel. **A Gaia ciência – literatura e música popular no Brasil**. P. 185.

com sinceridade. Ele ainda deve criar sua própria linguagem. Isso também o obriga a pensar com sinceridade.¹²⁷

Seguindo este raciocínio, para Guimarães Rosa, o idioma falado no Brasil tinha suas especificidades :

Temos que partir do fato de que nosso português-brasileiro é uma língua mais rica, inclusive metafisicamente, que o português falado na Europa. **E além de tudo, tem a vantagem de que seu desenvolvimento ainda não se deteve; ainda não está saturado.** Ainda é uma língua jenseits Von Gut und Bösel, e apesar disso, já é incalculável o enriquecimento do português no Brasil, por razões etnológicas e antropológicas. (...) Eu, como brasileiro, tenho uma escala de expressões mais vasta que os portugueses, obrigados a pensar utilizando uma língua já saturada.¹²⁸

Assim, todo texto seu pode guardar segredos em suas formas narrativas e no estudo de seu léxico, por isso , para abordar detalhadamente as histórias escolhidas, optamos por exercitar a aproximação em duas partes para cada, a primeira é uma paráfrase explicativa, para que depois possamos construir nossas interpretações. Desta forma, podemos lembrar o que disse o autor, quando Edoardo Bizzarri perguntou onde poderia encontrar dados que caracterizariam as “*imaginações populares*”, fundamentais para compreender algumas passagens de *Recado do Morro - de Corpo de Baile* , então Guimarães Rosa responde:

Só, talvez, em Rabelais, nas narrações de sabaths, de bruxarias medievais, sugestões nas catedrais góticas, nas gárgulas e carantonhas. Não são, não se trata, no texto, de imaginações exatamente populares. Mas de propositais semi-contrafações destas, para figurar o que, na imaginação de um espectador sensível (...)devendo tratar-se de espectador rude, roceiro inculto, - alguns elementos básicos, estes, sim, foram utilizados: à moda ou ad instar de ‘cavalo-de-enxerto’, de planta rústica que serve para receber os enxertos exóticos.¹²⁹

Desta forma, por trás das palavras mais estranhas ao nosso repertório usual – seja ele culto ou popular -, podemos encontrar nos textos rosianos uma miríade de associações lingüístico-culturais que aqui não pretendemos esgotar, mas exercitar suas possíveis ligações sempre que pudermos.

No trecho citado acima, temos uma referência à literatura universal através da citação a Rabelais, que foi mestre em perceber conflitos culturais estabelecidos entre a cultura oficial – no caso rabelaisiano, a medieval - e a cultura popular, e - assim como

¹²⁷ LORENZ, Günter. **Diálogo com Guimarães Rosa**. P.78

¹²⁸ Ibidem, P. 81. A frase em alemão é traduzida na edição consultada como “além do bem e do mal”.

¹²⁹ ROSA, João Guimarães. **Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri**. p. 84-85. Em seguida o texto apresenta exemplos de como as palavras populares “puras” são transformadas para poderem aparecer em seus textos, como locais onde estão escondidos diversos tesouros culturais.

acontece com Guimarães Rosa - fez isso através do reaproveitamento de um acervo lexicológico popular, oral, para as obras da cultura escrita:

Rabelais tomou de fontes orais um número considerável dos elementos da sua linguagem: **trata-se de palavras virgens que, saídas pela primeira vez das profundezas da vida popular, da língua falada,** entraram para o sistema da linguagem escrita e impressa. (...) As palavras vindas dessa fonte eram perfeitamente novas, não polidas ainda pelo contexto escrito livresco.¹³⁰

Se pensarmos que o procedimento rosiano pode ser semelhante a este¹³¹, pretendemos exercitar nossas interpretações levando em consideração a análise deste tipo de processo, sempre objetivando iluminar formas diversas de linguagem, para seguirmos rumo a uma suposta “História Diferenciada”.¹³²

Para encarar a travessia de interpretar os três textos sugeridos, podemos nos lembrar da “metodologia” de leitura de *Tutameia* proposta pelas epígrafes de Schopenhauer – aquelas que ordenam uma aproximação constante e extrema do leitor em relação ao texto. Esta leitura metodológica foi a que Vera Novis experimentou em seu trabalho¹³³, e que adotamos, pois a nós também é importante ter a

paciência de ler e reler as estórias até que elas, por força de tão desejada intimidade, se rendessem e se entregassem (...). No desenho que começou a se esboçar depois de algumas leituras, as estórias, que antes pareciam desconexas, mostraram-se fortemente relacionadas.¹³⁴

Para efetuar esse exercício, dividimos este capítulo em quatro partes: as três primeiras são dedicadas à paráfrase e interpretação de cada estória escolhida; a quarta parte pretende fazer uma ligação entre os textos.

2.1 Lá, nas campinas

¹³⁰ (Grifo nosso). BAKHTIN, Mikail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Pp. 402-403

¹³¹ Os textos críticos que se voltam sobre o Guimarães Rosa de *Tutameia*, comumente já optavam por este caminho, porém quase nunca ultrapassam a identificação desses processos de elucidação lingüística.

¹³² Podemos lembrar uma das considerações que partiam do estudo da filologia para a compreensão da história brasileira, a colocada pelo historiador Francisco Adolfo de Varnhagen. Sobre isso, confira PUNTONI, Pedro. **O Sr. Varnhagen e o patriotismo caboclo: O indígena e o indianismo perante a historiografia brasileira**. P. 641. Este tipo de preocupação foi retomada por Guimarães Rosa – não como historiografia, mas como composição literária -, com seus novos olhares modernos para os estudos filológicos do falar sertanejo, do qual pretendemos nos aproximar.

¹³³ NOVIS, Vera. *Tutameia : Engenho e arte*.

¹³⁴ Ibidem. P. 23

Lá, nas campinas foi publicada em 14 de maio de 1966¹³⁵, no Jornal Pulso, sem a epígrafe que a acompanha no livro: “*Nessas tão minhas lembranças eu mesmo desapareci*”(T. P.84)¹³⁶, que é atribuída a *Diurno*.¹³⁷ O enredo fala de Drijimiro, o que foi abandonado pelos pais ainda na infância e que, com dificuldade, conseguiu criar-se.

Foi a própria personagem quem contou sua história ao narrador, que começa observando o tom que ouve “*Está-se ouvindo. Escura a voz, imesclada, amolecida; modula-se, porém, vibrando com insólitos harmônicos, no ele falar naquilo*” (T. P. 84), e depois afirma: “*o pouco que pude entender-lhe, dos retalhos do verbo. Nada diria, hermético feito um coco, se o fundo da vida não o surpreendesse, a só saudade atacando-o*”(T. P. 84)

Mas, é um pedaço de oração - *Lá, nas campinas*- sobre o qual o narrador diz ser: “*Frase única, ficara-lhe, de no nenhum lugar antigamente*”(T. P.84), e que sintetiza as lembranças esparsas de sua meninice, coisa que vai atormentá-lo a vida toda, transformado-o em “*um caso achado*”(T. P.84).

Logo no início do texto, sabemos que ele “*tudo ignorava de sua infância; mas recordava-a, demais*” (T. P.84)¹³⁸, e a sua narrativa coloca-nos em contato com seus “*retalhos do verbo*” (TUT P.84): “*De pessoas, mãe ou pai, não tirava memória. Deles teria havido o amor, capaz de consumir vozes e rostos – como a felicidade.*”(T.P.84)

Em busca de qualquer referência “*do último íntimo, o mim de fundo*”(T.P.84), o narrador reconta: “*antes ele buscara, orfandante (...) Drijimiro andara – de tangerino, positivo, ajudador de arrieiro – às vastas terras e lugares.*” (T.P.85)

¹³⁵ Fotocópias das estórias publicadas em *Pulso* podem ser encontradas no arquivo disponível no IEB-USP, Fundo João Guimarães Rosa; Série : Material extraído de periódicos (M.P.); Sub-série Textos de J. G. R. Ou como indica a legenda do IEB: M.P. de JGR; C.x. 20,2; envelope x de um total de 61. Em anexo apresentamos fotocópias das três estórias sobre as quais nos debruçamos . A fotocópia deste texto está em M.P. de G.R.; C.x. 20,2; envelope 16, de um total de 61.

¹³⁶ Neste capítulo faremos muitas citações de trechos de *Tutaméia*, introduzindo-as diretamente no corpo do nosso texto se forem curtas, ou em forma de citação à parte se ultrapassarem duas linhas. Lembrando sempre a padronização escolhida por nós quando nos referirmos ao texto original de *Tutaméia*, segundo a qual a citação sempre aparece em itálico, entre aspas, seguidos da letra T. e a indicação da página na primeira edição, entre parênteses.

¹³⁷ A referência apontada pode ter sido inventada pelo autor. Algumas estórias de *Tutaméia* apresentam epígrafes inventadas, como *Orientação*; *Retrato de um cavalo* ou *João Porém, o criador de perus*. Um comentário sobre as epígrafes dos textos de Rosa está em ARAUJO, Heloísa Vilhena de. **A raiz da alma: Corpo de baile.**

¹³⁸ Quem destacou que a palavra recordar diferencia-se da palavra lembrar pela referência ao termo *cordis*, que remete ao campo dos sentimentos, foi PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Nenhures 2: Lá, nas campinas.** P. 266.

Em sua vida de andarilho, exerceu várias funções: tangerino, que quer dizer um tangedor de gado¹³⁹; positivo, que é um mensageiro de confiança, encarregado de levar e trazer mensagens¹⁴⁰; e arrieiro, que é tropeiro, homem que guia bestas de carga.¹⁴¹

De criança que “*tinha ninguém para lhe responder*” (T. P.85), empenhou-se e “*estava agora bem de vida.*” (T. P.84) Em sua procura, ele conta ao narrador: “*De menino, passara por incertas famílias e mãos; o que era comum, como quando vêm esses pobres, migrantes: davam às vezes os filhos, vendiam filhas pequenas.*” (T. P. 84)

Mas, apesar do mau começo, depois de perceber que “*viver é obrigação sempre imediata*” (T. P.84), ele reage “*como o vôo da mosca que caminhou até à beira da mesa.*” (T. P. 84).

Adiante o narrador nos diz que “*de pessoas, mãe ou pai não tirava memória (...)* Drijimiro voltava-se - para o rio de ouvidos tapados. Nenhum dia vale se seguinte” (T. P.84), e assim manifesta um desejo: “*Que jeito recobrar aquilo, o que ele pretendia mais que tudo? Num ninho, nunca faz frio.*” (T. P.84)

Drijimiro lembra-se daquilo que tanto procurava em três pequenos fragmentos, vejamos o primeiro deles:

“Vinha-lhe a lembrança - do último íntimo, o mim de fundo - desmisturado milagre. Só lugares. Largo rasgado um quintal, o chão amarelo de oca, olhos-d'água jorrando de barrancos. A casa, depois de descida, em fojo de árvores. Tudo o orvalho: faísca-se, campo a fora, nos pendões dos capins passarinhos penduricam e se embalançam.” (T.P.84)

Esta primeira memória apresenta o sertão como sendo “*só lugares*”¹⁴². O segundo momento descritivo aparece no meio do texto, quando Drijimiro ameaça desistir da busca:

“Mas achava, já sem sair do lugar, pois onde, pois como, do de nas viagens aprendido, ou o que tinha em si, dia com sobras de aurora. Notava: cada pedrinha de areia um redargüir reluzente, até os vôos dos passarinhos eram atos. O ipê, meigo. O sol-poente cor de cobre - no tempo das queimadas - a lua verde e esverdeadas as estrelas. Ou como se combinam inesquecivelmente os cheiros de goiaba madura e suor fresco de cavalo.” (T. P. 85-86)

¹³⁹MARTINS, Nilce SantAnna . **O léxico de Guimarães Rosa** . P. 481

¹⁴⁰Ibidem. P. 393

¹⁴¹Ibidem. P. 46

¹⁴²Sobre a importância do caráter geográfico para Guimarães Rosa, um crítico escreveu que, diante de um espaço vazio de matéria, a consciência humana cria um quadro para preenchê-lo, o que poderia a ser uma espécie de fabricação de esperança. C.f. UTÉZA, Francis. JGR - **Metafísica do Grande sertão**. P. 291

Aqui, o protagonista começa trazendo o seu passado de ex-migrante, o que o narrador chamou de “*dia com sobras de aurora.*”(T. P. 85-86) No entanto as campinas serão recordadas mais uma vez, na hora da morte da personagem:

“Logo não sorriu, transparentemente, por firmitude e inquebranto. Falou, o que guardado sempre sem saber lhe ocupara, o peito, reventado: luz, o campo, pássaros, a casa entre bastas folhagens, amarelo o quintal da voçoroca, com miriquilhos borbulhando nos barrancos... Tudo e mais, trabalhado completado, agora, tanto - revalor - como o que raia pela indescricção: a água azul das lavadeiras, lagoas que refluem os picos dos montes, as árvores e os pedidores de esmola.” (T. P. 87)

Sobre este fragmento de memória, consideramos especialmente o aparecimento de pessoas. Mas ainda resta uma questão pendente: no texto, o que seriam verdadeiramente as tais ‘campinas’? ¹⁴³ No texto de “*Lá, nas campinas*”, o termo é descrito em alguns momentos. No primeiro, ficamos sabendo que

“Uma campina - plano, nu campo, espaço - podendo ser no distante Rio Verde Pequeno, ou todo o contrário, abaixo do Abaeté, e estando nem onde nem longe, na infindição, a serra de atrás da serra. Via as moças enfeitantes olhos e rir, Divida, matéria bonita - e precisava, tornava a partir, apertando-o o nó de recordações. Só achar o sítio, além, durado na imaginação.” (T. P.85)

No entanto esta descrição deixa espaço para que, no parágrafo seguinte, possamos ler como o termo é entendido no sertão de Drijimiro:

“No sertão, entanto, campinas eram os “alegres”: as assentadas nos morros, esses altos claros, limpos, ondeados em encostas. Viu - pelos olhos perdido por mil - Tavica, alva tão diferente, para simplificação do coração. Gostou dela, como de madrugada geia.”(T. P.85)

Aqui existem dois momentos diferenciados: um mais ligado ao real, outro ao poético, e diretamente associados a duas mulheres da vida da personagem.

No primeiro, há a associação a Divida, cujo nome já aponta para uma valoração da vida, e que se debruçava com “*redondos peitos*” (T. P.85) sobre a janela, o que pode remeter a uma idéia maternal, mas que também emanava “*perfumes instintivos*” (P. 85)

¹⁴⁴

No segundo trecho, identificamos Dona Tavica, que parecia ser “*jasmim em ramallete*” (T. P. 85), a que vivia rodeada de crianças e de quem Drijimiro gostou

¹⁴³Guimarães Rosa explica o termo a um de seus tradutores em ROSA, João Guimarães. **Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri.** P.69.

¹⁴⁴ Com esse exemplo começamos a adentrar o campo de outras temporalidades expressas pela idéia de duração: “*Persistência do perfume de uma pessoa, depois da partida dela, evoca uma idéia de duração e de lembrança. O perfume simboliza assim a memória e talvez tenha sido esse um dos sentidos do seu emprego nos ritos funerários*” CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos.** P. 709-710

como “*de madrugada geia*” (T. P. 85). Foi ela quem “*Disse-lhe: que, se num lugar tal alguém aquilo falara, então não seriam lá as campinas, mas em ponto afastado diverso.*” (T. P. 85)

É importante ressaltar o que informou seu único amigo, Rixió, pois “*todos agora à tenda de aguardenteiro, queriam-se perto de Drijimiro, pelo conselho e quase consolo, imaginavam suas trapanças. Tudo temessem perder, achavam-lhe graça*”(T. P. 86), mas “*e em dia o Rixió, ardido, deu a cor do calcanhar, saiu-se redondo pelo mundo*” (T. P. 86), depois, voltou “*quebrado e redondo, neste mundo volteador. Vinha, para passar. Só rever Drijimiro, pedir-lhe perguntado o segredo: -Lá, nas campinas...*” – *mas Drijimiro não sabia mais de cor.*” (T. P.86)

Foi Rixió - outro movente - quem trouxe a informação da existência das campinas reais, já que “*com esse nome houvesse, em São Paulo e Goiás, arraial antigo e célebre cidade*”(T. P. 85), e foi com a morte do amigo que o narrador a comentou: “*o mundo se repete mal é porque há um imperceptível avanço.*” (T. P. 86)

O andarilho Drijimiro não encontrava nada além do real e das “*coisas que vacilam por utopiedade*” (T. P.85)¹⁴⁵; até que chegarem os tempos nos quais ele perdeu o “*dom*”¹⁴⁶(T. P. 86) de repetir a frase, os tempos de fatos nos quais:

“Já afadigado Drijimiro lutava, constando que velhaco. Vendia, recriava, comprava bezerros. Iô Nhô fizera-o seu sócio. Vezava-se, afortunado falsamente, inconsiderava, entre a necessidade e a ilusão, inadiavelmente afetuoso.” (T. P. 85)

Com o tempo o orfandante, aproxima-se de seu antigo chefe: “*Drijimiro dele adquiriu também o alambique, barris, queria respeito e dinheiro, destilar aguardente*” (T. P. 86). O que levou Divída a preocupar-se, já que “*chamava-o, temia o envelhecer, queria que o marido não bebesse*” (T. P. 86).

Ao final, a voz narrativa externa volta a se apresentar quando “*então, ao narrador foge o fio*” (T.P.87). O texto possui dois narradores e suas vozes confundem-se, apesar da distância cultural entre eles ser evidente – um é o oral Drijimiro; outro é o letrado, o “*narrador imaginário*” (T.P.84) da estória. Por conta deste atropelo, não sabemos qual foi o narrador que perdeu o fio, mas acreditamos que tenha sido o externo

¹⁴⁵ Utopiedade é um neologismo que se refere apenas a “fantasia, quimera, sonho. MARTINS, Nilce Sant’Anna. **O léxico de Guimarães Rosa**. P. 514

¹⁴⁶ Dom quer dizer dádiva, presente, dote natural, habilidade, capacidade, que se obtêm por mérito, merecimento. A perda do “dom” entra aqui no mesmo universo simbólico da quebra do quebranto e lemos como uma espécie de morte da tradição cultural.

- o da estória escrita -, já que a última frase dita pelo narrador oral é um recorte ainda maior do pedaço inicial da oração do título: “*Lá...*”(T.P.87).

Foi a partir deste momento que Drijimiro recebeu a visita daquela que pode ser considerada a terceira mulher de sua vida: “*Surgido-lhe, ei, vem, de repente, a figura da Sobrinha do Padre: parda magra, releixa para segar, feia de sorte. Sós frios olhos, árdua agravada, negra máscara de ossos, gritou, apontou-o, pôde com ele.*” (T.P. 87)

Com a visita da morte, Drijimiro, enfim, mostra o que esteve sempre escondido em seu coração, por isso ele parece ter tido uma “*morte bonita*”¹⁴⁷, já que conseguiu contar ao narrador as suas últimas lembranças da infância:

“*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.*” (T. P. 87)

Ao concluir que tudo o que podia levar da vida era só o esquecimento, menos o que preservava em seu coração, podemos tentar interpretar a estória de Drijimiro.

2.1.1 Hora das recordações

É interessante observar como a história, seja de um indivíduo, seja de uma sociedade, pode ser conhecida melhor por meio do estudo dos sentimentos que ela oculta do que por aquilo que ela ostenta.
Willi Bolle – Grandestão.br. p. 243

A história de Drijimiro, aquele que *passara por incertas famílias e mãos; o que era comum, como quando vêm esses pobres, migrantes*” (T. P. 84), pode ser lida como uma narrativa que serviria para abordar o uso da mobilidade na manutenção da sobrevivência pelos pobres no Brasil, o que não seria novidade, pois outras formas narrativas o fizeram, não só através da literatura, mas também com interpretações cinematográficas, como a apresentada por filmes como “*Central do Brasil*”, de Walter Salles, por exemplo, filme do qual ainda trataremos neste trabalho.

Na ficção rosiana, Drijimiro é alguém que passa a vida procurando por algo que achava que estivesse contido no pedaço de frase que dá título ao texto, o que o narrador afirma ser a sua única lembrança de infância. Com o desenrolar do enredo, ficamos sabendo que o protagonista tem, também, mais três pequenas memórias do início de sua vida. A primeira descrita como sendo altamente geográfica, pois são “*só lugares*”; no

¹⁴⁷Esclarece o pesquisador que o significado do termo “morte bonita” quer dizer uma passagem calma, sem sofrimento, onde se viu despedidas e trocas de conselhos aos afetos. CASCUDO Luiz Câmara. **Dicionário de Folclore brasileiro**. P. 397.

segundo fragmento, a personagem lembra símbolos daquele lugar, como o cheiro de cavalo; na terceira rememoração é quando se vai saber que aquilo que Drijimiro procurava não era um lugar real, mas sim um “*sítio, além, durado na imaginação*”(T.P. 85).

Mas por que sustentamos essa idéia? Primeiro lembramos que, para além dos pequenos fragmentos de memória, o texto define por três vezes o que seria uma campina e Drijimiro soube, também, que havia dois locais que atendiam por esse nome no Brasil, mas nenhuma dessas descrições serviu para satisfazer a personagem, para quem a verdade considerável estava na frase do narrador: “*o mundo se repete mal, pois há um imperceptível avanço.*” (T. P. 86)

Assim, a idéia de um lá - que é um pedido de resposta espacial - não é completamente respondida pela idéia de campina - como lugar geográfico -, ou seja, o lá, como problemática, não está nas campinas físicas, por isso Drijimiro - o “*caso achado*” (T. P. 84) - não pôde interromper sua busca facilmente.

Nesta procura, ele - ao contrário até das mais otimistas previsões - conseguiu ficar bem de vida, mesmo sendo isso “*como o vôo da mosca que caminhou até à beira da mesa.*” (T. P. 84) Essa expressão é interessante, pois pode ser lida como um passo para frente que pode significar muitos passos para trás, como se dialogasse com a idéia de caranguejo que está na figura que encerra o texto; ou trouxesse outra imagem, a do passo para frente que pudesse significar uma precipitação completa, como o avanço da realidade sertaneja em meio à época da modernização.

Ao tratar do tema do advento da modernidade, podemos identificar o mote da estória de Drijimiro - aquele que “*tudo ignorava da sua infância; mas recordava-a demais.*” (T. P.84) Sendo a diferença entre lembrar e recordar diretamente relacionada à ligação com o *cordis*¹⁴⁸ - os afetos -, o fato dele nada saber sobre o que aconteceu na sua infância, mas recordá-la, é uma idéia que também pode ser associada às novas formulações da narrativa da história, como aquela que defendeu Walter Benjamin, questionando a idéia da história legítima construída pelo paradigma de Ranke, sintetizado na idéia da busca pelo passado como ele de fato ocorreu.

Para Benjamin,

¹⁴⁸Não podemos deixar de lembrar a definição do brasileiro como sendo o “homem cordial”, aquele que age movido mais pela emoção do que pela razão. C.f. HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. Pp. 139-152

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’, mas significa apropriar-se de uma reminiscência(...) ¹⁴⁹

Ao citarmos Walter Benjamin, não estamos sugerindo uma relação direta e intencional entre os textos, o que pretendemos é apenas iluminar a idéia benjaminiana como a possibilidade de uma composição diferenciada de história - assim como Guimarães Rosa propunha em *Tutaméia* -, que mesmo não seguindo exatamente a de Benjamin, até poderia se aproximar dela. Explica Willi Bolle:

A nova historiografia de Benjamin é inspirada na teoria da memória e do sonho de Sigmund Freud. No que concerne às lembranças do indivíduo anteriores à memória contínua e linear – os fragmentos mnemônicos mais remotos, que surgem como lampejos involuntários no meio das trevas do esquecimento – elas têm, de acordo com Freud, a mesma estrutura que a história primeva dos povos, articulada em mitos e lendas (...) compreender a história significa, portanto, ‘revelar’ as informações *contidas* nas imagens arcaicas, que são traduzidas em ‘imagens dialéticas’ ou imagens históricas autênticas. ¹⁵⁰

Segundo essa teoria da memória de Freud, que inspirou as concepções de história de Benjamin –, a tessitura da memória nunca é formada por associações diretas com os fatos reais:

Onde elementos essenciais de uma experiência são representados na memória pelos elementos não essenciais da mesma experiência. Trata-se do caso de deslocamento para alguma coisa associada por continuidade; ou, considerado o processo como um todo, um caso de repressão acompanhado pela substituição de alguma coisa na proximidade (temporal ou espacial). ¹⁵¹

Peter Gay aponta-nos que foi a busca por diferentes formas de narrativa da história que levou os historiadores a olharem mais detalhadamente para uma grande descoberta do pensamento moderno - a psicanálise de Freud -, pois desta forma começaram a refletir e assim puderam considerá-la e problematizá-la, já que :

Tanto a história como a psicanálise são ciências da memória, ambas estão profissionalmente comprometidas com o ceticismo, ambas rastreiam as causas no passado, ambas procuram penetrar por trás de confissões piedosas e evasões sutis. ¹⁵²

Se voltarmos às idéias de Benjamin, achamos uma sugestão quase que ‘metodológica’ que pode ser lembrada se o objetivo é buscar por uma espécie de imagem histórica autêntica que seria extraída de reminiscências:

A língua tem indicado inequivocamente que a memória não é um instrumento para a exploração do passado; é, antes, o meio. É o meio onde se deu a vivência, assim como o solo é o meio no qual as antigas

¹⁴⁹Walter BEJAMIN. **Sobre o conceito de história**. Pp.224. Uma interpretação desta tese pode ser encontrada em LÖWY, Michel. **Walter Benjamin: Aviso de incêndio – Uma leitura das teses ‘Sobre o conceito de história’**.Pp. 65-69

¹⁵⁰BOLLE, Willi. **Alegoria, Imagens, Tableau**. Pp. 411-432

¹⁵¹FREUD, Sigmund. **Lembranças encobridoras**. P. 338

¹⁵²GAY, Peter. **Freud para historiadores**. P. 167

idades estão soterradas. Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava. Antes de tudo, **não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo. (...) E se ilude, privando-se do melhor, quem só faz o inventário dos achados e não sabe assinalar no terreno de hoje o lugar no qual é conservado o velho.**¹⁵³

Não podemos deixar de reparar que Drijimiro voltou sempre ao mesmo questionamento, e que o inventário dos seus achados nunca o satisfaz, levando-o apenas a continuar constantemente a “escavação” dos seus fragmentos de memória, mesmo com seu aparente sucesso na vida real, guiando o narrador a definir suas ações como sendo executadas entre o que se necessita e o que se deseja fazer.

A idéia de ilusão aparece claramente quando Drijimiro explica que nada de importante teria achado em suas viagens, a não ser coisas reais – não previamente articuladas pela memória. Isso acontece porque o déficit emocional muitas vezes não permite a verbalização do passado, a não ser como como vislumbre ou epifania.

No caso de Drijimiro, após concluir seu inventário de memórias que resultaram em utopias, chegaram-lhe os tempos nos quais ele perdeu o *dom* de repetir a frase, pois então começavam os tempos dos fatos, nos quais o que importava era saber, não mais apenas recordar.

A perda do dom de repetir a frase – que é a reminiscência pura - significa a perda de uma possibilidade de articulação dela, o que poderia vir a ser uma forma de contar legitimamente a história, ou se quisermos continuar lendo a partir da ‘metodologia’ de Benjamin, de adentrar

no terreno de hoje o lugar no qual é conservado o velho.¹⁵⁴

No universo de Guimarães Rosa, quem também contou suas memórias de vida é o protagonista do seu romance - Riobaldo -, que narra oralmente a sua história a um interlocutor durante cerca de três dias.¹⁵⁵ Sobre esta narração oral, Heloisa Starling apontou:

Com efeito, hoje quase barranqueiro, dono de fazenda grande em cabeceira de vereda na beira do Rio Urucuia(...)sobra solidão na alma do velho Riobaldo para levá-lo a meditar sobre as palavras e recolher

¹⁵³ (Grifo nosso). Walter BENJAMIN. **Escavando, Recordando**. P. 239

¹⁵⁴ BENJAMIN, Walter. **Escavando e Recordando** P.239

¹⁵⁵ Neste trabalho, algumas vezes faremos referências a textos anteriormente publicados por Guimarães Rosa, isso porque consideramos *Tutaméia* como uma espécie de síntese final da obra toda e, como seguimos o ideário proposto pelo historiador Carlo Ginzburg – o de seguir as trilhas deixadas pelas pegadas marcadas nos objetos, identificamos algumas referências anteriores ao universo rosiano. Entretanto estas relações aparecem apenas quando acreditamos que possam ajudar-nos a iluminar as especificidades de *Tutaméia*, que é nosso objetivo. C.f..GINZBURG, Carlo. **Sinais : Raízes de um paradigma indiciário**. Pp. 143-180

imagens que, de outra forma, machucariam e se extinguiriam no tempo. Também parece sobrar-lhe no coração a necessidade imperiosa de relatar a si mesmo e aos outros o que aconteceu, simplesmente para que sua narrativa consiga subsistir no mundo e sobreviver à própria vida mortal de seu autor¹⁵⁶

Desta forma, vemos que a estória de Drijimiro não foi a primeira contada por Guimarães Rosa a trazer a importância da narração das memórias de vida a outro. Em comparação rápida entre os dois textos, observamos que os narradores orais só quiseram narrar suas vidas quando já estavam bem de vida.

Riobaldo narra a sua história quando já era dono de grande fazenda e, mesmo assim, parecia estar consciente das ausências que amargavam sua história e sustentavam sua solidão, por isso procurou revisitar suas antigas lembranças.

Drijimiro precisou achar recurso ao narrador de sua estória, emocionando-o com seu tom, mas a essa altura ele já era sócio de Iô Nhô e por isso já estimado, temido e invejado por todos, mesmo não tendo mais ao seu lado a única pessoa que parecia compreender a sua busca incessante – seu amigo Rixió - e estando rodeado apenas por pessoas que desejavam desfrutar de sua posição social. O que não podemos esquecer, porém, é que ele também atraía a atenção de duas mulheres.

Uma era sua esposa, Dona Divída, aquela que esteve sempre ligada aos fatos, cuidados e preocupações em sua vida, ou associada a elementos espaciais em suas memórias. A outra mulher, Dona Tavica, por quem ele secretamente se apaixonou, era a mãe de crianças que a rodeavam cotidianamente, o que devia fazer que Drijimiro acessasse sua própria carência de “*orfandante*” (T. P. 85), era ela a associada aos afetos em suas recordações.

No caso de Drijimiro, o que ele queria era achar o ninho onde nunca passaria frio, e esse só poderia estar no seu campo de afetos, por isso só seria acessado através de recordações.

Mas por que ele precisava tanto narrar sua história? Sobre a narrativa recordada na teoria da história de Walter Benjamin, Willi Bolle comenta :

O trabalho da ‘recordação’, sustentado pela escrita, é reforçado pela ‘rememoração’, que inclui elementos ritualísticos, culturais e mitológicos. A rememoração implica a capacidade de ‘reconhecimento’ e de volta ao momento inicial.¹⁵⁷

Na análise do texto de Guimarães Rosa, é importante atentar para toda atividade lúdica e mergulhar no jogo da linguagem para manter constante diálogo com tradições

¹⁵⁶STARLING, Heloisa. **Lembranças do Brasil: Teoria, política, história e ficção em "Grande Sertão: Veredas"**. P.23

¹⁵⁷BOLLE, Willi. **Alegoria, Imagens, Tableau**. P.322.

culturais ou mitológicas. Segundo a mitologia clássica, a memória – Mnemosyne – é a mãe das *Musas da Inspiração*, portanto está ligada ao lúdico desde a origem.

Partindo desta hipótese, podemos ler a representação da morte de Drijimiro como uma referência direta ao imaginário desenvolvido por tradições muito antigas, como a da cartomancia, pois a descrição rosiana é bastante semelhante à imagem da lâmina número 13 do tarô¹⁵⁸ – a carta da morte –, que significa o rompimento com a situação atual, o que pode ser lido como um diálogo com os processos de ruptura.

Se considerarmos essa referência aproximada, não poderemos deixar de lembrar que são muitos os elementos que remetem à interrupção de uma espécie de processo em *Tutaméia*. Isso aparece desde a epígrafe de *Lá, nas campinas*, que nos remete à questão central discutida: a da relação com as lembranças que, mesmo sendo fragmentárias e ocultas, se vierem diretamente do coração – como era o caso da busca de Drijimiro –, podiam ficar maiores do que o sujeito, acabando por anulá-lo.

Isso é um fenômeno que nos possibilita comentar os processos que passam a evoluir de forma muito rápida, como os observados na modernidade, durante a qual as relações entre sujeito e tempo – que definimos aqui como temporalidade – são completamente restabelecidas e apresentam-se como se já não houvesse mais tempo para articular detalhadamente as narrações, sendo apenas possível expressar as memórias de formas mais ágeis – como as anedotas. Assim, estamos falando de um mundo que perde a sensibilidade de achar sentindo na duração das coisas.

Em sua última recordação, Drijimiro citou pessoas – lavadeiras e pedidores de esmolas – pela primeira vez em suas memórias do passado, o que pode nos levar a pensar que essas pessoas estavam inseridas no universo afetivo da personagem e, logo em seguida, lemos uma colocação que pode comentar a procura que pode ter sido a da personagem: a de um lugar onde pudesse encontrar “*O sol da manhã sendo o mesmo da tarde.*” (T.P. 85)

Essa frase pode ser interpretada como uma tentativa de anulação da inexorável morte de certas tradições e assim – mesmo que indiretamente – colocar-se criticamente em relação à existência de um processo histórico quando apresenta a memória não pelo lembrar – tão caro aos textos historiográficos –, mas pelo recordar – que concluímos como sendo a expressão da memória feita pelas estórias.

¹⁵⁸ Um rosiano comenta o aparecimento do tarô no texto literário de Guimarães Rosa em UTEZA, Francis. JGR - **Metafísica do Grande sertão**. P. 208

2.2 Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi

Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi foi publicada em 15 de outubro de 1966, no *Jornal Pulso*¹⁵⁹, e conta que três vaqueiros inventaram um boi imaginário, que acabou sobrevivendo à maioria dos seus inventores.

O narrador coloca-se apenas no início do texto, impondo a narrativa como se ela estivesse sendo inventada naquele momento: *“Ponha-se que estivessem à barra do campo, de tarde, para descanso”, “Jerevo, Nhoé e Jelázio, vaqueiros dos mais lustrosos.”*(T. P. 111)

Jerevo era casado, *“tinha casa”*(T. P. 112) e depois da morte de sua esposa, tomou decisão : *“que se removia, para afastado canto, onde homem cobrava melhores pagas”*.(T. P. 113).

Quando viva, a mulher de Jerevo *“cozia arroz-com-pequi¹⁶⁰”, ela era de simpatia e singeleza sem beleza, rematava pelo meio dos cabelos o vermelho do lenço, instruía-os de estróinas¹⁶¹ novidades: que, por aí, reinava uma guerra, drede¹⁶² iam remeter para lá a mocidade, o mar, em navio¹⁶³*. Em alguns momentos, era ela quem dizia *“- Sai, boi!”*, desconsiderando a importância do mistério dos vaqueiros, chamando a invenção de *“O Boi bobo”* (T. P. 113). No meio da narrativa também ficamos sabendo que *“Jelázio morreu, com efeito, inchado dos rins, o espírito vertido.* (T. P. 113), mas antes afirmou *“– ‘Só a palma do casco... ’ - e riu, sem as recorridas palavras.”* (T. P. 113)

¹⁵⁹ A fotocópia deste texto, tal qual foi publicado em *Pulso*, pode ser encontrada em M.P. de JGR; C.x. 20,2; envelope 38 de um total de 61.

¹⁶⁰ Pequi é uma fruta característica dos cerrados, oleaginoso e aromático. Cf. MARTINS, Nilce Sant’Anna. **O léxico de Guimarães Rosa**. P. 379. No folclore brasileiro, a fruta é bastante citada por cantadores, pois corresponde à versão do sertão do São Francisco da tradição de que certas frutas facilitam a fertilização. Aponta-nos Luiz da Câmara Cascudo: *“O registro desta fama do pequi foi feito pelo Imperador D. Pedro II no seu diário da jornada à cachoeira de Paulo Afonso em 1859: ‘O meu guia foi um fulano de tal Calaça (Manuel José Gomes) conhecedor deste sertão até Juazeiro, e dos cariris novos, onde, segundo me disse, as mulheres emprenham na estação do pequi, excelente fruta, mas algum tanto enjoativa, para ele, por causa do oroma, pronúncia dele”*. CASCUDO, Luiz da Câmara. **Dicionário de Folclore brasileiro**. P. 610.

¹⁶¹ O termo estróina refere-se a algo *“extravagante; doidivasas; boêmio”* Cf. MARTINS, Nilce Sant’Anna. **O léxico de Guimarães Rosa**. P. 212

¹⁶² Drede é uma variação arcaizante do termo *“adrede”* e significa algo feito *“de propósito; intencionalmente; de caso pensado*. Cf. MARTINS, Nilce Sant’Anna. **O léxico de Guimarães Rosa**. P. 176.

¹⁶³ Sobre o uso das idéias referentes ao universo marítimo em *Tutaméia*, cf. GALVÃO, Walnice Nogueira. **Metáforas Náuticas**.

Já Nhoé é sempre a terceira ponta para a dupla formada pelos vaqueiros, cujos nomes começavam com a letra J, ele era “o *tércio*”¹⁶⁴ (T. P. 111), que tudo sabia das coisas que a dupla ocultava entre si, por isso tentava evitar desavenças, como quando, depois de inventado o boi, “*quis que se fossem dali - por susto do real, ciente de que com a mulher do Jerevo Jelázio vadiava - ele houve*”¹⁶⁵ *um pensamento mau, do burro da noite*”. (T. P. 111)

Mesmo lembrando figuras comuns ao imaginário, Nhoé era “*certificativo homem, de severossimilhanças*”¹⁶⁶; *até tristonho*” (T. P. 112), isso ficou evidente quando ele pretendeu “*se recasar*” (T. P. 112), mas logo começou a duvidar dos proveitos desta ação “*vista do que com casados às vezes se dá, dissabores.*” (T. P. 112)

O vaqueiro “*rejeitou ir junto*” (T. P. 113) a Jerevo pelo mundo, pois “*nem pertencia a outros lados diversos*” (T. P. 113), mas ainda assim, permitia-se questionamentos: “*Que é que faz da velhice um vaqueiro? Tirava os olhos das muitas fumaças. Todo mundo tem onde cair morto. Achou de ir embora.*” (T. P. 113) Neste trecho, podemos ver que as “*fumaças*” (T. P. 112) não são retiradas dos olhos dos leitores, pois o texto não é claro sobre o que seriam elas.

Mas como foi inventado o boi imaginário? Vejamos parte-a-parte a dinâmica da criação:

Em uma tarde de descanso, os três vaqueiros estavam “*sentados vis-a-visante acorados, dois; o *tércio*, Nhoé, ocultado por moita de rasga-gibão ou casca-branca*”¹⁶⁷. *Só apreciavam o se-espiritizar*”¹⁶⁸ *da aragem vinda de em árvores repassar-se, sábios com essa tranqüilidade.* (T. P. 111)

¹⁶⁴ Tércio foi termo “*tomado do latim tertiu*” e significa terceiro. Cf. MARTINS, Nilce Sant’Anna. **O léxico de Guimarães Rosa**. P. 487

¹⁶⁵ Na versão original o termo é escrito exatamente desta forma, como se estivesse imitando expressões de textos religiosos ao sugerir que o próprio Nhoé, com seu pensamento sobre o burro da noite, tivesse se transmutado no mau pressentimento.

¹⁶⁶ Severossimilhança é um termo produto do amálgama de ‘severo’ e ‘verossimilhança’, significa ‘aparentemente severo’. Cf. MARTINS, Nilce Sant’Anna. **O léxico de Guimarães Rosa**. P. 454

¹⁶⁷ Esta estória possui alguns de seus originais disponíveis no arquivo Guimarães Rosa no IEB- USP, e quando formos nos referir a ele, seguiremos a classificação sugerida pela legenda proposta no arquivo, que considera a “Série; a Sub-série; o Número da caixa e do volume; o Número do envelope seguido do número total de envelopes da sub série”. Assim, se falarmos dos arquivos de originais, sabemos que eles são identificados como pertencendo ao “Fundo Guimarães Rosa”; Série ‘Manuscritos de obras’ (M.O.) e, no caso dos textos de *Tutaméia*, localizam-se na C.x. 10,2. Assim, o termo é explicado pelo próprio autor em seus originais, de forma datilografada: “*casca – branca – (Minas) árvore pequena ou arbusto lenhoso, altamente ornamental.* **Fundo João Guimarães Rosa. Série M.O. Envelope 2 (55)**

¹⁶⁸ Espiritizar refere-se a animar; estimular; incitar; endemoninhar. Cf. MARTINS, Nilce Sant’Anna. **O léxico de Guimarães Rosa**. P. 203. Cascudo reafirmou o sentido e a ligação com forças malignas que apresentamos, em seu estudo do termo “*espiritado*” em CASCUDO, Luís Câmara. **Locuções tradicionais no Brasil: Coisas que o povo diz**. P.60

“Então que, um quebrou o ovo do silêncio: - ‘Boi...’¹⁶⁹ - certo por ordem da hora citava caso de sua infância¹⁷⁰, do mundo das inventações; mas o mote se incorporou, raro pela subiteza¹⁷¹.” (T. P. 111)

Determinado o mote da invenção, começaram as colocações sobre detalhes, quando eles “ainda falavam separadamente”(T. P. 111): “Sumido... ” - outro disse, de rês semi-existida diferente. - “O maior” - segundou o primeiro. - “... erado de sete anos... ”” (T. P. 111)

Cortando o clima lúdico da invenção, “Nhoé precisou saber” (T. P. 111): “Como que?”(T. P. 111); então Jelázio definiu “Um pardo!”(T. P. 111), no que foi seguido por Jerevo “porcelano”(T. P. 111). Nesse momento, o boi “variava cores” (T. P. 111), mas logo se definiu, pois todos concordaram: “seria quase esverdeado com curvas escuras rajas, araçá¹⁷² conforme Jelázio, corujo para o Jerevo, pernambucano. Dispararam a rir, depois se ouvia o ruídozinho da pressa dos lagartos.” (T. P. 111)

“Assim o boi se compôs, anti’olhava-os” (T. P. 111), e o momento de descanso, utilizado com a atividade lúdica de “fingir, de graça, no seguir da idéia, nhenganhenga¹⁷³”(T. P. 111) (...) e então o boi foi sendo inventado “de toque em toque, as partes se emendavam: era peludo, de desferidos olhos, chifres descidos; o

¹⁶⁹ Um boi é um “quadrúpede ruminante. É ocupado pelo homem, sobretudo, no trabalho do campo e de carga, assim como é largamente usado para alimentação, pela sua carne e produtos derivados. É uma das bases da nossa economia, tendo se constituído num dos ciclos econômicos brasileiros, o ciclo do boi (couro) (...) No início de sua existência, enquanto acompanha a mãe, recebe o nome de bezerro. Daí passa a novilho. Se for castrado passa a ser marruá até tornar-se touro.” BASTOS, Wilson de Lima. **Fauna na linguagem popular : pesquisa na Zona da Mata de Minas Gerais e algumas áreas do centro-sul do país.** P. 162

¹⁷⁰ No arquivo do IEB, vemos que o texto original é datilografado e a frase estava assim : “certo por ordem da hora citava caso de sua meninice”, mas a palavra meninice é riscada e em cima ele escreve a palavra substituta definitiva: “infância”. FGR. Série M.O.; C.x. 10,2. envelope 1 (55).

¹⁷¹ Subiteza é termo derivado de ‘súbito’, ‘repentino’, ‘inesperado’. Cf. MARTINS, Nilce Sant’Anna. **O léxico de Guimarães Rosa.** P. 470. Em *Tutaméia*, na *Estória no.3*, o termo foi primeiro apresentado como descrevendo a figura do valentão Ipanemão : “Deus meu, maior mal à maior detença ou a subiteza, a, a, o Ipanemão!” ROSA, João Guimarães. **Tutaméia: terceiras estórias.** P. 49

¹⁷² Araçá pode ser “arvoreta cujo fruto é muito apreciado”; mas no caso vale a outra definição: “diz-se de um bovino de pêlo amarelo salpicado ou mascarado de preto” Cf. Nilce Sant’Ana MARTINS. **Léxico de Guimarães Rosa.** P. 39.

¹⁷³ Nhenganhenga significa conversa tediosa e arrastada; tem origem no termo tupi *nheê* *nheê* *nheê*, que quer dizer ‘falar’ ‘falar’ ‘falar’. Cf. MARTINS, Nilce Sant’Anna. **O léxico de Guimarães Rosa.** P. 352 Luiz da Câmara Cascudo mantém o sentido apontado e comenta: “o indígena, notadamente o tupi, cantor e bailarino, era loquaz, falador, discursivo. Aturdidos com a incompreensível loquela, os portugueses do século XVI teriam denominado o falatório ininterrupto *nhenhenhém*, triplicação do verbo nativo, tão presente naquele dispensável exercício de eloquência.. *Nhenhenhém* vale falar, falar, falar... Teria sido, na linguagem usual dos povoadores europeus, um dos primeiros brasileirismos.” CASCUDO, Luís da Câmara. **Locuções tradicionais no Brasil: Coisas que o povo diz.** P. 52

*berro vasto, quando arruava - mongoava*¹⁷⁴; e que nem cabendo nestes pastos...”(T. P. 111)

Mesmo com o forte mugido do boi imaginário, “*No campeão, entre os muitos demais, nem deviam de lembrar a fiada conversa. Senão que, reunidos, arrumavam prosa de gabanças e proezas, em folga de rodeio vaquejado*” (T. P. 112), talvez por isso os vaqueiros começaram a dizer que apenas o trio teria desafiado o boi que descreviam, mas “*Se alguém ouviu o visto, ninguém viu o ouvido - tinham de desacreditar o que peta, patranha, para se rir e rir mais - o reconto não fez rumor.*” (T. P. 112)

Com a existência do boi imaginário, “*ante ele, mudaram de dispor, algum introduzindo que quiçás se aviesse de coisa esperta, bicho duende, sombração; nisso podiam crer, o vento no ermo a todos concerne. O Boi tomava vulto de fato, vice-avesso.*” (T. P. 112)

O momento em que “*Jerevo e Jelázio falavam de suas mães e meninices e terras, daquilo Nhoé ouvindo mais o modo que a parla*” (T. P. 112) faz que o narrador conclua que “*No de-dentro, as criaturas todas eram igualadas; no de-fora, só por não perceberem uns dos outros o escondido é que venciam conviver com afetos de concórdia.*”(T. P. 112)

Nessa parte do texto, o narrador contou que “*de febres a mulher do Jerevo faleceu*”(T. P. 113), e foi no seu enterro, por conta da “*tarde chovida de feia*”(T. P. 113), que eles voltaram a falar do Boi, que já estava agora “*repassado com a memória*”, e não era mais aquele, “*da outrora ocasião, sem destaque de acontecer, senão que aprazível tão quieta, reperfeita, em beira de um campo, quando a informação do Boi tinha sobrevivendo, de nada, na mais rasa conversa, de felicidade.*” (T. P. 113), sobre o qual “*nunca o referido urdido - como não se remexe em restos.*”(T. P. 113)

Foi depois deste segundo momento lúdico de rememoração do boi inventado, que um fato diferente sucedeu no campo:

Tão cedo aqui as coisas arrancavam as barbas. O fazendeiro ensandecendo, diligenciou em vão de matar filhos e mulher, cachorros, gatos. Nem era rico, nenhum, se soube. O povo depôs que a extravagância dele procedia do sol, do solcris eclipse¹⁷⁵, que se deu, mediante que vindo até desconhecidos estrangeiros, para ver, da banda de Bocaiúva. Somenos as mulheres, de luto, agora ali regiam, prosseguidamente, na fazenda Pintassilga. (T. P. 113)

¹⁷⁴Mongoar é neologismo proveniente da “onomatopéia “mom”- equivalente a ‘mugir’ – pois se fala de um touro. Cf. MARTINS, Nilce Sant’Anna. **O léxico de Guimarães Rosa**. P. 338

¹⁷⁵ Associar má sorte a fenômenos como eclipses faz parte do imaginário do sertão, conforme esclarece-nos CASCUDO, Luiz Câmara. **Dicionário de Folclore brasileiro**. P. 300

Nesse contexto, “*todo o mundo tem onde cair morto*”(T. P. 113), que Nhoé “*achou de bom ir embora*”(T. P. 113) e com esta decisão, ele “*Voltava para conturva distância, pedindo perdão aos lugares*” (T. P. 113), porque ele se perguntava se “*lá ainda com parentes, ele se penava de pobre de esmolas*”(T. P. 113).

Em sua busca, Nhoé “*Chegou a uma estranhada fazenda*”(T. P. 113), onde os vaqueiros reuniam-se ao anoitecer e queriam “*que o rol deles entrasse*”(T. P. 114), pois com “*vozes pretas, vozes verdes, animados de tudo contavam*”(T. P. 114):

Refalavam de um boi, instantâneo. Listrado riscado, babante, façanhiceiro! - que em várzeas e glória se alçara, mal tantas malasartimanhas¹⁷⁶ - havia tempos fora...O que nascido de chifres dourados ou transparentes, redondo o berro, a cor de cavalo. Ninguém podia com ele - o Boi Mongoavo. Só três propostos vaqueiros o tinham em fim sumetido...(T. P. 114)

O que levou Nhoé a pensar que “*o mundo era enorme*” (T. P. 114) e que não importava que fosse para executar o “*mister mais rasteiro*” (T. P. 114), “*ali ficava, com socorro, parava naquele certo lugar em ermo notável.*”(T. P. 114)

2.2.1 Hora das invenções

(...) em cada aspecto aparecerá o traço fundamental do autor:
a absoluta confiança na liberdade de inventar.
(Antonio Candido. – *O Homem dos avessos*. P. 121)

Esta estória foi objeto de atenção de poucos estudiosos, e os que sobre ela debruçaram-se destacaram um tema central: existência de um discurso metalingüístico.¹⁷⁷ Lembrando temas importantes para análises da linguagem - como a vinculação com teorias ou tradições literárias - os pesquisadores parecem acreditar que esta é a única discussão proposta pelo texto.

Do nosso ponto de vista, para além de um exercício metalingüístico – no qual o texto deveria permanecer centrado sobre si mesmo - existem outras vinculações importantes, que partem da importância da invenção. Esse exercício de *invenção* é o que chamamos de imaginário, o que identificamos como mote desta estória.¹⁷⁸

¹⁷⁶Malasartimanha significa más façanhas. Cf. MARTINS, Nilce Sant’Anna. **O léxico de Guimarães Rosa**. P. 338 Vale-nos lembrar que o termo faz referência a tradicional personagem da cultura portuguesa, o Pedro Malasartes, que é a figura emblemática do narrador, o que detêm a lábia, o engodo.

¹⁷⁷ Falamos especificamente dos seguintes textos que se debruçam sobre esta estória: BOLLE, Willi. **Fórmula e fábula teste de uma gramática narrativa, aplicada aos contos de Guimarães Rosa**. Pp.124-125; SANTOS, Adilson dos. **Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi: um conto metalingüístico**; OLIVEIRA, Luiz ClaudioVieira de. **Com quantas palavras se faz um boi**; e RODRIGUES, Lages, Martha. **Boi**.

¹⁷⁸A História do Imaginário conta com uma lista enorme de referências que podem ser consideradas, especialmente a partir das novas historiografias surgidas no século XX. Para lembrarmos algumas

Três vaqueiros “*dos mais lustrosos*” usam seu tempo de descanso para executar uma atividade lúdica, pois lançam mão dos jogos de linguagem, e passam a inventar - atitude que é imitada diretamente pelo narrador. A invenção tem, para Guimarães Rosa, uma importância fundamental, pois na sua obra:

Numa trajetória individual, recria-se um sentido essencial. A invenção ocupa no mundo o lugar de um reduto de felicidade, de posse de si mesmo, que quer guardar a experiência de modo que nada se perca para sempre¹⁷⁹

O lugar de origem das “*invenções*” (T. P. 111) é aquele que o narrador explica: “*citava caso de sua infância, do mundo das invenções*”. (T. P. 111) Em análise de alguns contos com temática infantil das *Primeiras Estórias*, a Pacheco continua esclarecendo:

Segue-se a crença no poder restaurador da poesia, sob circunstâncias particulares. Isto é, a permanência do belo faz-se do que esse olhar de Menino, ou de homem que vê Menino, retém da natureza capaz de surpreender e ensinar (...), mesmo que seja uma natureza confinada às margens da modernização. Curiosamente o conto traz a possibilidade de retomar o que foi perdido – para Rosa, ainda próximo do olho -, a um passo do lugar onde desponta a cidade moderna.¹⁸⁰

Se naquele contexto, as cidades modernas - que sempre estiveram à margem do texto rosiano - passavam a se formar propriamente na região e são as personagens crianças que apontam para essas mudanças sensíveis na natureza¹⁸¹; no caso de *Tutaméia*, aquelas transformações estão mais consolidadas, mas ainda assim, podemos ver um trio de homens passando seu tempo livre inventando.

No texto, o impulso da “*invenção*” parte do acesso à memória do mundo infantil, e mantém-se graças a uma espécie de relação diferente com a natureza que as personagens passaram a sentir: o do espiritar das árvores, que é referência vinda de “endemoninhar.” O ato de “endemoninhar” é bastante forte no imaginário do país:

O Brasil, colônia portuguesa, nascia assim sob o signo do Demo e das projeções do imaginário do homem ocidental.¹⁸²

Neste país, mantivemos forte relação com o imaginário sustentado por seus desbravadores e colonizadores, como esclareceu o trabalho *Visão do Paraíso*, de Sérgio

referências fundamentais que apresentam discussões da problemática, indicamos os textos de BACZKO, Bronislaw. *Imaginação social* e PATLAGEAN, Evelyne. *L’histoire de l’imaginaire*.

¹⁷⁹ PACHECO, Ana Paula. O Lugar do Mito: Narrativa e processo social nas *Primeiras Estórias* de Guimarães Rosa. São Paulo P. 39

¹⁸⁰ Ibidem. p. 35-36. A citação refere-se a interpretação das personagens infantis dos contos “*As margens da alegria*” e “*Os cimos*”, de *Primeiras Estórias*.

¹⁸¹ A posição marginal da idéia de cidade em relação ao sertão de Guimarães Rosa será assunto abordado em nosso terceiro capítulo, mas podemos já indicar aqui uma obra fundamental sobre o assunto que é de Willi BOLLE: *Grande Sertão: Cidades*.

¹⁸² SOUZA, Laura de Mello. *O Diabo e a terra de Santa Cruz. Feitiçaria e religiosidade popular no Brasil colonial*.

Buarque de Holanda, texto citado no estudo do "*Grande Sertão: Veredas*", feito por Willi Bolle:

Lembrando que o Brasil sempre foi objeto de invenção dos letrados. Os estudos de Sérgio Buarque de Holanda, *Visão do paraíso* (1958) dá uma idéia da importância que as invenções oficiais tiveram na história do país. Os "motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil" não foram apenas literários, mas, como ele mostra, sobretudo psicológicos, econômicos e políticos.¹⁸³

Assim, se tratamos de um país que foi "inventado" a partir das crenças de quem sustentou sua colonização, estamos falando, também, do universo mágico que sempre esteve naquilo que hoje podemos reconhecer como nosso imaginário:

A atmosfera mágica de que se envolvem para o europeu, desde o começo, as novas terras descobertas, parece assim rarefazer-se à medida em que penetramos a América Lusitana. E é quando muito à guisa de metáfora que o enlevo ante a vegetação sempre verde, o colorido, variedade e estranheza da fauna, a bondade dos ares, a simplicidade e inocência que, disseram-o já Pero Vaz de Caminha, 'a adão não seria maior quanto à vergonha' -, pode sugerir-lhes a imagem do Paraíso Terrestre.¹⁸⁴

Aquele que já foi considerado um 'paraíso' só pode ser um lugar diretamente ligado ao imaginário e, se estamos falando de um local construído pela imaginação, podemos lembrar o famoso país imaginário medieval – Cocanha -, que ainda hoje é lembrado pelo universo ilusório da Europa ocidental e da América. O historiador francês Jacques Le Goff, destacou que estudar Cocanha coloca-nos :

Sob a luz de um problema fundamental da história cultural: que relações existem entre os países imaginários saídos da imaginação de contistas e de escritores e as sociedades reais que se pode chamar de históricas? (...) Mutila-se e empobrece-se o conhecimento das sociedades 'reais' amputando-as do imaginário, que não é um simples reflexo deformado destas sociedades, mas algo que mantém com elas relações interativas.¹⁸⁵

Se o imaginário é assim tão importante, isso também acontece no texto que estamos interpretando, já que a união dos vaqueiros está centrada no desejo de inventar, e este desejo é literalmente alimentado pela mulher de Jerevo, não só através da referência direta à procriação indicada pelo fértil arroz-com-pequi que ela cozia, mas também porque é ela quem os alimenta com *estróinas* (T.P. 112) e com histórias mirabolantes, que falam de guerra, mar, navio e toda a força dessas idéias ligadas à liberdade e imaginação.

¹⁸³ Willi BOLLÉ. *Grandesertão.br*. P. 392

¹⁸⁴ HOLLANDA, Sérgio Buarque. *Visão do Paraíso: Os motivos edênicos do descobrimento e colonização do Brasil*. P. 7

¹⁸⁵ LE GOFF, Jacques *Prefácio de Cocanha*. Pp. 7-8 Esse texto faz um comentário à respeito do estudo do historiador brasileiro Hilário Franco Junior sobre Cocanha.

É interessante observar que foi em meio ao clima de lamentação no enterro dela que os vaqueiros começaram a trabalhar a memória do boi, antes inventado em hora de felicidade. Isso eles fazem porque, de tão alimentados, já não queriam inventar uma coisa qualquer, mas sim algo tão crível quanto “*bicho duende, sombração*” (T. P. 112), uma vez que o boi foi criado parte por parte e “*tomava vulto, vice-avesso*” (T.P. 111), não só por suas características físicas, mas também com suas lendas “*gabanças e proezas*” (T. P. 112), que surgiram depois.

O momento da primeira invenção foi diretamente relacionado ao de botar um ovo, já que Jelázio e Jerevo postavam-se acorados e Nhoé encoberto por moitas de plantas que trazem nomes sugestivos - “*rasga-gibão ou casca-branca*”- (T.P. 111) num cenário que introduz a idéia de ovo, até que ele aparece, já que “*um quebrou o ovo do silêncio.*” (T.P. 111) Um ovo é :

Considerado como aquele que contém o germe e a partir do qual se desenvolverá a manifestação; é um símbolo universal e explica-se por si mesmo (...) Esse simbolismo geral, liga ovo à gênese do mundo e à sua diferenciação progressiva.¹⁸⁶

Na estória dos “*Três homens...*”, o ovo¹⁸⁷ quebrado, através do hábito de contar estórias orais, as mesmas que sustentam a tradição cultural do sertão, sobre a qual Guimarães Rosa relata na entrevista a Günter Lorenz:

No sertão cada homem pode se encontrar ou se perder. As duas coisas são possíveis. Como critério, ele tem apenas sua inteligência e sua capacidade de adivinhar. Nada mais. E assim se explica também aquele provérbio sertanejo que à primeira vista parece outro paradoxo, mas que expressa uma verdade muito simples: **o diabo não existe, por isso ele é tão forte. Às vezes não se encontram as palavras que se está sentindo dentro de si mesmo**¹⁸⁸

Em seu romance, quando é montada a cena do pacto que Riobaldo propõe ao Diabo, Ele não o atende propriamente, apenas aparece como sendo

Qualquer coisa que não vinha. Não vendo, estranha coisa de se ver”, deixando o pactário “ A pé firmado. Eu esperava, eh!(...) e a hora em vão passava. **Então, ele não queria existir? Existisse. Viesse! Chegasse, para o desenlace desse passo.**(...) Ei Lúcifer! Satanaz, dos meus Infernos! (...) **E foi aí. Foi. Ele não existe, não apareceu nem respondeu – que é um falso imaginado. Mas eu supri que ele tinha me ouvido. Me ouviu, a conforme a ciência da noite e o envir de espaços, que medeia. Como que adquirisse minhas palavras, fechou o arrocho do assunto.** Ao que recebi de volta um adejo, um gozo de agarro, daí umas tranqüilidades- de pancada.¹⁸⁹

¹⁸⁶CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos.** P.p. 672-674

¹⁸⁷Na literatura rosiana, a alusão a esse caráter do ovo já havia aparecido na cena fundadora de seu romance, quando o jovem Riobaldo encontra o menino e com ele atravessa o rio São Francisco em canoa. C.f ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão:Veredas.** P. 81

¹⁸⁸(Grifo nosso). LORENZ, Günter. **Diálogo com Guimarães Rosa.** Pp. 94

¹⁸⁹(Grifo nosso). ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão :Veredas.** P.p. 318-319

Assim, a coisa inventada por meio das palavras é capaz de atuar neste universo em conjunto com seus próprios inventores, nem que seja paradoxalmente. Temos, dessa forma, um exemplo do pensamento de Guimarães Rosa: o fato do Diabo não existir no mundo real não depõe contra a força dele no mundo imaginário, pelo contrário, apenas reforça seu poder. Então é somente considerando esse tipo de paradoxo que podemos nos aproximar de alguma espécie de verdade sertaneja, aquela que acredita tanto no que não se vê tanto no que sabe não existe, que até se sinta as conseqüências do contato com aquilo.

Nesse sentido, podemos associar a visão sobre o imaginário do sertanejo descrito por Guimarães Rosa ao modo de pensar infantil, isso com base na descrição de uma cena utilizada como exemplo por uma estudiosa do humor na linguagem das crianças.¹⁹⁰ Na cena, o diálogo entre “P”- uma voz adulta- e “B”- uma criança de 5 anos - mostra a relação infantil com o imaginário, na qual aquilo que “não existe” ou que “nunca existiu” não desqualifica seu valor, pois se a criança ri das histórias que passa a inventar, mas a voz adulta não, isso só reforça que este não conseguiu entrar nesse universo de significações.¹⁹¹

Pensando nessas forças motrizes do imaginário no universo de Guimarães Rosa e voltando ao texto de *Tutaméia*, podemos nos lembrar de Nhoé - o “*certificativo homem, de severossimilhanças; até tristonho*” (T.P. 111) –, que podia até sentir-se atraído pelo mundo fantástico, mas sobretudo o temia. Isso fica evidente quando ele não quis juntar-se aos outros dois vaqueiros quando estes “*falavam de suas mães e meninices*” (T.P. 112), e ele somente “*ouvia mais o modo do que parla*” (T.P. 111), ou quando, assim que o boi ficou pronto e *anti’olhava-os* (T. P. 111), ele precisou reverter o clima lúdico e inserir o real: estava acontecendo uma traição entre os amigos.

A personagem considerava que era o imaginário quem determinava as mudanças na realidade, como quando as mulheres assumiram a regência da fazenda Pintassilga, depois que seu dono, Queiroz, ficou “*ensandecido*” (T.P. 112), porque não conseguiu afastar o monstro ameaçador trazido pelo “*solcris eclipse*” (T.P. 112).

¹⁹⁰No trabalho citado a sensível relação que criança estabelece entre o real e o imaginário, bem como a importância do ilusório aparecem em análise interessante, c.f. DEL RÉ, Alessandra. **A criança e a magia da linguagem : um estudo sobre o discurso humorístico.**

¹⁹¹Na experiência com as crianças, quando lemos a estória **Fita verde no cabelo**, as crianças repararam que o Lobo não aparecia nenhuma vez, mas que mesmo assim Fita Verde o temia de verdade. Aqui referimo-nos ao conto *Fita verde no cabelo – a nova velha estória*. A paráfrase livre do conto popular *Chapeuzinho Vermelho*, foi primeiramente publicado em 8 de fevereiro de 1964, no Suplemento Literário do Estado de São Paulo, e republicado na obra póstuma ROSA, João Guimarães. **Ave, palavra.**

Não podemos deixar de destacar que no nome Nhoé estão amalgamados os termos “Nhô”, que é como são chamados os velhos sábios do sertão, com “Noé”, a figura chave da história do dilúvio, que, simbolicamente, é o sinal da germinação e da regeneração:

Um dilúvio não destrói senão porque as formas estão usadas e exauridas; mas ele é sempre seguido de uma nova humanidade e de uma nova história. Evoca a idéia de reabsorção da humanidade na água e na instituição de uma nova época, com um nova humanidade.¹⁹²

Levando-nos diretamente ao universo bíblico do tema do dilúvio pelo aparecimento de um novo Noé, achamos uma grande chave de leitura para nossa interpretação.¹⁹³ Se ao criar o mundo Deus começa a nomear as coisas e assim elas vão fazendo-se¹⁹⁴, Guimarães Rosa entendia a sua ligação com Deus a partir da sua relação com a língua:

Isto provém do que eu denomino a metafísica de minha linguagem, pois esta deve ser a língua da metafísica. No fundo é um conceito blasfemo, já que assim se coloca o homem no papel de amo da criação. O homem ao dizer : eu quero, eu posso, eu devo, ao se impor isso a si mesmo, domina a realidade da criação. Eu procedo assim, como um cientista que também não avança simplesmente com fé e com pensamentos agradáveis a Deus. Nós, o cientista e eu, devemos encarar a Deus e o infinito, pedir-lhes contas, e, quando necessário, corrigi-los, também, se quisermos ajudar o homem. Seu método é o meu método. (...) **Meditando sobre a palavra, ele se descobre a si mesmo. Com isso repete o processo da criação.** Disseram-me que isto era blasfemo, mas eu sustento o contrário. Sim! A língua dá ao escritor a possibilidade de servir a Deus corrigindo-o, de servir ao homem e de vencer o diabo, inimigo de Deus e do homem.¹⁹⁵

Assim, a idéia de invenção como uma recriação do mundo, como se ao homem fosse dada uma chance de corrigir o que não está certo na realidade, pode ser um dos procedimentos roubados da sabedoria infantil, pois a criança, em sua superioridade em relação às idéias adultas, faz aquilo que só é permitido a ela e aos artistas: acreditar na possibilidade de uma nova criação do mundo através do recurso da palavra.

¹⁹²CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. P. 339. Segundo conta-nos a Bíblia de Jerusalém, no *"tempo da corrupção da humanidade"*, Deus convocou Noé para construir a arca onde ficariam guardados exemplares da sua criação durante o dilúvio. Ao remeter a esta passagem bíblica em que: *"As leis do mundo são restabelecidas para sempre. Deus sabe que o coração do homem permanece mau, mas ele salva sua criação e, apesar do homem, a conduzirá para onde quiser."*. **Bíblia de Jerusalém**. P. 42.

¹⁹³ Já escreveu um estudioso sobre a relação entre esta estória e o texto do Gênesis em SANTOS, Adilson dos. **Os três homens que inventaram um boi: um conto metalingüístico**. P. 219.

¹⁹⁴ Segundo os estudiosos da Bíblia de Jerusalém, *"À criação pela palavra, 'Deus disse', acrescenta-se a criação pelo ato, 'Deus fez', o firmamento, os astros, os animais terrestres, o homem,"*. **Bíblia de Jerusalém**. P. 31. Nota g

¹⁹⁵(Grifo nosso).LORENZ, Günter. **Diálogo com Guimarães Rosa**. P.83

A linguagem da criança centra-se no seu uso, que ela começa reconhecendo como “palavra-mágica”, pois no domínio dos discursos

A criança maneja incessantemente a linguagem mágica. ‘A criança chama a mãe, a ama, o pai, a pessoa aparece. Quando ela pede comida, é como se formulasse uma encantação mágica’ (...) Ao crescer, ela não é coagida a modificar esse hábito, pois as palavras lhe asseguram sempre o domínio das coisas.¹⁹⁶

Na estória rosiana, o que se inventou com a palavra foi um boi, animal amplamente reconhecido nas regiões de pecuária, onde há uma literatura oral que se debruça sobre suas façanhas, agilidade, força e decisão.¹⁹⁷ A fama do animal - como um símbolo do Brasil - era conhecida por Guimarães Rosa, conforme apontou uma pesquisadora da obra rosiana:

O destaque que o boi ganha dentro do(s) conto(s) de Guimarães Rosa equivale ao lugar que ele ocupa na paisagem rural brasileira e à importância da atividade pecuária em muitas regiões do país. Desde o século XVII, o boi constitui-se num fator determinante de ocupação da terra, auxiliando na aceleração do processo de povoamento de áreas extensas e transformando a fazenda de gado em centro de poder. Aí os vaqueiros assumem papel fundamental, pois a eles se atribuem tarefas para cuja execução são necessárias coragem e experiência: amansar, curar e proteger os animais, preparar os campos de pastagem, transportar boiadas, etc.¹⁹⁸

Nosso autor sempre esteve interessado no romanceiro popular em geral, especialmente nas histórias de bois, que antes já teriam chamado a atenção de Mário de Andrade, que se debruçou sobre o papel do bumba-meu-boi como um agente que liga a realidade cultural brasileira.¹⁹⁹

Desta forma, seu interesse por bois já tinha sua tradição no pensamento cultural e literário do país, como sustenta Sandra Vasconcellos, que destacou o constante aparecimento de referências ao animal no arquivo de Guimarães Rosa no IEB-USP, reforçando que as histórias bovinas são as fontes em que ele teria bebido para construir suas versões de histórias tradicionais.²⁰⁰

Ao inventar um boi, podemos dizer que os vaqueiros rosianos acessam e dão continuidade a algo que se relaciona à reformulação e manutenção de seu próprio

¹⁹⁶ B.MALINOWSKI. *apud* TODOROV, Tzvetan. **Os Gêneros do discurso**. P. 242

¹⁹⁷ “O boi está de tal forma inserido no contexto cultural do Brasil que sua figura se apresenta em folguedos folclóricos, canções, literatura de cordel e tantas outras manifestações, com diferentes nomes: Boi-bumbá; Boi-de-reis; Reisado; Boi-de-mamão; Boi-calemba, Surubim e outros”. CASCUDO, Luiz da Câmara. **Dicionário de Folclore brasileiro**. P. 69. Considerando essas formas de manifestação cultural a respeito do boi, lembramos que a figura deste animal remete-se à mobilidade no Brasil.

¹⁹⁸ VASCONCELOS, Sandra Guardini T. **Puras misturas**. P. 107. Acreditamos que as palavras da autora, cujo objeto inicial era análise do conto *Estória de Amor*, de *Corpo de Baile*, pode valer para todos os outros contos rosianos.

¹⁹⁹ C.f. Sandra Guardini. T. VASCONCELOS. **Puras Misturas**. Pp. 105-110

²⁰⁰ Sandra Guardini. T. VASCONCELOS. **Puras Misturas**. P. 109

imaginário, e que pode ser considerado também em relação à cultura do Brasil. Assim, as personagens podem estar obedecendo a uma necessidade expressa - a de remontar alguma “cena primária”²⁰¹ - que nos coloque em contato com alguma espécie de origem e possa representar uma possibilidade de reinventar a realidade pelo uso da “palavra-mágica” infantil ou pelo “método” demiurgo que Guimarães Rosa utilizou neste texto .

O boi inventado como citação do “*mundo das inventações*” (T.P. 111) acaba se transformando no *Boi Mongoavo* (T. P. 114), - aquele que ganhou nome próprio depois de “*repassado com a memória*” (T.P. 114)- e desta forma, os três vaqueiros não inventaram apenas um boi ou um Boi, mas acabaram criando também um mote, como se tivessem reinventado a “*fita verde inventada no cabelo*”²⁰², e com isso criam uma forma de manter a sobrevivência da sua cultura, como se criassem a sua própria arca de Noé.

2.3 O Palhaço da boca verde

Em *Palhaço da boca verde*, publicado em 4 de fevereiro de 1967²⁰³, um ex-palhaço viaja de trem para se encontrar com uma prostituta e tentar saber informações sobre outra mulher de seu passado.

A narrativa parte de uma visão exterior ao universo do texto, pois o narrador começa fazendo um interessante comentário sobre o sentido da história: “*Só o amor em linhas gerais infunde simpatia e sentido à história*” (T. P. 115), logo em seguida completa com grande questionamento do seu significado, pois “*sobre cujo fim vogam inexistências, convindo se componham; o amor e seu milhão de significados.*”(T. P. 115)

Ainda no mesmo parágrafo, indicando diferenciação entre os discursos ficcional e historiográfico, somos apresentados à personagem central da estória, de quem “*quando primeiro do mesmo se tem direta notícia, viajava o protagonista, de trem, para Sete-Lagoas. Ele queria conversar com uma mulher.*” (T. P. 115)

Esta personagem é primeiramente apresentada como X. Ruysconcellos²⁰⁴ (T. P. 115), quem só depois saberemos chamar-se “*Xênio Ruysconcellos*” (T. P. 117), aquele

²⁰¹A possibilidade de alguns textos de Guimarães Rosa darem conta de construir uma espécie de cena primária do imaginário do Brasil foi colocada em, FINAZZI AGRÒ, Ettore . **Um lugar do tamanho do mundo: Temos e espaços da ficção de João Guimarães Rosa**. Pp. 145-146

²⁰²Aqui referimo-nos a João Guimarães Rosa. **Fita verde no cabelo** in **Ave Palavra. Ave, palavra**.

²⁰³A fotocópia deste recorte pode ser encontrada em M.P. de JGR; C.x. 20,2; envelope 49 de um total de 61

²⁰⁴Confira um interpretação deste nome em NOVIS, Vera . **Tutaméia : Engenho e arte**. P. 99. Ruysbroeck foi um místico que viveu na região da atual Holanda, entre 1293 e 1381, sendo conhecido

que tinha construído fama na cidade, pois “*Ano ou meses antes (...) “se afamara como o clown Ritripas ou “Dá-o-Galo”(T. P. 115).* Logo um acontecimento mudou a vida dos circenses, pois “*desfizera-se na região, por óbito de T. N. Ruysconcellos, empresário e dono, o Circo Carré²⁰⁵, absorvidos reportavelmente por outro, ‘o Grande Circo Hânsio-Europeu’, dos Mazzagrani, o material e mor parte dos artistas.*” (T. P. 115)

Nesta época, X. Ruysconcellos também “*parecia deixado então do mister circense*”,(T. P. 115) e agora voltava ao local onde tinha começado sua carreira. Ele “*distinguia-se ainda moço, tão bem vestido quanto comedido, nem alegre nem triste, apenas o oposto; bebia, devagar, sem se inebriar.*”(T. P. 115)

Para que o ex-palhaço voltava? “*Vir a falar com aquela mulher oferecia-se seu problema; viver sem precisar de milagres seria lúgubre maldição.*” (T. P. 115), o que nos dá a primeira indicação de que o clima da estória girava em torno da morte, afinal “*Ruysconcellos não ia durar*”(T. P. 115) e sente culpa, pois se “*toda hora há moribundos nascendo*”, (T. P. 115) logo argumenta em seu favor: “*quase se desculpava, inculcava-se firmeza. - Se bons e maus acabam do coração ou de câncer, conluo em mim as duas causas...*” (T. P. 115), mas o narrador lembra que “*O vento acaba sempre depois de alguma coisa que não se sabe.*”(T. P. 118)

X. Ruysconcellos , ex-palhaço que não tinha se esquecido de que “*palhaços só notassem a multidão*”(T. P. 115), porém “*mesmo nesses assuntos, pedia a máxima seriedade. Método, queria.*”(T. P. 115), levando Mema, aquela que “*Estava ali com extraordinária certeza*”(T. P. 116), a mentir “*o modo, proferia: - Cuquito! - por carinho ou desdém.*”(T. P. 116).

Ruysconcellos “*tinha de Ona Pomona um retrato*” (T. P. 117), em que Mema também aparecia. No clímax do texto, o ex-palhaço chegou a rasgar a foto, separando a imagem das mulheres, quando fez isso estava de algum modo embriagado, pois “*de vez em nada, tragava gole. Do alvaiadado Ritripas nem lhe restassem mínimos gestos.*”(T. P. 116)

Mas que mulher era essa com quem ele precisava falar? *Ela na ocasião sendo mulher pública aliás, mas singular do comum, mesmo no nome de guerra não usar, senão o próprio, civil, mais ou menos espanhol, de Mema Verguedo*”. (T. P. 115), que

como homem piedoso e santo, que foi procurando cada vez mais uma vida retirada de meditação, humildade e virtudes. **Catholic Dictionary**. Pp. 280-281

²⁰⁵ Na língua francesa, a palavra carré apresenta alguns interessantes significados: “*Largura de ombros; espessura; quadrado; formato de papel de extensão 45x56 ou grand carré : 56x90 metros; ladrilho.*” FONSECA, Fernando V. Peixoto. **Dictionnaire Français-Portugais**. Paris: Librairie Larousse. 1957. P.55

ele procurava para saber sobre uma coisa que ela, “ talvez com receio ou por ira no peito, negava-se a conversação: a respeito de outra - Ona Pomona.”(T. P. 115)

A mulher que o ex- palhaço “buscava toda cópia de informação” era, Ona²⁰⁶ Pomona²⁰⁷, casada e remota no mundo, no México, na Itália”(T. P. 115), Ona Pomona²⁰⁸ era também “similar à água e à seda?”(T. P. 117), sobre quem cabia a Mema Verguedo reiterar seu destino incerto, já que “de Ona Pomona tinha sido a amiga. Uma se fora com o Circo Europeu, a outra se refugiara em prostíbulo.”(T. P. 116)

Então, Mema Verguedo - a prostituta - “desatendia recados. - Tranqüila esteja! re-vezes caminhava no quarto, rapariga alongada e mate, com artes elásticas, de contornos secos recortados”(T. P. 116). O narrador alerta que ela assustava os clientes, pois “dela de alguma maneira contudo se intimidavam os homens, era o seu o ar dos sombrios entre as dobras de uma rosa. A ela, o palhaço “não deixava de voltar quem vez a pressentisse, como num caroço de pêssego há sobrados venenos, como a um vinagre perfumoso”(T. P. 116), ainda que ela fosse figura “simples escorrida se estreitava no rosa-chá vestido, o amarelo é difícil e agudo.”(T. P. 117)

²⁰⁶Em grego clássico, “ónoma” significa 'nome' e sua definição mais conhecida está em ARISTÓTELES. **Poética**. Pp. 37-75. Apesar dessa referência possível, preferimos trabalhar com a idéia de esse nome ser uma reiteração da parte final no segundo nome ONA PomONA, montando um jogo de linguagem típico a Guimarães Rosa.

²⁰⁷Pomona “É a ninfa romana que preside ao crescimento dos frutos. Era-lhe consagrado um bosque, o Pomonal, situado na estrada que liga Roma a Óstia. O seu culto estava confiado a um flâmine. Os netos atribuem-lhe diversas aventuras amorosas. Apresentam-na, por exemplo, como esposa do lendário rei Pico. Este teria, por amor dela, repudiado Circe, cuja ira lhe valera a metamorfose em picanço. Ovídio faz de Pomona mulher de Vertumno, que é como ela uma divindade relacionada com o ciclo das estações e com a fecundidade da terra.” GRIMAL, Pierre. **Dicionário da mitologia grega e romana**. Pp. 388-389. Uma leitura crítica lembrou uma característica importante: “Pomona (...) contém no centro de sua conformação (Ona-Pom-ona) o ‘pomo’, fruto indeiscente e carnoso que pressupõe a encoberta existência de um caroço, metáfora textual de Mema, pois seus encantos são comparados a um ‘caroço de pêssego’ Uma, explícita figura de fruta: outra seu complemento e avesso – embebido em inesperados venenos.”PASSOS, Cleusa Rios P. **Guimarães Rosa do feminino e suas estórias**. Pp. 81-2. Outra intérprete do texto lembrou que a citação à ninfa romana “é utilizada como símbolo de outono e nesse sentido entra em contraponto com um dos possíveis sentidos de Mema, o quarto mês do calendário grego, corresponde ao mês de setembro no calendário gregoriano. (...) em Tutaméia há uma forte definição do tempo através da determinação dos meses ou das estações do ano, com prováveis referências a ciclos da vida. Assim, essas significações dicionarizadas, mitológicas e/ ou etimológicas, não devem ser descartadas”. NOVIS, Vera. **Tutaméia : Engenho e arte**. Pp. 96-97. Na cultura brasileira, “Foram quatro doces solicitados ou oferecidos nas horas em que se rompia outeiro em abadessado, festa de portaria conventual, pic-nic com cantigas e versos no tempo de Dona Maria I, quando declamava a Nova Arcádia e chorava nos salões nobres a viola de Lerenó ou em Belas, celebrando Pomona generosa: O pomo da China/ Que cresce em teus campos/ C’os figos que lampos/ Eu ouço chamar/ Os limões pontudos/ Esféricas limas/ C’os as nozes qu’estimas/ Te dão a gostar”. CASCUDO, Luís da Câmara. **História da alimentação no Brasil**. Pp. 341-342. Há ainda mais algumas coisas a serem consideradas sobre Pomona, que aparecerão oportunamente neste texto.

²⁰⁸No texto de Guimarães Rosa, o nome Ona Pomona é diretamente relacionado à idéia de “imagem rendada”, pois nos originais podemos encontrar um trecho que tentamos transcrever a partir da caligrafia de Guimarães Rosa, saiu algo mais ou menos assim: “metia-se dentro dessa música, numa imagem rendada. Ela era um aroma, de fresca mantida, de ouvir-se um mimo”, e em seguida uma flecha ligava o trecho ao nome de **Ona Pomona**. **Fundo João Guimarães Rosa. M.O.C.x. 10,2, envelope 46 (55)**

Entretanto Ruysconcellos deveria estabelecer com ela alguma espécie de identificação, pois ele era um moribundo *“Macilento, tez palhica, cortada a fala de ofegos, mostrava indiferença ao escárnio, a dos condenados”* (T. P. 115) e via que ela também movia-se *“sem vagar, fumava, devia de não comer e ter febre. Sua maior escuridão estava nas mãos.”* (T. P. 117) Então, talvez não fosse somente para buscar informações sobre Ona Pomona que o palhaço procurava Mema, *“Ele esperava, insistia, não podia sair da cidade”* (T. P. 116)

Inicialmente, Mema recusava aproximações dizendo *“- Se quiser, venha - como os outros!... pelo passatempo, não para indagação em particular. - Se bem, bem, logo, logo...”* (T. P. 116) e enquanto isso durou, cada um deles guardava objetos que levavam à lembrança do outro. Ruysconcellos guardava a fotografia; Mema segredava *“O que não dizia era ter, escondida, a mala, que lhe não pertencia; e cujo conteúdo não descobrira a ninguém”* (T. P. 117) mas, somente para si ela

“Abriu aquela mala - em que retinha o que de “Dá-o-Galo” do Circo Carré: narizes de papelão postiços ou reviradas pontas de cera, tintas para a cara, sapatanchas, careca-acrescente, amplas bufonas coloridas.” (T. P. 117)

Ruysconcellos *“queria entender o avesso do passado entre ambos”* (T. P. 117), e com esse objetivo, queria *“estudadamente, metia-se nessa música, imagem rendada; o que a música diz é a impossibilidade de haver mundo, coisas. - Inútil... a lucidez - está-se sempre no caso da tartaruga e Aquiles.”* (T. P. 116) Assim, a fotografia ele *“Dobrou com distraído cuidado a foto - onde Mema via-se também - partiu-a, ainda mais minucioso, destruindo daí essa outra e errada metade. Maldade nele no momento acaso surgisse, em seu siso, uma ameaça a Mema.”* (T. P. 117)

Entretanto ele precisou destruir o retrato das amigas do passado e *“a parte que guardara. Era o de Mema... E, então, fora o de Ona o rasgado, acontece que, erro, como pudera?! Fez a careta involuntária: a mais densa blasfêmia.”* (T. P. 117) Para esse “engano” o ex-palhaço tinha uma justificativa

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. (T. P. 117)

Depois da destruição da “parte errada”, Ruysconcellos diz a si mesmo *“Tartamudo”*²⁰⁹: - ... nona... nopoma ... nema...²¹⁰ (T. P. 117) e, enfim, conclui que *“rir*

²⁰⁹ Tartamudo significa gago e a autora do léxico de Guimarães Rosa atenta para que o termo *“descreve a gagueira do personagem e como a aliteração do /t/ propicia a motivação sonora.”* MARTINS, Nilce Sant’ Anna. **O léxico de Guimarães Rosa**. P. 484

²¹⁰ Uma leitura sobre esse evento no texto pode ser encontrada em PASSOS, Cleusa Rios P., **Guimarães Rosa do feminino e suas estórias**. P. 83

é sempre uma humildade. Mema desatinada escrevera-lhe, insultos. Em fúria, não ouviria ela seu primeiro rogo?(T. P. 117)

Mas era mais simples ligar a falha a um problema físico, já que a capacidade de visão de Ruysconcellos é questionada em alguns momentos, como quando o narrador observa que ele “*coçava-se a raiz do nariz, isto é, o hilo dos óculos.*” (T. P. 117) , ou quando Mema conclui “*Sei, nunca me viu...*” (T. P. 116), enquanto ele esperava uma decisão de Mema, ele entrou no

“trem da paciência, Ruysconcellos lia, relia à toa jornais, sem saltar palavra ou página. - Já vi um homem se afundar e desaparecer dentro de par de sapatos. - tirou os óculos e se acariciava os olhos com as pontas dos dedos.” (T. P. 116)

A relação entre Mesma Verguedo e Xênio Ruysconcellos até podia ser clara às vezes, “*Nada os aproximara, aventura nem namoro*”(T. P. 116) e “*não dividiam picadeiro, camarim, platéia*”(T. P. 116), mas ela sabia que “*O que ele imaginava, de amor a Ona Pomona, seria no mero engano, influência, veneta. Sob outra forma: não amava.*”(T. P. 116-17), o que ela conclui ser porque

“Ele não quer ser ele mesmo... - Mema entredisse, em enfogo, frementes ventas - como se da vida alguma verdade só se pudesse aprender através de representada personagem.”(T. P. 117)

A vida real aparece quando “*Vindo de São Paulo o secretário do Circo Américas, papéis na pasta, gravata borboleta, trazia a Ruysconcellos empenhada oferta, em vão.*” (T. P. 117) O secretário também procurou profissionalmente por Mema, pois “*propôs também engajá-la, com jeito de tísica. - Ele não vai! - ela tresconversou, em rebelia, quisesse com as levantadas mãos tapar quaisquer alheios olhos.*”(T. P. 117)

Mas a decisão foi tomada pelo ex-palhaço:

“Ruysconcellos dissera somente a necessária recusa.” Cuspes de dromedário! - até nisso: praguejava com gentileza. Deu-lhe o pó de palidez, esverdeando-se por volta dos lábios.”(T. P. 117)

Então ele, que “*nunca teve graça, o que divertia era seu excesso de lógica...*”(T. P. 116), acreditava que

“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.”(T. P. 117)

Foi então que

“Mema mordida escutou o enviado apelo, apagada a acentuação do rosto. - Ele precisa de dinheiro, de ajuda?! - e seu pensamento virava e mexia, feito uma carne que se assa.- Que venha... - de repente chorou, fundo, como se feliz - ... para o que quiser.. Ela estava ali com muita verdade, cheirava a naftalina ou alfazema.” (T. P. 117-18)

Depois desse último encontro temos o desfecho enigmático do enredo:

De dia, de fato, tiveram de romper a porta, havido alvoroço. Na cama jazendo imorais os corpos, os dois, à luz fechada naquele quarto. A morte é uma louca? - ou o fim de uma fórmula. Mas todos morrem audazmente - e é então que começa a não-história.(T. P. 118)

O que leva o narrador a lembrar a sensação dos populares: “*falso e exagerado quase tudo o que a respeito se propalou*”(T. P. 118), mas

atesta-se porém que ele satisfeito sucumbiu, natural, de doença de Deus. Mema após, decerto, por própria vontade. Nem foi ele o encontrado em festa de vestes, melhor dizendo estivesse sem roupa qualquer; tão pouco travestida ou empoada Mema, à truã²¹¹, pintada, ultrajada.(T. P. 118)

Assim, sabemos que Mema Verguedo é a típica personagem reinventada, pois, assim como o palhaço, pode simular e construir sua própria máscara e assim se coloca o seu ponto final na estória das duas personagens reinventadas, “*enfim, podiam, achavam, se abraçavam.*”(T. P. 118)

2.3.1 Hora das estórias

*Abra o coração do palhaço da canção eis que
salta outro farrapo humano e morre na coxia...
A nova atração tem um jovem coração
que apertado por estreito laço amanhece partido
Dentro dele sai mais um palhaço que é
um palhaço com um olhar caído
(Edu Lobo - Chico Buarque - Valsa dos clowns)*

Em *Palhaço da boca verde*, estória publicada em 1967 no jornal *Pulso*, o que está colocado desde o início é o questionamento da forma narrativa da história através de muitos elementos paradoxais, e com isso visa-se a atingir a *não-história* – aquela que Guimarães Rosa chamou de estória.

Neste texto, a estória começa depois da morte - que pode ser louca ou então o “*fim de uma fórmula*” (T.P. 115) - mas sempre coloca uma problematização da história, “*sobre cujo fim vogam inexistências*” (T.P. 115), e só pode encontrar algum sentido no “*amor e seu milhão de significados.*” (T.P. 115) Embora tais expressões tenham sido objeto de análise de alguns intérpretes²¹², seria conveniente procurar nas palavras rosianas alguma declaração elucidativa.

²¹¹Truã é uma variação de gênero para a palavra “truão”, que significa “fanfarrão”. c.f. MARTINS, Nilce Sant’Anna. **O léxico de Guimarães Rosa**. P.507

²¹²Apontamos três interpretações deste tema. MARTINS, José Maria. Guimarães Rosa: **O alquimista do coração.**; PASSOS, Cleusa Rios P. **Guimarães Rosa do feminino e suas estórias.** e NOVIS, Vera. **Tutaméia : Engenho e arte.**

Guimarães Rosa foi perguntado se seu exercício de negar a lógica e afirmar o irracional através de um intenso trabalho construído sobre o que é lógico não poderia ser simplesmente lido como uma contradição, ele, então, responde:

não é nenhuma contradição. Um gênio é um homem que não sabe pensar com lógica, mas apenas com a prudência. (...)o homem não é composto apenas de cérebro. Eu diria mesmo que, para a maioria das pessoas, e não me excetuo, o cérebro tem pouca importância no decorrer da vida. **O contrário seria terrível: a vida ficaria limitada a uma operação matemática, que não necessitaria da aventura do desconhecido e inconsciente, nem do irracional.**(...) Por isso também espero uma literatura tão ilógica como a minha, que transforme o cosmo num sertão no qual a única realidade seja o inacreditável.(...) Apenas superando a lógica é que se pode pensar com justiça. **Pense nisto: o amor é sempre ilógico, mas cada crime é cometido segundo as leis da lógica.**²¹³

Considerando esta declaração, a estória sobre a qual nos debruçamos está firmemente inserida no contexto de questionamento da narrativa da história²¹⁴ como disciplina que procura o passado logicamente, pois no texto rosiano a proposta aparece claramente em afirmações como aquela sobre a estória - a que aparece quando percebemos que *“da vida alguma verdade só se pudesse aprender através de representada personagem.”* (T.P. 112)

Desta forma, ao contrário do que afirmou Novis²¹⁵, acreditamos que o questionamento da história - que é apresentado no texto logo de início - não é esquecido para reaparecer ao fim da estória, isso porque depois do questionamento inicial, o que Guimarães faz é apresentar um enredo com personagens ficcionais que – cada qual a seu modo – trabalham diretamente com a reapresentação: um palhaço; uma prostituta; e é através disso que flagramos o caráter mesmo da estória, que é o de apresentar as personagens em busca da verdade .

Então, se tudo ali apresenta a montagem de uma cena literária²¹⁶ - através da história de um ex-palhaço, já moribundo, que volta a um local onde fora famoso para reencontrar pedaços do seu passado e que estão sugeridos pela imagem de duas personagens -, uma mulher que ainda vivia onde os fatos teriam ocorrido, mas não fornecia informações reais sobre a outra, com quem tinha tido amizade.

²¹³(Grifo nosso). LORENZ, Günter. **Diálogo com Guimarães Rosa**. P. 93

²¹⁴Um interessante debate sobre a narrativa da história foi estabelecido pelos historiadores Laurence Stone e Eric Hobsbawn no final da década de 1970. STONE, Lawrence. **O Ressurgimento da narrativa – Reflexões sobre uma nova velha História**. Pp. 13-37 e HOBBSAWN, Eric. **O Ressurgimento da narrativa: alguns comentários**. Pp. 39- 46

²¹⁵Referência ao texto de NOVIS, Vera . **Tutaméia : Engenho e arte**. P. 96

²¹⁶Nós estamos chamamos de cena literária as narrativas que contam com a presença (ou a indicação da ausência) de elementos como personagens, cenário, enredo, perspectiva de narrativa, etc.

As três representadas personagens - os ex-circenses Mema Verguedo, Ona Pomona e Xênio Ruysconcellos -, que antes trabalhavam juntas, tiveram que se separar depois que o circo onde atuavam desfizera-se com a morte de seu dono, e por esse motivo *lúgubre*, tiveram que buscar novos rumos na vida.

Essa separação é algo comum para os circenses, pois no circo “*a mobilidade e a transformação se estendem a todos os seus domínios (...) as constantes mudanças alcançam igualmente o elenco, o espetáculo e o próprio circo*”²¹⁷, na estória rosiana é primeiro o circo que se desfaz e leva consigo uma possibilidade da permanência de alguns artistas na cidade onde estavam instalados.

O circo Carré, provavelmente era de posse da família de Xênio Ruysconcellos, já que o seu dono - T. N. Ruysconcellos - levava o mesmo sobrenome do palhaço, como se - até a falência do Carré - a família Ruysconcellos representasse um grande nome da arte circense no sertão de Guimarães Rosa, papel que passou a ser exercido por outra família, a dos Mazzagrani.

Os circos de *Palhaço da boca verde* eram representantes do que conhecemos como circos modernos, que embora trouxessem heranças do *circulo* presente no mundo antigo – onde antes assumiam posições mítico-religiosas e

ancorava as práticas artísticas, esportivas e - por que não? – políticas”, o “círculo, como organização espacial, e o diálogo, como forma de interação entre os gregos, foram praticados nos jogos funerários, nos momentos de divisão dos bens pilhados dos vencidos e nas assembléias militares”²¹⁸

Na estória rosiana, há os circos que apresentam características mais próximas dos circos modernos:

O circo do século XIX é um espaço delimitado pelas lonas e no qual todo espetáculo a ser compartilhado pelo público passa no tablado centrado. Longe de desejarmos estabelecer uma origem ou uma continuidade, percebemos que aqui tudo é muito mais específico: a reunião de homens, mulheres e crianças em um circo nada tem a ver com as práticas institucionais dos guerreiros helênicos; o espetáculo apresentado no centro é algo totalmente diverso dos prêmios, pilhagens e palavras equidistantes dos nobres gregos. (...) Assim, o espaço circular, aparentemente repetido, é outro, outra é a sociedade, o momento e os homens que os constituem.²¹⁹

Se é verdade que o papel desempenhado pelo circo mudou bastante da antiguidade para os tempos modernos, não podemos nos esquecer de que aqui estamos falando de uma representação literária construída por Guimarães Rosa, e para ela a importância das origens é enorme, então apesar de destacarmos as diferenças entre as

²¹⁷BOLOGNESI, Mário Fernando. **Palhaços**. . 20-21

²¹⁸ Ibidem. **Palhaços**. Pp. 24-25

²¹⁹BOLOGNESI, Mário Fernando.P. 25

manifestações simbólicas através dos tempos, não podemos ignorar as relações trazidas por suas heranças de significação.

No início, o círculo era o espaço dos ritos funerários e da pilhagem; para a estória rosiana, o circo é o espaço onde começou a se desenvolver um enredo que já foi lido como uma história da relação entre “*morte e logro*”²²⁰, o que podemos interpretar como dois elementos que correspondem a universos de sentido semelhantes aos encontrados na origem da idéia de círculo, pois a morte é facilmente relacionada aos ritos funerários; e o logro pode servir ao mesmo universo de sentido trazido pela herança da pilhagem, como exemplos de trapagens.

Na estória rosiana, há duas espécies de circo.

O primeiro é o representado pelo Carré – o circo que se desfez – e trazia desde o seu nome a idéia de uma espécie de circo tradicional, com a simples imagem do cone formado quando uma estrutura sustenta um pedaço de tecido resistente, quadrado e colorido, que chamamos de lona, sob o qual se desenvolvem espetáculos. Essa espécie de circo ainda corresponde a uma tradição comum no interior do Brasil.

O segundo tipo é o representado pelos outros circos - o Circo Américas ou o Grande Circo Hânsio-Europeu –, que são outras realidades circenses. Quando o Grande Circo Hânsio absorve “*reportavelmente*” (T.P. 115) o Carré, utilizando-se do material e de maior parte dos artistas - exceto as três personagens centrais de nossa estória -, temos uma representação da atuação do fluxo do tempo na história da cultura, pois sabemos que o circo moderno diferencia-se do antigo, pois nele

O lugar ocupado pelo mito e pela religião tornou-se laico e, mais especificamente, comercial. Ele passou a ser regido pelo imperativo do dinheiro e da bilheteria, para a sustentar a empresa, e do trabalho, para sobrevivência dos artistas, das trupes e das famílias circenses. O culto cedeu lugar à abstração da moeda.²²¹

Ao retratar esse fluxo, é preciso pensar no nome das personagens significativas dos circenses.

O nome de Ona Pomona, que trás em si a imagem de fruta, do pomo, e refere-se também à ninfa Pomona, cuja história foi contada no poema de Ovídio como sendo a da moça que se recusava a casar e que para isso foi lograda por Vertumno e acabou sendo levada por ele.²²² Na estória de Guimarães Rosa, Ona Pomona também estava “*remota*

²²⁰Esta relação é apontada como um mote desta estória em PASSOS, Cleusa Rios P. **Guimarães Rosa do feminino e suas estórias**. P.28

²²¹BOLOGNESI, Mário Fernando. **Palhaços**. P. 24. Sobre a evolução das formas circenses Cf. DUARTE, Regina Horta. **Noites circenses-Espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX**.

²²²OVÍDIO. **Metamorfoses**. Pp. 298-300

no mundo”, casada, e dela só restava a memória: a de alguém “*similar à água e à seda*”, ela era o azul, onde as coisas “*se perdem e perduram.*” Entretanto, se quisermos nos desligar da tradição clássica, lembramos que Pomona também já foi interpretado assim:

Fundamentado pela mitologia, poeticamente o termo pomona é utilizado como símbolo de outono e nesse sentido entra em contraponto com um dos sentidos possíveis de Mema, o quarto mês do calendário grego, correspondente ao mês de setembro no calendário gregoriano. (...) Pomona se aproxima também de **pomana, que em romani, língua dos ciganos, é funeral, homenagem que os ciganos prestam a seus mortos.** (...) o circo é uma modalidade de vida cigana; faz sentido, portanto, que a denominação derive, ainda que tangencialmente, do léxico romani.²²³

Se Ona Pomona trazia em si a imagem da fruta lograda ou roubada; sua antípoda era Mema Verguedo, a do “difícil” amarelo, rosa-chá, aquela junto a qual, como num “*caroço de pêssgo há sobrados venenos*”, Xênio a procurava para saber “*toda cópia de informação*” sobre Ona Pomona e que, ao final, “*estava ali com muita verdade*”, reafirmando seu caráter paradoxal, já que “*cheirava a naftalina ou alfazema*”. Ora, Mesma era a das mãos escuras e a que aparentava sofrer de males de saúde, como o ex-palhaço.²²⁴

Não sabemos se Mema tinha apenas o jeito de tísica expresso pelas formas magras e alongadas, como se fosse uma figura de Amadeo Modigliani²²⁵, mas podemos nos lembrar de que ela era prostituta, e nesta profissão é comum que os dissabores da doença acometem os profissionais, o que não significa que ela fosse realmente uma tísica, mas que se apresentava como se fosse.

Muitas vezes a narrativa assume o discurso de Mema, que parecia ser uma mulher bastante ressentida e seca, afinal, era o caroço. Isso fica claro se nos lembrarmos de que era ela que achava que o ex-palhaço “*nunca teve graça*”, o que pode ser questionado pelo fato dele ter sido assediado pelo Circo Américas, pelo qual ela mesma também foi convidada a integrar seu elenco caso o trouxesse consigo.

Mas foi a ressentida Mema - não a frugal Ona Pomona, aquela que Xênio achava a responsável por tudo aquilo que perdura - quem guardou a mala com os

²²³NOVIS, Vera. **Tutaméia : Engenho e arte.** P. 97

²²⁴ Todos os trechos entre aspas deste parágrafo são passagens de Rosa, João Guimarães. **Tutaméia: terceiras estórias.** P. 117

²²⁵Amadeo Modigliani (1884-1920) foi um pintor expressionista que tinha especial interesse pelas máscaras africanas, o que podemos notar expressos nas suas pinturas, que apresentam rostos e pescoços planificados, como se fossem máscaras. ARGAN, Giulio C. **Arte moderna.**

últimos rastros de “*Dá-o-Galo*”, o palhaço do Carré, como se guardasse, também, os restos de toda aquela cultura circense.

Debaixo daquela lona, Xênio tinha sido palhaço. A imagem do palhaço é a

Figura do rei assassinado. Simboliza a inversão da compostura régia nos seus atavios, palavras e atitudes. À majestade, substituem-se a chalaça e a irreverência; à soberania, a ausência de toda autoridade; ao temor, o riso; à vitória, a derrota; aos golpes dados, os golpes recebidos; às cerimônias as mais sagradas, o ridículo; à morte, a zombaria. **O palhaço é como que o reverso da medalha, o contrário da realeza:** a paródia encarnada.²²⁶

Se as personagens são as que podiam decifrar algumas verdades, elas sempre o farão através do artifício da máscara.²²⁷ Em uma perspectiva que parte da busca por uma decifração histórica para a figura do palhaço na história do Brasil, um historiador da narrativa humorística no país do começo do século XX disse-nos que

Os humoristas desta geração, com maior contato com as vozes confusas que vinham das mais variadas camadas da população, pareciam perceber que os calungas que criavam para articular uma linguagem para a representação daquela utópica ‘comunidade imaginada’ consistiam numa espécie de projeção deles próprios, um espelho deformado das suas próprias imagens, ou melhor, uma projeção a máscara que o palhaço usa para fazer rir que se confunde de tal forma com ele próprio que ainda que retirada do rosto o público acaba por não reconhecer a pessoa real.²²⁸

Mas o palhaço, no fundo, parecia querer ser sempre levado a sério, então percebemos um tipo de humorista - o palhaço arrependido -, aquele que não consegue atuar sem máscaras. No caso de X. Ruysconcellos, a imagem simbólica do palhaço é diretamente questionada, porque mesmo que ele pudesse já ter sido um elemento questionador de autoridades - o palhaço que é popularmente conhecido como o ladrão de mulher-, na narrativa rosiana, o ex-palhaço apresenta-se como uma nova virada no reverso da medalha, por isso ele vai até Mema Verguedo procurar Ona Pomona, que foi a mulher que lhe foi roubada.²²⁹

Apresentando constantemente elementos paradoxais, a personagem Xênio - o palhaço, que segundo Mema foi sempre sem graça, mas ficava engraçado pelo *excesso de lógica* -, agora estava moribundo, assim como os circos representados pelo Carré estavam a se desfazer.

²²⁶(Grifo nosso). CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. P. 680

²²⁷Uma leitura interessante deste texto lembra-nos que a máscara do palhaço trás ao universo de sentido da estória o desejo de se ocultar. PASSOS, Cleuza Rios P. **O Amor: Essa ‘outra’ e errada metade. Leitura de Palhaço da boca verde de João Guimarães Rosa**. P. 36.

²²⁸SALIBA, Elias Thomé. **Raízes do riso- A representação humorística na História brasileira**. P.132

²²⁹Sobre o caráter sedutor dos circenses, confira DUARTE, Regina Horta. **Noites circenses-Espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX**. P.87-92.

A mulher que Xênio buscava, “*estudadamente*”, era Ona Pomona, a descrita pela “*imagem rendada*” como fosse música, fenômeno que apresentava sempre a “*impossibilidade de haver mundo, coisas*”, (T. P. 116) e debatendo com a realidade drasticamente, sua figura era relacionada a outro paradoxo questionador da lógica, o famoso caso estudado pelos filósofos antigos: a disputa entre *a tartaruga e Aquiles*.

Aqui vemos uma cena simbólica apresentada pelo famoso paradoxo: se Xênio busca caminhos para acessar o passado - como o historiador-, ele acredita que este passado está contido na imagem de Ona Pomona, de quem ele só pode obter *cópia de informação*, afinal a ele também, como ao historiador, nunca é possível contatar diretamente o passado, apenas reconstruí-lo através de fragmentos de suas narrativas.²³⁰

Na estória rosiana, uma forma de se aproximar de Ona Pomona é apresentada como sendo a possibilidade de adentrar em sua música. A citação da música pode estar comentando um famoso koan zen-budista que aparece no prefácio “*Aletria e Hermenêutica*” : “*o silêncio proposital dá a maior possibilidade de música*” (T. P. 12), ou referia-se à própria idéia de música, aquela compreendida como o som composto por

presença e ausência, e está por menos que isso apareça, permeado de silêncio. Há tantos ou mais silêncios quanto sons e, por isso se pode dizer com John Cage, que nenhum som teme o silêncio que o extingue. Mas também, de maneira reversa, há sempre som dentro do silêncio: mesmo quando não ouvimos os barulhos do mundo, fechados numa cabine à prova de som, ouvimos o barulhismo do nosso próprio corpo produtor/reprodutor de ruídos. (...). **O Mundo se apresenta suficientemente espaçado (quanto mais nos aproximamos de suas texturas mínimas) para estar sempre vazado de vazios, e concreto de sobra para nunca deixar de provocar barulho**²³¹

Ora, se os sons do mundo apresentam-se em tutaméias, a música se faz no ligamento entre diferentes frequências que “*se combinam e se interpretam porque se interpenetram*”²³², e para escrever sua história, José Miguel Wisnik partiu da possibilidade de questionamento da narrativa da história trazida pela própria idéia de música, pois quando os movimentos da música moderna - como por exemplo o dodecafonismo- apresentavam um

final suspensivo sobre a música atual, em que o fio da história se perde na completa impossibilidade de articular o passado e o presente. (...) Assistimos hoje ao fim do grande arco evolutivo da música ocidental, que vem do cantochão à polifonia, passando através do tonalismo e indo

²³⁰ Sobre a referência ao ideário antigo, c.f. PASSOS, Cleusa Rios P. **O Amor: Essa ‘outra’ e errada metade. Leitura de Palhaço da boca verde de João Guimarães Rosa**. P. 29

²³¹ (Grifo nosso). WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido - uma outra história das músicas**. Pp. 18-19.

²³² Ibidem. P. 20

se dispersar no atonalismo, no serialismo e na música eletrônica. Tomando as colocações do intérprete, a análise da música também pode apresentar importantes considerações a serem consideradas pela história social, afinal “a música ensaia e antecipa aquelas transformações que estão se dando, que vão se dar, ou que deveriam se dar, na sociedade.”²³³

A estória do palhaço, à qual se refere nossa estória, parece-nos semelhante à idéia do trabalho do historiador tradicional - o que faz aquela história que a estória quer questionar, e procura a verdade do passado como ela de fato aconteceu -, mas que encontra e estabelece relação com duas partes do passado: a memória ideal para ele, trazida por Ona Pomona; e a mais ligada à realidade, representada por Mema Verguedo.

Quando Xênio procura a fotografia em que as amigas de antes estavam abraçadas, e ele quer destruir a “*parte errada*”, acaba destruindo a imagem ideal do passado, ficando com a imagem real - a de Mema, aquela que guardou materialmente pedaços do passado e, abraçada a ele, quis também morrer.

2.4 Hora da representação

*“Imagens e afetos, figuras e sentimentos não são entidades puras
nem substâncias metafísicas, mas trazem em significados
e valores que só pacientes escavações no Sujeito e na História
vão aclarar (...) refazer a experiência simbólica do outro
cavando-a no cerne de um pensamento que é teu e é meu,
por isso universal, eis exigência mais rigorosa da “interpretação.”*
(Alfredo BOSI. - *Céu, Inferno*. P. 478-9)

Depois da apresentação das estórias, concluímos que elas são textos altamente herméticos e detalhadamente trabalhados e, sobre eles, podemos destacar alguns recursos comuns aos três, mas também que aquilo que Vera Novis prometeu-nos - quando disse que as estórias acabariam se entregando sozinhas após um trabalho atento aos detalhes - é verdade até certo ponto.

Isso porque uma das coisas que nos saltou aos olhos é a quantidade de elementos representados por suas **ausências** – como a própria situação da personagem Ona Pomona, que mesmo ausente é a força motriz da narrativa de “*Palhaço da boca verde*”; **omissões** – como no caso de Nhoé, que só revela a existência dos seus parentes longe no final da narrativa de “*Os três homens e o boi*”; **confusões** - como no caso das vozes narrativas oral e culta, que acabam confundindo-se em “*Lá, nas campinas*”; **burlas** –, como no caso do “engano” cometido por Xênio Ruysconcellos ao rasgar a

²³³ WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido - uma outra história das músicas**. Pp. 10-11

foto das duas mulheres do seu passado, destruindo a parte que intencionava guardar, destruindo aquela que ele identificou como a parte “errada”, em “*Palhaço da boca verde*”.

Neste cenário inconstante e anedótico, o texto mostra e esconde constantemente seus elementos, como se exercitasse o jogo de esconde-esconde com seu leitor. Como executar uma leitura historiográfica destes cenários tão dificultosos de decifrar? Para tentar responder a essa pergunta, usamos a conhecida metáfora de Carlo Ginzburg:

Poderíamos comparar os fios que compõem esta pesquisa aos fios de um tapete. Chegados a este ponto, vemo-los a compor-se numa trama densa e homogeneia. A coerência do desenho é verificável percorrendo o tapete com os olhos em várias direções. (...) ²³⁴

Assim, é preciso considerar o texto muitas vezes, a partir de diferentes perspectivas, com o objetivo de tentar desvendá-lo, pois “*se a realidade é opaca, existem zonas privilegiadas – sinais, indícios – que permitem decifrá-la.*”²³⁵

Por enquanto, a partir dos textos abordados, pudemos enxergar uma porta aberta para a visualização do processo histórico através da relação estabelecida entre três elementos: a memória, a invenção e o questionamento da história, entretanto, antes de concluirmos alguma coisa definitivamente, é preciso tentar responder à pergunta chave do nosso próximo capítulo: Que realidade opaca seria essa que Guimarães Rosa quis representar em *Tutaméia*?

²³⁴Carlo GINZBURG. *Sinais : Raízes de um paradigma indiciário*. In: *Mitos, emblemas e Sinais*. Pp. 143-180

²³⁵ Ibidem. P. 177

CAPÍTULO 3: AS MÃOS VAZIAS: ESTÓRIAS DA HISTÓRIA DO SERTÃO

*"Por sete caminhos de setenta sortes
Setecentas vidas e sete mil mortes
Esse um, João, João:
E deu dia claro e deu noite escura
E deu meia-noite no coração..."
(Tom Jobim - Matita Perê)²³⁶*

Em *Tutaméia*, destacamos, entre tantas referências simbólicas, a representação da interrupção de diversos processos em andamento, e com isso surgem lacunas que, sempre que possível, eram preenchidas pela capacidade imaginativa de Guimarães Rosa, que, com seu trabalho de elaboração ficcional, executou uma narrativa alternativa àquelas fincadas no real, como a historiografia.

Seria esse tipo de fluxo de surgimentos constantes de “lacunas”- que identificamos na imagem das “*mãos vazias*”- também identificável nos fluxos observados na história real dos sertanejos das Minas Gerais? Que contextos levaram-no e permitiram a ele executar esse procedimento? Esta fragmentação constante também poderia ser experimentada pelo intérprete dessas narrativas?

3.1 Elementos de um discurso histórico no ficcional rosiano em Tutaméia

*Hoje o entrelaçamento de verdades e possibilidades, assim como
a discussão de hipóteses de pesquisa contrastantes, em alternância com
páginas de evocação histórica, não desconcertam mais. (...)
Não é apenas a categoria da narração historiográfica que se transformou,
mas a da narração tout court.
A relação entre quem narra e a realidade aparece mais incerta,
mais problemática.
Carlo Ginzburg. Provas e Possibilidades. P. 333*

Para definir o que seria uma vereda ao seu tradutor italiano, Guimarães Rosa explica detalhadamente o cenário do sertão das Minas Gerais, “*os 'campos gerais', ou 'gerais'.*” Geras seriam planaltos e nele há um cenário chamado “vereda.”

²³⁶ A música *Matita Perê* faz parte da trilha sonora do filme *Sagarana - o duelo*, de Paulo Thiago, baseado no conto 'O Duelo' do livro 'Sagarana', de Guimarães Rosa. O filme é de 1973. A música foi originalmente dedicada a Guimarães Rosa, Carlos Drummond de Andrade, e Mario Palmério. Cf. <http://www.jobim.com.br/cgi-bin/clubedotom/musicas3.cgi>

Há veredas grandes e pequenas , compridas ou largas . (...)Em geral, os moradores do 'gerais' ocupam as veredas, onde podem plantar roça e criar bois. São os veredeiros. Outros, moram mesmo no alto das chapadas, perto das veredazinhas ou veredas altas, que, como disse, também há, nas chapadas: estes são os 'geralistas' propriamente ditos (com relação aos veredeiros, isto é, em oposição aos veredeiros). Mas o nome de geralistas propriamente ditos. Quem mora nos gerais, seja em vereda ou chapada, é geralistas. (...)”²³⁷

Este sertão é o cenário de toda a obra rosiana e também está em meio a processos históricos que regem suas temporalidades e que são representados ficcionalmente pela obra rosiana. É sobre estas representações narrativas – historiográficas ou literárias – daquela realidade que trataremos aqui.

Nos exemplos de *Terceiras estórias* que apresentamos, tomamos contato com enredos que se desenvolveram a partir da busca por locais mais ou menos definidos, como a pequena cidade de Sete Lagoas - para aonde X. Ruysconcellos dirigiu-se antes da morte - ou locais totalmente indefinidos, como o ermo- para onde Nhoé foi na sua velhice- ; ou locais que podiam ser característicos da paisagem do sertão - como as *Campinas* que Drijimiro procurava.

Para nós, é interessante destacar que aquilo que nos pode ser rico no estudo dos espaços são as mudanças que os lugares vieram sofrendo, ou as transmutações que os espaços possibilitaram aos homens que por eles passaram.²³⁸ Essas mudanças - que já foram lidas como modificações de peças em um tabuleiro - também se constituem como uma característica que constrói a identidade do homem mineiro, aquele que já foi interpretado como um jogador, pois nas Minas Gerais:

Não há como resistir ao apelo irresistível das lavras. Quem as procura aspira a uma salvação no hic et nunc. A estrutura desta <salvação> no plano da imanência não obedece ao princípio da justiça divina, mas sim ao imperativo da <sorte> : **o mineiro é antes de tudo um jogador. Sob este prisma, pode-se entender melhor o problema do habitus nômade. Pois a lógica do homem que se desloca ao sabor da última descoberta de ouro ou da busca de um novo chão não é outra senão a do jogo.** Movimentar-se, nos séculos XVIII e XIX, é antes de tudo uma outra forma de fazer uma aposta . (...) Quem toma o caminho das minas é um aventureiro: um jogador, um homo ludens portanto. Quando Sérgio Buarque caracteriza o aventureiro como o tipo humano <<que ignora as fronteiras e que é marcado por essa ânsia de prosperidade sem custo tão notoriamente característica da gente de

²³⁷ ROSA, João Guimarães. *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. .Pp.40-42

²³⁸ Sobre o estudo do espaço a partir do ponto de vista histórico, c.f. MATA, Sérgio da . *Chão de Deus - Catolicismo popular, espaço e proto-urbanização em Minas Gerais, Brasil. Séculos XVIII-XIX*.Pp.24-25

nossa terra>>, não é da essência mesma do jogador que se está a falar?²³⁹

Ora, este jogo que atua deste o princípio na história das Minas Gerais, em que o ato de se mover inaugura-se na busca pelos caminhos do ouro na época colonial, sempre teve como objetivo manter alguma espécie de sobrevivência, de salvação no meio de um cenário de privações.

Minas Gerais traz de seu passado colonial histórias de grande opulência, especialmente em virtude da exploração das minas de pedras preciosas, ouro, diamantes, que desde que foram descobertas e escavadas, transformaram a região - que hoje conhecemos como Brasil - em motivo de orgulho para a metrópole portuguesa.

Através de trabalhos como “*Desclassificados do ouro*”²⁴⁰, de Laura de Mello e Souza, percebemos que a “opulência” da sociedade mineira colonial foi sustentada pelo aproveitamento da miséria que a circundava - fosse através da utilização do trabalho livre ou em ocupações como a atuação em composição de milícias e corpos militares - e acabou por sustentar o tal “enriquecimento” da colônia. Os miseráveis podiam responder através de vários grupos: escravos forros, desertores, padres infratores, prostitutas, feiticeiras, ladrões, assassinos, falsários ou extraviadores, ciganos etc.

Podemos sugerir que estes homens livres pobres podiam ser aquilo que chamaríamos de “ascendentes” das personagens rosianas, os pobres livres, que - pensando especificamente no cenário da nossa seleção nos textos de *Tutaméia* - apresentam-se como prostitutas, falsários ou extraviadores. Assim, vemos que, segundo essa representação literária, a história dos *desclassificados do ouro* prosseguiu reverberando nos séculos subseqüentes.

Em nossas estórias, vemos que a miserabilidade - expressa pelo passado de menor abandonado de Drijimiro, pela situação econômica da família de Nhoé e de X. Ruysconcellos, por exemplo - levou cada uma dessas personagens a procurarem uma alternativa possível no deslocamento, no jogo de tabuleiro da história dos pobres brasileiros.²⁴¹

Se as estórias sustentam-se sobre um cenário de ausências, vamos tentar seguir os rastros deixados pelo passado histórico das pessoas daquela região para montar uma imagem do processo que teria gerado essa possibilidade. Para isso, partimos do que

²³⁹MATA, Sérgio da . **Chão de Deus - Catolicismo popular, espaço e proto-urbanização em Minas Gerais, Brasil. Séculos XVIII-XIX.** Pp. 88-89

²⁴⁰SOUZA, Laura de Mello e. **Desclassificados do ouro: a pobreza mineira no século XVIII.**

²⁴¹Sobre o sentimento de medo do pobre brasileiro, c.f. FINAZZI-AGRÒ, Ettore. **Pós-Tudo: banimento e abandono no Grande Sertão.** Pp. 159-172

disse Heloísa Starling em sua comunicação no Seminário *Grande Sertão : Veredas* – 50 anos, em que ela lembrou a importância do nomadismo para o sertão de Guimarães Rosa.

Para Starling, nas Minas Gerais, são identificados dois processos diferentes e simultâneos: o da formação das Minas – que era um rosário de cidades interligado por caminhos que deveriam levar ao mar e manter o contato constante com a metrópole - e o da formação dos Gerais – o interior, onde o ouro era inexistente, assim como a presença do Governo, de fronteiras ou a possibilidade de qualquer expansão.²⁴²

O primeiro processo apontado aparece em nossas histórias se lembrarmos que a mulher de Jerevo costumava lembrar-se de histórias náuticas, como que relembando uma espécie de passado aparentemente impossível para o sertão de *Tutaméia*. Sobre o segundo processo, o fenômeno aparece em todo o texto de *Tutaméia*, pois comenta o deslocamento gerado pelo histórico cenário de ausências, movidos pela busca da sobrevivência nas Minas Gerais.

Mas o que estamos entendendo como sertão? Lembramos que o sertão era, desde o século XVIII e ainda hoje, para o homem comum

o negativo do espaço normal (...) compreende uma síntese tipicamente brasileira de motivos que, pelo menos na tradição européia, cristalizam-se em torno do complexo de imagens deserto-floresta: refúgio, ameaça, espaço de transgressão (ou de expiação) no qual a justiça humana e mesmo a divina não vigoram. Num sentido mais amplo, para os mineiros antigos, o sertão se caracteriza sobretudo por ser um espaço incivilizado. (...) O sertão é, pois, reverso da cidade : um espaço ainda livre de toda e qualquer forma de domesticação.²⁴³

Com esta definição podemos compreender por qual motivo - para além de sua história pessoal - o cenário misterioso do sertão parecia tão atraente a um autor enigmático como Guimarães Rosa, o que fica claro, por exemplo, no seu método de trabalho com a linguagem, que o colocou sempre ao revés de qualquer domesticação.

No espaço sertanejo, configurou-se uma espécie toda própria de estabelecimento e manutenção cultural, que já foi tocada por outras esferas, como a urbana, mas que também se apresentou como voz ativa no conflito estabelecido com referências culturais como a letradas e a da mídia. Parece-nos que toda a obra rosiana sustenta-se sobre este cenário. Mas como essa tradição do local apresenta-se nos textos do nosso recorte?

²⁴² C.f STARLING, Heloísa. **República e o sertão**. Logo depois do Seminário, Starling enviou-nos por e-mail o texto apresentado no evento.

²⁴³ MATA, Sérgio da . **Chão de Deus - Catolicismo popular, espaço e proto-urbanização em Minas Gerais, Brasil. Séculos XVIII-XIX**. Pp. 164-165

3.2 Uma tradição cultural do sertão

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos.
(Walter Benjamin. O Narrador. P. 198).

Para além de referências a processos da história das Minas Gerais, nos textos escolhidos por nós em *Tutaméia*, podemos identificar sucessões de estados ou de mudanças referentes à história da cultura, especialmente os que tocam conflitos entre níveis culturais - como o que acontece entre os letrados - expressos pela escrita; e os não-letrados - que podemos colocar como muito próximos ao que se convencionou de cultura popular.

A pergunta “*O que é a Cultura Popular?*” obteve muitas tentativas de resposta, já que o tema foi exaustivamente estudado, mas como não podemos esgotá-lo aqui, escolhemos algumas leituras que julgamos particularmente interessantes, mais afinadas com o universo rosiano e com nossa leitura dele.

A primeira delas - a que mais se aproxima dos exercícios lingüísticos de Guimarães Rosa - já foi detalhadamente abordada por nós, trata-se daquela proposta por Mikhail Bakhtin a respeito da obra de Rabelais, e todo aquele esforço em executar um reaproveitamento de um acervo lexicológico popular, oral pela cultura escrita. Mas, além desta, existem outras reflexões que nos parecem interessantes, como a de Peter Burke; Alfredo Bosi e Carlo Ginzburg .

Para Peter Burke – que estudou o fenômeno na Europa dos primeiros tempos da época moderna –, o fundamental é definir o que seria a cultura popular, apesar da dificuldade.²⁴⁴ Na leitura de Carlo Ginzburg, a matéria de base dos estudos sobre a Cultura Popular deve partir da existência de diversos níveis culturais que, ao contrário de pressuporem uma hierarquia, movimentam-se naquilo que ele chamou de circularidade cultural²⁴⁵

Para o contexto brasileiro, apontamos como referência importante a concepção de Alfredo Bosi. No modo de ver de Bosi - que introduz a questão do Estado Nacional na discussão-, a definição de Cultura Popular pode ser melhor compreendida a partir do seu conflito com o mundo letrado:

²⁴⁴C.f. BURKE, Peter. **Cultura popular na idade moderna**. P. 49

²⁴⁵C.f. GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes**. Pp.12, 16

Por enquanto, ‘ cultura popular’ e ‘código culto, escrito’ são conjuntos altamente diferenciados cuja área de intersecção é reduzida. A análise textual parece não ter instrumentos para responder à pergunta : lidando com um repertório feito de objetos que, por sua própria natureza, já ultrapassem o limiar que separa o pobre iletrado do homem de letras, a sua perspectiva não vai além da literatura. Esta vive a sua própria temporalidade na qual assumem caráter muito específico os contatos com as formas artísticas supranacionais. O mesmo, repito, não acontece com a cultura do povo, que não tem na escrita seu fulcro.²⁴⁶

Conforme pudemos ver, as referências mais significativas para análise da questão consideram as dificuldades dos letrados em compreender ou comungar do modo de pensar popular e apontam o caminho do contato cultural - ou circularidade, como quis Ginzburg - como o mais rico para esboçarmos uma reflexão sobre a tradição popular na academia.²⁴⁷

Ora, se o contexto da Cultura Popular é o do espaço dos migrantes, o do tempo longo do imaginário e das representações, esses e alguns outros temas que chamamos de referência a uma espécie de tradição também podem ser identificados nas três histórias escolhidas por nós. Antes de iluminar essas discussões, convém-nos delimitar o que estamos chamando de Tradição.

Em primeira instância, chamamos de tradição cultural a transmissão oral de lendas, fatos, causos etc., através de gerações, assim como a prática ou conhecimento de costumes muito antigos, que podem ser comumente observados em práticas individuais e estendidos a práticas sociais. É claro que um ambiente tão *sui generis* como o sertão também possui suas tradições, sejam elas trazidas da cultura universal ou mesmo aplicadas ao seu contexto específico.

²⁴⁶ BOSI, Alfredo. **Um testemunho do presente.**

²⁴⁷ Em curso ministrado por Nicolau Sevcenko em 2005, cujo tema era delimitar definições de Cultura Popular, soubemos que para Sevcenko, esse nível de cultura corresponde ao exato oposto do que chamamos de “trabalho acadêmico” – entendido como algo ligado ao conhecimento unitário – pois seus fenômenos desenvolvem-se em manifestações de diversos tipos de experiências coletivas e imersas em outra temporalidade - a da “*Longa Duração*”, dos mitos - e, para abordar esse contexto, nós teríamos que ter ouvidos e olhos atentos para não condicionar as vozes de alteridade. Na última aula do curso, Sevcenko apresentou uma leitura de “*Retrato de cavalo*”, de *Tutaméia* e no seu modo de ver, essa história fala sobre a história das civilizações que dominavam os cavalos - aquelas vindas da Ásia Central -, que acabaram sendo perdidas, engolidas por aquilo que nós chamamos de tecnologia. A partir do momento em que o retrato passa a figurar em exposição, ele deixa de expressar a memória da antiga cultura e passa a ser um exemplo da tentativa, ainda que forçada, da aproximação dela à nossa. Conforme leitura de *Tutaméia*, proposta por Sevcenko, o contexto deste livro é o da inexorável morte das manifestações populares. Acreditamos que isso seja verdade, mas até certo ponto, porque não podemos ignorar que, em alguns momentos, a mentalidade popular tenta resistir ao julgo que está sofrendo, embora muitas vezes sem sucesso, configurando uma coleção de manifestações deste fenômeno cultural que -por ser lido por nós como um conflito - pressupõe certo grau de resistência. RODRIGUES, Camila. **Cultura e Cultura Popular interveniências temáticas e conceituais - notas de aula ministrada por Nicolau Sevcenko. 12/11/2005.**

Escolhemos destacar as referências à tradição cultural em nosso recorte nas *Terceiras Estórias*, abordando-as individualmente, para depois exercitarmos um comentário conclusivo do tema.

3.2.1 *O Escrevinhador de relatos ouvidos.- Lá, nas campinas*

Na estória de Drijimiro, há duas perspectivas que abordam especialmente a questão da representação da tradição do sertão: a paisagem retida nos fragmentos de memória da personagem, que remontam um sertão onde o tradicional cerrado ainda existia vivo; e o conflito cultural entre o discurso do “*caso achado*” (T. P.84) e o narrador da estória escrita, que pertence a outro nível cultural.

Em 1989, um grupo de estudiosos visitou o sertão de Guimarães Rosa em busca de algum resto vivo da tradição dos tempos nos quais nosso autor por lá esteve. A partir do relato escrito por Carlos Rodrigues Brandão – componente desta comitiva–, podemos entrar em contato com o que contava Juca Bananeira - que foi amigo de infância de Guimarães Rosa e trabalhou na loja do pai do autor em Cordisburgo -, que descreveu o pequeno Joãozinho desta forma:

O menino escritor cresceu trancado no portão pra dentro. O sertão seria primeiro olhado da janela.²⁴⁸

Talvez essa condição o tenha levado a confessar que quando criança não gostava muito de adultos, mas sim de “estudar sozinho e brincar de geografia”²⁴⁹. Partindo desta condição, Guimarães Rosa, tempos mais tarde, acabou se transformando em um escritor amante incondicional da paisagem sertaneja; como fica muito evidente em toda sua obra - de *Sagarana* a *Tutaméia* -, a paisagem do cerrado é exaltada, recriada e transformada em fonte inesgotável de lirismo.

O sertão das *Terceiras estórias*, muitas vezes, não parece ser mais o mesmo retratado nas obras rosianas anteriores, aquele composto por um ambiente estritamente rural, com cavalos, boiadas, regido por legislaturas próprias e descontrolada violência, onde até mesmo Deus, se viesse, teria de vir armado, por exemplo. O novo sertão não nos parece ser um ambiente pacífico, mas suas violências agora atuam de forma menos claras e evidentes, e muitas vezes representadas como anulações de antigos costumes, por exemplo.

²⁴⁸ BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Travessias do grande sertão*. P. 31. Sobre o menino Joãozinho e sua relação com Juca Bananeira, C.f. GUIMARÃES, Vicente, *Joãozinho : infância de João Guimarães Rosa*. Pp.18-34

²⁴⁹ MONTEIRO, Carlos Augusto de Figueiredo. *O espaço iluminado no tempo volteador*. P. 47

Se quisermos partir do nosso recorte, podemos lembrar que a descrição da beleza do cerrado tradicional também aparece em *Lá, Nas Campinas*, mas surge fragmentada, a partir de pedaços de memórias, como se só a partir da construção de lembranças ainda fosse possível encontrar as paisagens ecológicas tradicionais.

De qualquer forma, como fossem tentativas de resistência cultural, elas ainda aparecem no texto, como o “*Largo rasgado um quintal, o chão amarelo de oca, olhos-d’água jorrando de barrancos.*” (TUT.P.84); “*Ou como se combinam inesquecivelmente os cheiros de goiaba madura e suor fresco de cavalo.*” (T. P. 85-86); até chegarmos na belíssima lembrança final “*luz, o campo, pássaros, a casa entre bastas folhagens, amarelo o quintal da voçoroca, com miriquilhos borbulhando nos barrancos..*” (T. P. 87)

Esse retrato inventado do sertão em sua mais puríssima forma, mesmo que transformado em fragmento de lembrança, pode aparecer como uma tentativa de guardar alguma espécie de frescor transmitido pela idéia do cerrado tradicional, que sempre encantou nosso autor.

Entretanto a mais forte referência às tradições do sertão de Minas Gerais presente neste texto é, sem dúvida, o ato de narrar histórias, para que elas virem estórias nas palavras escritas de *João Rosa*²⁵⁰, autor que deixou construída sua imagem na região:

Uma primeira imagem de Guimarães Rosa dada por Juca Bananeira: **um escrevinhador de relatos ouvidos. Um escritor de narradores.** Juca conta que ele reunia as pessoas e ‘mandava’ contarem casos. A maneira como ele nos olha e gesticula enquanto fala **sugere que ele fala de alguém próximo e muito diferente. Alguém ‘aqui conosco’, mas que não é como ninguém é. Uma pessoa de um outro destino...de altos destinos.** Conta que ele ordenava (sic) uma narrativa reiterada de contos, casos, estórias sabidas e os ‘anotava’. **Essa palavra. ‘anotar’, é muito repetida pelo Juca.** Expressões dele: ‘Então, ele chegava e dizia: ‘você aí, conta um caso!’²⁵¹

O costume de contar estórias é assumido pelo autor como sendo um importante aspecto do que podemos chamar de tradição do sertão, uma atividade que resgata qualquer espécie de identidade cultural das pessoas que lá vivem. Sobre isso, lembremos suas declarações a Günter Lorenz:

Comecei a escrever quando ainda era bastante jovem; mas publiquei muito mais tarde. Veja você, Lorenz, nós, os homens do sertão somos

²⁵⁰Os mineiros antigos - como Juca Bananeira ou mesmo o Manuelzão -, que viveram o tempo de Guimarães Rosa, o conheciam pelo nome “*João Rosa*”, C.f.. BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Travessias do grande sertão**. Pp. 29-46.

²⁵¹ (Grifo nosso) . BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Travessias do grande sertão**. P. 32

fabulistas por natureza. Está no nosso sangue narrar histórias; já no berço recebemos esse dom para toda a vida. **Desde pequenos, estamos constantemente escutando as narrativas multicoloridas dos velhos, os contos e lendas, e também nos criamos em um mundo que às vezes pode se assemelhar a uma lenda cruel.** Deste modo a gente se habitua, e narrar histórias por nossas veias e penetra em nosso corpo, em nossa alma, porque o sertão é a alma dos nossos homens. Assim não é de se estranhar que a gente comece desde muito jovem. Deus meu! **No sertão o que pode uma pessoa fazer do seu tempo livre a não ser narrar histórias? A única diferença é que eu, em vez de contá-las, escrevia.**²⁵²

Vejamos que nosso autor nos aparece agora como o que escrevia *relatos ouvidos*, aquele que parecia ser sentido pelos sertanejos como sendo alguém que, embora estivessem ali com eles todos, não era como nenhum deles, por isso não somente contava as histórias do sertão, mas as escrevia.

Defendemos que os aspectos de um sertão novo, se não anulam as possibilidades de atuação da cultura sertaneja em sua forma tradicional – aquelas ligadas à oralidade e à invenção da linguagem, por exemplo – a reformulam, na medida em que, se os sertanejos tentam preservar alguns de seus hábitos- como o de contar histórias-, estes fenômenos passam a sofrer influência direta de letrados.

Assim como Guimarães Rosa – o médico e diplomata - voltou ao seu lugar natal e atuou no cenário do sertão como a personagem que põe “*a fábula em ata*” (T. P.40) , podemos perceber que sua escrita pode ser ao mesmo tempo uma ferramenta de memória e de perda da vivência da experiência oral.

Na história do *orfandante*, esse conflito também é fortemente marcado, uma vez que temos pelo menos dois narradores em exercício: um tradicional oral - que é o Drijimiro- , cuja narrativa aparece em seus tons; e um segundo narrador que - ao modo de Guimarães Rosa adulto no sertão - a escreve como história.

Uma diferença a ser considerada entre o ato de contar e o ato de escrever uma narrativa é que as duas atividades possuem ritmos diversos, porque obedecem a diferentes temporalidades ou, explicando melhor, a relação de um letrado com o tempo da narrativa é outra em relação àquela de quem a descreveu oralmente e conseguiu acessar diretamente e de forma mais fácil o campo afetivo do seu ouvinte.

Por exemplo, Drijimiro apenas contou oralmente sua história, mas como acabou emocionando o ouvinte que a quis registrar de forma escrita, para que ele transmitisse aquela emoção, foi preciso que o narrador oral descrevesse detalhadamente as muitas

²⁵² (Grifo nosso) LORENZ, Günter. **Diálogo com Guimarães Rosa**. Pp. 69-70

sensações simultâneas presentes no tom da narrativa: “*escura voz, imesclada*” (T. P. 84) que “*modula-se, porém, vibrando com insólitos harmônicos*” (T. P. 84).

Desta forma, se pensarmos na figura de Guimarães Rosa descrita por Juca Bananeira, vemos que ele deixou marcado um conflito cultural na realidade do sertão, porque, em sua visita, apresentou-se como alguém que, paradoxalmente, podia até estar junto, ser igual, mas antes de tudo era um diferente de todos. Assim, registramos uma percepção da mudança nas maneiras narrativas do sertão à época do outono das formas tradicionais de ali se narrar algo.

3.2.2 Citava caso da sua infância - Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi

Em nosso recorte, a estória de Nhoé e seu dois amigos vaqueiros é a que mais inquestionavelmente refere-se à retomada do universo da tradição popular, entre as três selecionadas por nós. Isso porque a atividade mais importante exercitada por eles é, por si, do domínio da elaboração e preservação dos costumes populares: inventar. Isso é feito a partir de uma miríade de referências simbólicas bastante significativas, que nos levam até a cultura sertaneja e também a longínquos lugares de cultura, através da citação de antigos contos e lendas.

Nesta estória, o tema central também nos traz referências dos costumes sertanejos: a própria idéia da invenção, por exemplo, como atividade freqüente – como fazia a mulher de Jerevo, que cozia arroz com pequi para fortalecer instintos imaginativos e contar estórias loucas: “*que, por aí, reinava uma guerra, drede iam remeter para lá a mocidade, o mar, em navio*” (T. P. 113) - e com isso retomar imaginários muito antigos. No sertão, o pequi é fruta freqüentemente mencionada no cançãoeiro popular como alimento capaz de facilitar a fertilidade e com isso dialoga com tradições universais.

Outra tradição cultural sertaneja que é uma retomada do imaginário universal é a do ideário simbolizado pelos eclipses, que determinaram a mudança na regência da fazenda Pintasilga.

Na estória, os hábitos que aparecem como detentores de costumes, como as narrativas orais, - além dos três vaqueiros inventores – também está expresso pela esposa de Jerevo. A mulher, na cultura popular, é a personagem responsável por

guardar os elementos que vão alimentar a memória coletiva.²⁵³ A memória coletiva, expressa pelo conjunto de mitos e lendas, aparece na imagem do animal a ser inventado - um boi -, que é personagem comum das histórias contadas pelos interioranos do Brasil.

Esse tipo de personagem é, também, aquilo que estamos chamando de narrador tradicional. Eis a importância do inventar e, especialmente, do narrar para manter alguma forma - mesmo que fragmentária e fria - da experiência do vivido no tempo.

3.2.3 *Imagine o que o circo era – Palhaço da boca verde*

Nesta história temos apenas um universo de representação da cultura popular, mas que é tão absurdamente rico em suas representações, personagens e significados, que alimenta toda a criação ficcional rosiana das relações entre a narrativa historiográfica e a ficcional. Falamos do circo. Inseridos nessa trama, lemos discursos sobre conflitos culturais – como o ocorrido entre as diferentes formas circenses -, a própria ideia simbólica da figura do palhaço e a síntese cultural expressa pela retenção de objetos significativos em uma mala preservada por muito tempo.

A história do *Palhaço* também traz, desde o seu título, a marca de uma tradição cultural que é universal, mas que é especialmente forte nas regiões interioranas do Brasil, e também no sertão: a circense. Na história, como dissemos, o circo aparece como uma tradição antiga.

Isso é percebido por uma característica sua: a de ser algo diretamente relacionado a grupos familiares. Na história de *Tutameia*, há a família Ruysconcellos e a família Mazzagrani, cada uma, em seu tempo, teria sido um dos grandes nomes das atividades circenses na região de Sete Lagoas.

Nas cerca de três páginas de texto, vemos referência a três circos: Circo Carré; o Circo Américas e o Grande Circo Hânsio-Europeu, e neles as personagens trabalham ou trabalharam. Destes picadeiros, o mais tradicional - Carré - foi o escolhido para ser o detentor da ideia clássica de circo.

Se na cultura popular, a mulher assume o papel de guardar a experiência do passado; nesta história, foi Mema Verguedo quem reteve registros daquela cultura, quando guardou a mala com sobras de elementos simbólicos da atuação do palhaço

²⁵³Informação oral, passada em aula do curso “*Cultura e Cultura Popular interveniências temáticas e conceituais –Sevcenko*”. RODRIGUES, Camila. **Cultura e Cultura Popular interveniências temáticas e conceituais - notas de aula ministrada por Nicolau Sevcenko. 12/11/2005.**

“*Ritripas ou Dá-o-Galo*” (T. P. 115), em um passado mais menos distante acontecido “*Ano ou meses antes*”(T. P. 115).

Naquela mala, víamos “*narizes de papelão posições ou reviradas pontas de cera, tintas para a cara, sapatanchas, careca-acrescente, amplas bufonas coloridas*”(T. P. 117), que podiam reter, simbolicamente, toda atividade do circo tradicional. A tradição circense, guardada pela memória de uma mulher, já havia aparecido em trecho da estória *Campo Geral*, de *Corpo de baile*, quando a personagem Mãitina – uma representação que funciona como uma amostra da existência da cultura negra no sertão - era “*uma negra pagã, encostada na cozinha, mascando fumo e rogando para os demônios dela, africanos!*”²⁵⁴ e que convivia tranqüilamente com suas diferenças culturais em relação à família sertaneja, que atendia pelo registro cristão:

Mãitina era preta de um preto estúrdio, encalçado, trasmanhada de mais grosso preto, um preto de boi. Quando estava pinguda de muita cachaça, soflagrava umas palavras que a gente não tinha licença de ouvir, a Rosa dizia que eram nomes de menino não saber, coisa pra mais tarde. E daí Mãitina caía no chão, deixava a saia descomposta de qualquer jeito, as pernas pretas aparecendo. Ou às vezes gritava: - ‘Cena, Corinta!...’ – batendo palmas-de-mão. Isso a mãe explicava: uma vez, fazia muitos anos, noutro lugar onde moraram, ela tinha ido no teatro, no teatro tinha uma moça dançando, que se chamava Corina, por isso aprovava o povo no teatro, quando estava chumbada. – ‘Que é que é teatro mãe?’ – Miguilim perguntara. – ‘**Teatro é assim como no circo-de-cavalinhos, quase...**’ Mas miguilim não sabia o que circo era.

- **Dito, você vai imaginar como é que é o circo?**

- **É uma môça galopando em pé em riba do cavalo, e homens revestidos, com farinha branca na cara... Tio Terêz disse. É numa casa grande de pano.**²⁵⁵

Assim, para a realidade dos sertões, apresentações teatrais acabavam sempre sendo compreendidas como apresentações circenses, porque as peças teatrais aconteciam debaixo das lonas. Segundo a descrição da personagem Tio Terêz, o circo era mais ou menos como a definição do Carré : “*uma casa grande de pano*”, onde sempre havia a figura do palhaço, a figura revestida com “*farinha branca na cara.*”²⁵⁶

Apesar de sucinta, a descrição do sertanejo rosiano dá conta de levantar os elementos-base que sustentam a idéia de circo: a atuação dos trapezistas sobre os corpos de cavalos e a idéia de palhaço. A lona como a casa do palhaço é coisa que ainda habita alguns imaginários de pequenas cidades do Brasil. Entretanto, se formos procurar

²⁵⁴ ROSA, João Guimarães. *Corpo de Baile*. Vol 1 Pp.30-31

²⁵⁵(Grifo nosso) Ibidem. p.31. Sobre Mãitina, C.f.. GUIMARÃES, Vicente, **Joãozito : infância de João Guimarães Rosa**.P.p. 87-88

²⁵⁶ C.f DUARTE, Regina Horta. **Noites circenses-Espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX**. Pp.203-218

registros do aparecimento dos palhaços no imaginário sertanejo, podemos encontrá-los sem estarem debaixo da lona ou mesmo sem estarem acompanhados pelo seu grupo de mambembes, mas sempre na companhia de animais que os transportem, como dá conta de apresentar a xilogravura “*Palhaços do sertão*”, de J.Borges:

257

Outro fator interessante a ser destacado na descrição de circo feita pelos rosianos é que o menino Miguilim não pergunta a sua mãe (imaginário adulto) o que é circo, porque parece pressentir que ela não é capaz de lhe explicar de forma convincente, então pede ao irmão Dito –criança como ele – que **imagine o que circo era**.

É pelo uso incessante do artifício da imaginação - tão comum às crianças - que Guimarães Rosa parece ter escolhido o picadeiro como um dos representantes das anulações culturais sentidas no interior de Minas Gerais.

Como vimos, esse pequeno recorte de textos de *Tutaméia* apresenta, sim, uma série de representações da tradição cultural do sertão, mas como a estória parece estar

²⁵⁷BORGES. *Apud* VARGAS, Maria Thereza. **Circo espetáculo de periferia**. Sem número de página

sempre propondo uma reinvenção dos fluxos da história, cabe perguntarmos se as mudanças ocorridas também foram representadas no livro.

3.3 Modificações sentidas na tradição cultural do sertão

Falta ainda entrar no 'espírito do sertão'. Mas como é que se entra nele, 'mano Rosa', agora tão mexido, tão mudado, tão vazio de ser 'sertão'?

Carlos Rodrigues Brandão. *Travessia do grande sertão* P. 41

Como viemos destacando até agora, *Tutaméia* apresenta ilustrações significativas ao final das estórias: a coruja - símbolo do saber e do ser ensimesmado – e o caranguejo – símbolo daquilo que dá passos para frente e para trás. Nos textos, símbolos como esses voltam a aparecer em outras formas de representações de mudanças, como a reiteração da morte em *Lá, nas campinas*; a retomada do tema do dilúvio na estória d'*Os três homens* e a própria idéia de um ex-palhaço, em *Palhaço da boca verde*.

Toda essa simbologia das mudanças sentidas no sertão através do tempo foi primeira e inquestionavelmente sentida na ecologia da região, que veio apresentando uma mudança em sua paisagem típica, como escreveu Willi Bolle:

Dos anos 1970 para cá, as coisas mudaram, pois o tabuleiro foi transformado em terra produtiva. (...) Nas últimas quatro décadas, o sertão tem se tornado uma paisagem tecnizada e industrial. Haja vista a substituição da vegetação primitiva, o carrasco, por extensas plantações de soja, como na Chapada Gaúcha, ou as dezenas de quilômetros de floresta mecanizada, com milhões de eucaliptos plantados maquinamente, como no chapadão entre o Jequitinhonha e o Arassuaí (...) **É preciso historicizar as representações do sertão...**²⁵⁸

Mais ou menos simultâneas a estas iluminações de Bolle, temos a reportagem *Um país inteiro esquecido nos sertões*, assinada por Marilene Felinto, para a Folha de São Paulo, na qual a jornalista viajou pelos sertões: do rosiano até o de Euclides da Cunha, ou seja, do norte das Minas Gerais até o nordeste do Brasil. Em seu texto, Felinto aponta questionamentos quase nunca levantados pelos estudiosos da literatura sobre o sertão:

Do norte de Minas para o sertão da Bahia a paisagem mudou de repente, como mudaram a gente, a linguagem, os escritores. Para trás havia ficado a invenção, o linguajar sinuoso, verde-grosso, quente-úmido de Guimarães Rosa. *O sertão do Nordeste só caberia no silêncio áspero de*

²⁵⁸(Grifo nosso). BOLLE, Willi **Grandesertão.br**. São Paulo: Editora 34. 2004. Pp.70-72. Este processo começou a ser lido por Bolle no seu artigo **Grande Sertão: Cidades**. **Revista USP**.

*Graciliano Ramos, ou na mais exata eloquência de Euclides da Cunha.*²⁵⁹

Algumas comparações - interessantes ou não – entre as representações do sertão feitas por Graciliano Ramos e Guimarães Rosa foram escritas e freqüentemente estas sustentavam a idéia de que, ao contrário dos textos de Ramos, os de Rosa ainda primavam por uma espécie qualquer de não-comprometimento com os grandes sofrimentos dos sertanejos.²⁶⁰

Um texto apreciável que exercita esta confrontação é *Céu, inferno*, de Alfredo Bosi, no qual comparações de posicionamentos ideológicos cedem importância à percepção de fluxos de perspectivas de leitura dos autores. Segundo esta interpretação, se Graciliano Ramos freqüentemente parte de alguma espécie de esperança de superação – que Bosi chamou de estado de **céu** - para logo jogar o leitor em meio a um cenário de crueldades extremas – que o autor chamou de estado de **inferno** -, Guimarães Rosa faz o exato oposto, pois parte de um cenário de barbaridades várias, para então abrir possibilidades de redenção.²⁶¹

Cabe-nos destacar que, apesar de rica, esta leitura também não chega a apontar as diferenças geográficas entre os dois cenários representados, como estamos fazendo, com base nas constatações de Felinto, pois acreditamos que se não fosse assim, seria como se considerássemos que o sertão de Graciliano Ramos fosse exatamente o mesmo que o de Guimarães Rosa, o que não é verdade.

No texto rosiano, conforme estamos apontando, é possível identificar representações extremamente simbólicas dos processos de mudanças ocorridos na região: Willi Bolle aproxima estas representações da perspectiva de leitura da modernidade sugerida por Walter Benjamin, mesmo tomando-as como realidades aparentemente opostas, porque identifica a realidade do sertão como “*periferia da periferia*” e, conseqüentemente, dependente direta das metrópoles e, por isso, embora o sertão possa parecer “*parado e mítico*”, na verdade ele também é “*movido pelas forças da história*”.²⁶²

²⁵⁹FELINTO, Marilene. **Um país inteiro esquecido nos sertões**. P. 4

²⁶⁰ Um levantamento da bibliografia recente da comparação entre as obras de Guimarães Rosa e as de Graciliano Ramos pode ser encontrado em BASTOS, Hermenegildo. **Um antagonismo fecundo: Guimarães Rosa e Graciliano Ramos**. Na bibliografia apresentada, Bastos também destaca a qualidade da comparação feita por Bosi, entretanto opta por não construir sua leitura com base nela porque considerou que Bosi deu pouca ênfase a um certo caráter político antagônico entre os dois autores, o que não foi uma característica que nós julgamos como negativa neste trabalho, conforme veremos a seguir.

²⁶¹ BOSI, Alfredo. *Céu, Inferno*. In: *Céu, Inferno*. Pp. 19-50

²⁶²C.f. BOLLE, Willi. *Alegoria, Imagens, Tableau*. P. 417

Em *Tutaméia*, livro no qual o sertão aparece em franca fase de modernização, a cidade parece ter papel importante, mesmo como lugar utópico e distante - conforme aparece na primeira estória do livro, *Antiperipléia*, na qual a cidade é colocada como o local distante, onde está o “*povo infinito*” (T.P. 13-16) -, e em outras estórias são as pequenas cidades e povoados que ganham força, como em *Arroio-das-Antas* (T.P. 17-20), em que aparece um *despovoado*; há, ainda, estórias que narram a construção do *progresso* de um povoado, como acontece em *Curtamão* (T.P. 34-37). Sobre povoados e municípios, voltaremos a falar ainda neste capítulo.

No caso das *Terceiras estórias* e também das *Primeiras Estórias*, a cidade parece ter papel menos escondido, e a idéia de aproximar o texto rosiano dos gêneros propostos por Benjamin - quando este defende que compreender a história é revelar os significados apresentados pelo imaginário coletivo em alegorias, imagens e tableau ²⁶³ - nos permite considerar a proposta de leitura de Willi Bolle, que é a de ler a obra de Guimarães Rosa como um grupo de símbolos que procura

“fornecer com a representação do sertão um retrato do Brasil. O choque entre cultura citadina e cultura sertaneja é tematizado. O escritor procura novos procedimentos de mediação. Vale dizer: **ele está em busca de uma nova escrita da História.**” ²⁶⁴

Os gêneros de narrativa da história pensados por Benjamin, ao retomarem informações históricas contidas nas imagens arcaicas, podem validar uma aproximação entre contextos culturais diferentes, uma vez que propõem uma ruptura com a linearidade da historiografia tradicional. ²⁶⁵

A nova escrita da história proposta por Guimarães Rosa, quando ilumina mudanças nos aspectos da tradição da região - aqui entendida não só pela paisagem do cerrado, mas também pela racionalidade ligada ao que se convencionou chamar de Cultura Popular e outras esferas culturais -, aponta também para mudanças em relação a concepções de tempo e à representação literária e historiográfica do que estava sendo vivido. ²⁶⁶

Mas que mudanças sentidas naquela tradição cultural foram as que levaram nosso autor a ter que usar tantos artifícios simbólicos para tentar construir sua denúncia?

Segundo o geógrafo Rodrigo P. Felicíssimo :

²⁶³ C.f. **Alegoria, Imagens, Tableau.**

²⁶⁴ BOLLE, Willi. **Grande Sertão: Cidades.** P.p. 80-81

²⁶⁵ C.f. BOLLE, Willi. **Grandesertão.br.** P. 146

²⁶⁶ Sobre a forma como Walter Benjamin entendeu as modificações nas narrativas - especialmente as da escrita da história - trazidas pela modernidade e a morte das tradições, c.f. as seguintes páginas de GAGNEBIN, Jeanne Marie . **História e narração em Walter Benjamin.** Pp.58-59; 64-65 e 71 .

(...) destaca-se no cotidiano do sertão mineiro, um modo de vida diferenciado dos padrões da vida urbana, mas já se pode constatar que ocorre, simultaneamente a implantação dos costumes modernos, disseminados pela grande mídia. Contudo, os sons que particularizam esta região leva-nos a crer que a paisagem sonora do sertão já recebe, em doses cavalares, a impressão dos ideais do homem urbano, fragmentado. (...) o que se modificou no meio ambiente retratado por J. Guimarães Rosa e qual é a sua relação com a atualidade do homem sertanejo?²⁶⁷

Interessa-nos refletir sobre esta pergunta, pois ela pode nos indicar indícios da configuração de um discurso fúnebre sobre o sertão no texto de *Tutaméia*. Mas por onde começar a escavar esses rastros de narrativas?

A pesquisa de Felicíssimo buscou abordar

“a migração, a paisagem sonora e a memória nos depoimentos dos migrantes, vivenciados através do exercício da lembrança, das sensações e percepções de seus itinerários.”²⁶⁸

Ora, como já indicamos em nosso recorte do livro *Tutaméia*, o texto literário procurava dar conta de reinventar e problematizar esse tipo de reação também sentida por personagens moventes, como Drijimiro, X. Ruyscocellos ou o Nhoé.

Desta forma, parece-nos que o trabalho do geógrafo dirigiu-se e sustentou-se sobre a mesma busca que estamos experimentando nesta pesquisa histórica, pois procuramos por pistas que nos conduzam à investigação das possíveis visões da realidade sertaneja a partir do ponto de vista de seus atores, os sertanejos. Tanto nosso texto quanto o de Felicíssimo objetivam apresentar visões de realidades vividas no sertão, enquanto que o texto de Guimarães Rosa busca transformar essas mesmas realidades em material literário, e o faz através de um árduo trabalho com o ficcional.

A importância de debater as vivências do Brasil foi tema de consideráveis discussões que, para isso, partiram da obra rosiana. Willi Bolle sugeriu que uma forma possível de repensar, reler e até de reescrever a obra de Guimarães Rosa pode ser a partir de novíssimas tecnologias, como a Internet.²⁶⁹ Esta posição foi bastante comentada na época do lançamento do seu livro²⁷⁰, quando dois portais pulsavam na WEB com o desejo de repensar o sertão e o sertanejo.

²⁶⁷ FELICISSIMO, Rodrigo Passos. **Paisagem sonora do espaço migrante. A mobilidade e a percepção do processo migratório entre o sertão do Morro da Garça (MG) e a metrópole de São Paulo (SP)**. P.3

²⁶⁸ Ibidem. Pp 4-7

²⁶⁹ BOLLE, Willi. **Grandesertão.br**. Pp 44-45

²⁷⁰ Algumas matérias que saíram na mídia na época foram: MIRANDA, Wander Melo. **O sertão em forma de hipertexto** e FORTUNA, Felipe. **Armadilha de Rosa**.

Os websites que tratavam de pesquisas em vivências da realidade atual do sertão eram *Guimarães Rosa- Lugares e Sertão Mineiro*.²⁷¹

O primeiro website citado não se encontra mais no ar, porém, enquanto esteve funcionando, fornecia um registro das atividades do projeto da *Casa da Cultura do Sertão*, localizada no Morro da Garça, mas que envolvia outros municípios que são cenários das obras rosianas.²⁷²

Dentre as atividades registradas, interessou-nos, especialmente, aquelas ligadas à problematização da memória da tradição sertaneja. Uma sessão da pesquisa chamava-se *Estórias bordadas e tecidas* e procurava recriar histórias pessoais e coletivas em colagens, bordados e tecidos, bem ao modo da tradição sertaneja de costurar colchas de retalhos como forma de contar histórias.²⁷³

No segundo website, temos o registro do desenvolvimento e dos resultados de um projeto da produtora Ciclope, que, com o objetivo de repensar o sertão mineiro pós-industrialização, produziu este sítio virtual e o documentário *Sertão Mineiro*. Dentre o material disponível na internet, interessam a esta pesquisa os breves registros das histórias das pequenas cidades do sertão de Minas, suas tradições econômicas e culturais. Temos montado um breve e quase turístico cenário de algumas cidades sertanejas.²⁷⁴

Lendo as breves descrições apresentadas pelo texto do website do projeto de resgate da história do sertão mineiro, podemos perceber algumas características em comum entre as histórias dos municípios. Alguns deles - como Bocaiuva, Januária e São Francisco - começaram a se formar pela atuação de expedições vindas de São Paulo,

²⁷¹ **Guimarães Rosa Lugares** (<http://www.guimaraesrosalugares.com.br/>) e **Sertão Mineiro** (<http://www.serto.es.art.br/>).

²⁷² A época de confecção do projeto desta pesquisa, em 2005, este site estava em completo funcionamento, mas agora, em início de 2009, já não se encontra mais em atividade. Registramos esse processo rápido de perda de registros importantes, antes disponíveis em “novas mídias”, como a internet, porque consideramos que este poderia ser um canal diferenciado de divulgação e reflexão sobre a realidade do sertão, como sugeriu Willi Bolle, mas que a sua relação com o tempo de conservação das informações obtidas ainda é bastante frágil em relação a como seria se estivéssemos falando de textos impressos.

²⁷³ Para o encerramento da experiência com a obra de Guimarães Rosa e as crianças, que já comentamos aqui, a idéia da colcha de retalho sugerida no site foi seguida e então montado um painel de recortes de desenhos que imitavam uma colcha de retalhos, estes desenhos pretendiam montar uma narrativa visual da história do projeto a partir da experiência das crianças que dele tinham participado.

²⁷⁴ São elas : Bocaiuva; Brasilândia de Minas; Buritizeiro; Pirapora; Cordisburgo; Curvelo; Januária; João Pinheiro; Montes Claros; Paracatu; Paraopeba; Caetanópolis; São Francisco; São Romão ;Três Marias; Unai

com o objetivo de desbravar regiões interioranas da colônia, em busca de índios e metais preciosos.²⁷⁵

Na região do sertão das Minas Gerais, embora o que ainda hoje chame a atenção de um examinador da sua história sejam as narrativas de opulência, trazidas pela lida com pedras preciosas e ouro, vemos que, em alguns municípios – como Buritizeiro -, há um interesse em preservar ruínas do passado colonial, seja pelas casas antigas, seja pelos vestígios deixados por indígenas e negros.

Ainda sobre a origem das cidades, percebemos que algumas nasceram de sítios ou fazendas produtivas – como *Três Marias* ou *Curvelo*-, ou por um passado industrial – como *Caetanópolis* -, por histórias de guerras e rebeliões – como *Januária* e *São Romão*-, ou pela atuação de missionários- como Cordisburgo-, ou de interesses estrangeiros – como Brasília de Minas.

Outro fator importante a ser destacado é que, apesar da história dos povoados ser bastante antiga, sua elevação a municípios geralmente foi bastante recente, quase todos datam do século XX, e a impressão que nos passam é que vieram sempre emancipando-se uns dos outros, e quase nunca vemos destacar-se, em suas formações, a atuação de poderes locais ou mesmo centrais. Talvez por isso podemos sublinhar várias tentativas de preservar tradições culturais, como alguma forma de manutenção de identidade.

É interessante atentar para a história de Cordisburgo, cidade natal de Guimarães Rosa, onde existe o *Museu Casa Guimarães Rosa*, que coleciona informações e vestígios sobre a pessoa e a obra do escritor.

A cidade começou a surgir em 1883, com o Padre João de Santo Antonio, o qual chegou a percorrer grande parte do território do Estado das Minas Gerais entre 1860 e 1870. Seu maior sonho, no entanto, era construir uma capela para o Sagrado Coração de Jesus, igreja que daria origem ao povoado chamado “*Vista Alegre*” e só depois receberia o nome de Cordisburgo. Ali temos a famosa gruta de Maquiné, que foi descoberta pelo dinamarquês Peter Lund, em 1835, e é considerada uma das mais belas do Brasil.

Comentando a história de sua cidade, nosso escritor começou “*O Verbo e o logos*”, seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras, em 17 de novembro de 1967:

²⁷⁵ FAUSTO, Boris. **História do Brasil.**; TAUNAY, Afonso de E. **História geral das bandeiras paulistas : ciclo da caça ao índio, lutas com e do sudoeste do Brasil pelos paulistas os jesuítas e os espanhóis ; invasão do Guayra, do Itaim e do Tapé e conquista do sul.**

Cordisburgo era pequenina terra sertaneja, trás montanhas, no meio de Minas Gerais. Só quase lugar, mas tão de repente bonito: lá se desencerra a Gruta do Maquiné, milmaravilha, a das Fadas; e o próprio campo, com vasqueiros cochos de sal ao gado bravo, entregentis morros ou sob o demais de estrelas, falava-se antes : ‘os pastos da Vista Alegre’. Santo, um ‘Padre Mestre’, o Padre João de Santo Antonio, que recorria atarefado a região como missionário voluntário além de trazer o raro povo das grotas toda sorte de assistência e ajuda, esbarrou ali, para realumbrar-se e conceber o que tenha talvez sido seu único gesto desengajado, gratuito. Tomando de inspiração da paisagem a loci opportunitas, declarou-se a erguer ao Sagrado Coração de Jesus um templo, naquele mistério geográfico. Fe-lo, fez-se o arraial, a que o fundador chamou ‘o burgo do Coração’. Só quase coração – pois onde chuva e sol e o claro ar e o enquadro cedo revelam ser o espaço do mundo primeiro que tudo aberto ao supraordenado: influem. Quando menos, uma noção mágica do universo.²⁷⁶

A pequena cidadezinha volta a ser citada ao final do discurso, que se encerra com a palavra Cordisburgo, o que confirma o amor do escritor por sua singela terra natal. Algumas leituras mais recentes do sertão das Minas Gerais trazem-nos relato de cenas assim:

Na chegada do Andrequicé, paramos para fotografar um lugar de carvoeiros. Vimos muitos pela viagem afora. Vi cenas dos lugares mais feios do passado de Minas Gerais, na Europa e nos EUA, que eu só conheço de filmes e fotos. ‘Como era verde o meu vale!’ Desertos. De longe o eucaliptal pode até ser bonito. É verde e alteado, alto, altaneiro. Quando deixado crescer um pouco mais, pode ser uma quase densa floresta. Mas de perto se vê que é morto de verde. Não há vida nenhuma debaixo das árvores iguais e tristes. Não há mais bichos e eu tenho saudades dos amorosos furtivos animais do cerrado. Os tabuleiros de várias alturas são condenados ao corte. E ali, onde viemos parar, era um deles: um eucaliptal recém cortado. Apenas tocos deixados pra que a mata morta dê ainda dois ou três cortes de rebrota a outras para instalar ali a monotonia de sua pobre existência condenada. Como tudo é uniforme, das matas de eucaliptos ao traçado reto das estradas, também as fornalhas de carvão são dispostas em linhas, uma ao lado das outras. Ali estavam, como num lugar de morte.²⁷⁷

No livro de fotografias de Geramano Neto, vemos imagens desse tipo de processo que vem sendo sentido na região há um bom tempo, conforme vemos nas seguintes fotografias: primeiro uma dos buritis verdes²⁷⁸, depois o sertão da morte aparece em imagens dos buritis morrendo²⁷⁹

²⁷⁶ ROSA, João Guimarães. **O verbo e o logos**. P.481 Este trecho inicial está exposto em painel no Museu Casa Guimarães Rosa, em Cordisburgo.

²⁷⁷ BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Travessias do grande sertão**. P. 33

²⁷⁸ NETO, Germano. **Saudades de Rosa e sertão**. P. 128

²⁷⁹ Ibidem. p. 78

Para o lançamento do livro - em outubro de 2007 –, um folheto de divulgação, com a reprodução de uma foto e um texto introdutório de Adélia Bezerra de Menezes nos conta qual a função destas imagens:

As fotos deste livro cumprem não apenas a função de suporte imagético para o espaço ficcional de Guimarães Rosa, desvelando-se uma natureza plena - veredas transbordantes de vida, a verticalidade quase sagrada dos buritis, as 'fortes-águas' do São Francisco, casas sertanejas na sua exata singeleza -, mas também mostram o cerrado calcinado em vias de se transformar em pasto, veredas violentadas, suas águas estancadas para irrigação da grande monocultura (soja, eucalipto, capim), homens e mulheres em risco de desculturação e desraigamento. O mergulho de Germano Neto nesse universo não foi à cata do pitoresco e do cartão-postal, mas um movimento de comunhão profunda e de compromisso com os homens do sertão e seu mundo, em toda sua rascante beleza, força e fragilidade: apontar é denunciar²⁸⁰

No texto de apresentação do livro, Adélia B. Menezes continua nos esclarecendo a importância das imagens do sertão para a compreensão do cenário rosiano:

Ele (Germano Neto) nos empresta seu olho - e o olho da sua câmara, sua objetiva - para dirigir o nosso olhar para uma realidade que pede socorro. (...) Porque são lugares à beira do risco, em vias de desaparecimento (...) mostra veredas que secam o seu verde por conta da agressão feita pela monocultura do eucalipto, da soja, do capim; veredas violentadas, com as águas estancadas para servirem à irrigação das grandes fazendas, em que apodrecem os buritizais.²⁸¹

Mas como é o cenário tradicional do que estamos chamando de sertão? Assim ele é descrito no documentário *Sertão mineiro*, que aqui transcrevemos :

O Sertão mineiro fica na região noroeste do Estado de Minas Gerais. A leste faz fronteira com a Serra do Espinhaço, ao sul se delimita na barragem Três Marias, ao norte emenda com a Bahia e com Goiás. Atravessando região no seu centro o rio São Francisco é sua espinha dorsal. As terras do sertão mineiro fazem parte do planalto central do Brasil, seu relevo é composto de grandes extensões planas de onde se erguem tabuleiros, chapadas e serras. O clima é quente com 2 estações definidas: verão e inverno. O verão é o tempo das chuvas e do calor enquanto no inverno as noites são amenas e praticamente não chove. (...) Embora os brasileiros não dêem ao cerrado a devida atenção, ele tem uma importância que já não se pode ignorar: segundo o Ministério do Meio Ambiente, 80 % dele já foi modificado. Longe de ser um deserto, como muitos pensam, o cerrado é um ecossistema tropical de savana, com similares apenas na África e na Austrália. É a savana mais rica do mundo em biodiversidade com 10 mil espécies de plantas, sendo

²⁸⁰Folheto de divulgação do lançamento Germano NETO **Saudade de rosa e sertão**.

²⁸¹Adélia Bezerra de MENEZES. **Apresentação de Saudades de Rosa e sertão**. S/N

4.400 exclusivas dessa área. A fauna tem mais de 800 espécies de aves e 300 de mamíferos ²⁸²

Se o sertão de Minas está ficando cada vez mais parecido com o sertão do nordeste, é significativo lembrar que este cenário é uma das regiões do mundo que estão em fase de desaparecimento. No início do ano de 2007, foi divulgado um relatório do IPCC, instituição vinculada a ONU, que alerta sobre mudanças climáticas que estão e vão continuar sendo sentidas em muitas regiões do mundo todo, o que, evidentemente, interfere de forma definitiva não só na qualidade como na possibilidade da existência de vida nestas regiões. ²⁸³

Em relação ao sertão do nordeste do Brasil, o relatório é especialmente catastrófico, pois acredita em uma desertificação crescente, e esse processo é o que pode vir a atingir aquele que era o ecologicamente rico cerrado das Minas Gerais, a paisagem onde se desenvolve a obra de Guimarães Rosa.

Voltando a pensar naquela proposta de leitura do nosso processo histórico partindo da literatura ²⁸⁴, esse tipo de modificação na ecologia parece mais interessante, pois se no Brasil temos a manifestação de uma temporalidade que desafina em relação à da Europa, isso não significa que os fenômenos primeiramente ocorridos por lá não ocorreram por aqui, mas sim que por aqui ganharam diferentes tons e ritmos. Um exemplo disso é a questão da modernização.

O Brasil - como toda a América - já nasceu moderno em última análise. No entanto a modernidade da qual tratamos aqui é um fenômeno típico do século XIX e, especialmente, do século XX, e que diz respeito a uma rápida e ininterrupta modificação dos costumes, através de acontecimentos, como a metropolização, trazidos por processos econômicos.

Neste país, este fenômeno começou a ser mais fortemente sentido com a industrialização aplicada em larga escala a partir dos anos 1950, especialmente com a aplicação do plano de metas do desenvolvimentismo do governo JK. Aqui tentamos pensar no texto de Guimarães Rosa como uma outra visão dos processos históricos, pretendemos esboçar um comentário sobre o processo de modernização do sertão - de meados dos anos 50 até meados dos anos 60 - que é o contexto específico de *Tutaméia*.

²⁸² Documentário SERTÃO MINEIRO. (Informação oral): (03:00- 04:30 min – 07:00 -7:50 min)

²⁸³ Sobre este relatório, confira os artigos MARENGO, José. **Cenários de Mudanças Climáticas para o Brasil em 2100. Ciência & Ambiente**; VICÁRIA, Luciana; E MANSUR, Alexandre: *Que mundo será este?* **Revista Época**.

²⁸⁴ Referimo-nos às idéias desenvolvidas em FINAZZI-AGRÒ, Ettore. **O tempo preocupado**. Pp. 14-15.

Em 1956, quando JK assume o poder, a idéia de intervir na realidade do sertão ganhou força, especialmente com o desenvolvimentismo, porque segundo o objetivo de evoluir 50 anos em 5 a qualquer preço, o Estado passou a tomar conta de forma mais direta da manutenção da ordem para atingir a superação do quadro de pobreza e entrar no período da prosperidade.²⁸⁵

O ideário de JK estava ancorado na implantação da industrialização no Brasil e - ao que nos parece - tentou abordar o quadro dos ascendentes dos “desclassificados do ouro”, mas não inserindo todos na sociedade, apenas aqueles que, de qualquer maneira, contribuísssem para o “progresso” do país.

A literatura do “Guimarães Rosa das estórias” parece querer resgatar os que permaneciam à margem, o que aparece especialmente evidente em *Primeiras Estórias*, o livro que traz à tona diversas questões sobre o processo de modernização, com seus personagens velhos, loucos que margeiam o ideário do desenvolvimentismo, pois a estas criaturas, só resta sobreviver à margem do “progresso”.

Iluminar esse tipo de perspectiva significa denunciar a impossibilidade de um regresso aos modos anteriores aos tempos da modernidade, pois eles foram negados pelo momento político do país, quando a modernização e o progresso caminhavam lado a lado com a exclusão social, tida como uma regra válida para a manutenção da ordem, segundo o Plano de Metas²⁸⁶.

Em 1961 - quando o governo JK acaba -, o Estado passa a não mais corresponder ao controle que exercia até então e sai do foco, deixando em evidência o processo de urbanização e de mecanização do sertão. Parece-nos que os sertanejos, ou mais precisamente a representação deles feita por Guimarães Rosa, perdem a mão que, mesmo ambígua, os guiava, conforme foi representado em “*Primeiras Estórias*.”²⁸⁷

Em entrevista ao site organizado para a pesquisa do documentário “*O Sertão Mineiro*”, Willi Bolle, ao ser perguntado sobre a importância da cultura urbana nas transformações econômicas e na paisagem do sertão, diz:

(...) a mídia, a televisão, o rádio são poderosos agentes de transformação e a gente também não pode trabalhar a meu ver, com a idéia purista de manter um sertão intocado, 100% ecológico e folclórico porque é colocar o sertão numa redoma e seria um tipo de exclusão. O

²⁸⁵ CARDOSO, Miriam Limoeiro. **Ideologia do desenvolvimento, Brasil : JK-JQ**. Pp. 93-125.

²⁸⁶ Ibidem. Pp. 100-125

²⁸⁷ Para uma reflexão importante a respeito da ambigüidade da modernização refletida na literatura do Guimarães Rosa das *Primeiras Estórias*, c.f. PACHECO, Ana Paula. **O Lugar do Mito: Narrativa e processo social nas Primeiras Estórias de Guimarães Rosa**.

que seria o caso de fazer é encontrar uma cultura de diálogo em que algo daquilo que só o sertão e os sertanejos têm possa ser preservado, mas não preservado museologicamente, isto também é necessário, de museu do sertão, mas compartilhado conosco e um processo de transformação que de preferência seria de lado a lado. Eu acho que Guimarães Rosa, a obra dele, tentou algo assim porque ele, diferentemente dos regionalistas, ele não folcloriza o sertão, ele mostra o sertão através de um prisma de uma mídia que é avançadíssima e que continua até hoje em termos de linguagem, digo linguagem literária, a mídia mais avançada do Brasil você não tem em nenhum outro lugar, pelo que eu saiba, a não ser algumas criações poéticas, você tem uma linguagem que trabalha, por assim dizer, com palavras diamante, como o Guimarães Rosa, ou seja, palavras que não se deixam riscar por outras palavras. Eu acho que ele deu um modelo, mas esse modelo precisa ser reavivado, e processado e primeiro assimilado para valer, assimilado criativamente em todas as outras frentes, seja na educação, seja na ecologia seja na mídia ou também no próprio uso econômico do sertão. Mas isto é uma utopia, uma utopia com tudo o que esta palavra envolve, mas a proposta dele, a meu ver, é esta. **Guimarães Rosa percebeu essas transformações, ele é alguém que escreve sobre o sertão quando este sertão começa a ser destruído e a desaparecer em grande escala, é um réquiem, é um discurso fúnebre sobre o sertão.**

288

Que o sertão representado por Guimarães Rosa parecia buscar a representação de uma ordem social em ruína já foi algo percebido por pesquisadores da obra rosiana, especialmente Willi Bolle, que foi o primeiro a ter lido o sertão de Guimarães Rosa “à contrapelo” e encontrado a idéia de cidade ao revés do discurso rural.²⁸⁹ Logo no início do filme *Sertão Mineiro*, como fosse uma espécie de epígrafe, lemos uma frase recortada do “*Grande Sertão: Veredas*”: “Ah Diadorim ... E tantos anos já se passaram”.²⁹⁰

Assistindo ao documentário, temos a representação do que o sertão era e do que ele veio a se tornar: ao invés do cerrado tradicional, eucaliptos em série. Parece evidente que os tantos anos que se passaram levaram as mulheres guerreiras - como Diadorim -, levaram os vaqueiros proseadores - como Manuelzão -, levaram toda uma ordem social e cultural sertaneja, a tradição do sertão.

Em *Tutaméia*, uma estória que executa esse tipo de representação é “*Retrato de um cavalo*”, que traz a história de Nhô Moura, o velho que – ao modo tradicional - entendia a linguagem dos cavalos, pois com aquele seu cavalo ele:

²⁸⁸ (Grifo nosso). Informação oral. Este trecho é a transcrição de parte da entrevista concedida por Willi Bolle em abril de 2005, para o site Sertão Mineiro <http://www.serto.es.art.br/main100.htm>, website que procura compilar trechos da imensa pesquisa realizada para a filmagem do documentário que leva o mesmo nome e que foca a modernização do sertão. O trecho citado está disponível em *Trechos da conversa*, link *Cultura eletrônica e educação no Brasil*.

²⁸⁹ Essa idéia fica clara em BOLLE, Willi. **Grande Sertão: Cidades**

²⁹⁰ ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão : Veredas**. P. 147

certo inventara e **executara de o fazer à mão**, refinado e afalado, governava-o com estalos do olhar quem –sabe só por afetos do pensamento. Outro o montasse, truque que ele a dar às upas e popas, depondo o cavaleiro postiço. **Entretanto, a trampa, que não procedia mais: Nhô da Mora morto em - de levava consigo a gerência.** (T.P.130)²⁹¹

Na tradição popular, os conhecimentos estavam sendo engolidos por outras representações, tanto que nem o cavalo nem o seu “adestrador” sobreviveram na verdade, somente no retrato do cavalo, exposto em museu. Esta é uma estória símbolo daquilo que nós estamos chamando outono da tradição no sertão.

Se em nosso recorte, nas *Terceiras Estórias*, pudemos observar algumas representações da experiência tradicional, aqueles textos também registram anulações dessas experiências. Vejamos como isso acontece.

3.3.1 *Em busca das palavras - Lá, nas campinas*

Se o hábito de contar estórias para preservar a experiência da comunidade é uma tradição cultural do sertão, entendemos que assim também se exercite uma tentativa de conservar parte do acontecido no passado, comprovando a crença de Guimarães Rosa nas possibilidades abertas pelo hábito de narrar; o narrador oral – Drijimiro - busca na narrativa que constrói ao narrador que imagina para a estória escrita alguma espécie de resgate dos significados que sentia como sendo anulados.

Esse tipo de processo está claro nas palavras de Guimarães Rosa que já havíamos citado: “*Às vezes não se encontram as palavras que se está sentindo dentro de si mesmo*”²⁹², por isso a importância de buscar o olhar de um outro, mesmo que seja um olhar imaginário, e da atuação da memória como tentativa de brear a perda do sentido das palavras, que é uma espécie de morte de tradição. Quando mesmo o narrar é dificultoso, a morte da tradição coloca-se como evidente. Em *Lá, nas campinas*, ao menos duas vezes, encontramos referência a essa perda e tentativa de resgate de significações.

Uma delas acontece quando Drijimiro “*perde o dom*” (T.P.86) de repetir a frase que tanto buscou, e isso acontece em um tempo que é apresentado como sendo o tempo de novidades, quando o que valia eram os fatos, e as puras experiências tradicionais não

²⁹¹ Quem lançou a idéia desta leitura do conto foi Nicolau SEVCENKO. RODRIGUES, Camila. **Cultura e Cultura Popular interveniências temáticas e conceituais - notas de aula ministrada por Nicolau Sevcenko. 12/11/2005**

²⁹² LORENZ, Günter. **Diálogo com Guimarães Rosa**. P. 94.

poderiam mais habitar plenamente nem o campo da memória, porque até a lembrança daquele tipo de experiência estava rarefeita ao extremo.

O conflito estabelecido entre Drijimiro e o *narrador imaginário* (T.P.84) da estória – sobre o qual já comentamos largamente – acontece nos tais tempos de fatos e dá conta de problematizar a impossibilidade de resgate dos significados, tanto pelo próprio narrador oral, quanto para o narrador da estória, que o ouve e escreve. Para Drijimiro, esse tipo de dificuldade pode ter sido causada por um processo amplamente observado por quem se debruça sobre conflitos culturais como esse: o pouco acesso à linguagem resulta em uma dificuldade tamanha que beira a impossibilidade de qualquer espécie de resgate de significações.

Quando Drijimiro busca outro para tentar entender a si próprio, acaba não só não conseguindo atingir seus objetivos, como também termina confundindo o outro em sua auto-visão, já que o resultado é que o narrador já “*não acha as palavras*”. (T.P.87)

Com a dificuldade de estabelecer sentidos, o ato de narrar, que poderia ser uma tentativa de preservação no presente do acontecido no passado, nem mesmo a memória – tão exaltada pela historiografia de Walter Benjamin – serve como fio de sustentação. Nesse contexto, os fragmentos estelares da experiência trazidos como “*anedotas de abstração*”²⁹³ transformam-se na única possibilidade narrativa.

3.3.2 Inventar para guardar a experiência - Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi

No universo imaginário do sertão rosiano, o próprio Guimarães Rosa – mesmo que indiretamente – acabou engendrando uma espécie de lenda viva local quando transformou o sertanejo Manuel Alves Nardi na personagem Manuelzão de *Estória de amor*, sobre o qual declarou Carlos Rodrigues Brandão, que o entrevistou pessoalmente:

Na Companhia Telefônica de Três Marias o pôster com o velho sertanejo de chapéu de couro e fone de ouvido era apresentado como um dos dois grandes contadores de casos de Minas Gerais. O outro era o próprio telefone. Manuelzão é tudo o que Juca Bananeira não conseguiu ser. ‘Mito’ é uma dessas palavras tolas e há outras que poderiam parecer vazias, se eu quisesse usar para descrevê-lo. Mas ele é isto: um personagem que tomou conta da pessoa. Desmontado há anos do

²⁹³ BOLLE, Willi. *Fórmula e fábula teste de uma gramática narrativa, aplicada aos contos de Guimarães Rosa*. Pp.111-134

cavalo, desvestido dos couros e aposentado, ele parece viver ainda na frente dos outros como se estivesse atrás de uma grande boiada.²⁹⁴

Com a história de Manuel Alves Nardi, que assumiu completamente a máscara do Manuelzão, voltamos a uma questão que nos é bastante interessante : como podem ser estabelecidas as relações entre a realidade e as representações narrativas dela. Neste caso, em específico, vemos atuando outro fenômeno - o da importância cada vez maior da propaganda, com sua força capaz de criar e sustentar mitos modernos.

Manuelzão - que naquela estória rosiana aparece como o que é capaz de despertar sensações a partir de sua desenvoltura com a forma narrativa oral, ou as suas *nhenganhengas* (T. P. 111), para lembrarmos a estória sobre a qual estamos falando -, ao emprestar sua imagem ao pôster propagandístico da *Companhia Telefônica*, como comparado a um telefone, demonstra alguma mudança naquele sertão.

Isso nós já ligamos a um momento de consolidação da idéia de espaço urbano em nossa interpretação da estória de “*Os Três homens e o boi...*”, lembrando que esse tipo de transformação é comumente retratada nas estórias rosianas pela percepção do olhar lúdico infantil, a partir do qual o escritor segue insistindo na importância da invenção – como artifício capaz de “*guardar a experiência de modo que nada se perca para sempre.*”²⁹⁵

3.3.3 A anulação da grande narrativa - Palhaço da boca verde

Segundo nossa leitura da estória do ex-palhaço Xênio Ruysconcellos, o que está sendo literariamente representado é um processo de questionamento extremo de formas narrativas, como a da história. Isso se apresenta no texto, como um movimento de esgotamento das forças simbólicas de representações mais ligadas a idéia de vida – como as tradições populares, por exemplo - até que chegam à anulação total, o que em *Tutaméia* aparece sob a forma taxativa da idéia de morte.

Para Friedrich Nietzsche, processos como a modernidade anularam de tal forma o caráter vital dos processos culturais, substituindo-o por uma espécie de “cultura-histórica”, que

não é de modo algum uma cultura efetiva, mas apenas uma espécie de saber em torno da cultura; fica no pensamento-de-cultura, no sentimento-de-cultura, dela não resulta nenhuma decisão-de-cultura. Em contrapartida, aquilo que é efetivamente motivo e que, como ato, se

²⁹⁴ BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Travessias do grande sertão*. P. 34

²⁹⁵ PACHECO, Ana Paula. *O Lugar do Mito: Narrativa e processo social nas Primeiras Estórias de Guimarães Rosa*. P. 39

torna visível na exterioridade, muitas vezes não significa, então, muito mais do que uma convenção indiferente uma deplorável imitação ou mesmo um grotesco esgar. É na interioridade que repousa então a sensação, igual à cobra que engoliu coelhos inteiros e em seguida, quieta e serena, se deita ao sol e evita todos os movimentos (...) Todo aquele que passa por ali tem um único desejo – que uma tal cultura não morra de indigestão.²⁹⁶

Esse tipo de questionamento parece ser bastante semelhante ao observado em *Tutaméia*, no qual o passado é revisitado de diversas formas, desde a representação que distingue claramente o caráter interior do recordar, do caráter histórico do saber ou a possibilidade – ou não-possibilidade – representativa de diversas simbologias do passado, como as apresentadas pelas personagens Ona Pomona e Mema Verguedo.

Diante de imagens tão contraditórias do passado, o ex- palhaço - que simboliza a busca pelo passado exercitada pelo historiador ao qual se referia Guimarães Rosa em todo o seu questionamento da história do seu tempo- conclui que nem mesmo a junção destas duas visões poderá restituir-lhe o passado por completo, mas sim apenas em representações cada vez mais fragmentárias, ou se preferirmos, em tutaméias. Assim, estamos lendo uma alegoria da morte dos significados possíveis para as grandes narrativas – sejam elas historiográficas, ou literárias –, movimento trazido pelas idéias modernas.

Como vimos, o cenário real do sertão de *Tutaméia* parecia ser o de um grupo constante de anulações e ausências, então cabe a ele as perguntas: Por que narrar sua história? Como narrar? Tentar responder a essas questões pode nos levar, novamente, ao tema no do nosso primeiro capítulo, “como a estória pode contar a história”?

²⁹⁶NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Da utilidade e desvatagem da história para a vida**. P. 278

CAPÍTULO 4 : PÁSSAROS VOANDO : POR QUE E COMO AINDA NARRAR ESTÓRIAS?

*“Tempo que me mediu. Tempo? Se as pessoas esbarrassem,
para pensar – tem uma coisa! - : eu vejo é o puro tempo
vindo de baixo, quieto mole, como a enchente duma água...
Tempo é a vida da morte: imperfeição.”*

João Guimarães Rosa “Grande sertão: Veredas”. P. 445

Em Grande Sertão: Veredas, ao ver o corpo morto de Diadorim, Riobaldo declara:

Não escrevo, não falo! – para assim não ser: não foi, não é, não fica sendo! (...)

E aquela era a hora do mais tarde. O céu vem abaixando. Narrei ao senhor. No que narrei, o senhor talvez ache mais do que eu, minha verdade. Fim que foi.

Aqui a estória se acabou. Aqui, a estória acabada. Aqui a estória se acaba.²⁹⁷

No sertão da obra de Guimarães Rosa, aparecem diversas representações de mortes: de personagens, da ecologia, de tradições, de linguagens, para em seguida como no trecho citado - anunciar a morte da estória. Mas ainda existe uma busca pelo narrar a experiência, seja como uma procura por alguma forma de articulação dela; seja como possibilidade de interação no fluxo do tempo, antes da anulação completa.

A importância de narrar como tradição do sertão ficou clara em declaração do nosso autor que já citamos neste texto, no qual ele afirma que os homens do sertão são “*fabulistas por natureza*” porque a tradição de “*narrar histórias multicoloridas dos velhos contos e lendas*” era um fenômeno que penetrava nas almas dos sertanejos, e eles apenas escreviam as estórias antes ouvidas oralmente. ”²⁹⁸

Ora, se a narrativa era assim tão fundamental no sertão, por que levantar a possibilidade do seu fim? Esse questionamento podia estar obedecendo a uma dinâmica mais geral do pensamento e da cultura mundial à época da escrita de Guimarães Rosa. Walter Benjamin já nos alertava:

O conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria. A arte de narrar está definindo porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção. Porém esse processo vem de longe. Nada seria mais tolo que ver nele um ‘sintoma de decadência’ ou uma característica ‘moderna’. Na realidade, esse processo, que expulsa gradualmente a narrativa da esfera do discurso vivo e ao mesmo

²⁹⁷(Grifo nosso). ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão : Veredas**. Pp.453-454. Vale destacar que o romance não termina depois de anunciada a morte da narrativa.

²⁹⁸LORENZ, Günter. **Diálogo com Guimarães Rosa**. P. 69

tempo dá uma nova beleza ao que está desaparecendo, tem se desenvolvido concomitantemente com toda uma evolução secular das forças produtivas.²⁹⁹

Nesse novo contexto, parecia ser preciso articular novas formas narrativas, inclusive de narrativa da história.

4.1 Por que é preciso uma nova história?

"A narrativa (...) é ela própria uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o puro em si da coisa narrada como uma informação ou relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele."

Walter Benjamin . *O narrador*. P.203

A problemática do fim da narração preocupou especialmente Walter Benjamin,³⁰⁰ para quem esse questionamento concentraria os *"os paradoxos da modernidade"*, pois seria capaz de restabelecer relações com a morte e toda a idéia de finitude. O fim definitivo da narração estaria intimamente ligado à decadência da experiência e às transformações profundas na idéia de morte no século XIX, com o *"desaparecimento da antítese tempo-eternidade na percepção cotidiana"*.³⁰¹

Para Jeanne Marie Gagnebin, Benjamin destacou a importância da narração para a constituição do sujeito quando escolheu a *"busca da rememoração e da salvação através da palavra de um passado que está prestes a desaparecer."*³⁰² Se é assim, também devemos pensar na narrativa da história, que é igualmente uma forma que precisou considerar novas configurações, já que esse tipo e rearticulação era típico das problemáticas teóricas desde os fins do século XIX.³⁰³

Nestes tempos, começamos a observar aquilo que viria a ser um comportamento de questionamentos de inúmeras instituições, queda de idéias políticas, anulação de possibilidades de resoluções culturais e muitas outras, o que podemos interpretar como uma época de desilusões.

Voltando ao universo específico de Guimarães Rosa, quando ele cogita o fim da história, podemos entender que isso pode significar também o fim do questionamento da história - que é sua antípoda direta -, pois isso anularia a possibilidade de escrever uma

²⁹⁹ BENJAMIM, Walter. *O Narrador - Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. Pp. 197-221

³⁰⁰ C.F. GAGNEBIN, Jeanne Marie . *História e narração em Walter Benjamin*. Pp. 54-72

³⁰¹ Ibidem. P. 64

³⁰² Ibidem. P. 03

³⁰³ Ibidem. P. 56

“*história horológica*”³⁰⁴ - aquela sem *seqüências ou conseqüências cronológicas* – e com isso abandonaríamos a probabilidade de identificar e problematizar perdas e faltas sentidas e assim colocar-nos a frente da constatação de processos e transformações.

O fim da história esteve na base da discussão epistemológica desde o século XIX e ganhou força renovada quando serviu de tônica para legitimar uma crise da historiografia no final do século XX. Depois do declínio do socialismo, da queda do Muro de Berlim em 1989, a história - como uma seqüência de processos de mudanças contínua – pôde ser amplamente questionada.

Em fins dos anos 80, o estadunidense Francis Fukuyama escreveu um artigo sobre esta temática,³⁰⁵ no qual desenvolve uma análise panorâmica das abordagens históricas desde a Antigüidade para concluir que, após a destruição de projetos políticos como o socialismo, a humanidade teria atingido o ponto máximo de seu desenvolvimento com a democracia liberal decretando, assim, o *fim da história*.

Parece-nos claro, entretanto, que a história - como relação dos homens e o tempo em que vivem - não acabou, porque seu objeto legitimador - a humanidade - ainda persiste no mundo, e para nós não só é possível, como é fundamental articular, lembrar, reconstruir narrativas das nossas experiências no tempo, mesmo que os cenários – reais, políticos ou epistemológicos – possam nos parecer insustentáveis.

A narrativa vem sendo assunto de pesquisas na área de neurolinguística, que têm levantado a possibilidade do ser humano ser, biologicamente, um ser narrativo, pois embora sejamos seres anatomicamente parecidos, historicamente cada um de nós é uma narrativa singular, que deve ser recontada sempre a fim de que possamos construir nossa identidade e visualizar nosso possível lugar no desenvolvimento humano através do tempo, ou em outras palavras, do nosso corpo na história.³⁰⁶

Mas se é fundamental narrar, não podemos deixar de lembrar que as possíveis formas de fazê-lo foram ficando cada vez mais rarefeitas, pois as linguagens nos parecem cada vez mais herméticas³⁰⁷. É nesse contexto que olhamos novamente para os textos de *Tutaméia*, que podem parecer assustadoramente difíceis em um primeiro

³⁰⁴ Lembramos novamente que Horológico refere-se a relógios, cronométrico; o termo é derivado do latim *horologium*, que quer dizer ‘relógio’ MARTINS, Nilce Sant’Anna. **O léxico de Guimarães Rosa**. P. 266

³⁰⁵ FUKUYAMA, Francis. **Fim da história e o ultimo homem**. Para um comentário sobre as idéias de Fukuyama Cf. HUGHES-WARRINGTON, Marnie . **Francis Fukuyama**. Pp.132-139.

³⁰⁶ c.f. SACKS, OLIVER W. **Tempo de Despertar.**; RIBEIRO, B.T. LIMA, C.C. DANTAS, M.T.L. **Narrativa, identidade e clínica**. Pp. 93-120; BEVIDAS, W. ; RAVANELLO, Tiago . **Reflexões sobre o discurso: a linguagem como re-criação do mundo**. Pp. 117-135.

³⁰⁷ Sobre o crescente hermetismo da linguagem, c.f. STEINER, George. **Depois de Babel: Questões de linguagem e tradução**.

momento, mas devemos cogitar também que a existência desse tipo de construção narrativa está dialogando com tônicas da percepção e do pensamento contemporâneo: se o mundo nos parece cada vez mais insustentável, mas ainda estamos vivos, também é preciso narrar para continuar construindo a nossa história. Mas como fazer isso?

4.2 Como ainda narrar estórias?

*“Chega mais perto e contempla as palavras. Cada uma
Tem mil faces secretas sob a face neutra
E te pergunta, sem interesse pela resposta,
Trouxeste a chave?”*

Carlos Drummond de Andrade- *Procura da Poesia – A Rosa do povo*. P.14

Para Ettore Finazzi- Agrò,³⁰⁸ uma forma de narrar a partir de um cenário de ausências constantes, como a das obras rosianas, especialmente *Tutaméia*, é propor uma narrativa em que elementos comuns a ela sejam revistos e se apresentem de forma específica. Tratar da representação de ausências em uma composição escrita é algo que pode dialogar diretamente com uma fotografia retirada no *Parque Nacional Grande Sertão: Veredas*. Vejamos a imagem:

³⁰⁸Aqui estamos nos referindo ao texto FINAZZI-AGRÒ, Ettore. **O tempo preocupado.**

309

³⁰⁹ NETO, Germano. *Saudades de Rosa e Sertão*. P. 156

Nela vemos em detalhe: uma parede de pau-a-pique, bastante rústica, na qual está pregado um artefato aparentemente estranho a ela - um nicho -, elemento tão caro às casas católicas desde o período colonial, especialmente nas Minas Gerais – mas, na figura, este aparece sem o invólucro completo ou a imagem do santo. Entretanto, nessa ruína, podemos identificar a marca de Santo Antonio – o que trazia o Menino Jesus nos braços – que estava sendo sustentado por uma moldura em forma de caracol.³¹⁰

Ao observá-la melhor, podemos nos perguntar por que as pessoas que viviam nessa casa teriam colocado esse pedaço de nicho clássico e sofisticado, sem imagem para adorar, em sua parede modesta? Seria apenas como uma tentativa de adornar? Acreditamos que não, que esta marca de oratório certamente fazia algum sentido maior aos populares. Por que sustentamos isso?

A título de curiosidade, pedimos que pessoas em geral nos descrevessem a imagem apresentada nesta fotografia e a maioria nos disse que via Santo Antonio, e só quando perguntávamos onde estava a sua imagem, olhavam novamente e concluíam que ela já não estava mais materialmente ali, mas ainda restava uma “marca” da sua passagem. Esta anedota nos pareceu interessantíssima, pois a partir dela podemos visualizar uma hipótese de como o ser humano parece ter aptidão para encaixar as imagens com as quais toma contato ao seu universo de sentidos, mesmo que estas apareçam como formas extremamente diversas a ele.

Ao notar que a imagem de Santo Antonio não estava mais no nicho – como a primeira hipótese perceptiva alertou –, mas ainda deixava um registro de sua passagem por ali, a figura dá conta de oferecer uma narrativa na qual um acontecimento ocorrido no passado reaparecia em uma mescla de repertórios.³¹¹

Com isso, lembramos um dos procedimentos habituais de Guimarães Rosa como escritor, quando apresenta uma junção de universos lingüístico-culturais diferentes ou até mesmo opostos - como o popular e o erudito - para construir uma narrativa densa.

³¹⁰Sobre oratórios mineiros, consulte o website do *Museu do Oratório*, em Ouro Preto (<http://www.museudooratorio.com.br/port/default.asp>).

³¹¹A respeito de nossa interpretação desta fotografia, Susana Kampff Lages, na defesa desta dissertação, cogitou a possibilidade de alguém ter retirado a imagem do santo do nicho depois que ele foi posto por completo na parede de pau-a-pique, mas como estamos partindo da leitura de uma fotografia e nela a imagem do santo real não está presente, apenas a marca de que ele deixou quando esteve ali em algum momento do passado, cabe destacar que o que nos chama mais a atenção é como os elementos que já não estão mais aparentes, sempre deixam suas marcas e com isso trazem à tona um questionamento do tempo, que em última análise pode ser visto como uma narrativa de história.

Quando tratamos do universo de sentido fantástico, a materialidade pode não ser fundamental, pois - lembrando um exemplo já citado - o diabo podia até não se apresentar ou existir, mas isso não depõe contra sua importância no imaginário.

Por conta desse tipo de fenômeno, sustentamos que um cenário como o apresentado em *Tutaméia* - todo composto de ausências e lacunas materiais - não corresponde, necessariamente, a uma realidade apenas de carências: para as mortes e anulações, Guimarães Rosa parece ter buscado formas de suplência simbólicas. Nas palavras de Alfredo Bosi, que pensamos serem uma verdade para o universo textual composto pelo Guimarães Rosa - autor das *estórias* -:

Muitas personagens de Primeiras Estórias acham-se privadas de saúde, de recursos materiais, de posição social e até mesmo do pleno uso da razão. Pelos esquemas de uma lógica moderna, estritamente capitalista, só lhes resta esperar a miséria, a abjeção, o abandono, a morte. O narrador, cujo olho perspicaz nada perde, não poupa detalhes sobre o seu estado de carência extrema. **Apesar disso, os contos não correm sobre trilhos de uma história de necessidades, mas relatam como, através de processos de suplência afetiva e simbólica essas mesmas criaturas conhecerão a passagem para o reino da liberdade.**³¹²

Para aproximarmos definitivamente esta idéia à nossa leitura de *Tutaméia*, podemos dizer que Bosi argumenta que no sertão das estórias rosianas, apesar das mãos estarem constantemente vazias, os pássaros mantêm seu vôo quase na mesma constância, pelo trabalho do imaginário, baseado em crenças populares. Isso porque, no mundo rosiano, as soluções formais propõem uma nova tradução do pensamento popular.³¹³

Em nossas leituras aproximadas das estórias, pudemos identificar os processos de suplência *afetiva e simbólica*³¹⁴ aos quais Bosi referiu-se, retomamos rapidamente, caso a caso :

Em *Lá, nas Campinas*, iluminamos a relação entre a *história de necessidades* trazida pela procura por sobrevivência praticada pelos migrantes e a solução ideal achada no recordar, exercício que se abre para o campo das *suplências afetivas*. Também a respeito desta estória, começamos a indicar que a possibilidade de observar esse tipo de fluxo entre o campo da realidade e o domínio dos sentimentos poderia dar

³¹²(Grifo nosso). BOSI, Alfredo *Céu, Inferno*. In: *Céu, inferno*. P.37.

³¹³ BOSI, Alfredo *Céu, Inferno*. P. 40

³¹⁴ Em virtude de uma melhor compreensão do texto, postulamos que nas páginas 123 e 124, enquanto estivermos resgatando conclusões sobre as estórias já abordadas, os trechos em itálico sem referência são citações diretas do texto Alfredo BOSI, *Céu, inferno*. P.37, citado acima.

origem a uma nova perspectiva de história, como a proposta pela teoria da história de Walter Benjamin, que já citamos anteriormente.

Em *Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi*, passamos para o reino da liberdade propriamente dito, em que os sujeitos podem acessar a temporalidade da infância, se não pela memória direta de fatos, através de *imagens* e exercícios como o ato lúdico de reinventar a realidade. Posto este cenário, nós pudemos estabelecer ligações com tradições muito antigas do inventar, como a própria criação do mundo, contada na narrativa do Gênesis, por exemplo.

Em *Palhaço da boca verde*, a realidade também é composta por *abandono* e *morte*, mas neste texto encontramos um modelo de estória: aquela que questiona diretamente a história através de uma narrativa curta e que conta alguma verdade pelas personagens inventadas. Interpretamos as três personagens centrais como alegorias da relação entre a disciplina história e as memórias do passado.

Assim, nos textos de *Tutaméia*, vemos um cenário de constantes ausências, suplantadas por formas de narrar na sucessão de ‘*seqüências*’, ‘*situações*’ ou ‘*circunstâncias*’, que mesmo eliminando grandes narrativas sobre o contexto histórico são capazes de apresentar alguma espécie de imitação de sensações de processos da própria vida.³¹⁵

Se pensarmos na tentativa proposta pelas estórias, quando provoca sensações diversas a partir de lacunas, por exemplo, podemos lembrar que esse tipo de texto se aproxima da história tanto quanto os textos historiográficos, ou algumas vezes até mais do que eles. Isso acontece porque, como na realidade da vida, as estórias de *Tutaméia* não só permitem a existência de paradoxos, como acabam sustentando-se sobre eles, que é artifício quase nunca utilizado pelo texto historiográfico tradicional.

Se a estória pode ser uma forma diversa de historiografia - contada através de contrastes, também pode ser uma maneira específica e inexaurível das *Terceiras Estórias* contarem a história e, assim, parece-nos que chegamos a uma grande questão a respeito deste livro: não basta apenas prestar atenção em qualquer discurso embutido nos textos rosianos, mas especialmente atentar para as possibilidades narrativas utilizadas, que em *Tutaméia* chegam ao auge da complexidade e do hermetismo.

Como sugerimos, a narrativa de *Tutaméia* faz uso de uma série de artifícios que já destacamos pela presença de omissões, confusões, burlas e ausências constantes, por

³¹⁵ C.f. BRASIL. Assis. **Guimarães Rosa**. P. 71

exemplo. A respeito deste último artifício, um historiador deve lembrar uma interpretação de um discurso escrito sobre lacunas, exercitado por Carlo Ginzburg a respeito de um espaço em branco no meio da narrativa de *Educação sentimental*, de *Flaubert*, que no romance significou uma aceleração repentina do discurso literário.

Ginzburg recolhe opiniões críticas sobre a obra de Flaubert, cujo caráter foi considerado excessivamente fragmentário ³¹⁶, ou quase musical pela considerável utilização de vírgulas³¹⁷, ou mesmo chegaram a considerá-la “*uma coleção de fotografias*” sem fio condutor visível.³¹⁸

A percepção do ritmo imposta pela grande quantidade de vírgulas em *Educação sentimental* nos leva a pensar nos possíveis artifícios que um texto escrito pode lançar mão para produzir diferentes sensações em seus leitores. Certa feita, o escritor Italo Calvino escreveu:

Pertenço àquela parcela da humanidade (...) que passa a maior parte de suas horas úteis num mundo muito especial, num mundo feito de linhas horizontais, onde palavras seguem palavras, uma de cada vez e cada frase e cada parágrafo ocupa seu lugar estipulado, um mundo talvez muito rico, ainda mais do que o não escrito, mas que, de qualquer forma, requer um ajuste especial, a fim de que possamos nos enquadrar nele. (...) Enquanto espero que o mundo não escrito se torne mais claro, sempre há uma página escrita aberta diante de mim, onde posso voltar a mergulhar : faço-o sem demora e com a maior satisfação, porque ali, pelo menos, mesmo que só compreenda uma pequena parte do todo, posso alimentar a ilusão de que mantenho tudo sob controle. (...) Nos livros, a experiência ainda é possível, mas seu domínio termina na margem branca da página.³¹⁹

Se o universo do leitor de romances exige a obediência a certas normas, para uma total satisfação e manutenção do controle esperado, podemos dizer que o espaço em branco no romance de Flaubert significou uma interrupção radical, uma saída impactante para quem lia e esperava a evolução normal das frases e parágrafos, pois apresentou um choque específico para a narrativa escrita, já que não pode ser reproduzido sem prejuízo em uma leitura em voz alta do texto.

O historiador afirma que o uso desse tipo de artifício fazia sentido para França de meados do século XIX - que em 1851 estaria às vésperas do golpe de Estado de Luís Napoleão -, o que teria sido representado simbolicamente pela trajetória de um personagem do romance, como Sênecal. Ginzburg ainda argumenta que esse tipo de relação entre literatura e história só pode ser bem utilizado se forem levadas em conta

³¹⁶GINZBURG, Carlo . **Decifrar um espaço em branco**.In: **Relações de Força**. P. 109

³¹⁷Ibidem. P.101

³¹⁸Ibidem. P. 109

³¹⁹CALVINO, Ítalo. **A palavra escrita e a não escrita**. Pp. 140-141

“as pesquisas (arquivísticas, filológicas, estatísticas etc)”³²⁰ que tornariam possível o produto literário final.

Este tipo de procedimento, mudando o que precisou ser mudado, foi o que tentamos utilizar em nossa leitura das anedotas de *Tutaméia*, nas quais Guimarães Rosa parecia querer trabalhar com as dificuldades dos tempos na narrativa habitual, porque as locuções e o próprio léxico estavam sendo constantemente esvaziados de sentido, como fica evidente quando o narrador de *Lá, nas campinas* expressou claramente “*não acho as palavras.*” (T. P. 87)

O próprio Guimarães Rosa, em citação já usada por nós, diz que “às vezes não se encontram as palavras que se está sentindo dentro de si mesmo”³²¹, por isso, ao utilizar seu método, o autor procura resgatar os modos especiais de falar do sertão.

Segundo Wittgenstein, o significado das palavras ou expressões está nos seus usos, ou são por eles determinados. Desta forma, uma palavra pode ensinar o seu próprio sentido, pois toda “*diferença de significado é uma diferença do seu uso.*”³²² Assim, quando nosso autor volta-se a um estudo sério da linguagem sertaneja – seus léxicos, locuções e modos de sintaxe –, está em busca de um significado que cada vez parece-nos menos forte, pois esses objetos estão cada vez menos em uso.³²³

Neste exercício, Guimarães Rosa produz um texto no qual a lacuna não aparece expressa diretamente - como no espaço em branco do romance de Flaubert -, mas o silêncio está presente na utilização de uma linguagem que nos parece cada vez mais oculta, por condensar significados artificiais, já que não estão mais em uso freqüente, e nosso léxico e nossas locuções habituais não mais aceitam facilmente formas tão próximas às “palavras puras”³²⁴. Em *Tutaméia*, o exercício lingüístico rosiano chega a um grau de hermetismo tamanho, que é uma espécie de ironia.

Se tivermos a sensação de que Guimarães Rosa é irônico conosco - seus leitores -, é evidente que por baixo dos seus exercícios está o humor, pois, segundo Luiza Lobo,

³²⁰GINZBURG, Carlo. **Decifrar um espaço em branco**. Pp.100-117

³²¹(Grifo nosso).LORENZ,Günter.**Diálogo com Guimarães Rosa**.P.94

³²²WITTGENSTEIN, Ludwig. **Investigações filosóficas**. Pp. 70-71. Conforme já dissemos no nosso segundo capítulo, atribuir sentidos às palavras através do seu uso é prática comum às crianças, sobre este tema em Wittgenstein, confira também BAGGINI, Julin. **O besouro na caixa**. P. 74.

³²³Segundo uma proposição do *Tractatus* de Wittgenstein, aquilo que já não se pode falar, deve-se calar, podendo apenas ser mostrado. C.f. D’OLIVEIRA, Armando Mora. **Vida e obra de Ludwig Wittgenstein**. Pp. 5-16

³²⁴Estamos chamando de “palavra pura” aquelas que Guimarães Rosa buscava ao tentar limpá-las do desgaste do cotidiano. C.f. LORENZ,Günter.**Diálogo com Guimarães Rosa**.Pp. 81

humor e ironia se diferenciam por serem gradações da categoria satírica. Sendo assim, o que se opera em *Tutaméia*, na verdade, seria um jogo de linguagem cômica :

Compreende-se a partir de então a linguagem como parte integrante do processo mental gerador de conceitos (...). Em face dessas colocações, pode-se compreender a imagem que compara o humor à fina casca do ovo, de Breton, e a ironia à queda no abismo, expressa pelo espírito de negação de um *Shopenhauer*. (...) [O humor] se baseia na criação de sentido ou ausência de sentido (nonsense) (...) Assim, o humor é transparente à linguagem, e sua percepção é provocada pela noção de que se resolveu um enigma ou uma adivinhação. E o riso provém do prazer de se ter desvendado um mistério que, só aparentemente, era absurdo. (...) A idéia principal de Freud em Chiste é de que o humor serve para liberar uma carga psíquica recalcada através dos mecanismos de deslocamento e condensação. Tais processos aparecem na própria superfície da linguagem, no uso de palavras inventadas, de enredos sucintos, de nomes engraçados, numa típica ‘economia de energia psíquica’, como diria Freud.³²⁵

Se for assim, as *Terceiras estórias* teriam todas as condições de serem textos cômicos; entretanto, na maioria das vezes, ao invés de provocar o riso, elas provocam tamanho estranhamento, que a graça demora a se aproximar do leitor e, lembrando o texto de Guimarães Rosa: “*Uma anedota é como um fósforo: riscado, deflagrada, foi-se a serventia*” (T.P.3), o que pode nos explicar porque estes textos quase nunca foram vistos como humorísticos.³²⁶

Entretanto, se nos lembrarmos de que os jogos de linguagem de *Tutaméia* atraem mais o público infantil do que os adultos, conforme já tínhamos explicado, lembrando Bergson, Luiza Lobo esclarece que:

A sensação de falta de sentido que há na disposição e no ritmo exagerados que se vê nas paradas de soldados marchando causa um riso irreprimível. A criança seria mais dada ao riso que o adulto, pois percebe nos eventos do mundo um mecanismo que o adulto já se acostumou a interpretar como sério. Daí a contradição em se escrever seriamente sobre humor.³²⁷

O autor de *Tutaméia* parece acompanhar ou mimetizar a forma de pensar da criança, pois o tempo todo promove uma desconstrução dos mecanismos presentes nos acontecimentos do mundo. Observar esse tipo de comportamento pode nos iluminar a respeito dos modos das estórias ficcionais contarem suas verdades.

³²⁵ LOBO, Luiza. **Crítica sem juízo**. Rio de Janeiro, Francisco Alves. 1993. p. 164- 65

³²⁶ Sobre o tema do humor em *Tutaméia*, c.f. RAMOS, Jacqueline. **Risada e meia : comicidade em Tutaméia**.

³²⁷ LOBO, Luiza. **Crítica sem juízo**. Rio de Janeiro, Francisco Alves. 1993. P.165

Ao considerarmos que a estória conta a história, estamos entrando em um vasto campo de discussão epistemológica – o das relações estabelecidas entre a História e a Literatura. Sobre este tema, escreveu Antonio Candido :

(...) em literatura o que fala mais alto é a força do discurso, a capacidade que tem o escritor de arranjar as palavras de maneira que elas suscitem uma "**representação**", mais do que um "**registro**". É o teor literário que faz a verdade da escrita, porque permite transformar o fato em significado. O resultado é **um mundo além do nosso mundo, que entanto nos faz compreendê-lo melhor.**³²⁸

Esse mundo além do nosso nos ajuda a compreendê-lo melhor porque exercita sua representação articuladora, a partir da junção e sucessão em ordem coerente de vocábulos em narrativas escritas. Uma narrativa construída pela relação entre palavras é capaz de tocar o espaço do gracioso, pois estes elementos são capazes de encontrar seus próprios sentidos, conforme pensou Wittgenstein.³²⁹

Atualmente, os textos têm sido interpretados a partir dos referenciais da sua linguagem³³⁰, o que poderia significar o fim da análise dos contextos, entretanto alguns exercícios - como o sugerido pela hermenêutica literária - propõem uma interpretação que tenta refazer os contextos a partir dos referências dos objetos interpretados.³³¹

Considerando esse tipo de exercício, procuramos compreender *Tutaméia*, que nos parece ser uma obra que oferece algumas possibilidades que nos encaminham para uma percepção do seu contexto de produção. Se o livro foi publicado em 1967 e escrito para *Pulso* desde 1965, podemos lembrar que, nesse período, o Brasil viveu uma interferência política séria – o Golpe militar de 1964 – e, no ano de publicação das *Terceiras Estórias*, estávamos às vésperas de 1968 – período no qual a autoridade exercida pela violência chegou ao seu ápice.

No regime autoritário, as possibilidades de expressão vão ficando cada vez mais rarefeitas e, embora não defendamos relações assim tão diretas entre texto literário e contexto de produção, não se pode deixar de observar que, certamente, o oxigênio

³²⁸Grifo nosso, CANDIDO, Antonio. **Prefácio.** In: AGUIAR, F. (org.), **Com palmos medida: terra, trabalho e conflito na literatura brasileira.**

³²⁹ C.f. WITTGENSTEIN, Ludwig. **Investigações filosóficas.** Pp. 70-71

³³⁰ Um exemplo de texto interpretativo, que se constrói a partir da linguagem do objeto a ser interpretado é a história da música escrita por José Miguel Wisnik, que nunca deixa de focar os referenciais da linguagem musical para construir conclusões a partir deles. C..f. Wisnik, José Miguel. **O som e o sentido**

³³¹ Destacamos como um exemplo de hermenêutica literária as posições colocadas no texto BOSI, Alfredo. **A interpretação da obra literária.**

mental que se respirava em um cenário de tanta opressão pode ter reforçado a dificuldade de expressão no Brasil nos anos 1960.

Entretanto, num cenário de tantos silêncios e ausências, os pássaros continuam voando, ainda foi possível narrar a experiência, mesmo que esta só possa se apresentar de forma tão hermética, como nos vôos de *Tutaméia*.

CONCLUSÃO - Nem mãos vazias, nem pássaros voando: Invariáveis projetos?

Introduzimos este trabalho apresentando a anedota da arbitrária desativação da *Estrada de Ferro Bahia e Minas*- EFBM, em 1966, evento que bem representou as impossibilidades narrativas de um contexto de ausências e anulações, que é exatamente o mesmo da escrita de *Tutaméia – Terceiras Estórias*. À guisa de nossa conclusão, optamos por voltar a este tema, levados por alguns acontecimentos recentes que parecem confirmar nossas indicações.

Para a realidade do sertão mineiro, podemos concluir que desde a época da desativação da EFBM – há cerca de quarenta anos -, a reativação daqueles trilhos foi um projeto constante e ainda irrealizado. O Deputado Estadual por Minas Gerais, Getúlio Neiva, vem pensando na possibilidade de reconstrução do trecho mineiro desta ferrovia desde 2003.

No primeiro semestre de 2007, Neiva solicitou a inclusão do projeto da reconstrução no *Programa Estadual de Logística de Transportes*. Em requerimento ao secretário de Estado de Obras Públicas, Dr. Fuad Norman Filho, o deputado defende sua idéia :

“A reconstrução da Estrada de Ferro Bahia/Minas poderá resolver todos os problemas de nossa frágil economia, erradicar nossa miséria social e, num prazo possível de três anos, dar a Minas Gerais a sua obra mais revolucionária.”³³²

O argumento do deputado condiz com tudo o que se planejou desde a efetiva desativação, entretanto, conforme apontamos sobre a época em que os trilhos entraram em desuso, sempre que as benfeitorias correspondem a investimentos estatais, não é possível que se possa ter plena confiança, porque qualquer momento de crise – como mudança de posicionamento político ou a necessidade de reduzir gastos públicos, por exemplo – abre a possibilidade de anulação dos direitos antes oferecidos pelo Estado, o que pode reconduzir os moventes a mais uma situação de abandono.

Nos textos de *Tutaméia* sobre os quais nos debruçamos, percebemos uma característica muito forte em comum: os três trazem personagens que representam o mundo dos nômades : é Drijiriro de *Lá nas Campinas*; é Nhoé e os vaqueiros demiurgos

³³²NEIVA, Getúlio. Deputado **Getúlio Neiva defende a reconstrução da Estrada de Ferro Bahia-Minas como Projeto Estruturante do Governo**. P.01

de *Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi*; são os circenses de *Palhaço da Boca Verde*, as criaturas que vagueiam para assegurar sua sobrevivência.

Este contexto tem ligação bastante forte com a história do país, pois a mobilidade como forma de sobrevivência no Brasil é uma das heranças deixadas pela escravidão, como nos explica a estudiosa Maria Cristina Wissenbach:

Excluindo a zona de povoamento mais denso e estável, localizadas no litoral e nos centros urbanos, a dispersão em grandes extensões geográficas, a mobilidade e a miscigenação foram características que marcaram a fisionomia e o viver de largos contingentes que se deslocavam periodicamente no interior de uma mesma área ou em direção a outros pontos do país. Os traços dessa infixidez aparecem disseminados por quase todos os habitantes das zonas rurais: nos caipiras e caboclos, paulistas e mineiros, que a assimilaram de seu passado histórico e étnico e que continuavam a expressá-la em constantes mudanças, quando deixavam para trás moradias, capelas e até mesmo bairros rurais, prenunciando com suas roças volantes a marcha e a contramarcha das lavouras monocultoras, nos deslocamentos sazonais dos moradores do sertão(...) A mobilidade provocada, sem dúvida, por um sistema que relegava aos *homens livres à margem e um aproveitamento residual*, a estrutura da sociedade escravocrata engendrou homens andarilhos³³³

Se for assim, voltamos a lembrar do filme *Central do Brasil*, de Walter Salles, que pode corresponder a uma narrativa possível sobre esta pátria que ao se propor a abrigar, desabriga seus filhos, pois nem sempre corresponde ao que podemos entender como um lar. Sobre a fita, escreveu o historiador:

Característica errante das populações brasileiras, assinalada desde sempre pela historiografia brasileira de todos tempos, de Capistrano de Abreu a Sérgio Buarque de Holanda, constituía, na maioria dos casos, uma estratégia, recurso de sobrevivência ou expediente de fuga dos brasileiros pobres de todas as épocas e regiões, diante dos obstáculos impostos pelo latifúndio, pela seca ou por outras intempéries, pela escravidão ou pela precariedade do mercado interno(...) A mobilidade, a migração e a mudança eram meios de escapar algumas vezes das secas ou das contingências da dominação patriarcal;(...) quase sempre, da miséria mais profunda.³³⁴

Juntamente a esta colocação e relembrando o que nós destacamos no texto sobre a história dos mineiros estar ligada ao nomadismo desde a época colonial, perguntamos como é possível narrar a história dos andarilhos, dos sem lar, dos sem pátria, dos sem lugar? Para falar dessa narrativa sustentada sobre ausências e anulações - como a do sertão de Minas Gerais, e seus habitantes que se movem em busca de sobrevivência, como fossem peças sobre um tabuleiro de jogo, se quisermos lembrar Sergio da

³³³ WISSENBACH, Maria Cristina Cortez. **Da escravidão à liberdade: dimensões de uma privacidade possível**. Pp. 57-60

³³⁴ SALIBA, Elias Thomé. **História e mobilidade em Central do Brasil**. Pp.252-253

Mata³³⁵ –, destacamos a *estória* rosiana como um discurso possível e legítimo montado a partir do ponto de vista literário, no qual podemos ter acesso à história “horológica”.

336

Para o escritor Guimarães Rosa, as experimentações lingüísticas podem desviar a atenção do leitor dos quadros da vida que ele bem representa como sendo *realidade inventada*.³³⁷ No texto rosiano, a história aparece através do questionamento proposto por sua antípoda - a *estória* – e por um intenso trabalho com a linguagem, que beira o humor ou a ironia, mas que, acima de tudo, dialoga diretamente com os questionamentos propostos pelo seu tempo: a crise das representações e narrativas, que passou a ficar sendo uma atividade quase impraticável.

Um autor que se voltou para esse tipo de questionamento foi Homi Bhabha, que defende que a linguagem é capaz de instituir a realidade e escrever uma espécie de história diferente. Em suas palavras sobre o nomadismo :

Estamos conscientes da metaforicidade dos povos de comunidades imaginadas – migrantes ou metropolitanos – então vemos que o espaço do povo- nação moderno nunca é simplesmente horizontal. Seu movimento metafórico requer um tipo de ‘duplicidade’ entre formações culturais e processos sociais sem uma lógica causal centrada. **E tais movimentos culturais dispersam o tempo homogêneo, visual, da sociedade horizontal.** A linguagem do olhar crítico horizontal se formos atribuir autoridade narrativa adequada à ‘energia não seqüencial proveniente da memória histórica vivenciada e da subjetividade. **Precisamos de um outro tempo de escrita que seja capaz de inscrever as interseções ambivalentes e quiasmáticas de tempo e lugar que constituem a problemática experiência ‘moderna’ da nação ocidental.** (...)Em meio ao progresso e à modernidade, a linguagem da ambivalência revela **uma política ‘sem duração’**, como Althusser provocativamente escreveu em certa ocasião: ‘Espaço sem lugares, tempo sem duração’. **Escrever a história da nação exige que articulemos aquela ambivalência arcaica que embasa o tempo da modernidade.**³³⁸

Assim, se estamos tratando de povos que precisam da locomoção para manterem-se vivos, e que por isso têm dificuldade ou impossibilidade de integrarem grupos que procuram pela homogeneidade - como a nação -, temos que entender que o seu tempo está fora da história, o seu lugar fora da geografia, então por que não

³³⁵ MATA, Sérgio da. **Chão de Deus - Catolicismo popular, espaço e proto-urbanização em Minas Gerais, Brasil. Séculos XVIII-XIX.** Pp. 88-89

³³⁶ FINAZZI-AGRÒ, Ettore. **O tempo preocupado.** Pp. 14-15

³³⁷ Aqui estamos nos referindo ao texto de Carlos Lacerda, disponível no Fundo João Guimarães Rosa no IEB que pode ser encontrado na seguinte legenda R20,2, 37. P. 14/15, e que transcrevemos na página 46, nota de rodapé 120, desta dissertação.

³³⁸ (Grifo nosso). BHABHA, Homi. **O local da cultura.** Pp. 201-202

podemos pensar que eles podem produzir uma narrativa sobre a sua temporalidade que está fora historiografia?

Neste trabalho apontamos as *estórias* de *Tutaméia* como uma espécie de narrativa anedótica - o que é a própria forma textual do tempo rápido da modernidade -, e elas podem dar conta de construir representações ficcionais escritas sobre uma realidade para a qual o ritmo importa mais que o conteúdo: a que se aproxima do que se convencionou chamar de cultura popular.

Em nossa seleção de textos de *Tutaméia*, isso pôde ser observado na utilização de diversas formas que procuravam representar - no mundo letrado - as outras portas de acesso a temporalidades expressas pelas concepções de tempo dos populares, através da recordação; da música; da capacidade imaginativa; do retorno lúdico ao mundo infantil.

Uma preocupação legítima observada nos textos de Guimarães Rosa aparece quando ele parte de certa tradição sertaneja que - em sua imanência sensível e também nos discursos sobre ela - parece estar em processo constante de anulação, pois em seu tempo de escrita, do sertão tradicional - o cerrado, seus causos, crenças, lendas, etc - já restavam indícios rarefeitos de significação.

Recolocadas estas observações, voltamos à cena atual da realidade sertaneja, que continua à mercê de projetos estatais, os quais - se quisermos usar o registro do texto de Bhabha supracitado - respondem a impulsos de uma “*política sem duração*”³³⁹. Neste contexto, Guimarães Rosa abre *Tutaméia* relembrando a definição de “metafísica” de Voltaire : “*um cego, com olhos vendados, num quarto escuro, procurando um gato preto que não está lá*” e, ao trazê-la à tona, a inutiliza quando sustenta que o cego “*em tão pretas condições pode não achar o gato, que pensa que busca, mas topa resultado mais importante - para lá da tateada concentração.*”(T.P. 07)

Esta busca por respostas que ultrapassem regras racionais foi bastante exercitada por nosso autor. Nos anos 1940, quando Guimarães Rosa trabalhou em Hamburgo, como cônsul adjunto durante a Segunda Guerra Mundial, podemos encontrar em seu diário narrativas como esta:

*“21 de outubro de 1940. Alarme às 9:15 da noite! O tiroteio está brabíssimo! Espiei um pouco. Colunas curvas piscam, instantâneas, efêmeras estrelinhas alaranjadas, no alto do céu. Há também, impassíveis, as estrelas de verdade.”*³⁴⁰

³³⁹BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Pp. 201-202

³⁴⁰Apud. DELFINI, Mariana. **Palavras de Guerra**. P. 33. Os textos, que ainda esperam publicação integral, tiveram excertos primeiramente citados nesta reportagem.

Nesse breve trecho percebemos a capacidade rosiana de enxergar o lírico nas realidades mais adversas, o que aparece claramente ao longo da sua obra literária. Com esta citação, fechamos esta dissertação, lembrando aquele que talvez seja o mais importante procedimento do autor Guimarães Rosa: encontrar o lirismo, o lúdico e o humor nas realidades mais duras, vazias e aparentemente impronunciáveis, e isto, certamente, foi a forma que ele encontrou de manter sempre os *pássaros voando*. (T. P. 122)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Obras de João Guimarães Rosa

- ROSA, João Guimarães. **Ave, palavra**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 2001
- _____. **Cartas a William Agel de Mello**. Cotia: Ateliê. 2003
- _____. **Corpo de Baile**. Vol 1 e 2. edição comemorativa. Nova Fronteira: Rio de Janeiro. 2006
- _____. **Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 2003
- _____. **Estas estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 2001.
- _____. **Fita verde no cabelo- Nova velha estória**. In: Ave, Palavra. Rio de Janeiro: José Olympio. 1970. Pp.72-73
- _____. **Grande Sertão : Veredas**. 13ª. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio.1979
- _____. **Ooó do vovô: correspondência de João Guimarães Rosa, o vovô Joãozinho, com Vera e Beatriz Helena Tess, de setembro de 1966 a novembro de 1967**. São Paulo Edusp; Imprensa oficial do Estado de São Paulo; Belo Horizonte : editora PUC/ Minas. 2003
- _____. **O verbo e o logos**. In: ROSA,Vilma Guimarães. **Relembraimentos: Guimarães Rosa, meu pai**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 1999. Pp.479-513.
- _____. **Primeiras estórias**. 11ª. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio.1978
- _____. **Tutaméia: terceiras estórias**. 1ª. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio.1967

Estudos, artigos e textos sobre Tutaméia- Terceiras estórias

- ANDRADE, Ana Maria Bernardes de. **A velhacaria nos paratextos de Tutaméia –Terceiras Estórias**. Dissertação de Mestrado. Campinas. UNICAMP. 2004
- CRUZ, Antonia Marly Moura da Silva. **A transferência metafórica nos nomes de personagens de Tutaméia de João Guimarães Rosa**.Tese de doutoramento. USP. 2001

- CRUZ, Renato de Araújo. **O teatro rosiano - o uso dos paradoxos nas narrativas de Tutaméia.** Tese de doutoramento. USP. 2003
- GALVÃO, Walnice Nogueira. **Metáforas Náuticas.** Revista do Instituto de Estudos Brasileiros. São Paulo.No. 41. 1996. Pp.123-130
- HOLANDA, Sílvio Augusto de Oliveira. **A aragem dos acasos : sobre alguns temas trágicos em Guimarães Rosa.** Tese de doutoramento. USP. 2000
- NOVIS, Vera . **Tutaméia : Engenho e arte.** São Paulo: Perspectiva. 1989
- NUNES, Benedito. **Interpretação de Tutaméia.** Suplemento Literário do Estado de São Paulo. 2 set. No. 543.1967. Ano 11. Capa
- OLIVEIRA, Luiz Cláudio Vieira de. **Com quantas palavras se faz um boi.** Via Atlântica. São Paulo. No. 4. Out. 2000 Pp.107-17
- PASSOS, Cleusa Rios P. **O Amor: Essa ‘outra’ e errada metade. Leitura de Palhaço da boca verde de João Guimarães Rosa.** In: **Confluências – crítica literária e psicanálise.** São Paulo: Edusp. Pp.27-41
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Nenhures 2: Lá, nas campinas.* In: *Inútil Poesia e Outros Ensaios Breves.* São Paulo: Companhia das Letras, 2000
- PORTELLA, Eduardo. **A estória cont(r)a a História.**In: COUTINHO, Eduardo (org.).**Guimarães Rosa Fortuna Crítica.**Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.1983.Pp.198-201
- RAMOS, Jacqueline. **Risada e meia : comicidade em Tutaméia.**Tese de doutoramento.USP. 2007
- RODRIGUES, Martha Lages. **Boi.** In: DUARTE, Lélia Parreira et al. (org) **Veredas de Rosa.** Belo Horizonte: Editora da PUC Minas. 2000 Pp..509-12
- ROMANELLI, Katia Bueno. **Álgebra mágica na construção dos textos de Tutaméia de João Guimarães Rosa.**Tese de doutoramento. USP. 1996
- RÓNAI, Paulo. **Os Prefácios de Tutaméia.** In: **ROSA, João Guimarães Rosa.Tutaméia.** 8ª. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 2001 Pp..14-27
- _____.**Tutaméia.** In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). **Guimarães Rosa-Fortuna Crítica.** 2ª. edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1991. Pp. 527-535
- SANTOS, Adilson dos. **Os três homens que inventaram um boi: um conto metalingüístico.** **Estudos Lingüísticos XXXV.** Londrina. 2006. Pp. 218-223

Estudos, artigos e textos sobre a obra de João Guimarães Rosa

- ARAÚJO, Heloísa Vilhena de. **A raiz da alma: Corpo de baile**. São Paulo: Edusp. 1992
- _____. **Guimarães Rosa: Diplomata**. Brasília: Fundação Alexandre Gusmão. 1987.
- ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. **O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa**. Novos estudos CEBRAP, No. 40. 1994. P.11-94
- ARROYO, Leonardo. **Cultura Popular em Grande Sertão: Veredas: filiações e sobrevivências tradicionais, algumas eruditas**. Rio de Janeiro: José Olympio. 1984
- BASTOS, Hermenegildo. **Um antagonismo fecundo: Guimarães Rosa e Graciliano Ramos**. Belo Horizonte: Revista ANPOLL. No. 24. Fev 2008. Pp.295-309
- BOLLE, Willi. **Fórmula e fábula teste de uma gramática narrativa, aplicada aos contos de Guimarães Rosa**. São Paulo: Perspectiva. 1973
- _____. **Grande Sertão: Cidades**. Revista USP. São Paulo. No. 24. Dez/fev. 1994/5
- _____. **Grandesertão.br**. São Paulo: Editora 34. 2004
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Travessias do grande sertão**. Revista Estudos Avançados IEA. São Paulo. Vol 20.No. 58. Set/Dez 2006. Pp.29-46
- BRASIL. Assis. **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Simões. 1969.
- CÂNDIDO, Antonio. **O homem dos avessos**. In: **Tese e Antítese**. 3^a. edição. São Paulo: Cia Editora Nacional. 1978. Pp. 121-140
- _____. **Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa**. In: **Vários escritos**. 4. ed. reorganizada pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: Duas Cidades. 2004. Pp. 99-124.
- CÂNDIDO, Antonio & MINDLIN, José . **Prefácio**. In: ROSA, João Guimarães. **Ooó do vovô: correspondência de João de Guimarães Rosa, o vovô Joãozinho, com Vera e Beatriz Helena Tess, de setembro de 1966 a novembro de 1967**. São Paulo Edusp; Imprensa oficial do Estado de São Paulo; Belo Horizonte : Editora PUC/ Minas. 2003. Pp.13-14
- COSTA LIMA, Luiz. **O mundo em perspectiva: Guimarães Rosa**. In: COUTINHO, Eduardo (org.). **Guimarães Rosa- Fortuna Crítica**. 2^a. edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1991. PP.500-513
- COUTINHO, Eduardo F. **Guimarães Rosa e o processo de revitalização da linguagem**. In: **Coleção Fortuna Crítica** v. 6. RJ: Civilização Brasileira, 1983.Pp.225. 95
- DANIEL, Mary L. **João Guimarães Rosa – travessia literária**. Rio de Janeiro: José Olympio 1968
- DIAS, Wagner. **Escutando Rosa**. Revista Estudos Avançados IEA. São Paulo. Vol 20. No. 58. Set/Dez 2006. Pp.73-78

- FINAZZI-AGRÒ, Ettore. **Pós-Tudo: banimento e abandono no Grande Sertão**. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros. No. 44. Fevereiro 2007. Pp.159-172
- _____. **Um lugar do tamanho do mundo: Temos e espaços da ficção de João Guimarães Rosa**. Belo Horizonte: Editora UFMG.2001
- GALVÃO, Walnice Nogueira. **As formas do falso**. São Paulo: Perspectiva.1972
- _____. **Do lado de cá**. In: **Mitológica Rosiana**. São Paulo:Ática. 1978. P. 37-40
- LAGES, Susana Kampff. **As asas da interpretação – Notas sobre anjos em Walter Benjamin e Guimarães Rosa**. Revista USP. São Paulo, n. 39p. 130-137. Set/Nov. 1998 .
- _____. **João Guimarães Rosa e a saudade**. São Paulo: Ateliê Editorial. 2002
- LEITE, Dante Moreira. **A Ficção de Guimarães Rosa**. In: **O amor romântico e outros temas**. São Paulo: Ed. Nacional. 1979 Pp.100-117
- LISBOA, Henriqueta. **O Motivo infantil na obra de Guimarães Rosa**. In: Eduardo COUTINHO (org). **Guimarães Rosa: Fortuna crítica**.COUTINHO, Eduardo (org.). **Guimarães Rosa- Fortuna Crítica**. 2ª. edição. Rio de Janeiro:Civilização Brasileira.1991 Pp.170-78
- LORENZ,Günter.**Diálogo com Guimarães Rosa**. In: Eduardo COUTINHO (org). **Guimarães Rosa: Fortuna crítica**.COUTINHO, Eduardo (org.). **Guimarães Rosa- Fortuna Crítica**. 2ª. edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. Pp.62-97
- MACHADO, Ana Maria. **O recado do nome**. 1ª. edição. Rio de Janeiro: Imago. 1976
- MARQUES, Oswaldino. **Canto e plumagem das palavras**. In: **Ensaios escolhidos**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira. 1998
- MARTINS, Heitor. **Do barroco a Guimarães Rosa**. Belo Horizonte: Itatiaia. 1983
- MARTINS, José Maria. **Guimarães Rosa: O alquimista do coração**. Petrópolis: Vozes. 1994
- MARTINS, Nilce Sant'Anna. **O léxico de Guimarães Rosa**. 2ª. edição. São Paulo. Edusp.2001
- MENEZES, Adélia Bezerra. **Apresentação**. In: NETO, Germano; NETO, Germano.**Saudades de Rosa e Sertão**. São Paulo: Edusp; Imprensa Oficial, 2007. Pp. 1-3
- _____. **Folheto de divulgação do livro NETO, Germano.Saudade de Rosa e Sertão**. EDUSP. 2007.
- MONTEIRO, Carlos Augusto de Figueiredo. **O espaço iluminado no tempo volteador**. Revista Estudos Avançados IEA. São Paulo. Vol 20.No. 58. Set/Dez 2006. Pp.73-78
- PACHECO, Ana Paula. **O Lugar do Mito: Narrativa e processo social nas Primeiras Estórias de Guimarães Rosa**. São Paulo: Nankin. 2006

- PASSOS, Cleusa Rios P., **Guimarães Rosa do feminino e suas estórias**. São Paulo: Hucitec. 2000
- PASTA JUNIOR, José Antonio. **O romance de rosa – temas do Grande Sertão e do Brasil**. Novos Estudos. No. 55. São Paulo. 1999. Pp.61-70
- RONCARI, Luiz Dagobert de Aguirra .**O Brasil de Rosa:o amor e o poder**. São Paulo: Editora UNESP. 2004
- _____.**O lugar da história na obra de Guimarães Rosa**. In:MATOS, Edilene (org.). **A presença de Castello**. São Paulo: Humanitas. Pp. 555-66
- SPERBER, Suzi Frankl. **Signo e sentimento**. São Paulo: Cia das Letras. 1982
- STARLING, Heloisa. **Lembranças do Brasil: Teoria, política, história e ficção em "Grande Sertão: Veredas"**. Rio de Janeiro: Revan : UCAM, IUPERJ. 1999
- _____. **República e o sertão**. O Estado de São Paulo. São Paulo, 27 mai 2006. Pp. 6/7
- TEIXEIRA, Geraldo Magela. **Posfácio**. In: ROSA, João Guimarães. **Ooó do vovô: correspondência de João Guimarães Rosa, o vovô Joãozinho, com Vera e Beatriz Helena Tess, de setembro de 1966 a novembro de 1967**. São Paulo Edusp; Imprensa oficial do Estado de São Paulo; Belo Horizonte: Editora PUC/ Minas. 2003. P. 69
- UTÉZA, Francis. **JGR - Metafísica do Grande sertão**. São Paulo: Edusp. 1994
- _____. **Realismo e transcendência : O mapa das Minas do Grande Sertão**. Scripta. Belo Horizonte. V.2. No. 3. 2º. Sem. 1998. Pp.127-137
- VASCONCELOS, Sandra Guardini T. **Puras misturas**. São Paulo: Hucitec. 1997

Estudos, artigos e textos sobre as relações entre história e literatura

- BOSI, Alfredo. **Por um historicismo renovado: Reflexo e reflexão em história literária**. In: **Literatura e resistência**. São Paulo: Cia das letras. 2002. P. 7-53
- COSTA LIMA, Luiz. **História. Ficção. Literatura**.São Paulo : Companhia das Letras. 2006
- CHARTIER, Roger. **A história cultural : Entre práticas e representações**. Rio de Janeiro : Bertrand Brasil, 1990
- FINAZZI-AGRÒ, Ettore. **O tempo preocupado**. Folha de São Paulo. Mais!Cultura 09/05/2004. Pp. 14-5
- GAGNEBIN, Jeanne Marie . **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva. 1999

GINZBURG, Carlo . *Decifrar um espaço em branco*. In: **Relações de Força**. São Paulo: Cia das Letras. 2002. Pp.100-17

_____. **Nenhuma ilha é uma ilha**. São Paulo: Cia das Letras. 2004

_____. **Provas e possibilidades**. In: **O fio e os rastros: Verdadeiro, falso, fictício**. São Paulo: Cia das Letras. 2007. Pp.311- 35

WHITE, Hayden. **Meta-história : A imaginacao histórica do século XIX**. 2ª Ed. São Paulo: Edusp. 1995

_____. **Trópicos do discurso: Ensaio sobre a crítica da cultura**. 2ª Ed. São Paulo: Edusp. 2001

Estudos, artigos e textos sobre História

BACZKO, Bronislaw. **Imaginação social**. In: **Enciclopédia Einaudi**. v. 5 : Anthropos- Homem. Vila da Maia: Imprensa nacional/ Casa da moeda. 1985. Pp.297-332

_____. **Utopia**. In: **Enciclopédia Einaudi**. v 5 : Anthropos- Homem. Vila da Maia: Imprensa nacional/ Casa da moeda. 1985. Pp. 333- 96

BENJAMIN, Walter. **Sobre o conceito de história**. In. : **Obras escolhidas I – Magia e técnica arte e política**. . 5ª edição. São Paulo: Brasiliense. 1995 Pp.222-34

BURKE, Peter. **Cultura popular na idade moderna** : Europa. São Paulo : Cia das Letras. 1989

CARDOSO, Miriam Limoeiro. **Ideologia do desenvolvimento, Brasil : JK-JQ**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977

DIAS, Maria Odila Silva. **Hermenêutica do cotidiano na historiografia contemporânea**. Proj. História PUC - São Paulo. No. 17. Nov. 1998

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. São Paulo: Edusp. 2002

FRANCO JÚNIOR, Hilário. **Cocanha- a história de um país imaginário**. São Paulo: Cia das Letras. 1998

FUKUYAMA, Francis. **Fim da historia e o último homem**. Rio de Janeiro : Rocco, 1992

GALLAGHER, CATHERINE & GREENBLATT, STEPHEN. **Contra-história e anedota**. In: **A Prática do Novo Historicismo**. Bauru. Edusc. 2000 Pp. 59-88

GAY, Peter. **Freud para historiadores**. 2ª. Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1989

GINZBURG, Carlo . **Micro-história e outros ensaios**. Lisboa: Difel, 1989

_____. **O queijo e os vermes**. São Paulo: Cia das Letras. 1995

-
- _____. **Sinais : Raízes de um paradigma indiciário.** In: **Mitos, emblemas e Sinais.** São Paulo: Cia das Letras. Pp.143-180
- HOBBSAWN, Eric. **O Ressurgimento da narrativa: alguns comentários.** Revista de História. Campinas: IFCH – Unicamp. Inverno – 1991. Pp.39- 46
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil.** São Paulo: Cia da Letras. 1995
-
- _____. **Visão do Paraíso: Os motivos edênicos do descobrimento e colonização do Brasil.** São Paulo: Publifolha. 2000
- LE GOFF, Jacques. **Prefácio de Cocanha.** In: FRANCO JÚNIOR, Hilário. **Cocanha- a história de um país imaginário.** São Paulo: Cia das Letras. 1998
- LOPES, Juarez Rubens Brandão . **Desenvolvimento e mudança social: Formação da sociedade urbano-industrial no Brasil.** São Paulo: Editora Nacional e Editora da USP. 1968
- LÖWY, Michel. **Walter Benjamin: Aviso de incêndio – Uma leitura das teses ‘Sobre o conceito de história’.** São Paulo: Boitempo. 2005
- MATA, Sérgio da . **Chão de Deus - Catolicismo popular, espaço e proto-urbanização em Minas Gerais, Brasil. Séculos XVIII-XIX.** 1. ed. Berlin: Wissenschaftlicher Verlag Berlin, 2002
- MATOS, Edilene (org.). **A presença de Castello.** São Paulo: Humanitas. 2003. Pp.555-66
- MERCADANTE, Paulo . **Escrever bonito.** Correio da manhã. Rio de Janeiro. 29.jul.1967
- MENESES, Ulpiano Bezerra de. **Identidade cultural e arqueologia.** In: BOSI, Afredo (org). **Cultura brasileira: temas e situações.** São Paulo: Ática. 1992. Pp. 182-90
- PATLAGEAN, Evelyne. **L’histoire de l’imaginaire.** In: LE GOFF, Jacques (dir) **Les encyclopedies du savoir moderne.** Paris : Retz. 1978. Pp.249-69
- PUNTONI, Pedro. **O Sr. Varnhagen e o patriotismo caboclo: O indígena e o indianismo perante a historiografia brasileira.** In: JANCSÓ, István.(org) **Brasil – Formação do estado da nação.** São Paulo – Ijuí: Editora Hucitec e Editora Unijaí. 2003. Pp.633-75
- SALIBA, Elias Thomé. História e mobilidade em Central do Brasil. In: SOARES , Mariza de Carvalho; FERREIRA; Jorge. (Org.). **A História vai ao cinema: Vinte filmes brasileiros comentados por historiadores.** 1 ed. Rio de Janeiro: Record, 2001, v. , Pp. 247-58
-
- _____. **Raízes do riso- A representação humorística na História brasileira.** São Paulo: Cia das Letras.2002
- SOUZA, Laura de Mello e. **Desclassificados do ouro: a pobreza mineira no século XVIII.** Rio de Janeiro: Graal, 1983

O diabo e a terra de Santa Cruz. Feitiçaria e religiosidade popular no Brasil colonial. São Paulo: Companhia das Letras, 1986

STONE, Lawrence. **O Ressurgimento da narrativa – Reflexões sobre uma nova velha História.** Revista de História. Campinas: IFCH – Unicamp. Inverno – 1991. Pp.13-37

TAUNAY, Afonso de E. **Historia geral das bandeiras paulistas : ciclo da caca ao índio ; lutas com e do sudoeste do Brasil pelos paulistas os jesuítas e os espanhóis ; invasão do Guayra, do Itaim e do Tape ; conquista do sul.** São Paulo : Ideal, 1925

WISSENBACH, Maria Cristina Cortez. **Dimensões de uma privacidade possível.** In SEVCENKO, Nicolau (Org). **História da Vida Privada no Brasil.** . v. 3. São Paulo: Cia das letras. 1999. Pp. 49-130

Outros textos

ARGAN, Giulio C. **Arte moderna.** São Paulo: Companhia das Letras, 1992

ARISTÓTELES. **Poética.** Parágrafo 50, parte IX. Pg. 47. São Paulo: Nova Cultural. 1999 (Série Os Pensadores)

BAGGINI, Julin. **O besouro na caixa.** In: **O porco filósofo: 100 experiências de pensamento para a vida cotidiana.** Rio de Janeiro: Relume Dumará. 2006. Pp.74 – 77

BAKHTIN, Mikail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais.** 4ª. Ed. São Paulo- Brasília : Hucitec. 1999

BASTOS, Wilson de Lima. **Fauna na linguagem popular : pesquisa na Zona da Mata de Minas Gerais e algumas áreas do centro-sul do país.** Juiz de Fora : Edições Paraibuna, 1990

BEIVIDAS, W. ; RAVANELLO, Tiago . **Reflexões sobre o discurso: a linguagem como re-criação do mundo.** In: Lara, G. M. P.. (Org.). **Lingua(gem), texto e discurso: entre a reflexão e a prática.** Vol 1. 1 ed. Belo Horizonte: UFMG-FALE/Editorial Lucerna.2006,v. 1, Pp. 117-135.

BENJAMIN, Walter. **Escavando, Recordando.** In: **Obras escolhidas 2- Rua de mão única.** São Paulo: Brasiliense.1995 Pp.239-240

Imagens de Proust. Obras escolhidas I – Magia e técnica arte e política. São Paulo: Brasiliense.1995 Pp.36-49

O Narrador - Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Obras escolhidas I – Magia e técnica arte e política.** 5ª edição. São Paulo: Brasiliense.1995 .Pp.197-221

Reflexões sobre a criança, o brinquedo e educação. São Paulo: Editora

- _____. **Visão do livro infantil.** In: **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação.** São Paulo: Editora 34. Pp.69-80
- BHABHA, Homi. *O local da cultura.* Belo Horizonte: Editora UFMG.1998
- BÍBLIA. Português. **Bíblia de Jerusalém.** São Paulo: Edições Paulinas. 1991
- BOLLE, Willi. **Alegoria, Imagens, Tableau.** In: **Adauto Novaes.** (Org.). *Artepensamento.* São Paulo: Companhia das Letras, 1994, v. ,Pp.411-432
- _____. **Fisiognomia da metrópole moderna.** São Paulo: Cia das Letras. 2000
- BOLOGNESI, Mário Fernando. **Palhaços.** São Paulo: Editora UNESP. 2003
- BOSI, Alfredo. **A interpretação da obra literária.** In: **Céu, Inferno.** .2ª. edição. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34. 2003. Pp.461-479
- _____. **Céu, Inferno.** In: **Céu, Inferno.** São Paulo: Duas Cidades. Editora34. 2003. Pp.19-50
- _____. **História concisa da literatura brasileira.** São Paulo: Cultrix. S.d.
- _____. **Um testemunho do presente.** In: MOTA, Carlos Guilherme. **Ideologia da cultura brasileira.** São Paulo: Ática, 1977
- _____. **Narrativa e resistência.** In: **Literatura e resistência.** São Paulo: Cia das letras. 2002. Pp. 118-135
- _____. **O conto brasileiro contemporâneo.** São Paulo: Ática. 1988
- _____. **Os estudos literários na era dos extremos.** In: **Literatura e resistência.** São Paulo: Cia das letras. 2002. Pp. 248-256
- _____. **O tempo e os tempos.** In: NOVAIS, Adauto (org.). **Tempo e história.** São Paulo: Cia das letras. 1994. Pp.19-32
- CALVINO, Ítalo. A palavra escrita e a não escrita. In: AMADO, Janaína, FERREIRA, MORAES Marieta de. (org.). **Usos e abusos da História Oral.** Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1996. Pp.139-147
- CÂNDIDO, Antonio.**Prefácio.** In: AGUIAR, F. (org.), **Com palmos medida: terra, trabalho e conflito na literatura brasileira.** Ed.Boitempo, São Paulo/SP, 1999.
- CARAMURU, Hugo; ELEUTÉRIO, Arysbur Batista; PIMENTA, José. **As ferrovias em Minas Gerais.** Belo Horizonte: SESC/MG. 2003.
- CASCUDO, Luiz da Câmara .**Dicionário de Folclore brasileiro.** 9ª. Ed. São Paulo: Global. 2000.
- _____. **História da alimentação no Brasil.** 2ª. Ed. Vol. I. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP. 1983

-
- _____. **Locuções tradicionais no Brasil: Coisas que o povo diz.** Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP. 1986
- CATHOLIC DICTIONARY. New York : The Macmillan, 1952
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos.** Rio de Janeiro: José Olympio. 1994
- DEL RÉ, Alessandra. **A criança e a magia da linguagem : um estudo sobre o discurso humorístico.** Tese de doutoramento. USP. 2003
- DELFINI, Mariana. **Palavras de Guerra. Revista Bravo!.** São Paulo. No. 126. Pp.28-39
01.fev2008
- D'OLIVEIRA, Armando Mora. **Vida e obra de Ludwig Wittgenstein.** In: WITTGENSTEIN, Ludwig. **Investigações filosóficas.** São Paulo: Editora Nova Cultural. Pp.5-16 (Série Os Pensadores)
- DUARTE, Regina Horta. **Noites circenses-Espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX.** Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas- UNICAMP. 1995
- ELEUTÉRIO, Arysbure Batista. **Estada de ferro Bahia e Minas-A ferrovia do adeus.** Teófilo Otoni. [s.n.]. [199-]
- FELICISSIMO, Rodrigo Passos. **Paisagem sonora do espaço migrante. A mobilidade e a percepção do processo migratório entre o sertão do Morro da Garça (MG) e a metrópole de São Paulo (SP).** Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo. 2006
- FELINTO, Marilene. **Um país inteiro esquecido nos sertões.** Folha de São Paulo. Mais! JUL 31, 1994. Pp. 6-10
- FERREIRA, Marieta, DE MORAES, Janaína Amado (org.). **Usos & abusos da História Oral.** Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.
- FONSECA, Fernando V. Peixoto. **Dictionaire Fraçais-Portugais.** Paris: Librairie Larousse. 1957
- FORTUNA, Felipe. **Armadilha de Rosa.** Revista Época. No. 341. 29/11/2004
- FREUD, Sigmund. **Lembranças encobridoras.** In: **Obras Completas.** Vol III. Rio de Janeiro: Imago. 1994
- GONÇALVES, Ricardo Márlío (org.). **Textos budistas e zen-budistas .** 2ª ed. Sao Paulo : Cultrix, 1976
- GRIMAL, Pierre. **Dicionário da mitologia grega e romana.** 2ª. Ed. Lisboa : Difel, 1993
- GUIMARÃES, Vicente, **Joãozito : infância de João Guimarães Rosa.** Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1972

- HUGHES-WARRINGTON, Marnie. **Francis Fukuyama**. In: **50 Grandes pensadores da história**. São Paulo: Contexto. 2002. Pp.132-145
- HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens – O jogo como elemento da cultura**. 5ª. Edição. São Paulo: Perspectiva. 2001
- LOBO, Luiza. *Crítica sem juízo*. Rio de Janeiro, Francisco Alves. 1993
- MANSUR, Alexandre & VICARIA, Luciana. **Que mundo será este?** Revista Época. Edição nº 455. Matéria de capa.
- MARENGO, Jose Antonio . **Cenários de Mudanças Climáticas para o Brasil em 2100**. Ciência & Ambiente, v. 34, Pp.100-125. 2007
- MOTA, Leonardo. **Voleiros do Norte**. São Paulo, 1925.
- MIRANDA, Wander Melo. **O sertão em forma de hipertexto**. Folha de São Paulo. 08.10.2004. Mais!
- NEIVA, Getúlio. Deputado **Getúlio Neiva defende a reconstrução da Estrada de Ferro Bahia- Minas como Projeto Estruturante do Governo**. Belo Horizonte: Ação Parlamentar. 2007
- NETO, Germano. **Saudades de Rosa e sertão**. São Paulo: Edusp; Imprensa oficial. 2007
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Da utilidade e desvantagem da história para a vida**(1874). In: **Obras incompletas**. Sao Paulo : Nova Cultural.1999 (Série Os Pensadores)
- ORSINI, Jose Antonio Marengo **Cenários de Mudanças Climáticas para o Brasil em 2100**. Ciência & Ambiente, v. 34, 2007 Pp.100-125
- OVÍDIO. **Metamorfoses**. São Paulo : Madras. S.d.
- PAZ, Octavio. **Los hijos del limo**. Barcelona: Seix Barral. 1989
- RIBEIRO, B.T. LIMA, C.C. DANTAS, M.T.L. **Narrativa, identidade e clínica**. Rio de Janeiro: Edições IPUB – CUCA, 2001, Pp.93-120
- RODRIGUES, Camila. **Cultura e Cultura Popular interveniências temáticas e conceituais - notas de aula ministrada por Nicolau Sevcenko. 12/11/2005**. Notas de aula. Mimeografado.2005
- ROSA, Vilma Guimarães. **Relebramentos: Guimarães Rosa, meu pai**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 1999
- SACKS, OLIVER W. **Tempo de Despertar**. São Paulo : Cia das Letras 1997
- SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?** São Paulo: BomLivro.1989
- SCHACHER, Léia. **Wittgenstein e a teoria da literatura**. Pp.70-1. Porto Alegre:

EDIPUCRS.1999

SHAW, Harry. **Dicionário de termos literários**. Lisboa: Dom Quixote. 1982

STEINER, George. **Depois de Babel: Questões de linguagem e tradução**. Curitiba: UFPR. 2005

TODOROV, Tzvetan. **Os Gêneros do discurso**. São Paulo: Martins Fontes. 1980

VARGAS, Maria Thereza. **Circo espetáculo de periferia**. Pesquisa 10. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento de Informação e Documentação Artísticas, Centro de Documentação e Informação sobre Arte Brasileira Contemporânea, 1981.

WISNIK, José Miguel. **A Gaia ciência – literatura e música popular no Brasil**. In: MATOS, Claudia; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; TRAVASSOS, Elizabeth.(org). **Ao encontro da palavra cantada – poesia, música e voz**. Rio de Janeiro: 7 Letras. 2001. Pp.183-199

_____. **O som e o sentido - uma outra história das músicas**. São Paulo: Cia das Letras. 1999

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Investigações filosóficas**. São Paulo: Editora Nova Cultural. 1999 (Série Os Pensadores)

Vídeos citados na dissertação

CENTRAL do Brasil.. Direção: Valter Sales Júnior. Riofilmes. Filme. Duração 106 min.

MILTON Nascimento - A Sede do peixe. Direção: Lula HOLANDA e Carolina Jabour.

Show e Documentário. EMI/ Nascimento produções/ Tribo produções. *Duração*: 109min.

SAGARANA- O Duelo. Direção de Paulo Thiago. Paramount. Filme. Duração 104 min.

SERTÃO mineiro. Direção: Álvaro Andrade Garcia. Produção. Ciclope Documentário. Média metragem. Duração 75 min

Álbuns (CD's) citados na dissertação

NASCIMENTO, Milton. Maria, Maria e O último trem- Trilha sonora. Belo Horizonte. Selo Nascimento. 2002

ANTONIO CANDIDO, ARRIGUCI JR, JOSÉ MINDLIN. 7 Episódios do grande Sertão:

Veredas nas vozes de Antonio Candido, Davi Arrigucci Jr e José Mindlin. Ler e Ouvir. No. 1. 2004 Coleção

TOM JOBIM, Matita Perê. Nova York. Polygram/Philips. 1973

Endereços eletrônicos citados na dissertação

CLUBE DO TOM – Disponível em : <http://www.jobim.com.br/>

GUIMARÃES ROSA: LUGARES – Esteve disponível em:
<http://www.guimaraesrosalugares.com.br/>

MUSEU DO ORATÓRIO - Disponível em: <http://www.museudooratorio.com.br/port/default.asp/>

SERTÃO MINEIRO - Disponível em : <http://www.serto.es.art.br/>

ANEXOS – FOTOCÓPIAS DAS ESTÓRIAS PUBLICADAS EM PULSO

1. Lá, nas Campinas

Fotocópia do documento com legenda M.P. de G.R.; C.x. 20,2; envelope 16, de um total de 61, no Fundo Guimarães Rosa do IEB/USP)

2. Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi

Fotocópia do documento com legenda M.P. de JGR; C.x. 20,2; envelope 38 de um total de 61, no Fundo Guimarães Rosa do IEB/USP)

3. Palhaço da boca verde

Fotocópia do documento com legenda M.P. de JGR; C.x. 20,2; envelope 49 de um total de 61, no Fundo Guimarães Rosa do IEB/USP)