UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

JACQUELINE RAMOS

RISADA E MEIA:
comicidade em *Tutaméia*

SÃO PAULO
2007

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

RISADA E MEIA:
comicidade em *Tutaméia*

Jacqueline Ramos

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP, como parte dos requisitos para obtenção do grau de doutora em Letras.

Orientadora:
Profa. Dra. Cleusa Rios P. Passos

São Paulo
2007

Agradeço a confiança, o crédito e o estímulo recebidos da Profa. Dra. Cleusa Rios P. Passos, orientadora atenta e crítica, constante interlocutora no percurso da pesquisa.

Meu agradecimento também ao Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH/USP e ao CNPq, pela concessão da bolsa de estudo que possibilitou a dedicação a este trabalho.

Contei com amigos: Ann Elizabeth, Joaquim Antonio, Luiz Rosalvo, Eni & Oliver, Fábio – obrigada pela ajuda sempre diligente.

Reconheço o amplo apoio e paciência de meus companheiros de vida: Alice e Celso.

RESUMO

Em *Tutaméia*, Guimarães Rosa propõe e experimenta um recorte muito peculiar do cômico, cuja função não seria a de causar o riso, mas a de dar acesso a “novos sistemas de pensamento”. A natureza e os mecanismos do cômico são discutidos no primeiro prefácio e valorizados por sua capacidade de desfazer estereótipos, abrindo espaço para outras possibilidades, para o *inédito* (sentido primordial de *anedota*), por exemplo. A própria obra incorpora formas e estruturas do cômico: seus quatro prefácios retomam em nova configuração elementos da comédia clássica, principalmente a parábase; assinalamos várias histórias organizadas segundo as formas cômicas debatidas no prefácio; até mesmo na composição de frases ou vocábulos percebe-se princípios próprios do cômico.

A perspectiva cômica, infiltrada em vários planos da obra, cumpre inúmeras funções. Uma delas seria a de revelar o *engano* de raciocínios e valores viciados, já que alarga as possibilidades de representação ao incorporar “outras lógicas”, normalmente banidas do pensamento sério, como no caso do louco, da criança, do criminoso, do palhaço, do velho esclerosado etc. Alguns procedimentos cômicos discutidos – seria o caso do “processo de niilificação” e da “definição por extração” – e também observados em histórias seriam modos de se acessar o “nada”, tema amplamente recorrente e que faz parte inclusive do título: *Tutaméia* é “ninharia”, “quase nada”. A comicidade, ainda, contribuiria para ampliar o próprio idioma; ao desfazer clichês possibilita apreender a realidade não atingida pelo senso comum ou por formas convencionais. Note-se que *Tutaméia* não é uma obra cômica, mas foi composta a partir da perspectiva cômica, o que parece corresponder a uma vertente do pensamento moderno que valoriza o cômico por permitir a liberação do censurado, por dar acesso a tudo o que é excluído como “não oficial”, “não sério”, e que no entanto participa da totalidade (*Dasein*).

A questão da comicidade ganha extraordinária complexidade na obra, confundindo-se muitas vezes com outros procedimentos (o estranhamento, a ironia, o grotesco) e sugerindo a dissolução das formas: há elementos trágicos, épicos, míticos, dramáticos, fantásticos, cinematográficos; além do minimalismo das histórias, do desdobramento cubista de perspectivas, da sondagem subjetiva etc. Enfim, o manejo do cômico em *Tutaméia* culmina num sistema de pluralidade e simultaneidade de perspectivas.

Palavras-chave: *Tutaméia*, prefácios de *Tutaméia*, Guimarães Rosa, cômico, nada.

ABSTRACT

In his *Tutaméia*, Guimarães Rosa proposes and experiments with a very peculiar approach to the comical, whose purpose, rather than cause laughter, is to lead to new systems of thought. The main subject of the first preface of *Tutaméia* is the nature and procedures of the comical, whose importance is attributed to its ability to unmake stereotypes, opening up room for new possibilities, for the ‘unexpected’ (etymological meaning of the Portuguese word “anedota” – joke). Elements of the comic can be found throughout the whole of *Tutaméia*: its four prefaces retake, in a special way, the *parabasis*, an exclusive part of the classical comedy; many of its stories are structured according to the comical forms (the same ones discussed in the first preface); even in the composition of sentences or words, the comical process seems to be the guideline.

The comical point of view in this work of Rosa fulfills many functions. One of them would be to disclose the mistakes of commonplace reasoning and values, since it widens the possibilities of representation when it incorporates other “kinds of logic”, usually banished from the realm of what is considered serious thought, as is the case of the reasoning of the insane, the child, the criminal, the clown and the such. Some comical procedures discussed – it would be the case of the “process of *niilificação*” and of the “definition from extration” – and also perceived in stories, would be ways of accessing the “nothing”, widely recurrent subject which is also part of the title: *Tutaméia* means “almost nothing”. The comical, still, would contribute to extend the range of reach of language itself: on unmaking clichés, it allows the apprehension of reality not grasped by common sense or conventional thought. Lastly, *Tutaméia* is not a comedy in itself, but it was composed from the comical perspective, what seems to correspond to the modern philosophical thought that values the comical for allowing the release of censured contents, for allowing access to what is excluded as “not official”, “not serious”, and that however participates in the totality (*Dasein*).

The question of the comical gains extraordinary complexity in *Tutaméia*, confusing itself many times with other procedures (such as the strangeness, the irony, the grotesque) and allowing the dissolution of the forms: it has tragic, epic, mythical, dramatical, cinematographic elements; beyond the minimalism of the stories, the cubist unfolding of perspectives, the subjective sounding. The handling of the comical in *Tutaméia* culminates in a system of plurality and concurrence of perspectives.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	06
1. TUTAMÉIA E A PERSPECTIVA CÔMICA	12
1.1. <i>Tutaméia</i> : o ideário estético de Rosa	12
1.1.1. Recepção crítica	16
1.2. O cômico	20
1.2.1. O cômico como transcendência	23
1.2.2. O cômico na obra rosiana	41
1.3. Comicidade em <i>Tutaméia</i>	47
2. O AUTOR EM CENA	49
2.1. Os prefácios de <i>Tutaméia</i>	50
2.2. A “máscara autoral” nos prefácios	52
2.2.1. “Aletria e hermenêutica”: o novelo e o fio	55
2.2.2. “Hipotrérico”: no início era o <i>verbo</i>	67
2.2.3. “Nós, os temulentos”: o mito da caverna	74
2.2.4. “Sobre a escova e a dúvida”: ruptura e tradição	78
2.3. O sentido sobe ao palco: o debate estético	87
2.4. Retomada de estruturas da comédia antiga	89
2.5. O auto-retrato: Rosa Radamante	94
3. A COMICIDADE EM CENA	101
3.1. O engano: a ficção do real	105
3.2. O <i>nonsense</i> e o nada	114
3.3. A inversão: o desrecalque	119
3.4. A metalinguagem: a arte em devir	130
4. O CÔMICO COMO PROCEDIMENTO	142
4.1. O estranho cômico	143
4.2. Língua e realidade	149
4.3. A perspectiva caleidoscópica	151
4.4. O trapézio sobre o nada	155
4.5 A arte como engajamento	159
CONSIDERAÇÕES FINAIS	161
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	167

INTRODUÇÃO

Não é o chiste rasa coisa ordinária;
tanto seja porque escancha os planos da
lógica, propondo-nos realidade superior e
dimensões para mágicos novos sistemas de
pensamento.

(ROSA, “Aletria e hermenêutica”)

Em sua estréia literária, no posfácio de *Sezão*, posteriormente *Sagarana* (1946), Guimarães Rosa anuncia sua próxima criação literária, um segundo livro de estórias: “Também, ara!, isto já é falar de outro livro, o qual si Deus der à gente vida e saúde, vae prestar mais, chamar-se-á ‘TUTAMÉIA’, e virá logo depois deste. Benza-o Deus! E Aleluia!...”¹ Apesar de assim planejado, *Tutaméia* só virá a público vinte anos mais tarde, não como segundas, mas como “terceiras estórias”, e será a derradeira obra publicada durante a vida do escritor.

O título e o subtítulo, *Tutaméia: terceiras estórias*, já são um enigma inicial. Outro dado que intriga é o prefácio de abertura, dedicado quase que exclusivamente ao cômico, algo também a se estranhar, se pensarmos em toda a produção anterior do autor, não notabilizada por esse aspecto. O estranhamento se mantém ao verificarmos que as estórias de *Tutaméia* não são peças cômicas propriamente ditas. Surge a questão: por

¹ A recolha e análise documental dos cadernos, manuscritos e outros textos de Rosa referentes a *Tutaméia* foi objeto de estudo de Romanelli (1995). A pesquisadora destaca o caderno de estudo 10 do arquivo Guimarães Rosa do IEB, em que o autor registra o projeto das “segundas estórias”, incluindo uma relação de títulos para as narrativas que o comporiam, várias das quais fazem parte de *Tutaméia: terceiras estórias*.

que Rosa chamaria a atenção para o cômico no póstico do livro, lugar de destaque, insistindo em sua importância e seriedade?

Se o chiste não é, nas palavras do autor, “*rasa coisa ordinária*”, entendemos que seja então *profundo e valioso*. Vemos aqui o cômico sendo levado a sério. A seriedade do cômico também foi defendida por Freud no início de seu famoso *O chiste e suas relações com o inconsciente*: “os chistes não vêm recebendo tanta atenção filosófica quanto merecem, em vista do papel que desempenham na nossa vida mental” (1977: 21). Ambas as afirmações repropõem o estatuto do cômico, alertando para a sua importância e rejeitando, de antemão, concepções que o caracterizam como “não sério”. Em *Tutaméia*, o cômico opõe-se também à conhecida concepção bergsoniana, que o toma em seu aspecto repressor. Considerada essa concepção, pode-se dizer que o cômico nessa obra rosiana é dirigido para um outro sentido: não reprime, mas cria “dimensões para mágicos novos sistemas de pensamento”.

Foi tendo em vista essa relevância do tema que procuramos perseguir a especificidade do cômico proposto por Rosa bem como sua maneira de utilizá-lo, nessa obra em particular. Em nossa leitura, consideram-se a natureza e as funções do cômico tal como delineadas pelo autor no primeiro prefácio, natureza e funções em seguida identificadas tanto no modo de estruturação da obra quanto no modo de composição das narrativas que a integram. Entende-se, assim, que o prefácio inicial estabeleça algumas diretrizes norteadoras da leitura e do próprio processo composicional de *Tutaméia*.

O cômico, ainda que em primeiro plano, não é a única questão estética abarcada na obra. São várias as portas de entrada. Pode-se dizer que há um consenso crítico, compartilhado por nós, que vê *Tutaméia* como uma espécie de ideário estético de Guimarães Rosa. De tal ideário estético, grande manancial, recortamos para estudo unicamente o cômico, cuja importância é pensada em relação a sua capacidade de ampliar o sistema de percepção e representação estético-literário. A ênfase atribuída ao cômico em *Tutaméia* realmente surpreende, sobretudo quando se considera que Rosa não escreveu comédias; no entanto, um olhar retrospectivo é capaz de flagrar a presença do cômico já em seus primeiros textos. A propósito, Sônia Lima resgata uma polêmica

travada, por ocasião do lançamento de *Sagarana*, entre Antonio Candido e Sérgio Milliet, na qual este último, entre outras críticas, condenava o anedótico:

Sagarana é, entretanto, uma grande estréia. Mais pela promessa do que pela realização. Estamos diante de um escritor capaz, de uma grande obra. *Se conseguir libertar-se de sua propensão para a anedota*, o caso curioso, se puder livrar-se da tendência para o efeito e o rebuscamento, se se depurar enfim e tentar uma penetração mais vertical do mundo, há de dar-nos dentro em pouco uma grande obra (2001: 162 – grifos nossos).

Rosa, sentenciado pelo crítico, não abandona nenhum dos elementos recriminados, e o anedótico, que atravessa toda sua produção, será justamente o traço compositivo a ganhar atenção em seu último livro. E não se estranha em *Tutaméia* simplesmente a valorização do cômico por sua capacidade de revelar; inesperada também é a possibilidade de desvinculá-lo do riso. Em todo o primeiro prefácio, é nítida a preocupação do autor em circunscrever o que é próprio do cômico, sua especificidade, independentemente de seu efeito risível, ao mesmo tempo em que depreende suas formas e estruturas, em busca de uma comicidade por assim dizer depurada do riso. É, pois, esse aspecto do cômico, dentro do amplo debate estético processado em *Tutaméia*, que procuramos rastrear em nosso trabalho.

A escolha das teorias que auxiliaram a entrada analítica na obra foi direcionada por essa natureza atribuída ao cômico em *Tutaméia*, a qual, ao recusar sua caracterização como não sério, rejeita toda uma tradição que vai da Idade Média até o final do século XVII. Ao contrário da Antiguidade, que atribuía a origem do riso e do cômico aos deuses, cunhando dessa forma uma concepção positiva responsável pelos vínculos entre o humano e o divino, a partir da Idade Média, o cômico conhecerá todo um processo de desqualificação, a começar com sua associação ao diabólico (o diabo ridente e zombador, por um lado, e Jesus que nunca riu, por outro). Posteriormente, o cômico será ainda considerado algo insignificante, sem importância, que não deve ser levado a sério.

No *Leviatã* (1651) de Hobbes, por exemplo, o riso será a marca dos fracos, dos inseguros que precisam se auto-afirmar comparando-se com os outros.²

Excluída tal tradição, o recorte teórico adotado contemplará a Antiguidade Clássica grega, época em que o cômico conhece outro status, participando da cultura oficial, conforme testemunham as peças de Aristófanes e inclusive Aristóteles, que compreende a comédia – tal qual a tragédia – como arte mimética. Daqueles que consideram o cômico uma forma de conhecimento, destacam-se o mesmo Aristóteles, Schopenhauer e Freud, com os quais Rosa parece dialogar de forma mais direta. O pensamento moderno sobre o riso e o cômico parece igualmente incorporado à obra. Na esteira das reflexões freudianas, sugerindo que o cômico permitiria a liberação do censurado, do vetado, G. Bataille, J. Ritter, entre outros, dilatam o valor dessa comicidade ao entendê-la como via de acesso ao não oficial, ao não sério, num contexto definido pela oposição entre a ordem e o desvio. Para esses autores, o riso permite apreender a realidade não atingida pela razão séria. Em suma, nessa visada o cômico passa a ser uma possibilidade de transcender os limites da razão.

É justamente o caso de *Tutaméia* que se apropria do cômico a fim de buscar “novos sistemas de pensamento”. Por meio do cômico, ademais, ampliam-se as possibilidades da língua. Esse interesse específico pelo assunto é notório na obra, embora não seja elemento exclusivo, e sim ponto de partida para todo um debate estético acerca da natureza e das funções da arte, incluindo a criação artística e seus procedimentos. Pode-se afirmar, reforçando o consenso crítico, que *Tutaméia* constitui de fato um verdadeiro “testamento” estético.

Apesar de sua diversidade, são ainda poucos os estudos que se ocupam dos aspectos cômicos em Guimarães Rosa, ou mesmo da leitura de *Tutaméia*. Na linha de frente das abordagens críticas da obra rosiana, encontram-se estudos ocupados com o singular manejo da língua; outros enfocam a representação por assim dizer “objetiva” da realidade – seus aspectos sócio-históricos – ou então a representação “subjativa” – identificando a dinâmica inconsciente em lapsos, deslocamentos ou desejos encenados

² Ressalve-se, no entanto, que durante o Renascimento há uma contracorrente: além de tratados que ressaltam o valor terapêutico do cômico, seu caráter filosófico transparece nas obras de Boccaccio, Rabelais, Cervantes e Shakespeare (cf. MINOIS, 2003; ALBERTI, 2002).

nas narrativas. Há também leituras que procuram acompanhar o diálogo estabelecido por Rosa com toda uma tradição filosófica, literária e metafísica. Dessa linhagem de estudos, emerge a problematização de questões estéticas, identificável nas criações do autor mineiro desde *Magma* e *Sagarana*; uma dessas questões diz respeito à linguagem literária e a suas possibilidades de representação – é esse debate que ganha relevo e vem a ser o mote central de *Tutaméia*, justificativa da presença estratégica do cômico e da importância que lhe é dada.

Perseguindo esse cômico considerado como perspectiva que participa da estruturação da obra, procuramos indicar seu papel, flagrando sua relação com os demais elementos de *Tutaméia*. O movimento engendrado por essa entrada analítica reflete-se na organização de nosso estudo crítico. Assim, no primeiro capítulo, apresentamos *Tutaméia*, sua primeira recepção crítica, a relevância de sua temática, e ainda assinalamos a presença do cômico no conjunto da produção de Rosa. É também nesse momento que procedemos a uma breve revisão das teorias do cômico em busca de base teórica que nos auxilie na leitura desse recorte tão peculiar proposto pelo escritor.

O primeiro problema com o qual esbarramos tem a ver com a natureza dos prefácios na obra, os quais aparecem quadruplicados, algo incomum, e dispostos de modo igualmente singular: intercalados entre grupos de histórias, com exceção do primeiro, que figura na abertura do livro. Na consideração de tais prefácios, sublinhamos também a questão da voz autoral neles configurada. Essa voz não é a do Guimarães Rosa que escreve a obra, mas a do autor que o texto faz supor. Reservamos, por conseguinte, o segundo capítulo, “O autor em cena”, para analisar mais detidamente cada um dos prefácios, e pôr em discussão a construção da voz autoral, um de seus temas, e o debate estético que animam. Trata-se, segundo a hipótese que defendemos, de prefácios parabáticos, cuja função seria a de instituir o espaço do debate poético. Com a leitura interpretativa dos quatro prefácios pensados em bloco (conforme sugerido no índice de releitura do final da obra), procuramos delimitar a concepção do cômico e de alguns de seus procedimentos.

O terceiro capítulo, “A comicidade em cena”, é dedicado à análise das histórias que compõem nosso *corpus*, sem deixar de observar a presença implícita do autor, por

meio dos mecanismos cômicos descritos no primeiro prefácio e utilizados na composição das narrativas. Destacamos outrossim o modo peculiar da incorporação de tais mecanismos, percebidos seja na construção do enredo, seja na construção das personagens, seja nas formas lingüísticas utilizadas. Salientamos, na seleção das estórias, aquelas que colocam em maior evidência estruturas e temas do cômico.³ Diversamente do que foi adotado para os prefácios, lidos em sequência, preferimos agrupar as narrativas abordadas segundo certa identidade no uso de procedimentos, temas ou figuras características do cômico.

Finalmente, no quarto capítulo, “O cômico como procedimento”, ressaltamos a comicidade rosiana propriamente dita, isto é, um artifício estético não apenas teorizado e discutido, mas principalmente aproveitado como diretriz e traço estruturante em *Tutaméia*. Nas considerações finais, buscamos sintetizar as idéias apresentadas e discutidas, indicando os limites da abordagem, pois o cômico, sabemos, a despeito de ser aspecto chave na obra, nem por isso a esgota. O que confirma a lição sempre presente de Rosa: uma tese também deve valer pelo muito que nela não deveu caber.

³ Das quarenta estórias que compõem *Tutaméia*, foram contempladas na análise: “Antiperipléia”, “Barra da Vaca”, “A vela ao diabo”, “João Porém, o criador de perus”, “Desenredo”, “Azo de almirante”, “Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi”, “Mechéu”, “Tresaventura”, “Esses Lopes” e “Quadrinho de estória”.

CAPÍTULO 1

***TUTAMÉIA* E A PERSPECTIVA CÔMICA**

Meu duvidar é da realidade sensível aparente – talvez só um escamoteio das percepções. Porém, procuro cumprir. Deveres de fundamento a vida, empírico modo, ensina: disciplina e paciência. Acredito ainda em outras coisas, no boi, por exemplo, mamífero voador, não terrestre.

(ROSA, “Sobre a escova e a dúvida”)

1.1. *TUTAMÉIA*: O IDEÁRIO ESTÉTICO DE ROSA

Tutaméia é de 1967 e reúne as histórias que foram produzidas e editadas em *Pulso* (jornal de médicos, editado no Rio de Janeiro) entre maio de 1965 e fevereiro de 1967.

Luiz Harss testemunha esse período da produção de Rosa:

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

Guimarães, portanto, escreveu as histórias de *Tutaméia* por encomenda, e ainda submetido ao limite de duas páginas, condições que não parecem ter sido tomadas de mau grado. Aliás, tem-se a impressão de que o autor sempre perseguiu essa condensação da narrativa, passando das histórias ainda longas de *Sagarana* e *Corpo de Baile* às mais curtas em *Primeiras Histórias* e brevíssimas em *Tutaméia*. A condensação

narrativa é tal que, em 192 páginas, *Tutaméia* abriga nada menos que quarenta estórias.⁴ Ao organizar o volume, introduziu quatro prefácios que agrupam as quarenta estórias. Esses prefácios são uma primeira surpresa, principalmente porque estamos diante de um autor que sempre se esquivou de entrevistas e declarações e que não havia até então prefaciado nenhuma de suas obras.⁵ Já, em seu último livro, ele vai nos apresentar não apenas um, mas quatro prefácios, cuja disposição também causa estranhamento. Surpreende ainda mais deparar com o caráter confessional do último prefácio, como se Rosa se fizesse testemunha de seu próprio processo de fatura artística.

Os prefácios discutem uma série de questões estéticas (desdobradas muitas vezes nas estórias) e, dentre elas, selecionamos como objeto de estudo o cômico. Conforme veremos, esse é um dos temas centrais do livro e, além disso, parece apontar para elementos da poética rosiana que ainda não foram abordados sistematicamente pela crítica. Esses elementos são o cômico e o anedótico, não obstante sempre presentes, em maior ou menor grau, em toda a obra de Guimarães Rosa.

Ao atentarmos para os temas abordados nos prefácios, percebermos que é central o debate da produção artística, do fazer poético: questionam-se os modos da narrativa (“estória” *versus* “história”; estória/anedota; prefácio/ficção; oralidade/escrita etc.); a gênese artística (inspiração/*insight* *versus* construção); a criação de neologismos; o seu alinhamento a uma concepção metafísica da realidade, com a qual sua arte está engajada; a explicitação dos procedimentos do cômico e sua função textual etc. O cômico, tema de toda a extensão do primeiro prefácio, é retomado nos demais prefácios como estrutura ou mecanismo discursivo.⁶

⁴ A título de comparação: as 386 páginas de *Sagarana* (31ª. ed., Nova Fronteira, 1984) congregam nove estórias; duas estórias de *Corpo de baile* chegam a ocupar mais de 200 páginas; em *Primeiras estórias* (19ª. ed., Nova Fronteira, 1991), as narrativas já são mais breves, em 160 páginas temos vinte e uma estórias.

⁵ Há, entretanto, três prefácios que escreveu para obras alheias. Destacamos “Pequena Palavra” na *Antologia do conto húngaro*, organizada por Paulo Rónai (que também traduz os contos). Trata-se, neste caso, de um prefácio tradicional que conta com uma apresentação do tradutor e da cultura húngara. Rosa se detém na descrição do idioma húngaro, resumindo sua história e sua estrutura, correlacionando-o eventualmente com a linguagem literária. “Simple passport” apresenta a obra *De sete lagoas aos sete mares* de Vasconcelos Costa, lançada em 1960. E, finalmente, “Dezesseis vezes Minas Gerais” que prefacia *O segredo de Ernestina* de Eduardo Canabrava Barreiros. Esses dois últimos, de caráter mais laudatório, não trazem contribuições ao debate estético como ocorre em “Pequena Palavra”.

⁶ Vide Cap. 2, “O autor em cena”, em que procedemos à análise dos quatro prefácios.

Também as estórias parecem participar desse “painel estético”. Apesar de guardarem independência e poderem ser lidas individualmente, é possível considerá-las desdobramentos de determinados aspectos discutidos nos prefácios, os quais comporiam, assim, um eixo que articula as quarenta estórias. Sabemos que Guimarães sempre cuidou da organização interna da obra: ao rever seu primeiro livro de contos, *Sezão*, para a publicação, além de alterar o título para *Sagarana*, ele exclui um dos contos (“Bicho mau”) “porque não tem parentesco profundo com as nove histórias deste [livro]” (ROSA, 1984: 10); em *Corpo de baile*, as estórias (cada uma representativa de um dos planetas da tradição clássica) são organizadas de modo a constituir um bailado cósmico (ARAÚJO, 1992); em *Primeiras estórias*, não é mero acaso a estória do meio chamar-se “O espelho”, pois promove um espelhamento entre as demais – temos, por exemplo, o mesmo protagonista na primeira e na última estória, mas com percursos inversos.

Em *Tutaméia* não deve ser diferente, e haverá também uma significação no ordenamento das narrativas e na disposição dos prefácios. Nossa hipótese é a de que as estórias, articuladas através dos prefácios, cumpram uma função metalingüística, ou seja, a de desdobrar aspectos apresentados pelos prefácios. É o que demonstra Passos (2001), para quem “Desenredo” representa um procedimento – “o contar desmanchando” – presente em toda obra rosiana:

Dentre eles, insiste o laborioso “*contar desmanchando*” – procedimento que, de um lado, constrói cenas e personagens, expõe dados sociais e psíquicos, desperta no leitor ressonâncias sutis de causos e estórias (presentes em sua obra ou na tradição literária) e, de outro, os *desenreda*. Paralelamente à *mistura* de temas, tempos, formas literárias e subversões verbais, já assinalada pela crítica, o *ato de desenredar* se mostra elemento importante da obra do autor. Por vezes, os dois aspectos, *artifícios* de seu *fazer artístico*, contaminam-se, condensando mascaramento e revelação.

[...] o conto de *Tutaméia* [“Desenredo”] é exemplar para se apreender uma das faces recorrentes dessa criação: o *desenredo*, percebido especificamente no sentido de desfazer tramas, recuperar e reelaborar temas e personagens ou no de estabelecer desfechos e suspensões imprevistas. Tal procedimento, observado desde *Sagarana* (1946), adentra *Grande Sertão: Veredas* (1956), voltando em livros posteriores (2001: 22-3).

Uma outra estória, “Curtamão”, já foi igualmente interpretada como síntese simbólica do processo de criação de *Tutaméia* (SANTOS, 1991). A narrativa conta a construção de uma grande casa moderna que, para evitar os olhares invejosos e críticos da vila, é “botada ao contrário, de costas para o rual” e de frente para “horizontes e várzeas”. A construção da casa, ao modificar o clichê, dá ensejo ao confronto entre a forma estereotipada e a expressão nova. Esse procedimento de desmonte de clichê será identificado por Santos como um dos principais procedimentos de construção na obra que terá como resultado a abertura para perspectivas inusitadas (“horizontes e várzeas”).

De modo análogo, “Barra da Vaca” parece atualizar o conceito de “verdade” anunciado no prefácio: não uma “verdade” dada, mas construída. Em “Barra da Vaca”, a comunidade constrói uma “realidade” fictícia acerca de Jeremoavo, o inofensivo e doente viajante que é tomado por perigoso jagunço. Jeremoavo acaba enredado inocentemente, pois a comunidade passa a agir segundo sua interpretação equivocada. Essa trama não corresponderia ao que o autor denominou de “fórmula à Kafka” (situação em que o herói é enredado inocentemente, como vítima do estar-no-mundo, da inter-relação entre os sujeitos, da manipulação externa)? Já a “definição por extração” (operações subtrativas até se chegar ao “nada residual”), também apresentada no prefácio, parece ser o elemento estruturador de “Azo de almirante”: Hetério destaca-se como herói socorrendo o povoado durante uma enchente, mas sua condição de herói vai sendo gradativamente subtraída: perde inicialmente mulher e filhas, começa a trabalhar com transporte de carga e gente com os filhos e outros; construída uma ponte (subtraída a necessidade de seu trabalho), passa a mascatear e, nesse ofício, “um dos filhos o *deixa*, para namorar e casar” (grifo nosso); ao ajudar o amigo Normão a raptar a noiva, tem seu último filho mortalmente baleado, é ferido e morre só e feliz (perdendo, gradualmente, sua condição de herói e acabando no anonimato).

1.1.1. RECEPÇÃO CRÍTICA

Paulo Rónai, em artigo de 1968, relata que Rosa lhe confessou a importância que atribuía a *Tutaméia*,

surgido em seu espírito como um todo perfeito não obstante o que os contos necessariamente tivessem de fragmentário. Entre estes havia inter-relações as mais substanciais, as palavras todas eram medidas e pesadas, postas no seu exato lugar, não se podendo suprimir ou alterar mais de duas ou três em todo o livro sem desequilibrar o conjunto (RÓNAI, 1976: 193-4).

Segundo esse testemunho, o próprio autor teria exposto o jogo estabelecido pela obra: histórias independentes mas articuladas num todo. Rónai também considera *Tutaméia* “uma profissão de fé e uma arte poética”:

Estórias à primeira vista, num segundo relance os prefácios hão de revelar uma mensagem. Juntos compõem ao mesmo tempo uma profissão de fé e uma arte poética em que o escritor, através de rodeios, voltas e perífrases, por meio de alegorias e parábolas, analisa o seu gênero, o seu instrumento de expressão, a natureza da sua inspiração, a finalidade da sua arte, de toda arte (1976: 195).

Apesar de ser uma das obras menos estudadas do autor, as primeiras leituras de *Tutaméia*, quando de sua publicação em 1967, já apontavam a obra como testamento estético de Rosa. Eduardo Portela, em artigo de 1967, discute a posição de Rosa em relação à arte a partir das duas primeiras frases do primeiro prefácio de *Tutaméia* – “A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a história” – e apresenta a natureza imaginativa da arte e a questão do engajamento literário na poética rosiana. É do mesmo ano o estudo de Eduardo Coutinho sobre o processo de revitalização da linguagem em Rosa. O crítico afirma, após detalhada análise, que o estranhamento causado pela artesanaria lingüística do autor obriga à reflexão sobre seu significado, desfazendo clichês, levando “a enxergar para além do puro aspecto denotativo da expressão”. Coutinho adverte para o fato de Guimarães não criar um código novo, mas de explorar as possibilidades latentes do próprio código de modo a

“conferir existência àquilo que existia até então como algo meramente em potencial” (1991: 205-6)⁷ e inclui *Tutaméia* em suas considerações, concluindo, a partir dos temas centrais de cada prefácio, que eles comporiam “um verdadeiro ensaio de poética” (s.d.: 230).

Mary L. Daniel, em seu estudo sobre os processos da linguagem em Rosa, considera que *Tutaméia* “confirma a direção e o caráter da obra rosiana”, contendo “a chave de toda obra de Guimarães Rosa”, surpreendendo-se com o que considera franqueza do autor que “se abre aos seus leitores nos quatro prefácios da obra, revelando em forma sucinta aspectos do seu *ideário* e dando-nos vislumbres íntimos do seu processo criador” (1968: 180). O que Daniel toma como sinceras declarações de Rosa, entretanto, nossa leitura compreende como recursos adotados para uma representação autoral com função específica na obra.

Data do mesmo ano da publicação de *Tutaméia* o acurado ensaio de Benedito Nunes⁸ que flagra uma função do cômico na estruturação do livro. Para o crítico, prefácios e estórias estão “poeticamente ordenados”, sendo que estas “são estórias de uma só estória; são casos exemplares” (1969: 203). Os prefácios, por outro lado, estabeleceriam, como numa clave musical, o tom e o timbre cômico do conjunto de estórias que encabeçam. Nunes, embora reconheça a presença de alguns momentos trágicos, considera que o clima geral em *Tutaméia* é o da comédia, mesmo quando se mata ou morre.

Em 1969, vem a público o livro de Assis Brasil, provavelmente o primeiro estudo sistemático que tenta dar conta de uma interpretação global de *Tutaméia*, relacionando-a aos outros livros de Rosa, graças ao estudo de sua linguagem. Os prefácios são compreendidos por Brasil como diálogo com a crítica, pressupostos como expressão autoral, em que Rosa “tomava para si – parece-nos – a tarefa de dar um roteiro mais claro e seguro para os estudiosos de sua obra” (1969: 59). Os prefácios constituiriam, dessa forma, em uma espécie de “didática da linguagem”, tratando respectivamente de

⁷ Esse aspecto da linguagem já havia sido destacado por Cavalcante Proença (1959) em relação a *Grande sertão: veredas*.

⁸ Esse ensaio foi reeditado em 1969, em *O dorso do tigre*, coletânea de ensaios do autor, da qual nos valem neste trabalho.

linguagem e fabulação, linguagem e renovação, linguagem e revelação, linguagem e criação.

Limitando a função dos prefácios a tal diálogo crítico, e determinando seus núcleos temáticos (que indicariam o aspecto metapoético da obra), o estudo de Brasil acaba por privilegiar o levantamento dos recursos lingüísticos de *Tutaméia* em comparação às demais produções rosianas (principalmente *Grande sertão: veredas* e *Primeiras estórias*).

Vera Novis, em *Tutaméia: engenho e arte* (pesquisa da década de 80), compreende *Tutaméia* como um conjunto, e os contos fragmentos desse conjunto. A partir da leitura dos quarenta contos, organizou-os em temas (estórias de amor, de ciganos, do vaqueiro Ladislau – considerado por ela o *alter ego* de Rosa –, de cunho metalingüístico e de aprendizagem). Com relação ao percurso do herói, a ensaísta assinala que as estórias “focalizam um momento de transformação nos personagens”, análogos a rituais iniciáticos, em que prevalecem a idéia de aprendizagem para se atingir a passagem de um estado de carência para outro de plenitude. “A iniciação pode durar toda a vida” e “o momento da iluminação pode coincidir com o da morte”. As estórias, desse ponto de vista, seriam representações da idéia de que “a existência do homem aqui na terra, a própria vida humana, é apenas aprendizagem; e o que se aprende é o reconhecimento da vida como passagem para o conhecimento absoluto” (1989: 26). Para a autora, portanto, a aprendizagem seria o tema nuclear da obra.

Novis atentou também para a forte inter-relação entre as estórias, com referências internas importantes, tendo em vista a compreensão de cada conto em relação ao conjunto deles, à totalidade da obra. Esse aspecto é exemplificado com a seqüência espacial e temporal entre as duas últimas estórias (“Vida ensinada” e “Zingaresca”); com o fato de Rosa ordená-las em ordem alfabética o que sugere “o estado de dicionário” (a espera do leitor que venha animá-las, ou atualizá-las) e depois reordená-las com a seqüência JGR do índice de releitura. Em outros termos, a impessoalidade do dicionário se confronta com a pessoalidade da nova ordenação que cifra as iniciais do autor.

A ensaísta defende a idéia de que o tema da aprendizagem é central e alia a isso o fato de Ladislau (voz que ela estende aos narradores em geral de *Tutaméia*) ser o *alter*

ego de Rosa, concluindo que a obra inclui a representação do percurso de aprendizagem do próprio autor. Poderíamos acrescentar, nesse sentido, que tal via de aprendizagem se apoiaria na arte, debate teórico que ganha espaço nos prefácios.

Investigando o tema do nada e a presença dos “outros” em *Tutaméia*, Araujo (2001) se propõe a examinar autores e correntes de pensamento citados por Rosa em epígrafes ou no corpo do livro. Arrola a tradição resgatada por Rosa e destaca Schopenhauer, citado nas epígrafes que encabeçam os índices e que emolduram a obra. Para a autora, o critério de verdade em Rosa se encontra “na ruptura da lógica e no conseqüente trabalho interpretativo, pessoal, de recepção do novo. [...] O critério de verdade não é, assim, uma mímese realista do mundo, repetido nos conceitos, mas um engajamento existencial da pessoa que lê e interpreta, uma contemplação da Idéia, uma imersão na coisa-em-si” (2001: 31-2).

Araujo analisa, igualmente, outros diálogos proposto na obra. Dentre eles, identifica a presença da *Metamorfose* de Apuleio e do mito de Cupido e Psiquê; dos céticos, na citação de “Sexto Empírico”; do epicurismo; do platonismo etc. Esse debate com a tradição processado em *Tutaméia* é também rastreado na leitura empreendida das quarenta estórias, momento em que Araujo traz à tona outra articulação possível sugerida pelo autor, que estabelece certa identidade entre as estórias ao marcá-las ao final com os símbolos do caranguejo ou da coruja ou, ainda, com símbolo nenhum. A ensaísta se mostra atenta à linguagem não-verbal que, sabemos pelos relatos, era aspecto também controlado pelo autor que fazia esboços ou orientava os ilustradores acerca das imagens que deveriam constar na capa e contracapa, que chega a compor para *Primeiras estórias* não um índice de palavras, mas um índice desenhado.⁹

Em estudo mais recente, Andrade, tomando o paratexto como espaço de legitimação discursiva em que o autor indicaria seu projeto estético, conclui que esse projeto “prima pela velhacaria, pela astúcia do sertanejo” (2004: xv). A astúcia, característica de Ulisses, é o gancho para a entrada analítica que estabelece uma

⁹ O que, infelizmente, se perdeu nas edições mais recentes. Havia uma linha de pequenas ilustrações, representações imagéticas do enredo, abaixo de cada título das estórias no índice. Lamentamos também que o mesmo tipo de descuido ocorra com *Tutaméia* que teve o índice de releitura excluído desde sua terceira edição.

comparação entre a *Odisséia* e *Tutaméia*, considerando que “o paradigma grego é de fundamental importância na construção ficcional de Guimarães Rosa” (2004: 55). A astúcia de Ulisses é correlacionada, por inversão, ao autor implícito de *Tutaméia*: “se a astúcia de Ulisses desafia o poder do mito, a velhacaria em *Tutaméia* desafia o poder do logos” (2004: 10).

A autora cogita a possibilidade de o excesso de paratextos na obra explicar o fato de ser este um dos títulos menos conhecidos do autor. Por outro lado, em sua apreciação, *Tutaméia* “abusa dos paratextos, na tentativa de conquistar leitores para suas páginas difíceis, herméticas, ambíguas, irônicas” (2004: 11). Ora, tal “abuso” nos parece pouco provável numa obra que prima pelo alto grau de condensação; além disso, os prefácios, índices, epígrafes etc. cumpririam função específica na estruturação da obra, segundo a posição de parte da crítica, o que parece se confirmar, como veremos, em nossas análises.

1.2. O CÔMICO

Os estudos críticos que se ocuparam de *Tutaméia* confirmam, direta ou indiretamente, o amplo debate estético da obra. Nossa proposta de selecionar e rastrear um desses aspectos, o cômico, é motivada pela ênfase que lhe é atribuída pelo próprio autor.

As dificuldades teóricas que circundam o cômico foram bem apontados por Vilma Areas, ao nos alertar que desde as primeiras especulações sobre a literatura (cujo exemplo maior é a *Poética* de Aristóteles) até nossos dias, não temos “uma base satisfatória para o estudo do gênero cômico, seus limites e propósitos estéticos que o animam” (1990: 9). A partir da clássica oposição entre tragédia e comédia, a autora passa em revista as tentativas de conceituação da comédia deixando claro o terreno lodoso em que se caminha (uma mesma peça, por exemplo, pode ser representada como comédia ou tragédia). Assinala, ainda, o fato de a comédia sofrer discriminação por ter sido, por longo tempo, considerada gênero “menor”, ligado ao prosaico, ao mundano.

Através da representação do mundo como tensão dos planos humano e divino, “que são sentidos ao mesmo tempo como inseparáveis e distintos” (AREAS, 1990: 15), a tragédia possui um caráter metafísico que faltaria à comédia. Ora, Guimarães Rosa propõe justamente o contrário: resgatar o cômico com fins metafísicos, transcendentais:

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* (1967: 03 – grifos nossos).

Ao afirmar que o chiste não é “coisa ordinária”, Guimarães volta-se contra a discriminação do cômico. Segundo Areas, a comédia tem persistido a despeito de ser sempre relegada a um âmbito marginal: acusada de falta de transcendência, de imoralidade, de estar ligada ao caos e à representação do mundo às avessas, da recusa do princípio de autoridade. Guimarães lhe confere outro estatuto: de transcendência e, portanto, de moralidade superior, resgatando dessa forma o cômico de sua condição marginal e chamando a atenção para um aspecto de sua poética que não tem sido muito observado.

De acordo com o primeiro prefácio de *Tutaméia*, o cômico que interessa a Rosa é o que funcionaria como instrumento de conhecimento capaz de desvelar o engano humano, capaz de romper com a lógica e com o senso comum; enfim, como instrumento de transcendência. Essa possibilidade do cômico participa do período arcaico, conforme aponta Minois:

Para resumir, a Antigüidade tem uma concepção divina do riso, cuja origem é atribuída aos deuses. Quer o tenham criado quer não, os deuses riem, e seu “riso inextinguível” é a marca de sua suprema liberdade. Alguns são verdadeiros farsantes, como o *Trickster* das mitologias primitivas, que exprime uma consciência aguda do lado cômico do mundo. A concepção do riso é, então, largamente positiva.

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

Percebe-se por essa síntese a extensão funcional do cômico na Antigüidade clássica. O autor afirma inclusive que “Ao contrário do que sempre se escuta, os motivos de hilaridade quase não mudaram. Rimos hoje quase das mesmas coisas que antigamente” (2003: 629). Para ele, inúmeras formas e funções do cômico que se verificam ao longo da história da humanidade já estavam presentes nesse período.¹⁰

Minois descreve o movimento do cômico associado às festas dionisíacas de retorno ao caos – nos quais se reafirmaria a ordem cultural e social por meio da experimentação ritualizada da desordem –, e à utilização pedagógica do cômico. Como exemplo deste último caso, o historiador apresenta uma série de testemunhos sobre o comportamento bufão e zombeteiro de Sócrates, muito embora a tradição tenha retido “a imagem de um ironista sutil, utilizando o riso como instrumento para a busca da verdade. Fingindo ignorância ou ingenuidade, ele leva seus interlocutores a demolir, eles próprios, suas convicções e crenças, conduzindo-os a insolúveis contradições que os deixam suspensos sobre o abismo do absurdo, em lugar de ajudá-los a sair dessa situação” (2003: 64). Sócrates se expõe ao riso para que o pensamento progrida: “A grande lição do riso socrático é que nós acreditamos saber das coisas quando não sabemos nada” (2003: 65).

¹⁰ Em seu estudo, Minois flagra, nas diversas maneiras com que o riso é interpretado, analisado e percebido ao longo da história, variações de mentalidade. Sua sistematização propõe três grandes períodos na história do riso a partir do lugar que ele ocupa na vida e na sociedade: o riso divino, na Antigüidade clássica; o riso diabólico, a partir da Idade Média; e o riso humano, a partir da segunda metade do século XVII.

O riso que leva ao nada, característico do século XX, marcado pela incerteza e pela derrisão como fuga, já é percebido, portanto, nesse período arcaico.¹¹ Trata-se de um humor menos descontraindo porque incide não mais sobre este ou aquele aspecto da vida, mas sobre a própria vida e seu sentido, ou sua ausência de sentido. O riso do século XX testemunharia nossa disponibilidade para o nada, passagem para o inacessível:

Ele é a tábua de salvação para gerações que praticaram todas as loucuras, viram afundar todos os valores e, apesar de tudo, recusam o suicídio. [...] O riso ou a morte; é um pouco o dilema do mundo contemporâneo, depois de ter esgotado todas as justificativas sérias da vida. O riso moderno participa também do desencantamento do mundo (MINOIS, 2003: 595).

Essa noção do cômico, que parece ser capaz de ultrapassar valores e raciocínios, capaz de desprender o pensamento de seus limites, é a enunciada por Rosa. Quando propõe que “comicidade e humorismo atuem como *catalisadores ou sensibilizantes ao alegórico espiritual e ao não prosaico*”, ao mesmo tempo em que o toma como instrumento para transcendência, nega sua contrapartida prosaica. À presença do cômico em *Tutaméia* justapõe-se a recorrente representação do nada: aparece de antemão no título; na conclusão do primeiro prefácio (“O livro pode valer pelo muito que nele não deveu caber”); em epígrafe no último prefácio, destacando sua relevância (“a matemática não pôde progredir, até que os hindus inventassem o zero”); ainda, como um dos procedimentos cômicos elencados (o “processo de niilificação”). Alinha-se, portanto, a uma determinada tradição do pensamento sobre o cômico que se radica na Antigüidade clássica e é reproposta no século XX.

1.2.1. O CÔMICO COMO TRANSCENDÊNCIA

Vimos que Minois identifica em Sócrates o uso do cômico com vistas ao conhecimento na medida em que revela raciocínios ou valores viciados. Em outras

¹¹ “Assim, Luciano que zomba dos zombadores, ri dos que riem e duvida do ceticismo, atinge a negação absoluta, o nada” (MINOIS, 2003: 67).

palavras, o cômico estaria sendo utilizado de maneira a *transcender* limites, seja do raciocínio, da lógica, seja dos valores. Numa perspectiva metafísica, a *transcendência* seria a passagem do plano sensível ao plano das essências. Há, opostamente, a possibilidade da *transcendência* revelar o nada. Seria o caso do riso cético e niilista de Demócrito, cuja concepção derrisória do mundo, além de atacar a vaidade das ocupações e inquietudes humanas, procede a uma crítica do conhecimento: “a constatação da incapacidade radical do homem de se conhecer e conhecer o mundo. Nada merece ser levado a sério, já que tudo é ilusão, aparência, vaidade – tanto os deuses quanto os homens” (MINOIS, 2003: 62). Em todos os casos a transcendência proporciona um conhecimento, mesmo quando significa a consciência do nada.

Vejamos sucintamente os pensadores que, de algum modo, incluíram esse enfoque do cômico em suas teorizações, às quais estaremos recorrendo em nossa leitura. Da tradição clássica não podemos deixar de destacar a *Poética* de Aristóteles, que concebe a comédia como arte mimética. Em contraposição a Platão, Aristóteles considera a arte mimética como conhecimento, na medida em que ela fornece interpretações possíveis (verossímeis) do real.¹²

A mímese nasceria de uma tendência congênita no homem, geradora de um prazer que envolve uma aprendizagem (conhecimento) e um reconhecimento (identificação com uma forma original), e estaria sujeita à verossimilhança que, por sua vez, diz respeito tanto às possibilidades interpretativas (o que poderia ser) quanto ao princípio de organização interna da obra. Assim, o inverossímil, o absurdo, o ilógico são possíveis na mímese desde que motivados pela estrutura textual.

Mais adiante, Aristóteles afirma que a comédia, por um lado, se diferencia da tragédia por representar “personagens piores do que nós”,¹³ por outro, se aproxima no

¹² “[...] o texto indica que a congenialidade da imitação no homem manifesta-se tanto na produção das representações como na sua recepção, ou seja, no prazer que os homens experimentam diante delas. A afinidade com a representação mostra-se, entretanto, vinculada a outra tendência também natural no homem: a aprendizagem, o conhecimento. A produção de representações, consistindo num trabalho de abstração da forma própria, corresponde a uma aprendizagem, uma vez que se constitui numa maneira de o homem elevar-se do particular para o geral” (COSTA, 1992: 14).

¹³ Se são “personagens piores que nós”, somos colocados em posição de superioridade em relação ao herói cômico. Para Hobbes (1588-1679), o prazer experimentado pelo cômico seria justamente a superioridade. O filósofo considerava o riso uma manifestação de orgulho, vaidade e desprezo pelos outros. Segundo

modo da imitação, que é o dramático, por representá-las *em ação*; e, ainda, por ambas terem sua origem em improvisações.¹⁴ Há um único trecho em que se encontra uma referência exclusiva sobre a comédia:

A comédia, como dissemos, é imitação de pessoas inferiores; não, porém, com relação a todo vício, mas sim por ser o cômico uma espécie de feio. A comicidade, com efeito, é um defeito e uma feiúra sem dor nem destruição; um exemplo óbvio é a máscara cômica, feia e contorcida, mas sem expressão de dor.

As transformações por que passou a tragédia, bem como os seus autores, são conhecidas; os da comédia, porém, são desconhecidos por não ter ela gozado de estima desde o começo. Com efeito, só tardiamente o arconte forneceu o coro de comediantes; antes, eram voluntários. Ela já tinha adquirido certa forma, quando se passou a lembrar o nome dos chamados poetas cômicos.

Não se sabe quem introduziu máscaras, prólogos, número de atores e semelhantes particularidades; o compor fábulas é de Epicarmo e Fórmis. O começo foi na Sicília; em Atenas, foi Crates o primeiro a abandonar a forma jâmbica e compor diálogos e enredos de assunto genérico” (ARISTÓTELES, 1990: 24).

Além de registrar a falta de conhecimento exato no que concerne à origem da comédia, o trecho estabelece a relação do cômico com o feio e com a ausência de dor, aspectos retomados ao longo da história do pensamento que se ocupa do risível. A fábula e suas partes estão também presentes na comédia, mas a “falha” do herói cômico não deve gerar catástrofe e dor (à maneira da tragédia).

Aristóteles, no entanto, não desenvolve o debate sobre a comédia em sua *Poética*, prometendo-o para outro momento. Alguns estudiosos têm defendido a possibilidade de o *Tractatus coisilianus* – epítome datado entre os séculos IV e II a.C. – testemunhar esse segundo momento, pois, entre outras evidências, trata da comédia de modo análogo ao

Hobbes, o desencadeamento do riso se daria “pela descoberta repentina de uma superioridade inesperada que nos coloca em situação de força [...]. Acrescenta-se aí um sentimento agressivo de triunfo sobre os outros ou sobre sua posição anterior” (MINOIS, 2003: 363). Se é súbita está ligada à surpresa (elemento presente no *Tractatus*). Alberti chama atenção para o seguinte aspecto da teoria de Hobbes: “aquele que ri não triunfa, isto é, o riso, na verdade, é signo de sua inferioridade (de sua pusilanimidade, do fato de ser ávido por aplausos etc.)” (2002: 132).

¹⁴ O trecho a que me refiro é o seguinte: “Nascida, pois, de improvisações a princípio – tanto ela [a tragédia] quanto a comédia, uma por obra dos que regiam o ditirambo, a outra por obra dos que regiam os cantos fálicos, costume ainda hoje conservado em muitas cidades – a pouco e pouco a tragédia cresceu desenvolvendo os elementos que se revelavam próprios dela e, após muitas mudanças, estabilizou-se quando atingiu a natureza própria” (ARISTÓTELES, 1990: 23).

da tragédia na *Poética*. Sem entrar na polêmica travada em torno da autoria, o estudo desse documento pode trazer esclarecimentos acerca dos mecanismos do cômico vistos da perspectiva clássica.¹⁵

O início do *Tractatus coisilianus* resgata justamente aqueles aspectos referentes à comédia que já apareciam na *Poética*. Assim, ela é apresentada como arte mimética, representando seres piores que nós, pois apresentam “falhas” ou vícios risíveis (em contraposição à tragédia, em que as falhas levam à catástrofe): “ela [a comédia] pelo prazer e riso conclui a catarse de tais afecções” (in POSSEBON, 2003: 59).¹⁶ A comédia cumpriria também a função catártica. Em sua proposta de reconstrução da poética, Janko parece orientar-se nessa passagem por uma visão do cômico ligada à coerção social, ao entender que a catarse seria “o efeito benéfico em reduzir a propensão humana para a excessiva bufonaria e impropriedade”.¹⁷

Trata-se, no entanto, de um trecho que apresenta problemas de coerência. O riso seria um efeito fisiológico do prazer, assim como as lágrimas da dor; o riso não é propriamente uma emoção, mas o efeito dela. Alertando para tal aspecto e partindo da contraposição constante que Aristóteles estabelece entre tragédia e comédia, Duarte (2003), em seu ensaio “A catarse na comédia”, desenvolve uma acurada argumentação propondo que a emoção purgada através da comédia deva ser contrária à da tragédia. Se a esta associa-se a catástrofe, àquela se vincula a ausência de dor; uma representa personagens melhores e outra piores do que nós; a catarse na tragédia se daria por meio do *terror* e da *piedade* (pelos imerecidamente infelizes), enquanto na comédia, a ensaísta propõe, ocorreria pela *indignação* e *confiança* (pelos imerecidamente felizes). Para compor sua argumentação, Duarte recorreu ao estudo das paixões que faz parte da

¹⁵ Estaremos utilizando a tradução do grego para o português de Fabrício Possebon, incluída em seu *Batraqiomaquia* (2003). Nessa tradução do *Tractatus coisilianus*, Possebon mantém a estrutura original do epítome: trata-se de um breve resumo esquemático. Recorremos também a Richard Janko, *Aristotle on comedy: towards a reconstruction of Poetics II*, que, a partir do *Tractatus*, propõe uma reconstrução possível dessa parte da poética. Trata-se de trabalho bastante pormenorizado que conta com a apresentação dos manuscritos, a discussão sobre a tradução, o debate acerca da origem e autoria, além do cotejo com as demais obras de Aristóteles.

¹⁶ Na versão americana: “through pleasure and laughter achieving the purgation of the like emotions” (in JANKO, 1984: 93).

¹⁷ No original: “the beneficial effect of reducing the human propensity to excessive buffoonery and impropriety” (JANKO, 1984: 96).

Retórica e na qual o próprio Aristóteles teria estabelecido a *indignação* como emoção contrária à *piedade*, e a *confiança* – que para ele seria “o distanciamento do temível e a proximidade dos meios de salvação” – como contrária ao *temor*. A autora conclui que “é o sentimento de superioridade e de imunidade que sustenta a sensação de confiança. É justamente esse estado que é normalmente apontado como essencial para que se produza o riso” (DUARTE, 2003: 10).

O ensaio de Duarte também alerta para a polêmica em torno do conceito de catarse, já que Aristóteles não a define e não discute sua operacionalidade. Com o sentido de purificação, pode ser entendida como *educação das emoções*; com o de purgação, significaria a eliminação da emoção excessiva em prol do equilíbrio emocional da audiência. A polêmica é extensa, mas há consenso em considerar a catarse aristotélica uma resposta à condenação da poesia feita por Platão na *República*.¹⁸

Sendo arte mimética, a comédia se vincula a um saber que promove a catarse, a purificação ou purgação, a eliminação do danoso, provocando assim uma transformação na audiência. Não seria, então, a catarse modo de transcender determinada situação, visão ou postura?

Segundo o *Tractatus*, o riso surge principalmente do *discurso* e das *ações*, sendo que, oriundo do discurso, pode ser deflagrado por sete procedimentos: a homonímia, a sinonímia, a repetição, os cognatos (os exemplos arrolados se referem a alterações de vocábulos ocorridos na formação de diminutivos, nos trocadilhos, nos pleonasmos etc.), a paródia, a metáfora e a maneira de falar. Em relação às ações, o riso pode surgir por *decepção* (quebra de expectativa)¹⁹ ou *comparação* (de uma pessoa pior com uma melhor ou vice-versa).²⁰ Ainda quanto às ações, o riso pode se dar pela falta de

¹⁸ Se, para o fundador da Academia, as artes miméticas, e muito especialmente a tragédia, são nocivas por apelar diretamente à parte irracional da alma, suscitando emoções que, no trato social, deveriam ser contidas, para o Estagirita, esse mesmo processo teria por resultado, se não a eliminação de determinados sentimentos, a sua educação. Dessa maneira, a arte, ao garantir o equilíbrio dos cidadãos, agiria antes em benefício da sociedade do que em seu prejuízo (DUARTE, 2003: 2-3).

¹⁹ A “quebra de expectativa” é enfatizada como elemento essencial do cômico por vários pensadores, entre eles Kant, Schopenhauer, Bergson, Freud.

²⁰ Conforme procuraremos apontar adiante, esse mecanismo aproxima-se ao descrito por Bergson (quando o humano interioriza a rigidez mecânica), retomado por Freud (a degradação do sublime) e, ainda, por Jolles (o *desatar* coisas).

verossimilhança (que seria erro no caso da tragédia), abarcando o absurdo, o *nonsense* etc. como possibilidades do cômico:

IV. O riso das ações:

1. do engano,
2. da similitude, pelo uso ou para melhor ou para pior,
3. do impossível,
4. do possível e inconseqüente,
5. das coisas junto ao inesperado,
6. do equipar as máscaras para o miserável,
7. do empregar a pantomima grosseira,
8. quando alguém, entre os que podem optar, abandona as coisas melhores e pega as piores,
9. quando o enunciado é incoerente e sem nenhuma ordem (*Tractatus* in POSSEBON, 2003: 59-60).²¹

As partes qualitativas da comédia serão as mesmas da tragédia: enredo, personagem, pensamento, dicção, música e espetáculo; a comédia, entretanto, apresenta alguns traços específicos. O *enredo* se estrutura por meio de eventos risíveis (não necessariamente verossímeis), as *personagens* apresentam falhas e são consideradas típicas os bufões (fazem piada até de si próprias para agradar a outrem), os irônicos (voltados para seu próprio divertimento) e os fanfarrões (censuráveis por serem mais mordazes, já que o riso deve prescindir de dor e destruição). O rebaixamento da personagem – a dessacralização de heróis, deuses ou instituições – também é recurso cômico.

De modo geral, como coloca Janko (1984), o *Tractatus* se mostra bastante limitado, enfocando apenas a maneira pela qual surge o riso, enquanto que sua natureza essencial não é discutida. Há uma série de aspectos da comédia antiga não tratados, a saber a função da crítica política e social, o coro de animais, o uso de máscaras e a natureza ilusionista da peça, a parábase e suas partes, a centralidade do agón etc.

²¹ Na versão de Janko: “Laughter arises from the impossible, or from the possible and inconsequential which might also be called the illogical (these are effective provided that they are used for an artistic purpose, otherwise they are flaws), or from the unexpected, or from making the character base (in fact this is normal in comedy). From this it will be clear that the representation of the action, and the moral qualities of the people engaged in it, both contribute to the aim of comedy” (1984: 95).

Contudo, já podemos destacar o engano – correlato da “falha” (*hamartía*) na tragédia – apresentado no *Tractatus*, pois aparece como eixo estruturador dos contos “Vela ao Diabo” e “Barra da Vaca”, para ficarmos somente com dois exemplos. No primeiro, o protagonista erra na escolha do santo para quem acende a vela; no segundo, a comunidade erra ao considerar Jeremoavo um perigoso jagunço, e este se engana acerca da recepção “calorosa” da vila. Em ambos os casos, a falha não implica em dor ou catástrofe.

Não apenas esse aspecto composicional pode ser percebido em algumas histórias, mas outros indícios nos indicam um diálogo de Rosa com a tradição clássica (Platão, por exemplo, é evocado e citado nominalmente), incluindo-se aí a *Poética* (veja-se a título de exemplo a dicotomia história/história proposta por Rosa e a diferença entre o poeta e o historiador em Aristóteles).

Se as inúmeras formas do cômico já estavam presentes no período arcaico, segundo Minois, o mesmo não ocorre com a explicação do fenômeno. Radicado no divino durante a Antiguidade clássica, o cômico será, em geral, condenado pelo cristianismo.²² O ambiente renascentista, por outro lado, mostrou-se propício a sua revalorização, além de aparecerem tratados que ressaltam seu valor terapêutico, o cômico passa a se vincular à filosofia,²³ como em Cervantes, para ficarmos com o exemplo citado por Rosa no prefácio que abre *Tutaméia*:

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 (1967: 3).

²² Embora ainda seja tolerado o “bom riso” (com fins didáticos ou criado para zombar do demônio), o cristianismo, em geral, censura o riso porque diabólico (enganoso, dominador, sádico, cruel, blasfematório). Por outro lado, a Idade Média possui uma rica tradição de festas populares (o riso coletivo, que prevê variadas formas cômicas) e de bobos da corte: há uma forte presença do cômico entre os aristocratas e os plebeus..

²³ Em sua *História do riso e do escárnio*, Minois chega a afirmar que “com Boccaccio, Rabelais, Cervantes e Shakespeare o riso ascende ao estatuto filosófico. Com o exemplo dos antigos, mas apoiando-se também nas descobertas modernas, percebe-se que o riso pode constituir uma visão global do mundo, que ele pode ter um valor explicativo e existencial, que pode colocar-se como rival na concepção séria e trágica imposta pelo cristianismo oficial. O riso não é só divertimento, pode ser uma filosofia: eis uma das grandes descobertas da Renascença, que dá ao riso direito de cidadania na grande literatura” (2003: 294).

Há um cômico específico que o autor mineiro persegue e que se opõe às correntes que o consideram prosaico e “não sério”, já que o toma como forma de transcendência, a exemplo de Cervantes e Chaplin, evocados na passagem. Na história do pensamento sobre o cômico, entendido, então, enquanto postura filosófica, há os que o defendem como via de acesso a possibilidades excluídas e há os que o relacionam ao nada.

Para Kant (1724-1804), em sua *Crítica da faculdade de julgar*, o cômico se estrutura graças a uma expectativa criada e subitamente quebrada, acabando em nada:

Em tudo aquilo que suscita um riso animado e vibrante é preciso haver algo de absurdo (algo que por si só, portanto, ao entendimento não pode proporcionar nenhum contentamento). O riso é uma afecção que advém da súbita transformação em nada de uma expectativa criada.²⁴

Kant não enquadra o riso em sua categoria do *belo* (julgamento preso à razão, prazer geral e desinteressado), mas como *agradável*, quando o regozijo é pessoal, interessado. O riso não pressupõe nem julgamento, nem entendimento: “Toda gratificação, mesmo quando ocasionada por conceitos que evoquem idéias estéticas, é animal, isto é, uma sensação corporal”.²⁵ O riso seria, então, o extravasamento da expectativa frustrada e se relacionaria assim com o limite do entendimento, com o espaço em que nada pode ser pensado. O jogo de idéias é de tal sorte que levaria à impossibilidade cognitiva.

Contrariamente a Kant, para quem o riso seria a resposta corporal à impossibilidade do pensamento, Schopenhauer (1788-1860) o considerara um excedente de entendimento. O estudo de Alberti, que procura mapear as teorizações sobre o riso,

²⁴ Em alemão: “Es muss in allem, was ein lebhaftes erschütterndes Lachen erregen soll, etwas Widersinniges sein (woran also der Verstand an sich kein Wohlgefallen finden kann). Das Lachen ist ein Affekt aus der plötzlichen Verwandlung einer gespannten Erwartung in nichts” (KANT, 2007, § 54). Consultamos também a versão eletrônica em inglês: “Something absurd (something in which, therefore, the understanding can of itself find no delight) must be present in whatever is to raise a hearty convulsive laugh. Laughter is an all action arising from a strained expectation being suddenly reduced to nothing” (2007, § 54).

²⁵ No original: “alles Vergnügen, wenn es gleich durch Begriffe veranlasst wird, welche asthetische Ideen erwecken, animalische, d. j. körperliche Empfindung sei” (KANT, 2007, §54). Na versão inglesa: “all gratification, even when occasioned by concepts that evoke aesthetic ideas, is animal, i. e., bodily sensation” (KANT, 2007, § 54).

apresenta outros pensadores que vislumbram o cômico como forma de “alargar” o conhecimento. Dentre eles, Jean Paul Richter (1763-1825), para quem o prazer suscitado pelo risível é resultado da liberdade de entendimento, “sustentada pela dissonância entre a relação *nova* iluminada pelo chiste e a relação *antiga* que nosso sentimento de verdade continua a afirmar” (2002: 171). O cômico romperia, então, com o condicionamento do olhar, ultrapassando o pensamento sério, na medida em que permite a “dissolução” necessária à produção de novas idéias. Não seria justamente esse o recorte visado por Rosa quando diz que a anedota “escanha os planos da lógica, propondo-nos realidade superior e dimensões para mágicos novos sistemas de pensamento” (1967: 3)? A proposição de Rosa corresponderia, assim, à liberdade de entendimento de Richter “capaz de produzir o caos necessário à constituição do novo”, sendo “o potencial criador o fundamento do prazer do risível” (ALBERTI, 2002: 172).

Schopenhauer também estabelece relação entre o dado risível e o pensamento em seu sistema filosófico. Concebe o mundo como *vontade e representação*: as manifestações do mundo seriam da ordem da representação (não existe objeto sem sujeito), enquanto a vontade seria a “essência das coisas”. A representação, o modo pelo qual o sujeito apreende o mundo, pode ser intuitiva ou abstrata; às quais correspondem duas faculdades de conhecimento: o entendimento (resultado da relação direta com o mundo) e a razão (a operação por conceitos).²⁶

O risível é explicado por Schopenhauer a partir desse sistema, sendo entendido como resultado da incongruência entre os conhecimentos abstrato e intuitivo, isto é, entre o conceito e o objeto real pensado por meio do conceito:

²⁶ Alberti esclarece os conceitos, a relação entre essas duas formas de conhecer e a primazia atribuída ao conhecimento intuitivo: “Enquanto o entendimento tem por função o conhecimento direto de efeito e causa, a razão tem por função a formação de conceitos. Estes últimos devem contudo ter por fundamento o conhecimento intuitivo, diz Schopenhauer: todo pensamento abstrato que não tem uma semente concreta é pobre, e é por isso que todo conceito deve poder ser demonstrado através das formas de representação direta do mundo. A representação intuitiva tem, portanto, primazia em relação ao pensamento abstrato: só existe um conhecimento novo se, primeiro, concebemos diretamente as coisas e as novas relações, para em seguida transpor esse conhecimento concreto em conceitos, a fim de melhor possuí-lo. A razão não aumenta o conhecimento, diz Schopenhauer; ela lhe confere uma nova forma, porque transforma em conceito abstrato o que já era conhecido intuitivamente” (2002: 173).

O que todas as vezes provoca o riso nada mais é do que a incongruência, repentinamente notada, entre um conceito e os objetos reais que através dele, mediante algum tipo de relação, foram pensados, e o próprio riso é, precisamente, apenas a expressão dessa incongruência.²⁷

O prazer do cômico decorreria dessa incongruência, responsável pelo fracasso da razão em apreender a realidade. Nesse sentido, o risível dá a conhecer os limites do pensamento, mostrando o engano das convicções. Há outra passagem em que o conceito de risível é desdobrado:

A origem do risível é sempre o paradoxal e, por conseguinte, uma subsunção inesperada de um objeto a um conceito que lhe é heterogêneo, e o fenômeno do riso indica, nessa medida, sempre a percepção súbita de uma incongruência entre um tal conceito e o objeto real, por aquele mesmo pensado, portanto, entre o que é abstrato e o que é concreto.²⁸

Além de mostrar o engano das convicções, Schopenhauer conclui que o aspecto paradoxal do riso dá a ver o *nonsense* da vida confrontado à vontade de viver, à falta de justificativa para a existência humana.

Dentre os demais teóricos que relacionam o cômico com a ampliação do conhecimento, gostaríamos de assinalar, mesmo sucintamente, Kierkegaard (1813-1855), que considera igualmente o cômico via de transcendência, compreendendo a ironia e o humor como meios não de destruir valores, mas de experimentá-los. A ironia permitiria ultrapassar o estado ético (baseado apenas na existência humana e seus

²⁷ No original: “Das Lachen entsteht jedesmal aus nichts Andern, als aus der plötzlich wahrgenommenen Inkongruenz zwischen einem Begriff und den realen Objekten, die durch ihn, in irgend einer Beziehung, gedacht, worden waren, und es ist selbst eben nur der Ausdruck dieser Inkongruenz” (SHOPENHAUER, 2007, § 54). Na versão em inglês: “The cause of laughter in every case is simply the sudden perception of the incongruity between a concept and the real objects which have been thought through it in some relation, and laughter itself is just the expression of this incongruity” (SHOPENHAUER, 2007, § 54).

²⁸ No original: “ist der Ursprung des Lächerlichen allemal die paradoxe und daher unerwartete Subsumtion eines Gegenstandes unter einen ihm übrigens heterogenen Begriff, und bezeichnet dem gemäss das Phänomen des Lachens allemal die plötzliche Wahrnehmung einer Inkongruenz zwischen einem solchen Begriff und dem durch denselben gedachten realen Gegenstand, also zwischen dem Abstrakten und dem Anschaulichen” (SHOPENHAUER, 2007, § 54). Em inglês: “the source of the ludicrous is always the paradoxical, and therefore unexpected, subsumption of an object under a conception which in other respects is different from it, and accordingly the phenomenon of laughter always signifies the sudden apprehension of an incongruity between such a conception and the real object thought under it, thus between the abstract and the concrete object of perception” (2007, § 54).

recursos) porque tem consciência do caráter problemático do mundo. O humorista seria, assim, aquele que sente que há uma realidade superior, “uma transcendência que ele não compreende e que o leva a distanciar-se do real. Ele não é nem angustiado nem desesperado, mas permanece suspenso, incerto, em estado provisório, reduzido a ‘constatar o absurdo’. [...] o humor é via de acesso à seriedade absoluta, Deus” (MINOIS, 2003: 514).

Em *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*, Bergson (1859-1941) caminha em outra direção: analisa o cômico enquanto fenômeno social. Lembra, inicialmente, que não há comicidade fora do que é propriamente humano e que o riso pressupõe determinado afastamento e um sintoma de insensibilidade: “o cômico exige algo como certa anestesia momentânea do coração para produzir todo o seu efeito” (1987: 13). Finalmente, o cômico se destina à inteligência pura, mas não isolada; deve permanecer em contato com outras inteligências (“o riso parece precisar de eco”). O autor argumenta, ainda, que o fato de certos efeitos cômicos serem intraduzíveis de uma língua para outra revela o quanto são relativos aos costumes e às idéias de uma sociedade específica, inferindo, por alguns exemplos, que o risível é construído a partir de “certa rigidez mecânica onde deveria haver maleabilidade atenta e a flexibilidade viva de uma pessoa”. Dom Quixote é evocado em suas exemplificações, por assinalar um caso em que a rigidez do caráter idealista do herói se faz um automatismo inadequado socialmente, fazendo-nos rir, pois suas desventuras estão ligadas à “lógica inexorável que a realidade aplica para corrigir o sonho” (1987: 16).²⁹

Para Bergson, o “personagem desviado” seria, pois, aquele que interioriza a rigidez mecânica. A função do riso tomado como fenômeno social – e considerando o temor que inspira (ninguém deseja ser objeto de derrisão) – seria a de reprimir as excentricidades: “Certa rigidez do corpo, do espírito e do caráter, que a sociedade quereria ainda eliminar para obter dos seus membros a mais alta sociabilidade possível” (1987: 19).

²⁹ Se lêssemos o exemplo de D. Quixote segundo a chave de Schopenhauer, ele não personificaria justamente a estrutura cômica, a “incongruência entre o conceito e os objetos reais por ele sugeridos”? Ou, então, numa visada aristotélica, não teríamos o engano próprio do herói cômico articulado com o inverossímil de suas ações?

Concorrem para o cômico, nessa teorização, o distanciamento (não rimos daquilo de que nos condoemos) e a rigidez mecânica em lugar da flexibilidade (seja nos movimentos, nas atitudes, nos gestos, nas ações, nos comportamentos ou nos traços de caráter), que é percebida como “vício”, como “falha”, por se tratar de transgressão da norma. Notamos, em sua sistematização do mecanismo do cômico, alguns pontos de contato com a teoria aristotélica: o “vício” em Bergson é correlato ao conceito de “falha” do herói cômico apontado na *Poética* e no *Tractatus*, ressaltando-se o fato de que Aristóteles considera também as falhas físicas; o distanciamento parece corresponder igualmente à ausência de dor e da catástrofe.

O estudo de Bergson auxilia na medida em que serve de contraponto às reflexões sobre o cômico e seus mecanismos. No entanto, a abordagem adotada ao vincular o cômico à dinâmica social e com a função de “correção dos vícios”, pressupõe uma moralidade e uma ordem que estariam sendo subvertidas. Assim sendo, a concepção da comédia como modo de corrigir e ajustar o indivíduo ao meio social opõe-se ao recorte proposto por Rosa que retoma o cômico com vistas ao inédito e ao transcendente, a “novos sistemas de pensamento”.

Freud, em seu famoso estudo *O chiste e suas relações com o inconsciente*, vincula o cômico ao “princípio do prazer”, definindo-o como a eliminação temporária da censura ou coerção (principalmente nas anedotas obscenas ou agressivas), o que ocasionaria uma economia da energia psíquica (normalmente orientada para reforçar tal censura) que se extravasa pelo riso. Nesse sentido, o cômico se configuraria, de modo análogo aos sonhos, em um mecanismo de defesa em relação à censura, uma válvula de escape – proporcionando, portanto, alívio de tensão: “O chiste representa uma rebelião contra a autoridade, uma liberação de sua pressão” (1977: 125). Ao analisar chistes construídos por *nonsense* conclui que eles provocam um “desmascaramento”. Em geral, ao desarmar e/ou enganar a censura, os chistes dão acesso a pensamentos até então proibidos. Freud chega a afirmar “a peculiar relação negativa entre chistes e enigmas, na medida em que um oculta o que o outro mostra”. Nessa perspectiva, o chiste permite acesso a conteúdos e formas normalmente vetadas e aí parece se aproximar do objetivo proposto por Rosa e das reflexões sobre o cômico que temos perseguido.

Na primeira parte de seu estudo, a partir de uma revisão bibliográfica, Freud apresenta os caracteres mais gerais do chiste: a brevidade – “corpo e alma do chiste, sua própria essência” (1977: 26) –; a habilidade de fundir várias idéias; o desconcerto e o esclarecimento (segundo Kant, o cômico tem a capacidade de nos enganar por um instante, promovendo, portanto, uma quebra de expectativa). Freud passa então a estudar as técnicas dos chistes (importantes para as “anedotas de abstração” de Rosa). Apresentam-se como técnicas mais utilizadas tanto o processo de *condensação*, responsável direto pela brevidade,³⁰ quanto o *deslocamento*, entendido como “desvio do curso do pensamento, no deslocamento da ênfase psíquica para outro tópico que não o da abertura” (1977: 68)³¹. Note-se, a título de exemplo, como o deslocamento estrutura a anedota apresentada por Rosa no primeiro prefácio:

Siga-se, para ver, o conhecidíssimo figurante, que anda pela rua, empurrando sua carrocinha de pão, quando alguém lhe grita: – “Manuel, corre a Niterói, tua mulher está feito louca, tua casa está pegando fogo!...” Larga o herói a carrocinha, corre, côa, vai, toma a barca, atravessa a Baía quase... e exclama: – “Que diabo! Eu não me chamo Manuel, não moro em Niterói, não sou casado e não tenho casa...” (1967: 4).

Além desses procedimentos de base, Freud cita outras técnicas do chiste, a representação pelo oposto (da qual participaria a “ironia”) e a representação indireta (alusão, analogia). Ao que tudo indica, os vários mecanismos lingüísticos podem ser utilizados em função da condensação, do deslocamento e da representação pelo oposto, mecanismos que também compõem a lógica onírica:

Os interessantes processos de condensação acompanhados de formação de substituto, reconhecidos como o núcleo da técnica dos chistes verbais, apontam para a formação dos sonhos, em cujo mecanismo tem-se descoberto os mesmos processos psíquicos. Isso vale igualmente, entretanto, para as técnicas de chistes conceptuais – deslocamento, raciocínio falho, absurdo, representação pelo oposto –

³⁰ Os exemplos que Freud utiliza para ilustrar a técnica da condensação apresentam determinados mecanismos lingüísticos como a construção de palavras compostas e uso de parônimos. Também são discutidos os chistes formados por ambigüidade, duplo sentido, denotação e conotação, trocadilho.

³¹ O processo de deslocamento se manifestaria nos chistes através de inversão lógica, alusão, duplo sentido, *nonsense*.

que reaparecem a cada um e todos, na técnica de elaboração do sonho. [...] Sendo tão abrangente, dificilmente será um puro acaso tal concordância entre os métodos da elaboração do chiste e aqueles da elaboração do sonho (FREUD, 1977: 107-8).

Ao discutir os propósitos do chiste, Freud discorre sobre a reação das pessoas, pois algumas piadas perturbam e outras não. É esse o critério que adota para dividir os chistes em *inocentes*, com um fim em si mesmo, não servindo a um objetivo particular; e os *tendenciosos*, com um fim específico, subdivididos em: obscenos (propósito de desnudamento), hostis (propósito de agressividade, sátira ou defesa), cínicos (crítico, blasfematório) e cétricos (que não atacam uma pessoa ou instituição, mas nosso próprio conhecimento, nossa capacidade especulativa). O psicanalista salienta que os chistes tendenciosos correm o risco de encontrar pessoas que não querem ouvi-los, em função de seu caráter mais agressivo e transgressor.

Com referência aos métodos e técnicas, os denominados chistes conceptuais (que lidam com raciocínio falho, deslocamento, absurdo, representação pelo oposto etc.) se valem dos jogos para se evadir da pressão da razão crítica (atitude de rebeldia contra a lógica estabelecida) e dar liberdade ao pensamento (reprimido). Esse modo específico de manifestação do cômico descrito por Freud parece corresponder às “anedotas de abstração” de Rosa, no que tange a seus procedimentos e função.

Também o estudo freudiano sobre a psicogênese do chiste problematiza aspectos importantes de nossa pesquisa. Todo chiste partiria de um primeiro estágio, um jogo que trabalha com a similaridade (redescoberta) ou familiaridade e é motivado por gratificantes efeitos de economia; um segundo estágio seria o gracejo que se daria após ingresso da faculdade crítica ou racionalidade, que prolonga o prazer resultante do jogo, “silenciando as objeções levantadas pela crítica as quais não permitiriam que emergisse o sentimento gratificante” (1977: 152). Segundo Freud, além da função de proteger o prazer contra sua supressão pela crítica, os chistes perseguiriam um segundo objetivo, o de promover o pensamento, aumentando-o e resguardando-o da crítica (antepõe-se ao inibidor e restritivo, processo inverso ao do recalque). O psicanalista discorre, então,

sobre outras possíveis motivações do chiste e o aborda como processo social, segundo a dinâmica comunicativa, passando pelas questões da autoria, do riso,³² do efeito surpresa.

Na última parte da obra, procura estabelecer distinções entre o cômico e o chiste que não se sustentam totalmente, pois o cômico também se produz a partir daqueles mesmos mecanismos. A mímica, por exemplo, seja pela caricatura, seja pela paródia, seja pelo travestimento, promove um desmascaramento, pois “dirige-se contra pessoas e objetos que reivindicam autoridade e respeito, que são, em algum sentido, *sublimes*” (1977: 227). Nesse caso, a degradação do sublime também propicia diferenças na despesa que pode ser descarregada pelo riso.³³ O chiste que Freud procura definir seria uma das formas de comicidade, distinta por dar acesso ao reprimido, relacionando-se dessa forma ao inconsciente: “pode-se dizer que o chiste é a contribuição feita ao cômico pelo domínio do inconsciente” (1977: 236).

As condições determinantes do cômico (disposição eufórica, expectativa do cômico, indisposição intelectual, posição de examinador, liberação de forte afeto) e seus mecanismos (paródia, mímica, analogia, *nonsense*) também são sublinhados por Freud, demonstrando que a dinâmica descrita por Bergson (o efeito cômico como resultado de uma pessoa viva que lembre um mecanismo inanimado)³⁴ corresponde a uma degradação do vivo no inanimado que também provoca economia da energia psíquica que se extravasa pelo riso.

Por meio dessa primeira aproximação, podemos perceber a amplitude com que Freud abarcou a questão. Seu debate inclui não só aspectos relacionados à natureza, função e mecanismos do cômico; passa também pela questão da autoria, da gênese, da

³² Apesar de apresentar ressalvas sobre o conceito de energia psíquica que está discutindo, Freud considera que “o riso se dá quando uma cota de energia psíquica, usada anteriormente para a catexia de trajetos psíquicos particulares, torna-se inutilizável, de modo que essa (energia) pode encontrar descarga livre” (1977: 170-1)

³³ Essa degradação do sublime parece já prevista em Aristóteles quando assinala que o riso pode se dar pela comparação de uma pessoa pior com uma melhor ou de uma melhor com uma pior (em ambos os casos teríamos o que Freud denominou “degradação do sublime”).

³⁴ Entre os vários exemplos apresentados por Bergson, recordemos da queda de uma pessoa que se torna risível quando resultado “de uma certa rigidez mecânica onde deveria haver maleabilidade atenta e a flexibilidade viva de uma pessoa”. Esse princípio geral, ele também aplica à D. Quixote, paradigma do “personagem desviado” (aquele que interioriza a rigidez mecânica): “Homens como D. Quixote são também corredores que caem, e ingênuos a quem se engana, corredores do ideal que tropeçam em realidades, sonhadores cênicos que vida maliciosamente espreita” (1987: 15-6).

dinâmica de poder quando pensado numa situação dialógica, da lógica que o rege³⁵ etc. É o caso, dentre outros, do “desconcerto e esclarecimento” suscitado pelo cômico, que vai ao encontro da proposta rosiana de utilizá-lo como abertura para possibilidades inusitadas.

O vocábulo *chiste* aparece em *Tutaméia* no sentido de anedota, de cômico. Equivaleria ao que ele denominou de “anedotas de abstração”, enquanto o esforço de Freud é definir o chiste em função do inconsciente (como válvula de escape para o recalcado). De modo similar a Rosa, André Jolles considera o chiste uma das “formas simples”, apresentando-o como termo mais universal, que se subdivide em variedades (e não apenas forma específica do cômico):

Witz é um vocábulo derivado do alto-alemão e, além de gracejo, piada, chiste, dito de espírito, tem ainda outro significado; mas em baixo-alemão e holandês é *grap*, de etimologia incerta; em inglês temos o *joke*, em francês o *bon mot*, em italiano o *scherzo*. Contudo, o alemão possui termos específicos para designar as variedades de *Witz*, como *Kakauer*, proveniente do francês *calembourg* (trocadilho), *Zote*, provavelmente derivada do francês *sotie* (sátira); em inglês há o *pun*, em irlandês o *bull* e assim por diante. O chiste é, por conseguinte, a forma que melhor permite entender como, para uma dada disposição mental, uma Forma se atualiza de modos diferentes, segundo os povos, as épocas e os estilos (JOLLES, 1976: 205-6).

A tese de Jolles, ao perseguir essa disposição mental que se manifesta em várias formas, apresenta o chiste como a forma que *desata* coisas, *desfaz* nós – seja da linguagem, da lógica, da ética ou das próprias formas.³⁶ Nesse sentido, o chiste apontaria para possibilidades negadas pelo senso comum; em Freud, também já surgia como mecanismo de defesa contra a censura, modo de manifestação do reprimido. Jolles chama igualmente a atenção para a amplitude do chiste:

³⁵ Freud reitera, ao longo de seu trabalho, a idéia de que a lógica do cômico é análoga à do sonho, seu objeto específico de estudo em “A elaboração dos sonhos” (de 1900, anterior, portanto, a *O chiste e suas relações com o inconsciente*), que também nos auxiliou. Os mecanismos dos sonhos – a condensação, o deslocamento e a figurabilidade – parecem coincidir em vários aspectos com os que estruturam os chistes.

³⁶ Já citamos Passos (2001), que identifica o “contar desmanchando” como procedimento narrativo de Rosa. O cômico caminharia, portanto, também nesse sentido de desatar, desmanchar, desfazer.

O chiste encontra-se em todos os domínios, com seus exageros para cima e para baixo, suas transposições, sua capacidade de inverter o sentido das coisas. Os processos que emprega são inúmeros porque, repita-se, são tão numerosos quanto os recursos que a linguagem, a lógica, a ética ou as Formas Simples empregam para atingir seus objetivos e dar às coisas uma ligação coerente. Todas as ligações que elas pretendem estabelecer podem ser desfeitas, em certas condições e em certos pontos, e adotar a forma do Chiste (1976: 209).

Assim sendo, embora possua entrada analítica diversa, o estudo de Jolles parece incorporar a teoria freudiana: “Cada chiste, sem exceção, efetua ao mesmo tempo uma dupla tarefa: desfaz um edifício insuficiente e *desafoga uma tensão*” (JOLLES, 1976: 213 – grifo nosso). Seu estudo dos mecanismos que promovem esse “desatar” dos nós será igualmente contemplado em nossa leitura. Veja-se por exemplo suas considerações sobre o gracejo, associado ao universal e não ao particular, desprovido do aspecto negativo próprio da zombaria – vale lembrar que Rosa atenta para o sentido de “graça” que o cômico carrega.

Como já notamos, a historiografia identifica uma linha de pensamento no século XX que defende a necessidade do cômico – que participa do espaço do indizível, do impensado – para que o pensamento sério se desprenda de seus limites.³⁷ O filósofo alemão Joachim Ritter (1903-74) atrai nossa atenção, a começar por ser contemporâneo de Rosa. Publicou em 1940 o ensaio “Sobre o riso”, em que defende o cômico como possibilidade de redenção para o pensamento limitado pela razão:

O ponto de partida de Ritter é a relação estreita entre o riso e seu objeto: só se pode definir o riso, diz ele, enquanto ligado ao cômico, que, por sua vez, é determinado pelo sentido de existência (*Daseinssinn*) daquele que ri. A noção de *Dasein* tem aqui um valor totalizante, compreendendo, por um lado, a ordem positiva e essencial e, por outro, aquilo que essa ordem exclui como *nada* (ALBERTI, 2002: 11).

O cômico, assim, daria expressão àquilo que a ordem exclui como nada, mas que participa do *Dasein*. Essa concepção de Ritter pleiteia a capacidade do risível em

³⁷ Alinham-se a esse pensamento Kierkegaard, Freud, Nietzsche, G. Bataille, J. Ritter, Foucault, para ficarmos com alguns exemplos. Sobre a concepção do cômico nesse período ver, entre outros, Alberti (2002) e Minois (2003).

apreender e colocar em jogo aquilo que a seriedade não abarca e que, no entanto, faz parte da existência (RITTER, 1989: 6). Além de pôr em xeque as exclusões efetuadas pela razão, o riso mantém o nada na existência. Se o riso permite apreender a realidade que a razão séria não atinge, o filósofo, então, deve “colocar o boné do bufão” (expressão reiterada por Ritter) para “se instalar no único refúgio de onde ele ainda pode apreender a essência do mundo” (ALBERTI, 2002: 12).

Além da correlata consideração do cômico como transcendência, veremos que, ao se apresentar como Radamante no último prefácio, Rosa veste literalmente o “boné do bufão” para se lançar nesse espaço do indizível, para experimentar a perspectiva cômica, para transcender limites.³⁸

Em seu prefácio de *As palavras e as coisas*, Foucault comenta a leitura de um texto de Borges que o fez rir longamente, a despeito de certo malestar. As enumerações absurdas de animais no texto de Borges só são possíveis no que Foucault chama de não-lugar da linguagem (impensável, indizível, não nomeável):

No deslumbramento dessa taxionomia, o que de súbito atingimos, o que, graças ao apólogo, nos é indicado como o encanto exótico de um outro pensamento, é o limite do nosso: a impossibilidade patente de pensar isso (1999: ix).

O cômico através do *nonsense*, nesse caso, indica o limite do pensamento e abre o espaço do impensável, onde a linguagem não pode “manter justas as palavras e as coisas” (1999: xiii). Considerando as palavras como conceitos e as coisas como objetos do mundo, essa posição de Foucault nos parece correlata àquela incongruência descrita por Schopenhauer em sua concepção do risível.³⁹

³⁸ A valorização do cômico por dar acesso ao não oficial, ao não sério, entendido no contexto de uma oposição entre ordem e desvio, participa também das reflexões de G. Bataille, que atribuíra a Nietzsche “a consolidação dessa relação imperativa entre o riso e o pensamento na filosofia moderna”. Em Bataille, o cômico e o riso dariam acesso ao que não pode ser pensado. Nesse sentido, o riso seria revelação, “abriria o fundo das coisas”, seria “o saldo do possível no impossível – e do impossível no possível” (ALBERTI, 2002: 14).

³⁹ Alberti comenta a posição de Foucault contraposta à de Freud: “O não-sério, ou o não-lugar da linguagem, seria então o lugar onde as palavras não significam as coisas e ‘jogam’ entre si como nos jogos de infância – uma ausência de sentido que torna esse lugar inacessível ao pensamento. Para Foucault, o riso daí resultante provém da ‘impossibilidade clara de pensar *aquilo*’. Para Freud, contudo, esse riso tem razões psíquicas: é a expressão de um prazer original reencontrado, ao qual assim vinculado

De um modo geral, as reflexões que assinalam o “não-lugar”, o “nada” como essência do cômico e do riso dividem-se em dois movimentos. Um deles contrapõe o riso e o risível ao sério, remetendo-o ao *nonsense*, ao inconsciente, ao não sério – espaço considerado indispensável para apreender a totalidade da existência. O outro movimento relaciona o “nada” com a morte, a cessação de ser, com o inexistente.

1.2.2. O CÔMICO NA OBRA ROSIANA

Considerando a obra de Rosa publicada em vida, o cômico e o anedótico se apresentam desde *Sagarana*, na qual se evidenciam duas histórias estruturadas a partir de elementos cômicos: acompanhamos o herói pícaro em “A volta do marido pródigo” e o “bobo da corte” em “Corpo fechado”. “A volta do marido pródigo” é uma paródia do episódio bíblico em que o protagonista vende a mulher e depois volta sem culpa (inversão), tendo que reconquistar seu espaço através de suas tramóias e discursos. Sem dúvida, há diversão nesse personagem “pícaro” que acredita nas próprias mentiras, construindo realidades através do discurso (Lalino = discursador) e envolvendo os demais, ladinamente, para a realização de seus desejos ou fantasias. Não é só Lalino que nos diverte na história, a sátira também comparece na voz do narrador:

Major Anacleto relia – pela vigésima-terceira vez – um telegrama do Compadre Vieira, Prefeito do Município, com transcrições de um outro telegrama, do Secretário do Interior, por sua vez inspirado nas anotações que o Presidente do Estado fizera num antepreimeiro telegrama, de um Ministro conterrâneo. E a coisa viera vindo, do estilo dragocrático-mandológico-coactivo ao cabalístico-estatístico, daí para o messiânico-palimpséstico-parafrástico, depois para o cozinhativo-compadresco-recordante, e assim, de caçarola a tigela, de funil a gargalo, o fino fluido inicial se fizera caldo gordo, mui substancial e eficaz; tudo isto entre parênteses, para mostrar uma das razões por que a política é ar fácil de se respirar – mas para os de casa, que os de fora nele abafam, e desistem (1984: 121-2).

a um ‘não-lugar’ do pensamento, mas a um ‘não-lugar’ passível de explicação no sistema teórico de Freud. Este é, afinal, seu objetivo: examinar as relações do chiste com o inconsciente” (2002: 19).

Nesse caso há ridicularização da política, cuja linguagem precisa ser interpretada em suas segundas e terceiras intenções, cujas relações se dão por compadrio, numa estrutura patriarcal, em grupos fechados etc., ganhando o modo “engraçado” de cifrar as relações políticas a função de crítica mordaz.

“Corpo fechado” também privilegia o aspecto cômico e o protagonista é associado à tradição do bobo da corte:

Agora, o Manuel Fulô, este, sim! Um sujeito pingadinho, quase menino – “pepino que encorajou desde pequeno” – cara de bobo de fazenda, do segundo tipo –; porque toda fazenda tem o seu bobo, que é, ou velhote baixote, de barba rara no queixo, ou um eterno rapazola, meio surdo, gago, glabro e alvar. Mas gostava de fechar a cara e roncar com voz, todo enfarruscado, para mostrar brabeza, e só por descuido sorria, um sorriso manhoso de dono de hotel. E, em suas feições de caburé insalubre, amigavam-se as marcas do sangue aimoré e do gálico herdado: cabelo preto, cortido, que boi lambeu; dentes de fio em meia-lua; malares pontudos; lobo da orelha aderente; testa curta, fugidia; olhinhos de viés e nariz peba, mongol (1984: 277-8).

A associação é explícita na atualização de “bobo da corte” em “bobo de fazenda” (*corte* e *fazenda* ocupam o mesmo papel de dominante), na caracterização que conta com o disforme, o grotesco e certa animalização do humano. Grande parte das cenas se passam num bar, onde Manuel Fulô se encontra com nosso narrador testemunha, médico do lugarejo, e invariavelmente se embriaga. O percurso de Fulô assemelha-se ao do temulento do segundo prefácio de *Tutaméia*, no que concerne ao ingrediente de embriaguez e de distorção da lógica em função de uma visão interessada.

As demais histórias de *Sagarana* também se valem do cômico, mas numa escala bastante reduzida (e talvez com a função de amenizar uma situação tensa). Em “O Burrinho pedrês”, o nome do cachorro do Major Saulo – Sua Cara – funciona como uma brincadeira chistosa, pois está sempre implícita a possibilidade de insulto a um interlocutor (já que o pronome estabelece uma aproximação entre um suposto interlocutor e o cachorro), e a ambigüidade do nome do cachorro é aproveitada em pelo menos dois momentos com vistas ao cômico. Em “Duelo” há momentos em que o cômico aflora em meio ao grotesco, a descrição de Turíbio Todo, na qual se percebe uma gradação crescente do grotesco, é quebrada pelo trocadilho: “Impossível negar a

existência do papo; mas papo pequeno, discreto, bilobado e pouco móvel – para cima, para baixo, para os lados – e não o escandaloso ‘papo de mola, quando anda pede esmola’” (ROSA, 1984: 157).

Ao privilegiar o tema do jogo (no amor, na política, no comércio, na amizade) e a organização do clã familiar, “Minha Gente” é uma estória bem humorada sobre as tentativas do narrador para conquistar a prima. A presença do cômico é percebida em pequenos lances (“quando um cavalo começa a parecer mais comprido, é que o arreio está saindo para trás, com o respectivo cavaleiro”) ou em episódios: brincadeira dos vaqueiros em aticar marimbondos nos colegas; a negociação do bezerro entre Tio Emílio e outro fazendeiro; a descrição da política; ou, ainda, na inconveniência do papagaio que quebra os devaneios do protagonista às voltas com as contrariedades amorosas.

Em “São Marcos”, a enumeração inicial das superstições termina com um gracejo (“noves fora – nada”) e, logo em seguida, relata-se o “causo” do “capiou que errou de porta, dormiu com uma mulher que não era a sua, e se curou de um mal de engasgo, trazendo a receita médica no bolso, só porque não tinha dinheiro para mandar aviar” (1984: 242). Na provocação que faz a Mangolô, seus chistes estabelecem rivalidade (vale lembrar que Freud já havia identificado um propósito hostil em determinados chistes tendenciosos). Nessa estória, quem faz os gracejos parece ser sempre o narrador-protagonista, cujo caráter desafiador demonstra uma certa arrogância – teríamos aqui a postura de superioridade que o riso pode proporcionar.

Não deixa também de haver certa graça na descrição que os bois fazem do homem em “Conversa de bois”: “homem-do-pau-comprido-com-marimbondo na ponta [...] não cabe todo de uma vez nos olhos da gente” (1984: 308). Novamente se percebe a associação do cômico com o grotesco pelo fato de o carreteiro estar carregando “umas rapadurinhas pretas, mais um defunto... É o pai do meu guia, que morreu p’r’amanhecer hoje...” (1984: 309). Há só inicialmente alguma graça, pois o fato vai sendo, numa gradação crescente, transformado em quadro triste e grotesco quando ficamos sabendo da estória de Tiãozinho. Essa leve graça do início nos introduz com delicadeza no universo trágico do menino. Na primeira cena de “A hora e vez de Augusto Matraga”, as pernas de Sariema são descritas de modo cômico, com o objetivo de humilhar a mulher

(à semelhança do humor negro), aspecto que contribui para caracterizar a crueldade de Matraga. E como não rir, após todo o calvário de Matraga (o sofrimento, a purgação do pecado, etc.), de sua obsessão em se redimir e em reprimir seu impulso à violência, quando lemos “– P’rá o céu eu vou, nem que seja a porrete!”?

Na narrativa inicial de *Corpo de baile*, “Campo geral”, a perspectiva infantil adotada pelo narrador – que acompanha intimamente Miguilim em seu percurso do mundo obscuro e confuso para o mundo em que o saber e o ver são possíveis (os óculos no final denunciam sua miopia, metáfora do *poder ver*) – revela um universo assolado pela idéia do pecado e do medo da autoridade. Apesar dessa atmosfera melancólica e opressiva (o desconhecido, o medo, a autoridade, as superstições, a morte, as relações sociais tensas etc.), a comicidade comparece, contrapondo-se à dor. Ela pode ser identificada em algumas personagens, como é o caso de seu Aristeu que é brincalhão e diverte as pessoas com seus trejeitos, trocadilhos e chistes. Também Paturi divertia Miguilim com mímicas e palhaçadas. Há, ainda, situações cômicas, como na passagem em que Miguilim é enganado por macacos, que lhe roubam o almoço, ou no alvoroço do papagaio em momentos inadequados, nas disputas e brincadeiras infantis (em que se percebe uma graça “inocente” e não a de situações ridículas).

Na festa de Manuelzão (“Uma estória de amor”), chega a ser engraçada a lista dos “trens”, que o povo trazia como oferta à santa; é igualmente jocoso o episódio do leilão do frango d’água (1972: 151); a comicidade está presente ainda nas quadras cantadas na festa, em expressões que utilizam procedimentos do cômico, como a *inversão* em “tome-juízo”, termo utilizado para designar a cachaça. O cômico também se relaciona ao grotesco em “O recado do morro”. É risível, inclusive para as personagens, a figura de Gorgulho; de Catraz e sua idéia de fazer um carro voador com urubus; de Guegué (bobo da fazenda); de Nominatedome e seu alvoroço na vila...

Guimarães circula por vários espaços do cômico, que aparecem bem delimitados em *Sagarana* e *Corpo de baile*: é o caso da tradição do pícaro e do bobo da corte, assim como da vinculação do cômico a algo grotesco (aspecto geralmente manifesto em

algumas personagens, como nos exemplos de Guegué, Catraz etc.).⁴⁰ O cômico surge ainda nas formas lingüísticas (nos trocadilhos, rimas, ironia etc.) e cumprindo funções diversas: liberação de tensão, agressão e crítica, entre outras.

Em *Grande sertão: veredas*, o cômico é menos abundante. Aparece eventualmente, em meio a comentários: “O sr. sabe: sertão é onde manda quem é forte, com as astúcias. Deus mesmo, quando vier, que venha armado. E bala é um pedacinho de metal” (1986: 18). Percebe-se, em outros momentos, certos gracejos que parecem amenizar a tensão. Na abertura da obra, após narrar o episódio do cão defeituoso que nascera e fora tomado como demônio, nosso narrador, Riobaldo, conclui: “pão ou pães é questão de opiniões” (1986: 8).

O mesmo ocorre no episódio de Pedro Pindó (o pai que passa a sentir prazer nos castigos impingidos ao filho), amenizado pelo comentário chistoso: “Ave, vi de tudo, neste mundo! Já vi até cavalo com soluço... – o que é a coisa mais custosa que há” (1986: 13). Ao se referir ao estrangeiro dono de grande loja, há certa graça nas tentativas de pronúncia do nome: “Wusp? É. Seo Emilio Wuspes... Wúpsis... Vupses. Pois esse Vupes apareceu lá” (1986: 66). O riso associa-se, outrossim, ao demoníaco no caso de Hermógenes, o das grandes risadas: “ele [Hermógenes] vinha por ali, à refalsa, socapa de se rir e se divertir no meio dos outros, sem a soberba, sendo em sendo o raposo meio” (1986: 218).

A partir de *Primeiras estórias*, esses procedimentos estão menos evidentes, incorporam-se de modo diverso, aparecem “diluídos”, como descreveu Passos (2001), e passam a cumprir outras funções. Uma delas é a de construir a visão descondicionada e inusitada das crianças e dos loucos (vale lembrar que Guimarães, no primeiro prefácio de *Tutaméia*, dá especial atenção ao “cômico inocente” das crianças, cujos procedimentos já teria utilizado em *Primeiras estórias*). Em “A menina de lá”, temos a visão cheia de “graça” de Nhinhinha: “– O passarinho desapareceu de cantar”; “– Eeu? Tou fazendo saudade” (ROSA, 1985: 23). A do menino em “Nenhum, nenhuma”: “– Ela

⁴⁰ O grotesco, como coloca Kayser, já foi entendido como uma forma do cômico (2003: 14) e se refere ao que é da ordem da monstruosidade, da estranheza, do sinistro.

bela-dormeceu?”; “– Ela agora está cheia de juízo?” (ROSA, 1985: 50-1). Nessa via, em Brejeirinha de “A partida do audaz navegante”, há falas que merecem transcrição:

“– Eu sei porque é que o ovo se parece com um espeto!”

“– Ah, e você vai conosco ou sem-nosco?”

“– Agora já me sujei, então agora posso não ter cuidado.”

“– Eles iam sem sozinhos, no navio.” (ROSA, 1985: 105-8)

Na grande maioria dos exemplos citados, a comicidade é percebida em frases, personagens ou “causos” chistosos que aparecem, digamos, incrustados nas narrativas. Há histórias, entretanto, em que a comicidade é percebida na arquitetura da trama, estruturando o texto. É o caso de “Famigerado” em que a chegada de um valentão alarma o narrador-personagem. Como ele, esperamos uma atitude agressiva do valentão e, no entanto, este quer apenas esclarecer o significado do termo “famigerado”, que desconfia ser um insulto, motivo da consulta ao narrador, um “doutor”. Há, assim, uma quebra de expectativa (própria do cômico) e a resposta astuta do doutor que faz uso da ambigüidade do termo (que, ironicamente, é mais usado com sentido pejorativo), consegue conter as iras do valentão. Essa estrutura anedótica ainda pode ser observada em “O cavalo que bebia cerveja”: o estrangeiro para o qual o narrador da história trabalha lhe causa desconfiança e ressentimento. O narrador se incomoda com os hábitos e o poder financeiro do “alemão”, que sempre lhe pede para ir buscar “cerveja para o cavalo”, isso lhe soa como desculpa para o homem beber “quieto” e escondido na casa sempre trancada. A desconfiança em relação ao alemão aumenta e o caso chega às autoridades que requerem esclarecimentos. O alemão mostra então o cavalo e confirma-se que o animal realmente bebe cerveja. O fato de a casa estar sempre fechada (índice de mistério ao longo da narrativa) é esclarecido ao final com a morte do irmão do alemão, o qual vivia escondido por sofrer de câncer no rosto. De modo mais complexo, então, temos a “graça” do cavalo que realmente bebia cerveja articulada à “desgraça” do irmão desfigurado.

Em “Darandina”, o louco que sobe numa palmeira é confundido com uma autoridade local, engano próprio do chiste, que é desfeito quando tal autoridade aparece

na cena. O episódio cômico não pára por aí, pois o louco permanece no alto da palmeira e, convocado, finalmente chega o bombeiro com a escada, clímax da estória, em que o louco se sai risivelmente com a pergunta: “Querem comer-me ainda verde?!” (ROSA, 1985: 129). Em “Tarantão, meu patrão”, o narrador testemunha (Vaga-lume) é empregado numa fazenda e uma de suas atribuições é a de “pajear” Tarantão, velho já esclerosado e que vez ou outra fugia da casa. Numa dessas vezes, acompanha Tarantão numa demanda desencadeada pela loucura do velho: a de se vingar do doutor “que lhe dera injeções e a lavagem intestinal” (1985: 144). Vaga-lume se restringe a acompanhar o velho: “O encargo que tenho, e mister, é só o de me poitar perto, e não consentir maiores desordens” (1985: 145). No percurso, outras personagens vão sendo arregimentadas pelo velho em sua demanda (um ajudante de criminoso, uma mulher com um criança etc.). Análogo a D. Quixote, a visão de “louco” confere à realidade nova significação, o que desencadeia situações cômicas, por exemplo, quando chegam a uma vila em festa de santo e Tarantão envaidecido pensa que o estão saudando. A vingança planejada, entretanto, não ocorre: chegam, causando estranhamento, à casa do doutor, que realizava a cerimônia de batizado de sua filha. O velho, finalmente, toma a palavra e, ao invés da agressão e vingança visadas, faz um discurso “sincero de nada se entender”, mas que emociona a todos: “Me dava os fortes vigores, de chorar. Tive mais lágrimas, Todos, também”. A fala do velho desencadeia a comunhão entre os presentes, “Os parentes se abraçavam. Festejavam o recorte do Velho, às quantas, já se vê.” A estória acaba culminando no sublime.⁴¹

1.3. COMICIDADE EM *TUTAMÉIA*

Nesse rápido levantamento, foi possível identificar a presença de variadas formas e funções do cômico na obra rosiana, incorporadas ora como narrativa de encaixe (anedotas que funcionam como “causos”), ora como estrutura narrativa, ora na tessitura

⁴¹ Tomamos sublime, na esteira de Freud, como *elevado*, o que reivindica autoridade e respeito, a que se associa sentimento de natureza positiva em oposição ao grotesco vinculado à repulsa e aflição (1977: 225-30).

frásica, ora como caracterização de personagem, ora como perspectiva narrativa. No caso de *Tutaméia*, o cômico é colocado em evidência, ganhando ênfase notória, a começar pelo primeiro prefácio, totalmente dedicado ao debate acerca de sua natureza e função. Além disso, esse prefácio retoma o cômico em novas bases, com vistas à transcendência e a “novos sistemas de pensamento”, descrevendo e comentando seus mecanismos.

Procuramos perseguir, então, as reflexões teóricas que podem auxiliar na compreensão da comicidade enunciada por Rosa, que desvincula o cômico do riso e o propõe como procedimento capaz tanto de alargar horizontes do pensamento quanto de nos confrontar com o *nada*, que pode ser entendido como “não existência” ou como parte integrante da totalidade. Ressalte-se, mais uma vez, o fato de o “nada” pontuar toda a obra e que Rosa apresenta desde o primeiro prefácio o “processo de niilificação” (uma das “anedotas de abstração”); ou seja, a comicidade seria um modo de transcender e um meio de se acessar o *nada*. A conclusão do primeiro prefácio – “O livro pode valer pelo muito que nele não deveu caber” (1967: 12) – chama atenção para o “ausente na obra”, o que não é, o que não está, o que não deve estar. E não esqueçamos que o *nada* participa do título da obra.⁴²

Nos demais prefácios, o cômico não aparecerá especificamente como tema, mas estará presente na organização textual ou na perspectiva adotada. Aspectos que já foram notados por Benedito Nunes, ao comparar os prefácios a claves musicais que “ajustam o tom e o timbre” (1969: 205) do cômico para cada conjunto de estórias. Além disso, percebe-se nas estórias a utilização de procedimentos descritos no primeiro prefácio, o que nos levou a considerar o narrador dos prefácios como autor-implícito das estórias.

Em *Tutaméia*, o cômico não é apenas debatido, mas incorporado em suas variadas formas, procedimentos e funções (como postura filosófica, inclusive). É o que procuraremos demonstrar nos próximos dois capítulos em que nos detemos na leitura dos prefácios e de algumas narrativas.

⁴² “Tutaméia”, segundo acepções fornecidas pelo próprio Rosa no último prefácio: “nonada, baga, ninha, inânias, ossos-de-borboleta, quiquiriqui, tuta-e-meia, mexinflório, chorumela, nica, quase-nada; *mea omnia*” (1967: 166).

CAPÍTULO 2

O AUTOR EM CENA

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

(Rosa, “Se eu seria personagem”)

De início, procuramos assinalar tanto a posição que ocupa *Tutaméia* na obra de Rosa – uma espécie de manifesto poético – quanto a força da temática do cômico em seus prefácios, apontando igualmente a presença de artifícios cômicos em sua obra. Desde *Sagarana* são mais evidentes determinados recortes da tradição (o pícaro, o bobo etc.), já nas demais obras essa comicidade parece incorporada segundo o procedimento descrito por Passos (2001), ou seja, ela vai se “diluindo” e parece vinculada ora ao grotesco (lembremos de Guegué ou Catraz de *Corpo de baile*), ora ao sublime (Nhinhinha milagreira de *Primeiras estórias*, por exemplo), e em *Tutaméia* será redimensionada pelo autor. Nessa primeira aproximação, também verificamos que Guimarães repropõe o lugar do cômico, livrando-o da discriminação sofrida (enquanto “gênero menor”, ligado ao “baixo” em contraposição ao sublime) e utilizando-o como mecanismo de transcendência, de construção de saber, na medida em que descondiciona o olhar e aponta novas perspectivas, sendo visto igualmente como possibilidade de se acessar o “nada”.

Na tentativa de desdobrar tais aspectos do cômico em *Tutaméia*, passaremos a nos ocupar dos prefácios vistos em conjunto, seguindo um dos percursos de leitura

indicados pela própria obra em seu índice de releitura. Outra questão se impõe a essa entrada analítica: o da voz autoral, que, de modo geral, a denominação “prefácio” pressupõe.

2.1. OS PREFÁCIOS DE *TUTAMÉIA*

O estranhamento causado pelos prefácios de *Tutaméia* ocorre não só por aparecerem quadruplicados, mas também por sua disposição transgressora: ao longo da obra, intercalados em meio às estórias, estabelecendo um caráter móvel, pois tanto antecedem um grupo de estórias, quanto, tomados em conjunto, introduzem todas as estórias (SIMÕES, s.d.); ou então podem ser considerados isoladamente como “estórias entre estórias”, no dizer de Paulo Rónai (1968). Há uma peculiaridade na gênese desse livro: as estórias e os prefácios já haviam sido publicados separadamente (com exceção do primeiro prefácio).⁴³ *Tutaméia* constitui-se, portanto, de estórias já veiculadas pelos jornais.⁴⁴ A composição do livro obedece, portanto, a um princípio de *montagem* que denuncia igualmente uma consciência do livro enquanto *objeto* que, ao abrigar o texto, o redimensiona. Estabelece-se, assim, um novo jogo de sentidos.

Os prefácios privilegiam o debate acerca dos aspectos envolvidos no processo de fatura artística. Os modos da narrativa, o cômico, a gênese artística, a linguagem, o tempo, a tradição, a relação entre “realidade” e ficção, a função da literatura são, dentre outras, questões estéticas discutidas num texto bastante peculiar que parece orquestrar a posição do autor com relação à arte literária. Apesar do estranhamento causado pelo número e pela disposição dos prefácios, nossa tendência inicial é supor tratar-se da apresentação que o autor faz da obra, aspecto sustentado no primeiro prefácio, graças ao narrador em terceira pessoa e à temática abordada. É curioso assinalar o fato de ter sido

⁴³ Foram publicados em *O Globo* “Hipotrélico” (14/01/1961) e “Nós, os temulentos” (28/01/1961); “Sobre a escova e a dúvida” foi publicado em 15/05/1965 na revista *Pulso*.

⁴⁴ O que leva a Turrer a concluir que a obra trilha um percurso inverso, “não do livro para o circuito comunicacional, mas do circuito comunicacional para o livro” (2002: 77).

o único prefácio escrito exclusivamente para compor *Tutaméia*.⁴⁵ Ressalve-se, entretanto, o fato de o núcleo temático desse prefácio, segundo estudo biobibliográfico ensetado por Costa (2006), aparecer publicado no *Correio da manhã* (04/05/1954) sob o título “Risada e meia”. Tomado como mote, sofrerá inúmeras alterações e acréscimos antes de se transformar em “Aletria e Hermenêutica”, tratamento que não parece dispensado às demais histórias compiladas em *Tutaméia*.

Tradicionalmente, “prefácio” [do latim *praefatio*, “o que se diz no princípio”] é um texto que antecede uma obra escrita e que serve para apresentá-la ao leitor. Seja com a função de apresentar, explicar, justificar ou propor um manifesto, seja como gancho para ganhar a adesão do leitor, pode também cumprir a função de autocrítica, com certo caráter de confiança “objetiva” (e não intimista) e auto-interpretativa. Mais ainda, o prefácio é considerado um “adendo” à obra, cuja existência independe dele; já tomado em si mesmo o prefácio não possui autonomia, não existe sem o vínculo com uma obra.

Muito embora guarde alguns aspectos dos prefácios tradicionais, em *Tutaméia* não se verifica esse caráter de adendo/apêndice, pelo contrário, eles são parte integrante da obra e, ainda, possuem existência autônoma já que podem ser considerados isoladamente como “estórias” dentre as demais histórias constantes da obra. A “forma” prefácio aparece dissolvida numa solução ficcional. Assim, em *Tutaméia*, percebe-se uma subversão quantitativa e qualitativa dos prefácios, que gera ambigüidade (prefácios e histórias simultaneamente). De qualquer modo, ao encabeçar os quatro textos com o termo “prefácio”, o autor estabelece entre eles uma aproximação de caráter funcional, as quatro narrativas destacadas assumem um papel específico na construção da obra.

Guimarães sempre demonstrou preocupação com o livro enquanto *objeto*, haja vista sua constante atenção a orelhas, sinais, símbolos, títulos, epígrafes, ilustrações etc.⁴⁶ Esses elementos, assim como os prefácios, capa, índices, anexos e outros, compõem o *paratexto*: espaço intermediário (limítrofe) que circunda o texto e, com a função de apresentá-lo ao leitor, é um lugar em que se trama a receptibilidade da obra.

⁴⁵ Motivo pelo qual Andrade sugere que “Aletria e Hermenêutica” tenha “sido escrito para ser seu ‘verdadeiro’ prefácio” (2004: 65).

⁴⁶ Sobre esse aspecto da produção rosiana ver, entre outros, Andrade (2004), Araujo (2001), Romanelli (1995), Novis (1989).

Nas palavras de Compagnon: “É uma cenografia que coloca o texto em perspectiva, cujo centro é o autor” (apud Turrer, 2002: 30). Na perspicaz visada de Turrer, os elementos que conformam o paratexto em *Tutaméia* configuram um livro *em devir*, um *continuum*, um objeto livro que baliza a possibilidade de várias obras (possibilidade explicitada pelo índice de releitura).

2.2. A “MÁSCARA AUTORAL” NOS PREFÁCIOS

Mas como tomar as declarações dos prefácios? Como acreditar, por exemplo, que essa voz que diz escrever por inspiração seja a de Guimarães Rosa, autor consagrado por sua minuciosa manipulação da linguagem?

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

Em primeiro lugar, o autor procura promover a confusão no receptor, colocando-se tanto como narrador quanto como personagem nos textos. As diferentes posições que essa “máscara autoral” assume marcam perspectivas variadas e desnudam a relação entre o eu-autor e o eu-narrador, promovendo a “presença do autor” enquanto consciência de tais relações. Conforme assinala Bosi, “o eu que escreve (eu-autor) sabe que o eu narrador é apenas essa sua variante possível, uma sua possível máscara” (1978: 12), aspecto problematizado em *Tutaméia* por meio das múltiplas perspectivas que assume a “voz autoral”. Rosa, assim, explicita o jogo e institui narradores que vestem a máscara autoral, mas falam de diferentes posições, radicalizando a falta de constância no foco.

Essa “presença autoral” – a intencionalidade – é outro traço altamente relevante em *Tutaméia*, haja vista a recorrência de sua representação. Além dos prefácios (que pressupõem o diálogo autor-leitor), há dois índices (que denunciam uma consciência e um diálogo direto do autor com o leitor, a quem o livro é reproposto em nova

montagem), há as epígrafes (aspecto composicional normalmente atribuído ao autor) e, inclusive, há personagens que funcionariam como espaço de projeção autoral (é o caso de Ladislau que, segundo vimos, Novis (1989) considera *alter ego* de Rosa).⁴⁷

Do mesmo modo que a questão do cômico, a “presença autoral”, que ganha destaque em *Tutaméia*, já vinha sendo problematizada por Rosa em seus textos anteriores. Os estudos críticos mais recentes têm sublinhado a questão. Lélia Parreira Duarte, analisando “Famigerado” de *Primeiras estórias*, considera que

não deve ser por acaso que esse narrador se configura como médico e como escritor, simulando um alter-ego de Guimarães Rosa [...]. Deixando o campo da ironia e da preocupação com a significação, ele se permite entrar na terceira margem da criatividade, da audácia que enfrenta o inesperado e o desconhecido, estabelecendo uma comunicação mais direta com o leitor, a quem vai alertar constantemente para a necessidade de atenção na leitura e na percepção do mundo (2001: 105-6).

Será como agente transculturador, seja na prática diplomática seja na artística, que Marli Fantini pensa a atitude rosiana. Ela identifica nas peculiares formas enunciativas da produção do autor procedimentos capazes de agenciar novas redes de sentido e de trocas culturais (novas formas de comércio simbólico e cultural), registrando

procedimentos autorais/atorais do escritor a partir das várias personas sob as quais se faz representar no próprio texto – médico, diplomata, sertanejo, pesquisador, crítico consciente do próprio fazer literário – e a partir dos quais ele cria uma abrangência que ultrapassa os limites da mera literariedade (2003: 30).

Ao discutir o caráter fronteiriço da vida e da obra de Rosa e o trânsito entre essas esferas, a ensaísta considera o escritor como um representante dos antigos aedos, ao inventariar e restaurar toda uma tradição prestes ao apagamento, estendendo “uma grande ponte entre memórias, culturas e tempos diversos” (2003: 47).

⁴⁷ Araújo (2001) lembra, inclusive, que Ladislau é o nome do santo do dia de nascimento de Rosa.

Em sua abordagem histórica, Roncari (2004) concebe Rosa como um intérprete do Brasil, demonstrando que ele se integra no grande debate da época getulista (período em que foram produzidos *Sagarana*, *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas*, *corpus* de sua pesquisa) acerca da modernização do Brasil.⁴⁸ Aprecia a obra como alegoria da história da vida político-institucional de nossa primeira experiência republicana e, em vários momentos, flagra no texto a projeção do autor em personagens secundárias:

Se nossas pistas estão corretas e nos permitem aproximar Joca Ramiro de Juca Paranhos [Barão do Rio Branco] e este de João Guimarães Rosa, não resistimos à tentação de dizer que se pode ouvir, ainda que tenuemente, vinda do fundo do sertão e da esfera dos desejos, a voz do autor confessando na língua da diplomacia: “Joca Ramico c’est moi”. E Riobaldo é o seu *outro*, tanto quanto o interlocutor letrado é o *outro* do herói (2004: 294).

Há vários estudos críticos que indicam a representação autoral na obra rosiana. Aspecto bastante relevante em *Tutaméia*, que contém um auto-retrato do autor composto à maneira cubista: uma composição multifacetada em que se verifica o desdobramento de perspectivas.

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

⁴⁸ Roncari procura demonstrar o diálogo de Rosa com seus contemporâneos, grandes intérpretes do Brasil, aproximando-se da visão de Alberto Torres, Alceu Amoroso Lima e Oliveira Vianna (embora o diálogo também se estenda a Gilberto Freyre, Sérgio Buarque, Caio Prado Jr., Paulo Prado, Mário de Andrade etc.). Roncari considera que Rosa assumiu e buscou enfrentar e representar na sua obra os problemas e soluções políticos e literários do Brasil, conforme proposto por Amoroso Lima, procurando “como saída quase milagrosa aos seus impasses: a harmonização das formas contrárias, como modo de solução” (2004: 23).

Passaremos, agora, a uma apresentação analítica de cada prefácio, discutindo os temas abordados e procurando identificar as várias posições assumidas por essa “máscara autoral”, a perspectiva sob a qual o texto é construído, suas vozes.

2.2.1. “ALETRIA E HERMENÊUTICA”: O NOVELO E O FIO

“Aletria e hermenêutica” é o prefácio de abertura da obra e o estranhamento do título, como num enigma, pede desvelamento. “Aletria”, nos dicionários de língua portuguesa, é averbada nas seguintes acepções:

Aletria [do ár. al-itrya(t), “fio”] s.f. **1.** massa de farinha de trigo em fios delgados, usada em sopas ou preparada com ovos, leite e açúcar [Var. *letria*; sin.: *cabelo-de-anjo*, *fidelinho*, *fidéus*]. **2.** bras. zool. v. manjuba.⁴⁹

A primeira acepção do vocábulo evoca a imagem dos “ninhos” de macarrão: fios enovelados. A segunda acepção faz remissão à *manjuba* – “designação comum a várias espécies de peixes [...] de grande valor econômico [...]” –, o que poderia, quiçá, congregar a simbologia do peixe.

Levando em conta a peculiaridade do autor, que opera intensamente o código, conformando-o de modo a condensar ao máximo seu sentido, consideramos também a decomposição do vocábulo, que pode nos remeter a um étimo de origem brasileira (novamente designação de peixe) ou a elementos de composição de origem grega:

Aleto. S. m. Bras. zool. V. *aracangüira*.
△**Alet(o)-**. [Do gr. *alethés*, *és*, *és*] E. comp. = ‘verdadeiro’: *aletologia*, *alético*.
△ **Aleto-** [Do gr. *alethés*, *ou*] El. comp. = ‘errante’: *aletócito*.

Temos reiterada a imagem do peixe (*aracangüira*), no caso do primeiro verbete. O simbolismo do peixe nas mais diversas tradições (do antigo Egito, dos Fenícios, dos

⁴⁹ O termo é anotado com os mesmos sentidos no *Caldas Aulete*, *Michaelis* e o *Novo Dicionário Aurélio* séc. XXI, de onde tiramos a citação.

indus, dos cristãos etc.) aparece “associado ao nascimento ou à restauração cíclica [...] Ele é ao mesmo tempo *Salvador* e instrumento da Revelação” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1989: 704).

Coincidência ou não, a idéia de *revelação* a que nos levou a simbologia do peixe será o mote central do segundo verbete, definido como elemento de composição (de formação de palavras) derivado do vocábulo *alethés*, “verdade”/“saber” ou, literalmente, “não esquecimento”. *Alet(o)*, radical que traduz a idéia de “verdade”, estaria associado a *ía* (do grego *ía*) “sufixo nominal tônico que ocorre em substantivos eruditos ou semi-eruditos (ex. alegria, cortesia, diretoria), já existentes no grego, ou formados no vernáculo, com as noções de ‘qualidade’; ‘condição’; ‘estado’ (físico ou moral);” etc.⁵⁰

A associação de *aletria*⁵¹ com *alétheia* é provocada não só pela semelhança fônica, mas também pela justaposição por adição ao segundo termo do título: *hermenêutica*. Em sentido lato, *hermenêutica* seria “teoria da interpretação”, mas nomeia também uma tradição filosófica da qual participa Heidegger, responsável pela retomada do conceito de *alétheia*:

Se traduzo obstinadamente o nome *Alétheia* por desvelamento, faço-o não por amor à etimologia, mas pelo carinho que alimento para com a questão mesma que deve ser pensada, se quisermos pensar aquilo que se denomina ser e pensar de maneira adequada à questão. O desvelamento é como que o elemento único no qual tanto ser como pensar e seu comum-pertencer podem dar-se. A *Alétheia* é, certamente, nomeada no começo da Filosofia, mas não é propriamente pensada como tal pela Filosofia nas eras posteriores (HEIDEGGER, 1991: 79).

Para o filósofo, então, o conceito de *alétheia* parece se amplificar, compondo a idéia do espaço da realização do “ser como pensar”.⁵² O exercício estético de Rosa

⁵⁰ *Novo dicionário Aurélio séc. XXI.*

⁵¹ Andrade insinua outro sentido para “aletria”: “Os personagens rústicos-filosóficos existentes na obra de João Guimarães Rosa demonstram que o analfabetismo (aletria?) não impede as pessoas de pensarem sobre a vida e chegarem a sábias e complexas conclusões, de serem pragmáticas hermeneutas” (2004: 73).

⁵² Marilena Chaui assinala algumas interpretações para o termo: “De fato, na origem, a palavra *alétheia* é uma palavra negativa (a-létheia), significando o não esquecido, não escondido. Isso pressupunha que a verdade era inesgotável, oferecia-se pouco a pouco e jamais completamente e de uma só vez, permanecia como um fundo esquecido e escondido do qual, de vez em quando, algo surgia e se manifestava, fazendo-se não-esquecido e não-escondido. Com o Mito da Caverna, porém, a verdade, tornando-se evidência,

parece caminhar nesta linha, como a experimentação, através da ficção, de possibilidades cognitivas.

Nesse sentido, haveria uma determinada concepção de verdade, de saber, construída através do termo *aletria*, que se pode referir tanto à doutrina grega platônica, de raízes metafísicas ao pressupor um saber prévio; quanto à doutrina heideggeriana de verdade como desocultação, desvelamento: seu conceito de *aletheia*.⁵³ A partir desses sentidos, consideramos que o título “Aletria e hermenêutica” abriria o prefácio estabelecendo, de antemão, um determinado *conceito de verdade* e um *modelo interpretativo* específico.

O primeiro parágrafo desse prefácio repropõe a questão da *mimese*, contrapondo *estória* e *história* e aproximando *estória* de *anedota*:

A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História. A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota (1967: 3).

Essa contraposição é enfática: na primeira frase, afirma-se que a estória não tem a pretensão de ser história ou fazer historiografia; na segunda se intensifica a polarização ao colocar a estória contra a história (vale atentar para a locução adverbial “em rigor”, rigorosamente). Apesar da diferença semântica entre os vocábulos não ser averbada pelos dicionários, Guimarães parece partir da clássica distinção entre ficção e história apresentada por Aristóteles em sua *Poética*:

Não é em metrificar ou não que diferem o historiador e o poeta; a obra de Heródoto podia ser metrificada; não seria menos uma história com o metro do que sem ele; a diferença está em que um narra acontecimentos e o outro, fatos quais podiam acontecer. Por isso, a Poesia encerra mais filosofia e elevação do que a História; aquela enuncia verdades gerais; esta relata fatos particulares.

torna-se visibilidade plena e total, abandona o antigo sentido negativo da a-létheia para ganhar um sentido positivo ou afirmativo. Em lugar de dizermos que o verdadeiro é o não-escondido, Platão nos leva a dizer que a verdade é o plenamente visível para o espírito, aquilo de que nada permanece escondido ou oculto. Que significa isso? Significa que a verdade deixa de ser o próprio ser se desocultando ou se manifestando aos homens para tornar-se uma operação (a mais alta e mais importante) da razão humana que, pelo olhar intelectual, apreende a idéia como essência inteiramente vista e contemplada, sem sombras” (2002: 263-4).

⁵³ Há outras ocorrências em *Tutaméia* que denunciam seu diálogo com a hermenêutica heideggeriana, como a problemática do nada e a empiria, a serem discutidas oportunamente.

Enunciar verdades gerais é dizer que espécie de coisas um indivíduo de natureza tal vem a dizer ou fazer verossímil ou necessariamente; a isso visa a Poesia, ainda quando nomeia personagens. Relatar fatos particulares é contar o que Alcídades fez ou o que fizeram a ele (1990: 28).

Nesse trecho da *Poética*, percebe-se uma clara valorização da poesia na medida em que ela não se limita a narrar fatos, não depende de um contexto extraverbal; está aberta ao possível, a novas possibilidades, ao desvendamento de verdades. Sabemos também que, por referir-se a fatos ocorridos, a linguagem, no caso da historiografia, tende à monossignificação e, coloca Aristóteles, enfoca o particular, enquanto na ficção a língua é explorada em sua potencialidade na conformação do novo, do inusitado, na revelação; visa o universal.

Finalmente, na última frase do parágrafo, Guimarães aproxima a estória da anedota. Aproximação, aliás, atenuada pelo advérbio de frequência (“às vezes”) e pelo de intensidade (“um pouco”). Assim, não muito intensa nem muito frequentemente a estória se parecerá com a anedota. Mas em que se assemelham? É justamente esse aspecto que será explorado no restante do prefácio. Vejamos então o recorte proposto:

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 humour, imenso em confins vários, pressentem-se mui hábeis pontos e caminhos. E que, na prática de arte, comicidade e humorismo atuem como catalisadores ou sensibilizantes ao alegórico espiritual e ao não prosaico, é verdade que se confere de modo grande. Risada e meia? Acerte-se nisso em Chaplin e em Cervantes. Não é o chiste rasa coisa ordinária; tanto seja porque escancha os planos da lógica, propondo-nos realidade superior e dimensões para mágicos novos sistemas de pensamento (1967: 3).

Alerta-se inicialmente para o sentido etimológico do termo (do grego *anékdotos*, ‘inédito’) e para a finalidade da anedota (riso causado pela surpresa do inédito), quando já conhecida a piada não causa mais efeito. Mas não é esse efeito efêmero do riso (“fósforo riscado”) que é resgatado e sim sua estrutura que é reveladora na medida em que apresenta muitas vezes realidades inconcebíveis ao intelecto (“propondo-nos

realidade superior e dimensões para mágicos novos sistemas de pensamento”). A estrutura da anedota, portanto, é tomada como ingrediente para o descondicionamento do modo de ver e pensar a realidade, cujo efeito seria o da revelação, da transcendência (“catalisadores ou sensibilizantes ao alegórico espiritual”).

No entanto, nem todas as anedotas se prestam a essa função:

 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 série assaz sugestiva – demais que já de si o drolático responde ao mental e ao abstrato – a qual, a grosso, de cômodo e até que lhe venha nome apropriado, perdôe talvez chamar-se de: anedotas de abstração.

 Serão essas – as com alguma coisa excepta – as de pronta valia no que aqui se quer tirar: seja, o leite que a vaca não prometeu. Talvez porque mais direto colindem com o não-senso, a ele afins; e o não-senso, crê-se, reflete por um triz a coerência do mistério geral, que nos envolve e cria. A vida também é para ser *lida*. Não literalmente, mas em seu supra-senso. E a gente, por enquanto, só a lê por tortas linhas. Está-se a achar que se ri. Veja-se Platão, que nos dá o “Mito da Caverna” (1967: 3-4).

Após conceituar anedota e recortar os aspectos que incorpora em suas histórias, Rosa parte para uma categorização e destaca neste primeiro prefácio uma série de anedotas que denominou provisoriamente de *anedotas de abstração* e que se prestam a tirar “o leite que a vaca não prometeu”. Ou seja, passa a discutir o modelo interpretativo, a questão da leitura.⁵⁴ Ler a realidade através do “não-senso” é a possibilidade de ampliar o pensamento para o “mistério geral”, para o “supra-senso” que só lemos por “tortas linhas”. Uma concepção metafísica da existência que será reiterada com a citação do mito da caverna, de Platão, que fecha o parágrafo. Ao interpretar esse mito, Heidegger “estabelece uma relação interna ou intrínseca entre *paideia* e *alétheia*: a filosofia é educação ou pedagogia para a verdade”. A *paideia* seria a “conversão do olhar”, mudança na direção do pensamento, passar a olhar as coisas verdadeiras e não as sombras (CHAUI, 2002: 262-3). Parece ser essa a função atribuída

⁵⁴ A partir das epígrafes que encabeçam os índices e que alertam para a questão da interpretação, Araújo se detém na intertextualidade entre *Tutaméia* e Schopenhauer, discutindo o problema da representação e da linguagem que, conclui, seria em Rosa “uma interpretação da representação da percepção”. A linguagem seria “por si uma hermenêutica que carrega em si uma interpretação do mundo” (2001: 24).

às anedotas de abstração. Assim, a estrutura do cômico, que possui uma lógica peculiar, pode revelar o que antes não se entrevia, pode promover a passagem das sombras para as luzes.

AS ANEDOTAS DE ABSTRAÇÃO

No restante do prefácio, Guimarães passa em revista exemplos dessas *anedotas de abstração*, a partir das quais discute determinados aspectos do cômico, que verificamos na construção das estórias, a serem examinadas no próximo capítulo. Vejamos então:

Siga-se, para ver, o conhecidíssimo figurante, que anda pela rua, empurrando sua carrocinha de pão, quando alguém lhe grita: –“Manuel, corre a Niterói, tua mulher está feito louca, tua casa está pegando fogo!...” Larga o herói a carrocinha, corre, vôa, vai, toma a barca, atravessa a Baía quase...e exclama: –“Que diabo! eu não me chamo Manuel, não moro em Niterói, não sou casado e não tenho casa...”

Agora, ponha-se em frio exame a estorieta, sangrada de todo burlesco, e tem-se uma fórmula à Kafka, o esqueleto algébrico ou tema nuclear de um romance kafkaesco por ora não ainda escrito (1967: 4).

A “fórmula à Kafka” seria, assim, uma situação em que o herói é enredado inocentemente, como uma vítima do estar-no-mundo, da inter-relação entre os sujeitos, da manipulação externa. O sujeito interage, reage a um estímulo externo, a uma situação não prevista, provocada por outros. Nessa primeira anedota, a expectativa trágica criada (o incêndio na casa) é quebrada e o riso deflagrado com o desmascaramento, quando o oculto se torna manifesto.

Após apresentar a fórmula à Kafka, Guimarães desdobra um dos elementos presentes nesse procedimento: a construção do inexistente, chamando atenção para a questão da perspectiva no processo, a começar pela quebra da estereotipia da linguagem:

De análogo pathos, balizando posição limite da irreabilidade existencial ou de estática angústia – e denunciando ao mesmo tempo a goma-arábica da língua cotidiana ou círculo-de-giz-de-prender-peru –

será aquela do cidadão que viajava de bonde, passageiro único, em dia de chuva, e, como estivesse justo sentado debaixo de goteira, perguntou-lhe o condutor por que não trocava de lugar. Ao que, inerte, humano, inerte, ele respondeu: –“Trocar... com quem?”

Menos ou mais o mesmo, em ethos negativo, verseja-se na copla:

“Esta si que es calle, calle;
calle de valor y miedo.
Quiero entrar y no me dejan,
quiero salir y no puedo.” (1967: 4)

Ainda nessa quebra do estereótipo, do senso comum, apresentam-se dois outros exemplos. Um em que ocorre a inversão de perspectiva, culminando numa representação às avessas, e outro em que se tem a dupla negação:

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

“Entretanto – e isso concerne com a concepção hegeliana do erro absoluto? – aguda solução foi a de que se valeu o inglês, desesperado já com as sucessivas falsas ligações que o telefone lhe perpetrava: –“Telefonista, dê-me, por favor, um ‘número errado’ errado...” (1967: 4-5).

Um outro procedimento sublinhado por Guimarães é o da “fórmula sensificadora e concretizante”, que pode se dar através da comparação, do exemplo, da metáfora. Tornar sensível e concreto é dar plasticidade ao texto:

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

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

–“E é isso o telégrafo-sem-fio?”

–“Não. Isso é o telégrafo com fio. O sem-fio é a mesma coisa... mas sem o corpo do cachorro.”

.....

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

–“Joãozinho, dê um exemplo de substantivo concreto”

–“Minhas calças, Professora.”

–“E de abstrato?”

–“As suas, Professora.” (1967: 5)

Tornar sensível e concreto é tornar possível aos sentidos a compreensão do abstrato ou desconhecido. O primeiro exemplo refere-se ao mecanismo da comparação: através do conhecido compreende-se o desconhecido. No último chiste, a exemplificação chega à metaforização: as calças da professora, apesar de objeto concreto, representa o que há de impalpável para o aluno. Esse aspecto plástico do estilo de Rosa já foi apontado e estudado pela crítica.⁵⁵

Guimarães dá prosseguimento a essa sua tipologia apresentando agora o que denominou de “definição por extração”:

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

Ou – agora o motivo lúdico – fornece-nos outro menino, com sua também decisiva definição do “nada”: –“É um balão, sem pele...” (1967: 5-6).

O objetivo é o de se chegar ao “nada residual” através de um processo de extração (subtração) que evidencia que o nada depende da existência (concepção dialética da realidade). Através dos exemplos, Guimarães demonstra que esse processo de eliminação pode ser parcial ou total e alerta para o fato de ele prever o uso de metáforas (“E com isso está-se de volta à poesia, colhendo *imagens* de eliminação parcial”), de modo a sobrepor ao processo metafórico o mecanismo da “definição por extração”. Em outras palavras, há dois processos implicados: o *metafórico* (o balão) que, ao operar por imagens, propõe uma conformação ao abstrato ou desconhecido; e a *definição por subtração* (eliminação da pele do balão), que opera a representação do nada. Esse acúmulo de procedimentos parece contribuir para tornar cada vez mais densa a frase poética.

⁵⁵ Veja-se, por exemplo, o estudo de David Arriguicci, “Guimarães Rosa e Góngora: Metáforas”. No caso de *Tutaméia*, esse procedimento é amplamente utilizado também como modo de condensação semântica (as metáforas náuticas de “Desenredo”, por exemplo).

Rosa retoma, então, através das citações do livro de Pedro Bloch, o processo de *inversão de perspectiva*, não sem antes reiterar seu objetivo de buscar a verdade, a essência, já que a realidade é ilusória (“Tudo portanto, o que em compensação vale é que as coisas não são em si tão simples, se bem que ilusórias”, 1967: 7) e que os fenômenos pedem leitura, interpretação:

Deixemos vir os pequenos em geral notáveis intérpretes, convocando-os do livro “Criança diz cada uma!”, de Pedro Bloch:

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

O TERRENO. Diante de uma casa em demolição, o menino observa: –Olha, pai! Estão fazendo um terreno!”

O VIADUTO. A guriuzinha de quatro anos olhou, do alto do Viaduto do Chá, o Vale, e exclamou empolgada: –“Mamãe! Olha! Que buraco lindo!”

A RISADA. A menina – estavam de visita a um protético – repentinamente entrou na sala, com uma dentadura articulada, que descobrira em alguma prateleira: –“Titia! Titia! Encontrei uma risada!”

O VERDADEIRO GATO. O menino explicava ao pai a morte do bichinho: –“O gato saiu do gato, pai, e só ficou o corpo do gato” (1967: 8-9).

Percebe-se pelos exemplos que o olhar infantil não está vinculado à fantasia ou ao *nonsense*, pois se trata de uma inversão de perspectiva na aplicação da lógica. O pensamento seguro que pressupõe uma linearidade temporal e causal – primeiro existe o morro e depois o túnel por facilitar sua travessia – é surpreendido pelo raciocínio digamos “sincrônico” em que a tomada do evento está desvinculada daquela lógica causal. De modo análogo, achamos graça na perspectiva da menina que vê reificada na dentadura (aqui o processo é metonímico) o fenômeno humano de rir. Veremos como esse procedimento se revela em “Esses Lopes”, estória que, invertendo a lógica, relativiza a relação assassino/vítima.

Nesse ponto é retomada também a idéia do *nada* apresentada nas *definições por extração*, mas aqui ela ocorre no plano do enredo e se especializa no “nada privativo”, através da “niilificação”:

Ao passo que a nada, ao “nada privativo”, teve aquele outro, anti-poeta de reduzir a girafa, que passava da marca: –“Você está vendo esse bicho aí? Pois ele não existe!...”– como recurso para sutilizar o excesso de

existência dela, sobre o comum, desimaginável. Dissesse tal: –Isto é o-que-é que mais e demais há, do que nem não há...

Ora, porém, a idêntica niilificação enfática recorre Rilke, trazendo, de forte maneira, do imaginário ao real, um ser fabuloso, que preexcede – o Licorne:

“Oh, este é o animal que não existe...” (1967: 9)

.....

Nem é nada excepcionalmente maluco o gaio descobrimento do paciente que, com ternura, Manuel Bandeira nos diz em seu livro “Andorinha, Andorinha”:

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

Afinal de contas, a parede são vertiginosos átomos, soem ser. Houve já até, não sei onde ou nos Estados-Unidos, uma certa parede que irradiava, ou emitia por si ondas de sons, perturbando os rádio-ouvintes etc. O universo é cheio de silêncios bulhentos. o maluquinho podia tanto ser um cientista amador quanto um profeta aguardando se completasse séria revelação. Apenas, nós é que estamos acostumados com que as paredes é que tenham ouvidos, e não os maluquinhos (1967: 11).

O nada surge como fonte inesgotável para o novo, para o desvelamento de possibilidades ainda não percebidas, e o modo para se chegar a esse nada fecundo é tanto o da inversão de perspectiva (na aplicação da lógica processada pela criança, pelo louco, nos exemplos), quanto o de extração. Esses procedimentos desconditionariam o modo de ver e interpretar os fenômenos, abrindo a possibilidade de se chegar aos “silêncios bulhentos do universo”, ou seja, aos sentidos daquilo que não lhes era acessível.

Desse modo, Rosa dialoga com uma corrente do pensamento filosófico do século XX que tem considerado o nada – seja como desvio, seja como indizível – necessário à compreensão da existência, do *Dasein* (que tem valor totalizante). Em “Que é metafísica”, Heidegger busca o ser, entendido como revelação transcendental do homem, a partir do nada. Para esse filósofo, a angústia⁵⁶ seria a “experiência do ser como o nada” (HEIDEGGER, 1991: 30).

⁵⁶ Sobre a angústia em Heidegger diz Chauí: “Não tendo coisa alguma do mundo como causa, a angústia teria sua fonte no mundo como um todo e em estado puro. O mundo surge diante do homem, aniquilando

Já destacamos, entre outros, Joachim Ritter, que parte igualmente do nada nas duas acepções citadas acima e como parte do *Dasein*, mas propõe outra via de acesso: o cômico. Justamente o caminho sugerido por Rosa. Ritter considera a perspectiva cômica como único espaço a partir do qual ainda se pode apreender a essência do mundo, e é enfático ao declarar que o filósofo deve “colocar o boné do bufão”.

A posição de Ritter parece coincidir com a de Rosa, que valoriza o cômico – em especial seus procedimentos –, não para produzir o riso, mas para revelar: “Por onde, pelo comum, poder-se corrigir o ridículo ou o grotesco até levá-los ao sublime...”. As estruturas cômicas descritas por Rosa (“fórmula à Kafka”, “inversão de perspectivas”, “definição por extração”, “niilificação”) dariam acesso ao nada (igualmente entendido como desvio e indizível), a outra metade do *Dasein*, censurada pelo pensamento sério e racional (a “megera cartesiana”, nas palavras do autor mineiro).

Rosa termina o prefácio listando frases que exemplificam esses processos e a desautomatização do olhar, concluindo:⁵⁷

Ergo:

O livro pode valer pelo muito que nele não deveu caber.

Quod erat demonstrandum (1967: 12).

O livro vale pelo que ele não contém, pelo que foi excluído (“não deveu caber”), modo de se chegar ao essencial? A última expressão latina parece vincular esses processos às estórias que se seguirão: Quod erat (o que era), o pronome relativo e o passado do verbo estabelecem um vínculo com o descrito anteriormente; demonstrandum (adj. part. no acusativo singular), literalmente *o que há de ser demonstrado*, a idéia de futuro e da presença do que foi dito, vincula esse segundo termo às estórias que virão.

Há alguns pontos do prefácio em que ainda não nos detemos e que dizem respeito à sua organização geral. A começar pela sobreposição dessas “fórmulas”, desses

todas as coisas particulares que o rodeiam e, portanto, apontando para o nada. O homem sente-se, assim, como um *ser-para-a-morte*” (1991: x).

⁵⁷ Andrade (2004: 87-92) detém-se na análise de algumas dessas frases, demonstrando alguns modos de construção de sentido empregados (inversão, paródia de ditos populares etc.).

processos de construção, dos recursos lingüísticos, que aumenta a carga significativa, sintetizando, tornando o texto mais denso e enxuto. Aliás, a densidade semântica nas histórias de *Tutaméia* é notória: longos dramas humanos condensados em três ou quatro páginas. A condensação semântica parece se dar por via da sobreposição desses procedimentos, veja-se a título de exemplo a conjugação da *metáfora* “sensificadora e concretizante” com o processo de *definição por subtração* em “O gênio é punhal de que não se vê o cabo”. Em sua noção de rede:

Mas na mesma botada, puja a definição de “rede”: –“uma porção de buracos, amarrados com barbante...”– cujo paradoxo nos traz o ponto de vista do peixe (1967: 10).

Nesse outro exemplo podemos notar a sobreposição da *metáfora*, do *paradoxo* e da *inversão de perspectiva*.

O conceito do nada como caminho para se alcançar o que não se sabe alia-se ao conceito de verdade, já anunciado pelo título e retomado como vimos várias vezes, ao longo do prefácio, enquanto desvelamento (*alétheia*) que prevê uma concepção metafísica da existência e que aponta para o limite do humano preso ao mundo sensível. No entanto, haveria caminhos para transcender essa condição humana de perceber o mundo mediado pelos sentidos, a exemplo da capacidade de extrair universais (conceitos) a partir da observação do particular. Ou, ainda, no uso da *metáfora* que torna concreto e sensível, portanto, alcançável aos sentidos, aquilo que não era.

Desse modo, a história deve ser contra a história. Em linhas gerais, a história registra o que foi e a história insinua o que ainda não alcançamos, ampliando, potencializando nossa capacidade cognitiva, conforme se observa na alegoria:

Assim, atribui-se a Voltaire – que, outra hora, diz ser a mesma amiúde “o romance do espírito” – a estafalária seguinte definição de “metafísica”: “É um cego, com olhos vendados, num quarto escuro, procurando um gato preto... que não está lá.”

Seja quem seja, apenas o autor da blague não imaginou é que o cego em tão pretas condições pode não achar o gato, que pensa que busca, mas topar resultado mais importante – para lá da tateada concentração. E vê-se que nessa risca é que devem adiantar os Koan do Zen (1967: 7).

A ENUNCIÇÃO

A construção desse primeiro prefácio utiliza, de certa maneira, o foco da “objetividade”, promovendo um afastamento em relação ao tema tratado (questões de estética, em geral, e, mais especificamente, o cômico). Assertivas e imperativos constroem um tom apodítico (principalmente nos momentos em que se manifesta seu alinhamento a uma concepção metafísica da existência); denunciam, através dos inúmeros exemplos arrolados (as piadas, a lista de frases no final do prefácio), um ponto de vista indutivo. Caracteriza-se, portanto, como uma visada mais acadêmica, que estabelece o afastamento entre sujeito e objeto, que divide, analisa, classifica, demonstra (no caso, o cômico pelas piadas – as chamadas “anedotas de abstração”). E mais, o narrador se afasta de seu objeto, mas se aproxima em alguns momentos do receptor (situado fora do texto); por meio de perguntas/ordens, esse narrador-autor nos fala diretamente. Cria a situação de diálogo que todo livro pressupõe entre autor e leitor, a “função primeira da linguagem”, a de promover comunicação:

A crítica genética ensina que o processo de criação de um texto poético é sempre uma história íntima (e daí, o resíduo indecifrável que às vezes sobre nas mãos do intérprete) e uma história social enquanto partilha significações e valores com o outro, função primeira de toda linguagem (BOSI, 1993: 11).

Esse diálogo primordial autor-leitor – evidenciado especialmente nos prefácios – é tramado com desigualdade de forças, já que prevalece o tom apodítico, professoral, amenizado, entretanto, por vários recursos que tornam tal prefácio agradável ao leitor (pelo estilo, pelo humor, pelas piadas etc.).

2.2.2. “HIPOTRÉLICO”: NO INÍCIO ERA O *VERBO*

É a matéria-prima literária o tema do segundo prefácio: a linguagem verbal e sua gênese, abordadas através do neologismo. A organização desse prefácio é peculiar:

possui título, uma epígrafe (que, veremos, encerra um *nonsense*), o texto propriamente dito (que inclui uma piada de português ao final), uma “Glosação em apostilas ao hipotrélico” e um “Pós-escrito” – essas duas últimas partes aparecem como apêndices ao texto.

Tal organização revela uma estrutura em que cada elemento paratextual repropõe o texto, ampliando, retificando, ratificando ou alterando; possibilitando, portanto, uma leitura não linear, flutuante, instável, num verdadeiro vai e vem que movimenta a interpretação. Vejamos.

O primeiro parágrafo arrola significados para “hipotrélico”, termo que figura como título do prefácio:

Há o hipotrélico. O termo é novo, de impesquisada origem e ainda sem definição que lhe apanhe em todas as pétalas o significado. Sabe-se, só, que vem do bom português. Para a prática, tome-se hipotrélico querendo dizer: antipodático, sengraçante imprizado; ou, talvez, vice-dito: indivíduo pedante, importuno agudo, falto de respeito para com a opinião alheia. Sob mais que, tratando-se de palavra inventada, e, como adiante se verá, embirrando o hipotrélico em não tolerar neologismos, começa ele por se negar nominalmente a própria existência (1967: 64).

Por tratar-se de neologismo, “hipotrélico” não possui o estatuto dos vocábulos já definidos, historicizados e averbados, posto que seu sentido, ainda embrionário, se faz na prática e de modo flutuante, conforme sugere a correção:

§ 1

Evidentemente os glossemas imprizado, sengraçante e antipodático não têm nem merecem ter sentido; são vacas mansas, aqui vindo só de propósito para não valer (1967: 68).

O trecho supracitado faz parte da “Glosação em apostilas ao hipotrélico”. Essa “glosação” funciona como notas ao prefácio, há mesmo indicações precisas às partes do prefácio a que se refere (no caso acima, ao primeiro parágrafo). Isso obriga o leitor a um movimento que vai do final para o começo, e leva à reavaliação semântica dos enunciados.

A prática, o uso, é que vai alterando, reiterando, selecionando os sentidos do vocábulo ainda em formação – aspecto atualizado, note-se, pela própria “glosação”. O fato de vir do “bom português” também nada esclarece, pois a ambigüidade dessa expressão, que inicialmente parece referir-se ao idioma, será revelada pela piada que encerra esse prefácio: o “bom português” afinal é o personagem que chama seu interlocutor de hipotrélico, que, por sua vez, “como adiante se verá, embirrando o hipotrélico em não tolerar neologismos, começa ele por se negar nominalmente a própria existência”. O final do primeiro parágrafo constitui-se na conclusão irônica da piada que ainda está por vir (ainda não enunciada).

Percebe-se, assim, que a montagem desse prefácio obriga a uma leitura não linear, o sentido é instável e se movimenta de acordo com as conexões propostas pela epígrafe, pela “glosação”, pela piada, pelo “Pós-escrito”. A estruturação do prefácio, assim sendo, parece mimetizar a própria dinâmica do léxico: a flutuação do sentido quando a palavra entra para o devir da língua.

Os parágrafos seguintes debatem a criação de neologismos, demonstrando que encerram toda a lógica da língua e discutem o processo de desenvolvimento da linguagem tanto a partir da prática popular quanto de uma produção mais intelectualizada.

Via de regra, o neologismo causa estranhamento: “Salvo o excepto, um neologismo contunde, confunde, quase ofende”. É censurável, em nome da conservação do idioma: “saia todo-o-mundo a empinar vocábulos seus, e aonde é que se vai dar com a língua tida e herdada? Assenta-nos bem à modéstia que o novo não valerá o velho; ajusta-se à melhor prudência relegar o progresso no passado”. A língua pressupõe essa dinâmica entre conservação e renovação.

Aparece bem evidenciada, no texto, a valorização dos neologismos de origem popular:

A gente pensa em democráticas assembléias, comitês, comícios, para a vivíssima ação de desenvolver o idioma; senão que o inconsciente coletivo ou o Espírito Santo se exerçam a ditar a vários populares, a um tempo, as sábias, válidas inspirações (1967: 64).

Enquanto o grupo mais erudito se relaciona de modo consciente e racional com a linguagem (“democráticas assembléias, comitês, comícios”), as “sábias, válidas inspirações” ocorrem a mentes não maculadas pela lógica (como na perspectiva infantil do primeiro prefácio) ou censuradas por normas: “a sensatez da inocência supera as excelências do estudo. Pelo que, terá de ser agreste ou inculto o neologista, e ainda melhor se analfabeto for” (1967: 65).

Nascem de uma disposição/necessidade do espírito para *conformar* a realidade circundante ou conteúdos mentais, refletindo-os (necessidade interna):

E fique à conta dos tunantes da gíria e dos rústicos da roça – que palavrizam autônomos, seja por rigor de mostrar a vivo a vida, inobstante o escasso pecúlio lexical de que dispõem, seja por gosto ou capricho de transmitirem com obscuridade coerente suas próprias e obscuras intuições. São seres sem congruência, pedestres ainda na lógica e nus de normas (1967: 66).

Os incultos gozam de liberdade, são “pedestres ainda na lógica e nus de normas”, não estão presos aos parâmetros com os quais ordenamos o mundo: a lógica, que rege os pensamentos conscientes, a partir da qual se estabelecem “normas”, que regulam a vida social. Logo, “melhor se analfabeto for”, pois se evita a interferência da norma escrita sobre o idioma, uma vez que o registro escrito pressupõe uma relação mais consciente com o sistema lingüístico.

Destituídos desses parâmetros, os incultos estariam mais próximos do inconsciente (são seres “sem congruência”) ou da realidade entendida como caos, de onde surgiriam correlações reveladoras e inusitadas, possibilidades ou excluídas ou não visíveis para a ótica racional. Não seria essa a “sensatez da inocência” que “supera as excelências do estudo”? Não seria essa uma via de acesso a “novos sistemas de pensamento”?

Contrapostas às luzes da razão, as “obscuras intuições” aparecem coerentemente representadas com obscuridade. Essa capacidade é citada como capricho dos rústicos, que também “palavrizam” “por rigor de mostrar a vivo a vida”.

Ao se referir à cunhagem de vocábulos pela classe mais intelectualizada, essa criação ocorreria tanto para “tapar um vazio”, caso em que os vocábulos acabam sendo

incorporados (seus exemplos: niilismo, altruísmo, egotismo, gás, necrotério etc.), quanto a partir de pressupostos morais embasados em explicações lógicas (necessidade externa). Neste último caso, os exemplos de Rosa retomam vocábulos propostos pelo dr. Castro Lopes com o fim de banir galicismos, mas que em sua grande maioria não entraram em uso corrente: cardápio, convescote, preconício, necrópole, ancenúbio, nasóculos, lucivéu, postrídio etc.

Rosa explica a necessidade de recriação do código para a *conformação* da idéia, advertindo “que o termo engenhado venha tapar um vazio” e reiterando o que diz anteriormente: “o novo não valerá o velho”. O novo, assim justificado, aparece como valor eleito na poética do autor quando significar ampliação, revelação: “palavra nova, só se satisfizer uma precisão, constatada, incontestada”.

A ENUNCIÇÃO

Neste prefácio, o foco narrativo oscila entre a terceira pessoa (observador), quando discute os neologismos ou casos ligados à sua criação, e a primeira pessoa do plural, numa voz coletiva que representa os usuários do idioma.

Figurando em terceira pessoa, o narrador permanece bem próximo do tom do primeiro prefácio, construindo a imagem de autor que nos fala. Presença reiterada pela epígrafe e apêndices, formas verbais que pressupõe a voz do autor e não do narrador eleito pelo autor. Há um momento na “glosação”, ao referir-se ao terceiro parágrafo do prefácio, em que Guimarães assume explicitamente o caráter testemunhal do autor e fala de seus tempos de médico:

§ 3

Também ocorre a neologia nos psicopatas, nos delirantes crônicos principalmente. Dois exemplos recorro, de meus tempos médicos:

–“Estou estramonizada!”– queixava-se uma doente, de lhe aplicarem medicação excessiva.

–“Enxergo umas pirilâmpias...” – dizia outro, de suas alucinações visuais. (1967: 68).

Os jogos de sentido são propostos igualmente no plano da enunciação. A começar pela epígrafe, que figura abaixo do título do prefácio:

HIPOTRÉLICO

*Hei que ele é.
Do IRREPLEGÍVEL.*

Considerando que o pronome “ele” da epígrafe se refira ao “hipotrérico” do título e, ainda, o uso arcaico do verbo haver, com sentido de possuir, acreditar (“Tenho que ele é”), podemos dizer que a epígrafe afirma a existência do “hipotrérico”. No entanto, na “Glosação”, a afirmação será relativizada:

EPÍGRAFE

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

ANTENOR NASCENTES. Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa (1967: 67).

Guimarães colhe na história da língua a palavra “irreplegível”, vocábulo incerto, inventado para “pôr em apuros o contendor” e não para representar algo. Um neologismo sem sentido definido que não entrou em circulação, não se estabilizou, permanece nos dicionários como enigma cifrado, um significante em busca de referente. E “irreplegível”, aquele cuja existência é colocada em questão, aparece na posição de autoridade, é quem assina a epígrafe. A existência ou não de “hipotrérico”, portanto, continua em suspensão – quem sabe uma reverberação do “ser ou não ser”: nomear é dar a existência?

Se o corpo do texto pode ser visto, digamos, como defesa do neologismo, o “Pós-escrito” apresenta uma citação de Quintiliano que adverte sobre o uso de novas palavras:

O mais seguro é usar as usadas, não sem um certo perigo cunham-se novas. Porque, aceitas, pouco louvor ao estilo acrescentam, e, rejeitadas, dão em farsa. Usemos, contudo; pois, como Cícero diz, mesmo aquelas que a princípio parecem duras, vão com o uso amolecendo (1967: 69).

A leitura do pós-escrito nos obriga, novamente, a relativizar ou reponderar o dito anteriormente no corpo do prefácio que, à primeira vista, pode soar como manifesto pró-neologismo. À semelhança de um jogo ou uma brincadeira, o leitor é constantemente impulsionado, num ir e vir labiríntico, para o enigma do sentido.

Finalmente, quando assume a primeira pessoa do plural, o narrador fala na condição de usuário do idioma e desse modo tece uma aproximação com o leitor. Ilustramos com algumas passagens:

Somos todos, neste ponto, um tento ou cento hipotrélícos? (1967: 64).

Seja que, no sem-tempo quotidiano, não nos lembremos das e muitíssimas que foram fabricadas com intenção (1967: 65).

De acordo, concedemos (1967: 65).

Verdade é que outros também nos objetam que esta maneira de ver reafirma apenas o estado larval em que ainda nos rojamos, neste pragmático mundo da necessidade (1967: 65).

A utilização do “nós” estabelece uma aproximação (pela identidade de grupo) com o leitor, conferindo-lhe direito à fala, criando uma voz plural (que sugere o coro e o desempenho de sua função).⁵⁸

Nesse prefácio, portanto, a linguagem não é apenas tema, mas igualmente estrutura: mimetiza a própria dinâmica da língua, suas características e elementos constitutivos. A produção de sentido é dramatizada.⁵⁹

⁵⁸ Simões também identifica, em “Cara-de-Bronze”, uma identidade entre o coro grego e as inúmeras vozes: “a composição da *figura* do Cara-de-Bronze é traçada lentamente por um conjunto de vozes indistintas que lembram o coro grego” (s.d.: 146).

⁵⁹ Bernardes (2004) também se ocupa de “Hipotrélíco” e o interpreta como resposta irônica de Rosa à polêmica causada pelo uso intenso de neologismos em sua obra.

2.2.3. “NÓS, OS TEMULENTOS”: O MITO DA CAVERNA

A identidade com o receptor, alçado ao plano da enunciação, será ampliada no terceiro prefácio. Aparece inscrita no título – “Nós, os temulentos” – e na primeira frase que emoldura a narrativa:

NÓS, OS TEMULENTOS

Entendem os filósofos que *nosso* conflito essencial e drama talvez único seja mesmo o estar-no-mundo. Chico, o herói, não perquiria tanto. Deixava de interpretar as séries de símbolos que são esta nossa outra vida de aquém-túmulo, tão pouco pretendendo ele próprio representar de símbolo; menos, ainda, se exhibir sob farsa. De sobra afligia-o a corriqueira problemática quotidiana, a qual tentava, sempre que possível, converter em irreabilidade. Isto, a pifar, virar e andar, de bar a bar (1967: 101).

A primeira frase desse prefácio é a única construída em primeira pessoa do plural, uma assertiva que introduz a “saga” do bêbado (Chico), composta a partir de uma série de anedotas (vários episódios autônomos, narrados em terceira pessoa), metáfora da condição humana, de “nossa” condição, segundo sugere o título. Assim, àquela aproximação entre narrador e receptor, acresce-se à da personagem: somos temulentos (bêbados) semelhante a Chico, herói da narrativa.

A expressão “estar-no-mundo” nos remete à fenomenologia e ao existencialismo, que concebem o homem não como passividade, mas como presença ativa, numa relação fundadora. Se considerarmos a frase uma “chave de entrada”, podemos pensar a narrativa como metáfora de nossa relação com o mundo. O pronome “nós” do título iguala todos à condição de Chico, o bêbado da narrativa: em nosso percurso entramos em relação com as coisas e as pessoas e dessa relação conferimos ao mundo significação.

Assim, realidade e irreabilidade passam a ser uma questão de ponto de vista. Cabe citar sobre a questão Eduardo F. Coutinho:

Aquilo que é tradicionalmente considerado como real revela-se pura aparência e a fantasia – aqui representada pela embriaguez – é

que confere lucidez ao homem. O mistério da vida reside na face oculta dos objetos e, a fim de alcançá-lo, é preciso transpor sua fachada externa, representada pelo senso comum (1991: 232).

Faz parte de nossa condição acreditar no engano dos sentidos, capaz tanto do absurdo quanto do “desilusionante”, ilustrado pelo périplo de Chico:

Exercera-se num, até às primeiras duvidações diplópicas: – “Quando... – levantava doutor o indicador –... quando eu achar que estes dois dedos aqui são quatro”... Estava sozinho, detestava a sozinhião. E arejava-o, com a animação aquecente, o chamamento de aventuras. Saiu de lá já meio proparoxtono.

E, vindo, noé, pombinho assim, montado-na-ema, nem a calçada nem a rua olhosa lhe ofereciam latitude suficiente. Com o que, casual, por ele perpassou um padre conhecido, que retirou do breviário os óculos, para a ele dizer: –Bêbado, outra vez... – em pito de pastor a ovelha. –É? Eu também... – o Chico respondeu, com báquicos, o melhor soluço e sorriso.

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

E, mais três passos, pernibambo, tapava o caminho a uma senhora, de paupérrimas feições, que em ira o mirou, com trinta espetos. –Feia! – o Chico disse; fora-se-lhe a galanteria. –E você, seu bêbado!? – megerizou a cuja. E, aí, o Chico: –Ah, mas... Eu? ... Eu, amanhã, estou bom... (1967: 101).

A quebra de expectativa ao interpretar literalmente a frase do padre, a saída vitoriosa e reveladora da condição de ambos, no caso da mulher feia que o aborda, são exemplos de recursos expressivos e finalidades específicas a que se presta a comicidade. Há algo do herói épico na personagem, já que Chico enfrenta inúmeros outros obstáculos até conseguir chegar em casa: “com segura incerteza” encontra os “copoanheiros” com quem continua suas aventuras, separam-se quando um poste resolve impedi-los de seguir de carro. Chico continua sua odisséia só:

Dera de rodear caminhos, semi-audaz em qualquer rumo. E avistou um avistado senhor e com ele se abraçou: – Pode me dizer onde é que estou? –Na esquina de 12 de Setembro com 7 de Outubro. –deixe de datas e detalhes! Quero saber é o nome da cidade...

E atravessou a rua, zupicando, foi indagar de alguém: –Faz favor, onde é que é o outro lado? –Lá... – apontou o sujeiro. –Ora! Lá eu perguntei, e me disseram que era cá...

[...]

E, vai, uma árvore e ele esbarraram, ele pediu muitas desculpas. Sentou-se a um portal, e disse-se, ajuizado: –É melhor esperar que o cortejo todo acabe de passar... (1967: 103).

A quebra de expectativa (estar tão perdido que precisa ser informado não dos nomes das ruas, mas da cidade), o emprego mecânico dos vocábulos que se precisam pelo contexto (a confusão entre o cá e o lá), a confusão quixotesca da árvore com uma pessoa – todos são mecanismos já discutidos no primeiro prefácio. Há referência, inclusive, à piada utilizada no primeiro prefácio para ilustrar a “fórmula à Kafka”:

E, desistindo do elevador, embriagatinhava escada acima. Pôde entrar no apartamento. A mulher esperava-o de rolo na mão. –Ah, querida! Fazendo uns pasteizinhos para mim? – o Chico se comoveu.

E, caindo em si e vendo mulher nenhuma, lembrou-se que era solteiro, e de que aquilo seriam apenas reminiscências de uma antiqüíssima anedota. (1967: 104).

Chico acredita (chega a se comover com sua alucinação) e movimenta-se a partir dos sentidos, quase sempre enganosos, nem sempre corrigidos (o exemplo acima é exceção). Vimos que sua saga aparece enquadrada pela primeira frase deste prefácio, que nos alerta para nosso drama e conflito essencial – o estar-no-mundo – e para nossa condição análoga a de Chico. Desse modo, a estória pode ser lida como uma versão cômica do mito da caverna de Platão (citado no primeiro prefácio), por representar o engano humano em acreditar na impressão causada pelos sentidos (correlato da alteração causada pela embriaguez, no caso de Chico), visão cômica que denuncia a incapacidade humana de conhecer tanto o mundo quanto a si próprio.

A maior parte da narrativa ocupa-se da volta de Chico para casa; já no mito da caverna, o enfoque maior de Platão é para o que se liberta. Aquele que sai da caverna cega-se inicialmente com a luz⁶⁰ antes de alcançar a contemplação das idéias (*alétheia*, “não esquecimento”); Chico, por sua vez, bebe “para esquecer”, perambula no escuro da

⁶⁰ Veja-se a passagem: “E se o levassem dali à força, obrigando-o a galgar a áspera e escarpada subida, e não o largassem antes de tê-lo arrastado à presença do próprio sol, não crês que sofreria e se irritaria, e uma vez chegado até a luz teria os olhos tão ofuscados por ela que não conseguiria enxergar uma só das coisas que agora chamamos realidades? [...] Precisar-se-á acostumar-se, creio eu, para poder chegar a ver as coisas lá de cima” (PLATÃO, s.d.: 255).

noite e toma sombras como o real (confunde árvore com pessoa, poste com policial etc.). Ao invés de apreender a idéia como essência, Chico contempla as sombras: reflexos enganosos, análogos a sua própria imagem no espelho não reconhecida.

É a afirmação do metafísico, da visão que sobrepõe ao plano dos sentidos um outro plano que lhe é superior e que o rege: o das idéias (das essências). Há muitas implicações nessa suposta tomada de posição e, talvez, a principal seja a de que a “verdade” (*alétheia*)⁶¹ não estaria sendo vista como construção, mas enquanto essência, conforme esclarecem os comentadores de Platão:

As idéias se referem à essência íntima, invisível, verdadeira das coisas e só podem ser alcançadas pelo pensamento puro, que afasta os dados sensoriais, os hábitos recebidos, os preconceitos, as opiniões (CHAUI, 1999: 39).

Seriam reais, eternas e sempre idênticas a si mesmas, escapando à corrosão do tempo, que torna perecíveis os objetos físicos. Mereciam, por isso mesmo, o qualificativo de “divinas”, qualificativo que os filósofos anteriores já atribuíam à *arquê*. Perfeitas e imutáveis, as idéias constituiriam os modelos ou paradigmas dos quais as coisas materiais seriam apenas cópias imperfeitas e transitórias. Seriam, pois, tipos ideais, a transcender o plano mutável dos objetos físicos (PESSANHA, 1979: xviii).

E seria possível ter acesso a esse plano transcendente? Para Platão (*Menon*), “o intelecto pode apreender as idéias porque também ele é, como as idéias, incorpóreo” (PESSANHA, 1999: xviii). Em sua interpretação do mito da caverna, Heidegger “estabelece uma relação interna ou intrínseca entre *paideia* e *aléthea*: a filosofia é educação ou pedagogia para a verdade” (CHAUI, 2002: 262). Para sair da caverna é preciso uma “conversão do olhar” (*paideia*) e um esforço para se alcançar o luminoso, a contemplação das idéias (*aléthea*).

⁶¹ Além do mito da caverna, *A República* (PLATÃO, s.d.: 385-92) se encerra com o mito de Er, ou da reminiscência, como ficou consagrado, em que alegoriza esse conceito de verdade como essência e o saber como desvelamento, reminiscência.

Já vimos que Rosa elege o cômico como modo de desautomatizar o olhar (*paideia*) para chegar a “realidade superior” (*alétheia*), alertando que “a vida também é para ser lida. Não literalmente, mas em seu supra-sendo” (1967: 4).⁶²

Finalmente, nota-se também nesse prefácio a extensão que ocupa o texto ficcional. A voz autoral que com tanta ênfase insinua-se nos dois primeiros prefácios fica aqui restrita ao título e à sua primeira frase. No restante do prefácio, o rol de piadas de bêbados que compõe a saga de Chico, em que prevalece o discurso direto, aquela “voz autoral” que se manifestava como “nós” assume o foco narrativo em terceira pessoa, ou seja, o autor parece ceder lugar ao narrador.

2.2.4. “SOBRE A ESCOVA E A DÚVIDA”: RUPTURA E TRADIÇÃO

“Sobre a escova e a dúvida” é o último e o mais longo prefácio (ocupa vinte e uma páginas), aparecendo dividido em sete partes numeradas e encabeçadas por epígrafes que, apesar de guardarem independência entre si, debatem questões acerca da criação artística; possui também um glossário ao final.⁶³ Em todas as partes predomina a narração em primeira pessoa, momento em que a voz autoral ganha maior dimensão.

Vindo à viagem, em resto de verão ou entrar de outono, meu amigo Roasao, o Rão por antonomásia e Radamante de pseudônimo, tive de apajeá-lo. Traziam-no dólares do Governo e perturbada vontade de gozo, diposto ao excelso em encurtado tempo, isto é, como lá fora também às vezes se diz, chegou feito coati, de rabo no ar [...]. Denunciou-me romances que intentava escrever e que lhe ganhariam glória, retumbejante, arriba e ante todas, ele havia de realizar-se! Lia no momento autores modernos, vorazes substâncias. Explicou-me Klaufner e Yayarts. Deu redondo ombro à velhinha em cãs, por amor de esmola vinda cantarolas fanhosear à beira da mesa. Desprezava

⁶² Percebe-se como preocupação constante na obra rosiana a procura de perspectivas inusitadas. *Sagarana*, por exemplo, procura promover o ponto de vista dos animais tanto em “Burrinho pedrês” quanto em “Conversa de bois”; em *Primeiras estórias*, explora-se a visão marginal dos loucos, velhos, crianças etc.

⁶³ Nesse último prefácio, Rosa aglutina estórias publicadas isoladamente em *Pulso*. Em seu estudo biobibliográfico, COSTA observa: “‘Sobre os planaltos’ (04.03.67) e ‘Caderno do Zito’ (18.03.67), ambos incorporados no item VII do prefácio ‘Sobre a escova e a dúvida’; ‘Inteireza/incessância’ (15.04.67) incorporado no item II de ‘Sobre a escova e a dúvida’; ‘Trastempo’ (22.04.67), incorporado no item III” (2006: 52).

estilos. Visava não à satisfação pessoal, mas à rude redenção do povo. Aliás o romance gênero estava morto. Tudo valia em prol de tropel de ideal. Tudo tinha de destruir-se, para dar espaço ao mundo novo aclássico, por perfeito. Depois do *filet de sôle* sob castelão *bordeaux* seco, branco, luziu-se a *poularde à l'estragon*, à rega de *grosso rubro borguinhão* e *moída por dentaduras de degustez*. Nada de torres de marfim. Droga era agora a literatura; a nossa, *cancalhorda*. Beletristas... Mirou em volta. Paris, e senão nada! As francesas, o *chique* e *charme*, *tufões* de perfume. Desse-se inda hoje uma, e podia levá-la a hotel? – estava-se já na curva do conhaque. – Você é o da forma, *desartifícios*... – debitou-me. – Mas, vivamos e venhamos... – me esquivei, de *nhaniônias*. Viemos ao *Lapin Agile*, *aconchego* de destilada *boêmia* *inatual* e *canções* *transatas*. Encerebrava-se ainda o *Radamante*, sem quanto que *improvando-me?* – Você, em vez de livros verdadeiros, *impinge-nos*... Não o entendi de menos: no mal falar e curto calar, *prisoneiro* de *intuitos*, confundindo sorvete com *nirvana*. Ouviamos a *Vinha do vinho*, depois a *Canção dos oitenta caçadores*. Tinha-se de um tanto *simpatizar*, de *sosiedade*, teria eu pena de mim ou dele? – Não bebo mais, convém-me estar *lúcido*... – um de nós disse (1967: 147).

Na primeira parte desse prefácio, o narrador-testemunha relata o encontro com o amigo Roasao, que vinha a Paris em missão oficial (“Traziam-no dólares do Governo”) e que também era escritor (“Denunciou-me romances que intentava escrever”). São índices claros da representação que o autor faz de si: ele vira personagem. Em ambiente sofisticado, belas paisagens, jantar requintado no restaurante, o debate é sobre o alinhamento literário (clássico *versus* moderno) e coincide com o momento de embriaguez (“estava-se já na curva do conhaque”) – novamente a imagem do temulento. O passeio continua (“Viemos ao Lapin Agile, *aconchego* de destilada *boêmia* *inatual* e *canções* *transatas*”) e, no auge da embriaguez a que se soma o embevecimento da música, narrador e personagem passam a se confundir e a espelhar-se/dissolver-se um no outro:

“Tinha-se de um tanto *simpatizar*, de *sosiedade*, teria eu pena de mim ou dele?” (1967: 147).

“–Não bebo mais, convém-me estar *lúcido*... – um de nós disse.” (1967: 147).

“Não ri. Ele era – um meu personagem: conseguira-se presente o Rão no orbe transcendente.” (1967: 147).

“Eu era personagem dele!” (1967: 148).

“Agora, juntos, vamos fazer um certo livro?” (1967: 148).

Rosa desdobra-se em duas personagens que vão se contrapor num embate entre o clássico e o moderno, que poderia, talvez, revelar dois pilares principais de sua poética.⁶⁴ Representante de nosso modernismo, Rosa incorpora em sua obra a herança clássica, aquela mesma que foi o primeiro alvo de ataque da geração heróica. Os modernistas rediscutiram fontes canonizadas ao valorar outras culturas que participavam das entranhas do país: a tradição oral, a cultura popular, a indígena, a negra, a cabocla etc. O que, no modernismo em geral, se coloca como contraposição, Guimarães propõe como conciliação: “– Agora, juntos, vamos fazer um certo livro?” (1967: 148).

Guimarães parece personificar essa contraposição nas duas projeções autorais: o Rosao e o narrador personagem, seu *alter ego*. Constrói, assim, uma metáfora da condição do autor: não há discurso “sincero”, há apenas a possibilidade de inscrever-se enquanto personagem de si próprio; não é Rosa que fala, mas a máscara autoral que constrói. E, nesse prefácio, fica explicitado o fato de a voz autoral poder estender-se às personagens. Perspectivas diversas, multiplicidade do olhar.

Já na segunda parte, esse narrador em primeira pessoa justifica sua postura idealista, considerando a “realidade” sensível ilusão dos sentidos – “Meu duvidar é da realidade sensível aparente – talvez só um escamoteio das percepções” – e a dúvida como via para a “verdade” – “Meu duvidar é uma petição de mais certeza”. Apresenta, ainda, em tom confessional, a influência sócio histórica – “Meu mestre foi, em certo sentido, o Tio Cândido” –, o convívio com a cultura rural, e a tarefa da arte: “Daí, um dia, deu-me a incumbência: ‘–Tem-se de redigir um abreviado de tudo’” (1967: 148-9).

Também, na terceira parte, a personagem (Lucêncio) e o narrador se confundem em muitos momentos e na própria experiência com o tempo relatada por ambos, a de sua anulação:

o que mais 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. Não se imagina o perigo que ainda seria, algum dia, em alguma parte, aparecer uma coisa de veras adequada e perfeita (1967: 150).

⁶⁴ Paulo Rónai (1976: 196) também lê esse trecho como o debate de Rosa com seu alter ego acerca do engajamento artístico.

O tempo é considerado limitante do conhecimento: “Até hoje, para não se entender a vida, o que de melhor se achou foram os relógios. É contra eles, igualmente, que *teremos* de lutar...” (grifos nossos). Livres do âmbito do tempo, do espaço, da causalidade e da razão (formas *a priori* da sensibilidade e do conhecimento), teríamos, então, o estado de transcendência. O uso da primeira pessoa do plural ao se dirigir ao leitor estabelece uma aproximação: é um depoimento do narrador ao leitor (assim como de Lucêncio ao narrador) sobre essa sua experiência.⁶⁵

A quarta parte discute o “estar-no-mundo”, um “encontrão” (“Indo, andando, dei contra acelerado homem”) ocasional deflagra o debate acerca da relação entre sujeito e mundo, que não é passivo e também se manifesta (“O mundo se assustou em mim”). O narrador relata os demais “desencontros” do dia (perde o ônibus, pega táxi, dá novo encontrão com um colega e o xinga) que deságuam no encontro amoroso. Perspectiva existencial: o ser no mundo e o mundo no ser, inter-relação que constitui o ser como vivência, experiência.

Na quinta parte, uma situação extremamente cotidiana, o uso da escova de dentes, serve para metaforizar sua posição diante da tradição (conservação) e da renovação (reforma): “De manhã, razoável não seria primeiro bochechar com água ou algo, para abolir o amargo da boca, o mingau-das-almas? E escovar, então, só depois do café com pão, renovador de detritos?” Diante do evidente, o narrador não entende por que a tradição, nesse caso, é mantida: “Cumprem o inexplicável”. A tradição é herança inevitável, mas que não precisa necessariamente ser reafirmada, pode ser negada ou transformada. Valoriza-se, assim, o poder individual de transformação e uma visão menos determinista do sujeito que é “falado” pelos discursos, do sujeito vítima das conformações ideológicas da linguagem; em outros termos, seria justamente operando a linguagem que o sujeito escaparia a suas coerções.

⁶⁵ Cf. Araujo que, analisando esse episódio a partir da personagem Lucêncio, resgata outra tradição: “Lucêncio era filho de Romaniano, um dos amigos de Santo Agostinho, e um dos personagens de seu diálogo, *Contra Acadêmicos*. [...] Santo Agostinho argumenta que o conhecimento é possível, apoiando-se na teoria platônica do conhecimento, que distingue o mundo intelectual do mundo dos sentidos. [...] Lucêncio é, ainda, personagem do diálogo *De Beata Vita*, que trata da felicidade: aquele que procura a verdade é aquele que vive segundo o que há de mais elevado no homem – a razão” (2001: 53-4).

Na sexta parte, a voz autoral é radicalizada. Compõe-se de um testemunho sobre a criação artística, apresentando o artista como rapsodo, como intermediário entre nós e um plano metafísico (as histórias aparecem sempre “fora” do autor, são sempre algo captado, recolhido). Em se tratando de um autor que demonstra profundo domínio do código verbal, capaz de tecer seu texto de modos surpreendentes, tal postura entrechoca-se com a prática. Rosa faz uma coisa (a artesanaria de seu texto é indiscutível) e diz outra (o escrever inspirado): esse desencontro parece relativizar o tradicional antagonismo traçado entre os postulados da inspiração e da construção no processo artístico de criação, no qual, na verdade, ambos estariam implicados. A manipulação do código lingüístico operada por Rosa em sua obra (e também discutida no primeiro e no segundo prefácios) deixa clara ao leitor uma intenção humana em ato. A inspiração, o *insight*, segundo esse autor-narrador, se dá em momentos de entorpecimento da consciência. É o que se confessa nessa parte: “Talvez seja correto eu confessar como tem sido que as histórias que apanho diferem entre si no modo de surgir”.

E como surgem as histórias/idéias?: em sonho (“Buriti”), ao amanhecer (“Conversa de bois”), inesperadamente (“A terceira margem do rio”: “veio-me na rua, em inspiração pronta e brusca, tão ‘de fora’, que instintivamente levantei as mãos para ‘pegá-la’, como se fosse uma bola vindo ao gol e eu o goleiro”), brincando com a máquina de escrever (“Manuelzão e Miguilim”), sob a ação da saudade e do álcool (“O Recado do morro”). Todos os exemplos arrolados, em que ocorre a inspiração, ou o *insight*, referem-se à situação de distensão. O autor dá destaque especial a *Grande sertão: veredas* nesse processo: “Quanto ao GRANDE SERTÃO: VEREDAS, forte coisa e comprida demais seria tentar fazer crer como foi ditado, sustentado e protegido – por forças ou correntes muito estranhas” (1967: 157-8).

Em todos esses momentos de “inspiração” (ou de *insight*) tem-se o “entorpecimento da consciência”; em outros termos, há uma espécie de relaxamento da censura que propicia a criação ou a “manifestação inconsciente”:

Esse inconsciente germinador de imprevistos, segundo a leitura de Lacan, seria responsável por certos momentos originais e belos da escritura. Assim, por vias transversas, a idéia romântica de inspiração

encontra um modo sutil e solerte de aninhar-se nas dobras do conceito de inconsciente genético (BOSI, 1993: 14).

Partindo de pressupostos psicanalíticos, a crítica genética observa nos sucessivos textos compostos até o texto publicado a manifestação de processos oníricos da condensação, do deslocamento e da associação dos contrários. Também considera que qualquer “escolha está contaminada de inconsciente” (WILLEMART, 1993: 25) e de desejo – desejo do narrador:

Em primeiro lugar, o escritor não é esta mônada isolada que poderia reivindicar para ele só o que produz; como todos, é o resultado de uma série de desejos escalonados sobre várias gerações e o fruto de um momento cultural preciso. Em seguida, utiliza uma língua carregada de sentidos que o domina e o submete mais frequentemente do que pensa. E, enfim, esta mesma língua, uma vez no papel e através da narrativa, força acomodações, desloca elementos tanto ao nível do sintagma quanto do paradigma.

Poderíamos falar então de um desejo do narrador? Sim, se se considerar este como catalisador de tal momento cultural (WILLEMART, 1993: 26).

Estro, inspiração, inconsciente ou desejo – a falta de controle consciente marca todas as tentativas de explicação desse fenômeno na gênese artística, inclusive a de Rosa através de seu narrador-autor. Rosa não discute o trabalho com a composição textual, talvez se detenha na questão da “inspiração” por ser um aspecto que não deixa rastros aparentes no texto.

Nesse último prefácio, há, ainda, uma “confissão” surpreendente que redimensiona a distinção “realidade” e ficção. Rosa narra o caso de uma estória que não chega a terminar (“A fazedora de velas”), mas que revive posteriormente: o lugar imaginado e descrito é encontrado, depois, como lugar real; a experiência da doença do narrador, antes pressentida, será sentida, vivida, mais tarde, pelo autor:

Daí a meses, ano, ano-e-meio – adoeci; e a doença imitava, ponto por ponto, a do Narrador! Então? Más coincidências destas calam-se com cuidado, em claro não se comentam (1967: 158).

Apresenta, assim, a possibilidade da memória ficcional se inscrever como experiência vivida, podendo ser ativada em situações semelhantes: ficção seria “realidade”, na medida em que se constitui em experiência que se sedimenta na formação do sujeito; possível de ser resgatada na prática pessoal.

Essa coincidência entre realidade e ficção é reafirmada por meio do exemplo de Gilberto Freyre em sua obra *Dona Sinhá e o filho padre*. Em função desse romance, Freyre teve de enfrentar reclamações de pessoas que o acusavam de “abusar-lhes o nome” (homônimos reais das personagens Dona Sinhá e o Francês). Guimarães considera que houve uma superposição entre realidade e ficção, concluindo: “Sei que o autor, ademais de cauto, tem, para o mais-que-natural, finas úteis antenas” (1967: 159). O autor como catalisador de um momento histórico cultural específico justifica a assertiva final dessa parte do prefácio: “Às vezes, quase sempre, um livro é maior que a gente” (1967: 160).

A sétima e última parte do quarto prefácio narra o transporte de gado pelos vaqueiros, viagem na qual o narrador se apresenta novamente como Rosa, ou melhor, “dr. João”:

A gente de levante, a boiada a querer pó e estrada, melindraram-se esticando orelhas os burros de carguejar, ajoujados já com tralha e caixotes. Alguém disse: –Dr. João, na hora em que essa armadilha rolar toda no chão, que escrita bonita que o sr. vai fazer, hein? Os vaqueiros dos Gerais riem sem dificuldade. Zito só observou: –O sr. está assinando aí a qualquer bobajada? Antes apreciara minha caderneta atada a botão da camisa por cordel que prendia igual o lápis de duas pontas: – Acho bom vosso sistema... Mas montava agora muar de feia cor e embocava o berrante, vindo assumir sua vanguarda. Saía-se, na alva manhã, subia-se a Serra. (1967: 161).

Novamente é proposto o tom intimista do autor que conversa com um amigo. Zito, personagem principal, é o guia da boiada, um vaqueiro poeta (representação reiterada na obra rosiana) que colecionava nomes de vacas, fazia e declamava versos, além de entoar o berrante. Era também bom cozinheiro e possuía um agudo olhar para as coisas:

Acampar outrossim pedia respeito à topografia: – Aqui não senhor, só da banda de lá do riacho... – por regra enxuta. Pois, no tempo-das-águas, qualquer enchente podia num átimo de noite se engrossar (1967: 163).

–E a verdade? – fiz.

Zito olhou morro acima, a sacudir os ombros e depois a cabeça. –O sr. ponha perdão para o meu pouco-ensino... – olhava como uma lagartixa. –A coisada que a gente vê, é errada... – queria visões fortificantes (167: 164-5)

Em “a coisada que a gente vê é errada” tem-se novamente em cena uma visão metafísica da existência.

Aqui, a convivência entre o dr. João e Zito pode representar o encontro entre o rural e o urbano, o rústico e o culto, o popular e o erudito, cifrado principalmente em discurso indireto (ao contrário de *Grande sertão: veredas* em que o discurso direto de Riobaldo toma toda a extensão do romance e a presença do homem culto se dá indiretamente, é apenas pressuposta pelo discurso). A perspectiva é a do autor, ou melhor, do “dr. João”, o escritor (“Dava eu de prenarrar-lhe romance a escrever”) que acompanha o transporte da boiada e, nesse testemunho, Zito ganha destaque.

O prefácio se encerra com um “glossário” de 39 termos, na maioria vocábulos comuns (artelho, boemia, calcáreo, dobro, ensosso etc.), sendo que alguns deles comportam indicação peculiar de prosódia (antinômia, especiária, maquinária, misântropo, rúbrica). Destacamos os dois últimos vocábulos, relacionados diretamente com a obra:

tutaméia: nonada, baga. ninha, inânias, ossos de borboleta, quiquiriqui, tuta-e-meia, mexinflório, chorumela, nica, quase-nada; mea omnia (1967: 166)

Yayarts: autor inidentificado, talvez corruptela de oitiva. Não é anagrama. (pron. iáiarts.) Decerto não existe (1967: 166).

O sentido do termo “tutaméia” como “algo sem importância”, aplicado ao título da obra, pode indicar uma ironia, uma inversão, dada a grande relevância que Rosa atribuía à obra (vide os testemunhos de Rónai e Harss, citados anteriormente). Por outro lado, o título ratifica a representação recorrente do *nada* na obra, que nos remete a uma

tradição filosófica – já mencionada – que o considera expressão daquilo que a ordem exclui, mas que participa do *Dasein*.

Em seu estudo, Araujo propõe *Tutaméia* como desenvolvimento e aprofundamento de uma questão central de *Grande Sertão: Veredas*:

Outra dessas últimas palavras de *Grande sertão: veredas* parece ser, agora, aquela que define o tema central de *Tutaméia* (*Terceiras estórias*). Trata-se de “nonada”, palavra que se encontra no começo – é a primeira – e no fim – é uma das últimas – do romance: que lhe serve de moldura [...].

Tutaméia pareceria, portanto, ser uma *nonada*, um *quase-nada*, algo sem relevo, aparentemente sem valor, inócuo, que passa despercebido: ninhã, inânias, ossos-de-borboleta, quiquiriqui, mexinflório, chorumela, nica. Sua aparente falta de importância estaria figurada na extensão e no conteúdo dos contos: textos mínimos, não passando, na maior parte das vezes, de três páginas, com relatos de estórias de vaqueiros e bois, de barqueiros e ciganos, comuns no interior de Minas.

Tutaméia seria ainda, paradoxalmente, *tuta-e-meia*: por um lado, seria meia a mais, ajuntada a algo que já é um todo, o que é um absurdo; ou seria toda e, ao mesmo tempo, meia, o que seria um outro absurdo. E é, também, *mea omnia* todos meus: toda de Guimarães Rosa (2001: 11-2).

Partindo do raciocínio de Araujo, poderíamos ainda pensar a leitura de “nonada” que inicia *Grande sertão: veredas* com a lemniscata, o sinal de infinito, que o encerra: a passagem do nada ao infinito. Assim sendo, o ponto de partida para a transcendência seria o nada: *tuta-e-meia*, a metade do todo esquecida, mas constantemente lembrada em *Tutaméia*. Do nada (a que o cômico dá acesso) ao infinito, ao *Dasein*.⁶⁶

“Yayarts” parece reeditar o “Irreplegível”: paradoxalmente, um autor que não existe (personificação do nada?) e que é citado na primeira parte, no parágrafo inicial do prefácio (novamente o final do prefácio nos remete a seu começo, exigindo releitura), quando Rosa discute com seu *alter ego*:

Denunciou-me romances que intentava escrever e que lhe ganhariam glória, retumbejante, arriba e ante todas, ele havia de

⁶⁶ Bastaria remeter a alguns títulos de *Primeiras estórias* para percebermos também aí a exploração dessa temática: “Nada e a nossa condição” (que utiliza o processo de nilificação descrito em *Tutaméia*) e “Nenhum, nenhuma” (a experiência da reminiscência e contemplação de arquétipos).

*realizar-se! Lia no momento autores modernos, vorazes substâncias.
Explicou-me Kaufner e Yayarts. (1967: 147).*

Participa da composição do livro o jocoso e o lúdico: o dizer e desdizer; a relativização; o citar com seriedade inventando, semelhante a uma brincadeira, o que na verdade não existe; o movimento, enfim, exigido pela leitura através de inúmeras conexões propostas. A imagem de autor construída parece divertir-se com o leitor. Ressalte-se também o fato de, na primeira parte desse prefácio, as personagens (desdobramentos do autor) estarem em plena pândega: comiam à farta e com requinte, bebiam até a embriaguez, ouviam música, passeavam, conversavam etc. Movimentavam-se numa atmosfera dionisiaca.

2.3. O SENTIDO SOBE AO PALCO: O DEBATE ESTÉTICO

Da embriaguez à sobriedade, o narrador testemunha (a “máscara autoral”), nesse último prefácio, está situado no plano do enunciado (também plural, já que são espaços e momentos diversos determinados pela divisão das partes). Vimos antes que a explicitação da voz autoral se dá por gradação crescente, da pretensa objetividade da terceira pessoa do primeiro prefácio ao tom confessional do último. Assistimos, assim, ao percurso da voz autoral: do plano da enunciação, marcado pelo distanciamento (terceira pessoa “objetiva” – característica dos prefácios tradicionais), para dentro do plano do enunciado (tom confessional da primeira pessoa, radicalizado por Rosa). Nesse *travelling*, o narrador-autor carrega consigo personagem, receptor, linguagem e contexto; juntos, no plano da enunciação, dramatizam o sentido, isto é, colocam-no em cena.

Conforme já assinalado, o leitor será aquele a quem o narrador se dirige no primeiro prefácio (resguardando sua distância do plano do enunciado), será incorporado na voz plural do segundo prefácio e será, ainda, identificado com a personagem principal em “Nós, os temulentos”. Logo, o leitor pressuposto na obra é gradativamente carregado para o espaço ficcional criado pela articulação dos prefácios. Também a

linguagem participa desse espaço tanto como tema – aliás, assunto central em “Hipotréllico”, em que a flutuação do sentido é mimetizada – quanto como “corpo” presente: atente-se para as longas e enigmáticas listas de sentenças, vocábulos e citações espalhadas pelos prefácios.

Podemos ver aí um diálogo com a modernidade, que tem atribuído lugar de destaque ao texto e ao contexto na construção do sentido: a manipulação da perspectiva – tão explorada pelas vanguardas –, a experiência necessária à narração, a intervenção da recepção são algumas das instâncias que concorrem nessa busca, incessante, já que “meu duvidar é petição de mais certeza” (ROSA, 1967: 149). Portanto, Guimarães discorre sobre sua arte por meio de uma analogia que recria o sistema de construção do sentido. Discute a arte literária a partir dela mesma. O debate estético, que sempre esteve presente em sua obra,⁶⁷ ganha em *Tutaméia* lugar central. Tomados em conjunto, portanto, os prefácios parecem colocar em cena a enunciação e a construção do sentido.

Há outras duas constantes que atravessam os quatro prefácios, além das questões mais diretamente relacionadas à criação literária, a merecer destaque: o *empirismo*, que em maior ou menor grau comparece em todos eles, e a busca por *novos sistemas de pensamento* (objetivo declarado para o uso das estruturas do cômico). O empirismo – a experimentação, a experiência do ser em estar no mundo como via para o saber – é recorrente na obra rosiana e surge muitas vezes associado à questão autoral.⁶⁸

Para o leitor, aliás, é inevitável associar determinadas passagens ao autor: o personagem médico que deambula por vilarejos de Minas; ou o médico que oferece os óculos a Miguilim e a própria experiência de Miguilim ao ver o mundo transformado quando experimenta os óculos (Rosa era míope); a experiência relatada em “O espelho” (*Primeiras estórias*); o acompanhamento confesso da boiada etc. A representação autoral é colocada em evidência em *Tutaméia*, mas já aparecia na obra precedente de Rosa de modo mais sutil. A questão autoral, enfim, atravessa a obra rosiana, ganhando

⁶⁷ A guisa de exemplo, bastaria lembrar do debate sobre os gêneros que atravessa sua produção: *Sagarana* (“parecido com a saga” ou “falsa saga”); *Primeiras estórias* (“estória” como narrativa curta); *Grande sertão: veredas* (saga, mito); *Corpo de baile* (cujas narrativas são denominadas de poema, romance, conto, novela).

⁶⁸ Assunto já explorado, como vimos, por Novis (1989), Fantini (2003), Duarte (2001), entre outros.

relevo em *Tutaméia*. Eis aqui mais um ponto de debate com certa crítica que, ao privilegiar a *literariedade*, deixava de considerar o autor e os traços de *intencionalidade* identificáveis nos textos, ou de seu poder de controle sobre a linguagem.

2.4. Retomada de estruturas da comédia antiga

Conforme observamos, os prefácios funcionam como *articuladores*, como uma *clave* “que ajusta o tom e o timbre” (NUNES, 1969: 205) do conjunto de estórias e, além disso, sua disposição na obra (exceção ao primeiro) estabelece uma *pausa* no fluxo das narrativas. A voz autoral, a voz coletiva, o debate estético, a *pausa* estabelecida são correlatos aos elementos da *parábase*, elemento da comédia clássica que Rosa conhecia e procurava incorporar. Em carta de 25/11/1963 a seu tradutor italiano, referindo-se a *Corpo de baile*, Guimarães escreve: “No ‘índice’ do fim do livro, ajuntei sob o título de ‘Parábase’, três das estórias. Cada uma delas, com efeito, se ocupa em si, com uma expressão da arte” (ROSA, 1980: 58). As narrativas a que se refere são: “Uma estória de amor” (centrada nas “estórias, sua origem, seu poder”), “O recado do morro” (narrativa de “uma canção a formar-se. Uma revelação”) e “Cara de Bronze” (voltada para a busca da poesia).

A *parábase* (etimologicamente, o “ato de andar para o lado ou além de”) é uma parte exclusiva da comédia antiga em que o coro avançaria em direção aos espectadores e declamaria os versos olhando para eles. É um momento de parada da ação em que são “retomados e rediscutidos os principais temas das peças sob a perspectiva do coro e, num certo momento, também sob a do poeta. Constitui, portanto, um ponto de encontro entre ele, o coro e os espectadores, aos quais se dirige” (DUARTE, 2000: 13). A *parábase* cumpre também outras funções: a didática (censuras e conselhos à cidade); a de autopromoção do poeta (em vista dos concursos dramáticos de então); a de espaço para polêmicas literárias de natureza metalingüística.

Ainda, a *parábase* promoveria a mediação entre ficção e realidade, “transpondo para o plano da cidade as questões situadas em um mundo fantástico. Ela seria um elemento de mediação, reelaborando as principais imagens da peça e projetando o

desenvolvimento que terão na sequência” (DUARTE, 2000: 39). Ora, parece ser justamente esse um dos papéis desempenhado pelos prefácios em *Tutaméia*: o de articulação entre as quarenta histórias; o de espaço de debate acerca da criação, natureza e função da literatura; o espaço de confluência de autor, receptor e personagem; o encontro da construção do sentido. O diálogo autor-leitor e o jogo discursivo nesse apelo direto ao receptor são também características da parábase:

Tanta ênfase tem como função chamar a atenção dos espectadores e situá-los na peça. Considerando-se que a comédia antiga observa uma estrutura composta de elementos fixos que se sucedem numa ordem determinada – prólogo-párodos-ágon-parábase-cenas episódicas entremeadas por estásimos-êxodo –, o poeta teria como controlar as expectativas de seu público ao indicar o andamento da peça. Através do uso de fórmulas próprias, o poeta poderia anunciar o início de uma seção e depois, por meio de cenas intercaladas, postergá-la, atizando assim a curiosidade dos espectadores com esse alarme falso. Em seguida, seria necessário marcar com clareza seu verdadeiro começo para de novo atrair a atenção do auditório (DUARTE, 2000: 33).

A parábase possui um caráter dinâmico e flexível, apesar de constituir um elemento formal sofisticado e que obedecia a determinadas regras (convenções literárias) composicionais (pés métricos específicos, p. ex.); serviu de campo para várias experiências formais, segundo atesta a obra de Aristófanes, cujas parábases se transformaram ao longo do tempo.⁶⁹

Característica também fundamental da parábase é a “parada da ação”, pausa, que chegou a ser vista como atentado às leis do drama por promover a quebra da ilusão dramática. A crítica mais recente tem demonstrado que a suspensão da ilusão dramática não acarreta necessariamente *ruptura*, mas um jogo entre “ilusão” e “desilusão”.⁷⁰

⁶⁹ Fato amplamente demonstrado pela crítica. Dentre outros: Duarte (2000), Hubbard (1991), Harsh (1934).

⁷⁰ Duarte assinala que “Ao se examinar as ocasiões em que há ruptura de ilusão na comédia, e elas não estão restritas apenas à parábase, conclui-se que seu efeito cômico depende do jogo entre ilusão e, diga-se, desilusão. Em outras palavras, se a comédia abusa tanto desse recurso, não é porque ela se constitua num drama anti-ilusionista, muito pelo contrário. Ela se apraz em testar os limites do gênero e é no desafio às convenções, especialmente às que são levadas a sério na tragédia, que ela se destaca. Um dos materiais mais ricos da comédia é o metateatro, ou seja, a autoreferência. [...] este procedimento não implica na suspensão do manto ficcional, quando a ilusão é quebrada o que se encontra não é a realidade, mas uma segunda ficção” (2000: 46).

A estrutura da comédia antiga já prevê que a ação dramática seja suspensa e que o corifeu se dirija diretamente ao público em nome do poeta,⁷¹ é uma expectativa previamente dada. No caso de *Tutaméia*, Guimarães cria essa expectativa ao encabeçar suas “parábases” com o termo “prefácio”: pressupõe pausa no fluxo ficcional e prevê a presença da voz autoral – os dois aspectos fundamentais da parábase. A pausa não significa, como vimos, elemento desagregador da comédia, mas articulador de cenas e temas, além de responsável por sua unidade. Nesse sentido suas funções seriam:

promover a identificação do poeta com o herói cômico, numa primeira instância, e depois destes dois com o coro, celebrando assim a convergência dos pontos de vista; passar em revista os principais temas tratados na peça até então, preparando a audiência para sua resolução na seqüência (DUARTE, 2000: 55).

A convergência dos pontos de vista é também apontada por Dover (1972: 52), que defende o caráter conciliatório da parábase, visando à promoção da *homonóia*, ou seja, do consenso entre os cidadãos. Reiteramos que, em *Tutaméia*, os prefácios também promovem tal espaço de encontro, de comunhão de várias vozes (autor, leitor, personagens) no debate sobre a construção do sentido.

Enfim, a nosso ver a temática fundamental da parábase, e que comparece igualmente nos prefácios de *Tutaméia*, é a metalinguagem: o escritor dialoga com o público e com a tradição sobre seu fazer artístico. Há, no entanto, o aspecto quantitativo a considerar, pois a parábase é tradicionalmente *um* momento que pode aparecer duplicado na comédia.

Levando-se em conta, então, as características do primeiro prefácio – distanciamento da terceira pessoa, o tom apodítico, a visada dedutiva –, poderíamos aproximá-lo do prólogo, que possui caráter expositório e elucida os espectadores sobre o tema central da peça. Sua posição fixa no início da peça pressupõe o público como destinatário e suas raízes assentam-se na tragédia, cujos prólogos Aristófanes parodiava (HANDLEY, 1988). Enquanto abertura da obra, portanto, não produz a “parada da ação

⁷¹ Entende a crítica que o comediógrafo desenvolve nas parábases uma “identidade poética” que não corresponde necessariamente ao que ele é (correlato ao conceito de autor implícito do qual estamos nos valendo).

dramática”, afastando-se nesse aspecto da parábasis. O prólogo não interrompe a ação dramática dada sua posição inicial, mas se apropria do drama como referente no diálogo que estabelece com o leitor:

The parabasis is the most sustained suspension of the dramatic action that occurs regularly in the course of a comedy, but there are two other points at which we may expect to find the personages of the play speaking to us rather than to one another: at the end, to tell us that the play is over, and at the beginning, to explain to us what it is about (DOVER, 1972: 53).

Os comentários estéticos e metalingüísticos não são exclusivos da parábasis, participavam igualmente dos prólogos de Aristófanes, “o que sugere que já estivessem integrados a essa parte e não que tenham migrado para ela com a supressão da parábasis” (DUARTE, 2000: 40-1).

Além da metalinguagem, o prólogo e a parábasis se assemelham ao pressupor a presença da voz autoral.⁷² Sabemos que o primeiro prefácio de *Tutaméia* foi o único escrito exclusivamente para a obra, vimos igualmente tratar-se, conforme ocorre geralmente nos prólogos, de uma exposição objetiva, endereçada ao leitor, que introduz as questões fundamentais do cômico – sua natureza, funções e estruturas –, questões que serão retomadas, trabalhadas, desdobradas nos demais prefácios, e que se estarão presentes ainda nas estórias, sob perspectivas diversas.

Nesse sentido, assim como se percebe uma identidade maior entre o primeiro prefácio e o prólogo, uma aproximação pode ser feita entre o terceiro prefácio – “Nós, os temulentos” – e o párodo, parte da comédia em que ocorre a entrada do coro. O coro representa os cidadãos e é geralmente mascarado, sua entrada estabelece também uma pausa na ação dramática. Para Vernant, no caso da tragédia, o drama se estrutura através da tensão entre coro e herói:

⁷² Embora estejamos considerando a construção da voz autoral, Hunter aponta que as peças de Aristófanes podem ser divididas entre as que possuem prólogo narrativo (*Acarnenses*, *Cavaleiros*, *Nuvens*, *Vespas*, *Paz*, *Aves*) e aquelas (*Lisístrata*, *Tesmofórias*, *Rãs*, *Pluto*) em que a exposição é conduzida principalmente por diálogo; alerta, ainda, para o fato de o prólogo cômico poder ser conduzido por um personagem (seria o caso de *Cavaleiros*, *Vespas*, *Paz* e *Aves*).

[...] de um lado, o coro, personagem coletiva e anônima encarnada por um colégio oficial de cidadãos cujo papel é exprimir em seus temores, em suas esperanças, em suas interrogações e julgamentos, os sentimentos dos espectadores que compõem a comunidade cívica; de outro lado, vivida por um ator profissional, a personagem individualizada cuja ação constitui o centro do drama e que tem a figura de um herói de outra época, sempre mais ou menos estranho à condição comum do cidadão. A esse desdobramento do coro e do herói trágico corresponde, na língua da tragédia, uma dualidade (1999: 12).

Aristóteles também define o coro como o povo: “Na cena, os atores imitam o herói porque, entre os antigos, não havia heróis que não fossem chefes e reis; o povo era o comum dos homens que compõem o coro” (in *Problemata*, apud VERNANT, 1999: 12). Se a tragédia se estrutura pela polaridade entre coro e herói, na comédia, inversamente, a inter-relação entre coro e herói se resolve pela conciliação.

Já a partir do título, “Nós, os temulentos” se abre através dessa voz plural que se autodenomina temulentos, análogo ao coro mascarado. Seria, assim, um coro de humanos embriagados que, por meio do paralelismo com a personagem Chico, vivem o engano dos sentidos (característico do cômico). Nessa paródia do mito da caverna, em que autor, coro e personagem se equivalem enquanto bêbados, vemos representada a situação ridícula do humano ludibriado pelos sentidos, convicto diante do engano. Só nos resta rir dessa situação cômica, fato que tornaria possível transcender nossa situação ridícula, pois implicaria reconhecer nossos limites. Nesse prefácio, há um caráter didático vinculado a um ponto de vista metafísico, ao estabelecer o engano humano que deve ser corrigido. Convoca-se, nesse caso, portanto, também a força coercitiva do cômico descrita por Bergson: ninguém quer ser objeto de derrisão, aquilo de que se ri, conseqüentemente, é rejeitado do comportamento social.

Devemos ressaltar que a identificação de elementos e estruturas da comédia antiga em *Tutaméia* não está sendo apresentada como reproposição do clássico. Semelhante a outros elementos da tradição, Rosa os reconfigura segundo seus objetivos estéticos. Nesse caso, é fundamental notar que ele retoma justamente as estruturas que promovem a presença autoral e o debate estético. Podemos, inclusive, considerar o diálogo da primeira parte do último prefácio como reverberação do agôn: o debate

(sobre o tema nuclear) entre dois contentores, cuja posição também pode variar (HANDLEY, 1988).⁷³ Já sublinhamos esse embate discursivo entre os dois “Rosas” (construções projetivas do autor) ali representados, num confronto entre o clássico e o moderno, que se fecha com a proposta de conciliação (*homonóia*)⁷⁴ com a herança clássica, aquela contra a qual se colocou a geração heróica.

2.5. O AUTO-RETRATO: ROSA RADAMANTE

Em *Tutaméia*, determinadas estruturas típicas da comédia antiga são arregimentadas para a encenação da enunciação, colocando em primeiro plano o debate estético e a voz autoral. Vimos como a representação autoral transita da seriedade do primeiro prefácio (temperado com o humor das anedotas), funcionalmente identificado com o prólogo que anuncia a temática da obra, para, gradativamente, a perspectiva cômica nos demais prefácios. A identificação com o receptor, apenas insinuada no segundo prefácio (“Hipotréllico”), será confirmada em “Nós, os temulentos” que aproximará, ainda, autor e leitor do herói cômico (os três associados à embriaguez). A identidade comum entre esses elementos se consagra no último prefácio, quando o autor veste a máscara cômica, explicitada por seu pseudônimo Radamante, para ingressar no plano do enunciado:

*Vindo à viagem, em resto de verão ou entrar de outono, meu
amigo Roasao, o Rão por antonomásia e Radamante de
pseudônimo, tive de apajeá-lo* (1967: 146).

⁷³ Nos *Cavaleiros*, de Aristófanes, há dois agóns, um antes da parábase principal e outro depois; n’*As nuvens* também há dois agóns, ambos na última parte da peça.

⁷⁴ In fact there is another well-established claimant, some say a still stronger one, to be an archetypal element of comedy. This is the formal debate, for which the name *agon*, like much other technical terminology, is a legacy of the nineteenth century. In its canonical form, the *agon* has balancing *epirrhemes* in tetrameters in which the two principals present their arguments (E); each of these runs into a conclusion, like the *anapaests* of the *parabasis*, for which the traditional name is *pnigos* ‘choker’ (P); each *agon* is prefixed by a matching exhortation (*katakeleusmos*) from the chorus (K); each half of the debate, so constituted, has one of a pair of lyric odes (O), and the whole sequence is rounded off by a concluding section, like that of the *anapaests* of the *parabasis*, namely the *sphragis* or ‘seal’(S)” (HANDLEY, 1988: 361).

Minois, ao discutir a importância do riso na vida cotidiana dos gregos, afirma que “a comédia atribuía a invenção da brincadeira a dois prestigiados heróis míticos: Rhadamante e Palamede, e o personagem homérico Térsito, que despeja impertinências e injúrias, pode ser considerado como bufão guerreiro” (2003: 57).⁷⁵ Essa máscara cômica com a qual o autor se encena, então, destacaria o lúdico, aspecto já presente, como vimos, no jogo de sentidos que a obra propõe. Assim, ao se autodenominar Radamante, o autor “coloca o boné do bufão”, assume a perspectiva proposta por Ritter como “único refúgio de onde ainda se pode apreender a essência do mundo” (ALBERTI, 2002: 12), pois o cômico seria a possibilidade de redenção para o pensamento limitado pela razão. Desse auto-retrato multifacetado e dinâmico, emerge o autor jocoso, que brinca com o leitor, que ri e se diverte com a arte e com a provocação: são inúmeras brincadeiras, enigmas e estranhamentos que solicitam a constante atenção do receptor.

Transitando, portanto, do plano da enunciação para o do enunciado, o autor entra em cena mascarado de Radamante. Vernant diferencia, na Grécia Antiga, as máscaras cênicas (cômicas ou trágicas, usadas em cena pelos atores) daquelas utilizadas em rituais (travestimento religioso):

Uma separação impõe-se, porém, entre a máscara cênica, acessório cuja função é resolver, assim como os outros elementos do vestuário, problemas de expressividade trágica, e, de um lado, as mascaradas rituais em que os fiéis se fantasiam com fins propriamente religiosos e, de outro, a máscara do próprio deus, que, por sua face única com olhos estranhos, traduz alguns aspectos próprios de Dionísio, essa força divina cuja presença parece inelutavelmente marcada pela ausência (1999: 163).

A máscara cênica de então não visava ocultar, mas “fazer reconhecer as personagens pelo que são, designá-las claramente aos olhos do público” (VERNANT, 1999: 336). Nesse sentido, a máscara de Radamante confirma a atitude jocosa do autor-narrador identificada nos demais prefácios.

⁷⁵ Radamante, herói grego, filho de Zeus e de Europa, foi mandado a Creta pelo irmão Minos que invejava sua popularidade. Organizou o código jurídico de Creta. De integridade inquebrantável, Zeus lhe conferiu a honra de, após a morte, ocupar a posição no Hades de senhor do Elysion e juiz dos homens da Ásia (www.greciaantiga.org).

O mascarar-se pode significar, também, de modo similar ao que ocorria nas festas dionisíacas, “fazer a experiência da alteridade: ser outro por algum tempo para ver mais a si mesmo” (MINOIS, 2003: 32). Parece ser justamente essa a experiência relatada na primeira parte do último prefácio, quando o autor-narrador conversa com seu *alter ego* Roasao, “o Rão por antonomásia e Radamante de pseudônimo” (1967: 146). O ambiente festivo, a comida, a música, a bebida e, principalmente, a embriaguez concorrem para a atmosfera dionisíaca na qual a experiência da alteridade é representada.

Dionísio encarna não o domínio de si, a moderação, a consciência de seus limites, mas a busca de uma loucura divina, de uma possessão extática, a nostalgia de um completo alheamento; não a estabilidade e a ordem, mas os prestígios de um tipo de magia, a evasão para um horizonte diferente, é um deus cuja figura inatingível, ainda que próxima, arrasta seus fiéis pelos caminhos da alteridade e lhes dá acesso a uma experiência religiosa quase única no paganismo, um desterro radical de si mesmo (VERNANT e NAQUET, 1999: 158).

Vernant e Naquet destacam o caráter da desmesura e do desregramento próprio do deus e de seu ritual, que abole proibições, confundindo categorias e desintegrando os quadros sociais ao inserir no coração da vida humana “uma alteridade tão completa que pode tanto lançar seus inimigos ao horror, ao caos, à morte, como faria Gorgó, quanto elevar seus fiéis a um estado de êxtase, de completa e feliz comunhão com o divino” (1999: 178).

No caso de *Tutaméia*, o desdobrar-se em narrador e personagem de si mesmo representaria uma espécie de “desterro radical de si mesmo”, a vivência da alteridade, ultrapassando os limites da subjetividade. O estado de êxtase, a comunhão com o divino, corresponderia à “graça” citada no primeiro prefácio como função do cômico. A perspectiva dionisíaca, ao embaralhar as fronteiras, permite o contato entre os planos físico e metafísico.

No panteão grego, Dionísio não representa aquela forma do divino entendida como um domínio da realidade separado do mundo, que se oporia à inconsistência e à inconstância da vida humana. Ele ocupa uma posição ambígua, “mais semideus que deus

[...] até no Olimpo Dionísio encarna a figura do Outro” (Vernant & Naquet, 1999: 342). Seu papel é outro, não cumpre a função mística da ascese: de desligar o homem da vida terrestre, do devir, do sensível, da multiplicidade, para transcender sua condição. Dionísio embaralha as fronteiras entre o divino e o humano:

Faz comungar o que estava isolado, separado. Sua irrupção na forma do transe e da possessão regulamentados é, na natureza, no grupo social, em cada indivíduo humano, uma subversão da ordem que, através de todo um jogo de prodígios, de fantasmagorias, de ilusões, através de um desterro desconcertante do cotidiano, oscila seja para o alto, numa confraternização idílica de todas as criaturas, a comunhão feliz de uma idade de ouro repentinamente reencontrada, seja, ao contrário, para quem o recusa e nega, para baixo, na confusão caótica de um horror aterrador (VERNANT e NAQUET, 1999: 342).

Segundo Vernant e Naquet, Dionísio introduz “no seio da vida cotidiana a dimensão imprevisível do Além”, a encenação do fictício como se fosse real, a invenção do teatro é vinculada ao culto de Dionísio, “deus das ilusões, do tumulto e da confusão incessante entre a realidade e as aparências, a verdade e a ficção”. “A possessão dionisíaca, pelo menos para quem a aceita, abre um universo de alegria onde são abolidos os limites estreitos da condição humana” (1999: 173-6).

Também característica das festas dionisíacas, a embriaguez é vista por Ortega y Gasset como o “sonho desperto”, estado mental decisivo para o “descobrimento do transmundo”:

O bêbedo sente que se arrancou do que lhe era a vida – pesadume. Vive agora uma vida isenta de negatividade, cheia de luz, em que tudo sorri, nem sequer sente a resistência da matéria (por perda do tato periférico). Por isso leva tombos, não sente a dureza e solidez da terra. Não percebe limitação alguma à vida. Tudo é como deve ser. É a felicidade, a beatitude. Da vida anterior conserva apenas a impressão como de algo do qual foi arrancado. Esta sensação de “assunção” é característica do êxtase, do “estar fora de si”.

Tem, pois, a clara percepção de haver transitado para outro mundo, com a peculiaridade de que o trânsito é instantâneo, sem intermissão e, neste sentido, sem caminho. É um salto, um pulo – não um passar com continuidade de um mundo ao outro –; daí a impressão de arrebatamento e daí também que esta realidade a que chega se lhe ofereça sem comunicação com a que deixa e seja formalmente outro mundo (1978: 69-70).

O êxtase dionisíaco, a que se refere Ortega y Gasset, seria a experimentação da alteridade, o sair de si, através da bebida, da dança, da música, do ritmo. Numa palavra, a festa – momento coletivo da desmesura, em que a transgressão das normas é permitida. Momento de liberdade em relação à regulamentação social.

Todos esses aspectos parecem presentificados em *Tutaméia*. O cômico com vistas à transcendência (“um pulo para o excelso”), como descondicionante de uma visão iludida pelos sentidos numa perspectiva metafísica da existência; a relativização entre ficção e realidade; a renovação da vida.⁷⁶

Essa perspectiva dionisíaca assenta raízes nos primórdios da cultura ocidental. A começar pela parábase, que é considerada muitas vezes como remanescente do ritual original, que teria sido preservada e de algum modo transmitida,⁷⁷ passando por outros aspectos do rito dionisíaco, encenado na primeira parte do último prefácio – ambiente festivo, embriaguez, experiência da alteridade, o embaralhamento de fronteiras etc. Na famosa entrevista a Lorenz, Guimarães declara-se “conservador”, não no sentido de manutenção da moral vigente, mas no de busca das origens, daquele momento em que o peso histórico-ideológico ainda não se instaurou na linguagem:

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. Veja como se tornam insensatas as frases feitas, tais como “revolucionário” ou “reacionário”, quando as examinamos em função de sua utilidade, quando a gente as toma *beim Wort nimmt*, como dizem os alemães (1973 :85).

⁷⁶ A dupla face de Dionísio se manifesta nas duas formas dramáticas ligadas a seu culto: a tragédia e a comédia (morte e vida, tensão e conciliação, lágrimas e risos etc.). “Dionísio é um deus universal – deus da Vida, de todo renascer primaveril em planta, animal e homem, mas também deus dos mortos. Deus amável, delicioso, prazenteiro e festival; deus terrível, destruidor, que acaba ele mesmo esquartejado em feroz canibalismo. Deus bom e deus mau. [...] Dionísio é ambas as coisas de um modo superlativo: é delícia e é espanto. É o deus que regala o homem com visões em que este prevê o seu futuro. E é ele o deus do frenesi e da demência: o deus *maníaco*, o deus *ébrio*” (ORTEGA Y GASSET, 1978: 72-3).

⁷⁷ “The parabasis is sometimes thought of as a kind of fossil, a survival from remote origins in a ritual, which has preserved and somehow transmitted to other parts of the play as they involved the patterning which its own precise balance marks so clearly. What we see in Aristophanes is then the end of a long story: this component of the play, which is exclusively choral and does nothing to further the dramatic action, is in decline as the interest in organized dramatic action grows and the role of the chorus diminishes” (HANDLEY, 1988: 360).

Relativizando conceitos (como em “reacionário” e “revolucionário”), tecendo ironias e respostas paradoxais, o aspecto jocoso de Rosa emerge e exaspera seu entrevistador: “Entretanto, às vezes tenho a impressão que você está *brincando* comigo” (LORENZ, 1973: 90 – grifo nosso). A máscara de Radamente parece se deixar entrever em meio à seriedade da entrevista. Autor, narrador, personagem novamente se confundem.

Na representação autoral de *Tutaméia*, as múltiplas máscaras compõem uma representação flutuante e ambígua: é reveladora do ponto de vista cômico e do papel que ocupa na enunciação; sendo que a metamorfose prefácio a prefácio desvela várias facetas possíveis do autor: o sério e objetivo, o comum dos homens (em “Nós, os temulentos”), o jocoso, o escritor, o médico, o diplomata, o vaqueiro etc. Nesse autorretrato, modo cubista de representação em que vários ângulos são desdobrados num plano sem fechar a representação, não temos a “figuração” do autor, mas sua problematização, cujo enigma não se consegue precisar, fixar nem esgotar.

Num artigo do final da década de 90, Walnice Nogueira Galvão flagra Rosa como “escritor estilizado”. À sombra do prosador renomado, há uma produção de poesia assinada por pseudônimos anagramáticos (de “Guimarães Rosa” ou “J. Guimarães Rosa”):

Em suma: dentre os pseudônimos aqui examinados – e não é fora de cogitação que possam aparecer outros –, Viator desapareceu logo que suplantado pelo igualmente prosador João Guimarães Rosa. Mas Soares Guimar, Meuriss Aragão, Sá Araújo Ségrim, Romaguari Sães, João Barandão são personas de poetas envergonhados, embriões em clamor por reconhecimento, no negaceio de máscaras e disfarces em que se entremostam, ocultando-se e se desvelando. No fundo do cidadão bem-sucedido, do narrador aclamado, haveria um(uns) poeta(s) irrealizado(s) (GALVÃO, 1997-98: 25).

Guimarães Rosa não teria então “escapado à maldição da modernidade que faz do escritor um estilizado” (GALVÃO, 1997-98: 19). Seu desdobrar em heterônimos como escritor ou em máscaras como autor-implícito em *Tutaméia* implica na

fragmentação do sujeito para desdobrar-se em outros: as múltiplas perspectivas e a ruptura de limites da subjetividade para vivenciar a alteridade.

No próximo capítulo, em que nos ocuparemos dos aspectos cômicos presentes nas histórias, a voz autoral ainda se insinua como “autor implícito” que maneja os aspectos problematizados nos prefácios e, projetando-se em personagens.

Capítulo 3

A COMICIDADE EM CENA

Se o assunto é meu e seu, lhe digo,
lhe conto; que vale enterrar minhocas?
De como aqui me vi, sutil assim, por
tantas cargas d'água. No engano sem
desengano: o de aprender prático o
desfeito da vida.

(ROSA, “Uai, eu?”)

Além de tema de abertura, o cômico em *Tutaméia*, vimos, é um dos aspectos incorporados na composição dos prefácios parabáticos. Mesmo o autor, quando representa a si próprio assume a perspectiva cômica, veste o “boné do bufão”, e assim se situa no espaço do impensado, indispensável para apreender a totalidade da existência. Essa postura filosófica parece ser fundamental, verdadeiro eixo de organização de todo o livro.

No que diz respeito às histórias, que contam com a presença de personagens tipicamente cômicas (o bêbado, o palhaço, o ingênuo, o anão etc.), é possível flagrar vários momentos nos quais os mecanismos cômicos, discutidos no primeiro prefácio, figuram em ponto menor, na composição de frases e vocábulos. Em “Azo de almirante”, por exemplo, percebe-se o uso da “definição por extração” em “o gênio é punhal de que não se vê o cabo” (1967: 24); em “Tresaventura”, a perspectiva infantil inusitada surge em “A abelha é que é filha do mel” (1967: 174); o processo de niilificação em “Touro

mor que nenhuns outros, e impossível, [...] desmesura de esqueleto, total desforma” (“Hiato”, 1967: 61-2); o *nonsense* em “pegou o mugido de um boi, botou no bolso” (“Faraó e a água do rio”, 1967: 60); enfim, a inversão, amplamente presente na retomada de provérbios:

O pior cego é o que quer ver (“Antiperipléia”, 1967: 15).

Num abrir e não fechar de ouvidos (“Desenredo”, 1967: 39).

Mais vale quem a amar madruga, do que quem outro verbo conjuga
 (“Se eu seria personagem”, 1967: 139).

Fique o escrito por não dito (“Se eu seria personagem”, 1967: 141).

Eu estava na água da hora beber onça (“Uai, eu?”, 1967: 179).

Até mesmo no campo lexical a estrutura do cômico pode ser identificada. Vocábulos como “severossimilhança” (“Os três homens e o boi”, 1967: 112) ou “sentimentiroso” (“Se eu seria personagem”, 1967: 140) não são meras aglutinações, aliás, talvez fossem mais bem descritos se aproximados ao que Freud denominou de condensação. As palavras, por possuírem seqüências sonoras coincidentes, são sobrepostas, interpenetram-se: *severo* e *verossimilhança* formam “severossimilhança”; *sentimental* e *mentiroso* formam “sentimentiroso”.⁷⁸

A condensação dissolve, assimila e amplia. O neologismo “severossimilhança” é utilizado para caracterizar uma personagem que participa da brincadeira de inventar um boi, mentira que lembra as “estórias de pescadores”, os causos com seus exageros e absurdos: “Mas o Nhoé se presenciava, certificado homem, de severossimilhança” (“Os três homens e o boi”, 1967: 112). A condensação jocosa revela o caráter enganoso da seriedade do testemunho. Efeito similar ocorre com “sentimentiroso”, adjetivo dado a Titolívio, que finge estar apaixonado por Orlanda para disputá-la com seu tímido amigo (o narrador-personagem), e chega a conquistá-la só pelo prazer de obter o objeto desejado por outrem (“Se eu seria personagem”, 1967: 140).

⁷⁸ O vocábulo chistoso analisado por Freud é “familonariamente” (familiar e milionariamente), no original “familiär” e “milionär” que formam “familonär” (1977: 32-3).

A concisão e o adensamento semântico promovidos por esse processo conduzem a uma revelação, tendo como resultado o que Freud denomina “desconcerto e esclarecimento” (para o caso da condensação chistosa).⁷⁹ Em outras palavras, o “desconcerto” seria o efeito da surpresa causado pela condensação inusitada que quebra a expectativa (o esperado, o senso comum), provocando uma nova visão, reveladora, daí o “esclarecimento”. Ao longo de toda a obra, encontram-se vocábulos construídos segundo tal dinâmica, como “socorreria” (1967: 24), “vogavagante” (1967: 26), “moscamurro, raivancudo” (1967: 88), “relvagem” (1967: 176), “abusofruto” (1967: 38) etc.⁸⁰

Processo análogo foi observado por Simões, cujas análises partem de outra chave de leitura para as cenas, a teoria da montagem:

Do ponto de vista da construção, nas representações que formam a imagem deste cenário [referindo-se à “Quadrinho de estória”] estão elididas as preposições. O autor fala em “andorinhas asas compridas”, “sumindo-se rua andantes vultos, reiterantes”. Com a ausência das preposições desaparece a especificação e os termos se sucedem, superpondo-se as diferentes representações, apesar de o movimento não ser acelerado. Por exemplo: em “andorinhas asas compridas” as representações fundem-se na visão daquele que observa. “As andorinhas” + “As andorinhas têm asas compridas” fundem-se em uma única imagem, onde o pormenor (asas compridas) passa a ser o elemento fundamental.

O mesmo processo pode ser observado em “o telhado do urubu pousado”, onde as representações do telhado e do urubu interpenetram-se de tal forma que o leitor tem a impressão de que se trata de uma imagem estática, onde o urubu imóvel é parte integrante da paisagem (s.d.: 162).

Parece ser também o princípio da condensação que rege o uso peculiar de algumas frases figurativas, semelhantes a provérbios, muito embora nem sempre se prestem a uma síntese moral. Aliás, frases que funcionam como aceleradoras da estória,

⁷⁹ Por outro lado, o processo também exemplifica em Rosa a incorporação de possibilidades lingüísticas de outros idiomas. A esse respeito, notamos em “Pequena palavra” a descrição entusiasmada da língua húngara, por sua sonoridade e, principalmente, sua estrutura aglutinante que a tornaria “um aparelho de tanta liberdade”, “uma língua menos da ‘lei’ que da ‘graça’” (1956: XXIV).

⁸⁰ Parece corresponder a esse processo de condensação a forma de composição identificada por Machado (2003) para os antropônimos de *Grande sertão: veredas* e *Corpo de baile*, cujos semas anunciariam o percurso das personagens. Nessa perspectiva, os nomes próprios, segundo a autora, deflagram e revelam a estrutura das narrativas. Segue essa mesma linha de análise a tese de doutorado de Cruz (2001).

de vastas extensões da estória. Tomemos, por exemplo, “Desenredo”, que narra a paixão de Jó Joaquim por uma mulher casada:

Antes bonita, olhos de viva mosca, morena mel e pão. Aliás, casada. Sorriam-se, viram-se. Era infinitamente maio e Jó Joaquim pegou o amor. Enfim, entenderam-se. Voando o mais em ímpeto de nau tangida a vela e vento. Mas muito tendo tudo de ser secreto, claro, coberto de sete capas.

Porque o marido se fazia notório, na valentia com ciúme; e as aldeias são a alheia vigilância. Então ao rigor geral os dois se sujeitaram, conforme o clandestino amor em sua forma local, conforme o mundo é mundo. Todo abismo é navegável a barquinhos de papel (1967: 38).

Veja-se a frase “Voando o mais em ímpeto de nau tangida a vela e vento”, sugestiva de todo o desenrolar do idílio amoroso e adúltero, dispensando detalhamento narrativo; do mesmo modo, “Todo abismo é navegável a barquinhos de papel” assinala a dimensão do perigo a que os amantes clandestinos estão sujeitos. A condensação semântica não pára por aí: há todo um diálogo estabelecido com a *Odisséia* de Homero, diálogo que atravessa a estória e do qual essas metáforas náuticas fazem parte (Cf. GALVÃO, 1998).

Numa outra estória, João Porém herda quatro perus e, apesar de atividade pouco rentosa, passa a criá-los: “Avante, até, próspero. Tomara a gosto. O pão é que faz o cada dia” (“João Porém, o criador de perus”, 1967: 74). Nesse trecho fica registrada a prosperidade do negócio de João, causadora de inveja a muitos, sendo que todo o percurso entre herdar os perus e chegar à prosperidade aparece cifrado no provérbio parodiado, que suscita toda a idéia da lida diária e da persistência, numa construção semanticamente ambígua: o “pão” pode ser tanto o alimento que proporciona a vida diária, quanto o motivo pelo qual se vive (para conseguir o pão).

Esses seriam alguns mecanismos acionados por Rosa, peculiares ao cômico e utilizados microtextualmente nas curtíssimas e densas estórias de *Tutaméia*. A perspectiva cômica, ao que tudo indica, se infiltra em toda a obra. Em nível mais amplo, há dois planos a se considerar: a composição das narrativas, que conta com procedimentos cômicos, e a composição da obra, que aponta para inúmeros percursos de

leitura (ver capítulos precedentes). Aqui, vamos nos ater ao primeiro caso, procurando observar em que medida os caracteres cômicos são arregimentados na organização das estórias.

3.1. O ENGAÑO: A FICÇÃO DO REAL

A surpresa, o engano, a expectativa frustrada, a posição de superioridade, a subitaneidade, entre outros, são desde Aristóteles apontados como elementos próprios do risível. Conforme vimos, no *Tractatus coisilianus* o engano é o primeiro ingrediente citado na configuração do riso das ações. Na tragédia é o erro (*hamartía*) do herói – e não sua virtude ou vício –, no qual incorre por sua desmesura (*hybris*), o responsável pela passagem da dita à desdita. No caso do cômico, a falha do herói é divertida por não gerar dor ou catástrofe. Lembremos da piada escolhida por Rosa para ilustrar o que denominou “fórmula à Kafka”: a de Manuel, vendedor ambulante que, avisado do incêndio em sua casa e do desespero de sua mulher, larga tudo e corre em socorro da esposa. Ao aproximar-se do local, entretanto, Manuel recorda que não era casado e que não tinha casa.

O engano do herói, ao acreditar cegamente na informação, enredando-se inocentemente na situação descrita, só é revelado no final, com a quebra da expectativa criada. O chiste se realiza quando o herói percebe o equívoco, quando se reconhece, o que leva à inversão do curso das ações (peripécia): aquilo que se configurava como trágico acaba se dissolvendo, terminando em nada. Note-se que, nesse caso, o engano se estende ao leitor que aceita a condição inicial do herói e é surpreendido no final.⁸¹

⁸¹ No cômico, a quebra de expectativa vinculada ao engano parece constituir-se em aspecto consensual entre os teóricos, sendo sempre retomada. Para Kant, o cômico tem a capacidade de nos enganar por um instante, promovendo, portanto, uma quebra de expectativa. Schopenhauer coloca que “para rir bem, é preciso ser um homem de convicção, acreditar firmemente em alguma coisa e constatar, de repente, que se estava enganado” apud MINOIS, 2003: 515). Também em Bergson, o riso advém da quebra de expectativa que se dá diante da rigidez mecânica quando se espera flexibilidade. Há ainda o “desconcerto e esclarecimento” de que fala Freud e também as possibilidades acessadas pelo cômico que revelam o engano ou os limites da razão, no pensamento filosófico do século XX.

Vimos, igualmente, que o terceiro prefácio, “Nós, os temulentos”, encerra uma antologia de piadas de bêbados cujo denominador comum é o logro do herói em acreditar nos sentidos alterados pela bebida. Temos aqui uma concepção metafísica da existência apresentada pela perspectiva cômica: a revelação do engano humano que é crer na ilusão dos sentidos. Rosa, insistimos, utiliza o cômico com intenção diversa daquela que lhe dá a compreensão que o liga ao prosaico. A realidade como construção e a presentificação do nada desembocam numa perspectiva metafísica.

Já nos referimos sucintamente a “Barra da Vaca”, estória baseada em um duplo engano. Examinemos com mais vagar essa narrativa, pois, a exemplo de outras, reitera-se nela a idéia de que a interpretação da realidade se institui como real. A primeira cena apresenta Jeremoavo cavalcando há dias “em aflito caminho para nenhuma parte” e, já no limite de suas forças, com “as pernas lhe doendo” e “a cabeça em vendaval”, chega ao povoado de Barra da Vaca. Jeremoavo pensa em fazer ali uma curta parada, mas cai doente, mal consegue se apresentar e contratar pouso e comida: “Lhe acudiram, que alquebreirado tonteava, decerto pela cólica dos viajantes” (1967: 27). Os habitantes do povoado socorrem o forasteiro de quem só conhecem o nome e que fica dias seguidos de cama, tendo delírios, sofrendo de “febre malignada”. Apesar de desconhecido, “tratavam-no, e por caridade pura, a que satisfaz e ocupa” (1967: 28). Ao leitor, no entanto, são dados a conhecer os antecedentes de Jeremoavo:

Largara para sempre os dele, parentes, traiçoeira família, em sua fazenda, a Dã, na Chapada de Trás, com fel e veemências. Mulher e filhos, tal ditos, contra ele achados em birba de malícias, e querendo-o morto, que o odiavam. Sumiu-se de lá, então, em fúria, pensado. Deixara-lhes tudo, a desdém, aos da medonha ingratidão. Só pegara o que vale, saco e dobros do diário, as armas. Saía ao desafio com o mundo, carecia mais do afeto de ninguém. Invés. Preferia ser o desconhecido somenos. Quanta tristeza, quanta velhacaria... (1967: 27-8).

Os acontecimentos que explicam a situação do herói são apresentados pela perspectiva de Jeremoavo, dada a ver através da onisciência do narrador. Saliente-se que ele era proprietário de fazenda, com família constituída. Não se trata de andarilho, mendigo ou criminoso.

Passam-se os dias, Jeremoavo melhora e, “sem donde se saber, teve-se aí sobre ele a notícia. Era brabo jagunço! Um famoso, perigoso. Alguém disse” (1967: 28). A notícia se espalha e causa alvoroço na vila, mas todos resolvem que a melhor política é continuar tratando-o amigavelmente: “Se assentou que, por ora, mais o honrassem” (1967: 28). Jeremoavo, já sarado, vai se deixando ficar no lugar agradável e acolhedor, a receptividade da vila lhe é um conforto diante do histórico de traição e abandono. Cria-se, assim, um duplo engano: o da comunidade, que age segundo uma interpretação equivocada de Jeremoavo (ele não é um jagunço); e o do herói que, por sua vez, também interage a partir de uma leitura distorcida (o comportamento amigável e cortês dos moradores é afinal motivado pelo medo). Nem Jeremoavo conhece as motivações dos moradores em seu comportamento, nem os moradores conhecem Jeremoavo e os motivos de sua permanência na vila. A narrativa se desenvolve entrelaçando as duas perspectivas, revelando ao leitor o ponto de vista da vila, de um lado, e o de Jeremoavo, de outro. Há uma passagem exemplar desse desdobramento de perspectivas, composto a partir da justaposição de dois parágrafos que apresentam o mesmo fato – a permanência de Jeremoavo e seus passeios pela vila:

Reportou-lhe mais a gente velha da terra, seus bons diabos, vendo como as coisas se davam. Era o danado jagunço: por sua fortíssima opinião e recatado rancor, ensimesmado, sobrolhoso, sozinho sem horas a remedir o arraial, caminhando com grandes passos. Não aluía dali, porque patrulho espião, que esperava bando de outros, para estrepolirem. Parecia até às vezes homem bom, sério por simpatia com integridades. Mas de não se fiar. Em-adido que no repente podia correr às armas, doidarro.

Jeremoavo em fato rondava o povoado, por esse enquanto. Adiante ou para trás – o rio lá faz muitos luaires – sentia o bafo da solidão. Não se animava a traçar do bordão e a reto ir embora, mas esbarrava, como se para melhorar fortuna ou querer os achegos do mundo, e quebrava a ordem das desordens. Ora se descarnava, se afrontava disso, por decisão de homem, resolvido às redobradas. Vir a vez, ia, seguio; não se deve parar em meio de tristeza. Na família não pensava, nem para condená-los de mal. – “*Aqui é quase alegre...*” – no portal Domenha dizia (1967: 29).

Jeremoavo vai se deixando ficar no lugar, pois o considera agradável e acolhedor (vale lembrar que Barra da Vaca é um *porto* de canoas); mas os habitantes do povoado,

em suas conjecturas, entendem sua permanência como a espera por outros jagunços e, temerosos, decidem agir. Tramam sua expulsão sem que ele desconfie de nada. Cansam Jeremoavo com atividades durante o dia, festa à noite e bebedeira, até que ele desmaia. Atravessam Jeremoavo, seu cavalo e sua bagagem e mais provimentos para o outro lado do rio. Ele só acorda no outro dia à tarde: “Desterrado, desfamiliado – só com a alta tristeza, nos confins da idéia – lenta como o fim de fogueira” (1967: 30).

O duplo engano, que pressupõe a ignorância, é mantido ao final da estória. Os habitantes do lugar, que agiram logrados por uma interpretação errônea, continuam a acreditar que Jeremoavo é perigoso jagunço, e o episódio entraria para a história do povoado como épica façanha. E para Jeremoavo, algo muda? Seu percurso na vila parece repetir a estória de abandono que viveu em relação à família. A vila significou para ele o espaço familiar, agradável e protetor, que havia perdido. E, no entanto, mais uma vez é traído, já que se livram dele urdindo em surdina. Jeremoavo é “desfamiliado e desterrado”, narrativa do abandono, do desamparo: Jeremoavo é meio, falta-lhe o outro.⁸² Toda a dimensão trágica do abandono, da “alta tristeza”, surge enunciada por estruturas cômicas.

Note-se que o engano na estória é processado evocando a “fórmula à Kafka”: a comunidade constrói uma realidade fictícia acerca de Jeremoavo que a desconhece e se vê vítima da situação. Aliás, tal circunstância se mostra ambivalente, pois, se a vila age sobre Jeremoavo, este também – graças a sua simples presença – age sobre ela que se vê também enredada na situação de receber um desconhecido doente. O anedótico se mantém na coexistência desse duplo engano: Jeremoavo sente que a comunidade é alegre e cordial, quando na verdade ela é movida pelo medo e pelo equívoco de considerá-lo perigoso jagunço. Temos, no caso, o característico engano cômico, tomar “uma pessoa melhor por pior” e vice-versa, como já aparecia no *Tractatus*, nas considerações de Freud e também de Bergson.

⁸² Para os sentidos cifrados no antropônimo Jeremoavo, ver Simões, que o relaciona a Jeremias, retomando o sentido bíblico de “Deus restabelece” (s.d.: 109); já Romanelli, que estudou os manuscritos de *Tutaméia*, remete para “Jerê”, “homem de peleja” (citados na própria estória), e “avo”, uma parte desse todo (1995: 96).

A onisciência narrativa revela tanto o ponto de vista da vila quanto o de Jeremoavo, colocando o leitor em uma posição de distanciamento a partir da qual testemunha o devir do mundo como uma construção interpretativa equivocada, embora coerente para seus partícipes. No primeiro prefácio, Rosa já havia denunciado o engano do pensamento racional e mecânico que chega a uma conclusão provável a partir de indícios:

- Em escavações, no meu país, encontraram-se fios de cobre: prova de que os primitivos habitantes conheciam já o telégrafo...
- Pois, no meu, em escavações, não se encontrou fio nenhum. Prova de que, lá, pré-historicamente, já se usava o telégrafo-sem-fio (1967: 5).

É justamente a situação da vila, que interpreta indícios (o fato de Jeremoavo ser um forasteiro e desconhecido, de possuir revólver e dinheiro, de rogar pragas em delírio etc.) e conclui por uma realidade fantasiosa à qual todos da comunidade são submetidos, uma vez que vivem e interagem segundo tal interpretação. A “realidade” seria, dessa maneira, o resultado das inter-relações entre indivíduos, construtores ativos e não elementos passivos que apenas sofrem as pressões do mundo.

A “fórmula à Kafka” combinada com o engano é igualmente percebida em “A vela ao diabo”, estória na qual o protagonista, Teresinho, preocupado por ver “espaçarem-se, e menos meiga, as cartas da noiva, Zidica, ameninhadamente ficada em São Luís” (1967: 21), sem perceber vai se envolvendo cada vez mais numa situação contrária a seus interesses. Resolve fazer uma novena, porém reza e acende vela a uma imagem coberta que julga ser a de um santo, quando na verdade é a do diabo; ao mesmo tempo faz confidências, aconselha-se e diverte-se com Dlena, considerada amiga fiel mas que o acolhe “com tacto fino de aranha em jejum”,⁸³ enredando-o numa tentativa de dissolução do noivado. A despeito dos “embaraços mentais” de Teresinho e de seu engano na novena, ele reage quando Dlena rasga a última carta que recebe da noiva:

⁸³ Sobre a representação feminina nessa estória, ver Passos (2000: 202-9), que identifica em Zidica e Dlena as configurações da donzela (função tradicional da noiva e esposa), por um lado, e da sedutora que através da astúcia não se rende “às cegas aos padrões da ordem”, por outro, facetas do feminino em Guimarães Rosa.

Saiu-se – e tardara – de lá, dela, de vê-la. Voou para Zidica, a São Luís,
em mês se casaram.
Foram infelizes e felizes, misturadamente (1967: 23).

Logo, apesar de todos os enganos de Teresinho, temos o desenlace *feliz* da estória, que se encerra com a paródia do clássico “e foram felizes para sempre” dos contos de fadas, redimensionando o encontro amoroso (“infelizes e felizes, misturadamente”). Seu erro não conduz à dor, característica que Aristóteles entende ser típica da perspectiva cômica. Com efeito, em “Barra da Vaca”, as personagens, enredadas por seus próprios erros interpretativos, que passam a reger suas ações, não sofrem com o desfecho.

Se, em tais estórias, herói e demais personagens desconhecem o engano, em “João Porém, o criador de perus”, são as personagens que enganam João, e este passa a acreditar na mentira. Trata-se, assim, da ação consciente de enganar, da brincadeira jocosa. Vejamos a trama.

João Porém herda alguns perus e resolve dedicar-se à criação das aves. Prospera a ponto de causar inveja aos moradores do local que, certa feita, “inventaram, a despautação, de espevitar o espírito”: uma certa moça “de além-cercanias” apaixonada por ele chamada Lindalice, de olhos azuis, cabelo liso, vistosa.

João Porém ouviu, de sus brusco, firmes vezes; miúdo meditou.
Precisava daquilo, para sua saudade sem saber de quê, causa para
ternura intacta. Amara-a por fé – diziam, lá eles. Ou o que mais,
porque amar não é verbo; é luz lembrada. Se assim com aquela como
o tivessem cerrado noutro ar, espaço, ponto. Sonha-se é rabiscos.
Segredou seu nome à memória, acima de mil perus, extremadamente
(1967: 75).

Acompanhamos aqui a visão idealizada do herói que reedita o mito da reminiscência:⁸⁴ “precisava daquilo, para sua saudade sem saber de quê”. É a mentira

⁸⁴ Fazemos alusão aqui ao mito platônico segundo o qual as almas, que vivem serenamente contemplando as idéias, devendo reencarnar, escolhem a vida que querem ter na terra e bebem a água do rio Lethe (esquecimento). A depender da quantidade de água ingerida, alguns lembrarão mais ou menos vagamente do mundo das idéias já contempladas. O mito, segundo Chauí, explica tanto o desejo de alguns de sair da

que desencadeia a idéia arquetípica do amor, colocado acima de tudo (inclusive dos perus) e numa distância inalcançável. A idéia do amor se sobrepõe à ação de amar: “o amar não é verbo; é luz lembrada” (novamente a reminiscência). Note-se, entretanto, que João “miúdo meditou” para entender que “precisava daquilo”. O herói é enganado pela mentira chistosa dos outros ou quer ser enganado? Quando instado a ir em busca da moça, sua reação não é passional como se espera num apaixonado:

Se bem pensou, melhor adiou: aficado, com recopiada paciência, de entre os perus, como um tutor de órfãos. Sustentava-se nisso, sem mecanismos no conformar-se, feito uma porção de não-relógios. A moça, o amor? A esperança, talvez, sempre cabedora. A vida é nunca e onde (1967: 75).

Mais uma vez a ação do herói é *pensada*, ele parece consciente de sua opção por sustentar-se na idéia de um amor que seja só essência etérea, atemporal (“não-relógios”). Assim vai vivendo, trabalhando e amealhando: “já admirado, tido na conta de ouro. Pasmavam, os outros. Pudera crer na inventada moça, tendo-a a peito? Ágil, atento, sempre queria antigas novidades dela” (1967: 75). Resolvem, então, por “dó ou cansaço” desfazer a brincadeira dizendo que a moça havia morrido.

O desfecho que imaginam para desfazer o engano serve, na verdade, para reafirmá-lo: João Porém “segurava-se à falecida – pré-anteperdida”, intensifica-se a idealização ao tornarem totalmente inalcançável a amada que, no entanto, ele sentia por perto: “Porém, Lindalice, ele a persentia”. Fica, assim, fortalecida a idealização amorosa (“E fechou-se-lhe a estrada em círculo”), e João Porém não se demove nem mesmo diante de outra pretendente “mocinha, de lá, também olhos azuis, lisos cabelos, bonita e esperta, igual à outra, a urdida e consumida” (1967: 76). Também inútil essa derradeira tentativa, desistem finalmente de João Porém, que vive seus dias e morre “imóvel apaixonado” sem deixar herdeiros. Sentencia então o narrador:

caverna (a intuição de que existe algo além) quanto o conceito de conhecimento como o “não-esquecido” (a-létheia), o que é lembrado (2002: 265-8).

Ele fora ali a mente mestra. Mas, com ele não aprendiam, nada. Ainda repetiam só: – “*Porém! Porém...*” Os perus, também. (1967: 76).

O final inverte a brincadeira: se João foi a “mente mestra”, ele na verdade usou a brincadeira chistosa, a mentira, a moça inventada, para instituir seu ideal de amor. É ele, afinal, que engana os outros. O que inicialmente era uma brincadeira maldosa, João Porém reverte a seu favor, utilizando-a como forma de criar a idealização amorosa e de experimentá-la.

Há, nesse sentido, certo parentesco com o percurso de Jó Joaquim, em “Desenredo”, que pacientemente manipula a realidade em prol de seu ideal. Jó Joaquim apaixonou-se por uma mulher casada e consegue entender-se com ela. O marido, por ser valente e ciumento, representa o perigo que eles parecem subestimar. Ocorre o imprevisto: “apanhara o marido a mulher: com outro, um terceiro” (1967: 38), surpresa que leva Jó Joaquim ao recolhimento. Quando o marido morre, o herói e a mulher se reencontram e se casam. Certa feita, é Jó Joaquim quem flagra a mulher em adultério e a expulsa, mas “suas lágrimas corriam atrás dela, como formiguinhas brancas”. Trata-se novamente de uma personagem que vive a idealização amorosa: “Desejava ele, Jó Joaquim, a felicidade”; “Ele queria apenas os arquétipos, platonizava. Ela era um aroma” (1967: 39). Por desejar a felicidade, passa a operar “o passado – plástico e contraditório rascunho”:

Nunca tivera ela amantes! Não um. Não dois. Disse-se e dizia isso Jó Joaquim. Reportava a lenda a embustes, falsas lérias escabrosas. Cumpria-lhe descaluniá-la, obrigava-se por tudo. [...]

O ponto está em que o soube, de tal arte: por antipesquisas, acronologia miúda, conversinhas escudadas, remendados testemunhos. Jó Joaquim, genial, operava o passado – plástico e contraditório rascunho. Criava nova, transformada realidade, mais alta. Mais certa? (1967: 40).

Por meio de inversões (“antipesquisas, acronologia miúda, conversinhas escudadas, remendados testemunhos”), Jó Joaquim chega a ser bem-sucedido em sua reconstrução da “realidade”, já que todos passam a crer nessa “versão definitiva”. O passado reconstruído por ele ganha o estatuto de existência quando a comunidade o

aceita e, portanto, o confirma. Assim como João Porém, Jó Joaquim constrói a possibilidade arquetípica, pois a realidade construída e aceita como “real” pela comunidade é na verdade idealizada (“Ele queria apenas os arquétipos, platonizava”). Mesmo a mulher adúltera e reincidente parece ter sido persuadida, pois volta sem culpa: “soube-se nua e pura. Veio sem culpa” (1967: 40). O passado seria uma construção dependente do consenso social para se instituir, sem o qual ficaríamos no âmbito da fantasia pessoal.⁸⁵

Em todas as histórias mencionadas, o engano próprio do cômico aparece vinculado ao mundo sensível, e a “realidade” emerge como construção social operada por meio de um discurso coerente. Ora, a “realidade” interpretada, tornada discurso, não coincide com o mundo extralingüístico, aspecto explicitado em “Barra da Vaca” e “Desenredo”, cujas personagens vivem uma interpretação particular do real, instituindo-a como a própria “realidade”. Os atores muitas vezes não têm essa consciência de que a realidade é ficção, construção, percepção cultural, interpretação do real, e vivem uma vida de engano mútuo inocentemente (“Barra da Vaca”; “Vela ao diabo”); outras vezes, no entanto, demonstram certa consciência dessa verdade, manipulando e urdindo interpretações do real (“João Porém, o criador de perus”; “Desenredo”). Jeremoavo e Teresinho acreditam inocentemente no engano; João Porém quer acreditar (e faz acreditar que acredita); Jó Joaquim, fazendo acreditar, reconstrói o passado segundo seu desejo. O ficcional (o passado de Virília; Lindalice, a moça inventada) ganha estatuto de “real” por meio da linguagem: realidade e ficção se confundem. A “realidade”, nesses casos, aparece concebida como representação do desejo. Se assim for, o transcendente, o metafísico, se instituiria como o *locus* do desejo.

⁸⁵ A alteridade, a participação do outro na conformação de âmbito social, também permeia as histórias, temática que será destacada em “O outro ou o outro”. Aí, os ciganos parecem cumprir essa função de contraface: são o outro cultural. Há estudos que já se referiram à temática da alteridade (ver CALOBREZI, 2001; CHIAPPINI, 2002; entre outros).

3.2. O NONSENSE E O NADA

A piada do português que vai em socorro da esposa que, em verdade, não possui se sustenta num absurdo lógico: é possível uma pessoa confundir sua condição de solteira com a de casada? Vimos que esse engano do herói diante da expectativa trágica (a suposta mulher em apuros com o incêndio da casa) acaba em nada. A estrutura do chiste corresponde àquele procedimento cômico descrito por Kant em que temos a transformação súbita de uma expectativa em nada. A temática do nada, já assinalamos, pontua *Tutaméia* e, no primeiro prefácio, Rosa enumera processos para a apreensão do nada: “definição por subtração”, em que se chega ao nada residual (o nada “é um balão sem pele”); “imagens de eliminação” parcial, total ou seriada (um bom exemplo deste último está na quadra: “Comprei uns óculos novos, / óculos dos mais excelentes: / não têm aros, não têm asas, / não têm grau e não têm lentes...”); a “nilificação enfática” (exemplificada com citação de Rilke: “Oh, este é o animal que não existe”). Para Rosa tais composições cômicas seriam capazes de dar acesso ao nada, espaço do impensado, do *nonsense*, de tudo aquilo que a ordem exclui; e também espaço do inexistente, do não ser, da morte (ALBERTI, 2002).

A invenção de Lindalice pela comunidade é uma brincadeira que parece surgir do “nada”. Tanto em João Porém quanto em Jó Joaquim temos heróis que buscam o desejo a que aspiram, e ambas as histórias incluem o processo de construção do inexistente. Note-se que o passado reconstruído por Jó Joaquim adquire o estatuto de existência quando a comunidade o aceita e passa a crer nele. Até mesmo a mulher adúltera acredita, pois “veio sem culpa” e conhece-se outra: “soube-se nua e pura”. Vimos, igualmente, que João Porém aproveita a brincadeira chistosa da comunidade para vivenciar seu amor idealizado, criando o inexistente socialmente.

Dentre aqueles procedimentos cômicos arrolados pelo autor, a “definição por extração”, cujo resultado é o nada residual, será um dos mecanismos principais a organizar o plano do enunciado em “Azo de almirante”. Hetério destaca-se como herói socorrendo o povoado durante uma enchente:

Ajuntou canoas e acudiu, valedor, dado tudo, sabendo lidar com o fato, o jeito de chefe. Ímpetos maiores nunca houve, coisa que parecia glória. Salvou, quantidade. Voltado porém da socorreria, não achou casa nem corpos das filhas e mulher, jamais, que o rio levara (1967: 24).

Atentando para os acontecimentos que compõem o enredo, percebe-se que sua condição de herói vai sendo gradativamente subtraída: ironicamente, perde mulher e filhas na própria enchente em que sua atuação o consagra como herói: “Sacudia, com a cabeça, o perplexo existir, de dó sem parar, em tanta maneira” (1967: 24). A enchente havia destruído a ponte, o que leva Hetério a trabalhar com transporte de carga e de gente, juntamente com os filhos e outros. Reconstruída a ponte, não havia mais necessidade do transporte por canoas, logo sua função é subtraída. Passa, então, a transportar “peregrinos, aleijados, cegos, doentes de toda loucura e lepra, o rico triste e o próximo precisado” que recorriam a uma mulher milagreira, moradora rio acima. Com o desaparecimento da beata curandeira, Hetério começa a mascatear e chega até a prestar serviços em uma grande barragem para uma usina. Nesse ínterim “um dos filhos *o deixou*, para namorar e casar” (grifo nosso). Finalmente, ajudando o amigo Normão a raptar a noiva, perde seu último filho baleado, é ferido e morre feliz.

O percurso de Hetério, portanto, obedece ao processo que Rosa chamou de “definição por extração”, concepção que sugere o nada como capaz de *definir*, de dar uma significação precisa, de especificar. Extraindo-se os caracteres paulatinamente, o que sobra é o que é. No caso de Hetério, chega-se ao nada residual. O que sobra, “o risonho morto”, é *resíduo*, cujo único sinal significativo se revela no sorriso. Retirando-se os caracteres sociais que constituem a personagem (novamente a “realidade” entendida como construção) e removendo-se a vida, o que sobra é uma sugestão de felicidade.⁸⁶

⁸⁶ É inevitável lembrarmos de “O espelho” de *Primeiras estórias*, em que o narrador relata seus experimentos com espelhos em busca do âmago do ser, problematizando a possibilidade de um princípio humano destituído da história: “O espelho mostrou-me. [...] o tênue começo de um quanto como uma luz [...]. Que luzinha, aquela, que de mim se emitia, para deter-se acolá, refletida, surpresa? Se quiser, infira o senhor mesmo” (1985: 71). Contrariamente, no conto homônimo e antológico de Machado de Assis, o ser aparece definido socialmente, pois a medida que o protagonista é destituído de seus papéis sociais nada sobra para se refletir no espelho.

Se, por um lado, estruturas cômicas podem levar ao nada, como no caso da “definição por extração”, por outro, o nada vira ponto de partida para a criação de possibilidades. É o caso de “Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi”, estória em que o inexistente ganha existência cultural. O título da estória é praticamente uma sinopse do enredo. Jerevo, Nhoé e Jelázio, vaqueiros “dos mais lustrosos”, descansavam no campo tranquilos e contemplativos – momento em que criam a idéia do boi:

Então que, um quebrou o ovo do silêncio: – “Boi...” – certo por ordem da hora citava caso de sua infância, do mundo das invenções; mas o mote se encorpou, raro pela subiteza.

– “*Sumido...*” – outro disse, de rês semi-existida diferente. – “*O maior*” – segundou o primeiro. – “*...erado de sete anos...*” – o segundo recomeçou; ainda falavam separadamente. Porém: – “*Como que?*” – de detrás do ramame de sacutiaba Nhoé precisou de saber.

– “*Um pardo!*” – definiu Jelázio. – “*... porcelano*” – o Jerevo ripostou. Variava cores. Entanto, por arte de logo, concordaram em verdade: seria quase esverdeado com curvas escuras rajas, *araçá* conforme Jelázio, *corujo* para o Jerevo, pernambucano. Dispararam a rir, depois se ouvia o ruídozinho da pressa dos lagartos.

– “*Que mais?*” – distraía-os o fingir, de graça, no seguir da idéia, nhenganhenga. De toque em toque, as partes se emendavam: era peludo, de desferidos olhos, chifres descidos; o berro vasto, quando arruava – mongoava; e que nem cabendo nestes pastos...

Assim o boi se compôs, ant’olhava-os (1967: 111).

Note-se que os vaqueiros estavam descansando, num momento de completa distensão, “sábios com essa tranqüilidade”, e do nada – “um quebrou o ovo do silêncio” – surge a idéia do boi que vai se construindo paulatinamente numa interação lúdica entre eles.⁸⁷ Composta por três vozes, a brincadeira se expande, não fica restrita à invenção, uma vez que o boi inventado é convocado em outro momento pelos três vaqueiros, para se divertirem com os outros. Reunidos com outros da comunidade em momento de folga, quando a conversa gira em torno de “gabanças e proezas”, Jerevo e Jelázio retornam à brincadeira atestando “o vero boi, recente, singular, descrito e desafiado só

⁸⁷ Essa relação do lúdico com o ato criador já havia sido percebida na obra precedente de Rosa por Coelho, para quem “a narrativa rosiana procede do *homo ludens*, daquele que está presente nos rapsodos, aedos, jograis do mundo antigo, e que permanece encarnado nos cantores populares, que ainda hoje perpetuam a herança folclórica de cada nação”. A pesquisadora identifica o narrar a um gesto coletivo e vital, “com valor próprio e não apenas representação-de-um-valor” (1991: 257).

pelos três”. À invenção do boi soma-se a proeza de o terem enfrentado. A princípio, a comunidade recebe a estória como “peta, patranha, para se rir e rir mais”, no entanto, a participação de Nhoé parece legitimar a façanha: “Mas o Nhoé se presenciava, certificativo homem, de severossimilhanças” (1967: 112). Já nos referimos à aglutinação jocosa em “severossimilhança”, que parece funcionar como uma “piscadela” ao leitor, denunciando, por um lado, a falsa seriedade do testemunho e, por outro, o engano da comunidade em crer nas aparências.

O boi “tomava vulto de fato, vice-avesso”, à revelia dos vaqueiros, que se ocupavam com sua lida diária. O tempo passa e eles se reencontram no enterro da mulher do Jerevo que havia falecido “de febres”. Na volta, como chovia, param “para beber e esperar”. Lembram-se, então, daquela ocasião única, de súbita felicidade, saudosamente (“aprazível, tão quieta, reperfeita”), quando a invenção do boi “tinha sobrevivido, de nada, na mais rasa conversa, de felicidade” (1967: 113). Mais uma vez, embora de modo inverso ao que ocorre em “Azo de almirante”, com Hetéreo, o nada é correlacionado com a felicidade.

Passado algum tempo, Jelázio morre “inchado dos rins” e Jerevo, devido à peste do gado, revolve mudar-se “para afastado canto, onde homem cobrava melhores pagas”. Convidado, Nhoé recusa-se a acompanhar Jerevo: “nem pertencia a outros lados diversos – saudoso somente daquele dia de enterro, dela, os três, a chuva, a lama, à congraça, em entremeio de sofrimento” (1967: 113).

Envelhecido, Nhoé medita sobre sua condição e resolve ir embora em busca de parentes. Ao anoitecer é recebido numa fazenda pelos vaqueiros e, ao pé do fogo, escuta o caso que contavam do boi Mongoavo, nenhum homem podia com ele, era famoso por suas “malasartimanhas”. Até que, enfim, o boi acaba submetido por “três propostos vaqueiros”. Nhoé “se prazia” em escutar, reconhecia a estória, reencontrava-se com a própria criação e com aquele saudoso momento de felicidade. Resolve, por fim, ficar por ali.

De uma brincadeira inocente, de um quase nada, nasce a estória do boi que atravessa tempo e espaço e se torna lendária. Nhoé deixa-se ficar no lugar em que se reconhece: é seu mundo, sua cultura, sua história, sua estória. O que nasce de uma

brincadeira gratuita – do que *nada* se espera – ganha autonomia e circula como bem cultural. A idéia do nada, nesta estória, não é fim ou morte, aparece associada à felicidade. Tal felicidade, concentrada num momento específico de distensão e comunhão dos vaqueiros, se expressa pela brincadeira gratuita: momento fecundo da criação.

Em “Azo de almirante”, o percurso de Hetério é do auge (do tudo, do heroísmo) ao “nada residual” que aparece igualmente associado à felicidade, pois o que sobra é “o risonho morto”. Contrariamente, em “A estória dos três homens e o boi”, os vaqueiros como que do nada (do que não é ou não existe) chegam ao lendário heroísmo de ter submetido o boi. Nhoé “se prazia” com a ficção capaz de catalisar valores e que, por isso mesmo, é incorporada pela cultura. A narrativa poderia ser tomada como representação da gênese de uma lenda,⁸⁸ estória de uma estória, o que já foi anotado pela crítica:

“Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi” inicia-se no momento de sua criação e o narrador acompanha todo o processo de composição da estória, as controvérsias da palavra, as frases geradas. Observa também o silêncio em que o autor (no caso, autores) é obrigado a se encerrar para fugir da crítica mordaz (veja-se que, em determinada passagem, um dos vaqueiros resolve negar a própria criação). E mostra, no final, que apesar de tudo a estória se completa e solta-se do seu criador (SIMÕES, s.d.: 91).

Mais uma estória que discute a criação literária, as respectivas implicações autoral e social, a autonomia que ganha o objeto artístico através da circulação, o que faz dele um produto coletivo. A propósito, o processo criativo tematizado já se inicia a três mãos, e num momento de descanso, de alheamento, de brincadeira gratuita, “quando a informação do Boi tinha sobrevivendo, de nada, na mais rasa conversa, de felicidade” (1967: 113).

⁸⁸ Tomada no sentido de narrativa fantasiosa transmitida pela tradição oral através dos tempos, a legenda (ou lenda) foi definida por Jolles como uma das formas simples orientada pela disposição mental que denomina de *imitatio*: “os fatos vividos cristalizam-se em gestos verbais, estando estes dispostos de modo a que possamos segui-los, penetrar neles e ser neles acolhidos. [...] Pouco importa, nesse respeito, que queiram designar um indivíduo específico que realmente viveu ou que criem um determinado indivíduo. O certo é que o indivíduo daí resultante quer designar e significa todos os homens que conheceram a mesma situação; esse indivíduo paradigmático dá-lhes a possibilidade de o seguirem, pois é imitável” (1976: 48).

3.3. A INVERSÃO: O DESRECALQUE

As perspectivas inusitadas são enfatizadas no primeiro prefácio como modo de transcender o ponto de vista convencional. Dentre elas, destacam-se a visão infantil, ainda não condicionada, e a dos loucos, desvio em relação à convenção. Rosa apresenta uma série de exemplos do inusitado da visão infantil, retirados *ipsis litteris* de um livro de Pedro Bloch (*Criança tem cada uma*); no caso da perspectiva do louco, cita-se uma narrativa anedótica de Manuel Bandeira.⁸⁹

A maioria dos gracejos infantis, como já vimos, parece uma inversão de perspectiva que quebra a lógica causal, como no caso da pergunta do menino diante do túnel – “Por que será que sempre constroem um morro em cima dos túneis?” – ou a exclamação de outro ao ver uma casa em demolição – “Olha, pai! Estão fazendo um terreno!” (1967: 8).

Ao comentar a piada do maluquinho que fica horas de ouvido colado à parede intrigado com o nada que ouve, defende-se como possível, como legítimo, o ponto de vista normalmente rejeitado (“O universo é cheio de silêncios bulhentos”). Associa o maluquinho ao cientista e ao profeta, criticando nossa visão condicionada e convencional, “acostumados com que as paredes é que tenham ouvidos, e não os maluquinhos”. De certa forma, poderíamos dizer que Rosa dá continuidade ao ideário modernista ao promover o retorno do recalcado, do marginalizado, daquele que tem sua legitimidade negada.⁹⁰ Atentando-se para os heróis em *Tutaméia*, percebe-se que são em geral assassinos, ciganos, palhaços, bêbados, bobos, anões etc. Todos seres de exceção. A representação da realidade se dá a partir do marginalizado socialmente. Em grande

⁸⁹ Considerando-se as análises críticas, o primeiro prefácio tem se revelado um rebuscado mosaico de citações (ver Araújo, 2001; Lima, 2000 entre outros).

⁹⁰ Basta um rápido olhar retrospectivo para verificarmos que Rosa sempre perseguiu perspectivas inusitadas. Em *Sagarana*, temos, por exemplo, o ponto de vista do animal (“Burrinho pedrês”, “Conversa de bois”); em *Grande sertão: veredas*, a do jagunço contraposta ao do homem letrado (Riobaldo e seu interlocutor); em *Primeiras estórias*, é o olhar marginal que assume a representação: a criança, o velho, o louco.

parte das histórias, é por esse retorno do reprimido que a realidade se apresenta, e a idéia do real como construção simbólica surge constantemente reiterada.

Em “Mechéu”, acompanhamos com distanciamento, através do narrador observador, o ponto de vista do *louco*. Logo no início, temos a apresentação do herói exótico, motivo de troça, típico da zombaria (“Tinha-se no caso de notar e troçar”), que é sempre uma expressão de desprezo, de degradação do outro por pura diversão. Mechéu,⁹¹ o herói da narrativa, é caracterizado como “semi-imbecil” e destemperado, raivoso (“Ante tudo enfuriava-se [...] Dava-se de não responsável de todo malfeito seu, desordem, descuido” (1967: 68). A lógica que rege seu ponto de vista é completamente contrária à lógica conhecida, pré-estabelecida socialmente, chegando a constituir-se num *nonsense* causal:

Topou em toco, por exemplo, certa danada vez, quando levava aos camaradas na roça o almoço, desceu então o caixote da cabeça, feroz, de fera: para castigar o toco, voltou pela espingarda; já a comida é que mais não achou, que por bichos devorada! – e culpou de tudo a cozinheira. Sempre via o mal em carne e osso. Se quebrava xícara, atribuía-o à guilha da que coara o café; se do prato lavado em água fria não saía a gordura, incriminava o sangrador do suíno ou o salgador do toucinho; se o leite talhava, era por conta de quem buscara as vacas (1967: 88).

O par contrastivo de Mechéu na história é o Gango, caracterizado como o imbecil completo e, desse modo, inferior ao outro (“Ainda abaixo dele [Mechéu], bobo”; “tolo tanto”). O grotesco e animalizado Gango, “meio idiota papudo” que “cheirava as coisas”, tinha Mechéu como exemplo, imitava-o: “*Simiava*-o esse, obediente mirava por modelo ao Mechéu, maramau, que o tratava de menor, sem estimação exigia do Gango uma ideal excelência, forçando-o à lida, quisesse-o sacado pronto do ovo da estupidez” (1967: 89 – grifo nosso). Ao tomar seu colega como

⁹¹ Romanelli (1995: 125-36) recupera a troca de correspondência entre Guimarães Rosa e o dr. Pedro Moreira Barbosa, ex-companheiro de pensão e de faculdade, a respeito de Mechéu, um empregado da fazenda dos pais de dr. Pedro, de nome Hermenegildo (também citado na história). Guimarães elabora um minucioso questionário sobre Mechéu, que o amigo responde e do qual colhe elementos para sua elaboração poética.

modelo, Gango reconhece-o superior, tornando-se importante elemento na auto-afirmação de Mechêu, sempre zeloso de sua dignidade.

À lógica inusitada que rege as atitudes raivosas e inofensivas de Mechêu soma-se sua configuração grotesca, denunciando o descompasso em relação às convenções sociais: preocupa-se com a vestimenta, mas anda descalço (“Somente aceitava roupa feita para ele especial; modo algum, mesmo nova, a cosida para outro”; “Descalço – não suportava Mechêu as botinas”); possui cavalo e arreios “jamais emprestados”, mas é mau cavaleiro; não vai à missa, nem tampouco bebe, não procura nesses meios legitimação social. A sua postura, na medida em que não sucumbe a determinadas pressões sociais, e apesar de estranha, encontra licença para realizar-se em paralelo ao mundo convencional.⁹²

Apesar de viver alheio, a instituição do casamento exerce forte influência sobre Mechêu; sua *única* superstição relaciona-se ao casamento (“que não varressem ou lhe jogassem água nos pés, o que o impediria de casar”); medo que parece enfrentar fantasiando: “Tomava-se por infalível noivo de toda e qualquer derradeira sacudida moça vista” (1967: 90). Esse descompasso das convenções e da lógica seria próprio do grotesco. O elemento humano na *demência*, lembra Kayser na esteira de Freud, aparece transformado em algo sinistro e seria “uma das percepções primigênicas do grotesco que a vida nos impinge” (2003: 159).

Embora isolado em seu mundo, era com Gango que Mechêu mais convivia no diário do existir (“Lento o tempo, Mechêu descascava e debulhava milhos no paiol, fazia o Gango fazer”), sem que isso, entretanto, assumisse significação maior. Pelo contrário, procura negar seus vínculos com Gango, como na passagem em que entra em contato com uma criança, presença que, esta sim, ecoou na psique de Mechêu como identificação:

Também de fora viera a menina, nenem, *ooó*, menininha de inéditos gestos, olhava para ela o Gango só a apreciar e bater cabeça. Mechêu pois disse: – *Ele é meu parente não!* – e a Menininha disse: – *Você é bobo não, você é bom...* – e mais a Meninazinha formosa então

⁹² O isolamento de Mechêu foi analisado por Cruz, que o considera “um narciso pelo avesso, agarrado à sua própria imagem, incapaz de distinguir entre o que ele é e o que imagina ser” (2001: 80).

cantou: –*Michéu, bambéu... Michéu... bambéu...* – pouquinho só, coisa de muita monta, ele se ragalou arredando dali o Gango, impante, fez fiau nele (1967: 89).

A despeito de ter sido essa sua única interação com a menina, ela é muito significativa, pois revela uma forte identificação entre os dois, algo que persistirá na memória de Mechéu. Ao analisar a estória, Novis chama a atenção para o acúmulo de informações que enfatizam a separação entre Mechéu⁹³ e os outros, assinalando o egocentrismo da personagem, o “limite de quem não reconhece os outros nem se reconhece nos outros” (1989: 85).

Gango morre, “chifrado de vaca”, e a princípio, “enquanto entanto o corpo estando presente, Mechéu nem fez caso” (1967: 90); depois que Gango foi enterrado, “Mechéu aos tentos se estramontou, se cuspindo, se sumia” (1967: 91). Mechéu fica desorientado e arredio, só se aproxima da patroa Dona Joaquina, revelando sua preocupação: “– A menininha não morre, não, nunca!”. Sem mesmo saber a que menina ele se referia, mas apiedada, Dona Joaquina confirma:

– *Nunca!* – não sabia que menina. De saudade ou falta do Gango, ele houve pingos nos olhos, inquiriu: – *Nem eu!? Rezingava*, pois assim, gueta, pataratices, mais frases: sobre os passarinhos, bem apresentados, o sol nas roças, o *Supra-Vento*, cavalo, ao qual por prima vez agradecesse (1967: 91).

Para Mechéu, o falecimento de Gango desencadeia a consciência da morte, perturbando seu sistema simbólico: preocupa-se com a menininha com quem se identificou outrora e consigo mesmo. A conscientização da finitude do ser redimensiona seu olhar, que passa a enxergar o mundo com saudades antecipadas (os passarinhos, o sol, o cavalo etc.). Segundo a leitura de Novis, a “clausura do eu”, tema nuclear, “só se rompe com a morte ou com a revelação, próxima à morte, da vida como ‘fase de metamorfose’”. Conclui que o percurso de Mechéu seria um aprendizado: “a saída *de si* para a contemplação *do outro* é a sua morte e salvação” (1989: 88-9). Mechéu, já velho,

⁹³ A começar pelo próprio nome, condensação de *me*, *ich*, *eu*, e suas reeverberações: “*de si mesmo* nada nanja duvidava”; “ele faz demais questão de *ser ele mesmo*”; “*se não de si* não gostando de ninguém”; “Melhor *consigo mesmo* se entendia”; etc.

adoece, e os remédios não adiantam, “decerto não agüentava o que lhe vinha para pensar”, “esperando um tudo diferente” (1967: 91). Sabia-se diante da morte, desfecho da narrativa que poupa a descrição do momento derradeiro e termina em suspenso com “Não falemos mais dele” (1967: 91).

Há uma mudança qualitativa no foco narrativo: no início da estória, acompanhamos os “moços de fora”, que vêm no “exótico e excluído” de Mechêu uma oportunidade de divertimento. Embora esse distanciamento inicial possibilite a zombaria, fazendo do louco motivo de troça, ao se aproximar gradativamente de Mechêu, acompanhando e comentando seu percurso, o narrador revela a dimensão humana do herói e sua descoberta da morte (vivência e consciência aguda do humano), que acaba com traços trágicos, de modo que o curso das ações é invertido – do divertimento à compaixão, diante da qual o narrador prefere silenciar.

Em “Mechêu”, a aproximação entre o universo infantil e o do *louco* sugere o encontro de mentes não condicionadas, não formatadas, que muitas vezes não distinguem realidade de fantasia. A perspectiva infantil ganhará destaque em outra estória, “Tresaventura”, narrada em terceira pessoa onisciente, bastante contaminada pelo olhar de Dja, a “menininha, de babar em travesseiro” (1967: 174). A protagonista é seduzida pelo arrozal:

Antes e antes, queria o arrozal, o grande verde com luz, depois amarelo ondeante, o ar que lá. Um arrozal é sempre belo. Sonhava-o lembrado, de trazer admiração, de admirar amor.

Lá não a levavam: longe de casa, terra baixa e molhada, do mais onde árvores se assombram – ralhavam-lhe; e perigos, o brejo em brenha – vento e nada, no ir a ver...

Não dava fé; não o coração. Segredava-se, da caixeta de uma sabedoria: o arrozal lindo, por cima do mundo, no miolo da luz – o relembramento.

Tapava os olhos com três dedos – unhas pintadinhas de mentirinhas brancas – as faces de furta-flor. Precisava de ir, sem limites. Não cedia desse desejo, de quem me dera. Opunha o de-cor de si, fervor sem miudeio, contra tintim de tintim (1967: 174).

Para Dja, a imagem do arrozal congrega os sentidos de beleza, luz e amor. Ele parece representar a própria reminiscência, “o relembramento”. Ela “sonhava-o lembrado”: a origem da lembrança é indefinida, mesmo porque o arrozal ficava distante

e “lá não a levavam: longe de casa”. O olhar inocente de Dja, não contaminado ainda por categorias pré-estabelecidas (de tempo, de espaço, de causalidade etc.), apreende o objeto de modo diverso. O arrozal que preencheria a paisagem, “por cima do mundo”, é sentido como luz, cor, volume e movimento; grandezas que remetem ao universo do qual Dja ainda faz parte: “Ficava no intato mundo das ideiazinhas ainda” (1967: 174). Deseja o arrozal por ele proporcionar o reencontro com esse mundo (“Antes e antes, queria o arrozal”), e as explicações dos adultos ralhando sobre os perigos do lugar entram em choque com a leitura da menina (“Não dava fé; não o coração”), que prefere tapar os olhos (“Tapava os olhos com três dedos [...] as faces de furta-flor”) às reflexões e conselhos alheios diante da emergência de seu desejo: “Não cedia desse desejo, de quem me dera”.

A sobreposição de dois pontos de vista, o de Dja e o dos adultos, não passou despercebida por Simões, em seu estudo que contempla o ponto de vista das narrativas rosianas, e conclui que a estória nos apresenta “dois quadros completos opostos entre si, e que correspondem a modelos diferentes de visão de mundo” (s.d.: 79).

Acresce que essas perspectivas distintas estão arranjadas como num embate. O que inicialmente se constitui como cega rejeição de Dja à visão dos adultos será confirmado por sua aventura.

A água “feia, quente, choca” que “dá febre, com lodo de meio palmo”, segundo os adultos, será experimentada diversamente por Dja: “A poça de água cor de doce-de-leite, grossa, suja, mas nela seu rosto limpo límpido se formava. A água era a mãe-d’água” (1967: 176). Apesar de sua cor e de ser suja, a água é paradoxalmente capaz de formar uma imagem límpida. Dja chega a divinizar a água (mãe d’água) que, na visão dos adultos, surge associada ao feio e ao doentio.

O mesmo ocorre com os pássaros, ameaça à plantação que o irmão de Dja e o espantalho procuram proteger, por um lado, mas que serão vistos como “alicerinhos” do céu por nossa pequena heroína.

Contrapõe-se, então, aos constantes conselhos, explicações e ordens dos adultos, Dja “Sempre a ver, rever em idéia o arrozal, inquietinha, dada à doença de crescer. – *‘Hei-de, hei-de, que vou!’* – agora mesmo e logo, enquanto o gato se lambia”

(1967: 175). Sai, então, em busca de seu arrozal, e acompanhamos o seu olhar que vai descrevendo o caminho: os “sisudos porcos”, os cajú, os patos, flores, plantas, até mesmo os pássaros ausentes (que não via), que calam “por astúcia e arte”. No percurso, encontra uma cobra engolindo um sapo, clímax da estória:

Dja tornou sobre si, de trabuz, por pau ou pedra, cuspiu na cobra. Atirou-lhe uma pedrada paleolítica, veloz como o amor. Aquilo desconheceu-se. O círculo ab-rupto, o deslance: a cobra largara o sapo, e fugia-se assaz, às moitas folhucas, lefe-lefe-lhepte, como mais as boas cobras fazem. De outro lado, o sapo, na relvagem, a rojo se safando, só até com pouquinho pontinho de sangue, sobrevivo. O sapo tinha pedido socorro? Sapos rezam também – por força, hão-de! O sapo rezara.

Djaiaí, sustou-se e palpou-se – só a violência do coração bater. A mãe, de lá gritando, brava ralhava. Volveu. Travestia o garbo tímido, já de perninhas para casa (1967: 176).

O clímax da estória retoma um dos ameaçadores perigos anunciados pelo irmão, a cobra que enfeitiça e engole os sapos, e que Dja vivencia alterando o desfecho – ela salva o sapo – e confirmando seu desejo já anunciado ao comentar a descrição do irmão: “Iaí psiquepiscava. Arrenegava. Apagava aquilo” (1967: 175). Mais uma vez, a vivência de Dja confirma seu ponto de vista, refutando, conseqüentemente, a perspectiva adulta, culturalmente estabelecida.

Dessa forma, “Tresaventura” surge estruturada pela contraposição de duas perspectivas em que os mesmos “objetos do mundo” (a água, os pássaros, a cobra, o arrozal etc) são percebidos de modos diversos. Há, entretanto, pontos de contato, como o fato de a água ser lodosa (grossa e escura). O que diferencia as visões é o juízo acerca do fato: para os adultos a água lodosa relaciona-se a valores negativos (o feio, a doença, a podridão); para Dja ela não perde sua essência (capaz do límpido reflexo), associando-se ao belo, ao divino.

O percurso de Dja poderia, por um lado, quebrar sua visão idílica do mundo, já que ela experimentou o susto, o medo; mas, por outro, isso não abala seu sistema de percepção, que se reafirma ao conceber a idéia de que ela era instrumento de alguma providência divina ao salvar o sapo. A menininha não chega ao arrozal tão almejado,

que continua a representar “a bela coisa”⁹⁴ em seu imaginário, e adormece “entre os gradis de ouro da alegria”.

Se pensarmos nas várias referências ao platonismo, espalhadas pela obra e visivelmente marcadas nessa estória, poderíamos dizer que os seres estariam inicialmente em comunhão com o metafísico, mas, a partir do processo de socialização, são arrancados pela cultura daquele plano das idéias. O narrador anota que Dja é “dada à doença de crescer”. O crescer, o integrar-se ao mundo social, seria *doença*, cegueira. O olhar infantil, no caso, é concebido como aquele não condicionado sócio-historicamente, além de preservar a possibilidade da verdade, da totalidade que sobreexiste ao mundo sensível. Seria o ser ainda não acorrentado na caverna, conforme se anuncia na epígrafe: “...no não perdido, no além passado...” (1967: 174).

Sabemos que a visão infantil, aquela ainda não formatada pela cultura, e a do *louco*, considerada *desvio* em relação à razão, já haviam sido exploradas pelo autor como meio de acessar perspectivas inusitadas e recalcadas pela cultura. Em *Tutaméia*, Rosa preocupa-se em trabalhar também outro ponto de vista marginalizado, o do criminoso, que pode ser pensado como uma espécie de *desvio* em relação à ética.

É o caso de “Esses Lopes”, em que a narradora-protagonista Flausina parece inverter sua situação: assume a posição de vítima, quando na verdade confessa seus assassinatos premeditados (mata praticamente todos os Lopes). A estória é estruturada de modo a causar pena em relação à Flausina e revolta em relação aos Lopes. O resultado, veremos, é paradoxal: a vítima criminosa.

O relato de Flausina se inicia quando ela era ainda menina e Zé Lopes aparece; ela se descreve como virgem, pobre, bonita, frágil e desprotegida:

Eu era menina, me via vestida de flores. Só que o que mais cedo reponta é a pobreza. Me valia ter pai e mãe sendo órfã de dinheiro? Mocinha fiquei, sem da inocência me destruir, tirava junto cantigas de roda e modinhas de sentimento. Eu queria me chamar Maria Miss, reprovoo meu nome, de Flausina.

⁹⁴ A representação do arrozal passa por uma transfiguração, segundo análise de Simões (s.d.), que vai do mais concreto (sua mudança de cor que marca a passagem do tempo) para o mais abstrato: “por cima do mundo, no modo da luz” e, ao final da narrativa, é condensada em “neblinuvens”.

Deus me deu esta pintinha preta na alvura do queixo – linda eu era até a remirar minha cara na gamela dos porcos, na lavagem. E veio aquele, Lopes, chapéu grandão, aba desabada. Nenhum presta; mas esse, Zé, o pior, rompente sedutor. Me olhava: aí eu espiada e enxergada, no ter de me estremecer (1967: 45).

Apesar de se apresentar como menina moça e vítima do poderio do clã dos Lopes, há indícios que traem lapsos reveladores. Em “me valia ter pai e mãe sendo órfã de dinheiro?”, há uma certa ambigüidade: Flausina estaria tanto constatando sua situação na dinâmica social de dominação, mostrando consciência dos instrumentos de poder que lhe faltam, quanto revelando, quiçá, um certo caráter interesseiro, em outras palavras, o desejo pelo poder. A vaidade da protagonista também aparece assinalada – “Eu queria me chamar Maria Miss”, “A pintinha preta na alvura do queixo”, “linda eu era” –, de modo que a personagem narradora conhece os atrativos que lhe serão estratégicos. Quando Zé Lopes repara nela, Flausina parece assumir ativamente o jogo de sedução: “Me olhava: aí eu espiada e enxergada, *no ter de me estremecer*”. Ela não estremece simplesmente como reação física, mas “tem de estremecer”, ou seja, parece assumir conscientemente atitude de submissão, usa a inocência como estratégia de sedução: “A gente tem é de ser miúda, mansa, feito botão de flor”.

Flausina é supostamente subjugada, então, por Zé Lopes e vê destruídos seus sonhos de casamento: nem noivado, nem enxoval, igreja ou cortesias.⁹⁵ Passa, então, a agir arditamente, amealhando os vinténs que Zé Lopes lhe dá (“Sem acautelar, ele me enriquecia”), vai conquistando aos poucos sua confiança, fortalecida e consolidada com o nascimento de seu filho. Flausina aproveita o momento (“agora já tinha em mim a confiança toda, quase”) para livrar-se de Si-Ana, empregada contratada para vigiá-la, alegando que ela alcovitava, propondo a Flausina que “cedesse vezes carnisais a outro, Lopes igual – que da vida logo desapareceu em sistema de não-se-sabe”. O estratagema da heroína é bem-sucedido.

Dito: meio se escuta, dobro se entende. Virei cria de cobra. Na cachaça botava sementes da cabaceira-preta, dosezinhas; no café, cipó

⁹⁵ Ver Passos, que discute as implicações da ausência desse “ritual de iniciação” à sexualidade e suas reverberações na estória (2000: 210-3).

timbó e saia-branca. Só para arrefecer aquela desatada vontade, nem confirmo que seja crime. Com o tingui-capeta, um homem se esmera, abrandando. Estava já amarelinho, feito ovo que ema acabou de pôr... Sem muito custo, morreu. Minha vida foi muito fatal. Varri casa, joguei o cisco para a rua, depois do enterro (1967: 46-7).

O percurso de Flausina é o do acúmulo de poder. Inicialmente contava apenas com seu poder de sedução; vai gradualmente acumulando bens materiais (poder financeiro) e culturais (como a aquisição da escrita com a ajuda das crianças da escola e dos jornais velhos usados para embrulho, o papel social de mulher e mãe); passa então a conquistar o poderio dos Lopes utilizando o discurso persuasivo e a legitimidade de sua condição de companheira: levantando “falso alegado”, livra-se da preta Si-Ana e de um dos membros do clã dos Lopes; livra-se igualmente de Zé Lopes, envenenando-o aos poucos. Foram duas mortes premeditadas, e o caso de Flausina com os Lopes não termina aí: “Dois deles, tesos, me requerendo, o primo e o irmão do falecido” (1967: 47). Sertório Lopes foi mais rápido em apropriar-se de Flausina (“inda antes do sétimo dia já entrava por mim adentro em casa”) que, por sua vez, retoma sua estratégia de acumular posses e alimentar os ciúmes do homem, urdindo a “justiça” desejada:

Sorria debruçada em janela, no bico do beijo, negociável; justicosa. Até que aquela idéia endurecesse. Eu já sabia que ele era Lopes, desatinado, fogoso, água de ferver fora de panela. Vi foi ele sair, fulo de fulo, revestido de raiva, com os bolsos cheios de calúnias. Ao outro eu tinha enviado os recados, embebidos em doçuras. Ri muito útil ultimamente. Se enfrentaram. Bom contra bom, meus relâmpagos, a tiros e ferros. Nicão morreu sem demora. O Sertório durou, uns dias. Inconsolável chorei, conforme os costumes certos, por a piedade de todos: pobre, duas e meio três vezes viúva. Na beira do meu terreiro (1967: 47).

Repare-se que desta vez Flausina deixa transparecer prazer (“Sorria debruçada em janela”, “Ri muito útil ultimamente”) em montar seu ardil, que culmina na morte de Nicão e Sertório. A derradeira conquista do poderio dos Lopes, entretanto, vai se dar através do patrono, Sorocabano Lopes, “velhoco, o das fortes propriedades”. Dessa vez, porém, Flausina se impõe: “De hoje por diante, só muito casada!”.

A segurança (“Eu impondo”) e o desembaraço com que aceita (“de boa graça”) e lida com o velho, desregrando-o nos prazeres da gula e do sexo até a morte,

demonstram o apurado traquejo de Flausina na arte do homicídio, que, por fim, tudo herda sem “nenhum enjôo”. Sente-se “desferrada” e livra-se dos filhos por serem Lopes (“provi de dinheiro, para longe daqui viajarem gado”, 1967: 48).

O relato de Flausina é ao mesmo tempo confissão dos crimes e defesa de seus atos. Alguém que não aceita a condição de vítima determinada sócio-historicamente e que reage utilizando o único poder que a princípio possui: a sedução. Seu objeto de desejo inicialmente enunciado é o poder – “Me valia ter pai e mãe, sendo órfã de dinheiro?” – e seu percurso é a conquista do poderio dos Lopes. Passos (2000) vai além, e, numa acurada, análise considera a tomada do poder como *meio* para a possibilidade de “restabelecer-se como ‘mulher’ desejante”. Flausina não abdica de sua condição de sujeito:

Ora, Flausina inverterá tal situação, contrapondo-se às mulheres de seu meio. Graças a sutis artifícios, é ela quem reverte a ordem estabelecida pelos poderosos violadores, substituindo-os astuciosamente e adquirindo o legado da moça pobre, por meio de matrimônio. Assim como a tirania dos Lopes causa mudanças irreversíveis em sua existência, urdirá o destino de cada um até retomar o fio do seu. A figurada reconstrução da própria inteireza corporal corresponderá, textualmente, à “desconstrução” dos Lopes (PASSOS, 2000: 219).

Nesse sentido, Flausina manipula a realidade para criar uma situação que lhe possibilite a vida que lhe havia sido negada. A princípio, o discurso de Flausina se apresenta como justificativa, seu intento seria o de livrar-se de seu opressor. No entanto, à medida que suas estratégias surtem efeito, vai gradativamente se enredando em seus próprios atos, sentindo prazer no domínio que vai progressivamente tecendo à traição. É a versão do criminoso, suas motivações que, por um lado, justificam sócio-historicamente seus atos⁹⁶ e, por outro, denunciam o prazer do poder. Flausina parece se tornar um Lopes na medida em que toma deles seu poder e seu lugar. Passa, inclusive, a agir como um deles para conseguir casar-se já velha com um jovem rapaz, intentando “o

⁹⁶ Também foram apontados por Passos, nessa estória, traços da cultura colonial, como o costume de os viúvos contraírem “novas núpcias com irmãs mais jovens ou primas da primeira mulher”. Hábito identificado no caso de Flausina, que vira “quase um objeto herdado”, “requerida pelos parentes próximos” (2000: 220).

bom bocado que não fiz, quero gente sensível”. Ao comentar que o rapaz admira seus “bons préstimos”, Flausina denuncia o interesse e a conveniência que representariam o relacionamento para ele.

A perspectiva marginal, que através de um narrador interessado configura a realidade sob o ponto de vista do criminoso, revela a heroína a princípio submetida, em posição de vítima, mas que reverte a situação e passa a submeter terceiros. Vítima e criminosa, seduzida e sedutora – ambigüidade que se constrói através de um discurso que relativiza os valores socialmente instituídos.

3.4. METALINGUAGEM: A ARTE EM DEVIR

Vimos, nas considerações sobre os prefácios de *Tutaméia*, que Rosa se vale da estrutura parabática própria da comédia antiga como modo de inserir o discurso autoral na obra e de estabelecer um plano discursivo em que procura dramatizar a produção do sentido. Apontamos, igualmente, dois estudos pioneiros que consideram a função metalingüística das estórias, interpretando-as enquanto metáforas do fazer artístico. Assim, a construção da casa em “Curtamão” será vista como representação da produção artística, suas motivações, sua relação com a vida (SANTOS in COUTINHO, s.d.). E “Desenredo” constituirá metáfora do processo artístico rosiano, o “contar desmanchando” (PASSOS, 2001), que parece dar-se através do processo de extração, de niilificação, de inversão de perspectiva. Até mesmo na condensação de vocábulos, quando parte de um elemento se dissolve e, paradoxalmente, se amplia no outro (“severossimilhança” e “sentimentiroso”), o processo se instaura.

A presença autoral, há muito percebida pela crítica, surgiria como modo de configuração da intencionalidade da obra. Novis, além de apontar as marcas autorais, identificando, inclusive, o *alter ego* do autor em Ladislau, também vê em “Curtamão” a representação da relação entre autor e obra.

A estória é narrada pelo oficial pedreiro envolvido na construção da casa de Arminho, enfocando os percalços enfrentados. O primeiro se refere ao rompimento do

noivado, pois Arminho, ao voltar de viagem, “A noiva mais não achou em pé de flor: aquém a tinham casado” (1967: 34). Apesar do noivado desfeito, ele resolve dar prosseguimento ao projeto da casa sonhada pela noiva, que deveria ser “a mais moderna”.

A narrativa relata, então, o processo de construção da casa, que nasce desvinculada de sua funcionalidade original para, depois de pronta, ser utilizada na educação: ficamos sabendo ao final da narrativa que a casa vira “prédio para escola de meninos”. A função da arte, assim apresentada, seria uma atribuição social que se dá *a posteriori*. E seria espaço para a educação porque dialoga com a tradição e considera, conforme observou Novis, a expectativa da recepção no processo:

A casa, metáfora da obra literária, deveria ser “a mais moderna” da vila. Por esta razão, já foi proposta à revelia do povo. “A casa, levada da breca, confrontando com o Brasil”, informa sobre a decisão do mestre-de-obras de enfrentar a desaprovação geral do projeto elaborado “desconforme reles usos”. Implicitamente, o narrador critica, com muita ironia, o costumeiro, o habitual da “construção” (1989: 63).

Há, ao que tudo indica, outras questões metalingüísticas discutidas nas estórias, como a da relação do narrador com o leitor. Vejamos a primeira estória de *Tutaméia*, a que figura logo após o prefácio inicial – justaposição, aliás, que parece construída pela contraposição dos papéis do autor (voz pressuposta no prefácio) e do narrador (voz ficcional pressuposta nas estórias). Seguindo essa hipótese, a do nexos significativo na ordenação das estórias e prefácios, poderíamos dizer que a primeira estória da obra, “Antiperipléia”, coloca em evidência o papel do narrador na condução dos fatos. Tome-se o conceito de “prefácio” como apresentação, com a função de situar a obra para o leitor, de apresentar-lhe um caminho; “Antiperipléia” espelha a idéia inversa já no título: “anti” (prefixo com os significados de “‘em frente’, ‘de encontro a’, ‘ação contrária’, ‘oposição’, ‘contrariedade’”) e “périplo” (“navegação à volta de um continente”)⁹⁷ – o descaminho?

⁹⁷ Novo Aurélio: o dicionário da língua portuguesa, 1999.

– 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, de que meio entendo e gosto, é ser guia de cego: esforço destino que me praz (1967: 13).

Esse parágrafo de abertura já demonstra que, a exemplo de *Grande sertão: veredas*, “Antiperipléia” possui uma estrutura dialógica, marcada pelo travessão inicial, que introduz a fala de Prudencinhano, o guia de cegos, cujo interlocutor seria o leitor (o “seô Desconhecido”). Aí se vislumbra a metáfora do narrador que conduz os “cegos leitores” no mundo ficcional, nas possibilidades verossímeis do mundo. Há outras marcas da metáfora espalhadas ao longo da narrativa: “o senhor não me perguntou nada. Só dou resposta é ao que ninguém me perguntou” (1967: 13), e aqui novamente temos cifrada a gratuidade da arte (a obra artística nasceria desvinculada de uma funcionalidade) e de sua relação com o público.

O enredo, em *flashback*, assemelha-se ao romance policial: o desfecho é apresentado no início da estória – a morte do cego (“Mas não cismo como foi que ele no barranco se derrubou, que rendeu a alma”) – e o leitor é chamado a desvendar o suposto crime, a partir do testemunho de Prudencinhano, o guia do cego e um dos suspeitos: “E vão me deixar ir? Em dêz que o meu cego seô Tomé se passou, me vexam, por mim puxam, desconfiam discorrendo. Terra de injustiças” (1967: 13).

Ironicamente, o cego chama-se seô Tomé, retomada às avessas daquele conhecido santo que “precisa ver para crer”. Esse sentido marca o percurso do cego: ele quer ver, mas não pode; utiliza-se, então, dos olhos de Prudencinhano:

Mulheres doidas por ele, feito Jesus, por ter barba. Mas ele me perguntava antes. – “É bonita?” Eu informava que sendo. [...] Seô Tomé se soberbava, lavava com sabão o corpo, pedia roupas de esmola. Eu, bebia (1967: 13).

Prudencinhano se caracteriza reiteradamente na figura do bêbado: “Bebo. Tomo, até me apagar, vejo outras coisas. Ele carecia de esperar, quando eu me perfazia bêbado deitado. Me dava conselhos. Cego suplica de ver mais do que quem vê” (1967: 14). Seô Tomé inveja o fato de Prudencinhano enxergar, e este, por sua vez, inveja o sucesso do

patrão com as mulheres: “Tinha inveja de mim: não via que eu era defeituoso feioso. Tinha ódio, porque só eu podia ver essas inteiras mulheres, que dele gostavam!” (1967: 14). A dinâmica do ciúme está conformada em espelhamento: a “beleza” do cego, ausente no guia; e a capacidade de ver de Prudencinhano, ausente em seô Tomé. O guia de cego enreda-se, então, num complexo triângulo amoroso. Ao chegarem ao povoado, uma mulher muito feia (“feia, feia apesar dos poderes de Deus”) se apaixona completamente pelo cego e suplica ao guia, de joelhos, para que minta em relação à sua aparência. Prudencinhano atende ao pedido da mulher (“‘Essa é bonita, a mais!’ – a ele afirmei, meus créditos”) e passa a ajudar os amantes em seus encontros, mesmo porque a mulher em questão era casada.

Sem deixar de considerar que o narrador é o próprio guia de cegos e que tenderia a desviar as suspeitas de sua pessoa, é interessante notar que ele cede às súplicas da mulher, sendo desleal a seô Tomé. Prudencinhano engana o cego justamente naquilo que inveja: seu sucesso com as mulheres (vale ressaltar que nosso narrador protagonista era “feio”, “ananho”, “bêbado”). Ele confessa a mentira e não sente remorsos, pelo contrário, ajudava os amantes, vigiava para manter o adultério em segredo e desfrutava das regalias: “E quem vigia como eu? Ela me dava cachaças, comida. Ele me fiava a fêria. Me tratavam. O que podia durar, assim, às estimas fartas?” (1967: 14). O cego, mulherengo, contava com Prudencinhano para arrumar os encontros e para confirmar as belas feições da mulher, no que se esmerava a ponto de conseguir provocar o ciúme de seô Tomé:

Todos tendo precisão de mim, nos intervalos. A mulher, maluca, instando que eu a ele reproduzisse suas porvindas belezas. Seô Tomé dessas sozinhas nossas não contrárias conversas tirando ciúme, com porfias e más zangas. Mas eu reportava falseado leal: que os olhos dela permitiam brilhos, um quilate dos dentes, aquelas chispas, a suma cor das faces. Seô Tomé, às barbas de truz, sorvia também o deleite de me descrever o que o amor, ele não desapaixonava. Só sendo cego quem não deve ver? Mas o marido, imoral, esse comigo bebia, queria mediante meus conluios pegar o dinheiro da sacola... Eu, bêbado e franzino, ananho, tenho de emendar a doideira e cegueira de todos? (1967: 14-5).

O narrador defende-se das acusações apontando possíveis suspeitos, cujas motivações vão sendo gradativamente supostas em conformidade com as personagens que vão sendo apresentadas. Assim, a morte do cego poderia ter sido mero acidente (“Não pode ter sido só azares, cafifa?”); poderia ter sido causada por um empurrão do marido (“Ou o marido ardido...”); poderia ter sido suicídio, na hipótese de o cego ter voltado a enxergar (“variava: falando que começava a enxergar!”), descobrindo a farsa (“Entrevendo que ela era real de má-figura, ele não pode, desiludido em dor, ter mesmo suicidado, em despenho?”); poderia, ainda, ter sido a mulher que “visse que ele ia ver, havia de mais primeiro querer destruir o assombroso, empurrar o qual, de pirambeira – o visionável!”; poderia, finalmente, ter sido inclusive o próprio narrador: “Se na hora eu estava embriagado, bêbedo, quando ele se despencou, que é que sei? Não me entendam! Deus vê. Deus atonta e mata. A gente espera é o resto da vida” (1967: 15).

Considerando-se a questão do foco narrativo, já que se trata de uma visão parcial e interessada do assassinato, Prudencinhano coloca-se, em seu discurso, como se fora levado a *reagir* às solicitações (“ajoelhou-se para me pedir”, “instando que eu”, “queria mediante meus conluios”, “os outros me ameaçam” etc.), enquanto vítima da situação, e defende-se apontando motivos que incriminariam os demais envolvidos: a mulher, o marido e o próprio cego (na hipótese de suicídio). Por outro lado, coloca-se também no rol de suspeitos. Ao apresentar-se como possível criminoso, Prudencinhano urde concomitantemente sua defesa, pois, se assim fosse, estaria agindo inconscientemente, já que bêbedo. E, nessa suposição, seria um instrumento da providência divina: “Deus vê. Deus atonta e mata”.⁹⁸

Em “Antiperipléia”, afora o engano característico do cômico, a inversão de perspectiva (largamente discutida no primeiro prefácio) parece ser o principal mecanismo de composição. A estória se constrói a partir da inversão, a começar pelo próprio título (o não caminho); há, também, o olhar do suposto criminoso e bêbedo, uma perspectiva marginal, que continua a denunciar a realidade enquanto construção verossímil legitimada por uma comunidade. Preservadas as devidas diferenças, percebe-

⁹⁸ Essa forma de se eximir de culpa também aparece em “Esses Lopes”. No início da estória, Flausina comenta acerca dos Lopes que: “não fosse Deus, e até hoje mandavam aqui, donos” (1967: 45). A eleição de um narrador protagonista e a temática do crime são outros pontos de contato entre essas duas estórias.

se reiterada aquela mesma concepção de realidade representada em “Desenredo”, com Jó Joaquim reconstruindo a história a partir da persuasão do outro (manipulando a linguagem consegue a necessária confirmação do outro e, nesse ponto, o aceite social para a nova versão do passado).

Outra inversão evidente em “Antiperipléia” é a desconstrução da imagem simbólica do cego, que tantas vezes aparece como visionário na tradição e, na estória, é o enganado (o que realmente não vê). Há, ainda, a inversão irônica dos nomes das personagens: Prudencinhano é bêbado, desleal, imprudente; o nome do cego é seô Tomé e o da mulher adúltera e ardilosa, Sá Justa. A trama segue a mesma diretriz: os fatos narrados são organizados em *flash back*; a abundância de frases interrogativas também seriam inversões do contar, do afirmar. Enfim, tal procedimento anunciado no título permeia toda a estória.⁹⁹

Aliás, trata-se de uma estória de final aberto, que reclama a participação do leitor para as hipóteses de desvendamento do enigma apresentado. O leitor cego deverá refletir sobre o crime a partir dos olhos de Prudencinhano, seu guia, que apresenta todos os suspeitos e suas possíveis motivações. Um guia que, a despeito de sua defesa, se revela um dos principais suspeitos, por ser bêbado, interesseiro e descaradamente mentiroso. Não seria o ficcionista, a exemplo de Prudencinhano, um *mentiroso* confesso?

Metáfora do narrador, Prudencinhano guia o cego leitor por um mundo desconhecido, é aquele que vê e conduz (“Eu provia e governava”), mas que também é enredado na malha das relações com as personagens. Ele desvia o olhar do leitor para outros suspeitos, esconde e revela simultaneamente, pois há uma série de pistas espalhadas que parecem cifrar a solução do enigma do assassinato, chamando o leitor para esse jogo. Ainda, como metáfora do narrador, nada mais explicitado que o fato de trabalhar com o verossímil: Prudencinhano não afirma ou acusa alguém em especial,

⁹⁹ O discurso irônico fundado na inversão foi objeto de estudo de Duarte, que considera também sua relação com o humor: “Se a retórica da ironia trabalha com inversões e sentidos opostos, trazendo respostas prontas com perspectivas claras, o humor prefere a infração que ordena o caos pelo absurdo, regendo-se pela poesia. Segundo o humor, as possibilidades não são duplas, como pretende a ironia, mas múltiplas e variáveis conforme as circunstâncias. Para o humor, as soluções nunca se esgotam, existindo sempre a possibilidade do júbilo de uma nova descoberta” (2006: 301).

mas expõe as possibilidades e motivações supostas para cada uma das personagens envolvidas na trama.

“Antiperipléia” representaria, segundo essa leitura, a dinâmica do narrador que guia o leitor segundo a verossimilhança. Perseguindo tal linha de raciocínio, a de que as histórias desdobrariam questões concernentes ao fazer artístico, poderíamos dizer que o modo pelo qual o narrador apreende e apresenta o mundo narrado será questão explorada em “Quadrinho de estória”. O próprio título do texto já carrega a idéia de “enquadramento”,¹⁰⁰ debatida logo no primeiro parágrafo:

A qualquer mulher que agora vem e está passando é uma do vestido azul, por exemplo, nova, no meio do meio-dia, no foco da praça. Todo-o-mundo aqui a pode ver – para que? – cada um de seu modo e a seu grau. Mais, vê-a o homem, mãos vazias e pássaros voando, cara colada às grades (1967: 122).

A visibilidade da mulher de vestido azul é marcada pela luminosidade intensa (meio do meio-dia) e pelo espaço amplo e público da praça, de forma que “todo-o-mundo” possa vê-la. O narrador nos alerta que cada um perceberá a mulher “de seu modo e a seu grau”; a percepção dos objetos, portanto, é singular, e o narrador se indaga ainda sobre os motivos de vê-la. Essa primeira cena, construída em terceira pessoa, apresenta-nos o plano geral de modo distanciado, mas passará a acompanhar o olhar de uma personagem específica, o preso que observa a mulher. A onisciência narrativa se dá quase que exclusivamente em relação ao preso, privilegiando, mais uma vez, a perspectiva marginal, no caso, daquele que perdeu sua liberdade, sua condição de homem livre. Temos um contraste: de um lado, o preso que, do claustro, avista a mulher, e esta, do outro lado, a circular livremente pela praça. No entanto, a dualidade que a princípio aponta para o senso comum (a falta de liberdade do preso *versus* a condição do cidadão livre) será relativizada ao longo da narrativa:

¹⁰⁰ A despeito de estarmos perseguindo os caracteres cômicos em *Tutaméia*, já anotamos o fato de a obra conjugar também elementos trágicos e épicos percebidos pela crítica. No caso de “Quadrinho de estória”, vale acrescentar, Simões (s.d.: 161-70) identifica especificamente a incorporação de recursos cinematográficos de tomada e montagem de imagens.

Só em falsificado alcance a apreende, demarcada por imaginário compartimento, como o existir da gente, pessoa sozinha numa página. Ela não se volta, ondulável de fato se apresse, para distância. Vexa-a e oprime-a a fachada defronte, que dita tristeza, uma cadeia é o contrário de um pombal; recorde, aos despreocupados, em rigor, a verdade.

Construção alguma vige, porém por si triste, nem a do túmulo, nem a da choupana, nem a do cárcere. Importe lá que a mulher divise-se parada ou caminhando. De seu caixilho de pedra e ferro o olhar do homem a detém, para equilíbrio e repouso, encentrada, em moldura. Seja tudo pelo amor de viver.

A vida, como não a temos (1967: 122).

A indagação inicial sobre o motivo para olhar a moça encontra resposta no caso do prisioneiro: é “para equilíbrio e repouso”, por isso a “detém encentrada” – no centro, concentrada e emoldurada. A onisciência do narrador revela a imagem idealizada que o preso faz da mulher: além de proporcionar equilíbrio e repouso, ela mantém-se inalcançável (“só em falsificado alcance a apreende”; “[ela] se apresse, para distância”) e é parte do imaginário dele (“demarcada por imaginário compartimento”). O contraste dos espaços ocupados também marca a distância entre os dois. A cadeia “vexa-a e oprime-a”, “dita tristeza”, ou seja, é um espaço rejeitado pela moça, que se encontra na praça, espaço amplo, livre e iluminado. Muito embora o início da narrativa dê a ver essas duas perspectivas simultaneamente, a da moça e a do preso, no decorrer da narrativa a onisciência narrativa vai gradativamente se restringindo ao ponto de vista do preso.

A passagem abaixo sugere que o prisioneiro responde por crime passional, o que também explicaria o fascínio exercido pela mulher que ele avista na praça. Para o preso, a imagem da moça condensa a idéia do “amor de viver” a “vida, como não a temos”, viver a possibilidade perdida:

O preso a vê. Mas, transvista, por meio dela, uma outra – a que foi a – que nunca mais. Seu coração não bate agradecimentos

Da que não existe mais, descontornada, nem pode sozinho lembrar-se, sufoca-o refusa imensidão, o assombro abominável. Ele é réu, as mãos, o hálito, os olhos, seus humanos limites; só a prisão o salve do demasiado (1967: 123).

A figura da mulher de vestido azul contrasta com a da “que não existe mais”, o desejável e o abominável, respectivamente. O contraste, no entanto, através do discurso indireto livre, vai se dissolvendo, na medida em que a imagem de uma remete sempre à outra nas divagações do criminoso que acompanhamos. A narrativa determina precisamente o tempo, circunscrito a um dia na vida do preso. Sua atividade se resume a olhar os passantes pelos quadrantes das janelas de grades, que instigam seus pensamentos sempre às voltas com a imagem feminina e as idéias de amor e liberdade. Ele vive intensamente sua subjetividade, acompanhada pelo narrador onisciente, onisciência que se insinua, inclusive, nos momentos de sono do herói, que ocupam praticamente metade da estória. Vejamos uma passagem:

Deu-se o dia, no oblíquo anoitecer, fatos não interrompidos; as coisas é que estão condenadas. Tem-se o preso estendido, definido seu grabato, em contraquadro, dorme a sono solto.

Dês madrugada, forçoso pelo reabrir as pálpebras, ele se repete, para os quatro cantos da cela. Demais não se desprende de seu talhado posto, de enxergar, de nada. Vivem as mulheres, que passam, encerram o momento; delas nem adiantaria ter mais, descortinado, o que de antes e de depois, nem o tempo inteiro. Agora, a do vestido azul, esta. Ele não a matou, por ciúme...(1967: 124).

As imagens oníricas do preso vão surgindo por associação e parecem processar suas preocupações durante a vigília: estão encadeadas no trecho acima as mulheres em geral, a do vestido azul e a que ele provavelmente teria matado, processo de condensação muito freqüente nos sonhos, denominada por Freud de “imagem coletiva”.¹⁰¹ A representação feminina, processada pela condensação, torna-se ponto nodal do sonho do preso, uma vez que congrega “pensamentos que partem simultaneamente de diferentes centros” (FREUD, 1977c: 302), ligados por conexões associativas. O elemento feminino parece concentrar em si vida e morte, liberdade e clausura, a realidade onírica e o mundo da vigília. A realidade subjetiva à qual se

¹⁰¹ Para Freud, essas “imagens coletivas” podem congrega características contraditórias ou, inversamente, “projetam duas imagens sobre uma chapa única, de modo que certas feições comuns a ambas fossem realçadas, ao passo que aquelas que deixam de ajustar-se uma a outra se cancelam e ficam indistintas no quadro. [...] A construção de figuras coletivas e compostas é um dos principais métodos pelos quais a condensação atua nos sonhos” (1977c: 313).

entrega o herói é intensificada durante o sono e proporciona a vivência libertadora, a realização do desejo:

Seu cluso é uma caixa, com ângulos e faces, sem tortuoso, não imóvel. Dorme julgável, persuadido, o pseudopreso: o rosto fechado mal traduz o não-intento das sombras. Diz-se-lhe, porém, de fundo, o que ninguém sabe, sussurro, algo; a sorte, a morte, o amor – inerem-nos.

Sob sorrisos, sucessivos, entredemonstrados. Percebe, reconhece, para lá daqui, aquela, a jamais extinta, transiente, em dado lugar, nas vezes desse tempo? Ternura entreaberta, distinguível, indescritível: ela, em formato, em não azul, em oval (1967: 125).

Muito embora enclausurado, a personagem surge como “pseudopreso”, já que sua realidade subjetiva permite-lhe a vivência idealizada, o contato com as essências, com seu ideal (a mulher “jamais extinta”, “ternura entreaberta”). O contato se faz tão prazeroso que ele teme o momento de despertar, pois significa sair do “estado diferente” de liberdade para o mundo terreno, regido pelo tempo e espaço (categorias representadas na estória pela prisão/prança, dia/noite). Acompanhamos o criminoso em seu processo psíquico de reelaboração do passado que culmina com a face diferente de sua condição: o estado de liberdade proporcionado pelo mundo subjetivo.

Mais uma vez, temos o ponto de vista do criminoso por meio da onisciência narrativa, que introduz o debate metalingüístico sobre o enquadramento: a tomada de cena, o recorte. Lembremos que, da cadeia, o prisioneiro espia tudo através do quadrilátero das grades, e a imagem do enquadramento se delineia constantemente reiterada por vocábulos do mesmo campo semântico: “quadrinho”, “moldura”, “retângulo”, “tetragono”, “quadrada abertura”, “os quatro cantos da cela”, “seu cluso é uma caixa, com ângulos e faces, sem tortuoso” etc. A esses sentidos do espaço fechado, retilíneo, da prisão, justapõe-se a idéia de liberdade, que perpassa todo o enredo. Aliás, a dualidade é aspecto recorrente: prança/cadeia; o amor/a morte; o sono/a vigília; o mundo subjetivo/o mundo objetivo etc.

Em suma, uma dualidade paradoxal, que novamente relativiza as certezas: a moça que anda livre pela prança é presa de uma visão estereotipada, do senso comum, ao passo que o preso, embora enclausurado, experimenta a liberdade por meio de sua

subjetividade. A perspectiva adotada, portanto, condiciona a apreensão da realidade; seria o ponto de vista que criaria o objeto.¹⁰² Rosa parece denunciar esse limite: a maneira de ver e dizer a realidade, seu enquadramento, não coincide necessariamente com o real. “Quadrinho de estória” problematiza a questão da perspectiva e, conseqüentemente, da representação.

O debate metalingüístico não se restringe, procuramos sublinhar, àqueles momentos parabólicos dos prefácios. Questões estéticas ali apresentadas são retomadas e desdobradas pelas estórias, cujo autor implícito pode ser identificado com a voz autoral dos prefácios na medida em que seleciona para o arranjo das narrativas procedimentos ali discutidos. A presença autoral se insinua nas estórias ainda de outros modos, como naquelas ordenadas segundo as iniciais do nome do autor;¹⁰³ projetando-se em personagens, segundo leitura de Novis (1989) no caso de Ladislau; incluindo seus heterônimos (GALVÃO, 1989), a exemplo de João Barandão, que aparece na epígrafe de “Barra da Vaca” e é longamente citado em “Melim-Meloso”.

Em geral, as estórias recobrem o debate metalingüístico dos prefácios: “Antiperipléia” recoloca as questões relacionadas ao narrador, ao leitor e à verossimilhança; o enquadramento como elemento constitutivo da perspectiva aparece em “Quadrinho de estória” (a perspectiva do narrador em relação ao mundo narrado); em “Curtamão”, temos a relação autor-obra (NOVIS, 1989); em “Os três homens e o boi”, a gênese artística; “Desenredo” pode ser vista como metáfora de um procedimento artístico (PASSOS, 2001); o ponto de vista marginal, capaz de apreensão diversa do

¹⁰² Do intenso debate com a tradição, Araujo rastreia em *Tutaméia* principalmente as indicações a Schopenhauer ao longo da obra, e que são percebidas também em “Quadrinho de estória”: A imagem da mulher “surge captada nas formas de tempo e de espaço. Desse modo, enquadra-se nas formas *a priori* do conhecimento [...]. No âmbito das formas *a priori* do conhecimento, é dada ao conhecimento e cada um pode conhecê-la, mais ou menos, de maneiras diferentes. Quem mais a vê é o homem que está preso, com a cara colada às grades, na penitenciária que dá sobre a praça. Na verdade, todos somos como ele, presos ao enquadramento, às grades fornecidas pelo tempo e pelo espaço. Fora dessa prisão, não é possível o conhecimento da mulher de azul ou do que quer que seja. A mulher-em-si, a verdadeira, anterior à sua localização no tempo e no espaço, não é conhecível” (2001: 230).

¹⁰³ Sobre as estórias que formam o anagrama do autor (JGR), ver Silva (*Veredas de Rosa*, 2000: 471), que persegue nessas narrativas o sujeito da *praxis* da escritura, que passa a ser personagem de seu próprio discurso.

“real”, está presente, arriscaríamos dizer, em praticamente todas as narrativas.¹⁰⁴ Além do mais, no que diz respeito à clássica discussão sobre as relações entre ficção e realidade, Rosa parece processar todo um leque de perspectivas inusitadas, sugerindo a dissolução dessas categorias, já que insistentemente ficção e realidade se confundem.

A construção das histórias conta sempre com os aspectos cômicos discutidos nos prefácios. Assim, o *engano* que não gera dor ou catástrofe é utilizado para representar o humano e sua crença na ilusão dos sentidos, muitas vezes associado à “fórmula à Kafka”, o enredar-se inocentemente numa *realidade* criada pelo discurso. O mundo emerge como uma espécie de representação discursiva radicada no desejo.

¹⁰⁴ Há inúmeras outras histórias, não contempladas em nossa análise, nas quais se percebe o debate de elementos e processos do fazer artístico: “Se eu seria personagem” discute a relação personagem-narrador; “Presepe”, a presença incorporada da cultura; “Orientação”, o encontro de tradições distintas; etc.

CAPÍTULO 4

O CÔMICO COMO PROCEDIMENTO

Molgável, moldável, digerente
assim – e não me refiro em espécie só à
língua literária – ela mesma se ultrapassa;
como a arte deve ser, como é o espírito
humano: faz e refaz suas formas. Sem
cessar, dia a dia, cedendo à constante
pressão da vida e da cultura, vai-se
desenrolando, se destorce, se enforja e
forja, maleia-se, faz mó do monótono, vira
dinâmica, vira agente, foge à esclerose
torpe dos lugares-comuns, escapa à
viscosidade, à sonolência, à indigência; não
se estatela. Seus escritores não deixam.

(Rosa, “Pequena palavra”)

Em nossa leitura de *Tutaméia*, procuramos destacar a presença do cômico nas várias dimensões da obra. Todo o primeiro prefácio, a porta de entrada do livro, é dedicado ao debate acerca da comicidade e seus mecanismos, anunciando procedimentos que identificamos nas estórias. Além disso, o conjunto dos prefácios cumpre a função de parábase, retomando um elemento de composição exclusivo das comédias clássicas. Nesse sentido, Guimarães utiliza aspectos próprios do cômico na organização do conjunto da obra (os prefácios parabáticos que tanto organizam as estórias quanto criam o espaço para o debate estético), na estruturação das narrativas, na composição das frases e até mesmo na construção dos vocábulos. Há, entretanto, uma série de outras questões que gravitam em torno do cômico e merecem atenção. Um deles, e talvez o mais evidente, é o estranhamento.

4.1. O ESTRANHO CÔMICO

Podemos dizer que *Tutaméia* nasce sob o signo do estranhamento. Em se tratando de um autor consagrado desde *Sagarana*,¹⁰⁵ que consolida e expande seu lugar no cânone com *Grande sertão: veredas* (provavelmente uma das obras literárias brasileiras de maior fortuna crítica no século XX), que surpreende o público com as inusitadas perspectivas de *Primeiras estórias*, estranha-se certo silêncio da crítica em relação a *Tutaméia*. Afora alguns artigos esparsos, *Tutaméia* só recebeu estudo mais sistemático cerca de vinte anos depois de sua publicação.

Ao longo de nosso trabalho, vimos como inúmeros estranhamentos vão se justapondo na obra de modo a compor uma atmosfera misteriosa, que provoca o leitor a desvendar o imbricado enigma. Bem a propósito, Rónai chega a comparar *Tutaméia* com uma corrida de obstáculos. Tal estranhamento se faz sentir no título, no subtítulo, nos quatro prefácios, no índice de releitura, na profusão de glossários, no jogo de epígrafes, nas estórias altamente condensadas, na relevância atribuída ao cômico (em contraste com certa austeridade metafísica de *Grande sertão: veredas*), enfim, na instabilidade do sentido entretecido – representado, colocado em movimento, estruturante da obra.

Guimarães parece adotar o estranhamento como procedimento composicional, no sentido mesmo proposto por Chklovski em seu conhecido “A arte como procedimento”, no qual refuta o conceito de arte como pensamento por imagens ou seu desdobramento como criadora de símbolos (que vigorava então na tradição crítica russa). A tese de Chklovski, expressa pelo título do ensaio, se sustenta na idéia de que as imagens são historicamente dadas, elas seriam um repertório constantemente retomado; os procedimentos utilizados na composição verbal é que mudariam:

¹⁰⁵ Bastaríamos lembrar do artigo entusiasmado de Álvaro Lins que, em 1946, apresentava Rosa como “mestre na arte de ficção” (1991: 237-42) ou o de Antonio Candido que, naquele mesmo ano, ratifica essa posição, chegando a incluir o conto “A hora e vez de Augusto Matraga” “entre os dez ou doze mais perfeitos da língua” (1991: 243-7).

Quanto mais se compreende uma época, mais nos persuadimos que as imagens consideradas como a criação de tal poeta são tomadas emprestadas de outros poetas quase que sem nenhuma alteração. Todo o trabalho das escolas poéticas não é mais que a acumulação e revelação de novos procedimentos para dispor e elaborar o material verbal, e este consiste antes na disposição das imagens que na sua criação (1978: 41).

Ao destacar o procedimento como elemento fundamental da arte literária e ao considerar que as imagens são historicamente dadas, Chklovski deixa entrever não só o caráter dialógico das obras (estudado por Bakhtin dez anos depois), mas também a participação da recepção, já apontada ao lembrar que um objeto artístico pode ser prosaico quando criado e percebido como poético ou, inversamente, pode ser poético quando criado e percebido como prosaico. Especificando seu conceito de objeto estético, o crítico conclui que:

o caráter estético de um objeto, o direito de relacioná-lo com a poesia, é o resultado de nossa maneira de perceber; chamaremos objeto estético, no sentido próprio da palavra, os objetos criados através de procedimentos particulares, cujo objetivo é assegurar para estes objetos uma percepção estética (1978: 41).

Com relação à percepção, Chklovski salienta que ações tornadas habituais, rotineiras, tornam-se automáticas. Essa banalização leva à insensibilidade. A procura da forma inédita, pela novidade ou estranheza, quebra a monotonia e rigidez dos usos cristalizados. Quanto mais banal for uma mensagem, mais previsível e, portanto, menor será sua carga informativa. Inversamente, quanto mais original e imprevisível for uma mensagem, maior será a informação por ela proporcionada. O estranhamento, portanto, contrapõe-se ao clichê na medida em que desautomatiza a percepção e propõe a experimentação: “O ato de percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado; *a arte é um meio de experimentar o devir do objeto, o que é já ‘passado’ não importa para a arte*” (CHKLOVSKI, 1978: 45).

A utilização do estranhamento não passou despercebido por Coutinho em seu estudo sobre os processos de revitalização da linguagem na obra roisana:

Este processo de alteração do “significante” não se restringe, entretanto, ao nível puramente vocabular. Sintagmas e às vezes sentenças inteiras, que se haviam tornado clichês, são freqüentemente alterados pelo artista com o fim de recobrar a sua expressividade originária. Assim, sintagmas como “nu da cintura para cima” ou “não sabiam de coisíssima nenhuma” transformam-se em *Grande sertão: veredas* em “nu da cintura para os queixos” e “não sabiam de nada coisíssima”. Quando um falante de português escuta a expressão “nu da cintura para cima” ou a sentença “não sabiam de coisíssima nenhuma”, não pensa sobre as diversas nuances de significado que elas contêm. Na verdade, não chega nem a notar o uso peculiar do sufixo superlativo *-íssimo*, próprio de um adjetivo, aplicado ao substantivo “coisa”. Estes sintagmas se acham tão bem integrados em sua língua, e foram de tal modo desgastados pelo uso, que não sugerem para ele nenhuma conotação especial. Todavia, quando escuta a expressão “nu da cintura para os queixos” ou a sentença “não sabiam de nada coisíssima”, a estranheza das construções fere a sua percepção e força-o a refletir sobre o significado delas. E, ao fazê-lo, ele é levado a enxergar para além do puro aspecto denotativo da expressão. (1991: 205-6)

Guimarães sempre explorou perspectivas inéditas e inusitadas em sua obra e, em *Tutaméia*, a forte presença do estranhamento combinado com outros procedimentos concorre para o adensamento semântico das histórias, proporcionando uma percepção prolongada e desautomatizada: a revelação de novas configurações. Acresce que, em *Tutaméia*, o estranhamento não se restringe à linguagem, sendo levada às últimas consequências, operando em toda a obra, como temos apontado: no título, “tutaméia” é “quase nada” (Rónai toma o título por inversão irônica, ao que acrescentamos a remissão ao *nada* como questão metafísica); no subtítulo, terceiras histórias (sem, no entanto, ter publicado as segundas); nos índices, e são encabeçados por epígrafes de Schopenhauer alertando para questões interpretativas e para a necessidade de prolongamento da percepção, que organizam e reorganizam as partes da obra; nos quatro prefácios (em um autor esquivo a declarações) e em sua distribuição inusitada na obra; na linguagem não verbal, no uso de símbolos (da coruja, do caranguejo ou, ainda, sua ausência) ao final das histórias (o que reconfiguraria outra montagem das narrativas ou assinalaria correlações possíveis); na adoção da perspectiva marginal (o ponto de vista do bêbado, do criminoso, da criança, do louco etc.) combinada com a estrutura cômica.

Com relação às imagens, ao atualizar símbolos consagrados pela cultura (o bêbado, o cego, figuras mitológicas¹⁰⁶ etc.), Rosa manipula a carga semântica historicamente dada, atualizando-a em nova configuração. O fazer artístico de Rosa, que retoma elementos da tradição entretecendo-os de modo inusitado, parece alinhar-se a essa concepção da arte como procedimento.

Opondo-se, então, aos estereótipos, o estranhamento revelaria o inédito, proporcionando uma experiência que gera, por sua vez, um saber. A par dessa abordagem, digamos, funcionalista de Ckhlovski, vejamos as colocações freudianas sobre a *natureza* do estranho. Freud, que já havia se ocupado dessa temática em 1919, concebe o estranho (*unheimlich*) como “algo que é secretamente familiar [*heimlich-heimisch*], que foi submetido a repressão e depois voltou, e que tudo aquilo que é estranho satisfaz essa condição” (1977: 116). Considera duas categorias de estranho: a que provém de complexos reprimidos e a que provém de “formas de pensamento que foram superadas”. Esta última categoria pode nos subsidiar para compreender a relação do cômico e do estranho com a ampliação do pensamento proposta por Rosa. A passagem é um pouco longa, mas elucidativa:

Tomemos o estranho ligado à onipotência de pensamentos, à pronta realização de desejos, a maléficos poderes secretos e ao retorno dos mortos. A condição sob a qual se origina, aqui, a sensação de estranheza, é inequívoca. Nós – ou os nossos primitivos antepassados – acreditamos um dia que essas possibilidades eram realidades, e estávamos convictos de que realmente aconteciam. Hoje em dia não mais acreditamos nelas, *superamos* esses modos de pensamento; mas não nos sentimos muito seguros de nossas novas crenças, e as antigas existem ainda dentro de nós, prontas para se apoderarem de qualquer confirmação. Tão logo *acontece realmente* em nossas vidas algo que parece confirmar as velhas e rejeitadas crenças, sentimos a sensação do estranho; é como se estivéssemos raciocinando mais ou menos assim: “Então, afinal de contas, é *verdade* que se pode matar uma pessoa com o mero desejo da sua morte!” ou “Então os mortos continuavam *mesmo* a viver e aparecem no palco de suas antigas atividades!”, e assim por diante. De forma inversa, qualquer um que se tenha livrado, finalmente, de modo completo, de crenças animistas será insensível a esse tipo de sentimento estranho. [...] A coisa toda é simplesmente uma questão de “teste de realidade”, uma questão da realidade material dos fenômenos (1977: 118-9).

¹⁰⁶ Sobre a presença de arquétipos e símbolos das mais diversas tradições ver, entre outros, Uteza (1994), Araújo (1992, 1996),

Os “pensamentos que foram superados” parecem se referir a pensamentos aparentemente *suplantados* pela *razão* e reprimidos pela censura. Ora, Guimarães declara-se justamente contra a “megera cartesiana” e, em *Tutaméia*, objetiva “mágicos novos sistemas de pensamento”. Como vimos, explora, nessa obra, o ponto de vista do marginalizado, a começar pelo próprio uso de estruturas cômicas através das quais apresenta a ótica do bêbado, do louco, da criança, do criminoso etc. Tais perspectivas são geralmente rejeitadas pelo senso comum, porque tola (bêbado), inocente (criança), absurda (louco), imoral (criminoso) ou não séria (cômico). Seria esse universo recalcado que Rosa procuraria trazer à tona.

O “teste de realidade” se ligaria à desestabilização de uma certeza diante de outra possibilidade conhecida, mas submetida à repressão. Para Freud, o estranho, na vida, diz respeito a determinados conteúdos presentes no inconsciente por mecanismos repressivos; para Chklovski, por outro lado, o estranho diz respeito ao novo, ao inédito, ao inusitado, àquilo que se apresenta sob nova luz, a uma possibilidade até então desconhecida (não experimentada/não atualizada). Freud reconhece, entretanto, que o estranho na ficção possui maior amplitude:

[...] é um ramo muito mais fértil do que o estranho na vida real, pois contém a totalidade deste último e algo mais além disso, algo que não pode ser encontrado na vida real. [...] O resultado algo paradoxal é que *em primeiro lugar, muito daquilo que não é estranho em ficção se-lo-ia se acontecesse na vida real; e, em segundo lugar, que existem muito mais meios de criar efeitos estranhos na ficção, do que na vida real* (1977: 120).

Apesar de distintas, as abordagens de Freud e Chklovski não são excludentes e concordam com o fato de o estranhamento ocasionar o prolongamento da percepção: enfatiza-se o percurso, o devir, ou a travessia para Rosa. Há um grau de hermetismo implicado no estranhamento que aumenta a dificuldade e a duração da percepção, “fenômeno de obscurecimento, de amortecimento”, que Chklovski considera “lei geral da arte”. Desse ponto de vista, a arte é um discurso elaborado e parece corresponder à

posição professada por Rosa em carta a sua tradutora norte-americana, por ocasião da tradução de “Duelo”:

Deve ter notado que, em meus livros, eu faço, ou procuro fazer isso, permanentemente com o português: “chocar”, “estranhar” o leitor, não deixar que ele repouse na bengala dos lugares-comuns, das expressões domesticadas e acostumadas; obrigá-lo a sentir a frase meio exótica, uma “novidade” nas palavras, na sintaxe. Pode parecer crazy de minha parte, mas quero que o leitor tenha de enfrentar um pouco o texto, como a um animal bravo e vivo. O que eu gostaria era de falar tanto ao inconsciente quanto à mente consciente do leitor. Mas, me perdoe (ROSA, 02/05/59 in VERLANGIERI, 1993: 99).

Recurso que provoca a participação do leitor no jogo da representação, o estranhamento também caracteriza, juntamente com a monstrosidade e a mescla do heterogêneo, o grotesco, presente de modo mais sutil em *Tutaméia*. Temos cegos, gagos, anões, além da perspectiva da *loucura* (Mechéu e os bêbados), entendida por Kayser (2003) como própria do grotesco. Esse estudioso chama a atenção para os vínculos entre grotesco, cômico e estranhamento, entendendo o grotesco como uma *estrutura*, cujo componente essencial seria a súbita transformação (o repentino e a surpresa, também próprios do cômico), que torna o mundo alheado: o que é familiar se revela estranho e sinistro (KAYSER, 2003). O conceito de grotesco assim entendido recoloca aspectos do *unheimlich* freudiano.

Procedimentos caros a Rosa, o estranhamento, o cômico e o grotesco promovem a dissolução de condicionantes lingüísticas, lógico-rationais e éticas. Vimos como o próprio cômico é incorporado de modo estranho em *Tutaméia*: com outra serventia que não a de deflagrar o riso. Tanto o estranhamento quanto o cômico e o grotesco pressupõem quebra de expectativa e o inusitado, cujo resultado caminha em direção a uma revelação, a um saber. Nesse sentido de revelar, mostrar, desrecalcar, o cômico se contraporia ao enigma, que esconde, oculta, reprime. Paradoxalmente, em *Tutaméia*, a perspectiva cômica aparece conjugada ao enigma, já que assim a obra se apresenta: um convite à decifração proposto pelo acúmulo de estranhamentos.

Tal estruturação paradoxal comporta algo do “princípio de reversibilidade” que Candido identifica em *Grande sertão: veredas*.¹⁰⁷ no caso de *Tutaméia*, é o estranhamento (a princípio revelador) que, levado às últimas consequências, chega a seu avesso: o enigma.

4.2. LÍNGUA E REALIDADE

Os vários mecanismos descritos por Rosa como próprios do cômico (fórmula à Kafka, niilificação, perspectiva infantil, do louco etc.) e identificados nas estórias funcionariam em prol do desvelamento (*aléthea*), da revelação do *engano* – insistentemente representado na obra em suas diversas possibilidades de atualização.

Em Antiperipléia, rege a própria relação entre personagens. Prudencinhano mente para o cego acerca das feições da mulher, que trai o marido e engana o amante com sua suposta beleza, e o marido, por sua vez, está interessado em roubar o dinheiro do cego. Uns enganando aos outros. Até mesmo Prudencinhano, o narrador interessado, conta a estória dissuadindo-nos de sua culpa e apresentando versões verossímeis para a morte do cego.

Tanto em “Nós, os temulentos”, paródia do mito da caverna, quanto em “Barra da Vaca”, as personagens vivem segundo uma interpretação equivocada do “real”; diferentemente, João Porém finge-se enganado para vivenciar a idealização amorosa; também Jó Joaquim persuade a comunidade e reconstrói o passado segundo seu desejo. Valeria lembrar que Jó Joaquim transformara-se em poeta, aquele que, por operar a linguagem, é capaz de transformar a “realidade”. De modo geral, poderíamos dizer que, em todos esses casos, língua e realidade se confundem.

¹⁰⁷ O “princípio de reversibilidade” decorreria, para Candido, das diversas ambigüidades tramadas em *Grande sertão: veredas*: “Ambigüidade da geografia, que desliza para o espaço lendário; ambigüidade dos tipos sociais, que participam da Cavalaria e do banditismo; ambigüidade afetiva [...]; ambigüidade metafísica, que balança Riobaldo entre Deus e o Diabo, entre a realidade e a dúvida do pacto, dando-lhe o caráter de iniciado no mal para chegar ao bem. Estes diversos planos da ambigüidade compõem um deslizamento entre os pólos, uma fusão de contrários, uma dialética extremamente viva, – que nos suspende entre o ser e o não ser para sugerir formas mais ricas de integração do ser. E todos se exprimem na ambigüidade inicial e final do estilo, a grande motriz, que é popular e erudito, arcaico e moderno, claro e obscuro, artificial e espontâneo” (1971: 305).

O engano humano ao crer em interpretações verossímeis do “real” é constantemente reiterado, enfatizando-se o fato das personagens interagirem segundo tais leituras. Em outras palavras, elas vivem segundo um universo construído pela linguagem. Uma linguagem que, por sua vez, não aponta para o objeto do mundo (o referente), antes doa significados segundo as possibilidades da língua e o desejo do enunciador.¹⁰⁸ A língua seria um sistema a partir do qual o mundo é ordenado, e é nesse mundo de linguagem que o humano interage. Logo, a “realidade” seria a própria língua.

A problemática do neologismo, de que tantas vezes o autor lança mão, e à qual dedica todo o segundo prefácio, vem adensar esse debate. Lembremos, inicialmente, o fato de o neologismo, justamente pela novidade, causar estranhamento (veja-se a reação da personagem diante do termo “hipotrélico”), exigindo a atenção do interlocutor, chamando-o para o jogo do sentido. Ao focalizar o neologismo, o autor busca flagrar o vocábulo em seu nascedouro, recortar o momento em que um significante se atrela a um significado, alertando que ele vem “para tapar um vazio”, isto é, para nomear o que até então não era contemplado pelo idioma, para dar forma ao até então indizível. É esse o principal mecanismo do sistema lingüístico que garante a amplificação do idioma em função das necessidades expressivas, é o momento em que se estabelece um recorte do “real”, momento em que signo, percepção e mundo estão mais próximos.

A adoção da perspectiva infantil, no entanto, parece investigar a possibilidade de um “real” para além da “realidade” construída pela língua. Vimos, no caso de Dja (“Tresaventura”), que para a criança em fase de aquisição da língua, ainda não totalmente condicionada por ela, a realidade confunde-se com o desejo. O mundo da protagonista é percebido de modo diverso, relacionado diretamente aos sentidos e a grandezas universais (luz, cor, massa, som etc.). O mundo “de cor” em que vive aparece representado como integração do ser ao todo, o que teria permitido a Dja “escutar” o pedido de socorro do sapo, ver-se limpidamente no lago lodoso, perceber os pássaros que estão em silêncio. Dja resiste à visão racional que denomina de “tintim por tintim”, sugerindo o identificar, o detalhar, o classificar próprios do pensamento racional, que permeiam o discurso dos adultos..

¹⁰⁸ Sobre a questão do referente como construção social, tomamos por base Blikstein (2003).

Analogamente, o ponto de vista do *louco*, considerado desvio da norma, acessaria correlações inusitadas ou rejeitadas como absurdas. É o caso de Mechêu, que vive numa “realidade” apartada da comunidade. Seu sistema simbólico é regido pelo *nonsense*: estabelece relações causais absurdas, mistura fantasia e realidade, age com destempero. Parece viver imerso em outra lógica (em outro sistema de representação), a partir do qual propõe inéditas correlações. Isso sugere a idéia de que a linguagem, ao estabelecer correlações entre os dados, proporia uma ordenação no existente, a princípio caótico.

As especulações acerca do real que está além da linguagem ficam em aberto: seria a totalidade harmônica? O caos? O desejo? O nada? De qualquer modo, se o mundo é ordenado pela linguagem, ela, por outro lado, limitaria esse mundo às suas possibilidades de representação. Para transcender esse mundo ilusório de linguagem – que é o nosso mundo – é preciso manipular a própria linguagem, preocupação sempre presente no fazer artístico de Rosa.

No caso de *Tutaméia*, o uso de estruturas cômicas é uma alternativa a formas viciadas ideologicamente, já que desatam nós, desfazendo correlações e, com isso, abriam possibilidades antes impensadas, além de dar a ver o equívoco a que muitas vezes o estereótipo conduz. O cômico funcionaria, portanto, como meio de conhecimento capaz de desvelar o engano humano; capaz de romper com a lógica e com o senso comum; enfim, seria instrumento de transcendência. Será rompendo com a lógica estabelecida que Jó Joaquim e João Porém conseguirão realizar o que perseguem, à revelia da visão da comunidade (que é convencida por Jó Joaquim e que testemunha o amor idealizado de João Porém, sem conseguir dissuadi-lo de sua fantasia). A questão da perspectiva, ademais, se complexifica se atentarmos para seus inúmeros desdobramentos dentro dos prefácios e das estórias.

4.3. A PERSPECTIVA CALEIDOSCÓPICA

Inicialmente, lembremos que *Tutaméia* reclama a participação do leitor na montagem da obra, aberta a várias possibilidades de atualização dependendo do percurso

de leitura. Vimos que os prefácios funcionam como articuladores do conjunto de estórias, além de poderem ser lidos em conjunto. Ora, para cada possibilidade de montagem, teríamos um resultado diverso, o que levou Turrer (2002) a definir a obra como um livro em devir. Os prefácios de *Tutaméia* que, segundo nossa hipótese, retomam estruturas da comédia antiga ao representar/dramatizar o próprio fazer artístico e a produção de sentido, estabelecem um eixo de articulação gerador de um efeito caleidoscópico.

Das possibilidades de montagem explicitadas pela obra, duas se destacam: uma sugerida pelo índice e outra pelo índice de releitura. A primeira organiza a obra em quatro blocos (cada um encabeçado por um prefácio) e a segunda em dois blocos (prefácios de um lado e estórias de outro). Há, ainda, o agrupamento de três estórias cujos títulos cifram as iniciais do nome do autor. Já vimos também como Vilhena chama a atenção para os símbolos (coruja e caranguejo) ou sua ausência ao final das estórias, o qual resulta num reagrupamento triádico das narrativas. Além dessas, inúmeras outras aproximações se constatarem segundo o percurso de leitura. Podemos, por exemplo, atentar para a identidade das quatro estórias que figuram logo depois dos prefácios e que, além de ocuparem posição análoga, giram em torno de um suposto crime, embora sejam abordados de forma diferente. Aliás, as identidades temáticas entre as estórias já foram objeto de estudo de Novis (1989). Paulo Rónai, por outro lado, alerta para uma alternância, considerando a sequência linear das narrativas:

Estonteado pela multiplicidade dos temas, a polifonia dos tons, o formigar de caracteres, o fervilhar de motivos, o leitor naturalmente há de, no fim do volume, tentar uma classificação das narrativas. É provável que a ordem alfabética de sua colocação dentro do livro seja apenas um despistamento e que a sucessão delas obedeça a intenções ocultas. Uma destas será provavelmente a alternância, pois nunca duas peças semelhantes se seguem. A instantâneos mal esboçados de estados de alma sucedem densas microbiografias; a patéticos atos de drama rápidas cenas divertidas; incidentes banais do dia-a-dia alternam com episódios lírico-fantásticos (1968: 533).

Pensando a obra em dois blocos, conforme o proposto pelo índice de releitura, caminho que escolhemos trilhar, os prefácios instituiriam um plano ficcional que

dramatizaria os elementos próprios da composição literária: o autor, o leitor, as personagens, a linguagem, a tradição. Nessa visada, as histórias funcionariam como desdobramentos de questões problematizadas pelos prefácios. Já o conjunto dos prefácios se processa por uma multiplicação de perspectivas identificadas na ficcionalização da própria voz do autor e em suas máscaras: a de “autor-narrador” em terceira pessoa do primeiro prefácio; a de uma “coletividade” no segundo prefácio, graças ao discurso na primeira pessoa do plural (evocando um coro); a da ficção, no plano do enunciado do terceiro prefácio (igualando-nos ao bêbado, metáfora da condição humana); no desdobramento dessas vozes no último prefácio, no qual o “autor” dialoga com seu *alter ego* (primeira parte) ou assume o papel de “autor” (em primeira pessoa) em tom confessional ao discutir a gênese artística de suas obras anteriores (sexta parte); ainda, no diálogo com o boiadeiro poeta (sétima parte).

Semelhante a um *travelling*, a perspectiva caminha da maior objetividade à maior subjetividade; do plano do enunciado ao plano da enunciação; temos, assim, um desdobramento de perspectivas num mesmo plano, que indica a incorporação de certo modo cubista de representação. Partindo da compreensão da “verdade” como aproximação condicionada pelo ponto de vista, a alternativa cubista de multiplicação de perspectivas simultâneas é vista como meio de “mapear” o objeto, forma de transcender determinados limites. Além do *travelling*, que promove reenquadramentos, no último prefácio, a representação multifacetada do autor, ganha maior intensidade.

Também nas histórias, tomadas isoladamente, verificamos um trabalho sistemático com a perspectiva. Em “Quadrinho de história”, que tematiza a própria questão do foco narrativo, há a sobreposição dos planos objetivo e subjetivo: o primeiro nos revela um prisioneiro em seu claustro, desprovido de sua liberdade; e o segundo, o espírito que divaga livremente em devaneio e sonho. Em geral, nas narrativas em terceira pessoa, a onisciência parece a serviço dessa justaposição de planos: em “Tresaventura”, opõem-se a visão infantil de Dja (“de cor”) e a racional dos adultos (“tintim por tintim”); em “Desenredo” e em “João Porém”, o ponto de vista “objetivo” da vila e o “idealista” do herói. Também em “Barra da Vaca”, o desdobramento de perspectivas, a da vila e a de Jeremoavo, é elemento central na configuração do duplo

engano. Como leitores, somos ora chamados para dentro do enunciado, ora distanciados dele. Além disso, o enredo guarda muitos traços trágicos (se considerarmos o abandono em Jeremoavo, a ruptura com a infância em Flausina, o conhecimento da morte em Mechéu), amenizados pelas estruturas cômicas. O olhar interno é muitas vezes trágico; o externo é cômico: o viver no engano.

Tanto a sobreposição de planos simultâneos, considerando as histórias isoladamente, quanto o arranjo das narrativas na obra, que desdobram aspectos problematizados nos prefácios, poderiam ser vistos como aquela busca cubista de superar os limites dados pela perspectiva na representação da “realidade”, sempre fragmentária, porque dependente do ponto de vista e do instrumental lingüístico coercitivo, reafirmando-se através da explicitação e do esforço em ultrapassar esses limites. O privilegiamento de perspectivas inusitadas, as sobreposições de planos, a montagem da obra, o estranhamento e o uso de estruturas cômicas são meios de acessar potenciais da língua, de alargar suas fronteiras.

A trama de perspectivas que Rosa processa problematiza – tanto quanto experimenta – a questão da representação, debate central em “Aletria e hermenêutica”, que abre *Tutaméia*, e para a qual concorre também o acúmulo de procedimentos, driblando fronteiras. Para Rosa, o que também é atestado por sua obcecada artesanaria lingüística, é esse um problema de linguagem. A idéia de representação pressupõe uma relação entre realidade e linguagem, isto é, entre as palavras e as coisas por elas designadas, que em *Tutaméia* é investigada em suas duas possibilidades: a da realidade enquanto construção lingüística e a da língua como mediadora, “tradutora” de um real prévio.¹⁰⁹

¹⁰⁹ Note-se que Rosa recoloca o clássico problema apresentado no *Crátilo* de Platão. Nesse diálogo, há o confronto entre Crátilo, para quem haveria uma relação natural entre as palavras e as coisas, de modo que “quem conhece as palavras conhece também as coisas” (nesse caso língua e realidade se confundem), e Hermógenes, para quem essa relação se funda numa convenção.

4.4. O TRAPÉZIO SOBRE O NADA

O interesse em perspectivas inéditas que estabelecem outras ordenações do mundo ou ordenações ainda não formatadas pelo sistema lingüístico, o desdobramento de planos, as inúmeras possibilidades de articulação entre as narrativas, a utilização de estruturas cômicas, a presença intensa do estranhamento são procedimentos que se acumulam numa obstinada aventura lingüística em torno da possibilidade de representação.

Por um lado, as histórias abordam o fato de a língua criar a “realidade” (enganosa) a que o humano se submete. No caso, a perspectiva cômica estaria a serviço do desvelamento do engano humano em crer nas “verdades” que constrói, educado pela práxis social e por um sistema simbólico de representação. A condição derrisória, ridícula, cômica do humano ao viver o engano é enfaticamente reiterada. Aproxima-se, nesse aspecto, do riso céptico de Demócrito ou da ironia socrática, que constata a incapacidade do homem de se conhecer e de conhecer o mundo. Por outro lado, àqueles conscientes da realidade enquanto construção discursiva, há a possibilidade de manipulação do “real” segundo o desejo. A guisa de exemplo, Flausina, João Porém e Jó Joaquim se inscrevem como sujeitos históricos ao construírem pela linguagem o enredo de suas vidas.

Paradoxalmente, a língua é também a via de superação do engano, meio para transcendência (é o intento declarado do autor com o uso do cômico). Procuramos salientar a exploração de pontos de vista marginais a serviço de especulações lingüísticas que destacam o poder coercitivo da linguagem, modeladora da visão. Tal exploração apresenta igualmente o poder interpretante da língua e seu potencial de expansão. Em “Hipotréllico”, justifica-se o neologismo como necessidade expressiva: “vem para tapar um vazio”. É esse *vazio* ou o *nada* do título da obra o que se entremostra para além da linguagem. Um nada polissêmico que sedimenta várias acepções.

Uma das formas de se pensar o *nada* está em considerá-lo aquilo que é excluído pela razão por ser desprovido de seriedade. Notamos, em *Tutaméia*, que Rosa explora

principalmente as perspectivas recalcadas culturalmente. Enfocado através de Mechêu, o *nonsense* – como o próprio nome diz, o que não tem sentido – é aquilo que o sistema lingüístico e cultural não acomoda e expurga dos meios sérios. É o caso também do ponto de vista da criança, do criminoso, do bêbado, do velho. Seriam as estruturas e aspectos cômicos que dariam acesso a essas possibilidades recalcadas pela cultura, e aqui cabe lembrar que Freud considera não só o lapso e o sonho, mas também o chiste como via de acesso a conteúdos reprimidos.

O *nada* parece congrega, ainda, a idéia da cessação de ser, da morte, do fim da existência. Nesse sentido, atrela-se à concepção do caos original que, em sua versão clássica, é representado pelos mitos e ritos dionisíacos. Nossa análise do último prefácio apontou para essa experimentação de desterro de si próprio, de vivência da alteridade, do perder-se no outro. Vale retomar o episódio de Rosa, na abertura do último prefácio, que conversa com seu *alter ego* num restaurante em Paris: representa-se a dissolução da subjetividade, desdobrada em ângulos diversos, fragmentada, em que outros elementos da atmosfera dionisíaca são retomados: a festa, a música, a embriaguez.

No pensamento filosófico moderno, a linguagem é entendida como resposta humana que cria ordenações possíveis a partir dos elementos caóticos que se nos apresentam. O “real” entendido como a “matéria bruta” que se apresenta à nossa percepção só ganha sentido através da linguagem,¹¹⁰ que, por sua vez, cria um tecido de relações, constrói um enredo, doa sentido ao que não significa nada (“vem tapar um vazio”). Dá expressão ao indizível. Dentre os pensadores modernos, Foucault assinala o “não lugar”, o “nada” como essência do cômico: esse “não lugar” seria o espaço “aonde

¹¹⁰ A linguagem seria resposta a um mundo caótico que, segundo Flusser, é concebível, mas insuportável para o humano: “O espírito em sua vontade de poder recusa-se a aceitá-lo. Procura, no fundo das aparências caóticas, uma estrutura graças à qual as aparências, caoticamente ‘complicadas’, possam ser ‘explicadas’. Essa estrutura deve funcionar de duas maneiras: deve permitir a fixação de cada aparência dentro do esquema geral, deve servir, portanto de sistema de referência; e deve permitir a coordenação entre as aparências, deve servir de sistema de regras. A estrutura deve ser estática e dinâmica ao mesmo tempo. Fixando o lugar da aparência, isto é, utilizando-nos da estrutura estática, tornamos a aparência apreensível. Ligando a aparência com outra, de maneira que ela seja consequência de outra, isto é, utilizando-nos da estrutura dinâmica, tornamos a aparência compreensível. O primeiro esforço, o da fixação, equivale a uma catalogação do mundo. O segundo esforço, o da coordenação, equivale a uma hierarquização do mundo. [...] O mundo terá sido transformado de caos em cosmos. Poderemos dizer que o mundo, ‘aparentemente’ caótico, é ‘realmente’ ordenado” (2004: 31-2).

não chega o pensamento e onde a linguagem não pode manter juntas as palavras e as coisas”. Nessa mesma esteira, destacamos a posição de Ritter porque, em certa medida, parece corresponder à proposta de Rosa, que vê no cômico a possibilidade de via de acesso à totalidade.

Recordemos o primeiro prefácio em que Rosa elenca mecanismos lingüísticos para se chegar ao nada: o nada residual, através do processo de definição por extração; o nada privativo, através da niilificação. Ambos os processos visam ao *nada*; seus percursos, entretanto, são inversos: do que existe para o que não há (como no percurso de Hetério do heroísmo ao anonimato em “Azo de almirante”); e do inexistente para a realidade (O boi inventado em “Os três homens e o boi”).¹¹¹ Em seu artigo sobre *Tutaméia*, Rónai já havia atentado para “as manifestações positivas do que não é”:

Entre os muitos critérios possíveis de arrumação vislumbra-se-me um sugerido pelo que, por falta de melhor termo, denominaria de atonímia metafísica. Essa figura estilística, de mais a mais freqüente nas obras do nosso autor, surge em palavras que não indicam manifestação do real e sim abstrações opostas a fenômenos percebíveis pelos sentidos, tais como: *antipesquisas*, *acronologia*, *desalegria*, *improrrogno*, *irreticência*, *desverde*, *incogitante*, *descombinar* (com alguém), *desprestar* (atenção), *inconsiderar*, *indestruir*, *inimaginar*, *irrefutar-se* etc., ou em frases como “Tinha o para não ser célebre”. Dentro do contexto, tais expressões claramente indicam algo mais do que a simples negação do antônimo: aludem a uma nova modalidade de ser ou de agir, a manifestações positivas do que não é. (1968: 533)

Essa “atonímia metafísica” identificada pelo crítico corresponderia ao emprego no campo lexical daquele processo de definição por extração em que teríamos o “nada residual”. No caso do boi inventado (“Os três homens e o boi”) ou do amor idealizado de João Porém ou Jó Joaquim, o inexistente, criado pelo discurso, manifesta-se e interfere no existente. Neste último caso, estamos de volta àquela concepção de criação que “vem para tapar um vazio”: a criação que substitui alguma ausência.

¹¹¹ A problemática do *nada* foge ao escopo de nosso trabalho, gostaríamos, entretanto, de alertar para o fato de Rosa posicionar-se diante da questão fundamental da metafísica: a do ser e do nada. Há referência ao “não-ser” de Parmênides, ao “nada absoluto” de Platão, à refutação do nada absoluto por Bergson, ao nada como fundamento não manifesto dos entes (Heidegger).

Já fizemos referência a Araujo (2001), para quem Rosa teria aprofundado e desenvolvido, em *Tutaméia*, a temática do nada já problematizada em *Grande sertão: veredas*. Hansen (2000), ao se debruçar sobre o *nonsense*, o paradoxo, a alegoria e o mito em *Grande sertão: veredas*, identifica nas operações lingüísticas rosianas não a nomeação como representação e adequação, mas um “dispositivo de efetuar a idealidade do sentido, o não dito, o interdito, o entredito – língua nonada, osso de borboleta” (2000: 20). É a partir do “nonada” inicial que se instaura a fala de Riobaldo, narrador em luta com a linguagem que, por sua vez, emerge como “encenação de um nada que se deixa aprisionar como coisa, como mito, como Diabo, como loucura, como inquestionada positividade da fala” (2000: 67). Logo, a dramatização do sentido, que vimos encenada nos prefácios parabáticos de *Tutaméia*, já havia sido percebida por Hansen no caso de *Grande sertão: veredas*:

É uma idéia de homem de teatro que encontra semelhança no Mallarmé de *Mimique*, a idéia de representar não tanto fatos, estados de coisas, acontecimentos, objetos do movimento, mas a de produzir o movimento mesmo, sua mímica, duplamente muda, pela mudança de posição, transposição e estrutura, como ação pura e algo distante (ele dizia “indizível”), de uma terceira margem da linguagem, a do sentido (2000: 36).

Segundo nossa hipótese de leitura, a transcendência almejada ao utilizar as estruturas cômicas, os “mágicos novos sistemas de pensamento”, traria a consciência do nada, visto a partir dos limites da linguagem. O nada se entremostra, valor maior atribuído pelo autor ao enunciá-lo no próprio título da obra, ao alertar em epígrafe que “a matemática não pôde progredir, até que os hindus inventassem o zero” e ao explicitá-lo como intencionalidade ao final do primeiro prefácio: “O livro pode valer pelo muito que nele não deveu caber”.

4.5. A ARTE COMO ENGAJAMENTO

Arriscaríamos dizer que a protagonista da obra é a própria linguagem, largamente representada e explorada. Vimos que Rosa, graças aos prefácios parabáticos, constrói um plano narrativo que coloca em jogo os elementos implicados na construção do sentido: o escritor (as máscaras autorais), o leitor (que é transportado para a obra), a linguagem (discutida em “Hipotrérico”, colocada em cena por glossários de vocábulos e de frases), o enunciado (tanto a realidade enganosa, representada pelas estórias, quanto especulações sobre o nada e o transcendente). Não é à toa que Rosa explicita o narrador implícito, o escritor mineiro está justamente discutindo o que há de mais real para o homem: a linguagem com a qual se institui no mundo e que se daria por meio da dinâmica comunicativa (a língua enquanto fala, ou *parole*, para Saussure).

Mas, se a língua é enganosa, o procedimento do escritor inclui a procura de superação de seus limites, operando a língua enquanto sistema (*langue*) através da fala (*parole*).¹¹² Parece ser essa a postura do autor em seu fazer artístico: a de que a arte literária deva trabalhar em prol do alargamento do sistema lingüístico, revelando o que até então a língua não dizia. Desse modo, a arte se estabeleceria como criação de linguagem.¹¹³ A complexidade formal de *Tutaméia* – do estranhamento radicalizado à perspectiva cômica como forma de romper clichês e revitalizar a linguagem¹¹⁴ – revela, igualmente, o compromisso da arte com o conhecimento. O inusitado, a descoberta do ainda não dito, surge tanto pela criação de novos vocábulos (recortam conceitos), quanto por articulações originais na composição dos elementos, ampliando o sistema de representação.

¹¹² A oralidade já foi apreciada, inúmeras vezes, como traço estilístico do autor, criando, mais uma vez, um certo paradoxo: a fala escrita. “Desenredo”, para ficarmos em nosso corpus, se abre com “Do narrador a seus *ouvintes*” e se fecha com “E pôs-se a fábula em *ata*” (grifos nossos). Ora, o que é uma ata senão o registro escrito da fala?

¹¹³ Assim também considerada por Flusser: “A atividade poética é produtiva *sensu stricto*, arranca algo (es) das profundezas do inarticulado (Elliot: *The depth of unspoken*). Produzir vem de *producere* (levar para a superfície). A poesia é, pois, a produção da língua. De onde produz o poeta a língua? *Ex nihilo*, daquele nada indizível que é o Alfa e Ômega da língua” (2004: 147).

¹¹⁴ Veja-se a respeito o estudo já citado de Coutinho, “Guimarães Rosa e o processo de revitalização da linguagem” (1991: 202-34).

Dessa forma, ao criar o termo “hipotrérico”, o autor opera no eixo paradigmático, propondo determinado recorte de sentido (negociado na própria situação comunicativa); em “Esses Lopes”, o hipérbato em “já entrava por mim a dentro em casa”, trabalhando no eixo sintagmático, condensa tanto o sentido sexual da violação quanto o da invasão e usurpação do espaço social da protagonista, conformando desse modo a idéia de apropriação a que teria sido submetida Flausina. No caso de “severossimilhança”, já analisado, verifica-se a simultaneidade de procedimentos: enquanto neologismo oferece um recorte específico de sentido (paradigma), mas sua criação é resultante da aglutinação de dois outros vocábulos (relação sintagmática).

A arte seria, pois, espaço de experimentação de possibilidades de representação e invenção. Veja-se o mosaico de hipóteses verossímeis em “Antiperipléia”, a primeira estória, logo em seguida ao primeiro prefácio, “Aletria e hermenêutica”, em que a representação é divisada como revelação, para a qual contribuiriam as estruturas cômicas. É das possibilidades de representar e conhecer que nos fala *Tutaméia*. O estranhamento, que prolonga e desautomatiza a percepção, o cômico que desata nós e revela o engano, são representativos da relação entre o sujeito e o mundo. São questionamentos acerca do mundo, pensado como enigma, como indagação, como desconhecido ou esquecido, desafiando o leitor, apelando para o lúdico.

Entendida enquanto forma de conhecer, busca do saber, a arte constitui-se num problema de linguagem sobre o qual o artista se debruça. Rosa, graças aos prefácios parabáticos, coloca o próprio sentido em devir numa representação que aponta o homem como ser de linguagem. Só lidando com a linguagem o homem ampliaria seus horizontes, ela seria a via para a transcendência e, por isso, o compromisso do autor: “Somente renovando a língua é que se pode renovar o mundo” (ROSA, in LORENZ, 1973: 345).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O idioma é a única porta para o infinito, mas infelizmente está oculto sob montanhas de cinzas.

(ROSA, entrevista a Lorenz)

Se considerarmos que em *Grande sertão: veredas* o nada integra a totalidade (o *Dasein*), já que “tudo é e não é”;¹¹⁵ em *Tutaméia*, poderíamos dizer, apresenta-se o modo de se acessar o “nada”: uma das funções do cômico na obra. No prefácio de abertura, “Aletria e hermenêutica”, a relevância do cômico justifica-se por sua finalidade – a transcendência –, e seus mecanismos (“nilificação”, “fórmula à Kafka”, inversão de perspectiva, *nonsense* etc.) são elencados como alternativa para o problema da representação e da interpretação do real, mediadas pela práxis social e pela linguagem.

As epígrafes dos índices já anunciavam a questão da interpretação, problematizada não só nos prefácios, mas também ao longo das várias histórias. Ora o narrador nos coloca distantes do plano da enunciação, e assistimos à interpretação *equivocada* que as personagens fazem do mundo (“Barra da Vaca” é exemplar nesse sentido), ora nos coloca no centro dos acontecimentos, envolvendo-nos diretamente no

¹¹⁵ “Tudo é e não é” seria uma das expressões emblemáticas em *Grande sertão: veredas*, pois encerra um importante princípio composicional da obra, denominado por Candido (1971) de “princípio da reversibilidade”, questão igualmente central no já antológico *As formas do falso*, de Walnice N. Galvão, que se debruça sobre a questão da ambigüidade, detectando um padrão em todos os níveis textuais em que opostos se articulam numa relação continente/conteúdo: “o conto [episódio de Maria Mutema] no meio do romance, assim como o diálogo dentro do monólogo, a personagem dentro do narrador, o letrado dentro do jagunço, a mulher dentro do homem, o Diabo dentro de Deus” (1986: 13). Araujo (1998) se detém igualmente sobre a questão do ser e não ser, identificando um diálogo com a tradição no debate sobre a verdade e o erro, a “realidade” e a “falsidade”, no qual Rosa retomaria Protágoras via Platão e também a crítica de Aristóteles, principalmente em *Ética a Nicômacos*.

enigma da trama, limitando nossa visão e convocando-nos para o jogo da interpretação. É o caso de “Antiperipléia”, em que o leitor ganha o papel de interlocutor do narrador protagonista, que apresenta, segundo sua perspectiva interessada, possibilidades verossímeis para a morte do cego – o enigma a ser desvendado.

O uso da narrativa em primeira pessoa, ao nos lançar no plano do enunciado, propõe a *experimentação* do mundo, enquanto que o emprego da terceira pessoa nos distancia de tal modo que permite uma visão totalitária, explicitando o engano do homem. Em outras palavras, tal ponto de vista dá a ver, *revela* o equívoco (veja-se “Barra da Vaca”). Concorre também para o debate acerca das possibilidades de representação o desdobramento de perspectivas, que relativiza a interpretação do “real”, estabelecendo uma instabilidade do sentido.

Representar e perceber são mediados pela linguagem, que pode tanto cegar quanto revelar. Assim, o neologismo em “Hipotrélco” surge como criação de novas possibilidades, de novos recortes do real. De caráter anedótico, esse prefácio procura flagrar o surgimento do neologismo dentro da situação comunicativa em que o sentido é negociado. A reação ao novo surge, ainda, representada naquele que não aceita o neologismo: o “bom português” fechado a outras possibilidades, reproduz formas e sentidos cristalizados pela tradição, submetendo-se a condicionantes lingüísticas e, ironicamente, confirmando o neologismo.

Se o homem vive o logro tecido pela linguagem, será desfazendo a trama e construindo novas tessituras que se poderia experimentar outras aproximações desse “real prévio” – o que aqui significaria livrar-se do referente dado pela linguagem e pela práxis social para experimentar o “real” e repropô-lo em nova configuração, sempre verbal. Para isso, são convocadas as *estruturas cômicas*, pois desfazem correlações, instaurando o inédito e contando com todo o repertório censurado ou excluído como *não sério*, como *proibido* ou como *inexistente*. Conforme tentamos sublinhar, seria essa a finalidade primordial do cômico em *Tutaméia*.

O engano é outro elemento próprio do cômico recorrente na composição das narrativas, ligado diretamente à questão da representação e interpretação do real. Lembremos que o terceiro prefácio, ao parodiar o mito da caverna, sugere o engano

como a própria condição do humano. Seríamos ébrios no mundo e convictos de nossa visão equivocada, o que torna ridícula nossa *autoconfiança*: a catarse promovida pelo cômico (cf. DUARTE, 2003).

Amplamente representado nas histórias, o engano é abordado em suas várias possibilidades. Em “Vela ao diabo”, Teresinho inocentemente se engana e, querendo acender a vela ao santo, acaba por oferecê-la ao diabo. Paralelamente, em sua vida amorosa, ao desejar a noiva Zidica, acaba por ser ludibriado por Dlena. Isso não impede, entretanto, a parcial realização amorosa do herói: há a conciliação final característica da comédia. Em outras narrativas, temos personagens conscientes da “realidade” feita de linguagem e que se lançam ao jogo do sentido, manipulando-o. É o caso de Jó Joaquim, que reconstrói o passado, tornando possível a concretização de seu idílio; e de João Porém, que se deixa enganar (paradoxalmente, enganando, também) para construir seu desejo de viver a idealização amorosa. Com maior ou menor ênfase, as histórias reiteram a condição humana de viver no engano, persuadida por interpretações verossímeis do “real”.

Na medida em que revela raciocínios, lógicas e valores viciados, o cômico cumpriria a função de *desmascaramento*, instaurando, conseqüentemente, a possibilidade de transcender a situação estereotipada. O “desconcerto e esclarecimento” a que se refere Freud (1977) parece sintetizar esse processo desencadeado pelas estruturas cômicas, com a vantagem de conjugar “esclarecimento” (algo equivalente à função do desmascaramento) e “desconcerto”, que inclui a idéia do estranhamento intensamente explorado em *Tutaméia* e articulado ao cômico.

Conforme o primeiro prefácio, a utilização de estruturas cômicas não está a serviço do riso. Esse estranho modo de incorporação do cômico nos remete à problemática das formas narrativas. Não se tratando de comédia, poderíamos facilmente ser levados a supor os enredos de *Tutaméia* como tragicômicos; o desfecho em “Mechéu”, para ficarmos apenas em um exemplo, advém com a consciência da morte e o confronto inevitável com ela, deixando os leitores como que suspensos sobre o nada. Além disso, Chaplin e Cervantes, consagrados por seus textos tragicômicos, são citados como modelares no prefácio. Ocorre, entretanto, que o cômico aparece vinculado não só

ao trágico, mas também a elementos épicos, míticos, cinematográficos, já percebidos pela crítica,¹¹⁶ sublinhando em *Tutaméia* uma ampla dissolução das formas, uma espécie de síntese das estruturas narrativas.

Nosso recorte deixou de considerar esses outros elementos conjugados ao cômico. Percebe-se o épico através das referências a Ulisses em “Desenredo”; um certo “maravilhoso”, em “Tresaventura”. Nota-se, ainda, o grotesco, cuja presença é marcante: Tomé é cego, Prudencinhado é anão, Mechéu além de louco é gago. Embora percebida, também não discutimos a ironia, cujo elo estreito com o humor entra nas considerações de Duarte, que flagra em Rosa tanto a ironia *humoresque* quanto a metaliterária. A primeira “mantém a ambigüidade e demonstra a impossibilidade de estabelecimento de um sentido claro e definitivo, pois o texto contruído com essa ironia se configura como código evanescente e lugar de passagem” (2006: 31-2). Vinculada ao romantismo alemão, a ironia metaliterária “em vez de buscar afirmar-se como imitação do real, exhibe o seu fingimento, revelando seu desejo de ser reconhecido como arte, essência fictícia, elaboração de linguagem” (DUARTE, 2006: 40). Recurso análogo ao da parábase e das máscaras autorais no que tange ao debate estético, a ironia pressupõe a presença ativa do leitor, além de exibir o próprio fazer artístico, sugerindo a suspensão do sentido.

Rosa conjuga diferentes estruturas que correspondem a diversos modos de apreensão do real, a diversas perspectivas, visões de mundo etc. Essa aglutinação de formas narrativas poderia ser pensada como modo de criar um sistema de pluralidade e simultaneidade de perspectivas, numa síntese magistral que leva às últimas consequências o ideário cubista, já discutido em relação ao manejo do foco narrativo nas histórias. A complexa sobreposição de perspectivas opera a transcendência dos pontos cegos que qualquer ponto de vista pressupõe.

A presença do *nada* e do *nonsense* não poderia indicar a incorporação de outras correntes de vanguarda como o dadaísmo e o surrealismo na visão inusitada do louco e

¹¹⁶ Ver entre outros: SIMÕES (s.d.), que se ocupou dos elementos do cinema e do teatro; ROMANELLI (1995), cuja pesquisa dos manuscritos de *Tutaméia* também indicam uma montagem de “microestruturas lingüísticas e macroestruturas narrativas, linguagem radicalizada”; SANTOS (in DUARTE, 2000) considera *Tutaméia* uma “antologia de formas literárias”, apontando a coexistência do trágico e do anedótico; HOLANDA (2000) estuda exclusivamente os elementos trágicos na obra. Mourão (1991) percebe a incorporação do texto teatral e do roteiro cinematográfico.

da criança, no devaneio e no sonho? Não estaria o autor promovendo uma verdadeira antropofagia estética que incluiria os elementos clássicos, recalcados por nossa primeira geração modernista? Rosa parece dialogar com a pluralidade de estéticas que afloraram no século XX, tomando parte do grande debate da arte moderna: a linguagem.¹¹⁷

Colocada em devir graças aos prefácios parabáticos, que instituem o espaço de encenação metapoética, a linguagem aparece representada em suas duas possibilidades: como sistema culturalmente dado e determinante do modo de ver e representar o “real” ou como instrumento de revelação e conhecimento, ao qual se vincularia o papel da arte.

No fundo, Rosa lida com o limiar da linguagem: o cômico e o estranhamento estariam a serviço de uma visão não referencial, pois estão implicados na quebra de clichês, no transcender o referente. Transcendendo o referente, entendido como construção social, abre-se a possibilidade para novos recortes do “real”. Seria esse um processo de “descondicionamento” da linguagem. Sem dúvida, a aventura metafísica que se percebe na obra rosiana desemboca na linguagem: criadora de “realidades”. Contrariamente ao romântico que procura o absoluto por meio do mergulho na subjetividade, Rosa – conjugando clássico e moderno – parece lançar-se nessa busca através da alteridade. A possibilidade do mergulho interior como via para o transcendente é substituída pelo lançar-se para fora de si, pelo desterro de si próprio. A representação autoral em *Tutaméia* culmina, conforme vimos, numa fragmentação: o Rosa moderno conversando com o Rosa clássico, por exemplo, do início do último prefácio; as “máscaras” autorais se diferenciando de um a outro prefácio; e, ainda, pode-

¹¹⁷ Para Oswaldino Marques, a arte rosiana está “em perfeita sintonia com as conquistas de vanguarda no tocante aos problemas de expressão” (1991: 101). As inúmeras remissões propostas na obra também atestam esse diálogo, configurando um mosaico de citações das mais diversas tradições: “Em *Tutaméia*, assim, encontramos epígrafes de autores conhecidos [...]; menos conhecidos [...]. Encontramos, ainda, menções a outros, no corpo dos quatro prefácios e dos contos do livro – quintiliano, Protágoras, Platão, Anaximandro, Aristóteles, Bérgeon, Manuel Bandeira, Paul Valéry, Rilke...” (ARAÚJO, 2001: 13-4). Segundo Rui Mourão, Rosa “promoveu uma espécie de atualização do modernismo como um todo, podendo ser isoladas, na sua obra, três linhas criativas que já vinham constituindo tradição e foram por ele levadas às suas últimas conseqüências: a recriação da forma de narrar dos contadores de estória do folclore; a estilização da fala dialetal do sertanejo; a pesquisa da linguagem ao nível da langue” (1998: 251). Walnice Galvão percebe igualmente a tomada de posição perante as estéticas em voga: “o escritor estava imbuído da melhor doutrina regionalista da época, com relação à qual, no entanto, sempre faria questão de marcar suas distâncias” (2006: 158)

se considerar certas projeções do autor, no caso do boiadeiro poeta, de Ladislau, ou das narrativas que formam o monograma do autor.

Há inúmeros caminhos que *Tutaméia* apresenta como potencialidade em sua composição. Seria uma obra aberta naquele sentido de Eco, que exige a participação ativa do leitor, a começar pelo percurso da leitura. Enfocar o cômico e seu papel foi a trajetória aqui escolhida diante das inúmeras possibilidades de leitura de uma obra, pródiga em enigmas e em alta densidade semântica que, além disso, oferece incontáveis sendas a explorar graças a suas narrativas singulares, irredutíveis a qualquer classificação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

De e sobre Guimarães Rosa

ANDRADE, Ana Maria Bernardes de. *A velhacaria nos paratextos de Tutaméia – terceiras estórias*. Dissertação de mestrado [Literatura Brasileira] – Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP, 2004.

ARAUJO, Heloisa Vilhena de. *A Raiz da Alma*. São Paulo: Edusp, 1992. [Criações & Crítica n °10]

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

ARRIGUCCI JR., Davi. “Guimarães Rosa e Gôngora: metáforas” in *Achados e Perdidos*. São Paulo: Polis, 1979.

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

BOLLE, Willi - “Anedotas de Abstração (Tutaméia)” in *Fórmula e Fábula*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

BUSSOLOTI, Maria Aparecida. *Proposta de edição da correspondência inédita entre Guimarães Rosa e seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (23/01/1958 a 27/08/1967)*. Dissertação [Mestrado em Filologia e Língua Portuguesa] – FFLCH/USP, São Paulo, 1997.

CALOBREZI, Edna Tarabori. *Morte e alteridade em “Estas estórias”*. São Paulo: Edusp, 2001.

CANDIDO, Antônio. “O Homem dos Avessos” in *Tese e Antítese*. São Paulo: C.E Nacional, 1971.

- CASTRO, Nei Leandro de. *Universo e Vocabulário do Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.
- CHIAPPINI, Lígia. “A vingança da megera cartesiana: nota sobre *Estas estórias*” in *Scripta*. Edição especial do II Seminário Internacional Guimarães Rosa: rotas e roteiros. Belo Horizonte: PUCMinas, v. 5, n.10, 1º. Sem., 2002.
- COELHO, N. N. “Guimarães Rosa e o Homo Ludens” in *Fortuna Crítica nº 6* (direção de Afrânio Coutinho). 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- COSTA, A. L. M. “Veredas de Viator” in *João Guimarães Rosa*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2006. [Cadernos de literatura brasileira].
- COUTINHO, Eduardo F. “Guimarães Rosa e o Processo de Revitalização da Linguagem” in *Fortuna Crítica nº 6* (direção de Afrânio Coutinho). 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- CRUZ, Marly Moura da Silva Cruz. *A transferência metafórica nos nomes de personagens de Tutaméia de João Guimarães Rosa*. Tese de doutorado – FFLCH-USP, São Paulo, 2001.
- CRUZ, Renato de Araújo. *O teatro rosiano*. Tese de doutorado [Teoria Literária e Literatura Comparada] – FFLCH/USP, São Paulo, 2003.
- DANIEL, Mary L. “Post Scriptum: Tutaméia” in *Guimarães Rosa: travessia literária*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.
- DUARTE, L. P. & ALVES, M. T. A. (Org.). *Outras Margens: estudos da obra de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Autêntica/PUCMinas, 2001.
- DUARTE, L. P. *Ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte: PUCMinas/Alameda, 2006.
- FANTINI, Marli. *Guimarães Rosa: fronteiras, margens, passagens*. São Paulo: Ateliê Editorial/Senac, 2003.
- GALVÃO, Walnice N. *Mitológica Rosiana*. São Paulo: Ática, 1972.
- _____. *As Formas do Falso: um estudo sobre a ambiqüidade no GS:V*. São Paulo; Perspectiva, 1986.
- _____. “Mínima mímica”, Caderno Mais!, *Folha de S. Paulo* 01/10/00.

- _____. “Heteronímia em Guimarães Rosa” in *Revista USP: dossiê Guimarães Rosa*. São Paulo: USP/CCS, n. 36, 1997-8.
- _____. “Rapsodo do sertão: da lexicogênese à mitopoesia” in *João Guimarães Rosa*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2006. [Cadernos de literatura brasileira].
- _____. *Desconversa (ensaios críticos)*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.
- HANSEN, João Adolfo. *O O: a ficção da literatura em Grande sertão: veredas*. São Paulo: Hedra, 2000.
- HOLANDA, Sílvio Augusto de Oliveira. *A aragem dos acasos: sobre alguns temas trágicos em Guimarães Rosa*. Tese de doutorado [Teoria Literária e Literatura Comparada] – FFLCH/USP, São Paulo, 2000.
- LIMA, Sônia Maria van Dijk. “Memória crítica de Sagarana” in *Manuscrita*, São Paulo: Annablume, junho de 2001, n. 10, p. 155-64.
- LIMA, Elizabeth Gonzaga de. “O riso e o nada em ‘Aletria e Hermenêutica’” in *Veredas de Rosa*, Belo Horizonte: PUCMinas, 2000.
- LINS, Álvaro. “Uma grande estréia” in *Jornal de Crítica*, RJ, José Olympio, 1947.
- LISBOA, Henriqueta. “Guimarães Rosa e o conto”. Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo*, 30/11/1968.
- LOPES, Oscar. *Ler e Depois (Crítica e Interpretação)*. 2ª. Ed. Porto: Editorial/ Nova, 1969 (4 estudos sobre G. Rosa).
- LORENZ, Günter. “Diálogo com G. Rosa” in *Diálogo com a América Latina*. São Paulo: Editora Pedagógica Universitária, 1973.
- MACHADO, Ana Maria. *Recado do nome: leitura de Guimarães Rosa a luz do nome de seus personagens*. São Paulo: Nova Fronteira, 2003.
- MARQUES, Oswaldino. “O repertório verbal” in *Fortuna Crítica nº 6* (direção de Afrânio Coutinho). 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- MOURÃO, Rui. “Processo da linguagem, processo do homem” in *Fortuna Crítica nº 6* (direção de Afrânio Coutinho). 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- _____. “O Patriarca” in *Scripta*. Belo Horizonte: PUCMinas, n. 3, 2º. sem., 1998.
- NUNES, Benedito. “O Amor na obra de Guimarães Rosa” in *Revista do livro nº 26*, Setembro de 1964.

- _____. “Tutaméia” in *O Dono do Tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- NOVIS, Vera. *Tutaméia: engenho e arte*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- PASSOS, Cleusa Rios P. *Confluências: crítica literária e psicanálise*. São Paulo: Nova Alexandria/Edusp, 1995.
- _____. *Guimarães Rosa: do feminino e suas estórias*. São Paulo: Hucitec, 2000.
- _____. “Desenredos em Guimarães Rosa” in *Cult: revista brasileira de literatura*, nº 43, fev/2001.
- _____. “O contar desmanchando... artifícios de Rosa” in DUARTE e ALVES (Org.) *Outras margens: estudos de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Autêntica/PUCMinas, 2001.
- _____. “No giro da memória: literatura e psicanálise no Grande Sertão: Veredas” in *João Guimarães Rosa*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2006. [Cadernos de literatura brasileira].
- PROENÇA, M. Cavalcanti. *Augusto dos Anjos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.
- PORTELLA, Eduardo. “A Estória cont(r)a a História” in *Fortuna Crítica nº 6* (direção de Afrânio Coutinho). 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, s.d.
- ROMANELLI, Kátia Bueno. *A “Álgebra mágica” na construção dos textos de Tutaméia de João Guimarães Rosa*. Tese Doutorado (Literatura Brasileira) – FFLCH – USP. 1995.
- RÓNAI, Paulo. “Os Prefácios de *Tutaméia*” e “As Estórias de *Tutaméia*”, apêndice da 4ª edição de *Tutaméia*, Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1976. [esses artigos haviam sido publicados anteriormente no Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo* de 16/03/68 e 23/03/68, respectivamente.]
- _____. “Os Vastos Espaços” in *Primeiras Estórias*. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.
- RONCARI, Luiz. *O Brasil de Rosa: o amor e o poder*. São Paulo: Ed. da Unesp, 2004.
- ROSA, Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. *Manuelzão e Miguilim*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.
- _____. *No Urubuquaquá, no Pinhém*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

- _____. *Noites do Sertão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s.d.
- _____. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- _____. *Tutaméia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.
- _____. “Pequena Palavra” in RONAI, P. (org.) *Antologia do conto húngaro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958.
- _____. “Simples passaporte” in COSTA, Vasconcelos. *De 7 Lagoas aos 7 mares*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1960.
- _____. “Dezesseis vezes Minas Gerais” in BARREIROS, Eduardo Canabrava. *O segredo de Sinhá Ernestina*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.
- _____. *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. 2ª. Ed. São Paulo: T. A. Queirós, 1981.
- _____. *Cartas a William Agel de Mello*. São Paulo: Ateliê Editorial/Editora Giordano, 2003.
- SANTOS, Livia F. “A desconstrução” em *Tutaméia* in *Fortuna Crítica nº 6* (direção de Afrânio Coutinho). 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- SCRIPTA – Edição Especial do II Seminário Internacional Guimarães Rosa: rotas e roteiros. Belo Horizonte: PUC Minas, v. 5, nº 10, 2002.
- SCRIPTA – Edição especial do Seminário Internacional Guimarães Rosa. Belo Horizonte: PUC Minas, v. 2, nº 3, 1998.
- SILVA, Maria Luiza de Castro. “Guimarães Rosa e a máscara autoral em *Tutaméia*: a perspectiva anedótica do traço autobiográfico” in *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte: PUC Minas, 2001.
- SIMÕES, Irene Gilberto. *Guimarães Rosa: as passagens mágicas*. São Paulo, Perspectiva/MCT/CNPq, s.d.
- SPERBER, Suzi Frankl. *Caos e Cosmos: leituras de G. Rosa*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.
- _____. “Tutaméia” in *Guimarães Rosa: signo e sentimento*. São Paulo: Ática, 1982.
- TURRER, Daisy. *O livro e a ausência de livro em Tutaméia, de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

UTEZA, Francis. *João G. Rosa: metafísica do grande sertão*. Trad. José Carlos Garbuglio. São Paulo: Edusp, 1994.

VEREDAS DE ROSA. Belo Horizonte: PUCMinas, 2001.

VERLANGIERI, Iná Valéria Rodrigues. *J. Guimarães Rosa – correspondência inédita com a tradutora norte-americana Harriet de Onis*. Dissertação [Mestrado em Estudos Literários] – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 1993.

Sobre o cômico

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

AREAS, Vilma. *Iniciação à comédia*. RJ: Zahar, 1990.

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A Poética Clássica*. São Paulo: Cultrix, 1990.

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: Hucitec, 2002..

BENDER, Ivo C. *Comédia e Riso: uma poética do teatro cômico*. Porto Alegre: ed. UFRGS, 1996.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1987.

DAMASCENO, Silvia. “A função da metalinguagem na comédia *Rãs*, de Aristófanes”.

DOVER, K. J. “Illusion, Instruction and Entertainment”. In: *Aristophanic Comedy*. Berkeley and Los Angeles: The University of California Press, 1972.

DUARTE, Adriane da Silva. *O dono da voz e a voz do dono: a parábase na comédia de Aristófanes*. São Paulo: Humanitas/Fapesp, 2000.

_____. “A catarse na comédia”, comunicação apresentada no Seminário Acadêmico “O Nome do Riso”, de 08 a 10/09/2003.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 8ª. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

- FREIRE, António. *O teatro grego*. Braga: Publicações da Faculdade de Braga, 1985. p. 239-287.
- FREUD, Sigmund. *Os chistes e sua relação com o inconsciente*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- _____. *O estranho*. Rio de Janeiro: Imago, 1977b.
- _____. *A interpretação dos sonhos*. Rio de Janeiro, Imago, 1977c.
- HANDLEY, E. W. "Comedy". In: EASTERLING, P. E.; KNOX, B. M. W. (Editors). *The Cambridge History of Classical Literature*. New York: Cambridge University Press, 1988. Vol. I, p. 355-425.
- HARSH, P. W. "The Position of the Parabasis in the Plays of Aristophanes". *Transactions of the American Philological Association*, LXV, 1934. p. 178-97.
- HUBBARD, T. *The mask of comedy: Aristophanes and the intertextual parabasis*. Cornell Studies in Classical Philology, 1991.
- JANKO, Richard. *Aristotle on comedy: towards a reconstruction of Poetics II*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1984.
- JOLLES, André. *Formas Simples*. São Paulo: Cultrix, 1976.
- KANT, Emanuel. Kritik der Uteilskraft, S. 303 ff. Digitale Bibliothek Band 2: Philosophie, S. 26019. Acesso em 09/06/07.
- KANT, Emanuel. *Critique of judgment*. www. Archive.org. Acesso em 09/06/07.
- MINOIS, Georges. *História do Riso e do Escárnio*. São Paulo: Ed. Unesp, 2003.
- PROPP, V. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.
- RITTER, Joachim. "Lächerliche (das)" in *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989.
- SCHOPENHAUER, *Die Welt als Wille und Vorstellung*. S. 1284 ff.; 1291 ff.; 1276 ff. Digitale bibliothek Band 2. Acesso em 09/06/07.
- SCHOPENHAUER, *The World as Will and Representation*. www. Archive.org. Acesso em 09/06/07.
- SCHOPENHAUER, *O mundo como vontade e representação (III parte)*. São Paulo: Abril Cultural, 1980..

TRACTATUS COISILIANUS in HOMERO. *Batraquiomaquia: a batalha dos ratos e das rãs*. Estudo e traduções de Fabrício Possebon. São Paulo: Humanitas, 2003.

VERNANT, Jean-Pierre & VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga I e II*. São Paulo: Perspectiva, 1999. [Coleção Estudos n. 163].

Outras referências

BLIKSTEIN, Izidoro. *Kaspar Hauser ou a fabricação da realidade*. São Paulo: Cultrix, 2003.

BOOTH, W. *A Retórica da ficção*. Lisboa: Arcádia, 1994.

BOSI, Alfredo. “Apresentação” in DAL FARRA, *O narrador ensimesmado*. São Paulo: Ática, 1978.

_____. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1985.

_____. “Nos meandros do manuscrito” In WILLEMART, P. *Universo da Criação Literária*. São Paulo: Edusp, 1993. (Coleção Criação e Crítica, 13).

CHAUÍ, Marilena. *Convite à filosofia*. São Paulo: Ática, 1999.

_____. *Introdução à História da Filosofia: dos pré-socráticos a Aristóteles*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2002.

_____. “Vida e obra” in *Kant*. São Paulo: Abril, 1980 [Os Pensadores].

COSTA, Lígia Militz da. *A poética de Aristóteles: mimese e verossimilhança*. São Paulo: Ática, 1992.

COMPAGNON, A. *O demônio da teoria*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

CHKLOVSKI, v. “A arte como procedimento” in EIKHENBAUM et alli. *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1978.

ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. 2ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FLUSSER, Vilém. *Língua e realidade*. São Paulo: Annablume, 2004.

HEIDEGGER, “O que é metafísica?” in *Conferências e escritos filosóficos*. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

- HEIDEGGER, Martin. *Introdução à metafísica*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1966.
- KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- LEITE, Ligia Chiappini M. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1987.
- ORTEGA Y GASSET, José. *A idéia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- PLATÃO. *A República*. São Paulo: Ediouro, s.d.
- PESSANHA, “Vida e obra” in *Platão*. São Paulo: Abril, 1999.
- VÁSQUEZ, Adolfo Sanchez. *Convite à estética*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- WILLEMART, Philippe. *Universo da Criação Literária*. São Paulo: Edusp, 1993. (Coleção Criação e Crítica, 13).