

## **O ESTRANHO CÔMICO EM TUTAMÉIA THE STRANGE COMIC IN TUTAMÉIA**

*Jacqueline Ramos\**

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”. O cômico, infiltrado 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 etc. A questão da comicidade ganha extraordinária complexidade na obra, confundindo-se muitas vezes com outros procedimentos (o estranhamento, a ironia, o grotesco, por exemplo).

PALAVRAS-CHAVE: *Tutaméia*, Guimarães Rosa, cômico, comicidade, estranhamento.

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 comical point of view in this work by 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 reasoning of the insane individuals, children, criminals etc. The question of the comical gains extraordinary complexity in *Tutaméia*, mixing many times with other procedures (such as the strangeness, the irony, the grotesque).

KEY WORDS: *Tutaméia*, Guimarães Rosa, comic, strangeness.

---

\* Professora da Universidade Federal de Sergipe (UFS). Mestre em literatura brasileira pela FFLCH/USP; doutora em teoria literária também pela FFLCH/USP. Email: ramos.jac@uol.com.br.



## O ESTRANHO CÔMICO EM *TUTAMÉIA*

### Introdução

*Tutaméia* chegou a ter sua publicação anunciada no posfácio de *Sezão*<sup>1</sup>, posteriormente *Sagarana* (1946), e, no entanto, só vem a público vinte anos mais tarde, sendo a derradeira obra publicada em vida por Guimarães Rosa. E aparecerá com o subtítulo não de “segundas” (inicialmente planejado), mas de “terceiras estórias”. Aliás, o título e o subtítulo já são um enigma inicial. “*Tutaméia*”, o próprio autor esclarece em glossário da obra, significa: “nonada, baga, ninha, inânias, ossos-de-borboleta, quiquiriqui, tuta-e-meia, mexinflório, chorumela, nica, quase-nada; *mea omnia*” (1967, p. 166). Há inúmeros outros aspectos que surpreendem e instigam em *Tutaméia*: há dois índices, um na abertura da obra, outro ao final (repropondo a leitura em nova montagem), ambos encabeçados por epígrafes de Shopenhauer que discutem a leitura; há quatro prefácios, em um autor que não havia prefaciado nenhuma de suas obras e que sempre se esquivou de entrevistas

---

<sup>1</sup> “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!...” A recolha e análise documental dos cadernos, manuscritos e outros textos 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*.

e declarações; a obra comporta, ainda, listas de frases, glossários, epígrafes, notas etc. O acúmulo de estranhamentos é de tal ordem que Paulo Ronai (1976) chegou a comparar a obra a uma corrida de obstáculos.

Outro dado que intriga é o prefácio de abertura, “Aletria e Hermenêutica”, dedicado quase que exclusivamente ao cômico, algo que também surpreende, 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 e que, além disso, Rosa propõe e experimenta um recorte muito específico do cômico.

“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. Segundo os dicionários de língua portuguesa<sup>2</sup>, “aletria” seria palavra de origem árabe [*al-itrya(t)*, “fio”] que designa uma variedade de macarrão popularmente conhecido como “cabelo-de-anjo”, evocando a imagem dos “ninhos” de macarrão: fios enovelados. Em seu *O léxico de Guimarães Rosa*, Nilce Martins sugere algumas possibilidades interpretativas:

Aletria. *Aletria e hermenêutica* é o título do primeiro prefácio de *Tutaméia* (1.3/7)./ Massa de farinha crua e seca, em fios muito delgados; tipo de macarrão popularmente chamado “cabelo-de-anjo” (sent. dic.)// Sent. fig. Impreciso. Teria o A. pretendido um título jocoso (do tipo “latim macarrônico”) com estranha assimetria semântica? Teria inventado uma metáfora em que “aletria” representa sutilezas, finuras de ling., exigidoras de “hermenêutica” [interpretação do sent. das pals.]? Pode-se pensar também num homônimo neológico criado pelo A. com os elems. a- (pref. neg.) + **letra** + **ia** = ‘privação da escrita’, ‘analfabetismo’ (2001, p. 20).

A gama de sentidos indicados por Martins ilustram o adensamento semântico resultante do deslocamento do vocábulo de seu contexto verbal usual, mesmo porque as possibilidades interpretativas apresentadas não são excludentes. Andrade interpreta o título entendendo “aletria” como

---

<sup>2</sup> O termo é anotado com os mesmos sentidos no *Caldas Aulete*, *Michaelis* e no *Novo Dicionário Aurélio séc. XXI*.

“privação da escrita, analfabetismo”: “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, p. 73). Preferimos, outrossim, destacar o sentido metafórico proposto por Martins para “aletria”, o de “sutilezas, finuras de linguagem”. Propomos, entretanto, “sutilezas e finuras” não da linguagem, mas da *realidade*, que requer interpretação, pois se apresenta como um emaranhado de fios. Isso parece explicitado no próprio prefácio, quando adverte que “a vida também é para ser lida. Não literalmente, mas em seu supra-senso” (1967, p. 4). Ademais, o prefácio discute a representação (já em si uma interpretação, uma hermenêutica) da realidade e, especificamente, algumas formas do cômico por acessarem o “supra-senso”. Nessa chave interpretativa e em função de outras referências a Platão na obra, aquele sentido de “não letra” (a-letria) poderia referir-se à questão debatida no *Crátilo*, em que a verdade não estaria na letra, denominar é posterior a conhecer<sup>3</sup>.

Levando em conta a peculiaridade do autor, que opera intensamente o código, conformando-o de modo a condensar ao máximo seu sentido, consideramos ainda a semelhança fônica com o radical “alet(o)”, que traduz a idéia de *verdade* [do gr. *alethés*], ou, literalmente, “não esquecimento”<sup>4</sup>.

A associação aqui proposta de *aletria* 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.

---

<sup>3</sup> No diálogo, Sócrates esclarece: “Quanto a ser isso expresso com estas ou com aquelas sílabas, não nos interessa, como também carecerá de importância ser acrescentada ou tirada alguma letra, uma vez que a essência da coisa seja bastante forte para manifestar-se no seu nome”. (PLATÃO, 2001, p. 160).

<sup>4</sup> *Novo dicionário Aurélio séc. XXI*.

A *Alétheia* é, certamente, nomeada no começo da Filosofia, mas não é propriamente pensada como tal pela Filosofia nas eras posteriores (HEIDEGGER, 1991, p. 79).

Para o filósofo, então, o conceito de *alétheia* parece se amplificar, compondo a idéia do espaço da realização do “ser como pensar”<sup>5</sup>. O exercício estético de Rosa 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 *alethéia*<sup>6</sup>. A partir desses sentidos, consideramos que o título “Aletria e hermenêutica” abriria o prefácio anunciando, de antemão, um determinado *conceito de verdade* e um *modelo interpretativo* específico. Vejamos os parágrafos iniciais:

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, p. 3).

Esse primeiro parágrafo do prefácio repropõe a questão da *mimese*, contrapondo *estória* e *história* e aproximando *estória* de *anedota*. Contraposição

---

<sup>5</sup> 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, 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, p. 263-4).

<sup>6</sup> Há outras ocorrências em *Tutaméia* que denunciam seu diálogo com a hermenêutica heideggeriana, como a problemática do nada e a empiria.

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*. Para o filósofo, a diferença entre o poeta e o historiador “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” (1990, p. 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.

Finalmente, na última frase desse primeiro parágrafo, Guimarães aproxima a estória da anedota. Aproximação, aliás, atenuada pelo advérbio de freqüência (“às vezes”) e pelo de intensidade (“um pouco”). Assim, não muito intensa nem muito freqüentemente a estória se parecerá com a anedota. Mas em que se assemelham? É justamente esse aspecto que será explorado no parágrafo seguinte:

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, comiidade 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, p. 03 – grifos nossos).

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, desvinculada de sua função de causar o riso, 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”).

Se o chiste não é, nas palavras do autor, “*rasa coisa ordinária*”, entendemos que seja então *profundo* e *valioso*. Rosa repropõe o estatuto do cômico, alertando para a sua importância e rejeitando, de antemão, concepções que o caracterizam como “não sério”. Pode-se dizer que o cômico em *Tutaméia* é dirigido para um outro sentido: não reprime, mas cria “dimensões para mágicos novos sistemas de pensamento”. Alinha-se, desse modo, a uma determinada tradição do pensamento sobre o cômico que se radica na Antiguidade clássica e é reproposta no século XX<sup>7</sup>.

Em Aristóteles (1990), tragédia e comédia possuem o mesmo estatuto de arte mimética: representação de ações segundo a necessidade e verossimilhança que geram um saber universal. A arte, e a comédia como uma de suas manifestações, se liga ao saber. No caso da comédia, um saber que guarda um liame com o divino, sua origem é atribuída aos ritos em louvor a Dionísio, o deus da desmesura.

No pensamento moderno, contrapondo-se a Kant para quem o riso seria resposta corporal à impossibilidade do pensamento (que surgiria da repentina transformação de uma expectativa em nada), Schopenhauer e Jean Paul Richter consideram o risível um excedente de conhecimento, pois pode revelar o engano do entendimento, de nosso sentimento de verdade. O cômico proporcionaria o descondicionamento do olhar, ultrapassando o pensamento sério, na medida em que permite a “dissolução” necessária à produção de novas idéias.

---

<sup>7</sup> Com a era cristã, o cômico perde esse estatuto e passa a ser visto como nefasto, porque demoníaco. Contrapondo-o ao sério, instaura-se um processo de desqualificação: torná-lo algo insignificante, sem importância, que não deve ser levado a sério. Pode-se dizer que, ao longo da história, o cômico resiste a um processo de marginalização. Foi considerado gênero menor, ligado ao prosaico; acusado de imoral; associado ao obsceno, ao pecaminoso, ao não-sério, à brincadeira, ao vulgar. Sobre concepções e manifestações do cômico na história estaremos nos valendo dos estudos de Minois (2003) e Alberti (2002).



No século XX, essa linha de pensamento sobre o cômico assume posição de destaque. Em seu famoso *O chiste e suas relações com o inconsciente*, Freud (1977) vincula o cômico ao princípio do prazer, definindo-o como eliminação temporária da censura, o que ocasionaria uma economia da energia psíquica (normalmente orientada para reforçar tal censura) que se extravasa pelo riso. O cômico seria, tal qual os sonhos, um mecanismo de defesa em relação à censura, uma válvula de escape que proporciona alívio de tensão. Na esteira do pensamento freudiano, em que o cômico permitiria a liberação do censurado, do que é vetado, Nietzsche, G. Bataille, J. Ritter dilatam o valor do cômico justamente por dar acesso ao não oficial, ao não sério, entendido no contexto de uma oposição entre ordem e desvio. Para eles, o riso permite apreender a realidade que a razão séria não atinge. O cômico passa a ser visto como a possibilidade de transcender os limites da razão. Ritter chega a afirmar que é o “único refúgio de onde ainda se pode apreender a essência do mundo” (ALBERTI, 2002, p. 12). É um riso que não enfoca mais determinados aspectos da vida, incide sobre o próprio conhecimento, sobre a própria vida e seu sentido ou ausência de sentido. Em seu estudo sobre as “formas simples”, Jolles (1976) apresenta o chiste como a forma que *desata* coisas, *desfaz* nós – seja da linguagem, da lógica, da ética ou das próprias formas.

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. No entanto, nem todas as piadas se prestam a essa função, somente as que o autor denomina 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, p. 3-4).

Após destacar a função das *anedotas de abstração* (dar acesso ao não esperado, “o leite que a vaca não prometeu”), passa a discutir o modelo interpretativo, a questão da leitura<sup>8</sup>. 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 *paideía* e *alétheia*: a filosofia é educação ou pedagogia para a verdade”. A *paideía* seria a “conversão do olhar”, mudança na direção do pensamento, passar a olhar as coisas verdadeiras e não as sombras (CHAUI, 2002, p. 262-3). Parece ser essa a função atribuída 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.

### **A comicidade em cena**

No restante do prefácio, Guimarães passa em revista exemplos dessas *anedotas de abstração*, a partir das quais depreende determinadas estruturas cômicas, que podem ser percebidas na construção das estórias. Cada anedota de abstração apresentada serve de ilustração a procedimentos composicionais (a definição por extração, o processo de niilificação, a metaforização, o *nonsense* etc.). Vejamos uma delas:

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, vói, 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, p. 4).

---

<sup>8</sup> 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, p. 24).

Tanto a surpresa, quanto o engano, a expectativa frustrada, a posição de superioridade e a subitaneidade são desde Aristóteles apontados como elementos próprios do risível. 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. Retomemos a piada escolhida por Rosa para ilustrar o que denominou “fórmula à Kafka”: O engano de Manoel 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<sup>9</sup>.

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.

Essa estrutura narrativa pode ser percebida na composição de algumas estórias, dentre elas “Barra da Vaca”, construída a partir de um duplo engano. Examinemos com mais vagar essa narrativa, pois, a exemplo de outros momentos da obra, reitera-se nela a idéia de que a interpretação da realidade se institui como real para os indivíduos. A primeira cena apresenta Jeremoavo cavalgando há dias “em aflito caminho para nenhuma parte” e, já no limite de suas forças, com “as pernas lhe doendo” e “a cabeça em

---

<sup>9</sup> 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, p. 515). Também em Bergson (1987), 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 (1977) e também as possibilidades acessadas pelo cômico que revelam o engano ou os limites da razão, no pensamento filosófico do século XX.

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, p. 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, p. 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, p. 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, p. 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, p. 28). Jeremoavo, já sarado, contenta-se com a receptividade da vila, um conforto diante de seu 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 luares – 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 descar-nava, se afrontava disso, por decisão de homem, resolvido às redobradas. Vir a vez, ia, seguico; 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, p. 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, p. 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

“desfamiliarado e desterrado”, narrativa do abandono, do desamparo: Jeremoavo é meio, falta-lhe o outro<sup>10</sup>. 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 em Aristóteles, nas considerações de Freud e também de Bergson.

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, p. 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.

---

<sup>10</sup> Para os sentidos cifrados no antropônimo Jeremoavo, ver Simões, que o relaciona a Jeremias, retomando o sentido bíblico de “Deus restabelece” (s.d., p. 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, p. 96).

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, p. 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”<sup>11</sup>, 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:

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, p. 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.

---

<sup>11</sup> Sobre a representação feminina nessa estória, ver Passos (2000, p. 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.

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, extremamente (1967, p. 75).

Acompanhamos aqui a visão idealizada do herói que reedita o mito da reminiscência:<sup>12</sup> “precisava daquilo, para sua saudade sem saber de quê”. É a mentira 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, p. 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, p. 75). Resolvem, então, por “dó ou cansaço” desfazer a brincadeira dizendo que a moça havia morrido.

---

<sup>12</sup>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 caverna (a intuição de que existe algo além) quanto o conceito de conhecimento como o “não-esquecido” (a-létheia), o que é lembrado (2002, p. 265-8).



O desfecho que imaginam para desfazer o engano serve, na verdade, para reafirmá-lo: João Porém “segurava-se à falecida – pré-antepredida”, 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, p. 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:

Ele fora ali a mente mestra. Mas, com ele não aprendiam, nada. Ainda repetiam só: – “*Porém! Porém...*” Os perus, também. (1967, p. 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 apaixona-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, p. 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, p. 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, p. 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, p. 40). O passado seria uma construção dependente do consenso social para se instituir, sem o qual ficaríamos no âmbito da fantasia pessoal<sup>13</sup>.

Em todas as estórias 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

---

<sup>13</sup> A alteridade, a participação do outro na conformação de âmbito social, também permeia as estórias, 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 na obra de Rosa (ver CALOBREZI, 2001; CHIAPPINI, 2002; entre outros).

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.

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 pontua toda obra 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”, 1967, p. 6); “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...”, 1967, p. 7); a “niilificação enfática” (exemplificada com citação de Rilke: “Oh, este é o animal que não existe”, 1967, p. 9). 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<sup>14</sup>.

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.

### **O cômico como procedimento**

Em *Tutaméia*, o cômico, depurado de sua função de causar o riso, será alternativa a formas viciadas ideologicamente, já que são capazes de

---

<sup>14</sup>Essas várias funções do cômico são percebidas por Alberti (2002) na história do pensamento sobre o risível.

desfazer correlações ou de “desatar nós”. 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 acesso a outras possibilidades. Será rompendo com a lógica conhecida 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).

No que diz respeito às estórias, 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, p. 24); em “Tresaventura”, a perspectiva infantil inusitada surge em “A abelha é que é filha do mel” (1967, p. 174); o processo de niilificação em “Touro mor que nenhuns outros, e impossível, [...] desmesura de esqueleto, total desforma” (“Hiato”, 1967, p. 61-2); o *nonsense* em “pegou o mugido de um boi, botou no bolso” (“Faraó e a água do rio”, 1967, p. 60); enfim, a inversão, amplamente presente na retomada de provérbios: “O pior cego é o que quer ver” (“Antiperipléia”, 1967, p. 15); “Num abrir e não fechar de ouvidos” (“Desenredo”, 1967, p. 39); “Fique o escrito por não dito” (“Se eu seria personagem”, 1967, p. 141) etc.

Até mesmo no campo lexical a estrutura do cômico pode ser identificada. Vocábulos como “severossimilhança” (“Os três homens e o boi”, 1967, p. 112) ou “sentimentiroso” (“Se eu seria personagem”, 1967, p. 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”<sup>15</sup>.

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”,

---

<sup>15</sup>O vocábulo chistoso analisado por Freud é “familiarmente” (familiar e milionariamente), no original “familiär” e “milionär” que formam “familiar” (1977, p. 32-3).

os causos com seus exageros e absurdos: “Mas o Nhoé se presenciava, certificativo homem, de severossimilhança” (“Os três homens e o boi”, 1967, p. 112). A condensação jocosa revela o caráter enganoso da seriedade do testemunho. Efeito similar ocorre com “sentimentoso”, 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, p. 140).

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)<sup>16</sup>. 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, p. 24), “vogavagante” (1967, p. 26), “moscamurro, raivancudo” (1967, p. 88), “relvagem” (1967, p. 176), “abusofruto” (1967, p. 38) etc<sup>17</sup>.

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: seus procedimentos são percebidos em vocábulos, frases, narrativas e na obra como um todo. A incorporação de formas, procedimentos e perspectivas cômicas se dá, como vimos, de modo inusitado, na medida em que desvincula a comicidade do riso e que repropõe sua função enquanto via transcendente.

Aliás, 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

---

<sup>16</sup> 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, p. XXIV).

<sup>17</sup> 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).

pensamento por imagens ou seu desdobramento como criadora de símbolos (que vigorava então na tradição crítica russa). Sua tese, expressa pelo título do ensaio, se sustenta na idéia de que o procedimento seria o elemento fundamental da arte literária:

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, p. 41).

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, p. 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, p. 45).

Guimarães sempre explorou perspectivas inéditas e inusitadas em sua obra<sup>18</sup> e, em *Tutaméia*, a forte presença do estranhamento combinado com outros procedimentos concorre para o adensamento semântico das estórias, 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 conseqüências. Opera em toda a obra, como temos apontado: no título, “tutaméia” é “quase nada” (RÓNAI, 1968, toma o título por inversão irônica, ao que acrescentamos a remissão ao *nada* como questão metafísica); no subtítulo, terceiras estórias (sem, no entanto, ter publicado as segundas); nos índices, nas epígrafes; nos quatro prefácios (em um autor esquivo a declarações) e em sua distribuição inusitada na obra. Procedimento também presente na linguagem não verbal, no uso de símbolos (da coruja, do caranguejo ou, ainda, sua ausência) ao final das estórias (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 mitológicas<sup>19</sup> 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, p. 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 se assemelha à posição rosiana que atribui ao cômico e ao estranhamento a ampliação do pensamento.

---

<sup>18</sup> A utilização do estranhamento não passou despercebido por Coutinho (1991) em seu estudo sobre os processos de revitalização da linguagem na obra rosiana.

<sup>19</sup> Sobre a presença de arquétipos e símbolos das mais diversas tradições ver, entre outros, Uteza (1994), Araújo (1992).

Os “pensamentos que foram superados” se referem 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 estranho, para Freud, promove um “teste de realidade”, ou seja, 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, p. 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 [sic] 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, p. 99).

Recurso que provoca a participação do leitor no jogo da representação, o estranhamento também caracteriza, juntamente com a monstruosidade e a mescla do heterogêneo, o grotesco, presente de modo mais sutil em *Tutaméia*. Temos cegos, gagos, anões, além da perspectiva da *loucura* (MECHÊU, por exemplo, 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, p. 159-61). 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.

### Referências Bibliográficas

ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

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.
- ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A Poética Clássica*. São Paulo: Cultrix, 1990.
- BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1987.
- CALOBREZI, Edna Tarabori. *Morte e alteridade em "Estas estórias"*. São Paulo: Edusp, 2001.
- CHAUÍ, Marilena. *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].
- 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.
- CHKLOVSKI, Viktor. "A arte como procedimento" in EIKHENBAUM et alli. *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1978.
- 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.
- FREUD, Sigmund. *Os chistes e sua relação com o inconsciente*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- \_\_\_\_\_. *O estranho*. Rio de Janeiro: Imago, 1977b.
- HEIDEGGER, Martin. "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.
- JOLLES, André. *Formas Simples*. São Paulo: Cultrix, 1976.

- KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- 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.
- MARTINS, Nilce S. *O léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo: Edusp, 2001.
- MINOIS, Georges. *História do Riso e do Escárnio*. São Paulo: Ed. Unesp, 2003.
- PASSOS, Cleusa Rios P. *Guimarães Rosa: do feminino e suas estórias*. São Paulo: Hucitec, 2000.
- PLATÃO. *Crátilo*. 3ª. ed. Belém: EDUFPA, 2001.
- ROMANELLI, Kátia Bueno. *A “Álgebra mágica” na construção dos textos de Tutaméia de João Guimarães Rosa*. Tese Doutorado (Literatura Brasileira) – FFLCH – USP. 1995.
- RONAI, 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.]
- ROSA, Guimarães. *Tutaméia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.
- \_\_\_\_\_. “Pequena Palavra” in RONAI, P. (org.) *Antologia do conto húngaro*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958.
- SIMÕES, Irene Gilberto. *Guimarães Rosa: as passagens mágicas*. São Paulo, Perspectiva/MCT/CNPq, s.d.
- UTEZA, Francis. *João G. Rosa: metafísica do grande sertão*. Trad. José Carlos Garbuglio. São Paulo: Edusp, 1994.
- 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.

Recebido em 24 de novembro de 2007

Aceito em 27 de fevereiro de 2008

