

A “despedidosa dose” de João Guimarães Rosa^{*}

Adilson dos Santos
Doutorando/Universidade Estadual de Londrina

Resumo

Tutaméia (Terceiras Estórias) é uma obra dotada de várias “intenções ocultas”, conforme Paulo Rónai. Os elementos que a tornam labiríntica são múltiplos: dois índices, dois títulos, ordenação alfabética dos contos, anagramas, epígrafes, glossário, quatro prefácios, ilustrações de capa e ilustrações ao final de cada estória. O presente estudo objetiva detalhar os pormenores de sua estrutura peculiar e apresentar algumas considerações acerca dos quatro prefácios que a compõem.

Palavras-chave: *Tutaméia (Terceiras Estórias)*; João Guimarães Rosa; Especificidade Estrutural; Prefácios.

Abstract

Tutaméia (Terceiras Estórias) is a book endowed with a lot of “hidden intentions”, according to Paulo Rónai. The several elements that make it labyrinthine are: two indexes, two titles, alphabetical arrangement of the stories, anagrams, epigraphs, glossary, four prefaces, cover illustrations and illustrations at the end of each story. This study aims at describing the details of its peculiar structure and presenting some considerations concerning its four prefaces.

Key-words: *Tutaméia (Terceiras Estórias)*; João Guimarães Rosa; Structural Specificity; Prefaces.

Resume

Tutaméia (Terceiras Estórias) est une oeuvre dotée de plusieurs “intentions occultes”, selon Paulo Rónai. Les éléments qui la rendent labyrinthique sont multiples: deux index, deux titres, rangement alphabétique des histoires, anagrammes, épigraphes, glossaire, quatre préfaces, illustrations de couverture et illustrations à la fin de chaque histoire. Cette étude vise à décrire les détails de sa structure particulière

^{*} Recebido em 15 de julho de 2008. Aprovado em 22 de agosto de 2008.

et présenter quelques considérations sur les quatre préfaces qui la composent.

Mots-clé: *Tutaméia (Terceiras Estórias)*; João Guimarães Rosa; Epécificité Structurelle; Préfaces.

O EMARANHADO DE *TUTAMÉIA (TERCEIRAS ESTÓRIAS)*

Publicada em julho de 1967, a coletânea de contos *Tutaméia (Terceiras Estórias)*,¹ de João Guimarães Rosa (1908-1967), é uma obra enigmática. Embora tenha sido um sucesso de vendas na época, o livro não despertou, de imediato, a simpatia do público rosiano. Pelo contrário, causou certa inquietação e perplexidade nos leitores e na crítica por ele conquistados, a ponto de promover um racha nesta última. De um lado, havia aqueles que apontavam o excesso de hermetismo da linguagem e da dificuldade de leitura e adentramento dos textos. Do outro, havia aqueles que, com bons olhos, ressaltavam a virtude da extrema condensação verbal atingida pelo autor.

A verdade é que, conforme veremos, devido a uma série de razões, o livro parecia não se encaixar harmoniosamente no conjunto da obra do autor, sendo inevitável a comparação com as consagradas produções precedentes. Referindo-se “à avaliação da evolução da obra de Guimarães Rosa”, Vera Novis diz que

o desequilíbrio entre o interesse crítico manifestado pelos primeiros livros e pelo último dividiu em duas partes a obra do autor. Ofuscada pela monumentalidade de *Grande Sertão: Veredas* [1956], a crítica (com raras, e algumas felizes, exceções) não se preocupou devidamente com o que veio depois. O que se infere dessa atitude é que a evolução de Guimarães Rosa, que começa com os contos de *Sagarana* [1946] e passa pelas novelas de *Corpo de Baile* [1956], chega ao ponto máximo com *Grande Sertão: Veredas*. O que vem depois é repetição (os contos curtos de *Primeiras Estórias* [1962], que foram percebidos na época como pausa para a retomada posterior da narrativa longa, pois, por sua estrutura, puderam ser assimilados ao “universo rosiano” já claramente delineado àquela altura) e involução, regressão (os minicontos de *Tutaméia*, que põem em xeque a qualidade da

¹ ROSA, João Guimarães. 1985. *Tutaméia (Terceiras Estórias)*. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. Todas as citações deste estudo serão retiradas desta edição. Indicaremos, portanto, apenas a sua página.

quantidade enfatizando e valorizando o mínimo, o quase-nada) (1989:22).

Como faz notar a afirmação de Vera Novis, com *Primeiras Estórias*, Guimarães Rosa já havia se enveredado pelo conto de natureza marcadamente curta, vivenciando, desse modo, uma nova experiência em sua carreira de ficcionista. Neste volume, o autor reúne as vinte e uma “pequenas peças que chamaria de estórias” e que foram primeiramente veiculadas “por volta de 1961/62 no jornal *O Globo*” (Brasil 1969:58). Cerca de três anos depois, o escritor inicia uma nova série de estórias, que começam a ser publicadas na revista médica *Pulso*, editada no Rio de Janeiro. Ainda que a revista fosse semanal, Rosa publicava apenas a cada quinze dias. O tempo entre as publicações devia-se ao fato de que a revista alternava a publicação de seus contos com os de Carlos Drummond de Andrade, ou melhor, entre o médico e o farmacêutico.

Durante praticamente dois anos² de contribuição quinzenal, Guimarães Rosa foi elaborando os quarenta contos que, revistos e reordenados, resultariam no volume *Tutaméia (Terceiras Estórias)*. Se em *Primeiras Estórias* o autor havia reduzido seus textos, num poder de síntese primoroso — especialmente se comparado aos longos contos de *Sagarana* —, em *Tutaméia (Terceiras Estórias)*, ele chega ao máximo da concisão. Por exigência do próprio semanário onde os contos foram publicados em primeira mão, Rosa teve que condensar cada estória. Assim, se a exploração de recursos estilísticos já havia se intensificado em *Primeiras Estórias*, nesta nova fase da produção rosiana, ela se torna ainda maior. Agora, cada preciosa palavra conta. É por isso que, apesar do tamanho extremamente reduzido, os contos de *Tutaméia (Terceiras Estórias)* não permitem uma leitura leve e ligeira. Nas palavras de Paulo Rónai, “por menores que sejam, esses contos não se aproximam da crônica; são antes episódios cheios de carga explosiva, retratos que fazem adivinhar os dramas que moldaram as feições dos modelos, romances em potencial comprimidos ao máximo” (1985:220) — razão pela qual causam estranheza à primeira leitura.

Uma vez constituído de contos dessa natureza, como entender então o título atribuído ao volume? Qual o seu sentido? De acordo com o *Novo Aurélio século XXI: o dicionário da língua portuguesa*, “tuta-e-meia” (mesmo que “tutaméia”) significa “ninharia; quase nada; preço vil; pouco dinheiro” (Ferreira 1999:2019). No glossário do derradeiro prefácio da coletânea, o próprio Guimarães Rosa acrescenta

² De acordo com Willi Bolle, a maior parte dos contos foi escrita “de maio de 1965 até fevereiro de 1967” (1973:112).

outros equivalentes pitorescos, como “nonada, baga, ninha, inânias, ossos-de-borboleta, quiquiriqui, [...] mexinflório, chorumela, nica, quase-nada” (184). A partir de tais definições, atribuiria Rosa realmente tão pequeno valor ao seu livro de contos, minimizando-o já pelo próprio título? Dito de outro modo, seria *Tutaméia* livro de estorinhas aparentemente de nada, pelo tamanho e assunto? Ou, ironicamente, estaria Rosa empregando palavra em sentido oposto ao verdadeiro? Partindo do relato do próprio autor, Paulo Rónai, em estudo intitulado “Os prefácios de *Tutaméia*”, comenta a importância deste livro para o escritor:

Em conversa comigo [...], deixando de lado o recato da despretensão, ele me segredou que dava a maior importância a este livro, surgido em seu espírito como um todo perfeito não obstante o que os contos necessariamente tivessem de fragmentário. Entre estes havia inter-relações as mais substanciais, 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 (1985:215-216).

Não é de se estranhar que Rosa, ao dar sua definição de “tutaméia”, divida os equivalentes da palavra em dois grupos, separando-os com ponto-e-vírgula. Logo após o primeiro grupo, citado anteriormente, o autor acrescenta esta outra definição: “*mea omnia*” (184), que pode ser entendida como: “tudo o que eu penso a respeito do que faço e abordo” (Covizzi 1978:102) e/ou “tudo meu ou tudo de mim” (Spera 1984:31). De acordo com Paulo Rónai, “essa etimologia, tão sugestiva quanto inexata, faz de *tutaméia* vocábulo mágico tipicamente rosiano, confirmando a asserção de que o ficcionista pôs no livro muito, se não tudo, de si” (1985:216). A definição impressa no fim dos equivalentes do título torna evidente, portanto, o valor substancial da obra para o autor. Assim sendo, “*Tutaméia* é menos ‘nonada’ e mais ‘mea-omnia’” (Novis 1989:118).

Ao que parece, *Tutaméia* já estava nos planos do autor há, pelo menos, trinta anos. Segundo consta dos originais de *Sezão*, livro inédito de 1937 e que seria modificado até chegar ao *Sagarana* — volume com o qual o escritor estréia nos meios literários em 1946 —, *Tutaméia* era uma referência enquanto título de livro a ser lançado logo depois daquele. No posfácio de *Sezão*, intitulado “Porteira de fim de estrada”, Guimarães Rosa diz:

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

Bom tempo depois, o autor reviu o original do livro, e nelle mexeu, na fórma, mínimas modificações: nenhum acréscimo, quasi que suppressões sòmente, já que, neste alto genero de lavoura, mais valem capina e póda do que adubação e enxêrto.

Para falar a verdade, muita moita má ainda era a ser foiçada; mas, como, graças a Deus, não há falta de alqueires limpos, melhor rende deixar quieto o matto velho, e ir plantar roça noutra grota.

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

E alleluia!... (apud Sperber 1982:103).

Na composição desse que, inicialmente, seria o seu segundo livro, mas que acabou por se tornar o último publicado em vida, Rosa parece brincar com as expectativas do leitor. São vários os aspectos desconcertantes da obra. Primeiramente, o livro conta com dois índices: um costumeiro de “leitura”, no início do volume, e outro, modificado, de “releitura”, no final. No primeiro índice, a obra recebe o título de *Tutaméia (Terceiras Estórias)*. Já no segundo, passa a se chamar *Terceiras Estórias (Tutaméia)*. Como vimos, o livro anterior ao último de Rosa chama-se *Primeiras Estórias*. Sem mesmo ter havido as *Segundas Estórias*, o autor opta por intitular o seguinte volume de *Terceiras Estórias*. Em sua dissertação *Tutaméia: prefácio*, David Lopes da Silva acredita que uma possível resposta para o enigma estaria implícita na própria alteração na ordenação dos títulos. Para ele, o intervalo entre as *Primeiras Estórias* e as *Terceiras Estórias* não existiria, estando as *Segundas Estórias* inseridas, de um modo especial, no último volume. Se “entre Abel e Caím, pulou-se um irmão começado por B” (16), aqui, de forma astuciosa, Rosa teria camuflado tais estórias no próprio *Tutaméia*:

Suspeita-se, portanto, desde o princípio, que *Tutaméia - Terceiras Estórias*, ao exigir duas leituras, “é” dois livros; ou, pelo menos, que é mais que *um* livro. O indício é reafirmado ao final do tomo, no “índice de releitura”, no qual se invertem título e subtítulo. [...] *Tutaméia - Terceiras Estórias* desdobrar-se-ia, então, em dois livros: um, *Tutaméia*, de subtítulo *Terceiras Estórias*, que corresponderia às *Segundas Estórias*, que não teriam sido escritas sob esse nome; o outro, as realmente

Terceiras Estórias, com o subtítulo *Tutaméia*, que seriam a releitura, repetição diferida do mesmo livro (2001:2).

É interessante notar que a necessidade “capital” de mais de uma leitura é salientada não apenas pela existência em si de dois índices, mas pela sua própria constituição. Em *Tutaméia (Terceiras Estórias)*, ambos os índices possuem epígrafes³ de Schopenhauer que impelem o leitor ao movimento de volta aos textos, dando-lhe, com isso, a regra básica do jogo rosiano. No primeiro deles, tem-se a seguinte passagem: “Daí, pois, como já se disse, exigir a primeira leitura paciência, fundada em certeza de que, na segunda, muita coisa, ou tudo, se entenderá sob luz inteiramente outra” (apud Rosa 1985:5). Tal advertência é reafirmada no segundo índice, no qual se lê: “Já a construção, orgânica e não emendada, do conjunto, terá feito necessário por vezes ler-se duas vezes a mesma passagem” (apud Rosa 1985:226).

Um dos aspectos que saltam aos olhos em ambos os índices é a ordenação alfabética dos contos. Dispostas de A ao Z, as estórias de *Tutaméia* compõem um conjunto aparentemente “desigual, uma colcha de retalhos sem a preocupação com a harmonia das cores” (Novis 1989:22). Todavia, um olhar mais atento sobre esta disposição revela que o procedimento engenhoso do escritor visa propor um enigma a ser decifrado pelo leitor. Embora não se possa atinar com todos os seus possíveis sentidos, é possível constatar que os contos iniciados com as letras “G” (“Grande Gedeão”) e “R” (“Reminiscção”) escapam à ordem alfabética e são colocados justamente após o conto iniciado com a letra “J” (“João Porém, o criador de perus”). Esta quebra de seqüência forma o conjunto “JGR”, numa clara alusão ao nome do autor: **João Guimarães Rosa**. Assim, “assinalando o ponto de ruptura da ordem alfabética, fica um aviso no índice: *Hiato: intruge-se JGR lá nas campinas*” (Machado 1976:92).

Curiosamente, além do anagrama “JGR”, outro anagrama de caráter igualmente biográfico faz-se presente em ambos os índices. As iniciais dos títulos dos quatro prefácios da obra – “Aletria e

³ Em *Tutaméia (Terceiras Estórias)*, Guimarães Rosa utiliza-se de inúmeras epígrafes. Dentre elas, encontram-se epígrafes de “autores conhecidos, como Sêneca, Sexto Empírico, Schopenhauer, Tolstói; menos conhecidos, como P. Bourdin (citando a *Lógica* de Paul Mouy) e dr. Lévy-Valensi. Encontramos, ainda, menções a outros, no corpo dos quatro prefácios e dos contos do livro — Quintiliano, Protágoras; Platão, Anaximandro, Aristóteles, Bergson, Manuel Bandeira, Paul Valéry, Rilke... Há, finalmente, que mencionar epígrafes de autores e textos desconhecidos ou mesmo inventados: Quiabos, O Domador de Baleias, Efemérides Orais, 1ª Tabuleta” (Araujo 2001:13-14).

Além das legítimas e apócrifas epígrafes, o livro também apresenta quatro hipógrafes de textos supostamente desconhecidos, como: Cantigas de serão de João Barandão, Recapítulo, Copla viajadora e Simples hipógrafo (esta última, sem dúvida, inventada).

hermenêutica”, “Hipotrérico”, “Nós, os temulentos” e “Sobre a escova e a dúvida” — “formam seu prenome em alemão (HANS)” (Machado 1976:92). Muito mais que um mero exercício lúdico, tais artifícios evidenciam a importância desta obra para o autor, que a marca como sua. Como ele mesmo diz, “tutaméia” significa *mea omnia*, são “todas as minhas coisas”.

O fato de o autor ter dotado o volume de quatro prefácios é outro aspecto que causou e continua a causar impacto e confusão à crítica e aos leitores. Primeiramente, o normal seria a presença de um único prefácio e não essa multiplicação. Em segundo lugar, esta é a primeira vez que Guimarães Rosa resolve prefaciá-lo uma de suas obras e o faz de forma inusitada. Como se isso não bastasse, os quatro prefácios são apontados como tais no índice de releitura e no topo de suas respectivas páginas iniciais. No índice que encabeça o volume, eles aparecem alfabeticamente distribuídos entre as histórias, ou seja, na sua devida ordem de aparição — como se o livro fosse formado por quarenta e quatro contos.⁴ As únicas características que os diferenciam das demais histórias são que aparecem registrados com caracteres em itálico e possuem extensão maior. Já no índice de releitura, eles deixam de ser histórias entre histórias e são colocados alinhadamente antes dos quarenta contos. Neste momento, há um título para encabeçar os prefácios e outro para indicar os contos. Através dos dois índices,

Guimarães Rosa, portanto, sugere que o livro seja lido uma primeira vez de maneira corrida, com os prefácios intercalados entre os contos, e uma segunda vez, lendo-se os prefácios juntos e passando-se depois aos contos. Essa segunda leitura — “releitura” — indicaria a construção orgânica do conjunto de contos, agrupados sem interrupção de prefácios e, por outro lado, a construção orgânica do conjunto de prefácios, não separados pelos contos (Araújo 2001:14).

⁴ O prefácio “Aletria e hermenêutica” é seguido de quatorze contos: “Antiperipléia”, “Arroio-das-Antas”, “A vela ao diabo”, “Azo de almirante”, “Barra da Vaca”, “Como ataca a sucuri”, “Curtamão”, “Desenredo”, “Droenha”, “Esses Lopes”, “Estória nº 3”, “Estorinha”, “Faraó e a água do rio” e “Hiato”. Depois de “Hipotrérico”, oito contos fazem-se presentes: “Intruge-se”, “João Porém, o criador de perus”, “Grande Gedeão”, “Reminiscção”, “Lá, nas campinas”, “Mechéu”, “Melim-Meloso” e “No prosseguir”. Após o prefácio “Nós, os temulentos”, encontram-se onze contos: “O outro ou o outro”, “Orientação”, “Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi”, “Palhaço da boca verde”, “Presepe”, “Quadrinho de história”, “Rebimba, o bom”, “Retrato de cavalo”, “Ripuária”, “Se eu seria personagem” e “Sinhá Secada”. Por fim, são sete os contos que seguem o último dos prefácios, “Sobre a escova e a dúvida”: “Sota e barla”, “Tapiiraiuara”, “Tresaventura”, “- Uai, eu?”, “Umas formas”, “Vida ensinada” e “Zingaresca”.

Os prefácios de *Tutaméia (Terceiras Estórias)* possuem natureza autônoma, não fazem referência direta às quarenta estórias do volume e “delineiam-se pela ambigüidade”: são “textos” e “extratextos”, “mesclando, ao mesmo tempo, discurso do criador e criação” (Turrer 2002:34). Vale mencionar que, com exceção de “Aletria e hermenêutica”, os prefácios “Hipotréllico”, “Nós, os temulentos” e “Sobre a escova e a dúvida” foram lançados originalmente como ficção — logo, fora da função prefacial com que serão apresentados ao serem reorganizados e abrigados em livro. É por isso que, quando transformados em prefácios, não perdem suas características ou prerrogativas de ficção, o que acaba por torná-los diferentes dos prefácios habituais.

Etimologicamente, prefácio significa “texto preliminar de apresentação, ger. breve, escrito pelo autor ou por outrem, colocado no começo do livro, com explicações sobre seu conteúdo, objetivos ou sobre a pessoa do autor” (Houaiss; Villar 2001:2284). Sua confecção dá-se após o texto principal da obra. Por tais características, vê-se que *Tutaméia (Terceiras Estórias)* foge a várias regras. Além de terem sido escritos antes da obra, ao modo de ficção — conseqüentemente, sem a função explícita de antecipá-la ou explicá-la —, e comporem textos de conteúdos distintos, os quatro prefácios da obra são distribuídos a intervalos regulares, subvertendo, dessa maneira, a posição tradicional. O único prefácio a ocupar posição habitual no corpo do livro é “Aletria e hermenêutica”.

Recorrendo ao estudo “O artigo sobre os prefácios”, de Otto Maria Carpeaux, Irene Gilberto Simões revela, no entanto, que a atitude incomum de Guimarães Rosa não é de todo incompreensível. Quando se trata de obra literária, o tradicional significado de prefácio pode sofrer alterações, funcionando, até mesmo, como epílogo. Ao estudar a função dos prefácios em vários livros, Otto Maria Carpeaux aponta para a existência de diversos tipos, que podem ser classificados conforme a finalidade a que se propõe o autor, tais como: “prefácios-justificativas, prefácios-pedidos de desculpa, prefácios-desafios, prefácios-manifestos, prefácios-críticas, prefácios-sentenças” (Carpeaux 1968:273). Na visão do autor, o prefácio pode, inclusive, alcançar “foros de gênero literário independente. Não importa se apareça no princípio ou no fim do volume que acompanha” (Carpeaux 1968:272).

No que diz respeito à *Tutaméia (Terceiras Estórias)*, poder-se-ia dizer que, ao indicar ou recomendar os dois modos de leitura dos prefácios, Guimarães Rosa estaria, na realidade, revelando duas possíveis funções a serem exercidas por tais textos no volume: primeiramente, nortear o leitor para uma leitura reflexiva dos contos à luz dos conceitos assimilados nos prefácios; em segundo lugar, acentuar aspectos distintos de sua produção. Em outras palavras, tendo em mente tanto o conteúdo

quanto o caráter móvel dos quatro prefácios — que ora antecedem um grupo de estórias (primeiro índice), ora representam um conjunto que introduz todas as estórias (índice de releitura) —, poder-se-ia concluir que, desempenhando função específica planejada pelo ficcionista, tais textos estariam a serviço de “prefaciá-los” os correspondentes contos que antecipam bem como a obra do autor como um todo. Isso equivale dizer que sua natureza é dupla, sendo, a uma só vez, dependentes e independentes dos textos prefaciados, e não admitindo uma só e objetiva leitura.

Ao que tudo indica, *Tutaméia (Terceiras Estórias)* seria uma espécie de livro-testamento decodificador da poética de Guimarães Rosa. Em seus quatro prefácios — quatro autênticos ensaios literários — estariam as chaves ou o roteiro da obra do escritor, que, ora em tom teórico, ora em tom confessional, fala de seu processo criador e revela parte de seu “credo literário” (Daniel 1968:182)¹. Na opinião de Lenira Marques Covizzi, pela matéria que expõem, tais prefácios configurar-se-iam como “textos exemplares e eficientes como introdução aos estudos de teoria literária” (1978:88).

Antes de nos adentrarmos um pouco mais detalhadamente em cada um dos prefácios, cumpre dizer algumas palavras sobre as ilustrações de *Tutaméia (Terceiras Estórias)*. É sabido que Guimarães Rosa participava ativamente da edição de seus livros. Objetivando enriquecer o significado que queria transmitir e também conduzir o leitor, ele se valia de ilustrações de capa, de contracapa, de orelha e de índice. As ilustrações efetivadas por Poty e Luís Jardim a partir de desenhos e indicações suas são mais que meras ilustrações, pois fazem parte dos livros. Elas iluminam e são iluminadas pelos textos.

Em estudo sobre a fortuna editorial das ilustrações de *Grande Sertão: Veredas*, Lenira Marques Covizzi cita trecho de “Nota da Editora”, presente na obra coletiva *Em memória de João Guimarães Rosa* (1968), na qual é destacada a exigência do autor no que tange à edição de seus livros. Diz a nota extraída:

Guimarães Rosa logo começou a participar da preparação editorial [...], como acontecia sempre que preparávamos edição ou reedição de qualquer livro seu — “intervenção gráfica” que aceitávamos: ele sugeria o feitura das capas (em 1956 ficou sete

¹ Ainda que os prefácios encerrem diversas revelações do escritor Guimarães Rosa, o estudioso que quiser obter uma visão mais global de seu ideário deverá também considerar as entrevistas por ele concedidas, as cartas que ele trocou com tradutores e afins e o discurso proferido na Academia Brasileira de Letras poucos dias antes de sua morte, dentre outras fontes.

horas ao telefone, trocando idéias com Poty sobre o desenho da capa de *Corpo de Baile*), rabiscava vinhetas ou ornatos (foram de sua escolha os *cul-de-lamps* de *Tutaméia*, feitos por Luís Jardim: um deles, desenho de um caranguejo, é o signo zodiacal do escritor) apresentava curiosos originais por ele mesmo rascunhados, desenvolvidos definitivamente, e com satisfação, pelos artistas que ele também escolhia e que fizeram capas e ilustrações para seus livros (apud Covizzi 2003:04).

Tutaméia (Terceiras Estórias) possui ilustrações de capa e ilustrações que se repetem ao final de cada estória. No que diz respeito às ilustrações de capa, Lenira Marques Covizzi diz que estas “podem ser consideradas [como] figuração visual em potência da produção do autor” (2003:404). Tal afirmativa é atestada pelo documento “Motivos para a capa de *Tutaméia — Terceiras Estórias*”, presente no Acervo Guimarães Rosa, no Instituto de Estudos Brasileiros/USP, no qual o autor descreve e, aparentemente, esboça alguns dos desenhos a serem efetivados pelo ilustrador Luís Jardim. No que se refere às outras ilustrações, cada conto do volume é encerrado ora com um desenho de uma coruja, ora com um desenho de um caranguejo. Ambos os desenhos são significativos dentro do contexto da obra. Simbolicamente, a coruja está relacionada ao “conhecimento racional” e à “reflexão” (Chevalier; Gheerbrant 1997:293). Portanto, parece referir-se à exigência de interpretação. Já o caranguejo, conforme adianta a citação acima, é o símbolo de câncer, o signo do autor. Mais uma vez, tem-se a reafirmação de *Tutaméia* como sendo *mea omnia*.

Infelizmente, as ilustrações feitas com o crivo do autor estiveram presentes somente nas edições da editora José Olympio. Quando a obra de Guimarães Rosa passa a ser editada pela Nova Fronteira, elas deixam de aparecer. Recentemente, com a edição comemorativa de algumas obras, tem-se tentado – para a alegria dos pesquisadores – recuperar o molde das edições iniciais. Uma vez compondo um material de significativa importância para a reflexão dos textos, “é correto e desejável que a articulação lingüístico-visual corporificada nas edições para as quais Guimarães Rosa fez sugestões-intervenções gráficas continue acessível ao público na sua inteireza criadora” (Covizzi 2003:404).

“ALETRIA E HERMENÊUTICA”

Por ser o único texto a permanecer inédito e a ocupar posição de vanguarda na obra, “Aletria e hermenêutica” parece ter sido escrito com a finalidade mesma de prefaciar *Tutaméia (Terceiras*

Estórias). Tal fato pode ser igualmente evidenciado nos próprios significados das palavras “aletria” e “hermenêutica”. Em *O léxico de Guimarães Rosa*, Nilce Sant’Anna Martins investiga os sentidos de ambos os termos:

ALETRIA. [...] 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” [...]? Pode-se pensar também num homônimo neológico criado pelo A. com os elems. **a-** (pref. neg.) + **letra** + **-ia** = ‘privação da escrita’, ‘analfabetismo’ (2001:20).

HERMENÊUTICA. [...] Interpretação do sent. de pals., de textos sagrados ou leis. // F. fem. substantivada do adj. **hermenêutico** (2001:263).

A nosso ver, ao dotar o título do primeiro prefácio de tais palavras, Guimarães Rosa já dá ao leitor as coordenadas para a análise e interpretação da coletânea como um todo. A maneira de ser desta derradeira obra seria como que a de um labirinto construído por fios emaranhados, semelhantes aos fios de macarrão de tipo “cabelo-de-anjo” (“aletria”). Em decorrência desta estrutura intrincada, caberia ao leitor o minucioso trabalho de um exegeta, ou melhor, de um hermeneuta (“hermenêutica”).

Constata-se, em “Aletria e hermenêutica”, que, ao evidenciar os traços que servem de medida à *Tutaméia* (*Terceiras Estórias*), Guimarães Rosa², na realidade, expõe a sua concepção de obra de arte literária. Numa alusão à *Poética*, de Aristóteles³, ele nos dá a sua

² Quando nos reportarmos aos conteúdos presentes em “Aletria e hermenêutica”, “Hipotrêlico” e “Sobre a escova e a dúvida”, assumiremos tais textos apenas enquanto prefácios, sem nos preocuparmos com o seu caráter de ficção. Assim sendo, todas as vezes que se fizer necessária uma citação, anunciaremos cada extrato como sendo proveniente da voz de João Guimarães Rosa.

³ Nos quatro prefácios de *Tutaméia* (*Terceiras Estórias*), Guimarães Rosa dá mostras de sua grande cultura intelectual ao fazer menção a figuras pertencentes aos âmbitos da arte, da filosofia e demais áreas. São diversos os nomes com os quais ele estabelece certo diálogo. Além daqueles que aparecem nas epígrafes, estão: Agrippino Grieco, Alfredo Taunay, Anaximandro, Antenor Nascentes, Apporelly, Augusto dos Anjos, Aristóteles, Bentham, Bergson, Camilo Ermelindo da Silva, Cândido de Figueiredo, Cardeal Joaquim Arcoverde, Carlos V, Castro Lopes, Cervantes, Chaplin, Cícero, Coelho Neto, Comte, D. Diniz, Diógenes, Eugênio de Castro, Félicien de Champsaur, Fracástor, Gilberto Freyre, Gustavo Barroso, Guyau, Hegel, Horace Walpole, Horácio Scrosoppi, Kafka, Mann,

definição de “estória” a partir de uma contraposição à (H)história. Conforme se lê: “A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História” (7). Como na distinção aristotélica⁴, “Guimarães Rosa não quer os fatos descritos [objetivamente] pelo historiador, mas a interpretação dada pelo poeta” — o ser cuja “ocupação” é tida por “mais filosófica e séria” (Araujo 2001:77). Sua intenção não é atingir fatos particulares, mas verdades gerais. A realidade é por ele vista como sendo algo que ultrapassa aquilo que se sabe: “As coisas não são tão simples, se bem que ilusórias” (12). Por isso, faz defesa da criatividade e da originalidade da “estória”. Sendo uma realização livre, isto é, basicamente invenção, esta seria capaz de conter um significado mais profundo, captando o invisível e transcendente.

Neste prefácio, Guimarães Rosa procede a uma verdadeira “hermenêutica” da estória (“aletria”). Para ele, a estória se aproxima da anedota, em especial, da “anedota de abstração” (7), visto ser esta a modalidade de anedota que melhor se presta ao serviço da arte. Após fazer tal proposição, ele passa a discutir a essência da anedota. Segundo o escritor, dentre as particularidades que a caracterizam, está a questão do ineditismo: “A anedota, pela etimologia e para a finalidade, requer fechado ineditismo. Uma anedota é como um fósforo: riscado, deflagrada, foi-se a serventia” (7). Contudo, conforme colocação a seguir, trata-se de uma aparente efemeridade, uma vez que continuará a ter vida útil ao exercer uma segunda função: “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” (7). Ao discorrer sobre a subversão que singulariza a anedota — que ao se repetir não se repete igual, mas produz a diferença —, Guimarães Rosa acaba por ressaltar a proposta de releitura presente nos dois índices e em suas respectivas epígrafes.

Estudando o mecanismo das anedotas de abstração, o autor também destaca o caráter de comicidade e humorismo e seu papel “na prática de arte [...] como catalisadores ou sensibilizantes ao alegórico espiritual e ao não-prosaico” (7). Numa defesa do chiste, ele diz: “Não é o

Manuel Bandeira, Maximiano Lemos, Paracelso, Paul Valéry, Pedro Bloch, Píndaro, Platão, Plutarco, Protágoras, Quintiliano, Rilke, Ruy Barbosa, Stendhal, Tomás Morus, Turguêniev, Van Helmont, Verhaeren, Vinicius de Moraes e Voltaire.

⁴ “Com efeito, não diferem o historiador e o poeta por escreverem verso ou prosa (pois que bem poderiam ser postos em verso as obras de Heródoto, e nem por isso deixariam de ser história, se fossem em verso o que eram em prosa) – diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular” (Aristóteles 1987:209).

chiste rasa coisa ordinária; tanto seja porque escancha os planos da lógica, propondo-nos realidade superior e dimensões para mágicos novos sistemas de pensamento" (7). É precisamente na "risada e meia" (7) que se pode entrever aquilo que o escritor seriamente objetiva atingir em suas estórias: o "supra-senso" das coisas. Como ele mesmo afirma, "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'" (8).

Como se pode observar, "'Aletria e Hermenêutica' propõe a retomada da visão platônica, presente em toda a obra rosiana, da realidade concreta como sombra de outra realidade maior, a realidade incorpórea, transcendental, do mundo das idéias" (Novis 1989:25). Pautado nesta visão, Guimarães Rosa sustenta a necessidade de se ir além do sentido imediato, dos dados sensíveis, de modo a atingir o "supra-senso", o inteligível. Se ele manifesta repúdio ao senso comum, ou melhor, à "goma-arábica da língua quotidiana ou círculo-de-gis-de-prender-peru" (8), e procura fazer a leitura da vida sob o prisma do "não-senso" é porque este último "abeira-nos das coisas importantes que não podem ser ditas. É modo de dizer aquilo para o que falece expressão" (Nunes 1976:205).

Para o escritor, o prosaico, por si só, não nos faz pensar. É preciso que o poeta dê um salto qualitativo e desvende, a partir de miudezas que, em geral, não são levadas a sério, realidade maior, ou seja, que ele subtraia o encoberto de acontecimentos pouco importantes. Trata-se, em suas palavras, do "pulo do cômico ao excelso" (16). Para isso, é necessário que se adquira a sabedoria das observações infantis, muito mais aptas a captar a realidade que escapa ao senso comum, ao instituído. É o que ilustra a seguinte seqüência de anedotas por ele escolhidas:

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 guriazinha 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." (12-12)

Além das citadas anedotas de crianças, em "Aletria e hermenêutica" são arroladas diversas outras anedotas populares, envolvendo personagens como o português, o viajante, o garotinho, o inglês, Joázinho e a professora, a dama e o vendedor, o capiau e o louco, para citar alguns exemplos. Este farto exemplário sobre a matéria-prima das "estórias" faz de "Aletria e hermenêutica" "pequena antologia de anedotas que versam sobre o absurdo" (Rónai 1985:217) — o privilegiado suporte da narrativa rosiana. Como se pode constatar, neste prefácio, mostuário e teoria se complementam. Encerrando o texto, o escritor brinda o leitor com "um rol de sentenças que a sabedoria do paradoxo rege, — essa sabedoria, cujo efeito, negativo se a medirmos pelo conhecimento objetivo, tem, como o próprio Guimarães Rosa expressamente admite, a força contemplativa de um *koan Zen*"⁵ (Nunes 1976:205-206). Eis algumas das máximas:

Os dedos são anéis ausentes!

[...] O ar é o que não se vê, fora e dentro das pessoas.

O mundo é Deus estando em toda a parte.

O mundo, para um ateu, é Deus não estando nunca em nenhuma parte.

[...] O copo com água pela metade: está meio cheio, ou meio vazio!

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

Diz-se de um infinito – rendez-vous das paralelas todas (16-17).

De forma irônica, o autor encerra esse desfile de máximas e, concomitantemente, o próprio prefácio com duas sentenças dotadas de função de alerta: "*Veja-se, vezes, prefácio como todos gratuito. Ergo: O livro pode valer pelo muito que nele não deveu caber. Quod erat demonstrandum*" (17). Como usualmente acontece, Guimarães Rosa, através de refinada elaboração intelectual, procura confundir o seu leitor

⁵ "No *zen-budismo*, sentença ou pergunta de caráter enigmático e paradoxal, us. em práticas monacais de meditação com o objetivo de dissolver o raciocínio lógico e conceitual, conduzindo o praticante a uma súbita iluminação intuitiva" (Houaiss; Villar 2001:1702).

através de um contraste nada fortuito: a gratuidade dos prefácios que foram incluídos na obra e a não gratuidade daquilo que nela se ausentou. Entretanto, o leitor atento sabe que, em se tratando do autor de *Tutaméia (Terceiras Estórias)*, nada é gratuito. Há sempre sentidos ocultos a serem descobertos. Não é de se estranhar que o próprio escritor nos sugira o exercício da releitura. É somente procedendo desta forma que poderemos notar as realidades que nos são oferecidas à observação, mas que teimamos em não ver.

“HIPOTRÉLICO”

O segundo prefácio de *Tutaméia (Terceiras Estórias)*, intitulado “Hipotréllico”, foi inicialmente publicado no jornal *O Globo*, em 14/01/1961 (Simões s/d:22). Neste prefácio, Guimarães Rosa propõe como solução para o problema do lugar-comum a desautomatização da linguagem cotidiana e a busca da linguagem poética. De acordo com o escritor, para tornar a linguagem um eficiente instrumento de expressão estética, faz-se necessário levar a efeito uma profunda renovação, ou melhor, uma reformulação.

Dotado de grande potencial lingüístico, Guimarães Rosa é conhecido como um revolucionário da linguagem. Em sua obra, observam-se certas tendências predominantes, como: a exploração dos sons; a modificação/recriação de provérbios, sentenças e ditos que representam a arraigada sabedoria popular, de modo a obter um novo sentido, de mistura com o não-senso; a recuperação de palavras que caíram em desuso; o recurso ao vocábulo regional; a utilização de estrangeirismos e latinismos; o recurso aos neologismos e etc. Dentre tais expedientes, o autor elege o neologismo, isto é, o emprego de palavras novas, como o assunto principal a ser refletido em “Hipotréllico”.

O segundo prefácio está dividido em duas partes: Na primeira delas, tem-se o texto principal; na segunda, encontra-se curiosa seção denominada “Glosação em apostilas ao hipotréllico”, na qual o escritor tece pequenos esclarecimentos referentes à maior parte dos parágrafos da primeira parte. Na opinião de Paulo Rónai, a “Glosação em apostilas” que segue o texto principal reforça ainda mais “a aparência pilhérica” (1985:218) do prefácio. A partir de tal colocação, poder-se-ia inclusive tomar o termo “glosação”, que dá título a esta parte, como a junção das palavras “glosa” — significando “nota explicativa” — e “gozação” — assinalando o tom de brincadeira.

Em “Hipotréllico”, Guimarães Rosa inicia o texto explicando o significado de seu título. Segundo o autor, “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 (sujeito/língua) e quer dizer “antipodático, sençante imprizado; ou, talvez, vice-dito: indivíduo pedante, importuno agudo, falto de respeito para com a opinião alheia” (76). Ironicamente, sendo “hipotrérico” palavra inventada para nomear aqueles que não toleram neologismos, “começa ele por se negar nominalmente a própria existência” (76).

Para explicitar o paradoxo do “hipotrérico” — que, “por ser o que é, nega-se a ser o que é” (Nunes 1976:206) —, Rosa conta, ao final do texto principal e num tom de comédia e bom humor, a anedota do “bom português”:

Já outro, contudo, respeitável, é o caso — enfim — de “hipotrérico”, motivo e base desta fábula diversa, e que vem do bom português. O bom português, homem-de-bem e muitíssimo inteligente, mas que, quando ou quando, neologizava, segundo suas necessidades íntimas.

Ora, pois, numa roda, dizia ele, de algum sicrano, terceiro, ausente:

- E ele é muito hiputrérico...

Ao que, o indesejável maçante, não se contendo, emitiu o veto:

- Olhe, meu amigo, essa palavra não existe.

Parou o bom português, a olhá-lo, seu tanto perplexo:

- Como?!... Ora... Pois se eu a estou a dizer?

- É. Mas não existe.

Aí, o bom português, ainda meio enfiçadado, mas no tom já feliz de descoberta, e apontando para o outro, peremptório:

- O senhor também é hiputrérico...

E ficou havendo (79).

Assim como o “indesejável maçante” da anedota que, ao negar a existência de neologismos, mostra-se um “hipotrérico”, Guimarães Rosa nos faz a seguinte pergunta: Não “somos todos, neste ponto, um tento ou cento hipotréricos? Salve o excepto, um neologismo contunde, confunde, quase ofende” (76). Será que não negamos os neologismos, nem sequer aceitamos a atitude de se criar novas palavras, por uma questão de comodismo, ou seja, por estarmos acomodados nos “bons hábitos estadados”? (76).

Para debater a questão dos neologismos, Guimarães Rosa, primeiramente, apresenta argumentos que consideram nocivo ao vernáculo o ato de “palavrizar”. Consoante o autor, “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 achar que o novo não valerá o velho; ajusta-se à melhor prudência relegar o progresso no passado” (76).

Numa alusão a Cícero, Rosa diz que este chamava a “neologia” de “*verborum insolentia*” e que, “*originariamente, insolentia designaria apenas: singularidade, coisa ou atitude desacomumada, insólita; mas, como a novidade sempre agride, daí sua evolução semântica, para: arrogância, atrevimento, atitude desaforada, petulância grosseira*” (80).

Adiante, o escritor parece mudar de posição e passa a apresentar argumentos que autorizam a liberdade criativa nos domínios do léxico, no sentido de ampliar as possibilidades de expressão. Utilizando-se ainda de Cícero e a este somando Quintiliano, ele afirma: “*Confira-se o de Quintiliano, sobre as palavras: [...] ‘O mais seguro é usar as usadas, não sem um certo perigo cunham-se novas. Porque, aceitas, pouco valor ao estilo acrescentam, e, rejeitadas, dão em farsa. Ousemos, contudo; pois, como Cícero diz, mesmo aquelas que a princípio parecem duras, vão com o uso amolecendo’*” (81).

Grande parte de “Hipotrérico” concentra-se na defesa do direito do artista de criar palavras e na ilustração das razões que o levam a fazê-lo. O próprio artista Guimarães Rosa se vale de tal recurso para confeccioná-lo. Como vimos, para explicar o significado do neologismo “hipotrérico”, ele recorre aos neologismos “imprizado”, “sengraçante” e “antipodático”. Surpreendentemente, tais palavras, no dizer do próprio autor, em nota da “glosação” ao primeiro parágrafo, “*não têm nem merecem ter sentido; são vacas mansas, aqui vindo só de propósito para não valer*” (80). Aí está, nas palavras de Assis Brasil, “um suposto paradoxo, mas explicado dessa maneira para que se apreenda o valor e o ‘sentido’ de um neologismo, criado por uma necessidade; podemos dizer, orgânica do ato criador” (1969: 82). Como reza o prefácio: “*Palavra nova, só se satisfizer uma precisão, constatada, incontestada*” (77); o que significa dizer: “*A de que o termo engenhado venha tapar um vazio*” (77).

Convém assinalar que, quando da necessidade de expressar o indizível pelos lugares-comuns da língua, não somente o artista, mas também o homem comum lança mão do vocábulo novo. Aliás, na opinião do autor, quanto menos instruído for o sujeito, mais apto ele estará para dar vida a novas palavras: “*Pelo que, terá de ser agreste ou inculto o neologista, e ainda melhor se analfabeto for*” (77). Para Guimarães Rosa, é na linguagem popular que se encontra a riqueza do neologismo:

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. Veja-se o que diz Gustavo Barroso, no “Terra de Sol”: “‘Subdorada’ era o adjetivo que lhes exprimia a admiração. Não sei onde o foram encontrar. No sertão há dessas expressões; nascem ninguém sabe como; vivem eternamente ou desaparecem um dia sem também se saber como.” Confere. Pode-se lá, porém, permitir que a fonte, o miriquilho, o olho-d’água; ou como uma borboleta sai do bolso da paisagem? (78).

A prova da eficácia da prática dos neologismos não se encontra, entretanto, apenas na linguagem popular. Voltando-se novamente ao artista literário, Guimarães Rosa também cita exemplos de neologismos criados por grandes escritores e que se tornaram com o uso lugares-comuns:

Seja que, no sem-tempo quotidiano, não nos lembremos das e muitíssimas que foram fabricadas com intenção – ao modo como Cícero fez qualidade (“qualitas”), Comte altruísmo, Stendhal egotismo, Guyau amoral, Bentham internacional, Turguêniev niilista, Fracástor sífilis, Paracelso gnomo, Voltaire embaixatriz (“ambassadrice”), Van Helmont gás, Coelho Neto paredro, Ruy Barbosa egolatria, Alfredo Taunay necrotério; e mais e mais e mais, sem desdobrar memória. Palavras em serviço efetivo, já hoje viradas naturais, com o fácil e jeito e unto de espontâneas, conforme o longo uso as sovou (77).

Ao trazer à baila esta lista de vocábulos legitimados pelo uso, mas que foram, na verdade, criados por escritores famosos para traduzir a significação que pretendiam expressar, Guimarães Rosa, além de dar autoridade a sua prática, incorpora-se ao rol dos autores canônicos que admitem como justificável e indispensável o uso do neologismo na literatura.

“NÓS, OS TEMULENTOS”

Do mesmo modo que “Hipotrérico”, “Nós, os temulentos”, terceiro prefácio de *Tutaméia (Terceiras Estórias)*, foi primeiramente publicado no jornal *O Globo*, em 28/01/1961 (Simões s/d:22). Todavia, diferentemente do segundo prefácio, este não traz em seu título um neologismo, mas um arcaísmo: “temulento”, do latim *temulentu*, que quer dizer “bêbado”. Em *As três graças: nova contribuição ao estudo de Guimarães Rosa*, Heloisa Vilhena de Araujo diz que tal palavra fora utilizada por Apuleu, no século II d.C., em sua obra *Metamorfoses* (o

conhecido *O Asno de Ouro*). Segundo consta, em conformidade com o estilo que representava, o “asiático” — estilo considerado “artificial e sobrecarregado” (2001:33) —, Apuleu teria modificado o sentido habitual de temulento, empregando-o “com a significação de encharcado, embebido” (2001:34). Guimarães Rosa, dezoito séculos depois, assumindo postura semelhante a dos escritores representantes do estilo “ático” — cujo objetivo era, por oposição ao “asiático”, a “volta à naturalidade, pureza e virilidade dos escritores clássicos” (2001:33), “escolhe a palavra ‘temulento’ para indicar o bêbado, transferindo, assim, de volta ao original, o sentido deslocado que a palavra tinha em Apuleu” (2001:34). Ao utilizar-se de palavra antiga, legitimada pelo uso dos grandes autores do passado, mas que já caiu em desuso, o escritor consegue produzir um efeito semelhante ao da novidade, levando o leitor menos preparado a encará-la como fruto de sua lavra.

Quando comparado aos demais prefácios de *Tutaméia (Terceiras Estórias)*, “Nós, os temulentos” caracteriza-se por um tom menos teórico, assemelhando-se de forma mais evidente aos contos do volume. Para a sua confecção, Guimarães Rosa selecionou e compilou uma série de conhecidas piadas sobre o tema do bêbado, nas mais diversas situações, e a esse conjunto de anedotas deu um tratamento especial. Dispostas de forma seqüencial e coordenada, de modo a adquirir a continuidade de episódios, são elas que tecem o fio condutor de uma narrativa cujo protagonista é “Chico, o herói” (115). É na fonte dessas piadas que o autor bebe para narrar as várias peripécias vividas pelo “borracho” (118) personagem “a pifar, virar e andar, de bar a bar” (115), até encontrar a própria casa, numa verdadeira “odisséia”, nas palavras de Paulo Rónai (1985:218).

Dentre os recursos utilizados pelo autor para unir os fragmentos desta peça maior que é o prefácio, destaca-se a conjunção “e” que, reiteradamente, aparece no texto para marcar o início de cada nova piada. A fluidez e a continuidade da narrativa são garantidas por ela. Em virtude deste recurso, a sensação que o leitor tem é a de estar na presença de um típico contador de piadas que, para não perder o fôlego e manter vivos a atenção e o humor de sua platéia, ininterruptamente, introduz novas e divertidas situações.

Outro aspecto que merece destaque no que se refere à montagem do texto é o “tratamento especial” que as compiladas anedotas recebem em função “da mudança do foco narrativo, que passa para o interior do bêbado” (Simões s/d:31); ou seja, em “Nós, os temulentos”, o mundo é visto pelos olhos de um ébrio. Nesse sentido, “diferentemente da anedota que visa o ridículo da situação, a montagem dos fragmentos desperta a simpatia do leitor para esse temulento” (Simões s/d:31).

A galeria de personagens que circula pelo texto é bastante diversificada, assim como as circunstâncias abrangendo apenas o personagem Chico. Há um número de piadas que o mostra em situação de interação com vários transeuntes: um padre, uma mulher caracterizada como “feia”, um guarda de trânsito, um policial de rua e alguns simples passantes não identificados; outro que o apresenta entre os “copoanheiros” (116) João e José; e um terceiro número de anedotas que o mostra em situações envolvendo um tanque d’água, uma árvore, um poste, o seu chapéu, o velho elevador de seu prédio, a esposa que ele nunca teve e a imagem de um estranho nu refletida no espelho de seu quarto. Em todas estas piadas, depara-se o leitor, através de rápidos e sucintos jogos de perguntas e respostas, com as incongruências e contrasensos nas palavras e atitudes típicas de bêbados, como Chico.

“Nós, os temulentos” inicia-se da seguinte forma: “Entendem os filósofos que nosso conflito essencial e drama talvez único seja mesmo o estar-no-mundo” (115). Sob a forma de discurso indireto, observa-se, já no primeiro parágrafo, integrada ao discurso do narrador, a voz dos filósofos a manifestar o permanente questionamento do homem sobre o mistério do “estar-no-mundo”. Não é de hoje que indagações do tipo “Quem sou eu?”, “Qual o sentido da minha existência?”, “O destino existe ou tudo é obra do acaso?”, “O que é a morte?”, “O que serei depois dela?”, “Continuarei a existir?”, cercam e inquietam o homem. De fato, há diversas interpretações para cada uma dessas questões, mas há poucas respostas verdadeiramente satisfatórias. Talvez, seja em decorrência disso que “Chico, o herói, não perquiria tanto. Deixava de interpretar as séries de símbolos que são esta nossa outra vida de alguém-túmulo, tão pouco pretendendo ele próprio representar de símbolo; menos, ainda, se exibir sob farsa” (115). A verdade é que “de sobra afligia-o a corriqueira problemática quotidiana, a qual tentava, sempre que possível, converter em irrealidade” (115) através da bebedeira. Como ele mesmo afirma: “Eu [bebo] para esquecer...” (116). Assim, “a pifar, virar e andar, de bar a bar” (115), Chico procura anular o eterno e cruel drama do “estar-no-mundo”.

Logo no início da narrativa, ele já é apresentado estando num bar a embriagar-se. Ao longo do relato, ele entra em dois outros bares antes de chegar definitivamente a sua casa. No primeiro, ele permanece “até às primeiras dúvidas diplomáticas: - ‘Quando... — levantava doutor o indicador —... quando eu achar que estes dois dedos aqui são quatro’...” (115). “Já meio proparoxítono”⁶ (115) e pronto para atender ao “chamamento de aventuras” (115), ele resolve, então, partir.

⁶ Para expressar a total temulência de Chico, Guimarães Rosa utiliza-se tanto de termos e expressões conhecidos quanto de sua própria autoria, tais como: “pifar” (115), “noé” (115), “pombinho” (115), “montado-na-ema” (115), “báquicos” (115), “permbambo”

Por onde passa, Chico chama a atenção e é repreendido por várias vozes. Assim que ele se pôs a caminho,

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 (115).

De acordo com o narrador, Chico “estava sozinho”, porém “detestava a sozinhidão” (115), isto é, a situação ou a sensação de estar completamente só (sozinho + solidão = “sozinhidão”). Não tarda muito, ele passa em frente de um segundo bar e encontra os “copoanheiros” João e José, que “com método iam combeber” (116). Neste local, os três amigos dão-se à carraspana “ao cabo de até que fora-de-horas” (116). José, o mais bêbado do grupo, era o que possuía carro, ficando responsável por dar carona aos demais. Mal saem do boteco, mudam de opinião e decidem entrar noutro bar “para a despedidosa dose” (116). Arrastando “o José, que nem a um morto proverbial” (116), Chico e João pedem dois uísques para si e, ironicamente, uma coca-cola para o bebaço amigo, “porque ele é quem vai dirigir” (116) – o que não evita o inevitável:

E – quem sabe como e a que poder de meios – entraram no auto, pondo-o em movimento. Por poucos metros: porque havia um poste. Com mais o milagre de serem extraídos dos escombros, salvos e sãos, os bafos inclusive. – Qual dos senhores estava na direção? – foi-lhes perguntado. Mas: - Ninguém nenhum. Nós todos estávamos no banco de trás... (116)

Aqui, como no mencionado exemplo do padre e dos passantes e em outros que se farão presentes no decorrer do prefácio, Chico responde ao seu interpelador com desinibição e de forma um tanto quanto inconseqüente. Graças ao seu estado alcoólico, ele se liberta do condicionamento do mundo exterior, da vida controlada unicamente pela consciência. Com o senso crítico reduzido, os limites e censuras

(115), “sinuoso” (116), “trambecando” (116), “tambaleio” (116), “zupicando” (117), “mistilíneo” (117), “sesoerguido” (117), “adernado” (117), “quadrupedar-se” (117), “verticou-se” (117), “bebaço borracho” (118), “curvabundo, tentabundo” (118) e “embriagatinhava” (118).

impostos pelo convívio social são relaxados, tornando-o, desse modo, um símbolo de relativização do real. Isso não significa, no entanto, que o protagonista tenha esquecido, por completo, as regras sociais. A resposta dada ao guarda revela que, mesmo bêbado, ele continua a conhecer as leis que regulamentam o trânsito e, por conseguinte, o que acontece com aqueles que dirigem embriagados. O que ocorre é que Chico passa a oscilar, de maneira irregular, entre o real e o irreal; ou melhor, ele começa a viver ambos os planos como se fossem apenas um.

O argumento a que ele recorre para responder ao guarda configura-se, pois, pelo absurdo. Literalmente, ele “converte em irreabilidade” o incidente provocado, o que acaba por abalar e desafiar a própria autoridade do policial. Como que o mesmo poderia identificar o responsável pela batida se, extraordinariamente, o carro não tinha motorista e estava andando sozinho com os três “companheiros de copo” no banco de trás? De qualquer modo, consciente e/ou inconscientemente, Chico altera o sentido a seu favor⁷ e consegue se livrar da infração cometida.

A todo o momento, o protagonista age de modo expansivo, eufórico e em tom quase que de gozação. Suas emoções são desmascaradas e ele dispõe de seus pensamentos livremente, observando tanto a lógica racional quanto a lógica do avesso das coisas. Em razão dessa competência, ele consegue até mesmo dar, simultaneamente, mais de uma resposta à mesma pergunta. É o que ocorre quando outro policial o censura e ele concorda e discorda ao mesmo tempo: “*E não menos deteve-o um polícia: - Você está bebaço borracho! - Estou não estou... - Então, ande reto nesta linha do chão. - Em qual das duas?*” (118).

Conforme dito anteriormente, o completo estado de embriaguez do protagonista proporciona-lhe uma visão “diplópica”. Segundo o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, “diplópico” é um adjetivo derivado de “diplopia”, que significa “visão dupla; duplicação das imagens dos objetos” (Houaiss & Villar 2001: 1047). A custa da bebida, Chico começa a ver todas as coisas de forma duplicada. Trata-se de um duplo olhar sobre o objeto e que o transforma num segundo objeto, ou seja, ele passa a ver o original e o duplo. Com isso, gradativamente, ele começa a perder a noção do real e a trazer o imaginário para a realidade.

⁷ Há outro exemplo em “Nós, os temulentos” que ilustra bem essa capacidade do protagonista de reconhecer até que ponto ele pode alterar o sentido a seu favor. Eis o relato: “*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...*” (115). Neste exemplo, Chico reconhece o próprio estado alcoólico. Porém, de modo indireto e bastante irônico, acrescenta que a sua situação melhora com apenas uma noite de sono, enquanto que para feiúra não existe solução.

Com o caminhar da narrativa, vê-se que o *nonsense* passa a reinar absoluto.

Devido ao acidente sofrido — o que ocasionou a perda total do carro —, Chico e João deixam José e partem para as suas casas. Ambos os amigos caminham juntos até certa altura, tomando, em seguida, cada qual o seu rumo. É precisamente dessa separação em diante que a fantasia do protagonista parece se corporificar de modo mais intenso e ele se vê perante uma série de insólitos obstáculos criados pela sua imaginação. Conforme o narrador, “*alegre embora física e metafisicamente só, [Chico] sentia o universo: chovia-se-lhe*” (116). É como se ele estivesse fora de si. Neste estado, ele trava diálogo com uma árvore, um poste e, até mesmo, com o próprio chapéu.

À medida que observamos o percurso do protagonista, vamos sentindo que, em consequência das crescentes “*duvidações diplólicas*” (115), este vai perdendo noções consideradas essenciais para um indivíduo. Primeiramente, ele perde as noções de tempo e de espaço:

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 sujeito. - Ora! Lá eu perguntei, e me disseram que era cá...

E retornou, mistilíneo, porém, porém. Tá que caiu debruçado em beira de um tanque, em público jardim, quase com o nariz na água - ali a lua, grande, refletida: - Virgem, em que altura eu já estou!...

[...] E, quando foi capaz de mais, e aí que o interpelaram: - Estou esperando o bonde... - explicou. - Não tem mais bonde, a esta hora. E: - É? Então, por que é que os trilhos estão aí no chão?

E deteve mais um passante e perguntou-lhe a hora. Daí: - Não entendo... - ingrato resmungou. - Recebo respostas diferentes, o dia inteiro (117-118)⁸.

Por fim, ele perde a própria identidade. Tal fato pode ser constatado em três situações. Na primeira, ao perder o compasso dos passos, Chico esquece sua condição física e julga-se coxo: “*E torna que,*

⁸ Em “Nós, os temulentos”, é possível constatar que não apenas a visão do protagonista se desdobra, mas, igualmente, as palavras. Os seguintes exemplos extraídos desta citação assinalam tal fato: “*avistou um avistado senhor*” e “*retornou, mistilíneo, porém, porém*”.

sesoerguido, mais se ia e mais capengava, adernado: pois a caminhar com um pé no meio-fio e outro embaixo, na sarjeta. Alguém, o bom transeunte, lhe estendeu mão, acertando-lhe a posição. — Graças a Deus! – deu. – Não é que eu pensei que estava coxo?” (117). Na segunda, ao entrar em casa, o protagonista esquece a própria condição civil e se depara com a ilusória imagem de sua esposa: *“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”* (118). Na terceira, ao entrar em seu quarto e despir-se diante do espelho do armário, Chico vive a experiência de ter o próprio “eu” duplicado. O crescente olhar de estranhamento do personagem perante o mundo chega ao ápice neste momento. O corpo, que antes lhe era familiar, metamorfoseia-se em corpo estranho e ele se torna um estrangeiro de si mesmo. Neste encontro consigo mesmo, o “herói” encara a própria imagem como adversária e, com um golpe de sapato, arrebenta o espelho em mil pedaços. Tendo eliminado o *outro*, Chico *“tumbou-se pronto na cama; e desapareceu de si mesmo”* (118).

A princípio, a leitura de “Nós, os temulentos” pode deixar o leitor um tanto quanto desconfiado, não levando a sério o escritor. Todavia, à medida que se adentra o texto, é possível observar que se trata de algo mais do que uma simples compilação de divertidas anedotas de bêbado. Além disso, não é a questão do alcoolismo e seus malefícios que Guimarães Rosa deseja abordar. “Nós, os temulentos” nos mostra que, embora seja alcoólica, a embriaguez de Chico simboliza uma outra postura de se “estar-no-mundo”. Ao procurar, através da bebedeira, transformar em irrealidade a “corriqueira problemática cotidiana”, tal atitude acaba por revelar uma outra forma de se ler a vida e o mundo, tornando-o, desse modo, “um agente de transfiguração do real” (Rónai 1985:218). A esse respeito, Paulo César Carneiro Lopes, em *Utopia cristã no sertão mineiro*, também faz um brevíssimo comentário. Ao referir-se aos quatro bêbados que aparecem no prefácio, ele diz que estes “representam todos aqueles que, por um motivo ou outro, musas internas ou alucinógenos, captam o mundo para além do habitual, e, ainda que aparentemente não ‘enxergando’ mais que alucinações e desvarios, conseguem perceber dimensões outras do real” (1997:35). Sua singular competência para enxergar além das coisas aparentes equivale, pois, àquela das crianças que Rosa menciona em “Aletria e hermenêutica”.

Aliás, diga-se de passagem, “Nós, os temulentos” mantém claros vínculos com os prefácios anteriores e já prepara matéria para o próximo prefácio. Do primeiro, ele põe em prática a reutilização de

anedotas já “riscadas” e “deflagradas” (a matéria-prima das estórias) e desvenda, a partir delas, realidade maior. Do segundo, ele promove a desautomatização da linguagem, recorrendo tanto aos neologismos quanto aos arcaísmos, como no citado exemplo da palavra “temulento”. Para preparar o quarto, ele põe em cena um personagem aflito pelas coisas que fogem à explicação, alguém cuja dupla visão das coisas suscita um questionamento do real. Trata-se, pois, de uma espécie de duplo do autor. O próprio emprego do pronome pessoal “nós”, no título do prefácio, já marca a duplicidade entre o ente real e o ente ficcional. Como Chico, Guimarães Rosa é um ser embriagado pelo mundo e seus mistérios. Veremos no prefácio “Sobre a escova e a dúvida” que os fenômenos paranormais com os quais ele se depara pela vida a fora atestam tal fato. Além do mais, como um temulento, ele se mostra apto a captar realidades que escapam ao senso comum e questiona o que seja o real. Seu objetivo é romper com instituído. Isso explica, até mesmo, a comparação a que Chico se submete ao dizer: “– Sou como Diógenes e as Danaides... – definiu-se, para novo prefácio” (116)⁹.

Tanto Diógenes quanto as Danaides são seres que representam a ruptura, a desconstrução do convencional. Como os “bêbados” de “Nós, os temulentos” e, concomitantemente, o próprio autor, eles “fazem muitos desmanchos” (117-118). No que se refere a Diógenes (413-323 a.C.), trata-se de um filósofo grego que, exilado de sua terra natal, Sinope, passou a viver em Atenas, onde adotou as doutrinas de Antístenes, fundador da escola dos cínicos. Vivendo em extrema pobreza e mostrando-se avesso às convenções sociais, ensinava que a virtude é o soberano bem e que a mesma consiste em repelir todo o prazer físico. Para ele, a ciência, as honras e as riquezas são falsos bens e devem ser desprezados. Segundo a *Enciclopédia Barsa*, o filósofo

sustentava que a felicidade se obtém pela satisfação das necessidades da maneira mais econômica e simples. Afirmava que tudo quanto é natural não é desonroso, nem indecente, e, portanto, pode e deve ser feito em público. As convenções contrárias a estes princípios não devem ser observadas. O indivíduo deve bastar-se a si mesmo (autarquia). Para isto teria que suprimir as necessidades sociais e perder o contato com a sociedade e o Estado (1994: 274).

No que diz respeito às Danaides, trata-se das cinquenta lendárias filhas de Dânao. “Virgens guerreiras e cruéis”, elas “guardam [de sua ancestral] Io [...] uma paixão fria que as arrasta para fora do

⁹ Veja-se, aqui, uma possível anúnciação do quarto prefácio.

casamento e para fora da lei” (Kristeva 1994:49). Reza a mitologia que Dânao, fugindo de seu irmão gêmeo, Egito, e de seus cinquenta sobrinhos, vai para a Argos, levando-as consigo. Lá, ele se torna rei. Inconformados com a fuga das primas, seus sobrinhos suplicam-lhe que esqueça a inimizade com Egito e lhes dê as Danaides em casamento. A contragosto, Dânao concorda. Porém, como o oráculo havia predito que um genro o mataria, ele presenteia a cada uma das filhas com um punhal e ordena-lhes que degolem os maridos na noite de núpcias. Como elas não suportam a idéia do casamento, em especial, do casamento imposto, tal tarefa não se torna penosa. Todas obedecem, exceto Hipermnestra, que poupa a vida de seu esposo Linceu. Este, contudo, não perdoa às cunhadas e nem ao rei, assassinando a todos e usurpando o trono. Como punição por seu crime, as Danaides são condenadas, nos Infernos, a encher de água para todo o sempre um tonel sem fundo.

Considerando “Nós, os temulentos” no seu conjunto, é possível concluir que a palavra “diplopia” constitui o eixo da narrativa. Conforme sublinha Irene Gilberto Simões, “a montagem do prefácio revela uma compilação de anedotas sobre o tema do bêbedo que representariam uma alegoria do que o autor quer expressar, ou seja, a dupla visão das coisas” (Simões s/d:31). São diversos os dualismos que se fazem presentes no texto, a saber: “vida de alguém-túmulo” (115) x vida de além-túmulo; realidade x irrealidade/fantasia; razão x loucura; identidade (eu) x alteridade (outro); texto ficcional x reflexão sobre o texto ficcional. A problematização de tais dualismos lembra-nos, inclusive, da necessidade de dupla leitura de *Tutaméia* (*Terceiras Estórias*), tão enfatizada pelo autor.

“SOBRE A ESCOVA E A DÚVIDA”

Publicado em 15/05/1965, na revista *Pulso* (Simões s/d:22), “Sobre a escova e a dúvida”, quarto e último prefácio de *Tutaméia* (*Terceiras Estórias*), é o mais confidencial de todos. Por meio dele, Guimarães Rosa faz ao público confissões das mais íntimas sobre o processo da criação literária e sobre os aspectos metafísicos desta criação.

Este prefácio é o mais longo dos quatro. Constitui-se de sete partes¹⁰ numeradas com algarismos romanos, sendo algumas delas fartamente epigrafadas, e de um glossário ao final. No que se refere a este último, trata-se de um singular glossário, visto que nele arrolam verbetes na maioria não utilizados no texto. Além disso, grande parte das palavras

¹⁰ Curiosamente, sete são as partes do derradeiro prefácio assim como sete são as estórias que o seguem. Qual seria a intenção do autor?

que nele constam é de significação clara. Eis, na visão de Lenira Marques Covizzi, “mais uma marca insólita, porque subverte o conceito estabelecido para a utilização do recurso glossário, que deveria esclarecer o que é de uso menos comum, como são os nomes dos prefácios e outras palavras que vão pelo livro” (1978:90). Os termos glosados são os seguintes: afgã, afgânico, afta, alquímia, antinômia, artelho, boemia, calcáreo, crâneo, croar, discreção, discrição, dobro, ensosso, especiária, eça, gavioa, gru, impúdico, jaboti, jaboticaba, lampeão, logística, lojística, magérrimo, maquinária, maquinaria, misântropo, Oceania, omoplata, pavã, púdico, pupilar, rúbrica, seródio, sossobrar, tutaméia e Yayarts.

A questão em torno da qual giram as sete partes de “Sobre a escova e a dúvida” é a função da obra de arte literária. O ponto colocado em discussão já na primeira parte do prefácio é o seguinte: a obra de arte deve comprometer-se com a realidade político-social em que se vê inserida ou importar-se antes de tudo com aspectos formais? Em um restaurante parisiense, dois escritores discutem tal questão. Um deles, “Roasão, o Rão por antonomásia e Radamante de pseudônimo” (163), acusa o amigo de produzir uma literatura irreal e cobra-lhe engajamento político: “- Você é o da forma, desartifícios...” (164); “- Você, em vez de livros verdadeiros, impinge-nos...” (164); “- Você evita o espirrar e mexer da realidade, então foge-não-foge...” (165). Antes de se separarem, Roasão faz ao companheiro, em tom de desafio, a proposta de juntos escreverem “um certo livro” (165) e obtém parecer favorável.

Segundo Paulo Rónai, “é o próprio ficcionista que entrevemos”, nesta parte, “a discutir com um *alter ego*” (1985:218)¹¹. De um lado, tem-se o artista João Guimarães Rosa “comprometido”, aquele que “desprezava estilos” e “visava não à satisfação pessoal, mas à rude redenção do povo” (164); do outro, o artista João Guimarães Rosa tido por “alheado”, “beletrista” representante das “torres de marfim” (164). Um é personagem do outro: “Ele era – um meu personagem: conseguira-se presente o Rão no orbe transcendente [...]. Eu era personagem dele!” (165).

Nas seis partes seguintes, Guimarães Rosa passa a se defender da acusação de alheamento de seu personagem e mostra que a verdadeira arte não é aquela que tenta copiar o real tal qual o vemos, simplesmente porque o real não é isto. É preciso buscar o além visível e o inexplicável. Na segunda parte, ele diz: “Meu duvidar é da realidade sensível aparente – talvez só um escamoteio das percepções. Porém, procuro cumprir. Deveres de fundamento a vida, empírico modo, ensina:

¹¹ Tal hipótese encontra sustentação nos três nomes do *outro* com o qual Rosa está a dialogar, “Roasão”, “Rão” e “Radamante”, os quais parecem constituir anagramas de seu nome.

disciplina e paciência. Acredito ainda em outras coisas, no boi, por exemplo, mamífero voador, não terrestre" (165). Mais adiante, ele ainda afirma: *"Meu duvidar é uma petição de mais certeza"* (166).

O responsável por ensinar-lhe tais coisas foi, *"em certo sentido"* (165), Tio Cândido, homem simples e *"curtido"* (166) a pensar o mundo. Segundo o autor, *"parente meu em espírito e misteriosanças"*, Tio Cândido *"aceitava Deus — como ideal, efetividade e protoprincípio — pio, inabalável. E a Providência: as forças que regem o mundo, fechando-o em seus limites, segundo Anaximandro. Tinha fé — e uma mangueira. Árvore particular, sua, da gente"* (165-166).

Na terceira parte, Guimarães Rosa relata *"súbitos momentos de percepção e descoberta"* (Grossmann 1969:14) experienciados, certa vez, por ele e pelo amigo Lucêncio. Ambos vivenciaram, de modos distintos e inexplicavelmente, momentos únicos de uma extraordinária felicidade. Lucêncio atingiu este estado numa noite, durante o tempo em que estava *"entre não-dormir e não-acordar"* (168). O texto informa que ele *"previa perder [este] estado valioso, se definitivo escorregasse do sono para a vigília"* (167). Já Guimarães Rosa passou por esta experiência durante a época em que *"morava numa cidade estrangeira, na guerra"* (167). Por três noites, ele, sem motivo algum, acordou e sentiu-se *"diferente imediatamente: em lepeidez de vôo e dança, mas também calma paz de parar-me em qualquer ponto. Se explico? Era gostoso e não estranho, era o de a ninguém se transmitir"* (167). Tendo passado por tal experiência, ele chega à seguinte conclusão sobre a *"felicidade"*: *"A felicidade não se caça. Pares amorosos voltam às vezes a dado lugar, querendo reproduzir êxtases ou enlevos; encontram é o desrequeitado, discórdia e arrufo, aquele caminho não ia dar a Roma nenhuma. Outros recebem o dom em momentos neutros, até no meio dos sofrimentos, há as doces pausas da angústia"* (168).

Na quarta parte, o escritor aborda *"o significado da loucura, da indignação, o valor do palavrão como forma de libertação e meio de comunicação"* (Grossmann 1969:14). Com relação, em especial, a este último, chavões e expressões utilizados quotidianamente para livrar-se de sujeitos inconvenientes ou mesmo como respostas grosseiras são desconstruídos e resultam em réplicas que deixariam qualquer locutor sem reação: *"- Senhor, fiz tudo — as batatas estando plantadas, os macacos penteados, já fui saindo, vi que o Sr. não está na esquina, banhei-me na caixa de fósforos, o boi se amolou, o outro também, os porcos idem, foi lambido o sabão; e a Lherda e Nherda fui, cá estou. Senhor?..."* (172).

Na quinta parte, o leitor encontra a explicação da escolha dos motivos da *"escova"* e da *"dúvida"* para dar título ao prefácio. Aqui, Guimarães Rosa evoca o seu primeiro inconformismo de garoto sobre o

uso racional da escova de dente. Ele conta que, quando menino, mandavam-no escovar os dentes em jejum. Ordem que ele *“fazia e obedecia”* (173), *“até que a luz nasceu do absurdo. 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?”* (173-174). A partir de então, ele passa a escovar os dentes após o desjejum.

O autor ainda relata que, durante anos, em vários lugares, ao questionar mulheres, homens, crianças, médicos e dentistas sobre o asseio matinal, estes lhe respondiam que usavam *“o velho, consagrado, comum modo”* (173). E acrescenta: *“Cumprem o inexplicável”* (174). Por meio deste relato, Guimarães Rosa objetiva fazer a defesa da ruptura com o usual, com a norma estabelecida e não questionada. Sua crítica recai sobre aqueles que, devido à falta do *“que contra ou pró a geral”* (173), só *“fazem e obedecem”*. Como ele mesmo diz: *“Aqui no planeta por ora tudo se processa com escassa autonomia de raciocínio”* (173).

Na sexta parte, o escritor revela que sua *“vida sempre e cedo se teceu de sutil gênero de fatos. Sonhos premonitórios, telepatia, intuições, séries encadeadas fortuitas, toda sorte de avisos e pressentimentos. Dadas vezes, a chance de topas, sem busca, pessoas, coisas e informações urgentemente necessárias”* (174). Tais fenômenos paranormais regeram até mesmo o *“plano da arte e criação”* (175) de alguns de seus contos, novelas e, inclusive, do seu famoso romance. É o que atesta a descrição que ele faz da maneira como lhe veio a inspiração desses textos:

Talvez seja correto eu confessar como tem sido que as histórias que apanho diferem entre si no modo de surgir. À Buriti (NOITES DO SERTÃO), por exemplo, quase inteira “assisti”, em 1948, num sonho duas noites repetido. Conversa de Bois (SAGARANA), recebi-a, em amanhecer de sábado, substituindo-se a penosa versão diversa, apenas também sobre viagem de carro-de-bois e que eu considerara como definitiva ao ir dormir na sexta. A Terceira Margem do Rio (PRIMEIRAS ESTÓRIAS) veio-me, na rua, em inspiração pronta e brusca, tão “de fora”, que instintivamente levantei as mãos para “pegá-la”, como se fosse uma bola vindo ao gol e eu o goleiro. Campo Geral (MANUELZÃO E MIGUILIM) foi caindo já feita no papel, quando eu brincava com a máquina, por preguiça e receio de começar de fato um conto, para o qual só soubesse um menino morador à borda da mata e duas ou três caçadas de tamanduás e tatus; entretanto, logo me moveu e apertou, e, chegada ao fim, espantou-me a simetria e ligação de suas partes. O tema de O

Recado do Morro (*NO URUBUQUAQUÁ, NO PINHÉM*) se formou aos poucos, em 1950, no estrangeiro, avançando somente quando a saudade me obrigava, e talvez também sob razoável ação do vinho ou do conhaque. 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 (175).

Os exemplos das gêneses de tais obras — antes impostas do que projetadas de dentro para fora —, nos mostram que é pelo âmbito do mistério, isto é, das próprias experiências místicas, que Guimarães Rosa consegue efetivamente penetrar nos mistérios do mundo.

Além disso, é interessante notar que a misteriosa influência da obra sobre o criador não se dá apenas durante o processo de criação, mas igualmente depois. Há um ponto em que se perdem os limites entre realidade e ficção e uma passa a duplicar a outra sem que se possa saber qual é a anterior e matriz. É o que conta o autor ao descrever a construção do romance inacabado *A fazedora de velas*. Narrado em primeira pessoa “por um solitário, sofrido, vivido, ensinado” (175) que padecia de doença grave, o romance decorre “em fins do século passado, em antiga cidade de Minas Gerais” (175). Acontece que, aos poucos e numa maneira “inconjurável, quase cósmica” (176), o romancista vai se impregnando da tristeza do narrador, o que o leva a abandonar a confecção do livro. Tempos depois, ele acaba por adquirir a mesma doença do personagem e, ao visitar, por acaso, uma casa, depara-se com uma sala que reproduzia “sem toque ou retoque, a do romanceado sobrado” (176). Mais tarde, ele ainda tem nova surpresa. Ao se defrontar com o livro *Dona Sinhá e o filho do padre*, de Gilberto Freyre — livro esse que também trata da questão da interpenetração do real e do ficcional —, dá-se conta de que o personagem “o Francês” que deveria aparecer em *A fazedora de velas* é semelhante ao “francês” que aparece no romance do escritor pernambucano. Em decorrência de tais fatos, ele declara: “Só sei que há mistérios demais, em torno dos livros e de quem os lê e de quem os escreve; mas convindo principalmente a uns e outros a humildade. [...] Às vezes, quase sempre, um livro é maior que a gente” (178).

A sétima e última parte de “Sobre a escova e a dúvida” inicia-se com a seguinte epígrafe de Tolstoi: “Se descreves o mundo tal qual é, não haverá em tuas palavras senão muitas mentiras e nenhuma verdade” (apud Rosa 1985:178). Para dar cabo de forma terminante da acusação de alheamento que sofrera na primeira parte do prefácio, Guimarães Rosa recorre à lição de arte que recebera do camarada Zito,

vaqueiro poeta em companhia de quem seguira as passadas de uma boiada pelo sertão mineiro:

Dava eu de prenarrar-lhe romance a escrever — estória com grátis gente e malapropósitos vícios, fatos. Ele, de embléia, arriou o berrante: – O sr. tem de reger essas noções... Pelo que pensava, um livro, a ser certo, devia de se confeiçoar da parte de Deus, depor paz para todos, virtude de enganar com um clareado a fantasia da gente, empuxar a coragens. Cabia de ir descascando o feio do mundo morrinhento. [...] — A coisada que a gente vê, é errada... (182).

De acordo com Irene Gilberto Simões, nesta passagem, “chega-se [...] ao ponto central da ‘poética’ do autor: a função da literatura é traduzir esse mundo mágico e romper com os planos da lógica por meio de uma nova expressão que o reflita” (s/d: 37).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como ficou evidenciado no decorrer deste estudo, *Tutaméia (Terceiras Estórias)* não é uma obra estática e requer a participação efetiva do leitor. O próprio movimento de releitura proposto pelos seus dois índices bem como a sua peculiar estrutura (dotada de dois títulos, ordenação alfabética dos contos, anagramas, epígrafes, hipógrafes, glossário, quatro prefácios, ilustrações de capa e ilustrações ao final de cada estória) dão prova disso. Trata-se, na verdade, de uma obra labiríntica, dotada de várias entradas e passagens secretas, que equivalem a diferentes caminhos a serem percorridos pelo leitor. Cada caminho dá numa possibilidade de leitura.

Referência Bibliográfica

- ARAUJO, Heloisa Vilhena de. 2001. *As três graças: nova contribuição ao estudo de Guimarães Rosa*. São Paulo: Mandarin.
- ARISTÓTELES. 1987. Poética. In: _____. *Ética a Nicômaco; Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, pp. 197-270.
- BOLLE, Willi. 1973. Anedotas de abstração: Tutaméia. In: _____. *Fórmula e fábula: teste de uma gramática narrativa, aplicada aos contos de Guimarães Rosa*. São Paulo: Perspectiva, pp. 111-133.
- BRASIL, Assis. 1969. A chave da obra. In: _____. *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Organização Simões, pp. 55-105.

- CARPEAUX, Otto Maria. 1968. O artigo sobre os prefácios. In: _____. *Vinte e cinco anos de literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, pp. 268-273.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. 1997. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. Vera Costa e Silva et al. 11. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio.
- COVIZZI, Lenira Marques. 2003. Grande Sertão: Veredas, no Brasil, em dias de época. In: DUARTE, Lélia Parreira et al. *Veredas de Rosa II*. Belo Horizonte: PUC Minas; CESPUC, pp. 402-408.
- _____. 1978. Prefácios travestidos — estudo sobre as funções dos prefácios de Tutaméia – Terceiras Estórias. In: —. *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*. São Paulo: Ática, pp. 88-102.
- DANIEL, Mary Lou. 1968. Post scriptum: Tutaméia. In: —. *João Guimarães Rosa: travessia literária*. Rio de Janeiro: J. Olympio, pp. 178-183.
- ENCICLOPÉDIA BARSA. 1994. Rio de Janeiro; São Paulo: Encyclopaedia Britannica do Brasil Publicações.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. 1999. *Novo Aurélio século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- GROSSMANN, Judith. 1969. João Guimarães Rosa: Tutaméia, feche-te sésamo da obra. *Cadernos Brasileiros*, v. 11, pp. 05-23.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Sales. 2001. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva.
- KRISTEVA, Julia. 1994. *Estrangeiros para nós mesmos*. Trad. Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco.
- LOPES, Paulo César Carneiro. 1997. *Utopia cristã no sertão mineiro: uma leitura de "A hora e vez de Augusto Matraga"*, de João Guimarães Rosa. Petrópolis: Vozes.
- MACHADO, Ana Maria. 1976. *Recado do nome: leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens*. Rio de Janeiro: Imago.
- MARTINS, Nilce Sant'Anna. 2001. *O léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo: Edusp.
- NOVIS, Vera. 1989. *Tutaméia: engenho e arte*. São Paulo: Perspectiva; Edusp.
- NUNES, Benedito. 1976. Tutaméia. In: —. *O dorso do tigre*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, pp. 203-210.
- RÔNAI, Paulo. 1985. "Os prefácios de Tutaméia" e "As estórias de Tutaméia". In: ROSA, João Guimarães. *Tutaméia (Terceiras Estórias)*. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, pp. 215-225.

- ROSA, João Guimarães. 1985. *Tutaméia (Terceiras Estórias)*. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- SILVA, David Lopes da. 2001. *Tutaméia*: prefácio. 92p. Dissertação (Mestrado em Letras) — Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.
- SIMÕES, Irene Gilberto. s/d. *Guimarães Rosa: as paragens mágicas*. São Paulo: Perspectiva.
- SPERA, Jeane Mari Sant'Ana. 1984. *O mundo encantado de Tutaméia: uma leitura de João Guimarães Rosa*. 305p. Dissertação (Mestrado em Letras) — UNESP, Assis.
- SPERBER, Suzi Frankl. 1982. Tutaméia. In: *Guimarães Rosa: signo e sentimento*. São Paulo: Ática, pp. 103-110.
- TURRER, Daisy. 2002. *O livro e a ausência de livro em Tutaméia*, de Guimarães Rosa. Belo Horizonte: Autêntica.