



Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia – UESB



**Programa de Pós-Graduação em Letras:
Cultura, Educação e Linguagens – PPGCEL**

**DE COMO A VIDA É PARA SER LIDA:
o linguístico e o poético na construção do universo
em *Tutameia***

Ana Maria Rocha Soares

Vitória da Conquista – BA

Março/2017

Ana Maria Rocha Soares

**DE COMO A VIDA É PARA SER LIDA:
o linguístico e o poético na construção do universo em *Tutameia***

Trabalho dissertativo apresentado ao Programa de Pós-graduação em Letras: Cultura, Educação e Linguagens – PPGCEL, como requisito obrigatório para obtenção de Título de Mestre em Letras: Cultura, Educação e Linguagens.

Orientador: Prof. Dr. Márcio Roberto Soares Dias

Vitória da Conquista – BA

Março/2017

S652c Soares, Ana Maria Rocha.

De como a vida é para ser lida: o lingüístico e o poético na construção do universo em Tutameia / Ana Maria Rocha Soares, 2017.

141f.

Orientador (a): Dr. Márcio Roberto Soares Dias.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Programa de Pós-Graduação em, Letras: Cultura, Educação e Linguagens – PPGCEL. Vitória da Conquista, 2017.

Inclui referência F. 138 – 140.

1. Gênero literário. 2. Oralidade - literatura. 3. Obra – Guimarães Rosa – Tutameia. I. Pereira, Márcia Helena de Melo. II. Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Programa de Pós- Graduação em Letras: Cultura, Educação e Linguagens – PPGCEL. III. T.

Catlogação na fonte: **Cristiane Cardoso Sousa – CRB 5/1843**

UESB – Campus Vitória da Conquista – BA

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO SUDOESTE DA BAHIA – UESB
Programa de Pós-Graduação em Letras: Cultura, Educação e Linguagens

ANA MARIA ROCHA SOARES

DE COMO A VIDA É PARA SER LIDA:
o linguístico e o poético na construção do universo em *Tutameia*

Banca Examinadora

Prof. Dr. Márcio Roberto Soares Dias (orientador/UESB)
Doutor em Letras (UFBA)

Prof.^a Dr.^a Maria das Graças Fonseca Andrade (UESB)
Doutora em Letras (UFMG)

Prof.^a Dr.^a Zoraide Portela Silva (UNEB)
Doutora em Letras

Vitória da Conquista, _____ de _____ 2017.
Resultado: _____.

A Sofia e Suri, duas bênçãos,
Duas estrelas-guia.

“*Duas* estrelas, duas estradas
Minha vida se espalha
Duas fragrâncias, minha essência
Minha trilha não se cala”

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Prof. Dr. Márcio Roberto Soares Dias, meu eterno professor. Minha inspiração em conhecimento, sabedoria, sensatez e, sobretudo, humildade: “A humildade é a parte mais bela da sabedoria” (Papa Francisco).

À professora Prof^a Dr^a Maria das Graças Fonseca Andrade, pelo incentivo à pesquisa e pelas contribuições bibliográficas que se fizeram indispensáveis para o desenvolvimento deste estudo.

À professora Prof^a Dr^a Zoraide Portela Silva, pelo parecer no Exame de Qualificação e respectivas sugestões tão pertinentes e significativas para o amadurecimento desta pesquisa.

Aos professores do PPGCEL, pelos conhecimentos teóricos compartilhados, assim como pelas enriquecedoras discussões empreendidas em sala de aula. De modo especial, à prof^a Dr^a Marília Flores Seixas, ao prof. Dr. Luiz Otávio Magalhães e à prof^a Dr^a Avanete Pereira Sousa.

Aos colegas da turma de 2015 do PPGCEL, pela amizade, pelo caminhar com “dores” e prazeres recíprocos. Em especial, à colega e amiga Elaine Donato, por se fazer presente nos momentos mais significativos desta minha etapa acadêmica.

À minha mãe Gicélia, entusiasta e incentivadora das minhas conquistas acadêmicas.

Ao meu esposo Nelson, pai de Sofia e Suri, pelo estímulo e compreensão diante das consequentes ausências quanto ao meu papel de esposa, companheira.

A CAPES, pelo apoio financeiro e estímulo à pesquisa.

RESUMO

A presente pesquisa se justifica por refletir, na obra *Tutameia – Terceiras Estórias*, de João Guimarães Rosa, os aspectos, aqui, considerados mais representativos da linguagem rosiana: as formas pelas quais o oral, o culto e o poético tecem, conjuntamente, seus fios numa unidade que se revela pela diversidade de obra; assim como as vias ou trilhas pelas quais uma diversidade linguística se entrelaça, se amalgama e se configura dentro de um caminho (ou “ponto paragem”) – de língua – que, ao se efetivar em unidade, se manifesta, paradoxalmente, pela pluralidade. Eis os aspectos típicos da prosa de Guimarães Rosa que, nesta pesquisa, se apresentam de grande relevância para a compreensão dos mecanismos linguísticos e poéticos que caracterizam a linguagem de *Tutameia*, já que o autor soube como nenhum outro explorar as virtualidades da língua; soube engendrar tão quanto recriar potencialidades de linguagem que se manifesta por uma lógica que é, a um só tempo, construída e construtora de mundos e de vida. Desse modo, se infintos são os itinerários e as “veredas” representadas nas estórias de *Tutameia*, também infinitos são os artifícios de Rosa no intento de garantir visibilidade a esse vasto repertório cultural e linguístico representativo do ambiente e da realidade específica que servem de referência para o escritor. Como tal, o presente estudo discute a lógica performativa adotada pelo prosador como mecanismo de evidência e notoriedade especialmente da língua oral, bem como discute os motivos temáticos e estruturais que justificam o caráter inovador na (des)articulação e configuração da língua e da obra aqui tomada como objeto de estudo. A presente pesquisa busca compreender como os “fios” da linguagem de *Tutameia* se “enredam” – na mesma proporção em que se “desenredam” – para formar uma “teia” que, “tecida”, se configura num todo de obra que “teoriza” ao mesmo tempo em que efetiva um novo processo de (re)criação de língua, bem como do fazer literário. Por conseguinte, os percursos linguísticos e poéticos trilhados pelo ficcionista constituem o nosso itinerário de leitura, de análise e de crítica. A linguagem do autor constitui, na obra, o espaço dos “pontos paragens” nos quais repousa nosso olhar aguçado em busca de compreensão e de estudos que possam se somar à fortuna crítica da obra rosiana.

PALAVRAS-CHAVE

Guimarães Rosa. Linguagem. *Tutameia*. Oralidade. Performativo. Procedimentos poéticos.

ABSTRACT

The present research is justified because it reveals, on the Guimarães Rosa's literary work entitled *Tutameia – Terceiras Estórias*, the most representative aspects of Rosa's language: the forms in which the oral, the cult and the poetic weave, together, its yarns as roads or tracks through linguistic diversity intertwine, amalgamate and configure itself inside a way (or "stop places") - of language – that, when effected as a unit, manifest paradoxically by the plurality. Here are typical aspects of the prose of João Guimarães Rosa. The author, in this research, demonstrate great relevance to comprehend the linguistic and poetic, characterizing mechanisms of the language of *Tutameia*, since the he knew as nobody how to explore the vitalities of language; knew how to exhaust its potential language manifested through a logical that is, at one time, made and maker of worlds and life. Therefore, as infinite are the itineraries and "paths" represented in the stories of *Tutameia*, immeasurable is the Rosa's advice in the attempt to guarantee visibility to this vast cultural and linguistic repertoire, which represents the environment and the specific reality that serve as a reference for our writer. In this way, the present research discuss the performative logic adopted by the prose writer (or poet?) as a mechanism of evidence and notoriety especially of oral language, such as discuss the thematic and structural reasons that justify the innovative character in the (des)articulation and configuration of the language and of the literary work here analyzed. The present research aims to comprehend how the "yarns" of the language used in the *Tutameia* "entangle" itself - in the same proportion as they disentangle themselves - to form a "web" that, "woven", is configured in a whole of work that "theorizes" while effective a new process of (re)creation of the language, such as the literary work. Consequently, the linguistic and poetic paths created by the fictionist make up our itinerary of reading, analysis and criticism. The Guimarães Rosa's language constitutes, in the literary work, a space where are found the "stop places" which ones our attentive eyes rest looking for understanding and studies that may be added to the critical fortune of the Guimarães Rosa's work.

KEYWORDS

Guimarães Rosa. Language. *Tutameia*. Orality. Performative. Poetic Procedures.

*Meu lema é: a linguagem e a vida são uma coisa só.
Quem não fizer do idioma o espelho de sua personalidade não vive;
e como a vida é uma corrente contínua,
a linguagem deve evoluir constantemente.*

(João Guimarães Rosa)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO:

Reflexões preliminares sobre os percursos da linguagem em <i>Tutameia - Terceiras estórias</i> , de Guimarães Rosa	10
--	----

CAPÍTULO I – A LINGUAGEM DO SERTÃO DE GUIMARÃES ROSA: AS PALAVRAS E AS COISAS SE CONFUNDEM NO UNIVERSO DE *TUTAMEIA*21

1.1. A lógica do performativo: a palavra materializa-se nas coisas do universo sertanejo	21
1.2. A lógica da linguagem e do mundo em <i>Tutameia</i>	27
1.3. A linguagem como projeção do universo interiorano	30
1.4. “Nós, os temulentos”: a palavra em sintonia com a vida (temulenta)	38
1.5. “No prosseguir”: a mobilidade da linguagem no ritmo do prosseguir da vida	42
1.6. “—Uai, eu?”: a diversidade de sentidos concentrados na palavra	49
1.7. A palavra acompanha o ritmo da vida	51

CAPÍTULO II – *TUTAMEIA*: A LINGUAGEM E A ESTRUTURA DA OBRA EM SINTONIA COM A (I)LÓGICA DA VIDA56

2.1. Os prefácios na lógica estrutural de <i>Tutameia</i>	56
2.1.1. Os prefácios de <i>Tutameia</i> : reflexões sobre a vida e sobre o fazer literário	57
2.1.2. Os prefácios como elementos “teorizantes” e metalinguísticos	59
2.1.3. <i>Tutameia</i> : uma estrutura de obra por uma leitura de vida	61
2.2. “Aletria e hermenêutica”: de que a vida pode ser lida pelo anedótico	65
2.3. “Hipotrérico”: criação e inovação linguística	70
2.4. “Nós, os temulentos”: a dubiedade da ficção e das coisas da vida	74
2.5. “Sobre a escova e a dúvida”: a ficção se confunde com a vida	79
2.6. Sobre a possibilidade das “Segundas estórias”	88
2.7. O processo metalinguístico em <i>Tutameia</i>	93

CAPÍTULO III – A METÁFORA EM <i>TUTAMEIA</i>: CRIAÇÃO E AMPLIAÇÃO DE SENTIDOS	97
3.1.O papel da metáfora ante a insuficiência do conceito	97
3.1.1. A metáfora como “contrassenso” wittgensteiniano	100
3.1.2. Considerações teórico-metodológicas acerca da metáfora	102
3.1.3. Considerações históricas sobre a Metáfora	107
3.2. A metáfora como superação do conceito em <i>Tutameia</i>	108
3.3.O papel da metáfora na criação e ampliação de sentidos nas estórias de <i>Tutameia</i>	112
3.3.1. Drizilda: a flor do “Arroio das antas”	113
3.3.2. “Desenredo”: a metáfora no “enredar” da vida	116
3.3.3. João Porém, Grande Gedeão e Quim: três processos de vida em metáfora	119
3.4. As metáforas culturais e os aforismos em <i>Tutameia</i>	122
3.5. A presença do “rio” em <i>Tutameia</i> : o símbolo em metáfora	124
“ORA FIM QUE ENFIM SE FECHOU” A LINGUAGEM DE <i>TUTAMEIA</i>	131
REFERÊNCIAS	138

INTRODUÇÃO:

Reflexões preliminares sobre os percursos da linguagem em *Tutameia - Terceiras estórias*, de Guimarães Rosa

O motivo do meu estudo sobre a obra de João Guimarães Rosa remonta a três momentos que se sucederam e culminaram na realização desta pesquisa. O primeiro momento se revela pelo processo encantatório que as primeiras leituras, ainda um tanto incipientes, da obra de Rosa exerceram sobre mim. Encantamento despertado pelo casual contato com uma das mais conhecidas histórias, ou melhor, estórias, do prosador: “A terceira margem do rio”, da obra *Primeiras estórias*. Sentimento tal despertado que, por sua vez, incitou o desejo de conhecer outras obras do nosso “famigerado” Rosa.

E, como um despertar de sentimento enseja sempre outro despertar de sentimento, minha ação se estendeu para um compartilhar de mais leituras da ficção rosiana. Eis o meu segundo momento. Considerei que meus discentes do Ensino Médio mereceriam ter um tempo dispensado à leitura de algumas obras do autor, assim como a momentos especiais de reflexão acerca das respectivas obras.

O meu terceiro momento se deu quando da necessidade de me fazer não só leitora embevecida pelo efeito encantatório ou pelo entretenimento que uma obra de qualidade literária suscita, mas – além disso – pelo desejo de me fazer crítica, de refletir sobre o processo responsável pelo mesmo encantamento e pelas contribuições que uma obra como a de um Guimarães Rosa pode deixar como legado. E, nesse terceiro momento, minha opção de leitura enquanto crítica da obra rosiana recaiu sobre *Tutameia – Terceiras estórias* (1967), cuja escolha se justifica pelas mesmas razões aqui explicitadas e, ademais, em virtude de, até o momento, *Tutameia* ter sido uma das obras rosianas sobre a qual a crítica tem se debruçado menos. E, nesse sentido, o resultado desta pesquisa pode render maior contribuição à fortuna crítica do autor.

Dada a vasta gama de possibilidades de aspectos representativos na obra, optamos por aquele cujo trabalho se patenteia com maior visibilidade e dá mostras de um percurso tão inusitado quanto se nos apresenta cheio de artifícios que, não só enriquecem e ampliam o léxico e as formas estruturais da língua, como também apontam novas formas de se construir e de refletir a linguagem e, portanto, o processo de criação literária.

Em suma, os itinerários da linguagem rosiana em *Tutameia* constituem os nossos percursos de leitura e de investigação mais detida. E, nesse intento, nosso aporte teórico

advém da Teoria Literária e das contribuições salutares da Filosofia, especialmente no campo da Linguagem. Daí o nosso refletir, aqui, as circunstâncias e as possibilidades de configurações da linguagem e, portanto, da obra literária.

O sentido e o significado da existência constituem o fulcro das preocupações que atravessam esse momento. E, de fato, a linguagem figura como principal mecanismo mediador das indagações e angústias do homem, uma vez que ela se revela não só como o instrumento que permite ao sujeito refletir sobre o mundo e sobre si mesmo, mas, sobretudo, por ela ser a viabilidade de constituição – e construção – do homem nesse mundo. A linguagem é reservada ao homem como forma de conhecimento de si enquanto sujeito que constrói – e se constrói – e é, paradoxalmente, o mesmo instrumento que faz dele um ser construído. Consoante Octavio Paz (1982), o homem se revela na/pela linguagem.

De fato, a língua se revela como manifestação por excelência da linguagem. E é pela língua – enquanto instrumento de compreensão do homem, bem como de inquirição atinente à condição desse homem no mundo – que a presente pesquisa se justifica. E, nessa perspectiva, a obra do escritor mineiro João Guimarães Rosa consegue ser uma amostra das inesgotáveis possibilidades da língua: em Rosa, a linguagem se desvela porquanto sempre revela (ou pretende desvelar) o homem. O engenhoso trabalho desse autor com a língua se mostra na mesma proporção em que se manifesta a preocupação com o homem. Na obra do escritor, as possibilidades da língua nunca se exaurem porquanto infinitas são as inquietações e angústias desse homem. Ilimitadas são as preocupações que se lhe apresentam tão quanto ilimitados são os artifícios do nosso prosador em buscar revelar (ou refletir) sua condição nesse mundo. Assim, a língua em Rosa caminha junto com a linguagem do mundo: ela se apresenta no mesmo dinamismo e sintonia da linguagem do homem que nele se insere.

Esta pesquisa parte da perspectiva de que o escritor João Guimarães Rosa tem um projeto de escrita que consiste, sobretudo, na valorização da diversidade linguística – especialmente a língua oral –, assim como na viabilidade de uma obra que aposta no papel que a língua assume enquanto fator preponderante na (re)construção e transformação do mundo. Nesse propósito, a obra *Tutameia – Terceiras estórias* – (1967) figura como uma produção literária com a qual o autor, mediante um trabalho minucioso com a língua, reflete – e faz refletir – a condição do homem (especialmente o interiorano) no mundo; destaca as circunstâncias e o significado da vida; bem como convoca (e potencializa) a linguagem na elucidação e criação de possibilidades de construção e de efetivação de uma vida (sertaneja) menos árdua, com mais leveza e brilho. Afinal, o próprio autor justifica sua insistência em

conjugar obra (em alusão, aqui, mais precisamente ao “conto”) e os aspectos da vida: “[...] retornei à saga, à lenda, ao conto simples, pois quem escreve estes assuntos é a vida e não a lei das regras chamadas poéticas” (in LORENZ, 1995, p. 30).

Tutameia é composta de quarenta estórias curtas – além dos quatro prefácios que as subdividem – cuja maioria é protagonizada por um viandante que se revela seja na figura de um vaqueiro, boiadeiro ou jagunço; seja de um caçador ou pescador; seja na figura de um cigano ou guia de cego. Quase todas as narrativas são ambientadas a céu aberto, onde o personagem, andarilho se encontra em viagem ou andança, num contínuo prosseguir. É aquele que vive a “travessia” apontada por grande parte da crítica da obra rosiana. Travessia que se manifesta em três aspectos: no itinerário do homem rural – nas andanças, nas viagens, na caça –; em seres ou elementos da natureza, em movimento – o rio, o boi, a vaca, o touro, o burro, a onça; se manifesta, ademais, no trabalho com a própria linguagem, que sugere ao mesmo tempo em que efetiva – poética e filosoficamente – a travessia. Destarte, em *Tutameia*, o dinamismo dos personagens, bem como a mobilidade e fluidez da vida são traduzidos pelo mesmo dinamismo da língua – palavra – que, ao tentar garantir o fluxo ininterrupto da existência, garante a si mesma enquanto língua em movimento: que muda, que altera, que, enfim, se efetiva na/pela vida.

Desse modo, o que se vislumbra com este estudo é como a linguagem de Rosa se efetiva análoga tanto a uma circunstância de movimento (prosseguir) – de imobilismo ou morosidade próprios da vida –, quanto em situações vividas por um (ou mais) personagem(ns) das estórias de *Tutameia*. A linguagem acompanha sugestivamente o prosseguir/fluir do homem, das coisas, dos fatos nas mais variadas circunstâncias da vida. Trajetória que se revela tanto no homem das histórias narradas, quanto nos caminhos trilhados e engendrados pela própria linguagem. Procedimento esse do autor em que o percurso do homem se identifica e se revela pelo percurso da língua: em contínuo e, às vezes, lento movimento e busca. Assim, o significante – a palavra – remete, poética, linguística e filosoficamente, ao significado da existência, da vida.

No capítulo I, discute-se como as variações de uma mesma língua – sobretudo a oral – se fazem representativas em *Tutameia*. Nela, o culto e o coloquial, o regional e o erudito, o popular e o formal, assim como o poético e a prosa fundem-se numa organicidade que revela as inúmeras possibilidades de que uma única língua é suscetível. Diversidade que se patenteia tanto no processo de representação do uso efetivo da língua oral – enquanto enunciação, fala –, quanto nos procedimentos de (re)elaboração, criação e restituição da língua nas suas mais variadas circunstâncias de uso específico. E o artifício de Guimarães Rosa nesse intento

incide sobre a própria palavra: procedimento com o qual esta adquire certa concretude, uma materialidade que se consubstancia da circunstância, da necessidade e local específicos em que a língua é efetivamente produzida (fala).

Essa oralidade desponta num procedimento performativo engendrado pelo autor que, não só concede à língua (oral) um lugar de eminência, mas especialmente a “emblemática” enquanto marca constitutiva da cultura de um povo ou de uma dada região. E isso se dá mediante mecanismos de (des)articulação /(re)articulação dessa mesma língua, com os quais o autor lança mão da modalidade padrão ou culta (em sua estrutura), dos neologismos e arcaísmos, mormente dos dispositivos poéticos. Nesse aspecto, o procedimento rosiano se dá de maneira em que a palavra se metaforiza e é potencializada em alusão (ou sugestão) às necessidades ou inquietações próprias de qualquer homem, seja ele ambientado numa região geograficamente demarcada, seja ele fora dos limites espaço-temporais. Portanto, nesse jogo poético/filosófico, o autor de *Grande Sertão: Veredas* consegue fazer do sertão o mundo, assim como do mundo o sertão.

Também, na obra em estudo, vislumbra-se a palavra que aponta ou sugere a possibilidade de ser do homem, da vida, enfim da existência; são assim questões metafísicas mediadas pelas metáforas. Daí dizer que dois mecanismos aí se revelam: a coisa – ou o estado de coisa – que, se não se manifesta em evidência na vida, consegue, na obra de Rosa, ser – ostensivamente ou não – a própria coisa que nomeia, ou mesmo a palavra criada (neologismo); e, ainda, o processo através do qual a palavra, ou expressão, é metafórica e filosoficamente sugerida. (Esta segunda discussão será tratada no terceiro capítulo deste trabalho.)

A relação de identidade entre a palavra e a coisa designada – realidade sociocultural do sertão – que se observa nas *Terceiras estórias* remonta aos estudos epistemológicos de Foucault em *As palavras e as coisas*, cujo postulado norteia este trabalho, sobretudo o capítulo II intitulado “A prosa do mundo”, no qual o filósofo discute as configurações que caracterizam o pensamento ocidental no período que antecede o século XVII. Na respectiva obra, Foucault aponta duas grandes rupturas das formas de conhecimento que prevaleceram desse período até a atualidade: a primeira delas constitui o marco inaugural do século XVII, cujo pensamento, baseado na similitude, é substituído pelo da representação; por sua vez, a segunda ruptura corresponde, conforme o filósofo, à concepção historicista, que inaugura nossa modernidade.

Estabelecer, aqui, uma relação com a concepção foucaultiana torna-se de grande pertinência, visto que Foucault busca compreender as bases do pensamento e, de fato, a

linguagem constitui o principal instrumento de efetivação e constituição do saber. E, no tocante à relação entre linguagem e literatura, Foucault parte da perspectiva de que a obra literária se situa (e se significa) no mundo dos signos de dada sociedade. No ensaio “Linguagem e literatura”, pronunciado em conferência de 1964 em Bruxelas, o aludido filósofo destaca:

[...] o fato de a obra literária ser feita não com ideias, com beleza, com sentimentos sobretudo, mas simplesmente com linguagem. Portanto, a partir de um sistema de signos. Mas esse sistema de signos não é isolado. Ele faz parte de uma rede de outros signos que circulam em dada sociedade, signos que não são apenas linguísticos, mas que podem ser econômicos, monetários, religiosos, sociais etc. A cada momento da história de uma cultura corresponde um determinado estado dos signos. Seria preciso estabelecer quais elementos atuam como suporte de valores significantes e a que regras obedecem esses elementos significantes em sua circulação. (FOUCAULT *in* MACHADO, 2000, p. 163)

Nesta pesquisa, far-se-á necessário compreender a linguagem enquanto mecanismo de mediação e de efetivação das relações do homem com o mundo na medida em que a obra literária – aqui tomada como objeto de estudo – é tratada como produção historicamente construída, cujos valores são pautados tanto nas postulações político-ideológicas de produção, quanto nas configurações socioculturais em que a ela se inscreve. A obra literária, aqui, é tratada como instrumento político-ideológico que responde a um momento específico e, como tal, constitui um meio de compreensão dos valores, condutas, crenças, pressupostos ideológicos e da cultura de uma época. É a linguagem que marca o pensamento de um dado momento assim como de um homem específico e, nesse sentido, a obra literária caracteriza-se não só como instrumento que constrói linguagens, mas, sobretudo, por ser uma ferramenta que permite repensar e (re)construir o mundo. E a obra de Rosa consegue ser um imperativo das relações que a linguagem, num momento específico, trava com o homem, com uma dada região e, enfim, com o mundo.

O que se discute no capítulo I desta pesquisa é justamente o mecanismo de materialidade que Rosa concede à palavra, quando ao destacar a diversidade linguística – sobretudo a oralidade – que constitui o repertório de uma única língua. E, nesse propósito, ciente do processo de mudança da língua, assim como das suas variações, o procedimento do prosador recai especialmente num trabalho de ressignificação e de rearticulação da língua. Isso se manifesta em procedimentos de (des)/ (re) articulação linguística: num desdobrar e articular de palavras, numa fusão insólita de elementos estruturantes e formadores dessa mesma língua. Nesse sentido, a perspectiva rosiana é trabalhar a palavra de maneira que ela consiga não apenas nomear ou dizer a “coisa”, mas que ela encerre, em si, uma “carga”

semântica que identifique um lugar, um homem, uma cultura, valores e, até mesmo, uma língua – elementos esses constitutivos de uma nação/mundo. Assim como na perspectiva foucaultiana, o autor de *Tutameia* faz da palavra aquilo que ela nomeia ou designa; dá-lhe a garantia de conservar, em si mesma, o ser/existir do objeto/fato da vida.

Eis aí o aspecto de maior relevância desta pesquisa cuja discussão recai no primeiro momento, que é pôr em evidência uma singularidade da obra rosiana: fazer restituir à palavra a condição de coisa; fazer a linguagem voltar ao tempo em que o signo garantia a similitude da palavra com o referente; em que mundo e linguagem se correspondiam numa relação de reciprocidade. A linguagem – palavra – em Rosa consegue transpor as coisas, os seres, os animais, a língua (fala), o homem de uma região sócio e culturalmente afastada da dita “modernidade” das regiões econômica e politicamente favorecidas. O sertão rural – com seus valores, sua cultura – aparece inscrito na linguagem, seja mediante a “palavra-coisa”, seja circunscrito numa frase, verso ou expressões que sugerem (visualmente) essa realidade-alvo tematizada pela obra.

A linguagem se desdobra em “ser” ao mesmo tempo em que define e/ou conceitua. E isso se sustenta prioritariamente pelo mecanismo poético. As associações metafóricas insólitas, bem como os recursos sonoros – onomatopeias, aliteraões, repetições, assonâncias, ecos – são potencializados num jogo performativo e filosófico. E isso se efetiva de maneira tal que a palavra, a proposição ou verso, na obra em questão, garantem o “ser” – da “coisa”, do fato, da circunstância –, ou mesmo o sugerir do “não-ser”, do “indizível” da existência. Eis a circunstância em que a palavra é, conforme Bakhtin (2004), ideologicamente marcada, circunscrita por aspectos socioculturais e linguísticos. Eis a língua situada numa circunstância, local e realidade específicos.

Como tal, cômico do papel representacional da palavra, com a consciência de que a relação entre o nome (palavra, conceito) e a coisa nomeada não se dá de forma direta, Guimarães Rosa, num mecanismo paradoxal, engendra uma lógica de linguagem (figurativa) na tentativa de fazer, conforme já dito, a palavra tornar-se “coisa”. Parece que num processo de destaque da vida sertaneja e rural, como que numa tentativa de visibilidade da língua oral/regional efetivamente potencializada, o autor busca exaurir todas as possibilidades de uso da linguagem e, como tal, valorizar a diversidade própria de uma única língua. Nesse capítulo I, analisamos os contos “Nós, os temulentos” (também prefácio), “No prosseguir” e “—Uai, eu?”, além de uma série de excertos cuidadosamente destacados de outras narrativas que compõem a obra.

Ademais, torna-se relevante, nesta pesquisa, elucidar os mecanismos adotados por Rosa quando da configuração da estrutura da obra em si – *Tutameia*. O performativo incide ademais numa lógica discursiva que prima por uma subversão na lógica de escrita comumente adotada pela produção vigente. Nesse sentido, os prefácios são, na obra, instrumentos de grande relevância, não só enquanto elementos estruturais da obra, mas, sobretudo, por funcionarem tanto como recursos “teorizantes” acerca do fazer literário, como também servirem de “pistas” – ou elementos norteadores – de leitura da obra em si. Essa será a discussão feita no capítulo II. A propósito disso, achamos de grande pertinência analisar, no respectivo capítulo, os quatro prefácios, a saber: “Aletria e hermenêutica”, “Hipotrérico”, “Nós, os temulentos” e “Sobre a escova e a dúvida”.

Nessa perspectiva, busca-se elucidar a proposta básica de cada prefácio: com “Aletria e hermenêutica” vislumbra-se a possibilidade de a ficção – ou melhor, a linguagem figurada – se mostrar como a forma mais eficaz de se proceder a leitura e interpretação da vida. Desse modo, o prefácio defende a máxima de que “a vida também é para ser lida” e que, portanto, sugere a “estória” no lugar da “história”.

Por seu turno, “Hipotrérico” é analisado como instrumento que trata o processo de criação de palavras – neologismos – como um mecanismo tanto de construção de sentidos quanto no processo de efetivação da linguagem nas circunstâncias de “reais” premências da vida cotidiana. Vislumbramos, com o respectivo prefácio, como a ficção pode (e deve) refletir na “real” necessidade de uso efetivo da língua.

Em “Nós, os temulentos”, ressalta-se como a ficção pode ser o meio mais viável de se chegar à dupla possibilidade de enxergar e interpretar a dita “realidade”. Apontamos, pois, como a respectiva anedota instiga-nos a refletir sobre os limites entre ficção e realidade, entre verdade e mentira e, por conseguinte, a questionar os sentidos de representação num mundo que é marcado – e, talvez – produzido pela “representação”.

Com “Sobre a escova e a dúvida”, observa-se como o prefácio, em si, constitui uma ilustração viva da mistura entre ficção e realidade. Discute-se como, com o respectivo prefácio, vida e ficção se interpenetram e se confundem e, nesse desdobramento, como a ficção consegue refletir o sério e o circunstancial da vida.

Assim, pelos prefácios, observa-se que o traço distintivo se patenteia não só na estrutura da obra, mas especialmente no “como” essa estrutura se mostra relevante na construção do sentido quando da efetivação da leitura. Subdividir as histórias em quatro prefácios já revela um artifício do autor em desviar o leitor das aparentes “ninharias” e, de maneira sutil e velada, intimá-lo a um olhar mais sério e atento para as coisas aparentemente insignificantes ou que

passam despercebidas no “correr” da vida. Até porque os prefácios não só impelem o leitor a uma reflexão sobre a vida, mas especialmente refletem e teorizam a própria linguagem e a relação desta com o mundo. Simões (1992), em *Guimarães Rosa: as paragens mágicas*, aponta essa peculiaridade dos prefácios. Ela assegura que eles funcionam como pistas de leitura na mesma medida em que servem como histórias que precedem e complementam as demais.

Ainda no capítulo II se discute como os mecanismos de estruturação de *Tutameia* podem ser recursos conscientemente empregados pelo autor para a possibilidade de uma dupla efetivação de leitura da respectiva obra.

Tal artifício do prosador remete-nos a considerar as ideias wittgensteinianas contidas no *Tractatus Logico-Philosophicus* (apud HADOT). Tal teoria torna-se indispensável por tratar da relação entre linguagem e mundo, sobretudo concernente à teoria da figuração, segundo a qual a estrutura da linguagem, isto é, a sentença relaciona-se paralelamente à estrutura do fato no mundo. Assim, a sentença em sua estrutura lógica figura projetivamente numa correspondência com o objeto desse mundo. Assim, cada figuração corresponde a um modelo de realidade, do mundo; corresponde àquilo que evidencia “condições de verdade”. O que se situa no nível do que “pode ser pensado”, uma vez que corresponde aos fatos situados no espaço lógico (do mundo). Por outro lado, no mundo há o que, segundo Wittgenstein, não pode ser dito pela linguagem. Há os limites do mundo e, na mesma medida, os limites da linguagem. Corresponde àquilo que o filósofo situa no nível dos “contrassensos”, do ilógico.

Considerando também a perspectiva metafísica da obra em estudo, Guimarães Rosa opera mediante o mesmo procedimento poético já vislumbrado, porém numa perspectiva em que o “não dizível” do fato ou da vida é manifestado pelo “sugerível” da coisa. Assim, a palavra – poeticamente (re)articulada – funciona como sugestão das inquietações e dúvidas existenciais; funciona como alusão a questões cujos caminhos só podem ser reservados às aporias filosóficas. Daí a linguagem que sugere poeticamente o existir, a vida, a possibilidade de vida, assim como o homem com suas inquietações, anseios e sonhos. Itinerários que só podem ser trilhados pela especulação metafísica.

As *Terceiras estórias* – considerando os limites daquilo que entra no campo da “inviabilidade do dizível ou pensável”, próprios do mundo – estrutura-se numa lógica que se incumbem de mostrar/sugerir, já que não consegue dizer, o ilógico ou desconhecido do mundo. Neste aspecto, a linguagem de Rosa se situa também no campo da metafísica. Daí dizer que *Tutameia* é engendrada em duas perspectivas de linguagem: a do representável (dizível), que se revela pela “palavra-coisa”, ou seja, aquilo que se situa dentro do campo do que a

linguagem consegue corresponder paralelamente, conforme já dito anteriormente; bem como a obra se apresenta pelo mostrável, o que se revela pelo que Wittgenstein classifica como “contrassenso”.

Para o que não é “dizível”, ou captável, ou melhor, aquilo que se caracteriza como “contrassenso”, o ficcionista busca viabilizar tal processo de sugestão – numa tentativa do “mostrável” – mediante procedimentos poéticos – sobretudo a metáfora – assim como as alusões metafísicas. Dessa forma, o sentido que a palavra assume na referida obra corresponde ao que, na teoria wittgensteiniana, se dá pela “possibilidade”, pelo “vir a ser”, e não exatamente um sentido atrelado a uma “verdade” dentro da realidade circunstante. O sentido se manifesta por uma “lógica” de linguagem que figura ou traça uma lógica de mundo – sertanejo/rural ou mundana – que apresenta uma *condição* de verdade. Aspecto esse que será discutido no capítulo III.

A terceira parte versa sobre a metáfora e os neologismos engendrados por Rosa como mecanismos de criação e ampliação de sentidos. É, pois, no capítulo III desta pesquisa que abordamos o trabalho que, em *Tutameia*, Rosa empreende com a linguagem poética, mais precisamente com a metáfora. Discute-se como o procedimento metafórico constitui um mecanismo que extrapola a clássica função de mero ornamento ou de incitação da emoção ou do deleite. Vislumbra-se como a metáfora é operada com vistas à criação (e sugestão) de significados e como seu papel se reserva à superação das circunstâncias em que a palavra (conceito) se mostra insatisfatória ou insuficiente ante a necessidade de designar, nomear as coisas, fatos e circunstâncias da vida, enfim ante o complexo e plural que se nos mostra o mundo. Nesse intento, é feita uma análise mais detida dos contos “Arroio-das-antas”, “Desenredo”, “João Porém, o criador de perus” e “Grande Gedeão”, além de breves considerações de excertos extraídos das várias narrativas nas quais se fazem mais visíveis os processos metafóricos em discussão.

Ademais, o elemento rio é imagem privilegiada nas narrativas que compõem *Tutameia*. Sua presença é, no terceiro capítulo, tratada como metáfora (ou mito) em alusão a circunstâncias mais sutis e complexas da vida: a ideia do *prosseguir* se vê metaforizada pela presença constante do rio. As “paragens” são sempre permeadas por águas de um rio, como que a evocar a ideia do ininterrupto, do contínuo da existência. As paragens são sempre contornadas pelo rio que não para... O que evoca a eternidade, o fluir da vida, o devir, o rumo ao destino... Nesse sentido, foram destacados vários excertos das narrativas em que se observa a presença do rio de forma mais evidente.

Daí a lógica da linguagem de Rosa: o trabalho que busca reiterar a circunstância exata da coisa/fato, ou mesmo o sugerir do vago/desconhecido do mundo. Eis a razão dos procedimentos rítmicos, a musicalidade numa obra que se quer em prosa como simulação da circunstância do mundo. Daí a tentativa de similitude entre a palavra (ou verso, sentença) e objeto aludido (fato ou ação).

Tem-se com as *Terceiras estórias* a linguagem que vislumbra a perspectiva wittgensteiniana de se efetivar enquanto “projeção” do que pode vir a ser um mundo/sertão. Tal empreendimento rosiano consegue ser a figuração de circunstâncias possíveis de vida dentro de uma realidade política e sociocultural desfavorecida e, na maioria das vezes, marginalizada. Em quase todas as estórias, Rosa consegue apontar uma beleza e encanto como próprios da “realidade” de um povo cuja vida estaria, aos olhos de muitos desavisados, fadada à miséria e à mediocridade. O aparentemente banal, o corriqueiro ou prosaico conseguem revelar o profundo, significativo e encantador da vida que – seja nos limites do universo rural, seja no além das fronteiras geográficas – precisa, e merece, ser desdobrada no *fluir* da existência ou no seu “devir”.

Desse modo, a forma com que tais aspectos são abordados faz superar a visão primeira e desavisada acerca das aparentes “ninharias” de que trata o nosso prosador. Elas figuram, na obra, como pretexto de reflexão sobre questões de profundidade maior, bem como servem de fundamento para se repensar possibilidades de vida – talvez menos – árida, como mais promissora e de mais encantamento. *Tutameia* abre espaço para o simples e belo da vida; aponta para uma leveza de espírito de um homem que ultrapassa e supera as agruras de um sertão/mundo. Afinal, as palavras de Décio Pignatari (2011) certamente traduzem melhor tal façanha do escritor:

O sertão do Rosa é tão real e irreal ou, como diria o Roland Barthes, arreal, é um sertão arreal, [...] Então é essa coisa, ele faz uma descrição estranha, rústica, rude de um sertão que não se sabe bem onde está, mas que na verdade é a projeção arreal de uma paixão estranha. (*in* Depoimentos sobre João Guimarães Rosa e sua obra, p. 38)

Rosa potencializa a língua de duas maneiras – diversas e opostas: da mesma forma com que ele confere à palavra o dinamismo representativo do mesmo dinamismo (fluir) da existência, ele atua num procedimento inverso: quando concede a essa mesma palavra uma “carga” significativa – quando da “palavra-coisa” - de forma que ela, a palavra em si, consegue representar ou traduzir o processo de imobilismo, que também se faz presente no correr (fluxo) da vida.

Como tal, o presente estudo nos permite estabelecer uma relação de *Tutameia* com as circunstâncias, com os seres, com as histórias de vida, com a paisagem, com os fatos ou coisas, com a língua, enfim com tudo aquilo que compõe o painel do universo sertanejo. As *coisas* e os aspectos que, num primeiro momento, parecem irrelevantes apresentam-se como elementos fundantes dos motivos – composicionais e temáticos – que Rosa, com seu engenho e astúcia, faz figurar como dignos de uma obra como as *Terceiras estórias*.

CAPÍTULO I

A LINGUAGEM DO SERTÃO DE GUIMARÃES ROSA: AS PALAVRAS E AS COISAS SE CONFUNDEM NO UNIVERSO DE *TUTAMEIA*

*Fome de tudo – de conhecer por dentro –
fome do miolo todo, do bagaço,
da última gota de caldo.*

(Guimarães Rosa)

1.1. A lógica do performativo: a palavra materializa-se nas coisas do universo sertanejo

Com quase todas as histórias ambientadas a céu aberto – conforme observou Benedito Nunes (2013) –, *Tutameia* nos apresenta o cenário representativo do ambiente rural, do homem sertanejo. Observa-se, na obra, o modo especial com que Guimarães Rosa aborda o modo de vida, valores, anseios e inquietações desse homem interiorano. O autor confere atenção especial à forma como se efetiva a língua¹ – mais precisamente a fala – dentro de uma circunstância sociocultural específica. Desse modo, a língua – sobretudo a modalidade oral – se nos mostra condizente com as condições culturais, regionais e políticas em que o falante se encontra inserido.

Na obra, a língua oral desponta como a variedade que identifica e melhor representa a realidade sociocultural do homem sertanejo, o qual se revela tanto na figura de um vaqueiro, jagunço, meeiro, lavrador ou ribeirinho, quanto na pele de um fazendeiro e até mesmo cigano. Nas quarenta narrativas – além dos prefácios – de *Tutameia*, a vida rústica sertaneja se revela tanto pela oralidade pretensamente representativa da fala efetiva desse homem rural, quanto pela mesma oralidade posta em evidência mediante um trabalho linguístico/poético que, não só garante visibilidade a essa variedade linguística, mas que, sobretudo, assegura-lhe um espaço representativo que outrora fora reservado à modalidade de prestígio (variedade culta).

E, nesse processo, a língua é posta em condição de materialidade de tal modo que a palavra consegue encerrar, em si, aspectos socioculturais que revelam e identificam um espaço (região), a cultura, valores e o modo de vida de um homem específico. Proeza essa de Guimarães Rosa que se manifesta mediante procedimentos de rearticulação da língua

¹ Neste capítulo, sempre estaremos fazendo uso dos termos *língua* e *linguagem*, cujas definições se sustentam na perspectiva saussuriana: a língua é, aqui, tomada como um produto social resultante de convenções adotadas por esse mesmo grupo; constitui uma das formas de manifestação da linguagem, uma parte essencial do conjunto dos fatos da linguagem (Cf. SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*. Cap. III – Objeto da Linguística: “A Língua: sua definição”, p. 15-28).

normativa e, sobretudo, mediante um jogo poético que consegue fazer da palavra – língua – a coisa mesma em que ela se materializa. O que se efetiva especialmente com os processos de (re)criação de palavras – mediante jogos inusitados de des/rearticulação de vocábulos em processos de composição e derivação de palavras, bem como com a adoção das onomatopeias, aliterações, assonâncias, rimas internas, ecos, repetições e quaisquer outros mecanismos próprios da linguagem predominantemente poética.

Daí considerar que o autor, além de exímio prosador, se revela como poeta. Leminski assim pondera sobre a relação entre poesia e linguagem:

A atividade poética é uma coisa voltada para a palavra enquanto materialidade, a palavra enquanto coisa do mundo. O poeta é, na sua óbvia paixão pela linguagem porque um poema propriamente não tem um significado, ele é o próprio significado. Por isso, os poetas são intraduzíveis. (LEMINSKI, 1991, p. 28)

E é esse trabalho específico de materialidade da palavra (de que fala Leminski); é esse fazer da palavra a “coisa” tanto de maneira poética quanto no plano linguístico; é por esse trabalho de conferir à linguagem uma concretude em que ela se mostra tanto ostensiva quanto alusivamente o que nos permite vislumbrar um Rosa poeta. Apesar de tal engenho do autor, cumpre, conforme já o dissemos, reportar à perspectiva epistemológica abordada por Foucault em *As palavras e as coisas* (1999), mais precisamente o capítulo II, intitulado “A prosa do mundo” que aborda o período que se estende ao século XVI e que, consoante o filósofo, caracteriza-se pelo sistema de conhecimento baseado na similitude.

Foucault discute como a linguagem se articula numa interdependência com o mundo, de modo que, nessa relação, o signo consegue ser a marca ou a duplicação das coisas que designa. Configura-se um momento cuja organização do pensamento se sustenta por articulações que garantem essa similitude, a saber: *convenientia*, *aemulatio*, analogia e simpatia. Como tal, estes constituem os processos que organizam e asseguram a forma de pensar e conceber o mundo. Tal configuração é assim caracterizada:

O mundo enrolava-se sobre si mesmo: a terra repetindo o céu, os rostos mirando-se nas estrelas e a erva envolvendo nas suas hastes os segredos que serviam ao homem. A pintura imitava o espaço. E a representação – fosse ela festa ou saber – se dava como repetição: teatro da vida ou espelho do mundo, tal era o título de toda linguagem, sua maneira de anunciar-se e de formular seu direito de falar. (FOUCAULT, 1999, p. 23)

Tem-se, desse modo, uma concepção de mundo cuja linguagem garante a existência das coisas do mundo; mundo em que a palavra se processa numa correspondência análoga aos

elementos que nomeia. Da mesma forma com que as coisas no mundo se correspondem, a palavra também assume um espaço nessa cadeia mundana na medida em que ela consegue ser uma reduplicação, uma espécie de espelho (ou reflexo) das coisas. Nessa perspectiva de linguagem, o signo não se caracteriza como algo separado do mundo, mas sim como um elemento (ou coisa) desse mundo. Como tal, é a ordem das próprias coisas que determina a relação do signo com seu conteúdo.

Em *As Palavras e as coisas*, Foucault primeiramente caracteriza o momento que se estende até o século XVI, recorte que, para o presente estudo, constitui o de maior relevância. Consoante o filósofo, o fundamento de tal episteme caracteriza-se pelo sistema de conhecimento baseado na semelhança. Consiste na categoria de pensamento segundo a qual a palavra (enquanto signo) é aquilo que revela o ser do mundo numa relação de similitude. E, nesse processo, as semelhanças são assinaladas pelo signo: o visível (da palavra) que marca a invisibilidade do similar. Existe, desse modo, uma interdependência entre linguagem e mundo: a palavra consegue ser (e revelar) a coisa à qual ela está ligada numa relação de identidade; a linguagem consegue ser a coisa que nomeia; o signo chega a ser a marca visível do que designa.

Nesse momento, busca-se com a escrita uma transcrição do visto, uma tentativa de aproximar a estrutura da linguagem (palavra) à estrutura da coisa. Uma tentativa de a palavra assegurar, em si, o empírico, o visto. Assim, falar (ou escrever) a “coisa” consiste em ver essa “coisa”. O signo é algo que traz, em si, uma informação, um conhecimento acumulado e que precisa ser decifrado. Aí a relação que se estabelece com o signo constitui a mesma que se estabelece com a coisa (do mundo); o signo corresponde – pela semelhança com a coisa – a algo que deve ser interpretado, desvendado, o que pode ser feito pela *Divinatio* (adivinhação) e/ou erudição.

Ainda na perspectiva foucaultiana, o momento que marca a ruptura com a categoria de pensamento regido pela semelhança estende-se do século XVII ao XIX. Instituem-se novos saberes fundados em uma ordem que tem como princípio a análise; ou seja, a razão constitui a forma de instituir, em signos, atos de conhecimento. Parte-se da concepção de que a palavra não mais se sustenta enquanto “coisa”; pelo contrário, ela figura como uma compensação diante da ausência da coisa. Ela entra com o papel de fazer as vezes de uma ausência: como representação daquilo que não se encontra. É chegado o momento em que as palavras e as coisas se separam. A elas cumpre apenas o papel de dizer (sobre) a coisa, mas não mais de “ser” tal “coisa”. Não mais a palavra – coisa – originalmente demarcada, mas a palavra que nomeia por ter sido convencionalmente designada para tal. As coisas agora são representadas

não por terem previamente um nome, mas por serem anteriormente analisadas e, posteriormente, nomeadas. O signo, doravante, significa o que nele foi depositado.

A nomeação das coisas agora se dá justamente por haver a possibilidade de elas serem representadas. Não mais se nomeia a coisa, mas sim o ser da representação. A palavra, assim, deixou de ser a marca e passou a ser a transcrição fiel e neutra do mundo. Do mesmo modo, a busca pelo conhecimento do sentido encoberto da palavra (*divinatio*) é substituída pela observação prévia e, conseqüentemente, a nomeação. Agora, em vez da restituição da linguagem (do seu sentido original), dá-se a efetivação da linguagem – palavra – após o visto (da coisa). A palavra deixa de se misturar às coisas e passa a ser signo transparente da percepção e do discernimento, portanto fruto de uma composição racional. Nas palavras de Foucault:

É aqui que o saber rompe seu velho parentesco com a *divinatio*. Esta supunha sempre signos que lhe eram anteriores: de sorte que o conhecimento se alojava inteiramente na vaga de um signo descoberto, ou afirmado, ou secretamente transmitido. Tinha por tarefa fazer o levantamento de uma linguagem prévia distribuída por Deus no mundo; é nesse sentido que, por uma implicação essencial ele adivinhava, e adivinhava o *divino*. Doravante, é no interior do conhecimento que o signo começará a significar: é dele que tirará sua certeza ou sua probabilidade. (FOUCAULT, 1999, p. 82)

A segunda grande ruptura apontada por Foucault consolida-se a partir do século XIX e vai até a atualidade. Momento esse marcado pelo historicismo. O trato com a linguagem é atravessado pela preocupação com a análise do sentido e da significação. Contudo, nosso momento é perpassado por questões que, se não invalidam, põem em xeque a pertinência e a eficácia da linguagem quanto à incumbência de esta tentar dar conta das aflições e dúvidas do homem, assim como daquilo que se pretende ser “realidade” desse mundo. É porque entre o que a palavra diz e aquilo que ela nomeia abriu-se, de repente, um hiato; interpôs-se uma mediação que, em vez de revelar – seja pela similitude, seja pela representação ao vazio –, dá espaço a uma desconfiança quanto a uma ordem (das palavras e das coisas) determinada pelo pensamento, pela razão. Instalou-se um sentimento de descrença de que a linguagem consiga ser fiel ao que designa ou de que consiga ser a evidência exata daquilo que pretende nomear (ou designar). Sua neutralidade cai por terra e cede lugar a um pensar sobre o próprio pensar e, conseqüentemente, sobre a própria linguagem.

Questionam-se, hoje, o pensamento, o homem e a linguagem. O ser do homem não mais se confunde com o ser da linguagem, do pensamento (representações). Questionam-se, portanto, os discursos que são, em si, a representação da representação. Há uma ruptura entre

o ser e o pensar. Assim, o tempo de agora cede espaço ao historicismo e às reflexões filosóficas (especialmente atinentes à linguagem).

A concepção de representação, hoje, abre espaços para se questionar até que ponto o homem pode se eximir dos domínios representacionais; em que medida o pensamento (e, portanto, a linguagem) consegue abster-se das representações. Questiona-se a possibilidade de o pensamento sair do campo das representações e em que medida ele é fidedigno a uma dada realidade. A linguagem, que outrora parecia transparente, fiel ao “veraz”, agora se nos mostra fragilizada diante da sua suspeitada insuficiência ou limitação. Enquanto representação, até que ponto a palavra (ou linguagem) assegura o veraz? Ou, ainda, uma vez que tudo é perpassado pela linguagem, tudo parece caminhar para a perspectiva de “até que ponto existe a realidade”, ou “em que medida a realidade não é representação?” Vive-se o momento em que, conforme Frege (ARAÚJO, 2004, p. 65), “entender-se um sentido nunca assegura sua referência”. Questiona-se se as palavras são suficientes e se circunscrevem os conceitos, assim como até que ponto esses conceitos seriam imagens ou signos das coisas reais. Nesse sentido, assevera Araújo (2004, p. 66):

(...) o sentido tem a ver com o caráter compartilhado da linguagem. Ele pode ser a propriedade de muitos sinais, é o “tesouro comum dos pensamentos da humanidade”, diz Frege (1978:65). A estabilidade da referência não assegura que o sentido da expressão permaneça o mesmo. Ao lado de sentido e referência, Frege introduz a noção de REPRESENTAÇÃO (grifo da autora) que é subjetiva, e inclui todas as associações ligadas ao sentido.

Não obstante, caminhando em via oposta, Rosa se furta a essa descrença ou a um possível imobilismo diante da linguagem. A língua trabalhada pelo autor de *Tutameia* se mostra com tamanha versatilidade a ponto de inovar o vocabulário, restituir vocábulos, adotar empréstimos de outras línguas, reiterar expressões e vocábulos, bem como fundir a poesia na prosa. Isso tudo num trabalho de alargamento e de tentativa de suficiência da língua (ou linguagem) quando em circunstâncias em que a palavra ou o conceito se mostram insuficientes e/ou insatisfatórios diante do que se lhe outorga mostrar ou representar. Sutilezas essas já assinaladas por Benedito Nunes:

Essa linguagem resultou de uma exploração pluridimensional da língua portuguesa, cujas diversas camadas, a arcaica, a erudita e a popular, dominadas e aprofundadas pelo romancista, foram por ele inventadas numa prosa que flui poeticamente e que, poeticamente, revoluciona sintaxe e semântica estabilizadas, a uma dobrando em moldes flexíveis que têm a sua estrutura própria, à outra enriquecendo com uma potência verbal inédita, capaz de fazer reviver palavras mortas, universalizar regionalismos, assimilar vocábulos de outras línguas e criar outros novos,

especialmente com elementos do linguajar sertanejo, principal fonte do autor. (NUNES, 1969, p. 198)

Daí a pertinência da relação com a obra *Tutameia* já que Guimarães Rosa, conforme aqui se discute, realiza um projeto: garantir na literatura um espaço representativo do modo de vida, assim como da língua (oral) próprios do homem interiorano. Nesse aspecto, a adoção pelo processo de materialidade da palavra (ou língua) constitui uma das formas de levar a cabo tal pretensão: em Rosa, a palavra se concretiza na “coisa” pretensamente exata e representativa desse mundo/sertão.

Na obra do autor, a palavra se condensa e consegue encerrar em si a coisa nomeada, aquilo que se revela na *palavra-coisa*: essa que se configura numa relação de similitude com os elementos do mundo/sertão. É a palavra que se revela ostensivamente enquanto “coisa-elemento” na mesma proporção que encobre o “fundo” (de significados ocultos) que a ela subjaz. Ocorre aí aquilo que Foucault classifica como *aemulatio*: “uma espécie de conveniência, mas que fosse liberada da lei do lugar e atuasse, imóvel, na distância.” (p. 26). Uma figuração que revela que

Por essa relação de emulação, as coisas podem se imitar de uma extremidade à outra do universo sem encadeamento nem proximidade: por uma reduplicação em espelho, o mundo abole a distância que lhe é própria; triunfa assim sobre o lugar que é dado a cada coisa. Desses reflexos que percorrem o espaço, quais são os primeiros? Onde a realidade, onde a imagem projetada? (FOUCAULT, 1999, p. 26-27)

No ensaio “Linguagem e literatura”, Foucault assim se pronuncia acerca da linguagem literária:

[...] em suma, a linguagem é tanto o fato das palavras acumuladas na história quanto o próprio sistema da língua. Segundo, a obra: há essa coisa estranha, no interior da linguagem, essa configuração da linguagem que se detém em si própria, se imobiliza e constrói um espaço que lhe é próprio, retendo nesse espaço o fluxo do murmúrio que dá espessura à transparência dos signos e das palavras. Erige-se, desse modo, o volume opaco, provavelmente enigmático, que constitui a obra. (FOUCAULT *in* MACHADO, 2000, p. 140)

É essa mesma especificidade da linguagem literária (observada por Foucault) o que caracteriza o trabalho que Rosa confere à palavra: atribuir-lhe uma espessura que a obriga a sair da transparência. É um processo com o qual a palavra se condensa e se materializa em significado, de tal modo a tornar-se “coisa”. E *Tutameia* se faz desse engenhoso condensado

dos signos e das palavras: se configura em obra que carrega em si o “murmúrio” específico da linguagem que faz dela uma digna obra literária.

Paulo Andrade (2001), em sua dissertação de mestrado, discute esse mecanismo de materialidade ou coisificação que Rosa confere às *Terceiras estórias*: processo esse que, consoante o estudioso, não recai somente na palavra, mas incide, sobretudo, na *letra*. Ele discute como esta consegue ser uma unidade corpórea capaz de abarcar – e condensar em si – imagens, espaços, vidas, enfim, estórias que se manifestam, a um só tempo, incrustadas e depositadas na imagem sígnica da letra, que, por sua vez, funciona tanto como palavra, quanto como um todo (texto/escrita). O crítico ressalta que:

[...] podemos destacar um trabalho de linguagem que resgata, na escrita, um outro pensamento sobre a letra e, portanto, sobre si mesma. No limite entre o poético e o sagrado, Guimarães Rosa expõe o corpo desnudo das palavras: a sua face de *coisa*, a sua *literalidade* (grifos do autor); [...]. (ANDRADE, 2000, p. 27)

Daí considerar que a letra funciona como peça-chave de se buscar a “hermenêutica” capaz de revelar os sentidos que subjazem às palavras organizadas na composição de *Tutameia*. A mesma perspectiva que, aqui, buscamos vislumbrar o sentido que subjaz ao “fundo” da palavra *coisa* com que Rosa nos apresenta o cenário e o modo de vida interiorano na respectiva obra.

1.2. A lógica da linguagem e do mundo em *Tutameia*

A obra em estudo faz o leitor viajar por duas vias: pelos novos percursos trilhados pela linguagem, assim como pelos itinerários em que perfilam os diversos personagens de *Tutameia*. Os contos, cuja maioria foi publicada primeiramente na revista *Pulso*, apresentam-se em narrativas curtas, densas, histórias aparentemente não concatenadas e cuja organização, conforme Vera Novis, mais parece uma espécie de “colcha de retalhos” (1989). Daí um performativo que se revela, ademais, no próprio descontínuo das narrativas, as quais se apresentam entremeadas de digressões que, além de interromperem as histórias, impelem o leitor a refletir não apenas sobre a vida, mas também sobre o próprio fazer literário/poético. A própria disposição dos prefácios, bem como o caráter metalinguístico que os caracteriza confirmam tal “anomalia” linguística e estrutural que Rosa, conscientemente, empreende. Aspecto esse que será discutido no capítulo II desta pesquisa.

Daí ressaltar o processo performativo do trabalho de Rosa na obra em estudo, já que, nessa lógica de linguagem, o autor instaura um sertão na mesma medida em que institui novas formas de engendrar a língua. E um dos principais dispositivos nesse intento consiste na adoção do poético como tentativa de dar conta da circunstância, do fato, da língua ou da coisa característica do sertão rural. Observa-se com esse procedimento de “materialidade” da palavra o compromisso do autor mineiro com a conjuntura sociocultural própria do espaço/região que ele elege, como merecidamente representativo, para figurar numa obra que se quer literária.

Benedito Nunes (2013) reconhece esse trabalho de potencialidade poética que Rosa imprime em *Tutameia*:

As quarenta estórias de *Tutameia*, de Guimarães Rosa, distribuídas em quatro grupos, cada um dos quais antecedido de prefácio, estão poeticamente ordenadas. São estórias de uma só estória; são casos exemplares, a modo de diversa figuração de grande fábula ou mito. (p. 116)

O performativo do autor se revela num processo de tamanha reelaboração da linguagem a ponto de desestruturar, infringir a dita “norma culta” e fazer desta mesma modalidade linguística um dos principais recursos de reorganização e de efetivação de novas estruturas e vocábulos. A constante recorrência aos neologismos e as associações insólitas resultantes dos desmembramentos de elementos formadores da língua conseguem ser a prova cabal de tal desfaçatez rosiana. Ademais, os arranjos poéticos entram nessa re/organização não só da língua, mas, sobretudo, quando na busca de evidência dessas novas estruturas e das novas formas de sentido engendradas. O poético funciona como mecanismo que reitera, reproduz, sugere e concretiza as “coisas” que se pretendem espelho ou reduplicação daquelas que se querem nomeadas (ou que servem de referência).

Eis o trabalho de tentativa de “coisificação” da língua: a palavra tenta abrigar em si o sentido exato daquilo que nomeia. Eis um Rosa “artífice” da palavra: aquele que a engendra na mesma medida em que engendra sentidos, em que produz um mundo que se instaura como projeção/similitude do mundo/referência (sertão). Nesse sentido, Rosa prima duplamente pela tradição: a tradição letrada como instrumento de viabilidade (e visibilidade) da tradição de uma cultura e de uma língua oral; e a tradição oral, representativa do mundo que serve de referência para o prosador. Nesse aspecto, ele trata a língua enquanto artefato, objeto de “decoro” que viabiliza o “não-decoro” ou o “vulgarmente” usual (oralidade). Aí a língua

normativa e a tradição poética são potencializadas com o fito de dar notoriedade à língua que se opera nas circunstâncias efetivas de uso.

Concernente a esse trabalho de criação/recriação da língua oral, Galvão (1972) reconhece tal mecanismo performativo adotado por Rosa:

Mas é preciso lembrar que se trata de “fala” e não de fala. A magnífica oralidade do discurso é uma oralidade *ficta*, criada a partir de modelos orais mediante a palavra escrita. (GALVÃO, 1972, p. 70)

Como se sabe, o cenário escolhido por Rosa para ambientação de suas histórias (ou estórias) recai preferencialmente sobre o sertão mineiro, um espaço – sobretudo rural – e representativo da linguagem predominantemente oral. Lugar de origem do prosador, bem como ponto ou itinerários de visitas ou de viagens recorrentes empreendidas por ele em tempos posteriores, quando sua produção literária se dará de maneira mais intensa. Sobre essa adesão de Rosa às circunstâncias socioculturais em que a língua é efetivamente potencializada, assim como sobre essa sensibilidade do autor a essas fontes (econômicas, geográficas e culturais) dos processos de produção e de efetivação da fala desse homem, Vasconcelos salienta:

Os homens com quem conviveu no sertão, e Rosa devia saber disso, faziam parte “da imensa maioria, 85%, formada por posseiros, pequenos proprietários, assalariados temporários ou permanentes, extremamente pobres e miseráveis” que compunham a estrutura social do campo brasileiro. Em 1952, quando Rosa retorna ao Brasil, “41 milhões de brasileiros viviam no campo, em vilarejos e cidadezinhas com menos de 20 mil habitantes, um contingente que os habitantes do mundo urbano viam como “matutos, caipiras, jecas”, com “olhos”, portanto, de gente moderna, ‘superior’, que enxerga gente atrasada, ‘inferior’. [...]

[...] entre natureza e história, isto é, entre a paisagem que se observa e descreve e a terra que se ara, se cultiva e onde se trabalha. Mas é, sobretudo, o lugar de uma fala onde Rosa foi buscar as fontes arcaicas da linguagem. Em Guimarães Rosa, o povo, longe de ser representado como distante e exótico, surge como detentor de um saber e como depositário do segredo da linguagem. É conhecida a intenção do autor de fugir de “uma língua já saturada”. (VASCONCELOS, 2008, p. 384-385)

Um dos procedimentos rosianos em *Tutameia* consiste, por conseguinte, em elucidar, dar visibilidade a esse “segredo da linguagem” a que alude Vasconcelos, consiste em garantir a integridade, as idiossincrasias e peculiaridades do falar e da cultura dessa realidade interiorana. Nesse intento, o prosador congrega falares, culturas, costumes, línguas e valores desse universo que se mostra, a um só tempo, específico e abrangente. É no “fundo” dessa linguagem operada pelo autor em se deposita esse manancial de valores, em que se encontra embutida essa realidade que, mesmo sendo inerente a um espaço geográfico e um homem

específico, consegue revelar – do seu fundo – aquilo que também identifica outros espaços e outros homens. Valores esses que, conjugados e elididos, se condensam e se depositam na “palavra-coisa” conscientemente *performatizada* por Rosa. Mundo esse recriado e figurado numa lógica que, ao visibilizá-lo, dá-lhe a garantia de um espaço de maior relevância e reconhecimento no cenário da cultura e da sociedade brasileiras.

Destarte, o projeto em *Tutameia* consiste, essencialmente, em engendrar uma lógica de linguagem que configure uma lógica de mundo condizente com esse mundo referencial, que é o sertão – sobretudo o mineiro. Linguagem essa que, dentro de sua lógica, reafirma uma realidade de mundo (e de língua) na mesma medida em que configura possibilidades de experiências e de vida paralelas a essa realidade que se intenta revelar – e desvelar. E, como tal, esse procedimento do autor mineiro vislumbra o que, consoante Hadot (2014), o filósofo Wittgenstein elucida no seu *Tractatus Logico-Philosophicus*, no qual adota uma postura lógica de linguagem cujo fundamento se dá numa relação paralela linguagem/mundo.

1.3. A linguagem como projeção do universo interiorano

A relação que estabelecemos com a teoria de Wittgenstein se faz pertinente porquanto a obra em estudo – com as suas 40 histórias que identificam o modo de vida interiorano, rural – vislumbra uma linguagem que aponta as “condições de verdade” ou possibilidades de vida para esse mundo/região específico. Circunstâncias essas que se efetivam num procedimento de “concretude”/paralelismo da palavra, ou seja, aquela em que a palavra consegue encontrar (ou marcar) no mundo um estado de coisa com o qual se corresponde enquanto descrição e/ou nomeação.

No *Tractatus*, Wittgenstein situa a linguagem no nível da proposição que, por sua vez, é caracterizada pela imagem lógica dos fatos (do mundo) que ela – a proposição – representa. Desse modo, considerando a ideia de Wittgenstein de que “O mundo é o conjunto do que efetivamente ocorre, o conjunto das ocasiões, o conjunto dos casos reais” (*apud* HADOT, p. 47), então a proposição corresponde a uma figuração lógica que mantém relação similar ou paralela com o fato – ou melhor, com a possibilidade do fato (no mundo). Assim sendo, segundo o estudioso, o conjunto das proposições figuradas funcionam como imagens paralelas ao mundo. O que se observa nos trechos destacados por Hadot (2014, p.49):

“À configuração dos signos simples na proposição representada simbolicamente corresponde à configuração dos objetos na situação real” (3.21). “A proposição é a figuração de uma situação real na exata medida em que ela está logicamente articulada” (4.032). A proposição, portanto, tem em comum com a realidade a forma lógica (4.12) e pode-se conceber a forma lógica como uma configuração de símbolos que representa a configuração do fato.

Pode-se dizer, então, que essa tentativa de materialidade da palavra com que Rosa busca evidenciar não só esse mundo sertanejo, como também a própria língua (oral) – representativa dele – se revela, conforme discussão nesta pesquisa, nessa mesma lógica de “configuração de símbolos” de que trata Wittgenstein. Afinal, nas *Terceiras estórias*, não só a linguagem é articulada numa lógica em que figura um sertão (ou um mundo rural) paralelo àquele que se apresenta no mundo (região) que o prosador toma como referência, como também a língua (oral) se apresenta revestida de um engenho poético/performativo que, ao mesmo tempo em que singulariza e evidencia essa língua, produz um efeito de concretude que a torna familiar dentro dessa realidade/mundo - tanto o lógico (sertão projetado pelo autor), quanto o referencial (sertão mineiro). Daí dizer que a obra se destaca, sobretudo, por situar o sertão dentro de uma projeção, que é a de sertão/mundo.

Nesse sentido, a lógica da obra se revela seja pela figuração de um sertão (mundo) possível, seja pela configuração da própria palavra quando esta se revela como “coisa” paralela ao fato (ou estado de coisa) desse mesmo sertão/mundo. E, nessa (con)figuração de sertão, a língua oral merece destaque por, primeiramente, ser representativa de um modo de vida ou de um espaço econômica e socialmente afastado das regiões de prestígio; e, segundo, por – dentre uma gama de variedades de uma mesma língua – constituir aquela que se revela preponderante nas circunstâncias de uso efetivo dessa língua.

Tem-se com as *Terceiras estórias* um sertão que se instaura mediante uma lógica (de linguagem) que vivifica valores, concepções, formas de vida do mundo rural. Sobre Rosa em *Tutameia*, pode-se dizer que – e quase parafraseando João Cabral de Melo Neto – há uma des/organicidade assim como uma reorganicidade de texto cujas palavras, ao mesmo tempo em que se divisam, se amalgamam se “entretendendo” num todo que, por si, tenta ser o todo-texto/todo-palavra desse mundo – todo-sertão – que anima e configura esse todo texto/todo-palavra.

Walnice Galvão (1972) aponta essa capacidade do escritor em conseguir conciliar a tradição da língua erudita à tradição da língua oral. Procedimento que revela um escritor atento e sensível às possibilidades que o universo linguístico suscita. Assim se posiciona a estudiosa:

Guimarães Rosa tem, portanto, um pé na linguagem do sertão e outro pé na linguagem do mundo. Se, de um lado, explora as possibilidades do falar sertanejo, de outro explora campos linguísticos eruditos que nada têm a ver com o sertão. (GALVÃO, 1972, p. 74)

É justamente por estar atento a essa diversidade linguística que Guimarães Rosa consegue a façanha que a maioria da crítica de sua obra aponta: universalizar aquilo que é específico de uma dada região na mesma medida em que *circunstancializa* o universal. Também em *Tutameia* Rosa dá prosseguimento a tal façanha que consiste em tematizar o mundo com o qual o sertanejo se identifique, assim como tratar do sertão de modo que nele qualquer homem se reconheça. Assim, partindo das possibilidades que a língua permite, o escritor mineiro empreende o engenho de “indivisar” as fronteiras, de “desgeografizar” o sertão na medida em que este se transforma em mundo.

Todavia, consoante Wittgenstein, nem sempre no mundo se encontra um correspondente (estado de coisa) paralelo à linguagem. Desse modo, esta se vê duplamente no seu limite: tanto na sua incapacidade de apreensão do complexo (e incognoscível) do mundo, quanto na sua imanente insuficiência de revelação (e, portanto, de representação) daquilo que se pretende “fiel” a esse mesmo mundo. O que se patenteia nas seguintes proposições do filósofo: “Os limites da minha linguagem significam os limites do meu universo”; “Há sem dúvida alguma um inexprimível; ele se mostra; isso é o místico”.

Conforme se observa nas proposições supra, aquilo que se encontra no limite do indizível ou “inexprimível”, daquilo que se poderia situar na incapacidade de nossa linguagem de expressar, Wittgenstein chama de “o místico”. Se, por um lado, a linguagem se situa dentro de uma “lógica perfeita” – paralela ao “estado de coisas” do mundo - por outro lado, ela também se manifesta em “mau uso”, o que o filósofo classifica como contrassensos e atribui tal propriedade tanto à linguagem filosófica quanto à poética. (Sobre isso, falaremos no capítulo III desta pesquisa.).

Não obstante, contrariando esse modelo ideal de linguagem vislumbrado por Wittgenstein, Rosa adota a outra perspectiva de linguagem que o próprio filósofo, paradoxalmente, propõe, já que contraria a proposta das proposições exatas contidas no *Tractatus*. Mais uma vez, o procedimento rosiano se revela análogo à segunda teoria de Wittgenstein: que é o de considerar o uso efetivo das frases; que é o de partir do emprego da linguagem cotidiana nas suas múltiplas finalidades de uso específico.

Essa atenção que o autor confere ao ato (circunstância) de elocução corrobora a pertinência dos estudos pragmáticos de Maingueneau em *Pragmática para o discurso literário* (1996, p. 6), em que o estudioso se reporta às contribuições do filósofo John Austin quando este destaca os atos de linguagem no livro *How to do things with words*, no qual classifica os enunciados em performativos e constativos. Aos primeiros, ele atribui a propriedade de instaurar uma nova realidade apenas pelo que designam, mediante a própria enunciação. Aos segundos, ele atribui a característica de “descrever um estado de mundo independente de sua enunciação” (1996, p. 6). Daí dizer que a enunciação performativa existe em si, independentemente de ser verdadeira ou falsa, enquanto que a constativa pressupõe um ato de estado de coisas suscetível de ser validado como verdadeiro ou falso. A despeito disso, tem-se, nesse processo de criação de *Tutameia*, o performativo que mimetiza o constativo: a palavra que tenta ser a coisa que nomeia. Contudo, Austin chega, mais tarde, à conclusão de que toda enunciação implica necessariamente um valor performativo.

Na esteira do filósofo Searle, Maingueneau (1996) aborda a linguagem como instituição. Ou seja, a depender da circunstância dos atos de linguagem, a validade e o sentido da enunciação vão depender sempre de princípios previamente definidos e que são partilhados pelos interlocutores. No texto literário, por exemplo, o enunciado é governado por regras de um discurso específico que são também compartilhadas pelos leitores, o que Maingueneau classifica como macroatos de linguagem. Assim, o enunciado no texto literário deve ser visto na perspectiva do gênero discursivo, a qual, mais especificamente, ultrapassa a mera dicotomia performativo/constativo.

Por conseguinte, tal perspectiva de enfoque se faz necessária visto que, conforme Culler:

[...] A noção de literatura como performativa contribui para uma defesa da literatura: a literatura não é uma pseudodeclaração frívola, mas assume seu lugar entre os atos de linguagem que transformam o mundo, criando as coisas que nomeiam.
 [...] a performativa rompe o vínculo entre sentido e intenção do falante, já que o ato que realizo com minhas palavras não está determinado pela minha intenção mas por convenções sociais e linguísticas. [...]. (in CULLER, 1999, p. 97)

Considerando as discussões de Culler (1999), as elocuições performativas não são entendidas como “intenção do autor” ou o que determina o sentido do texto – em caracterizar-se em verdadeiro ou falso –, mas sim como elocução que se mostra feliz ou infeliz em relação às convenções que a determinam, ou em relação a um público específico que, por partilhar dessas mesmas convenções, a aceita e a efetiva enquanto obra plena. Desse modo, a

performativa na obra literária deve ser entendida, conforme Culler a despeito de Derrida, em circunstâncias que:

[...] dependem de uma combinação complexa, paradoxal, da performativa e da constativa, em que, para ser bem sucedido, o ato deve convencer, referindo-se a estados de coisas em que o sucesso consiste em criar a condição à qual se refere. As obras literárias afirmam falar-nos sobre o mundo, mas, se não bem-sucedidas, o são através da criação dos personagens e acontecimentos que relatam. (CULLER, 1999, p. 99)

Considerando a obra rosiana na perspectiva da elocução, enquanto realidade que se instaura no que diz respeito ao discurso feliz ou infeliz, *Tutameia* insere-se na perspectiva do experimentalismo linguístico, tão apregoado pela chamada Geração Guerreira² do primeiro momento modernista e também acatado pelos artistas das gerações subsequentes. Dentre elas, aquela a que a obra rosiana se filia no que diz respeito não só à proposta de inovação linguística, mas também enquanto temática e perspectiva político-ideológica. Daí conceber a obra de Rosa na perspectiva do “feliz” por – não obstante o seu caráter de transgressão – estar “antenada” às expectativas político-culturais que norteiam a produção ficcional em vigência.

A bem dizer, *Tutameia* alcança esse status de “feliz”, sobretudo, por conseguir dar visibilidade à simplicidade da vida e ao rústico do sertão, por garantir notoriedade à língua e ao homem sertanejo e por permitir, ademais, a esse mundo rural um espaço representativo no mundo das letras, lugar esse outrora outorgado às ditas “culturas” próprias de regiões política e economicamente favorecidas.

Assim, na obra, os potenciais da linguagem comum, ordinária – oralidade – são postos em evidência pelos potenciais da linguagem (tanto normativa quanto poética), conforme já o dissemos. O autor, com o fito de conferir visibilidade e eminência à variedade oral, potencializa a língua num procedimento performativo que não só garante a essa modalidade linguística um espaço de destaque, como também garante a ela um status (prestígio) que costumeiramente se atribui à modalidade culta. O oral aí adquire proeminência mediante recursos poéticos e linguísticos, próprios da modalidade normativa e/ou erudita.

² Também cunhada pela expressão “Geração heroica”, os termos fazem menção à chamada Primeira Geração Modernista, convencionalmente intitulada pela história da literatura, e representada por artistas e intelectuais brasileiros, dentre os quais se destacam, na literatura, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Graça Aranha, Menotti del Picchia, Guilherme de Almeida, Ronald de Carvalho, Sérgio Milliet, Plínio Salgado, dentre outros. Todos eles a quem a história literária atribui o espírito irreverente e “demolidor” responsável pelo rompimento com as estruturas artísticas vigentes e pela conseqüente busca de uma pretensa autonomia, bem como a renovação do campo artístico-cultural brasileiro. O mesmo espírito tratado pela história da literatura como aquilo que motivou as ações que culminaram com a realização da Semana de Arte Moderna, na cidade de São Paulo, em 1922.

Esse performativo na obra de Guimarães Rosa se manifesta pela diversidade dos recursos estilísticos/poéticos e filosóficos com o fito de por em evidência a diversidade linguística própria desse sertão/mundo. Observa-se nesse trabalho como o autor se preocupa em estabelecer uma relação da língua (trabalhada) com o seu contexto específico de uso. Tal processo se revela especialmente pelo procedimento de “reificação”, quando da tentativa de concretude do signo. O poético funciona de duas maneiras: quando da materialização da palavra – da designação à “coisa” –, assim como quando na situação de revelar essa “coisa” dentro de um mundo “logicizado”. Sobre esse processo subversivo que o autor confere à palavra, Leminski (1991) é enfático:

De repente, se tornam lícitos certas coisas como, por exemplo, a prosa de Guimarães Rosa. Já nem falo de G.R. do *Grande Sertão*, falo de Guimarães Rosa, por exemplo, de *Primeiras estórias*, onde ele é até mais subversivo em algumas passagens, no qual realmente se em entrega a toda sorte de violações em relação aos sinais de trânsito da linguagem, não só da linguagem literária mas até da linguagem enquanto veículo de comunicação entre os falantes da língua portuguesa. (1991, p. 289)

Mais precisamente em *Tutameia*, pode-se dizer que o prosador consegue exaurir todas as possibilidades (ou limites) da palavra. Nela, o autor consegue estabelecer um equilíbrio formal entre linguagem e conteúdo, procedimento esse observado por Paulo Rónai de que “as palavras todas eram medidas e pesadas, postas no seu exato lugar [...]” (2009, p. 15). O que justifica o auto adotar em Schopenhauer a epígrafe que abre as *Terceiras estórias* (p. 5):

“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.”

Com tais engenhos, Rosa estabelece não só uma lógica de linguagem paralela ao mundo, como também uma lógica de figuração desse mundo (sertão). O que não implica dizer que se trata de uma mera “cópia” ou reprodução fiel da realidade que tem como referência, mas sim de uma lógica de sertão “projetado”; uma figuração possível de “sertão” que se encaixa dentro dos limites e das possibilidades de que o discurso literário dispõe. Trata-se de um mundo que se configura dentro das condições e possibilidades que a criação literária permite ou impõe quando ao “instaurar” uma realidade que não tem exatamente um compromisso com aquilo que se concebe como veraz. Em outras palavras, Guimarães Rosa engendra uma lógica que considera e leva a cabo a ideia de discurso que, em si mesmo, delimita as condições de “verdade”. É o que ele deixa entrever quando afirma: “Os livros

nascem, quando a pessoa pensa; o ato de escrever já é a da técnica e a alegria do jogo com as palavras” (LORENZ, 1995, p. 53).

Benedito Nunes (2013) aponta na obra rosiana essa habilidade operada pelo ficcionista em conseguir fazer da linguagem um instrumento de configuração do mundo. O filósofo caracteriza toda a produção rosiana como um *realismo poético*, “em que a trama das coisas e dos seres nasce, a cada momento, da trama originária da linguagem” (p. 133). Nunes atribui ainda outra especificidade própria da linguagem de Rosa: a de que esta se efetiva enquanto “língua-sujeito” (diferente de língua-objeto), já que se revela num plano de configuração de um “sertão-linguagem”. Aí o crítico apropriadamente dá “*A Rosa o que é de Rosa*”.

Conquanto tais mecanismos performativos se processem em toda a obra em questão, selecionamos para análise aqueles que, à primeira vista, nos parecem mais elucidativos para a discussão que aqui se apresenta. Detivemo-nos mais precisamente em “Nós, os temulentos” (que também é prefácio), no conto “No prosseguir” e, ainda, “—Uai, eu?”. Ademais, detivemo-nos em alguns trechos extraídos de outras narrativas cuja linguagem se mostra um tanto representativa para nosso intento neste capítulo. Por conseguinte, os contos em destaque, assim como outras expressões aqui assinaladas conseguem ser uma amostra desse trabalho inusitadamente performativo do autor. Conseguem revelar – e desvelar – que a palavra pode – como na relação entre as palavras e as coisas – se corporificar em elementos do mundo que Rosa adota como prioritário de estar em “eminência”; que essa mesma palavra consegue se *coisificar* na medida em que encerra em si os elementos que caracterizam e que consagram o mundo rural, as circunstâncias e modo de vida desse homem interiorano.

1.4. “Nós, os temulentos”: a palavra em sintonia com a vida (temulenta)

No conto “Nós, os temulentos”, a associação de figuras de construção e de linguagem – como mecanismo tanto de materialidade do vocábulo quanto de sugestão de sentido pelo trabalho com a sonoridade – contribui para o “enredamento” e a formação do contexto da história. Caracterizada por frases curtas, coordenadas e justapostas, a narrativa se apresenta com um humor que é assegurado, de modo especial, por um jogo marcadamente de desequilíbrio/equilíbrio proporcionado pelos arranjos linguísticos. Observa-se como o “andar” da história é acompanhado por uma linguagem que tenta simular as circunstâncias exatas de movimentos e/ou ações do protagonista Chico. O mecanismo do autor nesse sentido recai na

adoção de um narrador que dá ênfase às ações do protagonista: um “vai-e-vem” do corpo que é acompanhado pelo *vem-e-vai* da palavra.

Na narrativa, o *herói* nada herói apresenta-se embriagado – ou melhor – *temulento*, e seus movimentos são acompanhados por uma sintonia de frases (ou... versos) que mimetizam tal circunstância do “Isto a pifar, virar, e andar, de bar em bar” (p. 151). Assim, o *titubear* da embriaguez é sugerido pela disposição das palavras, em períodos curtos e justapostos; pela recorrência à sonoridade que mais lembra o verso do que a prosa; enfim, pelas associações que tentam ser a *medida* exata do dito, na perspectiva “de medidinhos de termômetro” (ROSA, 2009, p. 248). Daí a similitude entre a palavra (ou expressão) e o característico do passo, do gesto, do percurso, ou, ainda, do falar/expressar oral do personagem.

A principiar pela frase “O Chico respondeu, com, báquicos, o melhor soluço e sorriso” (p. 152), evidencia-se aí o peso que o vocábulo “báquicos” assume numa alusão ao falar “pesado” do bêbedo, assim como o “pesado” dos passos no “trambecando” do Chico. Tal vocábulo caracteriza-se como proparoxítono cuja sílaba (antepenúltima) demonstra certa dificuldade e pausa quando pronunciada – já que evidencia uma fala característica de um embriagado. Ademais, tal circunstância é reforçada pela própria disposição do vocábulo na frase: observe-se que ele está situado entre pausas, uma delas demarcada por vírgulas cujo uso contraria as normas de pontuação. Desse modo, não só a pronúncia da palavra “báquico” – proparoxítona – acentua a dificuldade que um ébrio tem de pronunciar quando no ato da fala, como também a disposição desse mesmo vocábulo – isolado entre vírgulas – ratifica tal circunstância, já que faz alusão às “paradas”, às pausas e *tropeços* próprios da fala de uma pessoa bêbeda. Acresce-se a isso que a sílaba - *baq* -, que marca a tonicidade do vocábulo, já é, em si, uma alusão ao barulho ou “baque” originado pela junção dos lábios do bêbedo ao pronunciar as palavras. Interessante observar também que a alusão à embriaguez já está embutida no próprio vocábulo “báquico”, cuja significação – conforme dicionário Aurélio “[Do gr. *Bakchikós*, pelo lat. *Bacchicu*] – remete a Baco ou Dionísio, deus das orgias e festas e, por conseguinte, entidade representativa da temulência” (FERREIRA, 1999).

Some-se a isso o excerto “Saiu de lá meio proparoxítono” (p. 151) em que se evidencia mais um artifício de Rosa no intento de reforçar a compostura oscilante do nosso Chico: o andar primeiramente “reforçado” ou mais vagaroso quando em ânsia de firmeza e estabilidade – o parar “empacado” do temulento – é sugerido pela mesma força e constância que incidem na respectiva sílaba tônica da palavra (cuja acentuação caracteriza-se como proparoxítona); assim como a fluência e leveza das duas sílabas subsequentes (mais rápidas e de menor obstáculo) reforçam o caminhar meio “aéreo” e cambaleante do trôpego. Eis um mecanismo

duplamente alusivo: tanto quanto ao comportamento (do ébrio), como quanto à flexibilidade e movimento da própria língua; eis aí mais uma intersecção entre vida e linguagem concedida pelos processos metalinguísticos rosianos.

Ademais, o pormenorizado das expressões e vocábulos isolados parece ratificar a circunstância de simultâneos isolamento e instabilidade próprios de um ébrio: “E, vindo, noé, pombinho assim, montado-na-ema, nem a calçada nem a rua olhosa lhe ofereciam latitude suficiente” (p. 151). Chico figura, assim, como um *noé* solitário que, à deriva, não firma em calçada ou rua e nem para numa “latitude suficiente”.

No fragmento “E conseguiu quadrupedar-se, depois verticou-se, disposto a prosseguir pelo espaço o seu peso corporal” (p. 154), o vocábulo “quadrupedar”, acrescido do pronome reflexivo, remete a uma ação semelhante entre o protagonista e um animal quadrúpede. O andar em quatro patas (com pés e mãos) é característico de um “temulento” que, diante da dificuldade de equilíbrio e, portanto, de locomoção, adota uma forma de caminhar parecida com a do animal. Observa-se como a adoção da respectiva palavra dá a informação, como também remete o leitor a “construir” imagetivamente o engraçado do “causo” narrado.

O próprio título “Nós, os temulentos” já aponta para uma lentidão do sujeito “Nós”, uma vez que este (pronome pessoal) substitui os “ébrios” cujos passos – lentos, oscilantes – acompanham a mesma lentidão daqueles que os executam (os temulentos). O que justifica a opção do autor por um vocábulo nada usual – temulento – para caracterizar uma circunstância tão trivial: os caracterizadores “embriagados” ou “bêbados” talvez fossem mais compatíveis com a circunstância de uso costumeiro (oral). Talvez isso nos permita fazer algumas inferências atinentes ao vocábulo em questão: ao que tudo indica, o vocábulo “temulentos” sugere a aglutinação de “teima” + “mula” + “lentos”. Daí deduzir a analogia do comportamento do (s) bêbedo(s) ao característico caminhar de “uma mula teimosa e lenta”.

Ainda no conto, há neologismos que reforçam a circunstância ou o estado de coisa retratado no texto. Busca-se uma exatidão da palavra de modo que esta corresponda à referência. A palavra “sozinhidão” (p. 151), por exemplo, cujo resultado pode ser associado a uma junção de “sozinho” + “solidão” figura como um reforço pleonástico que consubstancia o vocábulo de um “estado carregado” duas vezes do mesmo sentimento ou estado. Por sua vez, a palavra “copoanheiros” (p. 152) resulta de uma aglutinação de “copos” + “companheiros” e cujo significado resulta da condensação da expressão “companheiros de copo” ou, mais precisamente, “companheiros de bebedeira”. Companheiros esses que se identificam no “combeber” (p. 152), ou seja, em companhia em ocasião da “bebedeira” de

Chico. Eis os “copoanheiros” que estão implícitos no título da história: José e João. Se dois bebem com João, então são três “os temulentos”.

Daí mais uma vez elucidar a sintonia dos fatos (ou passos) da narrativa com o próprio texto: a lógica da linguagem é, ademais, atravessada pela lógica dos números, conforme os dados observados: três são os temulentos, contando Chico e os “copoanheiros” do “combeber” (José e João); da mesma forma, três são os passos do “pernibambo” Chico: “E mais três passos, pernibambo, tapava o caminho a uma senhora, [...]” (p. 152); três são as ações dos ditos “combebedores” que “*deliberaram, e adiaram, e entraram, [...]*” (p. 152); três são as reiterações em zugma: “idem”, “ibidem” e “itidem”, da mesma forma que três em “ibibibidem” é a soma da sílaba “bi”; por fim, três são as matrizes geradoras do título (conforme discussão anterior, a saber: “teima”, “mula” e “lentos”). E tudo isso – seja em polissíndeto (e), seja em repetições e ecos – num engenho que sugere ideias de continuidade, retrocessos, paradas, titubeios... e tudo mais o que caracteriza um “temulento”.

Inclusive o “ver” simultaneamente – ou dizer – duas vezes a mesma coisa (típico de um ébrio) é mais do que motivo para um certo Guimarães Rosa se valer de um *pleonasm*o estilístico: “E avistou um avistado senhor e com ele se abraçou” (p. 153). Afinal, nada melhor que um *paradoxo* para ilustrar que o temulento: “sofria só sorrisos” (p. 145). Ainda que o *baque* da queda seja grande: “Caiu: chão e chumbo” (p. 155). Nesse trecho, observa-se que o *peso* da queda (sofrida pelo temulento) parece ser depositado – na mesma proporção – no *peso* da palavra: a considerar as palavras escolhidas pelo autor, a palavra chão é “*chão*” tão quanto chumbo é “*chumbo*”. Aí a palavra rosiana pesa e surte efeito tanto quanto o peso e o efeito da “palavra chumbo”, que Walnice Galvão aponta como instrumento de morte utilizado por Maria Mutema quando em confissão ao padre em *Grande Sertão: Veredas*³.

Por conseguinte, o conto como um todo revela uma sintonia entre a narrativa e os movimentos do Chico e dos outros embriagados que o acompanham até certo momento da história. Assim, o ritmo da narrativa se perfaz pelo ritmo dos *temulentos* (sobretudo do protagonista). Patenteia-se aí a mobilidade da linguagem obedecendo à plasticidade do corpo (do temulento). Toda a linguagem do texto se processa – oscilante – num suceder/retroceder que é análogo ao ir/voltar – também oscilante – do protagonista (bêbedo). Desse modo, não só a palavra é articulada numa tentativa de “condensação” ou apreensão da circunstância de

³ A despeito de tal passagem em *Grande Sertão: veredas*, Walnice Galvão faz a seguinte consideração: “Então, Maria Mutema confessa tudo, ali mesmo, publicamente, aos gritos. Matara seu marido sem motivo, gratuitamente, introduzindo-lhe chumbo derretido no ouvido enquanto ele dormia; depois confessou o crime ao Padre Ponte, dizendo-lhe que o fizera por amor ao padre, o que era mentira. E não sabia por que, sabia apenas que sentia prazer nisso; levava também o padre à morte e agora pedia o perdão de Deus, confessando tudo publicamente. [...] (Cf. GALVÃO, 1972, p. 119-121).

temulência, mas também o texto, na sua integridade, se organiza em torno dessa “desorganização” física/mental do(s) personagem(ns). Eis aí o corriqueiro, o aparente grotesco da vida evidenciado pelo poético/linguístico. Isso se dá tanto pela “desorganicidade” e (re)organicidade da língua quanto pela musicalidade permitida pelo engenho sonoro/poético, ambos brilhantemente efetivados pelo nosso escritor.

Como se observa, por exemplo, em “Com susto, recuou, avançou de novo, e *idem, ibidem, itidem*, chocou-se; e *ibibibidem*. Foi às lágrimas: — Meu Deus, estou perdido numa floresta impenetrável!” (p.154), a gradação engendrada mediante repetições e ecos sugerem três aspectos consequentes da temulência: primeiro, o excerto tomado como todo – em palavras justapostas e frases curtas – mimetiza o caminhar titubeante e cambaleante do ébrio; segundo, as aliterações formadas pela repetição das consoantes “b” e “d” em “*idem, ibidem, itidem*” e “*ibibibidem*” sugerem tanto o nome “bebida” (assim como o ato de “beber”), quanto mimetiza a fala balbuciada, repetitiva e silábica do bêbado. Ademais, o encadeamento das palavras “*idem, ibidem, itidem*” se dá numa sucessão alusiva e respectivamente à sequência dos avanços e recuos do protagonista.

Ainda atinente a esse aspecto, no período “E foi de *ziguezague*, veio de *zaguezigue*. Viram-no, à entrada de um edifício, todo *curvabundo, tentabundo*” (p. 154), as onomatopaicas “*ziguezague*” e “*zaguezigue*”, bem como as antíteses que as acompanham – foi/veio – não só buscam “inscrever” a circunstância do ir e vir cambaleante do temulento, como também são dispostas num trocadilho (de *zigue* para *zague*) que busca caracterizar – de forma similar e mimética – os movimentos “trocados” e oscilantes do bêbedo. Além disso, os vocábulos “*curvabundo*” e “*tentabundo*” remetem à associação visual dos movimentos corporais do personagem: uma bunda que se curva é a mesma bunda que se tenta ser curvada.

Diante dos “desequilíbrios” intermináveis, para o *temulento* a única prova cabal de que tudo está seguro ou em equilíbrio é “continuando, com segura incerteza, [...]” (p. 152). Desse modo, a (i)lógica do texto oscila tanto quanto a falta de lógica das atitudes, dos movimentos ou da fala do nosso Chico. E a linguagem em Rosa é assim: respeita tanto quanto desrespeita a lógica (de língua, ou a norma) para confirmar (ou recriar) a (i)lógica das circunstâncias da vida.

E tais “piruetas dançantes” de Chico se acentuam em “todo *curvabundo, tentabundo* quando ele “embriagatinhava escada acima” (p. 155). Curvar e tentar curvar; *embriagatinhar*: eis os percursos “*ziguezaguateantes*” do temulento Chico. É possível imaginar tal circunstância, especialmente devido às palavras criadas. “Embriagatinhar”, por exemplo, que é formada pela aglutinação de “embriagar” + “engatinhar”, remete à imagem de uma pessoa

ébria caminhando à maneira de um gato (em quatro patas), tal qual uma criança que ameaça dar os primeiros passos de vida. Daí, mais uma vez, a tentativa de fazer da coisa – ou melhor, do ser – algo (ou alguém) que se revela ostensivamente pela linguagem. É o que o próprio autor deixa evidente quando em correspondência com a sua tradutora (para o inglês) Mrs. De Onis:

[...] Acho, também, que as palavras devem significar mais do que significam. As palavras devem funcionar também por sua forma gráfica, sugestiva, e sua sonoridade, contribuindo para criar uma espécie de “música subjacente”. Daí, os recursos às rimas, às assonâncias e, principalmente, aliterações. Formas curtas, rápidas, enérgicas. Força, principalmente. (*apud* HOISEL, 2006, p. 96)

Aí é o performativo que concede à palavra a capacidade de realizar as ações (ou movimentos) que designa ou nomeia. É a palavra que, na sua condição de materialidade ou de coisa, consegue garantir a mesma sintonia, o mesmo ritmo das circunstâncias do mundo. Aí as palavras significam tão quanto significa a vida.

1.5. “No prosseguir”: a mobilidade da linguagem no ritmo do prosseguir da vida

“No prosseguir” caracteriza-se como narrativa curta, densa – aliás, como todas as *estórias* de *Tutameia* – e cujo acontecimento se desenvolve em um cenário humilde, rústico: “A choça. O pátio, o pátio varrido” (p. 147); “[...] até à choupana, à porta: abri-a a mulher com a comida” (p. 149) e que se revela típico de um ambiente rural: “Outro homem bulira-se de entre árvores, oscilando saía da mata” (p. 147); “Na mata do Gorutuba” (p. 150).

O episódio é vivenciado por três personagens cuja relação se dá por laços familiares: o velho – “Era um velho de rosto já imposto; já branqueava a barba” “Era caçador de onças, para o Coronel Donato, de Tremedal; a esposa do velho (jovem): “mulher prazível”, “mulher pequenina, sisuda” (p. 149); o rapaz, filho do velho, também caçador de onças e que vivia isolado: “O moço, sozinho, mudava-se sempre mais afastado. Vinha, raro, ao necessário” (p. 148). Tem-se com os três personagens a representação de duas gerações – juventude e velhice – que, por sua vez, representam o “fluxo” ou *prosseguir* natural da vida. Como se vê, a circunstância, o espaço, o modo de vida e o homem de uma dada realidade são os elementos que justificam o *existir* da história (ou *estória*) em *Tutameia*, como o próprio Rosa afirmara: “Não preciso inventar contos, eles vêm a mim, me obrigam a escrevê-los” (LORENZ, 1995, p. 30).

A narrativa traz um evento rotineiro da vida do homem rural que é a prática da caça e, além disso, tematiza aspectos cotidianos – mas nem por isso irrelevantes – da família de um humilde caçador de onças. Por outro lado, contornando esse aparente grotesco, a linguagem se revela num procedimento performativo quando tenta ser (ou sugerir) a “coisa” (que revela) na medida em que mimetiza o circunstancial e o moroso do lugar, assim como descreve ações que revelam os aspectos afetivos e culturais próprias de uma família rural. Aí os efeitos linguísticos/poéticos simulam a morosidade e o fluir desse “trivial” do homem sertanejo. O moroso do lugar ermo, o estado dos personagens: o circunspecto do velho, o ensimesmado do rapaz, a sujeição da mulher são descritivamente demarcados por palavras e frases incisivas, curtas. A lentidão das ações, assim como a “secura” dos gestos e das atitudes são mimeticamente transpostos numa linguagem cuja disposição se efetiva em frases e períodos curtos e justapostos, em palavras soltas, substantivas. O tom de rotina e de rusticidade perpassa, assim, todo o processo da narrativa.

O conflito se revela por uma decisão – nada fácil – do homem (velho) em relação ao destino da esposa e do filho: o peso da velhice arrebatava-o: “Enquanto que, ele, esmorecia, com o render-se aos anos, o alquebro. O que era o que é a vida. A mais, a doença. Tormentos.” (p. 148), o que o leva a adotar – sem saber se em “Direiteza ou erro” – uma decisão que, não obstante contrariar-lhe a própria vontade, se revela numa solução aparentemente mais viável tanto para a esposa quanto para o filho. O acordo – em consentimento por parte dos três – consiste em, como herança, deixar a esposa para o filho. Procedimento com o qual ele resolve duas pendências: deixa amparada a jovem viúva por alguém (o filho) de merecimento maior que qualquer outro estranho; e, além disso, compensa o estado de solidão do filho dando-lhe uma esposa, já que o isolamento deste se dá em consequência do rosto desfigurado e do corpo mutilado pela ação da onça – circunstância que lhe dificulta encontrar uma mulher que o queira como parceiro.

A narrativa se desenvolve lenta e gradativamente, num dinamismo que parece parar, e “prosseguir”... Artificio esse que se dá mediante frases e períodos curtos, palavras substantivas e incisivas; uma economia de linguagem que consegue amalgamar muito do não dito em pouco do dito. Acresce-se a isso a própria disposição desses períodos e palavras – coordenativas e justapostas – numa sequência que parece simular a sequência – lenta, pausada, mas ininterrupta – dos fatos, desse circunstancial. Daí associar ao título “No prosseguir” que, em si, já sugere o devir, o ininterrupto da vida. Procedimento análogo é o que, no conto, Rosa faz com a linguagem: esta é operada num contínuo e lento “prosseguir” das circunstâncias, dos personagens, das atitudes e ações, enfim o “prosseguir” (meio que

“parando”) do ermo do interior rural em que a história se passa. Espaço esse representativo do “ponto paragem”, típico de quase todas as narrativas de *Tutameia*. Situação essa que também se mostra no “ponto paragem” da linguagem engendrada pelo prosador. Operada em duplas circunstâncias paradoxalmente opostas, mas significativamente ilustrativa de um dinamismo atrelado (e simultâneo) ao dinamismo da vida, a linguagem no conto em questão patenteia o que Rosa já afirmara em entrevista a Günter Lorenz:

[...] Meu lema é: a linguagem e a vida são uma coisa só. Quem não fizer do idioma o espelho de uma personalidade não vive; e como a vida é uma corrente contínua, a linguagem também deve evoluir constantemente. Isso significa que, como escritor, devo me prestar contas de cada palavra e considerar cada palavra o tempo necessário até ela ser novamente vida. O idioma é a única porta para o infinito, mas infelizmente está oculto sob montanhas de cinzas. (LORENZ, 1995, p. 53)

Por conseguinte, no conto, a palavra tanto reafirma (quando sugere) as circunstâncias do devir da existência tanto quanto simula seja o contínuo da vida, seja o estagnado do lugar ermo (sertão rural). Nesse mecanismo, o processo de manipulação da linguagem se dá de maneira que, ao mesmo tempo em que a língua para (em frases e expressões soltas e rápidas), ela se processa numa sucessão – lenta e ininterrupta – (dessas mesmas frases e palavras) de modo a adquirir um dinamismo lento e contínuo.

Observa-se que poucas palavras – encadeadas e justapostas – conseguem condensar expressões e informações voluntariamente suprimidas, como se vê no fragmento: “A onça, pagara. Juntos, nenhuma vencia-os, companheiros” (p. 147), em que se vislumbra a supressão de uma informação que complementaria o verbo *pagar*. Aí é o contexto que remete o leitor a uma reiteração da informação embutida (e implícita) no vocábulo em destaque. Ademais, observa-se, no segundo período do trecho, tanto uma supressão em zeugma – o vocábulo “onça” fica subentendido após o pronome “nenhuma” –, assim como ocorre um processo de deslocamento do vocábulo “companheiros” que, em vez de estar acompanhado pelo qualificativo “juntos”, sofre uma espécie de “brusco salto” para o final do período, em que ele aparece marcadamente solitário (separado por vírgula).

Verifica-se também como a predicação (desses períodos curtos) aparece disposta em palavras soltas ou separadas por vírgulas, encadeadas numa sucessão aparentemente independente: “A mulher, mulherzinha nas noites. Aquele, rente, o outro, pescoço grosso, macho gatarro, de onça, se em cio” (p. 150). Período entrecortado por vírgulas também evidencia o pormenor e o compassado do fato: “Depois, de novo, mestre, ia sentar-se na tora,

num derreio, por enfim; [...]” (p. 150). E a fala *inscritamente* demarcada: “— ‘Madrugada, a gente vai ... mata’...”; “— ‘Te protege!’”; “— ‘Meu pai, a sua bênção...’” (p. 150).

A alusão ao inevitável destino das coisas, ao natural “fluir” da vida perpassa toda a narrativa, o que é sugerido desde o título que remete a um “prosseguir” de uma existência sempre inacabada... O texto deixa entrever que há um inevitável no destino, já que “As coisas, mesmas, por si, escolhem de suceder, ou não no prosseguir” (p. 150). É o mesmo peso que arrebatava a consciência do velho quando ao tentar decidir o destino das coisas (ou melhor, das pessoas), de modo a desviá-las de um porvir que, talvez, fosse escolhido pelo próprio “suceder” natural da vida. Nesse sentido, a ação do velho consiste numa tentativa de interferência nesse “devir” espontâneo e natural da existência. Sua atitude consiste em tentar reverter o que – talvez – já se caracterizasse como irreversível nesse fluxo natural e ininterrupto... do “prosseguir”.

Observa-se, nesse aspecto, que há uma abnegação (nem tanto voluntária) por parte do velho como forma de garantir o que está – involuntariamente – fadado ao “prosseguir”: o que, em virtude da morte, lhe será tirado na velhice (a esposa jovem) já lhe fora outorgado como direito na juventude. Direito que, independente da (não)aceitação do onteiro (idoso), já estaria involuntariamente fadado ao *suceder*, ao devir. Afinal, “prossegue” a vida da companheira tanto quanto “prossegue” a do filho (ambos jovens). O ciclo natural da vida Juventude *versus* Velhice já estaria garantido num “prosseguir” ininterrupto que, se num dado momento, tem um “ponto-paragem” (morte), por outro lado, essa circunstância é simultaneamente acompanhada por um devir paralelo que, sempre paralelo a outro devir, não cessa, e que, conquanto cesse momentaneamente, ainda assim prossegue...

Por outro lado, a atitude do “onteiro” (pai) não contraria aquilo que à sociedade é dado como natural: a compatibilidade de idade entre o filho e a futura viúva. Se, anteriormente, sua atitude (união com uma mulher bem mais jovem) era aquela que contrariava o que era visto como “natural” no percurso da vida, num segundo momento, a atitude do velho foi a de “restabelecer” o “natural” (união de um jovem com uma mulher também jovem). Nesse segundo caso, a consciência do velho reage à circunstância de que, se a vida é um contínuo e inevitável “prosseguir”, que sua interferência seja aquela que ceda lugar ao que é dado como ciclo “natural” da vida, mas que também seja resultado de sua (própria) ação que, de algum modo, conseguiu interferir nesse “inevitável” fluir da existência.

Ademais, adentrando esse rotineiro e moroso universo rural, a linguagem rosiana consegue demarcar o estado de isolamento social, familiar e afetivo em que vive esse homem rústico. As relações “frias”, bem como o estado de isolamento (social e afetivo) em que vivem

os personagens representados no conto podem ser vislumbrados em diversos momentos: “Moravam em ermos distantes” (p. 148). Isolamento esse que se revela tanto em espaço quanto em relação afetiva (ainda que em convivência comum): “O moço comia, a gosto. O coitado, com afeto nenhum. Ninguém cuidando dele” (p. 149). Ambos – pai e filho – afastados em idade, em convivência, em afeto, enfim marcados pela “sozinhidão”: “Viravam novo silêncio”; “Fazia ideia o velho, pesado de coisas na cabeça (...) [o moço] Mal mirava o outro:” (p. 148). A ausência de diálogo: “O moço ia-se, fez menção. Conteve-o o velho: “— “Mais logo...” *entre dentes dito*” (p. 149, grifo do autor). Expressão esta que evidencia a dificuldade de diálogo entre pai e filho: um dizer fechado em si mesmo, sob a interrupção parcial dos dentes; “um dito que parece não querer ser dito” pelo locutor. Aí as frases curtas que demarcam o isolamento afetivo. Desse modo, tais recursos ditos “telegráficos” (frases, períodos e expressões vocabulares) reafirmam o isolamento ou a “sozinhidão” em que vivem (ou mergulham) os personagens dentro desse espaço ermo, bem como em sua condição de carência afetiva ou de ausência de entrosamento no trato familiar.

No conto, o circunstancial, o prosaico são motivos de uma história que merece ser contada e reconhecida. O rotineiro do mundo rural, o contínuo – “prosseguir” – do circunstancial da vida, assim como a trajetória ininterrupta do homem sertanejo são, no conto, ostensivamente demarcados por uma língua que, conquanto revestida de um meticuloso trabalho poético e linguístico, se conserva na sua integridade de linguagem oral, na sua marca de língua efetiva do homem das regiões interioranas. Eis na narrativa o circunstancial que suscita o refletir sobre o complexo e sério da vida: de como uma aparente ninharia ou *tutameíce* – de “causo” corriqueiro do mundo rural – consegue suscitar no leitor reflexões mais profundas atinentes às relações familiares tanto quanto aos valores de um mundo geograficamente mais afastado das regiões política e economicamente mais favorecidas.

A linguagem, no conto, revela-se, assim, caracteristicamente mimética: numa ação concomitante – contínua e ininterrupta – ao “prosseguir” do episódio. Efeito que se dá mediante o uso de períodos (e frases) relativamente independentes (e isolados) como que numa alusão ao isolamento do homem e do lugar. Além disso, a disposição das palavras, expressões e períodos meio que soltos, aleatórios – aparentemente desorganizados – parece mais uma mimetização do “desorganizado” e “desconexo” do pensamento e/ou da fala dos personagens (ou do narrador): “E velhamente. Falava, lembranças da meninice ainda do outro, falando com a boca amargosa. Nem tinha fome. Os fatos não se emendavam” (p. 149). Esses mesmos períodos justapostos – assim como as palavras – parecem soltos, já que não apresentam conexão explícita: “Se fosse, mais merecia para aquilo — por resguardo e

defendimento, respeitante, posição, sem abusos [...]” (p. 149). Assim como os períodos se mostram caracteristicamente formados por parágrafos curtos – às vezes formados por uma única palavra: “Os cães avisavam” (p. 147); “Vagaravam” (p. 149); “Sem mal entenderem-se” (p.149); “Não; o moço sacudiu-se” (p. 150).

Tal mecanismo rosiano entra em sintonia com o “estilo telegráfico” difundido pelo vanguardismo europeu e tão apreciado pela chamada “Geração Guerreira” ou “Heroica” do nosso dito primeiro momento modernista. Essa experimentação linguística de Rosa constitui, considerando a fortuna crítica do autor, um dos principais traços que o filiam ao chamado “espírito inovador” que impulsionou tanto intelectuais quanto artistas e literatos que o precederam. E a linguagem rosiana, dentro dessa perspectiva, aí se revela incisiva, curta e rápida (“telegráfica”), mas que, inversamente, consegue “captar” o monótono e moroso do episódico.

Além disso, a adesão ao grotesco (conforme se observa no conto em análise) também revela a sintonia que o autor das *Terceiras estórias* mantém com artistas que são adeptos não só da técnica telegráfica como também da ideia de que o simples do fato, o banal das circunstâncias, o prosaico das ocasiões, tudo isso merece (e deve) ser motivo de uma obra que se quer literária. O que se mostra na obra em questão numa (re)organicidade de língua, como numa tentativa de imitar a sequência – vagarosa –, a exatidão do fato ou do circunstancial. Especificidades essas da ficção rosiana que nos permitem considerá-la na perspectiva do “feliz”, critério que Maingueneau (1996) busca em Austin como aspecto determinante para que um discurso se instaure enquanto realidade (performativa).

Considerando “No Prosseguir” um procedimento também metalinguístico, o título já ratifica a proposta linguística embutida no título da narrativa, uma vez que o próprio texto adquire um dinamismo que lhe permite acompanhar o mesmo movimento do “prosseguir” da vida. Desse modo, *prossegue* a vida, *prossegue* a linguagem. O performativo entra aí em dois processos que, conquanto antitéticos, se configuram numa sintonia inusitada: primeiramente, na conversão da palavra na “coisa” – *res* – desse mundo/sertão; e, secundariamente, num processo inverso através do qual a “palavra-coisa” adquire movimento (mesmo que lento e gradual) e se instaura como texto paralelo às configurações desse mesmo sertão/mundo. Eis aí a lógica engendrada por Rosa: aquela que, na perspectiva wittgensteiniana, instaura uma realidade paralela à realidade sertaneja: a palavra paralela à coisa do mundo (sertão), assim como um mundo figurado paralelo àquele referencial desse sertão/mundo. O crítico João Adolfo Hansen observa tal processo na elaboração da linguagem na obra do prosador:

[...] Rosa insiste em que seu discurso, como prática e efeito, visa a deslocar continuamente os limites explícitos das linguagens estabelecidas e, subordinando sempre o que diz à maneira como diz, mostra que opera com decisões e não com adequação do discurso a verdades já constituídas. (HANSEN, 2006, p. 104)

Desde o momento primeiro da ambientação da narrativa, já se observa a descrição em períodos curtos, em frases incisivas e palavras substantivas:

À tarde do dia, ali, o grau de tudo se exagerava. A choça. O pátio, varrido. O dono, cicatriz na testa, sentado num toro, espiando seus onceiros: cachorro de latido fino, cachorra com eventração. Era um velho de rosto já imposto; já branqueava a barba. (ROSA, 2009, p. 147)

Como se observa, o período caracteriza-se por frases sintéticas, predominantemente substantivas. Há uma mudança rápida de foco em imagens que, paradoxalmente, parecem “congelar” a circunstância do ambiente descrito, efeito que se dá pela técnica de narrativa que mais descreve do que narra.

Ainda na narrativa, a linguagem se mostra mais pelo que se oculta: as elipses e zeugmas o comprovam:

O moço ia por-se de cócoras, o velho apontou lhe firme o cepo, foi quem ficou agachado. Mas, *de chapéu*. O moço, *o seu nos joelhos*, sentava-se meio torcido, de lado. (ROSA, 2009, p. 148)

Há aí primeiramente a omissão do verbo “ficar” e, logo depois, o termo “chapéu”. Aí as omissões marcam tão quanto o explícito. A linguagem econômica consegue condensar, em si, o elíptico e o visível. Ela se revela pelo mostrável e pelo não visto. Da mesma forma como um vocábulo (neologismo) como “vagaravam” (p. 149) consegue reunir em si o *vagroso* e o *vago* num amálgama que pode ser interpretado como conversa vazia no vago e no devagar do tempo. Aí a economia da linguagem não implica economia de sentidos, mas sim suscita alargamento e criação de significados.

Esse equilíbrio se processa mediado pelo poético. Há espaços, por exemplo, para os significativos paradoxos, tanto quanto significativas são as paradoxais práticas da vida: “Coxeava, o tanto, pela clareira, no *devagar de ligeireza*, macio” (p. 148). Acresce-se a isso a associação de sons que sugerem, concomitantemente, a ação a consequência do ato descrito, como no excerto: “Vai que uma **bala podia** varar-lhe goela e nuca, sem **partir dente, derribando-o dessa banda**” (p. 147), em que se apresenta a aliteração do “b”, “d”, “t” e “p” e

que, acrescido ao jogo sonoro de “bando” e “banda”, resulta numa conjugação que gera um som alusivo ao estalido, velocidade e impacto da **bala**.

No que se refere aos significados condensados na palavra, tem-se também o neologismo “velhamente” do trecho “E *velhamente*. Falava, lembranças, da meninice ainda do outro, falando com a boca amargosa” (p. 149, grifo nosso) que, tanto funciona como advérbio no sentido de “modo de ser adotado há tempos”, quanto funciona como junção do adjetivo “velho” e do substantivo “mente” e cujo significado resulta numa mente capaz de guardar memórias por muito tempo. Eis aí um procedimento não só de economia linguística como também de esforço em destacar e configurar a palavra em seu peso de sentidos múltiplos, em seu esforço de tentar, em si mesma, dar conta do necessário do fato, das coisas, daquilo, enfim, que constitui o mundo.

O conto nos apresenta a palavra que insinua e acompanha o ritmo e o modo de vida rural. Os movimentos são cautelosamente demarcados e acompanhados pelo fluir/ritmo da narrativa. Desse modo, a palavra “prossigue” assim como prossegue a história. Eis aí um trabalho duplamente articulado; performativo esse que incide em dois focos mutuamente sincronizados: primeiramente, na palavra que se revela como um contínuo (ou paralela) às coisas e pessoas a que alude; em segundo, no próprio texto que, nessa relação paralela, se processa como um contínuo do próprio mundo (rural, sertanejo) que o autor toma como referência. Uma sintonia entre palavra e “coisa” do mesmo modo em que ocorre a sintonia entre texto e mundo (sertão).

1.6. “—Uai, eu?”: a diversidade de sentidos concentrados na palavra

Por sua vez, no conto “—Uai, eu?”, a marca da oralidade já se revela antes mesmo de o narrador encetar a história: o título já vislumbra a adesão do autor de *Sagarana* às circunstâncias de uso efetivo da língua nas regiões rurais, já que a expressão “Uai” - um tanto coloquial e representativa da fala dita “caipira” do sertanejo - se faz ostensiva no momento primeiro da narrativa. Além disso, o uso do travessão no início do título já se revela como uma alusão à língua enquanto fala dentro de uma enunciação dialógica (ou monológica).

São inúmeros os exemplos dessa modalidade de neologismos que se revelam pela “condensação” de sentidos em “—Uai, eu?”: Começemos por dois vocábulos do trecho seguinte: “Eu, olhando para o silêncio, já com as beiradas duvidadas. Fui-me enchendo de *vagarosamente* - o que estava me *tremeluzindo* (grifos nossos) Meu destino ia fortíssimo; eu,

anônimo de família. [...]” (p. 249). O neologismo “tremeluzindo” encerra em si o que caracteriza o estado psicológico do personagem-narrador: logo após a realização (por ele) da atividade de “vagarosamente”. Os vocábulos em destaque conseguem encerrar a ideia de que “após uma vagarosa atividade de realização mental”, a reação do personagem foi “tremar no mesmo instante em que as dúvidas (ou ideias) vociferavam em sua mente”. Daí assim esquematizar: *vagarosa* (adjetivo) + *mente* (substantivo) = *vagarosamente* (advérbio) ou *vagarosas mentes* (adjetivo + substantivo). Explicando melhor a lógica – conscientemente redundante – empreendida por Rosa: o vocábulo pode ser compreendido tanto como *advérbio* que condensa a circunstância de “modo de ação vagarosa da mente”, quanto pode ser interpretado como *substantivo* antecedido de (e aglutinado a) um qualificativo e que resulta em “vagarosas mentes”.

Eis os neologismos que, conquanto ilustrativos de uma economia de linguagem, apontam para a sugestão dúbia de significados. Não obstante, o trabalho linguístico que aí se desdobra culmina numa redundância (palavra) que consegue dar conta dos dois (ou mais sentidos) que dela brotam e que – paradoxalmente – para ela se voltam, embebendo-a de sentidos que se encerram numa única palavra. Nesse processo, a economia de palavras resulta numa operação inversa: na criação e ampliação de sentidos.

Desse modo, Guimarães Rosa se revela um exímio articulador de vocábulos e de expressões inusitadas. Observa-se como o trabalho linguístico do prosador se manifesta aí na habilidade em aglutinar e condensar dois ou mais vocábulos de raízes semânticas diferentes e cuja fusão resulta numa unidade que consegue dar conta do diverso dos sentidos. Habilidade essa do autor que contribui não só para a ampliação do léxico, mas também – e sobretudo – para a efetivação de modalidades linguísticas – neologismos – que se efetivam na valorização e reconhecimento da variedade da língua oral, vista – pela maioria letrada – como indigna de se encontrar numa obra de reconhecimento literário.

Ainda no conto se observam expressões metafóricas como tentativa de garantir a intensidade e “medida” da circunstância, como intento de revelação “exata” do pretendido: “Inteiro na fama – olh’alegre, justo, inteligentudo – *de calibre, de quilate de caráter.*” (p. 247), o que equivale a dizer = caráter em potência e em alta qualidade. Ocorre também a intensificação do qualificativo com uma expressão coloquial que sugere “ilimitado, sem fim”: “Bom *até-onde-que...*” (p. 247). Sem contar que o vocábulo “inteligentudo” já aglutina a expressão “inteligente em tudo” ou, ainda, “ser dotado de inteligência global”, o que é sugerido pelo sufixo “udo”.

Somam-se a isso as gradações inusitadas que dizem muito pelo que ocultam (dizer); pelas justaposições e aglutinações condensadas... e rimadas: “Aprender com ele eu querendo *ardentemente: compaixões, razões partes, raposartes [...]*” (p. 248), e ainda complementadas pelas supressões dos zeugmas: “Ele, a cachola; eu a cachimônia.” (p. 248). Ademais, considerando o contexto do neologismo “raposartes”, pode-se inferir um amálgama dos vocábulos “raposa” + “artes” e cujo sentido pode ser interpretado como “aprendizado de uma arte que se assemelha ao agir da raposa”. Melhor explicando pelo contexto: O personagem-narrador se revela um aprendiz do patrão e, como tal, o imita na forma de agir: o que se caracteriza pela esperteza e vivacidade, tal qual “uma raposa esperta”.

1.7. A palavra acompanha o ritmo da vida

A musicalidade é procedimento garantido em toda a obra: as aliterações, as rimas internas, os ecos não se dão em número limitado. O ritmo se revela especialmente pelas aliterações. Além disso, a palavra se vivifica em personificações que se manifestam seja em imagem gerada pelas aliterações, seja em onomatopeias, como pode ser verificado no conto “Tresaventura”: “Vinha um vento **vividinho [...]**” (“Tresaventura”, p. 245); “[...] mais **veloz** que uma **voz, ziguezagues** de pensamento” (p. 245). Ademais, a musicalidade em rimas que sugerem o movimento – andar – expresso em palavras como “*renquetrenque, estudante andante*” (p. 248, grifo nosso).

As aliterações, ainda, servem para caracterizar o ambiente (ou cenário) da mata, por exemplo: “Aqui o caminho revira – no chão **florinhas em frol!**”; “[...] **por pau ou pedra**, cuspiu na cobra [...]” (p. 245); “[...] às moitas **folhucas, lefe-lefe-lhepte**” (“Tresaventura”, p. 246); “[...] lugar tão vistoso: **neblinuvens**” (p. 246). Aí a floresta se mostra tanto quanto adquire movimento. Também o vocábulo aglutinante “neblinuvens” (neblina + nuvens) contribui na caracterização imagética desse cenário.

Cenário também garantido por frases predominantemente substantivas, formadas por vocábulos justapostos, como se observa em:

Sus, passou a grande abóbora amarela, os sisudos porcos, os cajus, nus, o pato do bico chato, o pato com a peninha no bico, a flor que parecia flor, outras flores que para cima pulavam, as plantas idiotas, o cão, seus dislates. Virou para um lado, para o outro, para o outro — lépida, indecisa, decisa. Tomou direitidão. Vinha um vento vividinho, ela era mimo adejo de ir com intento. (ROSA, 2009, p. 245)

Ademais, toda a obra se revela com um repertório ricamente ilustrativo das circunstâncias anteriormente vislumbradas. Elencamos, aqui, alguns deles somente no intento de melhor elucidação da nossa análise:

Nessa mesma perspectiva, observamos como procedimento do autor o ato proposital de infringir as normas gramaticais, como nos nomes “Rulú” e “Beijú”, verificáveis no conto “O outro ou o outro” (p. 156): os oxítonos em “u” acentuados numa estratégia de conferir destaque ao personagem; assim como em “Quipú”, como forma de reforçar o nome do lugar. Nesse mecanismo, as palavras (em nomes próprios) recebem uma força expressiva, como que uma marca ou inscrição ou de identificação do espaço ou do sujeito.

Também em “*Conforme* pensou, *tãoforme* lhes falou” (“Melim-Meloso”, p. 145, grifos nossos), tem-se o neologismo “tãoforme” que é formado por uma derivação prefixal em consequência de uma reiteração que se pretende “exata” a um termo anterior (“Conforme”): tentativa de equivalência na forma (da palavra) numa simultânea tentativa de equivalência de sentido. Aí o neologismo reitera e ressignifica o anterior de modo a “enformar” duas vezes o sentido pretendido. A repetição do elemento “forme” remete tanto a “*pensar*, quanto a *falar* dentro da mesma forma (ou forma /ô/”). Daí a palavra fundir-se de significações quase idênticas num mesmo vocábulo. Assim como a palavra consubstanciar-se duplamente de sentido e adquirir certo peso, certa *concretude* enfática. Além disso, até mesmo o *tanger* do gado pode ser melhor *inscritamente* demarcado por uma onomatopeia: “‘Seu Drães ...’ e o *trufe* – e *trufe* do gado” (p. 115, grifos nossos).

Ainda em *Tutameia* vislumbra-se o inusitado da contação de história (ou melhor, da estória):

Nos tempos que não sei, pode ser até que ele venha ainda a existir. Das cantigas de Serão, de João Barandão, tão apócrifas, surge, com efeito, uma vez:

*Encontrei Melim-Meloso
fazendo ideias dos bois:
o que ele imagina em antes
vira a certeza depois.*

Conto-me, muito, quando não seja, a simpática história de Melim-Meloso, filho das serras, intransitivo, deslizado, evadido do azar. Daria diversidade de estória a primeira-mão de suas governanças; e aventura. Eis, assim:

*Melim-Meloso
amontado no seu baio;
foi comprar um chapéu novo,
só não gosta de trabalho.*

(ROSA, 2009, p. 140-141)

Tem-se, no trecho acima, a história contada por duas formas de narrar: a narrativa em prosa entrecortada pela narrativa em versos – quadrinhas populares. Eis aí a simultaneidade de formas de contar que o performativo permite: a modalidade oral atrelada à escrita. Daí uma escritura que se presta à oralidade. A forma de falar (e de contar) é preservada pelos mecanismos da forma escrita. Aí o poético não só ratifica como também assegura esse falar, esse oral que é típico de um mundo cujas razões de uso efetivo da língua desconhecem as razões da norma. Norma essa que só se justifica quando num procedimento de reflexão e de redimensionamento do falar e do fazer efetivo da língua e mormente da obra em si. O que, aliás, constitui uma das maiores proezas do autor das *Terceiras estórias*: é o mesmo artifício que permite a efetivação de uma obra que reflete e, ao mesmo tempo, configura um novo fazer literário.

De outras formas mais se perfazem as histórias: “[...] Melim-Meloso, naquela *dominação*” (p. 142, grifo nosso) configura, em um único vocábulo, as expressões “ação de domingo” e/ou “ação recorrente, repetitiva de um dia de domingo” imbricadas na “dominação” experimentada pelo Melim-Meloso. Mormente se observa o poético em “Serra do Sõe, verde em sua neblina, nesse *frio fiel*, que inclina os pássaros” (p. 144). Vislumbra-se aí uma aliteração alusiva à reação “tremar” quando se está com frio: recurso efetivado pela fricativa “f”.

A tentativa de associação da palavra à imagem da coisa que ela designa ainda se manifesta em “o rosto plenilunar” (p. 160) cujo sentido equivale a “um rosto plenamente redondo como a lua cheia (plena)”. Por outro lado, tanto em ritmo quanto em *pose*, a hipérbole “pomposa” efetiva-se – em “pompa” e “pose” juntamente – de uma tal Rita Rola (ou Lola Lita), mulher de um Quim Chim no conto “Orientação”.

E os desdobramentos estilísticos do autor se revelam, ademais, até mesmo na paradoxal tentativa de tornar *exato* o *inexato*, como em “Vinha-lhe a lembrança – do *último íntimo*, o *mim de fundo*” (“Lá, nas campinas”, p. 130, grifos nossos), cujo trecho em destaque se efetiva numa gradação aliterativa operada alusivamente a uma ânsia de exteriorização do “exato” do sentimento.

Essa preocupação com a “consistência” – a forma condensada da palavra – é elucidada pelo próprio Guimarães Rosa quando, em correspondência a Edoardo Bizzarri (2003), ele envia (ao tradutor) notas explicativas e esclarecedoras acerca de termos e expressões – tanto aglutinantes quanto miméticas – usadas por ele em produções literárias:

p.586 [137] “6ª última [24]: **Dererê** uma dessas “muletas” de iniciar quadros. (Como: tra-la-lá ou ta-ra-la-ra)”. (ROSA, 2003, p. 102)

p.601 [152] “8 [8]: **daridare (dardejar?)** Onomatopeia, mas servindo-me do tupi (Normalmente, em tupi, sendo “araci” — a manhã.). (p. 102)

11) “**O urutau, em veludo.**” O urutau (ave: mãe da lua, dos Caprimulgídeos, *Nyctibus grandis*), em veludo (porque voa macio, como a coruja, sem nenhum rumor).” (p. 106)

18) “**Chagem**” = onom. De água corrente, o rio. O crú = a coisa crua (a Môrma); o renho = atacante, vesânica.” (p. 107)

29) “...o **chuchusmo**” = (cochicho + chusma?) Onom. (Um coro de cochichos, uma multidão estranha a sussurrar? Coisa entre cochicho, suspiro e soluço.)” (p.108)

31) “**Izicre**” = onom. “o iziquizinho” = (do besouro que surge de seu buraco no chão)”. (p. 108)

Circunscrita pelo poético, a oralidade também se destaca como base para a reflexão sobre o prático e o sentido profundo da vida. Desse modo, o filosófico se faz presente até mesmo nas circunstâncias aparentemente banais. As comparações prosaicas, elaboradas em linguagem corriqueira (oral) se revelam como um feliz recurso de reflexão e discussões atinentes ao comum e, ao mesmo tempo, ao sério da vida e do homem interiorano (ou mesmo mundano): “*Ô homem! Inteligente como agulha e linha, feito pulga no escuro, como dinheiro não gastado*” (“—Uai, eu?”, p. 248, grifos nossos); “*Quem menos sabe do sapato é a sola.*” (p. 249); “*Quem entra no pilão, vira paçoca!*” (p. 250); “*As coisas mesmas, por si, escolhem de suceder ou não, no prosseguir*” (“No prosseguir”, p. 150, grifos nossos).

Em *Tutameia*, as narrativas se apresentam curtas e muito densas. E, por sua vez, tão condensadas quanto filosóficas. Proeza essa rosiana que se destaca pelo “dizer muito em pouco”; pelo revelar mais pelo que se oculta. Desse modo, um dos procedimentos responsáveis por esse engenho recai, mais uma vez, na linguagem substantiva, “telegráfica”. O estilo que consegue apresentar várias imagens em um cenário que, embora curto em linhas (ou palavras), mostra-se rico e diversificado em paisagens:

Dr. Dayrell partiu e deixou-o a zelar o sítio da Estrada. Trenhoso, formigo, Tsing-Lao prosperou, teve e fez sua chácara pessoal: o chalé, abado circunflexo, entre leste-oeste-este bambus, árvores, cores, vergel de abóboras, a curva ideia de um riacho. Morava, porém, era onde em si, no cujo caber de caramujo, ensinado a ser, sua pólvora bem inventada. (ROSA, 2009, p. 160)

Os neologismos – seja do autor, seja do homem representativo do sertão –, assim como vocábulos corriqueiramente usados nas mais variadas circunstâncias também se revelam como recurso de expressão viva da língua – a fala ou oralidade – que, na obra, é tratada como

expressão efetivamente representativa do homem rural. Exemplos disso são inumeráveis, por isso, a título de ilustração, fiquemos apenas com alguns deles: “alumiado” (p. 146), “corguinho” (p. 156), “cafundura” (p. 113), “desdiferenças” (p. 249), “doideira” (p. 76), “abeirava” (p. 77), “derredor” (p. 79), “calafriagem” (p. 79), “parecença” (p. 161); além disso, as variações até mesmo da oralidade como: “sururjão” e “solorgião” (p. 247) como variações de cirurgião.

Aí a oralidade ganha contorno poético do mesmo modo com que a palavra é contornada pelo circunstancial do local/regional. E, nesse trabalho de reelaboração da linguagem, o poético da palavra marca e inscreve o oral tão quanto demarca o espaço e o homem do qual/de quem esse oral é oriundo. É nesse processo de tentativa de fidelidade à vida e à fala do homem interiorano que o aparente banal da vida e o prosaico da língua ganham notoriedade e espaço representativo no mundo das letras.

Daí reconhecer o burilado trabalho poético de Guimarães Rosa, procedimento esse que dificulta estabelecer um limite entre “a imagem projetada” – a palavra-coisa – e aquilo que, da realidade do mundo, ela – a palavra – se prontifica a ser. Configura-se nas *Terceiras estórias* um sertão/mundo paralelo àquele que o autor adota como referência (sertão mineiro). Na obra, as coisas, os valores, o modo de vida e a fala (linguagem oral) do homem interiorano se mostram poética e linguisticamente demarcados, inscritos na “palavra-coisa” rosiana.

Proeza essa do autor que, em praticamente toda a obra, engendra um signo que consegue encerrar em si um segredo a ser desvendado; um signo que requer uma “hermenêutica” que, consoante Foucault, é característica do período que se estende ao século XVI. Uma hermenêutica do tipo *divinatio* (Cf. FOUCAULT, 1999), de desvendamento do “fundo” que subjaz à forma, já que, nessa concepção epistemológica, as palavras e as coisas se identificam e se confundem numa correspondência ancorada na similitude. Assim, uma vez que a palavra marca a presença da coisa, ela merece ser interpretada no seu “fundo”. É essa “hermenêutica”, por exemplo, que nos permite abrir essas “brechas” de leitura e de desvendamento do universo linguístico rosiano, do qual – como num processo arqueológico foucaultiano – é possível extrair as “sedimentações” compactas que subjazem às palavras meticulosamente “arranjadas” para comporem esse universo de *Tutameia*.

Universo esse em que Rosa concede à palavra o espaço de outrora: que é o de fazer coincidir as palavras com o homem e com as coisas do mundo. Palavra essa que, performaticamente, busca apreender – na mesma medida em que procura ser – o cenário e a realidade rural: a cultura, os valores, enfim aquilo que caracteriza e consagra a vida do homem e do universo sertanejo.

CAPÍTULO II

TUTAMEIA: A LINGUAGEM E A ESTRUTURA DA OBRA EM SINTONIA COM A (I)LÓGICA DA VIDA

*Se descreves o mundo tal
Qual é, não haverá em tuas
Palavras senão muitas
Mentiras e nenhuma
Verdade.*

(Tolstói)

2.1. Os prefácios na lógica estrutural de *Tutameia*

Considerando a discussão anteriormente empreendida, observamos que a estrutura de *Tutameia* já patenteia um trabalho que se quer performativo: uma estrutura que reestrutura uma estrutura de sertão assim como de língua. Do mesmo modo como a linguagem é operada numa perspectiva inusitada, a lógica de organização da referida obra se revela tanto como *projeção* de um mundo rural – sertanejo –, assim também como uma lógica que *projeta* o fazer literário: a projeção de uma nova forma de conceber e efetivar a prática de escrita; uma nova postura – de escrita e leitura – que se revela, por conseguinte, num experimentalismo de estruturação e de construção literária.

Rosa empreende um trabalho estético que, partindo de um mecanismo de reelaboração da palavra, consegue fazer um processo análogo com o mundo (sertão) transfigurado: o trabalho com esse mundo *projetado* se revela na mesma proporção de projeção e estrutura da obra – *Tutameia* – que, por sua vez, o tematiza. Tem-se, com esse procedimento – assim como a relação paralela *palavra/palavra* (conforme discussão em capítulo anterior) –, a relação mundo (paralelo) ao mundo sertão (de referência).

E, nesse intento, os desdobramentos do autor mineiro se perfazem na própria estrutura da obra. *Tutameia* reflete – e revela – um projeto de escrita que se mostra de uma maneira um tanto inusitada: de uma unidade que se perfaz pela diversidade; do mesmo modo com que, partindo dessa diversidade – das quarenta estórias, além dos quatro prefácios –, ela se configura em unidade (a obra como um todo). *Terceiras estórias* se revela aí como configuração de obra que se quer reconhecida em novas formas de expressão e de realização literária. Consegue, por conseguinte, ser um projeto metalinguístico ao mesmo tempo em que

se configura enquanto projeção efetiva de construção de escrita. Engenho performativo com o qual o autor, de fato, instaura uma lógica de escrita: aquela que ratifica a (i)lógica do mundo sertanejo.

De fato, *Tutameia* se revela como obra inovadora especialmente por valorizar não exatamente o que é novo, mas aquilo que se mostra comum, simples, corriqueiro ou mesmo prosaico. As experiências comuns da vida sertaneja, assim como a língua simples e coloquial desse modo de vida específico conseguem garantir a inovação da obra, visto que são trazidas de uma maneira inusitada de língua. A obra inova porquanto, inovada a linguagem, reafirma e consolida a tradição do cotidiano rural, do universo sertanejo.

A estrutura de *Tutameia* se configura numa lógica peculiar de obra que pode ser assim caracterizada: são quarenta narrativas subdivididas por quatro unidades que garantem a conexão e a concatenação entre os elementos dentro de uma unidade de obra; são quarenta estórias cujos espaços e alguns personagens se repetem, se entrelaçam, se complementam, se identificam e também se incompatibilizam. A compreensão do todo – obra – remete, assim, à compreensão das unidades – todo – dos contos e prefácios. Uma relação paradoxal que se organiza tanto pela independência quanto pela dependência mútua entre as partes e o todo.

A propósito dos prefácios de *Tutameia*, Paulo Rónai assim se posiciona:

Estórias à primeira vista, num segundo relance os prefácios hão de revelar uma mensagem. Juntos compõem ao mesmo tempo uma profissão de fé e uma arte poética em que o escritor, através de rodeios, voltas e perífrases, por meio de alegorias e parábolas, analisa o seu gênero, o seu instrumento de expressão, a natureza de sua inspiração, a finalidade de sua arte, de toda arte. (RÓNAI *in* ROSA, 2009, p. 17)

A consideração de Rónai elucida o nosso interesse em reservar, aqui, um capítulo destinado aos – nada usuais – quatro prefácios que complementam o repertório das quarenta estórias de *Tutameia*.

2.1.1. Os prefácios de *Tutameia*: reflexões sobre a vida e sobre o fazer literário

Ancorada nos estudos de Simões (2002), em *Guimarães Rosa: as paragens mágicas*, de que os prefácios de *Tutameia* figuram como norteadores de leitura das estórias que eles precedem – quatro prefácios que subdividem e antecedem as 40 estórias constitutivas da obra – este capítulo toma como abordagem primeira os prefácios, uma vez que eles trazem em seu bojo as temáticas que por ora se configuram como o cerne das questões de que se incumbe

esta pesquisa. Interessa, aqui, especialmente a façanha que o autor de *Grande Sertão: veredas* confere à obra em estudo: a capacidade de refletir e teorizar a linguagem na mesma medida em que consegue estabelecer uma relação desta com o mundo.

Nesse sentido, os prefácios funcionam não somente como elementos de conexão entre as estórias, ou mesmo um direcionamento para as questões e abordagens mais significativas da obra, mas também se inscrevem em *Tutameia* como ponto específico de reflexão e de sugestão para uma prática de escrita e de leitura diferenciada daquilo que se caracteriza como prática literária corrente. Desse modo, eles patenteiam – além da preocupação do autor com o desenvolvimento e valorização da língua – a mesma preocupação com o homem, sobretudo o sertanejo, na sua relação com o mundo.

Mary Daniel (1968) nos permite uma prévia caracterização – estrutural e temática – da obra, especialmente ao considerar o papel dos prefácios nesse processo nada usual de escrita:

Mantendo a tradição do conto breve estabelecida por *Primeiras Estórias*, *Tutameia* nos traz uma série de quarenta *estórias* brevíssimas e quatro *prefácios*, estes em forma de ensaio sobre vários aspectos da criação literária: o primeiro – “Aletria e Hermenêutica” – visa à linguagem figurada, o segundo – “Hipotrérico” – à criação e usos de neologismos; o terceiro – “Nós, os Temulentos” – nos apresenta uma deliciosa anedota humorística (uma das poucas, aliás, do autor, e de temática urbana); o último dos prefácios – “Sobre a Escova e a Dúvida” – figura-se de suma importância para qualquer leitor da obra rosiana no que tem de definitivo, confessional, pois é neste prefácio que Guimarães Rosa fala abertamente da fé, da felicidade, do processo criador, e da essência da vida, dando-nos por assim dizer a sua autoanálise ou autopsicografia. (p. 12).

Nos prefácios, Guimarães Rosa adota uma poética que opera um ritmo de linguagem que consegue acompanhar o ritmo natural da vida, especialmente o universo sertanejo. Eles se apresentam como indicativos de uma nova consciência, de uma nova postura artística. Por conseguinte, o autor não só delinea os caminhos e procedimentos imanentes à obra em si (*Tutameia*), como também aponta para uma nova perspectiva de escrita que, ao refletir o próprio fazer literário, faz refletir a vida, o homem. Neles, as “veredas” da literatura (e da língua) buscam acompanhar os itinerários e ritmo da vida.

Daí poder dizer que, assim como o autor se consagrou como um articulador da língua, sua atuação se revela também como exímio (re)articulador da vida quando ao *projetar* um mundo (especialmente o rural) mais harmônico e mais promissor. E tal harmonia se opera, sobretudo, quando do trato com a vida de homens simples, de um universo rústico e marginalizado cuja realidade destoa daquela oficialmente reconhecida. Está aí um projeto de vida que se revela num *projeto* de obra.

Ao considerar os prefácios, já se observa um desdobramento um tanto singular dentro dessa performativa, uma vez que eles teorizam a própria obra – seja metalinguisticamente, seja mediante reflexões atinentes à vida. Os prefácios, ao mesmo tempo em que subvertem uma organização de obra, funcionam – paradoxalmente – como instrumentos estruturantes e delimitadores de leitura. Neles, se observa o que, aqui, se pretende com esta pesquisa: evidenciar que a linguagem poético-filosófica de G. Rosa, em *Tutameia*, reflete o homem, a vida, o mundo, o universo sertanejo e, ademais, reflete e questiona a linguagem e o próprio fazer literário.

Motivos esses que, conquanto de interesse e de referência direta com o homem de uma região específica, conseguem alcançar uma abrangência que vai além dos limites geográficos e fazer valer interesses e valores de ordem universal. Desse modo, a obra estabelece uma sintonia entre as inquietações do homem do sertão com aquelas que caracterizam as preocupações mundanas. Ademais, pelos prefácios, a própria concepção de obra, e de linguagem, entra em xeque, uma vez que eles se revelam como instrumentos que teorizam e questionam a maneira convencional de escrita literária, bem como se apresentam como proposta viável de uma lógica de escrita e de leitura.

2.1.2. Os prefácios como elementos “teorizantes” e metalinguísticos

Importante destacar também o caráter inovador das *Terceiras estórias* até mesmo na estrutura e disposição desses prefácios: a começar por um número nada usual – quatro, em vez de um (o convencional); além disso, sua função na obra ultrapassa, e muito, o mero papel de norteador ou facilitador de leitura. Seu papel, além desse, se revela tanto como instrumento “teorizante” ou metalinguístico, quanto como recurso estilístico e, como tal, objeto estético digno de apreciação e de crítica. Afinal, eles, além de prefácios, caracterizam-se também como *estórias*. Estórias que servem de instrumento para a “desautomação” de estruturas e modelos de escrita já consagrados, uma vez que elas se organizam na mesma medida em que “desorganizam” tais estruturas convencionalmente aceitas.

Nesse sentido, os prefácios assumem papel decisivo na estruturação e efetivação da respectiva obra e, portanto, na “consustanciação” da(s) consequente(s) leitura(s), já que eles funcionam como estórias-núcleo que, intercaladas a essa inerente disposição de *Tutameia*, funcionam como termos integrantes que “enredam” e dão uma prévia noção (ou menção) dos motivos (temáticos), bem como dos recursos linguísticos responsáveis pela (re)estruturação e efetivação de novas formas (lógicas) de escrita.

O performativo rosiano já se evidencia desde a organização e estruturação das estórias, cuja disposição se revela subdividida por esses quatro prefácios que, além de concatenarem as narrativas, discutem e sugerem uma postura experimentalista quando do trato com a linguagem e com a própria obra. E o interessante dessa configuração de obra é que os prefácios, além de figurarem como elos entre as narrativas (lembramos que são 40 ao todo), funcionam também como histórias (ou estórias) que, por sua vez, refletem o fazer literário.

Pode-se dizer que eles figuram como “ponto paragem” de revigoramento para as leituras subsequentes, bem como para reflexão atinente à língua e à própria construção (de obra) que se engendra no percurso, ou nas veredas, da leitura de *Tutameia*. Configuram-se como narrativas, sejam anedóticas, sejam teóricas, e servem como orientação de leitura e, ao mesmo tempo, como proposta de inovação da prática de escrita.

Eis aí um performativo três vezes inovador: tem-se a *estória*, assim como a metalinguagem disfarçada em história, e, ainda, um direcionamento do leitor para uma determinada modalidade de leitura e para uma nova concepção do fazer literário. Por conseguinte, nos prefácios, metalinguagem, poesia/prosa, teoria e filosofia se interpenetram e se dissolvem numa operação que, conquanto individual, se efetiva múltipla, conjunta e que se revela como um inusitado dispositivo de consolidação de uma nova lógica de produção literária.

Os prefácios conseguem, assim, amalgamar reflexões, pistas de leitura e escrita, metalinguagem, histórias e estórias, conservando, simultaneamente, sua integridade enquanto elemento constitutivo de um todo (da obra), assim como de um todo enquanto texto independente (conto). Eles conseguem ser, dentro dessa projeção de obra, que é *Tutameia*, a base e o fio condutor de estruturação de escrita e de leitura; conseguem se revelar, dentro de uma estrutura, aquilo que projetam no mesmo instante em que se efetivam enquanto tal. São pistas e, ao mesmo tempo, a efetivação dessas pistas. Ordenam e coordenam; dirigem e se submetem ao todo. Sobressaem-se como protagonistas – texto todo – do mesmo modo com que se revelam como coadjuvantes, integrantes do todo das *Terceiras estórias*. Eis aí mais um traço distintivo na obra rosiana: o experimentalismo linguístico se processa concomitantemente a um experimentalismo na escritura. Ademais, o que, de imediato, se observa de diferente nos prefácios em relação às demais narrativas é que todos eles são integralmente grafados em itálico. Em *Tutameia*, o performativo se revela tanto na estrutura da língua (como já discutido no capítulo anterior), quanto na (des)estrutura de uma (i)lógica de escrita.

Conforme se observa, as quarenta estórias quase sempre são ambientadas em meio a uma estrada, a um percurso ou margem de rio, a uma mata ou serra em que perfilam personagens cujo destino é incerto, porém promissor; caminhos em que homens e mulheres vivem na expectativa de um porvir – talvez – venturoso...

A sutileza e simplicidade das histórias de vida; o dinamismo, bem como a morosidade da vida rústica do interior mineiro são “captados” pela sensibilidade e olhos do prosador e, em seguida, mediatizados pelo “senso de projeção” disponibilizado na escrita. O próprio Rosa já afirmara em entrevista anteriormente citada: “Renovar a língua para renovar o mundo.” (LORENZ, 1995, p. 49). E é isso o que se vislumbra na respectiva obra: a renovação da linguagem, o modo de (des)/(re)articular a palavra com vistas a possibilidades de mudança do mundo ou de um lugar específico.

2.1.3. *Tutameia*: uma estrutura de obra por uma leitura da vida

O próprio título da obra já pressupõe uma (re)atualização da língua. Palavra que, conforme os estudos filológicos de João Ribeiro (*apud* CAMPOS, 2011, p. 52) é formada da aglutinação da expressão “tuta-e-meia” – que significa “ninharia” –, o termo “Tutameia” resulta dessa junção inusitada que revela, e faz vir à tona, vocábulos que, até o momento, se encontravam em desuso. Dessa forma, o título Tutameia já patenteia a habilidade de Rosa em revitalizar a língua, uma vez que ele assim “autoriza” o uso de expressões e vocábulos que estariam condenados ao esquecimento.

Na obra, as quarenta (ou quarenta e quatro) estórias caracterizam-se como curtas e densas e conseguem amalgamar teoria e vida, reflexões e prática de escrita, poesia e prosa, oralidade e erudição, estória e história, narrativas (lineares) e digressões, assim como sertão e mundo. Ademais, o entrelaçamento entre os contos, conquanto de temáticas aparentemente dissonantes, se dá de forma que uma estória ou justifica ou complementa outra (s) estória(s). *Tutameia* consegue, assim, ser a “teoria” e, ao mesmo tempo, a garantia efetiva dessa mesma proposta de produção de escrita e de leitura.

Daí destacamos o trabalho do autor ao enveredar por uma via de mão dupla: ao mesmo tempo em que ele consegue “regionalizar” valores universais, consegue, inversamente, fazer do circunstancial ou específico algo de caráter, ou preocupação, existencial e, portanto, universal. Ele, ao mesmo tempo em que “desterritorializa” – quando eleva situações ou fatos locais a uma dimensão mais abrangente – do mesmo modo “terriotarializa” – quando compatibiliza vivências, experiências, anseios e angústias de homens cuja realidade se

concebe – ou aparenta – um tanto distante ou antagônica em relação a um mundo maior. Eis, segundo a maior parte da crítica, um dos maiores empreendimentos do prosador (ou poeta): conseguir inovar um regionalismo⁴ que, aos olhos da maioria dos seus contemporâneos, já se encontrava um tanto quanto saturado. O crítico Antonio Candido assim se posiciona:

É porque através do homem do sertão havia uma presença dos problemas universais. A gente sentia que o regionalismo dele não era de cunho pitoresco. O pitoresco havia, evidentemente, mas já havia uma universalidade dos temas, havia uma espécie de vibração espiritual, uma vibração em relação aos grandes problemas que atormentam o homem, que já faziam dele uma coisa diferente, não era propriamente um regionalista.

Ele fez um livro que supera o regionalismo através do regionalismo. Esse, do ponto de vista da composição literária, a meu ver, é um paradoxo extremo. Tanto assim que eu me senti obrigado a criar uma nova categoria que é o transregionalismo ou surregionalismo. (CANDIDO, 2011, p. 20; 28)

As dúvidas, preocupações, desejos e angústias de um homem de dada região – sertanejo, rural, jagunço, vaqueiro – conseguem ser as mesmas que afligem o homem oriundo de um espaço cultural e geográfico díspar. Desse modo, ao universalizar valores de uma região específica, ou ao regionalizar aspectos universais, ele o faz de modo a preservar e considerar as singularidades e diferenças culturais próprias de qualquer homem, ou de qualquer lugar específico. E isso ele o faz muito bem por ser, conforme Fantini (2003), um autor que transita entre duas realidades distintas. Segundo a estudiosa, aquilo que se tem como limites politicamente demarcados (geográficos, socioculturais) acabam desaparecendo na obra do escritor mineiro.

Ademais, a região – sertão mineiro, que é foco de sua obra – é, conforme relatos de familiares e amigos e também em entrevistas do próprio autor – espaço bem familiar para o ficcionista. Rosa conheceu de perto a cultura, os valores e as idiossincrasias desse povo: primeiramente, por ser também oriundo dessa região e por ter passado boa parte de sua vida nesse espaço; segundo, pelas viagens empreendidas em visita a locais específicos que estariam retratados em sua obra.

E Rosa consegue trazer isso de maneira que não seja mero documentário, mas da forma como Pignatari (2011, p. 39) considera fundamental: “Não é personagem do livro coisa nenhuma. Personagem do livro não é pessoa viva, é o que se chama um ser de linguagem”

⁴ O termo, aqui usado, faz alusão à perspectiva costumeiramente adotada pela história da literatura desde o século XIX, mas hoje superada, que é a postura que toma a brasilidade como critério definidor de uma suposta autonomia no campo artístico e cultural e, portanto, como elemento representativo de diferenciação da cultura brasileira em relação à cultura estrangeira (sobretudo a europeia).

Eis aí um dos méritos de Rosa: conseguir fazer das vivências e experiências do homem, bem como do mundo/sertão observado algo que se apresenta como “real” e, simultaneamente, projeção/recriação, ou seja, um “ser” dessa linguagem que, por sua vez, funciona como “real”. O próprio Rosa afirmara em entrevista concedida ao jornalista português Arnaldo Saraiva:

Quando escrevo, não penso na literatura: penso em capturar coisas vivas. Foi a necessidade de capturar coisas vivas, junta à minha repulsa física pelo lugar-comum (e o lugar-comum nunca se confunde com a simplicidade), que me levou à outra necessidade íntima de enriquecer e embelezar a língua, tornando-a mais plástica, mais flexível, mais viva. Daí que eu não tenha nenhum processo em relação à criação linguística: eu quero aproveitar tudo o que há de bom na língua portuguesa, seja do Brasil, seja de Portugal, de Angola ou Moçambique, e até de outras línguas: pela mesma razão, recorro tanto às esferas populares como às eruditas, tanto à cidade como ao campo. (REVISTA BULA, 24 de nov. de 1966. Publicada no livro *Conversa com Escritores Brasileiros*)

A habilidade que o prosador/poeta tem de absorver as mudanças e premências sociais e culturais é a mesma com que ele atua quando para restituir ou resgatar aquelas manifestações solapadas pela ação – ou efeito – da modernização. Eis o seu papel de mediador. Daí a sua filiação (conforme a crítica) ao papel de um “transculturador”. A despeito de tal postura do autor, Fantini (2003) desenvolve um trabalho de pesquisa que considera a obra de Rosa uma das expressões artísticas que se filiam ao que o crítico uruguaiano Ángel Rama considera amostra de um “processo de transculturação” resultante, segundo o crítico, do processo de hibridismo cultural característico da América Latina. Rama adota o termo “transculturação” – que foi primeiramente cunhado por Fernando Ortiz – como definição ao processo de fusão de elementos culturais de realidades distintas e, como tal, insere a obra rosiana nessa perspectiva de junção entre o moderno e o arcaico.

Daí poder conferir na obra do autor mais um aspecto de relevância: a capacidade de articulação e de amalgamar valores, realidades e culturas tão diversas e aparentemente dissonantes. O que permite, ademais, vislumbrar o que a maior parte da crítica aponta na obra do autor: a fusão entre o moderno e o arcaico, entre o novo e a tradição. Nessa perspectiva, observa-se em *Tutameia* a adoção de localidades periféricas, rurais que se caracterizam como redutos de manifestações culturais e linguísticas ainda própria da cultura colonial. Realidades distantes do dito “mundo moderno”, mas que também não deixam de evidenciar vestígios de valores que revelam a ação e consequências dessa “modernidade”.

Ademais, o constante transitar dos personagens – sempre em viagem, “travessia”- remete a um transitar/ atravessar fronteiras. O que contribui para a associação de contextos socioculturais distintos. O arcaico e o moderno se misturam porquanto homens (personagens)

de diferentes localidades circulam, se encontram e se disponibilizam à compatibilização de eventuais disparidades político-ideológicas e, sobretudo, linguísticas. Este é o cenário predominante de *Tutameia*. É o que as palavras do nosso escritor deixam evidente em entrevista anteriormente citada:

Ora o que sucede é que eu me limitei a explorar as virtualidades da língua, tal como era falada e entendida em Minas, região que teve durante muitos anos ligação direta com Portugal, o que explica as suas tendências arcaizantes para lá do vocabulário muito concreto e reduzido. [...] Já vê, por aqui, que as minhas “raízes” estão em Portugal e que, ao contrário do que possa parecer, não é grande a distância “linguística” que me separa dos portugueses. (REVISTA BULA. *Conversa com escritores brasileiros*, 24 de nov. de 1966)

Cumpre, aqui, destacar o papel que os prefácios assumem na construção da obra e de que maneira eles funcionam como elementos que patenteiam um performativo nada usual na prosa rosiana. A organicidade da obra já se revela pela organicidade dos prefácios. A essência dos motivos de *Tutameia* já se delineia nessas quatro narrativas que, ao mesmo tempo em que se identificam com as quarenta estórias que compõem a obra, caracterizam-se também como histórias (estórias) independentes e diferenciadas daquelas que se querem essencialmente *estória*.

O diferencial dos prefácios caracteriza-se pelo seu duplo (ou melhor, triplo) papel: são narrativas ao mesmo tempo em que são reflexões e “teoria”; são estórias contadas com uma presteza de encantamento na mesma medida em que se prestam à reflexão atinente ao papel que a linguagem pode assumir diante das histórias (que se querem estórias) da vida; são, ademais, digressões que impelem o leitor a refletir sobre o papel da língua e do ato criador imanente tanto ao momento de escrita quanto ao de leitura (e, por conseguinte, efetivação) da obra.

Nos prefácios já se observa uma proposta de renovação da língua na mesma medida com que o autor pretende (com a respectiva obra) uma renovação do mundo. Aí a preocupação com a língua se revela na mesma proporção em que o mundo se mostra suscetível de mudança.

Sintetizando a premissa básica dos quatro prefácios, pode-se dizer que eles apontam para uma renovação da linguagem, para o caráter experimentalista que a obra *Tutameia*, em si, configura. Nela observa-se o compromisso com os processos de escritura e a relação desta com os usos efetivos da língua, o que se revela em procedimentos como: neologismos; a mescla de linguagens diferentes (oral, erudito, poético e filosófico); a simulação da linguagem em situações oriundas de circunstâncias efetivas de uso; a obra literária gestada de fatos e

competências linguísticas significativamente construídas. Acerca desse compromisso do autor, Simões pondera:

[...] o autor mostra que é na linguagem popular que encontramos a riqueza do neologismo. Os prefácios revelam a preocupação do autor que busca a renovação da linguagem. (2002, p. 29)

Segundo Simões (1988), os prefácios figuram como guias ou pistas de leitura da obra, o que a estudiosa chama de “parâmetros disfarçados”. Acresce-se a isso a inovação rosiana em organizar as histórias – ou estórias – precedidas de quatro prefácios, o que vislumbra uma investida inaugural de Rosa em tratar das questões do mundo – e da língua – de maneira um tanto especial. Daí dizer que os quatro prefácios teorizam a própria obra – seja quanto ao engendrar a estrutura, seja quanto à efetivação de leitura – assim como atuam num procedimento metalinguístico ao delegar ao fazer literário toda uma responsabilidade com as circunstâncias que, conquanto aparentemente prosaicas, se revelam como cruciais no mundo. Desse modo, os quatro prefácios figuram também como um procedimento performativo que, na mesma medida em que discutem o processo criador da obra, funcionam como ilustração viva desse mesmo engenho.

Nesse sentido, eles “desorganizam” na mesma medida em que organizam uma estrutura de obra; rompem com uma típica linearidade na mesma proporção em que direcionam para uma linearidade de leitura e escrita. A perspectiva dos prefácios é, sobretudo, aquela que desconstrói o convencional, mas que, por outro lado, viabiliza novas possibilidades de produção e de leitura da obra literária. Eis o projeto teórico que, conquanto perpassasse toda a ficção rosiana, se efetiva com maior evidência em *Tutameia*: ela é a ilustração de uma modalidade de escrita que reflete e teoriza numa ação simultânea com a “construção” dessa mesma escrita. Aí teoria e prática se revelam mutuamente.

2.2. “Aletria e hermenêutica”: de que a vida pode ser lida pelo anedótico

*‘Verdade’ não é, jamais, ‘em si’ apreensível por si,
mas necessita ser ganha na luta.*

(Heidegger)

Publicado em 1954, no periódico *Letras e Artes*, sob o título de “Risada e meia”, o prefácio “Aletria e hermenêutica” é o que abre as 44 narrativas que compõem *Tutameia*.

Através dele, Rosa confere à anedota o papel de sensibilização e de suporte para uma nova “realidade”, para “dimensões mágicas”, ou – mais precisamente – para reflexões mais profundas acerca da vida. Com ele, o prosador aponta a possibilidade de a vida (a história) ser revelada pela linguagem figurada, sobretudo pelo anedótico.

Desse modo, o que seria delegado às aporias metafísicas pode muito bem ser compensado pelo caminho de uma descoberta que se faz pelo óbvio e simples da vida. Afinal, o complexo e sério pode ser amenizado, se não revelado, quando conduzido ao prosaico – porém encantatório – e “sublime” da vida. Porquanto o prosaico e simples (porém profundo) do mundo pode, e deve, ser traduzido pelo tão prosaico e simples quanto prazeroso de uma anedota. Eis a forma encontrada:

Por onde, pelo comum, poder-se corrigir o ridículo ou o grotesco, até levá-los ao sublime; seja daí que seu entre-limite é tão tênue. E não será esse um caminho por onde o perfeitíssimo se alcança? Sempre que algo de importante e grande se faz, houve um silogismo inconcluso, ou, digamos, um pulo do cômico ao excelso. (ROSA. 2009, p. 39)

Desse modo, com “Aletria e hermenêutica”, Rosa ilustra, mediante pequenas blagues, como a anedota consegue fazer refletir o sério da vida, assim como leva a aprender, a partir do prosaico, as coisas do mundo assim como da obra literária. Rosa apresenta a proposta do “não senso”, de um espaço para o que está além da “vida real”; a perspectiva de que “A vida também é para ser lida” (ROSA, 2009, p. 31) na modalidade figurada, anedótica. E, uma vez que “O universo é cheio de silêncios bulhentos” (ROSA, 2009, p. 39) e, por conseguinte, cheio de motivos para uma anedota, (ROSA, 2009, p. 39), nessa opção de escrita (e leitura) rosiana, tanto o consagrado escritor quanto o vulgo “intérprete” da vida poderiam funcionar como o “maluquinho” que, dentro do seu “não senso” de vida, consegue – enxergar e propor – novas possibilidades de ter (e de ver) a vida com “maior senso”. Eis a razão:

O maluquinho podia tanto ser um cientista amador quanto um profeta aguardando que se completasse séria revelação. Apenas, nós é que estamos acostumados com que as paredes é que tenham ouvidos, e não aos maluquinhos. (ROSA. 2009, p. 39)

De fundo filosófico e teórico, o prefácio aponta caminhos para novas “veredas” de escritura (e leitura) literária, bem como de um novo trilhar pela linguagem. Nesse sentido, o prefácio corrobora um Rosa consciente das inúmeras possibilidades de que uma língua é suscetível e, por conseguinte, atesta a flexibilidade com que o ficcionista trata as variedades

linguísticas que se distanciam daquela consagrada por um grupo de prestígio. Sobre o referido prefácio, Nunes (1969) pondera:

Parece-nos, então, que o primeiro prefácio estabelece a perspectiva dentro da qual as estórias podem ser colocadas. Ele fixa a hermenêutica, não de cada conto particular, mas de todos em conjunto – a hermenêutica da estória que há nas estórias. (p. 206)

Desse modo, com “Aletria e hermenêutica”, Rosa consegue fazer da anedota um instrumento de reflexão sobre o sério da vida, assim como nos leva a questionar – a partir do prosaico – as coisas do mundo e da obra literária. Tem-se aí a proposta de o circunstancial e o episódico serem regradados pelo humor. Portanto, “desautomatizando” o percurso convencional da história (ou melhor, estória) contada, o autor disponibiliza um espaço (em brincadeira) de um “desvio” momentâneo do aparente grotesco para uma “tomada de consciência” atinente às inquietações e expectativas do homem comum e do homem (escritor). Daí concordar que, se com *Tutameia* “O livro pode valer pelo muito que nele não deveu caber” (ROSA, 2009, p. 40), a “anedota” deve valer pelo muito que deveu caber do muito que se subtraiu do livro.

Em se tratando do título do prefácio, faz-se necessário conhecer a significação dos vocábulos que o compõem. Conforme dicionário Aurélio (FERREIRA, 1999), “aletria”, cuja origem é do árabe *al-itraya(t)*, ‘fio’ pode assumir as seguintes significações: (1) Massa de farinha de trigo em fios delgados, usada em sopas ou preparada com ovos, leite e açúcar, e que tem como variante *letria*: cabelo de anjo, fidelinho; (2) na Zoologia, significa *manjuba*. Desse modo, considerando o aludido vocábulo associado ao outro – “hermenêutica” –, cujo significado remete a uma “interpretação”, talvez seja lícito adotar, nesta pesquisa, a definição (1) de “aletria” de modo a considerar, ademais, possibilidade(s) de sentido figurado das palavras que nossa língua nos permite.

Ademais, sobre o uso do termo “aletria”, podemos fazer mais uma inferência. Há a possibilidade de Rosa tê-la usado numa associação ao termo “aletheia” cuja origem remonta à Grécia antiga: segundo a mitologia, “Aletheia” é o nome da deusa da verdade e, como tal, seu significado remete à busca de compreensão da realidade, ou seja, a busca da verdade das coisas. “Aletheia” implica, pois, uma espécie de epifania, uma revelação (ou o “desencobrimento”) de algo encoberto; “desencavar” uma suposta verdade, processo esse que se faz possível mediante uma “hermenêutica”.

Quanto ao vocábulo “hermenêutica”, faz-se necessário um breve recorte histórico das concepções que o respectivo termo foi assumindo. Como tal, os estudos de Jean Grondin (2012) servem ao nosso intento. Consoante o estudioso, a “hermenêutica” pode ser

compreendida em três acepções, a saber: (1) o sentido clássico; (2) o momento representativo de uma pretensa filosofia universal e (3) a hermenêutica da era “pós-moderna”.

No primeiro momento – mais precisamente até o século XVII –, ela se revela como disciplina auxiliar na “arte de interpretar os textos”. Investida de toda uma pretensão normativa (com regras e preceitos baseados na retórica), funcionava como aparato de uma prática de interpretação que garantisse fidedignidade e o “bem interpretar” dos textos.

No segundo momento, a partir de uma nova concepção inaugurada por Dilthey no século XIX, ela é adotada como aparato metodológico para as ciências humanas. “A hermenêutica se torna, assim, uma reflexão metodológica sobre a pretensão de verdade e o estatuto científico das ciências humanas” (GRONDIN, 2012, p. 13) e à qual se atribui o mérito de garantir uma “condição de respeito” às ciências humanas e sociais. A hermenêutica se reveste, por um lado, de todo um princípio psicologizante e, por outro, de uma tendência interpretativa fundamentada na gramática (língua).

Por sua vez, a terceira concepção de hermenêutica assume, no século XX, o status de “filosofia universal da interpretação” e encontra em Heidegger um alargamento do sentido e da interpretação, já que o filósofo situa a atividade interpretativa num processo que ultrapassa a mera “arte da interpretação” ou mesmo um simples suporte metodológico. A concepção heideggeriana amplia a interpretação para os domínios da própria existência que, segundo o filósofo, já é perpassada por interpretações. Desse modo, em reação à “hermenêutica de textos” nasce uma “hermenêutica da existência”. Nessa perspectiva, a própria vida já se revela como objeto suscetível de uma hermenêutica. Aí ela se torna uma “filosofia” em busca de compreensão da vida. Conforme Grondin, Heidegger, em pleno século XX, retoma o termo “aletheia” para definir a busca de uma compreensão da verdade através do conhecimento. O filósofo pressupõe que a tarefa da hermenêutica é anunciar à existência o sentido do ser.

Desse modo, já que, em Heidegger, a linguagem é concebida como a morada do ser – *Daisen* – (GRONDIN, 2012), pode-se pensar “Aletria e hermenêutica” como uma proposta rosiana no sentido de operar uma “hermenêutica” que busque dar conta desse ser ou dessa(s) verdade(s) ou realidade que fazem morada na linguagem da obra literária ou, mais precisamente, na linguagem de *Tutameia*.

A partir de tais conceitos e, reportando ao título, pode-se considerar o referido prefácio como uma proposta de obra (e de leitura) que incide sobre uma “hermenêutica” caracterizada também pela possibilidade de “fios de leitura” (aletria) que: primeiramente, são “enrolados” num processo de construção e constituição da obra; e, secundariamente, esta é disponibilizada ao leitor (ou crítico) para um futuro “desenrolar” no processo de

(re)construção e (re)criação de “fios de sentidos”. Nesse processo, “fios” de significados se “emaranham”, amalgamam-se, “enrolam-se” dentro das possibilidades de leitura que a obra permite e que, voluntariamente, conduz o leitor a tal caminho (de hermenêuticas).

Está aí uma peculiaridade de *Tutameia*: a de propor uma hermenêutica que, num procedimento paradoxal, tanto investe na busca de (um) significado(s) subjacente(s) a um “fundo de palavra” (como visto anteriormente no capítulo I), como viabiliza possibilidades de leitura (interpretações) que vão além do que está “inscrito” na palavra ou do que se encontra em vias de direcionamento no todo da obra. São os “fios” que, “enredados” delimitam sentidos na mesma medida em que, quando “desenrolados”, deles “brotam” hermenêuticas diversas que abrem possibilidades para a construção de significados tanto da obra quanto da vida.

Dessa forma, com *Tutameia*, Rosa abre uma perspectiva de leitura(s) não apenas no sentido de “hermenêuticas” da obra, mas também – como quer Heidegger – de uma “hermenêutica” da vida. Pode-se dizer que a hermenêutica rosiana é aquela que ultrapassa a interpretação da obra, e que faz dessa mesma obra instrumento de interpretação e de questionamento da vida.

Nele, o autor já delinea o percurso que será trilhado pela linguagem ao engendrar a referida obra. O próprio título “Aletria e Hermenêutica” já alude a essa mescla entre o jocoso e o sério, entre o “trivial” e o poético/filosófico. Tem-se em “Aletria e hermenêutica” o filosófico mediatizado pelas blagues; as sutilezas da vida e da obra tratadas seriamente por recursos cômicos. Aí o corriqueiro e simples da vida, mediante a aparente e simples “brincadeira”, sugere uma “hermenêutica” atinente ao profundo do “fundo” da existência, assim como acerca do fazer literário. Ademais, tais trivialidades apresentam-se como sugestões temáticas para o trabalho tanto do poeta e prosador quanto do filósofo.

O prefácio aborda as trivialidades da vida numa construção ou estrutura de obra que aparenta não ter nexos: primeiro, em estórias que parecem não possuir elos entre elas; segundo, pelos períodos que parecem soltos. Recursos esses sempre intercalados por rápidas reflexões sobre o destino do homem no decurso – “No prosseguir” – da vida. Tudo isso como a sugerir que o ritmo do mundo se processa como que ao acaso, na perspectiva de um devir ou “prosseguir” incerto.

Observa-se, com o respectivo prefácio, um artifício que se revela pelo tom jocoso para aquilo que se quer sério, assim como se vislumbra uma maneira ilustrativa de apresentar o “teórico”. O que é proposto no excerto:

Já esperto arabesco espirala-se na “explicação”: — “O açúcar é um pozinho branco, que dá muito mau gosto ao café, quando não se lho põe...” — *apta à engendra poética ou para artifício de cálculo em especulação filosófica; e dando, nem mais nem menos, o ar de exegese de versos de Paul Valéry... os quais, mal à la manière de, com perdão, poderiam, quem sabe, ser:* (grifos do autor).
(ROSA, 2009, p. 37)

Proposta essa que pode ser associada aos contrassensos que, conforme Wittgenstein (*apud* HADOT, 2014), funcionam apenas no nível da reflexão filosófica e da linguagem poética. Esse “desnível” entre o profundo da vida e o caótico do representar da linguagem é compensado, na obra rosiana, pelos mesmos recursos estilísticos (já apontados em capítulo anterior), assim como por outro recurso um tanto inusitado que em “Aletria e hermenêutica” se revela como pioneiro na ficção do autor: fazer da anedota, ou da linguagem figurada, um instrumento filosófico e poético que – se não revela claramente o simples e, paradoxalmente, o complexo e inexprimível da vida – pelo menos, sugere o “não dizível” pelo “apresentável” dos “contrassensos”. É o que o autor mineiro deixa evidente na seguinte nota:

Enquanto, com desconto, minimiza nota opressiva o exemplo de não-senso dado por Vinicius de Moraes, que o traduziu do inglês:

“Sobre uma escada um dia eu vi
Um homem que não estava ali;
Hoje não estava à mesma hora.
Tomara que ele vá embora.”
(ROSA, 2009, p. 38)

Ademais, no prefácio em questão, já se observa uma proposta de “hermenêutica” específica, que é a da condição dúbia (ou mais) de interpretação do texto literário que, metalinguisticamente, se apresenta em *Tutameia* (discussão que será feita ainda neste capítulo com o prefácio “Nós, os temulentos”). Projeto esse de escrita claramente enfatizado em “Aletria e hermenêutica:

[...] e o não-senso, crê-se, reflete um triz a coerência do mistério geral, que nos envolve e cria. A vida também é para ser lida. Não literalmente, mas no seu supra-senso.” (ROSA, 2009, p. 31)

Vislumbra-se, por conseguinte, a viabilidade de a linguagem figurada funcionar como um caminho propício de se conhecer e se conceber novas formas de “realidade” e de permitir uma visão menos limitada de vida.

2.3. “Hipotrérico”: criação e inovação linguística

Outro aspecto marcante da obra de Guimarães Rosa se revela pelo trabalho de reflexão que o autor confere à linguagem. Esse processo de refletir sobre a língua em ação concomitante com a produção de uma nova linguagem – neologismos – constitui o tema do

segundo prefácio de *Tutameia*. Publicado primeiramente, em 1961, no jornal *O Globo*, eis, depois em *Tutameia*, “Hipotrérico”, o prefácio que, também ao estilo anedótico, se revela numa maneira tão bem humorada quanto criativa de abordar o processo de criação linguística:

Há o hipotrérico. O termo é novo, de impesquisada origem e ainda sem definição que lhe apanhe em todas as pétalas o significado. Sabe-se, só, que vem do bom português. Para a prática, tome-se *hipotrérico* (grifo do autor) querendo dizer: antipodático, sengraçante imprizado; ou, talvez, vice-dito: indivíduo pedante, importuno agudo, falto de respeito para com a opinião alheia. Sob mais que, tratando-se de palavra inventada, e, como adiante se verá, embirrando o hipotrérico em não tolerar neologismos, começa ele por se negar nominalmente a própria existência. (ROSA, 2009, p. 106)

Como se observa no excerto, logo de início já se patenteia o caráter metalinguístico do prefácio. De maneira inusitada e jocosa, Rosa faz uso de um neologismo para justificar a pertinência da adoção ou aceitação dos neologismos como um processo natural e enriquecedor da língua. Tal procedimento se assenta num jogo metalinguístico – efetivado em fábula – através do qual a adoção do neologismo “hipotrérico” – que, aliás, também é o título do prefácio – funciona como recurso de questionamento acerca do comodismo das pessoas ante a língua convencionalmente aceita, aquela ajustada aos “bons hábitos estadados” (ROSA, 2009, p. 106). “Hipotrérico” constitui, em *Tutameia*, o ponto ou a paragem central de reflexão sobre o uso efetivo da língua e suas consequências no processo de desenvolvimento natural do idioma.

E a ironia da anedota, também referida como “fábula”, incide na contraditória – e paradoxal – circunstância de que o “hipotrérico” é justamente aquele que é avesso ou intolerante àquilo que se revela como ilustração viva do processo de “hipotrelismo” (neologismo). Na circunstância da estória, o “hipotrérico” nega a si mesmo enquanto existência (em neologismo), enquanto direito de ser usado (ou de uso). Trocando em miúdos: o “neologista” nega o próprio neologismo embora seja um produtor e usuário em potencial do “hipotrelismo”.

Entrevê-se aí uma crítica do autor endereçada àqueles que se dizem defensores do idioma “puro”, àqueles que não veem com “bons olhos” o fato de “autônomos”, ou melhor, pessoas “não autorizadas” serem responsáveis por alterações ou mudanças na língua dita oficial. Daí considerar que Rosa ironiza o contraditório comportamento de pessoas ditas “instruídas” e cuja prática linguística não condiz com o discurso. São pessoas que, conquanto se valham e necessitem das pequenas alterações efetuadas na prática linguística, se mostram

resistentes ou intolerantes a tal processo. Eis a contradição: porquanto hipotrélico, se nega a admitir um hipotrelismo.

Em “Hipotrélico”, Rosa deixa claro que o processo de criação de palavras está associado à necessidade de usos efetivos da língua em circunstâncias específicas, assim como ao natural processo de desenvolvimento do idioma. Aí se encontra um dos aspectos cruciais do projeto de experimentação linguística tão enfaticamente desenvolvido pelo autor em toda sua produção. Mais precisamente em Tutameia, o trabalho performativo do autor se faz sensível às “Palavras em serviço efetivo, já hoje viradas naturais, com o fácil e jeito e unto de espontâneas, conforme o longo uso as sovou” (ROSA, 2009, p. 107). Eis aí um projeto que se justifica pela máxima: “E, donde: palavra nova, só se satisfizer uma precisão, constatada, incontestada” (ROSA, 2009, p. 107).

Por conseguinte, tem-se com o prefácio em análise a perspectiva de que o que determina a adoção de uma palavra nova não é a convenção ou “a língua tida e herdada”, mas a circunstância de a palavra (o neologismo) ser usada em situações com as quais o usuário se sinta realizado dentro de uma conjuntura comunicativa. Assim, o que consagra os neologismos são, como quer Rosa, as “Palavras em serviço efetivo”:

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

—— *E ele é muito hiputrélico...*

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 enfigadado, mas no tom já feliz de descoberta, e apontando para o outro, peremptório:

—— *Mas o senhor também é hiputrélico...*

E ficou havendo. (ROSA, 2009, p. 109, grifos do autor)

Daí se vislumbrar, no aludido prefácio, a proposta de Rosa quanto à criação de uma nova língua: que consiga “tapar o vazio”, que sejam “palavras em serviço efetivo” e que, antes de tudo, o responsável por tal empreendimento seja “agreste ou inculto o neologista, e ainda se analfabeto for”. (ROSA, 2009, p. 107). Hipotrélico constitui, em suma, um neologismo e é, ao mesmo tempo, o termo que designa aquele que se mostra avesso ou resistente aos neologismos. De fato, o título “Hipotrélico” já traz em si a significação e consegue ser a ilustração viva da proposta de adoção dos neologismos na obra rosiana.

Dentro dessa proposta rosiana, o processo de invenção linguística é vislumbrado como uma possibilidade de desenvolvimento da língua, já que esta é tratada como resultado – seja por ação conjunta, seja por um sujeito – de circunstâncias espontâneas, naturais e que, por

consequente, consiga satisfazer ao usuário e criador “uma precisão constatada, incontestada”. Nesse sentido, os “rústicos da roça” se destacam como aqueles 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.
(ROSA, 2009, p. 108).

Assim, o sertão é lugar propício para tal proeza; é onde a língua se delinea e cresce; mostra-se viva independentemente da lógica, despida de normas ou convenções. O sertão aí se consagra como o local de muitos “hipotrélicos” – tanto de criadores (sertanejos falantes), como de criaturas (neologismos). O que Rosa deixa evidente no trecho:

“[...] 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 palavra nasça do amor da gente, assim, de broto e jorro: aí a fonte, o miriquilho, o olho d’água; ou como uma borboleta sai do bolso da passagem? (ROSA, 2009, p. 108)

Daí conferir o grau de consciência do escritor mineiro quando ao garantir legitimidade a uma língua que se produz em circunstâncias efetivas de uso; quando ao conferir notoriedade a uma variedade linguística que não se vê reconhecida pela cultura letrada. Desse modo, na obra rosiana, o grau de escolaridade ou mesmo as regras e prescrições politicamente impostas perdem sentido quando a língua consegue ser a expressão (ou tentativa) de uma modalidade que se justifica por uma premência ou funcionalidade. Nesse sentido, Rosa deixa explícita uma crítica àqueles que – seja por comodismo, seja por intolerância ao novo – se mostram resistentes a tal mudança no idioma:

Perspica-nos a inércia que soneja em cada canto do espírito, e que se refestela com os bons hábitos estadados. Se é que um não se assente: saia todo-o-mundo a empinar vocábulos seus, e aonde é que 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. (ROSA, 2009, p. 107)

Por outro lado, conquanto o autor seja adepto da ideia de que tal processo de desenvolvimento da língua se dê de maneira natural, ele não descarta aquelas palavras cuja origem se deu por uma intenção e cuja frequência de uso fê-las tornarem-se naturais, são aquelas

[...] – 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, Rui Barbosa egolatria, Alfredo Taunay necrotério; 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. (ROSA, 2009, p. 107)

De fato, não é de se admirar tal estratégia do autor ao fazer de um dos prefácios o portavoz de um projeto que defende não só a inovação da língua, mas, sobretudo, a garantia de autonomia do usuário quanto a potencializar o idioma para os fins que se fazem significativos em circunstâncias de uso efetivo dessa mesma língua. Afinal de contas, não é surpresa para o leitor rosiano (e muito menos para o crítico) se deparar com palavras um tanto inusitadas ao longo da leitura de qualquer produção do autor. Nesse sentido, “Hipotrérico” apenas ratifica uma postura de Rosa cuja prática já se mostra recorrente na sua produção e cujo compromisso se revela, ademais, na iniciativa de delegar à dita obra literária um espaço representativo de uma modalidade linguística que se efetiva fora dos chamados grupos “intelectualizados” ou “acadêmicos” e cuja prática linguística condiz com aquela politicamente considerada de prestígio.

2.4. “Nós, os temulentos”: a dubiedade da ficção e das coisas da vida

Já analisado em capítulo anterior, o prefácio “Nós, os temulentos” é discutido, aqui, apenas na medida em que é tratado como objeto que corrobora a premissa deste capítulo: a de que os prefácios funcionam como instrumentos de reflexão e “teorização” acerca da vida bem como do processo de criação literária.

Conforme já salientado, a organização de *Tutameia* é garantida, sobretudo, pelos prefácios, o que se dá de uma maneira tanto séria quanto agradável e descontraída. O conto “Nós, os temulentos”, por exemplo, funciona tanto como anedota quanto instrumento e espaço de digressões que ultrapassam os limites do espaço narrativo. Tem-se aí o humor que relativiza o sério; a aparente brincadeira que instrui (e “teoriza”) ao mesmo tempo em que provoca o riso. Aí o performativo se revela de maneira tal, que chega fazer do engraçado da “temulência” algo que consegue, da mesma maneira, fazer do leitor “ébrio de riso”.

No início do prefácio já vislumbra uma preocupação do autor com os dramas próprios da vida, procedimento esse que destoa do clima de humor que perpassa quase toda a estória. A alusão ao metafísico, logo no primeiro parágrafo, gera no leitor uma expectativa diferente do que ele encontra a partir do segundo parágrafo:

Entendem os filósofos que nosso conflito essencial e drama talvez único seja mesmo o estar-no-mundo. Chico, o herói, não perquiria tanto. Deixava de interpretar as séries de símbolos que são esta nossa outra vida de aquém-túmulo, tão pouco pretendendo ele próprio representar de símbolo; menos, ainda, se exhibir sob farsa. De sobra afligia-o a corriqueira problemática quotidiana, a qual tentava, sempre que possível, converter em irrealidade. [...]. (ROSA, 2009, p. 151)

Observa-se como o clima anedótico serve apenas para disfarçar o profundo e sério da questão crucial que perpassa a narrativa: as inquietações do homem se veem camufladas pelo aparente ridículo do comportamento do protagonista Chico. Com esse procedimento, Rosa corrobora a proposta embutida no primeiro prefácio “Aletria e hermenêutica”: a linguagem figurada, própria da anedota, faz as vezes do pretensamente sério em relação às coisas e aos fatos.

Irene Simões (1988) relaciona esse tema do “bêbedo” à dupla possibilidade de visão (ou concepção) das coisas, do mundo. Ela discute a ideia de que, com o respectivo prefácio, a intenção de Rosa é abordar ou refletir sobre as circunstâncias de dupla significação próprias da vida e o conseqüente trabalho que, nesse intento, o autor confere à linguagem. Conforme a ensaísta:

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. Essa possibilidade do duplo olhar sobre o objeto – e que o transforma em segundo objeto – estende-se também à linguagem do texto. À medida que a visão do bêbedo se duplica, o significante se duplica e o leitor encontra expressões do tipo “avistou um avistado senhor” ou “retornou, mistilíneo, porém, porém”. (SIMÕES, 1988, p. 31)

Pode-se dizer que em “Nós, os temulentos”, a reflexão se apresenta muito mais revestida de anedota do que de prefácio propriamente dito. Trata-se de um motivo “teórico” e filosófico camuflado em estória (conto). Aliás, uma maneira interessante de prender o leitor numa aparência tão “despojada” tanto quanto mais convidativa para direcioná-lo a um assunto mais sério que perpassa a narrativa: eis as proezas estruturais da obra em função da reflexão acerca das inquietações do homem no mundo.

Considerando a perspectiva do prefácio em questão, *Tutameia* encerra em si, assim como os outros prefácios, o projeto rosiano de efetivar a obra na mesma medida em que vislumbra as dicas e orientações acerca da respectiva obra e da sua relação com as inquietações do homem e com as circunstâncias da vida. A visão duplicada do bêbedo, por exemplo, metaforiza – simultaneamente – a dupla possibilidade de leitura da obra literária, bem como a visão dupla acerca do mundo.

Num processo anedótico, a embriaguez do personagem Chico é pretexto de questionamento atinente à dúbia possibilidade de efetivação da linguagem, assim como uma forma de aludir à dupla interpretação que um texto literário suscita – nesse caso específico, a própria obra *Tutameia*. Remete, ademais, a uma ambiguidade de sentidos acerca da realidade (do mundo, da vida), o que, no conto, é alegorizado por uma circunstância tanto humorística quanto ridícula, que é a do *temulento*. Desse modo, a partir de uma circunstância aparentemente bizarra, o autor faz da anedota um disfarce e uma maneira agradável de tratar o sério e inusitado processo de “teorização” e de experimentação do fazer artístico, aqui, mais precisamente, o literário.

Para o *temulento* Chico, dúbia não só é a visão, mas também a possibilidade de transitar por vias de mão dupla: “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.*” (ROSA, 2009, p. 153); é conhecer o estado de sobriedade tão quanto o da embriaguez: “— *E você, seu bêbado!?* — megerizou a cuja. E, aí, o Chico: — *Ah, mas... Eu? ... Eu, amanhã, estou bom*” (ROSA, 2009, p. 152, grifos do autor); é circular por entre a “realidade” e o devaneio, entre o empírico e a ficção. Aí duas realidades que se fundem e se confundem, mas que também se chocam: “terra firme” *versus* “mundo-da-lua”:

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 estou!...* (ROSA, 2009, p. 153, grifo do autor)

Ademais, dois são os lados (opostos) em cuja experiência tem-se a incerteza, o titubear diante da inadiável circunstância de escolha. A contínua insistência da vida em impor opções de “realidade”, e a constante dúvida do *temulento* entre o instável e nada seguro (meio-fio) e o estável e cômodo chão “firme”:

[...] E torna que, se-soerguido, mais se ia e mais capengava, adernado: pois a caminhar com um pé no meio-fio e o 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?* (ROSA, 2009, p. 153)

A insistência no “prosseguir” da vida que, paradoxalmente, tanto chama o nosso Chico para uma realidade “exata” quanto o convida para uma “viagem” menos fatídica, mais “ébria”. Eis o hesitar entre dois mundos ou duas “realidades” diversas; o titubear entre o ir e o vir: “E foi de ziguezague, veio de zaguezigue” (ROSA, 2009, p. 154). Conquanto a realidade

imediate chame o nosso protagonista à suposta “lucidez”, a “fantasia” ou o “delírio” o envolve e nele se dissolve:

E, adiante mais, outra esbarrada. Caiu: chão e chumbo. Outro próximo prestimou-se a tentar içá-lo. — *Salve primeiro as mulheres e as crianças!* Protestou o Chico.
— *Eu sei nadar...* (ROSA, 2009, p. 154, grifos do autor)

Diante do duplo da “realidade” – entre a lucidez e a temulência, entre o ser o não ser –, eis que também se faz o duplo da visão: “ — *Estou, não estou... — Então, ande reto nesta linha do chão./ — Em qual das duas?* (ROSA, 2009, p. 154, grifos do autor).

Aí tanto o conceito de linguagem – pretensamente referencial – quanto a concepção de “realidade” entram em xeque. A instabilidade mental gerada em consequência do estado de embriaguez do personagem corresponde à mesma instabilidade em que é posta a concepção de realidade e de verdade: “— ‘Quando... — levantava doutor o indicador — ... quando eu achar que esses dois dedos aqui são quatro’... [...]” (ROSA, 2009, p. 151).

Chico é aquele que tem como experiência duas opções de vida, ou seja, duas opções de realidade e, por conseguinte, duas visões (ou concepções) de mundo. Para ele, o único momento em que “fugir da vida” é sinônimo de “fugir da realidade” é aquele em que o sonho – literalmente originário do ato de dormir – ganha espaço: “E, com isso, lançou; tumbou-se pronto na cama; *e desapareceu de si mesmo*”. (ROSA, 2009, p. 155, grifo nosso).

Tem-se com “Nós, os temulentos” mais um momento em que as pequenas blagues conseguem desestabilizar concepções e conceitos atinentes à “realidade” da vida e da ficção. O estado de temulência é uma realidade que insiste em se misturar com as circunstâncias da realidade imediata. Há uma permanente confusão entre o senso e o não senso, entre “realidade” e delírio (fantasia):

E, hora depois, peru-de-fim-de-ano, pairava ali, chave no ar, na mão, constando-se de tranquilo terremoto. — *Eu? Estou esperando a vez da minha casa passar, para poder abrir...* Meteram-no a dentro. (ROSA, 2009, p. 154).

E, avançando contra o armário, e vendo o outro arremeter também ao seu encontro, assestou-lhe uma sapatada, que rebentou com o espelho nos mil pedaços de praxe. — *Desculpe, meu velho. Também, quem mandou você não tirar os óculos?* (ROSA, 2009, p. 155, grifos do autor)

Como se vê, a circunstância que mais nos interessa nesta pesquisa diz respeito à dupla possibilidade de leitura a que *As terceiras estórias* remetem. Daí afirmar que, no prefácio em análise, o estado de temulência do protagonista – que tem como consequência a dupla visão das coisas – pode ser também associado a um procedimento metalinguístico que Rosa

empreende para pôr em evidência os dois processos de leitura que perpassam a respectiva obra: primeiramente, a efetivação de *Tutameia*, e, no segundo momento, as *Terceiras estórias*. Processo esse de dubiedade de leitura que se verifica e se efetiva numa só obra que, na verdade, se desdobra em duas, conforme discussão que será feita ainda neste capítulo.

Faça tal do ficcionista que obriga o leitor a considerar duas ou mais possibilidades de “realidade” ou de “hermenêutica” e cuja ilustração pode ser, mais ou menos, assim vislumbrada: a condição da dupla visão, própria do embriagado (da anedota), pode ser associada à mesma condição em que se encontra o leitor quando da prática da leitura, que é a possibilidade de enxergar ou de “construir” duplamente “realidades” ou leituras dentro das condições que a obra permite. Além disso, pode-se associar à dupla possibilidade (ou mais) de interpretação ou de pontos de vista acerca da obra.

Em *Tutameia*, a proposta do autor se encontra disseminada em toda a obra e cuja premissa se apresenta disfarçada nos quatro prefácios. Contudo, o mais inusitado desse empreendimento rosiano é que o leitor desavisado ou de intenções mais superficiais pode não se dar conta de tal “jogo de escrita”, cujas pistas só podem ser mesmo delegadas a um leitor bastante atento e “instruído” quanto a possíveis “armadilhas” e “emaranhados” que uma obra como *Terceiras estórias* pode velar (e desvelar).

Conforme aqui discutido, Rosa adota uma lógica de obra que subverte a lógica tradicional de escrita. Primeiramente, ele estabelece uma lógica – ou projeção – de língua (conforme discussão no capítulo I); em segundo, uma lógica de obra cuja funcionalidade e estrutura destoam da prática corrente; e, por último, com esses dois mecanismos, o autor aponta uma lógica que figura ou *projeta* o universo sertanejo.

E essa projeção se manifesta em sutilezas permitidas pelos desdobramentos da língua, e que, por sua vez, se perfazem pelas sutilezas da vida, pelo árduo e, ao mesmo tempo, encantatório universo interiorano. *Tutameia* se revela, assim, como a projeção de um mundo (sertanejo) que se quer mais promissor e mais convidativo para uma vida de harmonia e plenitude.

O autor aí deixa entrever um compromisso com as contradições e desequilíbrios da vida e, conseqüentemente, com a restauração daquilo que poderia manter em equilíbrio o contínuo “prosseguir” da vida sertaneja. Nesse sentido, *Tutameia* se apresenta como um projeto de obra que se efetiva na medida em que efetiva um projeto de vida e com o qual o ficcionista leva em conta os valores, a simplicidade, os princípios e as vicissitudes desse mundo sertanejo.

E é especialmente com “Nós, os temulentos” que o autor encontra uma maneira um tanto divertida, uma circunstância aparentemente de riso para fazer repensar os conceitos de

vida, de arte, de linguagem, de “realidade”, de leitura e de obra. Rosa consegue, assim, desestabilizar conceitos “fechados” não só de língua ou de interpretação, o autor consegue, ademais, relativizar valores consagrados acerca da “realidade” da obra literária e de “verdades” da vida. Rosa, desse modo, lança mão de uma “hermenêutica” que não só relativiza a concepção de verdade, mas também a concepção de leitura e do fazer literário.

2.5. “Sobre a escova e a dúvida”: a ficção se confunde com a vida

*no mundo realmente reinventado,
o verdadeiro é o momento do falso*
(Guy Debord)

Publicado inicialmente como crônica em 15 de maio de 1965 no semanário *Pulso*, “Sobre a escova e a dúvida” constitui o mais extenso e talvez o mais complexo dos prefácios, não somente pela maior variedade de motivos, mas, sobretudo, pelo jogo simultâneo de ilusão e dúvida que o autor imprime à narrativa. De leitura densa, o prefácio é constituído de sete partes, todas elas introduzidas por epígrafes, que variam em número de um a três, e, ainda, complementado por um glossário ao final do texto.

Em “Sobre a escova e a dúvida”, narrador, personagem e autor se misturam e se confundem a ponto de se tornar inviável delimitar as três vozes que constituem a narrativa: se se trata do narrador em primeira pessoa, ou do personagem trazido por esse narrador, ou mesmo do próprio Guimarães Rosa – ao que parece, é representado tanto pelo narrador quanto pelo personagem de quem aquele – narrador – fala e com quem conversa. Vida e ficção se misturam a tal ponto que se torna impossível distinguir personagem e autor, assim como impossível delimitar as confissões disfarçadas em ficção ou a ficção camuflada em revelação.

Inicialmente, narrador e personagem conversam sobre experiências do fazer literário, de modo que ambos se identificam e se revelam mutuamente personagem um do outro. Ao mesmo tempo, as confidências trocadas permitem inferir que, em ambas as circunstâncias, parece se tratar do próprio Guimarães Rosa numa revelação dos mecanismos inerentes ao seu processo de criação de escrita. Quanto a esse aspecto, a maior parte da crítica da obra do autor reconhece no personagem Roasão, do referido prefácio, uma *persona* do próprio Rosa. Vera Novis, por exemplo, afirma ser um *alter ego* do escritor: “[...] a conclusão é que *Tutameia* é a estória de Guimarães Rosa – sua própria trajetória.” (NOVIS, 1989, p. 118).

Nesse momento primeiro, narrador e personagem compartilham emoções, confidências, fazem reflexões sobre a vida: felicidade, dor, dúvidas, solidão, obrigações, convenções e, sobretudo, a necessidade de se escrever sobre tais aspectos da vida. Daí a incerteza de que “Um escrito, será que basta? Meu duvidar é uma petição de mais certeza.” (ROSA, 2009, p. 213), uma vez que “ — Tem-se de redigir um abreviado de tudo.” (ROSA, 213). O próprio Rosa já afirmara: “Quando escrevo, repito o que vivi antes. E para essas duas vidas um léxico apenas não me é suficiente.” (LORENZ, 1995, p. 31).

Nessa mistura entre vida e ficção, há o momento em que o narrador faz alusão a um livro cuja autoria é atribuída a Gilberto Freyre e que tem como título *Dona sinhá e o filho padre*, e cujo personagem coincide com uma certa senhora que, até o momento da criação da obra, não era conhecida do respectivo autor. Há, no citado episódio, uma confusão e uma coincidência de identidade entre o personagem fictício da citada obra e a pessoa sobre quem o narrador do mesmo romance assegura fazer parte da dita “vida real”:

Pois o que vinha acontecendo comigo era uma aventura inesperada e única. Onde e com quem já acontecera coisa igual ou semelhante? Nos meus livros ingleses sobre fatos chamados pelos pesquisadores modernos de fenômenos psíquicos, de supranormais, eu não deparara com a relação de um fenômeno que se parecesse com aquele: com aquela Dona Sinhá real a me dar provas de que era a mesma figura de minha concepção romanesca.” (ROSA, 2009, p. 224)

Tal enleio e dúvida, quanto a se tratar da ficção ou da “realidade”, se processam gradativamente até chegar ao ponto em que não restam dúvidas de que quem fala é o próprio Rosa. Circunstância que é reforçada por confissões de aspectos peculiares de momentos de produção artística e alguns detalhes da vida pessoal do escritor:

[...] 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 para eu 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 vinda 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, chegando 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 ditado, sustentado e protegido – por forças ou correntes muito estranhas. (ROSA, 2009, p. 222-223)

Nos citados excertos do prefácio, observa-se como Rosa engendra um jogo ilustrativo – tão quanto nebuloso – de como a vida, dita real, se processa pela arte na mesma proporção em que a obra se perfaz, ou se revela, em vida, dita realidade. Diante da insuspeitada dificuldade de se discernir entre o “inventado fazendo realidade” (ROSA, p. 223) e a realidade pretensamente contrária ao inventado, o autor faz da obra uma problematização da vida pretensamente real tão quanto da vida figurada na obra. Vida e obra se fundem e se confundem na mesma dimensão em que se nos apresenta o certo/incerto, o verdadeiro/falso da vida. Com esse mecanismo, Rosa realiza um processo também duplo: desestabiliza tanto o conceito de obra ou de arte quanto o conceito de realidade; põe em xeque “a escova” e deixa como sugestão a contínua “dúvida”.

De cunho eminentemente filosófico, tais questões e dúvidas existenciais perpassam todo o prefácio, além da recorrente alusão ao processo de construção textual. Nele, o autor (ou narrador) explica a gênese de algumas de suas obras e de personagens, assim como traz reflexões que vão além da perspectiva da ficção. Nesse jogo “vida/ficção”, o prosador imprime tal dúvida que perpassa – tão quanto mais se complica – todo o texto. Afinal, o que, de início, parece se revelar como ficção, adiante se confunde com a “realidade”. Procedimento esse que também imprime a dúvida no leitor, ou crítico, de como classificar o texto (dito prefácio): se em narrativa (ficção), se uma espécie de diário (confissões), ou mesmo se em um inovador e aparente simples pretexto para reflexões sobre a vida, bem como “teorizações” sobre o processo de construção literária.

Por conseguinte, ficção, confidências, reflexões e teoria se misturam a ponto de desestruturar não só a estrutura ou o gênero (se é que dá para classificar em gênero) da narrativa, como também, e sobretudo, confundir o leitor acerca dos motivos, da autoria e mesmo dos personagens constitutivos de tal engenho. Até porque, conforme já dito, ao que parece, o autor Guimarães Rosa é duplamente representado, tanto pelo narrador quanto pelo personagem. Simões (1992) reconhece tal versatilidade imanente à obra do autor:

(...) O questionamento do que é a estória, a invenção da palavra, o caráter mágico da criação, a orientação para a dupla leitura do texto pontuam as narrativas de Guimarães Rosa e são perceptíveis nos prefácios como indicadores de uma “poética”. Do ponto de vista da expressão, a linguagem dos prefácios revela procedimentos que podem ser encontrados nas estórias: a incorporação da linguagem popular, a “desinvenção” da palavra [...], a presença de comentários que levam o leitor para fora da lógica, desempenham um papel importante na organização do texto e são, por sua vez, elementos de ligação entre as estórias. (SIMÕES, 1992, p.51)

Nesse caso, “Sobre a escova e a dúvida” pode ser considerado não somente um dos principais elementos de configuração de *Tutameia*, como também um instrumento de reflexão acerca das experiências e circunstâncias da vida – inclusive da vida do próprio Guimarães Rosa.

O narrador já abre o prefácio com três epígrafes cujas reflexões incidem sobre inquietações e dúvida do homem acerca da vida. As reflexões sugeridas partem da premissa de que nada é certo, de que tudo é incerto e de que a vida é cheia de “misteriosanças”. A “verdade” é, portanto, algo da qual não se tem certeza nenhuma: “Meu duvidar é da realidade sensível aparente – talvez só um escamoteio das percepções” (ROSA, 2009, p. 212). Nesse sentido, não é por acaso a alusão ao filósofo *Sextus Empiricus* cujo pensamento questiona a pretensão da verdade absoluta.

O momento mais significativo do prefácio se revela num episódio aparentemente irrelevante trazido na parte V. O narrador rememora o tempo de quando era menino (que parece também se tratar do ficcionista quando criança), em que se via obrigado a escovar os dentes: “Menino, mandavam-me escovar em jejum os dentes, mal saído da cama. Eu fazia e obedecia.” (ROSA, p. 221). Por ainda não se dar conta da ausência de necessidade de proceder a tal exigência – visto que ainda estava em jejum desde o momento em que fez a escovação antes de dormir –, o comportamento do menino não contrariava o esperado. Não obstante, mais tarde, eis que “Até que a luz nasceu do absurdo” (ROSA, p. 221), eis a descoberta da “escassa autonomia de raciocínio” (p. 221) e, depois disso, a conseqüente indagação acerca da falta de pertinência quanto ao cumprimento do “[...] velho, consagrado, comum modo, o que cedo impunham. Cumpram o inexplicável” (ROSA, 2009, p. 221) e, portanto, a conseqüente mudança de comportamento.

Tal episódio é, aqui, enfatizado por, de fato, justificar o título do prefácio. Na verdade, ele metaforiza as circunstâncias em que nossas atitudes e ações se mostram em conformidade com as regras, princípios, valores e papéis previamente delimitados pelo meio social no qual estamos imersos. O título já remonta à circunstância de a “verdade” ser resultado de uma criação, um acordo, ou convenção. A “escova”, por exemplo, constitui a metáfora das imposições, do comportamento do indivíduo que se justifica pela aceitação passiva, ou não questionada, das atribuições e limites impostos pela família, pelas instituições, enfim pela sociedade. Tal metáfora da escova se encaixa, portanto, nas circunstâncias em que somos obrigados a aceitar o convencional, ainda que este não corresponda às nossas necessidades e interesses reais. De tal modo:

Respondam-me – mulheres, homens, crianças, médicos, dentistas – que usam o velho, consagrado, comum modo, o que cedo me impunham. Cumpram o inexplicável. (ROSA, 2009, p. 221)

Por outro lado, diante da constatação de que nem sempre é pertinente agir conforme o esperado, a opção pode ser aquela que – se não numa atitude de subversão – seja a de questionar a validade das imposições; ou seja, aquela que abra espaço para a dúvida. Eis aí a opção do menino: a dúvida diante do imposto, a contrariedade em vez da “escova”.

Além desse aspecto, Rónai associa esse episódio do menino a mais uma forma de o próprio Rosa se manifestar contra as exigências e prerrogativas a que o escritor se via atrelado:

Possivelmente há em tudo isto uma alusão à reduzida influência de nossa vontade nos acontecimentos, às decorrências totalmente imprevisíveis de nossos atos. A seguir, evoca o escritor o inconformismo de menino em discordância com um ambiente sobre um assunto de somenos, o uso racional da escova de dentes; o que explicaria a sua não-participação numa época em que a participação do escritor é palavra de ordem. (*in* ROSA, 2009, p. 19)

Considerando o processo de criação literária, pode-se pensar no prefácio como um desafio que Rosa propõe tanto para o leitor (enquanto crítico) quanto para outro autor: pensar a viabilidade de optar entre a forma convencional de leitura e de escrita – a escova – e a possibilidade de subverter essa mesma ordem ou convenção – a dúvida. A segunda opção já pressupõe novas concepções, novas perspectivas de escrita e leitura, novos caminhos a trilhar durante o processo de criação e de recepção da obra literária. Eis aí – talvez – a proposta embutida em *Turtameia*.

E, nesse sentido, o autor também se mostra cômico da repercussão ou consequência da sua ação em subverter o convencional; ele já presume uma avaliação ou mesmo resistência por parte daquele(s) que está(ão), involuntariamente, preso(s) às convenções previamente instituídas por um dado grupo (social, acadêmico, por exemplo). Eis a defensiva inscrita na epígrafe que propõe uma “suspensão de julgamento”:

“A fim, porém, de poder-se ter
mais exata compreensão de
tais antíteses, darei os Modos
de conseguir-se a suspensão de
julgamento.”

Sextus Empiricus. (ROSA, 2009, p. 220)

Afinal, se árdua se faz a forma de tentativa de conscientização acerca das delimitações que a vida social imprime no indivíduo, tão árduo se revela o trabalho do escritor quando da responsabilidade de desafiar ou romper com convenções previamente impostas e partilhadas, pois se “Temia ele o novo e o antigo, carecia constante sustentar com as mãos o chão, as paredes, o teto, o mundo era ampla estreiteza” (ROSA, p. 211). É, para o escritor, um desafio como que a lançar um olhar sobre o que não se mostra como preocupação para os outros, uma espécie de “Se todos tivéssemos nascido já com uma permanente do — como poder saber que continuamente a temos?” (ROSA, p. 215): eis, talvez, a dificuldade – seja do indivíduo, seja do escritor – de se eximir das convenções e papéis que, contínua e involuntariamente, se apresentam como naturais para aqueles que a efetivam.

Conforme discussão aqui empreendida, um dos aspectos representativos de *Tutameia* incide sobre o processo de duplicidade: o duplo do título, a duplicidade de leitura, conforme discussão posterior ainda neste capítulo, a duplicidade de visão das coisas e da realidade (em “Nós, os temulentos”) e, conseqüentemente, a dubiedade de perspectivas e de conceitos acerca da vida e da respectiva obra. O que se vislumbra é que todo esse mecanismo do duplo recai num processo que tanto sugere quanto gera uma similar duplicidade de sentidos: primeiramente, quando da relação entre ficção e realidade, e, segundo, quando da possibilidade – revelada pela obra – de permitir ver e de conceber a dubiedade das coisas do mundo, tão como a possibilidade que ela permite de se questionar o caráter dual acerca da “verdade” e da dita “realidade”.

Ademais, esse duplicado imanente à obra também se revela no jogo permitido por “A escova e a dúvida”, já que é especialmente nesse prefácio que se processa (conforme discussão aqui) um mecanismo de condução do leitor ou crítico à percepção da intrínseca dubiedade das coisas da vida, assim como do caráter da obra literária: a relação entre verdade e mentira, bem como entre ficção e realidade. Este talvez o papel do último prefácio: fazer coincidir todas as propostas presentes nos prefácios anteriores e, portanto, culminar a essência temática (e teórica) das *Terceiras estórias*.

Observa-se em “Sobre a escova e a dúvida” uma “projeção” de mundo em que, ao que parece, o próprio Guimarães Rosa se coloca como personagem e, ao mesmo, tempo narrador, numa espécie de tentativa de interferência na reconstrução desse mundo projetado. Elucida-se a responsabilidade de Rosa – enquanto articulador da palavra e da obra – em delegar-se a si mesmo a incumbência de mudar o mundo por meio de uma projeção de obra. Revela-se como uma interferência direta na obra com o fito de interferência (indireta) no mundo. Afinal,

“Tudo tinha de destruir-se, para dar espaço ao mundo novo aclássico, por perfeito” (ROSA, p. 210). Daí o sonho (ou um projeto) de livro:

[...] Pelo que pensava, um livro, a ser certo, devia de confeioar da parte de Deus, depor paz para todos, virtude de enganar com um clareado a fantasia da gente, empuxar a coragens. Cabia de ir descansando o feio mundo morrinhento; não se há de juntos iguais festejar Judas e João Gomes. (ROSA, 2009, p. 230)

Como se observa, o prefácio revela uma postura eminentemente filosófica do autor: a preocupação com essência da vida, com as inquietações e anseios do homem; esse compromisso ontológico em não exatamente buscar uma razão ou uma resposta para as coisas, mas no intuito de dar vazão a uma contínua busca de verdades que nunca se esgotam numa resposta. Daí um refletir profundo sobre uma possível unidade ou essência entre as coisas e os seres:

Dizia o que dizia, apontava à arvore: — *Quantas mangas perfaz uma mangueira, enquanto vive?* — isto, apenas. Mas, qualquer manga em si traz, em caroço, o maquinismo de outra, mangueira igualzinha, do obrigado tamanho e formato. Milhões, bis, tris, lá sei, haja números para o Infinito. E cada mangueira dessas, e por diante, para diante, as corações-de-boi, sempre total ovo e cálculo, semente, polpas, sua carne de prosseguir, terebentinas. Tio Cândido olhava-a valentemente. Visse Deus a nu, vulto. A mangueira, e nós, circunsequentes. Via os peitos da Esfinge. (ROSA, 2009, p. 212)

Daí a necessidade, a “incumbência” de “se redigir um abreviado de tudo”: neste também haverá de caber um espaço – mesmo que pensado – para a “felicidade”:

— É o que mais se parece com a “felicidade”: um modo sem sequência, desprendido dos acontecimentos – camada do nosso ser, por ora oculta – fora dos duros limites dos desejos e das razões horológicas. Não de imagina o perigo que ainda seria, algum dia, em alguma parte, aparecer uma coisa deveras adequada e perfeita. (ROSA, 2009, p. 214)

A razão do livro se justifica, assim, pela ausência (ou excesso) de razão das coisas, da vida. E, se a “vida também é para ser lida”, o livro pode responder – ainda que timidamente – pelas supostas razões (ou “desrazões”) que a vida, na sua simples e, ao mesmo tempo, complexa existência, teima em velar quando ao se revelar. Aí os mistérios da vida, tão quanto de quem se faz leitor dela, merecem ser refletidos pelos correspondentes “mistérios” da linguagem – do livro e de quem o escreve:

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. A Fazedora de Velas, queira Deus o acabe algum dia, quando conseguir vencer um pouco mais em mim o medo miúdo da morte, etc. Às vezes, quase sempre, um livro é maior que a gente. (ROSA, 2009, p. 225-26)

“Sobre a escova e a dúvida” consegue, desse modo, resumir o que se encontra na proposição dos três prefácios anteriores: teorizar sobre a obra ao mesmo tempo em que esta se efetiva enquanto tal; estabelecer uma relação entre obra e mundo na medida em que a primeira busca refletir e interferir sobre os aspectos mais representativos da vida. O prefácio faz de *Tutameia* uma obra cujo fundamento dispensa qualquer juízo de valor: conquanto subversiva, já se coloca – tanto quanto coloca a vida – na defensiva quanto à “suspensão de julgamento”:

“Necessariamente, pois, as diferenças entre os homens são ainda outra razão para que se aplique a suspensão de julgamentos.”

Sextus Empiricus
(ROSA, 2009, p. 209)

Desse modo, a suspensão de julgamento se faz necessária visto que, aqui, a verdade é uma possibilidade que pode estar seja na vida, seja na obra. A tentativa de verdade da obra pode não implicar aquilo que se quer como verdade da vida, e vice-versa. Contudo, ambas podem ser ou não verdades. E, nesse sentido, *Tutameia* se configura como obra que não dita “a verdade” (da obra ou da vida), mas que aponta ou projeta possibilidades de obra e de mundo cujas verdades extrapolam – e muito – nossa condição ou autorização de arriscar um “juízo de valor”. Nesse caso, em se tratando da proposta de *Tutameia*, entre a “escova”, verdade absoluta, e a dúvida acerca da suposta verdade, a segunda opção parece ser a mais plausível porquanto dá vazão a possibilidades de “verdades”, seja no processo de construção da obra, seja no contínuo “construir” da vida.

Se, com esse mecanismo, Rosa não manifesta compromisso com uma “verdade”, tampouco o leitor, ou crítico, pode validar uma leitura ou hermenêutica como a “verdade” ou sentido absoluto da obra, já que, conforme discussão aqui, esta se configura como sucessivos e infundáveis “fios de hermenêuticas” que, “desenrolados”, abrem caminhos para infinitas verdades que, paradoxalmente, se sustêm de dúvidas. Nesse sentido, a verdade – seja da obra, seja da vida – vai depender da perspectiva de leitura (ou opção de vida) adotada: a verdade pode residir na própria obra ou mesmo na vida que a obra teima em representar. Dessa forma, o prefácio funciona como um instrumento de reflexão sobre a vida e sobre a obra, de tal modo

que tanto a vida se revela camuflada em obra quanto a obra camuflada em vida. Considerando, ademais, a proposta embutida em “Aletria e hermenêutica”, *Tutameia* figura um contínuo produzir – fluir de leituras – tão quanto a vida se faz num contínuo “prosseguir” – nunca de verdades, mas sempre de possibilidades de verdades.

Se, entre “a escova” e “a dúvida”, a vida, (fora da obra) reserva ao sujeito o livre arbítrio, a obra talvez possa operar com uma ação que a própria vida às vezes teima em velar: a adoção da dúvida. Em *Tutameia*, ficção e realidade se misturam, mas somente na medida em que uma possa contribuir com a outra na continuidade de uma – ininterrupta – perseguição à dúvida. Nesse intento, Rosa faz suas as palavras de Sêneca:

“[...] De todos te ofereço,
cabendo-te à vontade decidir
se a indagação deve prosseguir –
- se até ao fim, ou simplesmente
limitar-se a uma encenação
para ilustrar o rol dos
divertimentos.”

Sêneca (ROSA, 2009, p. 221)

Nesse caso, “No plano da arte e criação” (ROSA, p. 222) a vida fica em equivalência com a obra: é suscetível de dúvida tão quanto se faz impossível a tarefa de se atingir a verdade absoluta. Do mesmo modo, tanto a obra quanto a vida merecem, e devem, ser lidas. Afinal, se em “Aletria e hermenêutica”, Rosa deixa tácita a ideia de que “A vida também é para ser lida.” (2009, p. 30), a obra pode ser o instrumento que, não só permite, como também revela – e desvela – essa vida. E o performativo em *Tutameia*, ao manter essa sintonia entre obra e vida, se justifica por conseguir fazer dessa mesma vida um mundo que merece ser lido.

Em se tratando de projeto de vida, a opção pela condição de dúvida – em detrimento da condição de “escova” – se revela numa adoção de vida que extrapola, e muito, a simples aceitação de uma vida “exata”, “fechada”, e vai em direção a um contínuo “construir” modos de vida cujas “verdades” ou “mentiras” nunca se exaurem. Eis a viabilidade de se viver num ininterrupto fluir de dúvidas. Afinal, se arriscada e fracassada foi a atitude de Plínio, o Velho, quando ao tentar se certificar do “exato” da erupção do Vesúvio [Cf. epígrafe *1ª Tabuleta*, ROSA, 2009, p. 209], tão quanto frustrada pode ser a tentativa de manter no “estagnado” ou no “verdadeiro” aquilo que, naturalmente, se altera, caminha, flui, muda... E a perspectiva rosiana com *Tutameia* é a de que, se não existe uma verdade de vida, tampouco a pretensão de uma verdade de obra.

2.6. Sobre a possibilidade das “Segundas estórias

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

(“Aletria e hermenêutica”)

São inúmeras as especulações acerca da possível existência das “Segundas estórias”; aquelas que, considerando os títulos e a sequência lógica das publicações de Guimarães Rosa, estariam intercaladas entre as *Primeiras estórias*, cuja publicação se deu em 1962, e as *Terceiras estórias* (*Tutameia*), publicadas em 1967. A disposição e o diferente enfoque que, na estrutura da obra, são dados aos dois títulos – *Tutameia* e *Terceiras estórias* – podem nos servir de respaldo para nos atrevermos a questionar a possível existência das segundas estórias que antecederiam *Tutameia*.

Observa-se que, contrariando a forma tradicional de organização de escrita, na obra se apresentam um sumário e um índice cuja disposição se dá em momentos e espaços inversos: o primeiro, que aparece como “sumário”, disposto numa organização convencional e que, portanto, antecede as narrativas, logo no início da obra; e o segundo, que, disposto no final do livro, se apresenta como proposta de “índice de releitura”.

Uma observação importante a fazer nesse aspecto consiste na forma como os dois títulos da obra são destacados nos respectivos índices: “Tutameia”, por exemplo, aparece localizado (e destacado em letra maior) na parte superior do sumário, enquanto que “Terceiras estórias” se apresenta entre parênteses, em letra menor e abaixo do outro título. Por seu turno, é no segundo índice, ao final do livro, que o segundo título ganha destaque: “Terceiras estórias” se sobressai, dessa vez, numa ordenação primeira e em letras maiores, ao passo que “Tutameia” é que se revela numa condição segunda, ente parênteses e em letra menor.

Desse modo, os dois títulos são postos em evidência em momentos diferentes na configuração da obra. Parece haver nesse procedimento uma inversão de “status” – ou de condição – a assumir no decorrer da leitura. Observa-se que, com isso, o leitor é intimado a uma mudança de perspectiva de construção de sentidos; ou melhor, é impelido a adotar diferentes, mas não dissonantes, perspectivas – ou melhor, “hermenêuticas” – quando da efetivação da leitura da obra. Isso se patenteia não só no “Índice de releitura”, localizado ao final do livro, como também na epígrafe que o antecede:

“Já a construção, orgânica e não emendada, do conjunto, terá feito necessário por vezes ler-se duas

vezes a mesma passagem.”

SCHOPENHAUER.
(ROSA, 2009, p. 266)

A considerar a ordenação em que o autor, nesse segundo índice, dispõe os quatro prefácios – que, dessa vez, antecedem as quarenta histórias, e não mais um grupo dessas narrativas –, parece que o leitor é intimado a uma leitura prévia desses prefácios e, só depois, proceder à efetivação da leitura das histórias em si. O leitor é, assim, conduzido pela própria estrutura da obra a fazer duas leituras que se configurariam, primeiramente, em *Tutameia*, e, no segundo momento, nas *Terceiras histórias*. Daí inferir que as histórias que se intercalam entre as já conhecidas e publicadas *Primeiras histórias* possam ser aquelas que compõem *Tutameia*.

Desse modo, o sumário e o índice, associados à inversão dos títulos (no início e no final da obra), nos parecem ser as peças-chave para a resolução do que a crítica considera um quebra-cabeça que Rosa, propositalmente, engendrara, quando da criação de *Tutameia*. E as especulações não são poucas nesse sentido. O que nos leva também a considerar a possibilidade de uma trilogia composta pelas obras aqui aludidas.

Talvez aí resida a solução do enigma que perpassa a eventual existência das “Segundas histórias”. Em se tratando do primeiro título posto em evidência – *Tutameia* – e da organização (ordenação) dos contos do sumário, as “Segundas histórias” recaem justamente na primeira efetivação de leitura (ou interpretação) da obra, estipulada pelo sumário. Por outro lado, as *Terceiras histórias* figuram como a segunda leitura para a qual o leitor é impelido quando convocado a seguir o índice – “índice de releitura” – ao final da obra. Considerando a necessidade que Rosa aponta de se fazer uma segunda leitura e, por sua vez, esta é direcionada pelo autor, as *Terceiras histórias* funcionam como uma nova possibilidade de escrita e de leitura, ou interpretação.

Conforme se observa, a obra, de imediato, já aponta duas adoções de título, o que remonta a duas possibilidades, ou mais, de efetivação de obra. Procedimento de escolha que se revela a depender da circunstância ou perspectiva de leitura adotada pelo leitor. O deslocamento da ordem dos dois títulos apontados – primeiramente “*Tutameia*” e, ao final, “*Terceiras histórias*” – já delinea a sequência e o grau de leitura em que a obra deve ser efetivada. O grau primeiro – *Tutameia* – é direcionado ao leitor menos atento e menos consciente do seu papel enquanto “crítico” do fazer literário, ou seja, aquele que não se sente responsável pela compreensão ou conhecimento dos mecanismos estruturais e linguísticos que perpassam o conjunto das histórias. Contudo, é nesse primeiro nível que o leitor encontra as

“pistas” e as “armadilhas” que o impelem a um grau maior de abstração, que o orientam a maneiras várias de “hermenêuticas” que a obra suscita.

Por seu turno, o segundo grau de leitura se efetiva nas *Terceiras estórias*, conforme Índice de releitura, e se caracteriza, sobretudo, como uma “teorização” e reflexão sobre a própria obra e a relação desta com a vida. Esse segundo leitor se revela, por conseguinte, como um crítico merecedor de penetrar nesses inusitados desígnios linguísticos trilhados pelo autor. O interlocutor se faz aí leitor e partícipe direto da construção de escrita, e interpretação, que se lhe apresenta a obra.

Pode-se dizer que, nesse primeiro momento de leitura de *Tutameia*, o leitor efetiva “construções” de estórias cujo processo interpretativo se dá de maneira menos compromissada com as estratégias inerentes aos aspectos formais, estruturais e temáticos da obra. O leitor aí é guiado de maneira, aparentemente, menos intencional; em que a leitura se processa de maneira menos consciente acerca dos “emaranhados” que o autor engendra. Trata-se de uma leitura mais “aleatória”, descompromissada e, portanto, menos emblemática. É quando se dá a efetivação de *Tutameia*. Por sua vez, no momento de efetivação do segundo, e consciente, processo de (re)leitura, o leitor é previamente direcionado e orientado para uma perspectiva de interpretação cujo (s) sentido (s) vão além daqueles primeiros propósitos. Eis a configuração das “*Terceiras estórias*”.

Nesse sentido, a construção das “segundas estórias” fica delegada ao leitor que a efetiva enquanto leitura não explicitamente “demarcada” por parâmetros ou pistas, mas sim como resultado de uma ação aparentemente mais “fluida”, mais espontânea. A obra aí, primeiramente, consegue cumprir o seu papel de entretenimento, de permitir a construção de sentidos de uma maneira menos linear ou compromissada. Trata-se de um leitor mais “desavisado” e mais ingênuo em termos de mecanismos estruturais e temáticos adotados pelo ficcionista.

Por seu turno, nas “*Terceiras estórias*”, o leitor se faz mais consciente dos caminhos que tem que seguir: trilhar os mesmos itinerários, mas com propósitos diferentes. Nesse segundo momento, ele se faz consciente do “emaranhado” e dos “percalços” e, ao mesmo tempo, do simples e complexo da estrutura da obra, ou seja, o leitor se vê frente aos desafios que se lhe reserva a obra rosiana. Essa segunda etapa parece mais direcionada àquele a quem o autor presume ter maior domínio em termos de conhecimento linguístico e metalinguístico, bem como em termos teóricos e literários. Presume-se ser destinada a quem o autor delega uma espécie de “crítica” atinente à obra em questão.

Com esse procedimento duplo, Rosa cria uma lógica de escrita que desestrutura e desafia a lógica correntemente adotada. E isso ele o faz de maneira a direcionar o olhar do leitor para essa nova possibilidade de escrita. É o que o autor efetivamente propõe no “índice de releitura” e nos quatro prefácios, uma vez que é nestes em que se encontram as “pistas” de construção das “*Terceiras estórias*”. Daí dizer que estas se configuram como um desdobramento – reflexivo e teórico – das “Segundas estórias”.

Consequentemente, novas estórias emergirão de uma (re)leitura: novos sentidos, novas percepções, novas reflexões, novos sentimentos e, consequentemente, novas concepções. São estórias e conceitos desdobrados de uma leitura primeira que, por sua vez, canalizam para novas dimensões, novos caminhos pelos quais a linguagem ficcional deve trilhar. As “*Terceiras estórias*” figuram aí como uma “projeção” das estórias anteriormente narradas (ou melhor, lidas). Talvez associar tal procedimento a uma “estória da estória”, pensada e metalinguisticamente construída. Eis a lógica performativa rosiana em *Tutameia*: o discurso que retoma, reflete e reconstrói o mesmo discurso ao mesmo tempo em que abre espaço para a atuação do leitor no processo de (re)construção desse mesmo discurso.

Talvez nessa segunda disponibilidade de efetivação de obra, as *Terceiras estórias* se configuram como produção destinada a um leitor/crítico, e não exatamente leitor/leitor. Leitor esse que, ciente dos parâmetros que se lhe impõe a estrutura da obra, tem obrigação de fazer do texto mais que um objeto de apreciação ou prazer. Por isso, nesse segundo processo de efetivação da leitura, se faz necessária a leitura que se principia pelos quatro prefácios (conforme orientação do “índice de releitura”), já que neles se encontram, segundo Irene Simões (1988), os “parâmetros disfarçados” de concepção de leitura e escrita.

É o que o próprio Guimarães Rosa deixa entrever quando convoca Benedito Nunes a uma apreciação do primeiro prefácio:

“— Escrevi quatro prefácios diferentes para as quarenta estórias aqui reunidas. Leia o primeiro, ‘Aletria e hermenêutica’, e dê-me sua opinião.”
Colocou sobre o tempo esquerdo da mesa, voltada para mim, a cópia datilografada. Cuidadosamente emendada à tinta, numa letra firme e nítida, de *Tutameia*, cujo título entre parênteses, *Terceiras estórias*, sobressaltou-me. Perguntei-lhe de chofre: “Por que *Terceiras estórias*? As segundas, onde é que estão?”
“— Ah! Isso é mistério. Por enquanto, nada posso revelar.”. (NUNES, 2013, p. 237-238)

Vera Novis (1989) observa em *Tutameia* como, embora aparentemente sem ligação ou nexos, algumas estórias se entrelaçam: não exatamente numa sequência, mas numa disposição cuja continuidade se dá entre saltos, digressões e interrupções que se processam entre

narrativas cujos enredos não se “enredam” numa linearidade, mas antes – considerando os títulos – seguem uma ordem alfabética. A exceção a essa ordem se dá com os contos que sucedem “João Porém”, são eles: “Grande Gedeão” e “Reminiscção”. Quanto à disposição desses três contos – “João Porém”, Grande Gedeão”, “Reminiscção” – Novis salienta que tal encadeamento configura a sequência das iniciais do nome do prosador: João Guimarães Rosa. O que parece se tratar de uma operação consciente por parte do autor. Nesse aspecto, aquilo que infringe a organização da obra – quando “infringe” a ordem alfabética das histórias –, parece nos revelar mais um engenhoso mecanismo performativo por parte de Rosa. Paulo Rónai (in ROSA, 2009, p. 16), em conversa com o ficcionista, consegue colher uma vaga – e instigante – informação atinente a tal proeza:

(Guimarães Rosa) Mostrou-me depois o índice no começo do volume, curioso de ver se eu descobria o macete.
 — Será a ordem alfabética em que os títulos estão arrumados?
 — Olhe melhor: há dois que estão fora da ordem.
 — Por quê?
 — Senão eles acham tudo fácil.
 “Eles” eram evidentemente os críticos. Rosa, para quem escrever tinha tanto de brincar quanto de rezar, antegozava-lhes a perplexidade encontrando prazer em aumentá-la. Dir-se-ia até que neste volume quis adrede submetê-los a uma verdadeira corrida de obstáculos. (in “Os Prefácios de *Tutameia*”, p. 16)

Como se observa nos dois fragmentos de conversa aqui destacados, Guimarães Rosa deixa entrever uma preocupação com a forma como se dá a recepção de sua obra pela crítica, a quem ele delega desafios de buscar as “chaves” do mistério das “armadilhas” que ele, conscientemente engendrara. Cumpre destacar aí o performativo de que se vale o autor quando da estruturação das *Terceiras histórias*, já que ele parece “brincar” com os mecanismos linguísticos e estruturais da obra na medida em que ele a potencializa para mais de uma possibilidade de leitura e interpretação.

Dessa forma, Rosa concede um espaço ao leitor para que se faça também produtor (autor). Se as *Primeiras histórias* foram publicadas – assim como as *Terceiras histórias* – cabe ao leitor efetivar as segundas (oficialmente não reconhecidas). Pode aí ser infinito o número de possibilidades de leituras: se impossível elencá-las, impossível também de serem publicadas. Talvez resida nesse processo uma estratégia meticulosamente pensada quanto a delegar ao leitor ofício de, ele mesmo, efetivar tal construção. Sob essa perspectiva, fica um espaço sempre aberto para as “*Segundas histórias*”: este fica sempre na possibilidade de ser preenchido pelo infinito número de efetivações de interpretações (ou hermenêuticas) de que a

obra se faz suscetível. Daí a impossibilidade do autor em “definir” ou publicar o que efetivamente ainda não se produziu.

O livro funciona, dessa maneira, como duas obras em uma: “*Segundas estórias*” – *Tutameia* – e *Terceiras estórias*. Nesse processo, a estrutura da obra (assim como no processo com a palavra, aqui já discutido), figura como um amálgama ou condensação de sentidos. Estórias várias e reflexões podem ser lidas em duas perspectivas, assim como “duas estórias” – de cada uma das quarenta estórias – devem ser consideradas quando da (re)construção dessa variedade de temas e motivos que formam os dois eixos da obra conjunta. A obra se articula na mesma medida em que se desarticula; as estórias se desconstroem na mesma proporção em que se constroem.

2.7. O processo metalinguístico em *Tutameia*

Veja-se, vezes, prefácio como todos gratuito.
 (“Aletria e hermenêutica”)

Conforme discussão anterior, o processo de experimentação linguística característico da obra rosiana também se revela num processo de experimentação na produção textual: texto – um *neo* texto – e, por conseguinte, uma nova modalidade da prosa literária. E esse caráter inovador em *Tutameia* se dá tanto no plano estrutural quanto nas perspectivas temática e teórica. Esse desdobrar simultâneo da obra em prática e teoria, em prosa/poesia e filosofia, reflexões e digressões, histórias e estórias e, sobretudo, a metalinguagem embutida na linguagem é o que garante a *Tutameia* um diferencial em relação à produção anterior do autor.

Considerando essa nova proposta de produção e de leitura apontada por Rosa, torna-se pertinente reportarmo-nos aos estudos de Vera Novis (1989). No capítulo “Engenho e arte”, a estudiosa faz uma leitura do conto “Curtamão”, uma das estórias de *Tutameia*, cujo enredo ela associa à atividade do escritor: o empreendimento da construção da casa – tema central da narrativa – figura, para Novis, como metáfora do processo de construção da obra literária. Por sua vez, o mestre de obras – protagonista e construtor da referida casa – representa o escritor que, conforme a leitura da estudiosa, figura como o próprio Guimarães Rosa. No conto, a resistência dos personagens (e do narrador) em relação à nova modalidade de construção é interpretada por Novis como uma circunstância que se identifica com a ação do escritor: que é

a de provocação quando ao contrariar a forma costumeira de se produzir e de se conceber a escrita literária:

Implicitamente, o narrador critica, com muita ironia, o costumeiro, o habitual da “construção”. E a postura do mestre-de-obras não é de passividade. Pelo contrário, antes mesmo de começar a obra ele se vale de um artifício “para enxotar iras e orgulhos”. (NOVIS, 1989, p. 63)

Daí, mais uma vez, considerarmos a intimação que Rosa faz ao leitor quando – metalinguisticamente – adota as já citadas epígrafes de Schopenhauer e que, aqui, se faz necessário citar um excerto de uma delas: “...terá feito por necessário por vezes ler-se duas vezes a mesma passagem” (ROSA, p. 266). Somente com uma orientação desse tipo (que é a proposta de duas leituras) para se chegar à conclusão a que Novis propõe no estudo do respectivo conto. Por esse viés de interpretação, o caráter metalinguístico do conto “Curtamão” ratifica a proposta rosiana anunciada nos prefácios, sobretudo em “Aletria e hermenêutica” e em “Sobre a escova e a dúvida”. Novis reconhece que:

Em *Tutameia*, o caráter metalinguístico é atestado sobretudo nos quatro prefácios; e, entre os contos, encontra sua forma mais acabada em “Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi”. Neste conto a estória se forma sob nossas vistas. O que se conta é a estória da estória. (NOVIS, 1989, p. 61)

E esse caráter metalinguístico imanente à *Tutameia* se patenteia, ademais, no conto “Desenredo” cujo título já alude a um modo de narrar “às avessas” em relação à forma convencional da escrita em prosa. A narrativa traz como protagonista Jó Joaquim, cuja experiência de vida amorosa serve, conforme o narrador, de motivo a ser transformado em fábula. Vítima de infidelidade por parte da esposa – Livíria, Rivília ou Irlívia – Jó Joaquim adota seus próprios mecanismos de reconstrução da vida sentimental. Nesse sentido, a decisão do protagonista recai numa opção que, não obstante contrariar opiniões e concepções alheias, figura como aquela que permite a Jó Joaquim a satisfação de uma vida amorosa realizada.

Considerando a forma como o narrador enfatiza a opção de vida do protagonista, a concepção de “enredo” entra em xeque, já que a forma de narrativa convencionalmente aceita é aquela que tende a um fim (de estória) já esperado, ou previamente definido conforme expectativa do leitor ou de um grupo acadêmico específico.

O fim da história de Jó Joaquim (na estória) – que, por sinal, contraria a expectativa das pessoas com quem ele convivia ou mantinha laços de amizade e esperavam dele uma atitude de firmeza – serve como pretexto para se repensar o final costumeiramente adotado nas narrativas tradicionais. O personagem age na perspectiva que contraria as pessoas, assim

como a narrativa “posta em ata” difere daquela já esperada. Assim, Jó Joaquim “desenreda” o enredo para “enredar” a própria *estória* e chegar ao almejado da experiência (história) de vida: “E pôs-se a fábula em ata” (ROSA, 2009, p. 75). É “a história que se quer *estória*”. São os enredos da vida ou da história nos enredos/desenredos da *estória*. É a ficção que quer fundir-se na vida com a mesma intensidade com que a vida se funde e se confunde com a ficção.

Aí o caráter reflexivo do conto incide, sobretudo, na ideia de que não só merecem espaço ou reconhecimento as narrativas contadas (ou recriadas) pela versão oficial, mas também aquelas originárias das histórias, e *estórias*, experimentadas e “enredadas” pelas versões não oficiais e que são aquelas que efetivamente as colocam “em ata”. O performativo metalinguístico rosiano entra aí de maneira que o narrador conta a *estória* no mesmo momento em que leva a questionar essa mesma *estória* (enredo).

Quanto aos desdobramentos que Rosa faz com a palavra, já apontados em capítulo anterior, e, consoante esse mesmo trabalho, conseguir fazer do figurativo uma projeção do universo sertanejo, convém lembrar, aqui, as palavras de Haroldo de Campos (*apud* NOVIS) acerca do conto “Meu tio, o Iauaretê”:

... não é a história que cede o primeiro plano à palavra, mas a palavra que, ao irromper em primeiro plano, configura a personagem e a ação devolvendo a história. (1989, p. 130)

Dialogando com as considerações de Campos, pode-se dizer que, em *Tutameia*, o engenho com a palavra (em primeiro plano) configura uma “projeção” de vida sertaneja que consegue devolver à história – do modo de vida rural, interiorano – possibilidades de experiências mais significativas para esse universo sertanejo; bem como essa linguagem vislumbra reflexões atinentes a esse modo representativo de ser e de ver o sertão. A obra configura-se como um trabalho estilístico que permite refletir tão quanto projetar um mundo de possibilidades. É, assim, a história que se revela pela *estória*; é “A *estória* (que) não quer ser história”, conforme proposta do prefácio “Aletria e hermenêutica”. É a palavra dotada de uma capacidade de, em *estória*, revelar ou projetar a história.

Todo esse desdobramento de obra – *Tutameia* – que se revela num trabalho simultâneo de estrutura e conteúdo, linguagem e vida lembra o que Foucault (*in* MACHADO, 2000) ponderou acerca da escrita da obra e o conseqüente processo para que ela se torne literatura. O filósofo assinala que, com o desaparecimento da retórica no final do século XVIII, a escrita pretensamente literária, para se garantir enquanto literatura, a partir de então, se vê obrigada a

criar um mecanismo com dupla função: desdobrar-se num jogo de signos que são, a um só tempo, conteúdo e retórica; um jogo através do qual a obra consegue revelar (dizer) a si mesma ao mesmo tempo em que diz o que é literatura. Manifesta-se aí uma linguagem que, conforme Foucault, é paradoxalmente única e bifurcada: consegue ser e dizer ao mesmo tempo.

A bem dizer, procedimento análogo se observa em *Tutameia*: um trabalho engenhoso com o signo cujo efeito contempla não só a obra enquanto literatura, mas também enquanto conteúdo. *Tutameia* consegue “ser” e “dizer”, falar e se revelar: dizer o mundo, a vida, ao mesmo tempo em que se revela como obra em vida literária, assim como vida em obra. Obra/literatura que não é dada como terminada, mas como um projeto de obra sempre na iminência de um (re)começo ou um retrocesso. Na perspectiva análoga ao que Foucault observou na obra de Proust:

De tal modo que a obra real, em Proust, jamais é dada na literatura. Ela é apenas o projeto de fazer literatura, mas sempre se detém no limiar da literatura. (FOUCAULT *in* MACHADO, 2000, p. 148)

Daí dizer que G. Rosa desestabiliza convenções, ultrapassa concepções, recupera e, ao mesmo tempo, inova parâmetros e desestrutura paradigmas. Seu trabalho com a linguagem consegue relativizar conceitos na medida em que (des)normatiza convenções e (re)cria possibilidades de sistematização e adoção de novas palavras e regras, de novas estruturas e linguagens. Dessa maneira, o autor mineiro, com *Tutameia*, consegue fazer da obra algo que é, ao mesmo tempo, a “teoria” e a prática, a obra e a vida, uma vez que ele não só relativiza parâmetros, como também nos apresenta uma proposta – teórica e prática, filosófica e poética – um tanto inovadora do fazer literário e da sua relação com a vida. Rosa, dessa maneira, incita-nos a repensar (e considerar) diferentes formas de vida, de mundo, de língua e – por que não? – também de obra.

CAPÍTULO III

A METÁFORA EM *TUTAMEIA*: CRIAÇÃO E AMPLIAÇÃO DE SENTIDOS

*Cada língua guarda em si uma verdade interior
que não pode ser traduzida*

(Guimarães Rosa)

3.1. O papel da metáfora ante a insuficiência do conceito

“Hipotrécico” nos fornece, para este capítulo, a matéria-prima para pensarmos, em *Tutameia*, o processo de criação de palavras a partir de um procedimento que se quer naturalmente originário dos significativos da experiência e da necessidade, assim como da inspiração e do desejo. Consiste no (re)engendramento da palavra ou da expressão pautado na construção e ampliação de sentidos. Trata-se de um processo que consiste em se depositar na palavra um conceito, ou sugestão deste, oriundo de sentidos ou de significações experimentadas ou ensejadas:

Confere. Pode-se lá, porém, permitir que a palavra nasça do amor da gente, assim, de broto e jorro: aí a fonte, o miriquilho, o olho-d’água; ou como uma borboleta sai do bolso da paisagem? (ROSA, p. 108)

Tem-se, com o excerto, uma série de palavras cujo sentido se delimita por um contexto que, involuntariamente, obriga essas mesmas palavras a se deslocarem da sua “zona de conforto” – em que, até então, elas se viam garantidas por um prévio e convencional conceito –, e se alojarem num espaço tão desconfortável quanto estranho. Tal procedimento resulta numa criação de sentidos que Rosa, engenhosamente, articulou: processo mediante o qual as palavras são, primeiramente, deslocadas do seu sentido convencionalmente conceitual e, em seguida, inseridas, abruptamente, num ambiente estranho e ao qual elas têm que adaptar.

Como se observa no respectivo fragmento, as palavras, ao se ajustarem umas às outras, sofrem uma espécie de “torção” e, conseqüentemente, de tensão dentro desse ambiente que é, a um só tempo, tão hostil quanto solidário. Eis aí um mecanismo através do qual as palavras são impelidas a abandonar o seu conceito (ou significado) usual e se sustentarem de uma significação inusitada. Assim, as palavras que, na sua condição de “estranhamento” estranham menos que encantam e que garantem sentido novo. Eis, em suma, a metáfora que cria tão quanto institui sentidos: a palavra que, de “broto” e “olho-d’água”, é naturalmente “uma borboleta [que] sai do bolso da paisagem”.

Na *Poética*, Aristóteles assim definira a metáfora:

A metáfora é a transposição do nome de uma coisa para outra, transposição do gênero para a espécie, ou da espécie para o gênero, ou de uma espécie para outra, por via de analogia. (ARISTÓTELES, CAP. XXI, 2004)

O filósofo, contudo, já observara que: “Em alguns casos de analogia não existe o termo correspondente ao primeiro, mas mesmo assim nada impede que se empregue a metáfora.” (ARISTÓTELES, CAP. XXI, 2004). Pelo que se observa, Aristóteles já delegara à metáfora a função de criar sentidos quando da ausência do conceito. A metáfora, segundo ele, pode atuar quando da falta do primeiro elemento analógico com o qual se processa a transposição característica de tal operação.

Nesse mesmo sentido, ao refletir sobre a origem, a função e a pertinência do uso das figuras de estilo – sobretudo a metáfora – Ricoeur (2013) consegue fundamentar tanto quanto encetar a discussão para a qual converge este capítulo:

Por que é que ocorrem os desvios do comum, as figuras de estilo? Os antigos retóricos respondiam geralmente que a finalidade de uma figura era ou colmatar uma lacuna semântica no código lexical, ou ornamentar o discurso e torná-lo mais agradável. Porque temos mais ideias do que palavras para as expressar, é necessário alargar as significações das que temos para além de seu uso comum. [...]

A metáfora é uma das figuras retóricas, aquela em que a semelhança serve de razão para substituir uma palavra figurativa a uma palavra literal, perdida ou ausente. [...]. (RICOEUR, 2013, p. 71)

Considerando a afirmação de Ricoeur, se as ideias e as circunstâncias são sempre em número maior que as (correspondentes) palavras com as quais se pretende expressar tais coisas, haverá sempre uma lacuna ou um vão interposto entre as coisas e a respectiva linguagem, cuja função seria denominar ou expressar aquilo que, dentre as coisas da vida, se encontra prenhe de um conceito ou expressão correlata. E, por conseguinte, haverá sempre a necessidade de se criar meios de – se não de superação desse desequilíbrio entre o infinito e complexo de circunstâncias do mundo e as palavras que o designe ou com o qual corresponda – pelo menos, minimizar esse abismo que se instaura entre as coisas e a expressão dessas mesmas coisas. Ricoeur considera positiva tal carência natural da palavra, conforme ele afirma:

pobreza e falta das quais devemos, de resto, nos orgulhar, pois se dispuséssemos de tantas palavras quantas ideias, qual memória bastaria para apreender tantas palavras, retê-las e reproduzi-las? (RICOEUR, 2015, p. 104)

Não obstante, além da necessidade e da invenção, Ricoeur estende o papel do tropo-figura ao que ele considera fator determinado pelas condições do discurso:

É esta invenção que demanda distinguir as causas ocasionais – necessidade e mesmo consentimento – das causas propriamente geradoras de tropos: imaginação, espírito, paixão. Da cor, excitar o espanto e a surpresa, por combinações novas, inesperadas, insuflar força e energia ao discurso – tantos impulsos que se imprimem apenas nos tropos-figuras que se devem chamar “tropos de escritor” porquanto pertencem “à invenção particular do poeta”. (2015, p. 105)

E, nesse intento, Guimarães Rosa adota um mecanismo de criação de sentidos e de palavras cuja função coincide com a perspectiva apontada por Ricoeur: a de que a metáfora consegue ser “uma palavra (ou expressão) figurativa a uma palavra literal, perdida ou ausente”. A metáfora, bem como os neologismos na obra rosiana, consiste numa ferramenta de engendramento de sentidos quando da ausência ou insuficiência de uma determinação ou de um conceito específico. E, nesse processo, Rosa se mostra um exímio articulador tanto da palavra quanto de expressões que substituam o vago marcado pela ausência/carência da palavra ou do conceito. Esse é o papel da metáfora, bem como dos neologismos tão comumente apontados na obra rosiana.

Com base nos postulados da Retórica, Ricoeur (2015) afirma que “É necessário buscar o segredo da metáfora pelo lado das uniões sintagmáticas, insólitas das combinações novas puramente contextuais”. Daí nosso interesse pela metáfora na obra rosiana: não só pelo arranjo especial que o autor empreende quando ao engendrar relações específicas entre palavras dentro de um contexto linguístico, mas também quando ao travar relações entre esse contexto e aquele que, dentro das relações socioculturais, é tomado como referência. Ricoeur, desse modo, trata não só da metáfora-palavra, mas também daquela que ele chama de “metáfora enunciado”, cujo sentido se revela pelo conjunto de palavras e expressões, pelo enunciado como um todo.

Nesse sentido, Rosa faz uso – quando não simultâneo – de dois tipos de metáfora que Filipak (1983) classifica como metáfora cultural e metáfora lógico-filosófica. Ambas são necessariamente apresentadas em forma de metáfora-enunciado. O que implica dizer que, em *Tutameia*, o processo metafórico se dá não apenas por um mero processo de transposição de palavras, mas, sobretudo, mediante uma relação recíproca entre palavras que, num dado contexto, consegue vislumbrar ambientes culturais específicos de um dado lugar ou de uma realidade específica. Aí não só a palavra é empregada metaforicamente, mas todo um

conjunto de palavras que, dentro de um enunciado, entram em sintonia e conseguem formar uma “orquestra” de significados novos.

3.1.1 A metáfora como “contrassenso” wittgensteiniano

Podemos dizer que *Tutameia* se revela como um rico manancial não somente da metáfora-palavra, mas, sobretudo, da metáfora-enunciado, assim como da metáfora filosófica. O que nos permite, mais uma vez, associar à metáfora lógico-filosófica de que trata Wittgenstein no *Tractatus logico-philosophicus*. Não obstante, contrariando ao princípio contido no *Tractatus* de que “O que se pode dizer pode-se dizer claramente; e, acerca do que não se pode falar, deve-se calar” (HADOT, 2014) e, paradoxalmente, adotando outros princípios do aludido filósofo, Guimarães Rosa cria mecanismos que se prestam a minimizar essa limitação que é inerente à linguagem. O autor de *Tutameia* faz uso daquilo que o próprio Wittgenstein denomina “contrassensos”. Daí a recorrência ao poético – sobretudo à metáfora – quando da (re)criação de sentidos, assim como a exploração das alusões filosóficas quando ao sugerir aquilo que é dado às afasias, ao inexprimível.

Considerando a teoria wittgensteiniana, o sentido da proposição se dá somente numa relação com um elemento de ordem física. Daí o sentido da proposição quando esta mantém uma forma comum com a realidade. Desse modo, a forma lógica da linguagem representa a possibilidade de fatos. Não obstante, aquilo que foge a essa relação lógica constitui os contrassensos, os quais, conforme Wittgenstein, não são dotados de uma estrutura de um fato possível e, por conseguinte, são desprovidos de um significado exato que possa ser determinado ou nomeado.

Isso justifica duplamente o universo “projetado” por Rosa: primeiramente, esse mundo que se encontra inserido numa lógica que se revela paralela com os aspectos mais representativos do mundo (rural) que, por seu turno, serve de referência a essa lógica projetada. Secundariamente, quando ao ultrapassar a costumeira documentação de um espaço geográfico, o prosador (também poeta) consegue projetar um mundo que, paradoxalmente, cabe nesse universo interiorano. Procedimento que se dá não somente nessa relação paralela palavra/mundo, mas, sobretudo, quando da adoção dos contrassensos; quando ao delegar tanto aos recursos poéticos quanto aos neologismos o papel de sugestão daquilo que a linguagem lógica não consegue captar ou definir. Desse modo, o jogo performativo rosiano efetiva-se, ora de maneira ostensiva – quando da concretização da palavra em “coisa”; ora de maneira

alusiva àquilo que, diante da profundidade e complexo da vida, se revela na medida do “indizível”.

Contrassensos que, na teoria wittgensteiniana, caracterizam-se pela linguagem metafórica ou mesmo pelas alusões metafísicas. Aspectos esses que são de grande relevância para esta proposta de estudo, visto que *Tutameia* vislumbra a linguagem em ambas as condições descritas pelo pensador: o procedimento de “materialidade” da palavra – já, aqui, discutido – evidencia uma lógica de linguagem que “projeta” um mundo – sertanejo rural – para uma realidade possível. Do mesmo modo, essa mesma linguagem rosiana aponta para uma relação paralela entre a palavra “projetada” e seu elemento correlato que se situa dentro desse espaço específico – sertão/mundo. Assim, Rosa desenvolve uma lógica paralela à lógica efetiva (ou pretendida) de uma dada circunstância sociocultural, Constituindo uma lógica de linguagem que projeta sentido e existência com vistas a uma lógica de vida, seja ela local ou universal.

Desse modo, já que, consoante o pensamento wittgensteiniano, os limites da linguagem se confundem com os mesmos limites do mundo, Guimarães Rosa tenta driblar essas limitações quando engendra uma linguagem que aponta perspectivas, possibilidades de vida para o mundo; assim como quando viabiliza tanto a criação quanto a restituição de sentidos como instrumentos de reflexão acerca desse mesmo mundo. Assim, quando o nosso autor, na respectiva obra, não consegue fazer da linguagem uma correspondente com o mundo como o quer Wittgenstein, ele tenta fazer dela uma projeção que - dentro de uma lógica de sentidos – aponta possibilidades de vida e de existência, especialmente no tocante à vida do homem interiorano. Nesse sentido, Rosa dribla a ausência ou insuficiência dos conceitos para, assim, garantir à palavra (ou sugestão desta) e ao mundo – se não o dizível – pelo menos o apresentável daquilo que se queira no inexprimível ou no silêncio.

De fato, Rosa desafia o “inexprimível” e lança mão tanto das metáforas quanto dos neologismos quando da criação de sentidos. O prosador ultrapassa o “não-conceituável” e atua em busca da sugestão ou (re)criação de conceitos. Ele cria, assim, uma lógica de “como não se calar”. E é justamente essa a terceira questão discutida nesta pesquisa, que consiste em como o prosador lança mão das associações metafóricas insólitas e dos neologismos quando da (re)criação de sentidos e conceitos em circunstâncias nas quais a palavra (conceito) se mostra insuficiente ou insatisfatória diante do papel que se lhe imputa.

Nesse sentido, o performativo funciona como uma espécie de sugestão daquilo que o conceito ou a palavra (em si) não dá conta de abarcar ou alcançar. Entra aí o trabalho com a

metáfora quando da tentativa do autor de superar tal limitação. Cícero já assinalara a necessidade da metáfora diante da pobreza da língua:

assim como a vestimenta nasceu da necessidade de proteger o corpo do frio, para converter-se mais tarde em adorno, a metáfora, imposta no começo por causa das deficiências da língua chegou mais tarde a ser objeto de deleites retóricos. (*De oratore*, III, p. 38 in FILIPAK, 1983, p. 34)

Pode-se dizer, ademais, que, em *Tutameia*, Rosa faz uso das duas modalidades de metáfora, que Ricoeur (2015) classifica em estética e linguística: enquanto que o papel da primeira consiste em criar ilusão, ou seja, dar ao mundo um novo aspecto, à segunda é reservada a função de forjar novos termos, assim como suprir a carência do vocabulário.

3.1.2. Considerações teórico-metodológicas acerca da metáfora

A despeito da segunda função da metáfora, a presente pesquisa tem como fundamento os estudos de Hans Blumenberg em *A Teoria da não-conceitualidade* (2013) atinente à ideia de a metáfora tentar superar essa insuficiência do conceito; assim como se consideram as contribuições de Paul Ricoeur em *Teoria da Interpretação* (2005) quanto ao papel da metáfora viva e do símbolo nesse processo de ampliação do significado. Nesse aspecto, ele destaca o papel da “metáfora absoluta” que, conforme ele, atua como um desdobramento metafórico responsável pela ampliação ou superação de um contexto cuja determinação é fraca. Afirma o estudioso:

A metáfora é impossível, por exemplo, em um texto legal, que se destaca ou pelo menos deveria se destacar por sua determinação forte. Pode-se facilmente ver que determinadas expressões se qualificam (ou também, como se costuma dizer, que se desqualificam) por produzir uma determinação contextual particularmente fraca. (BLUMENBERG, 2013, p. 109)

Como tal, reportarmos às contribuições de Blumenberg, sobretudo no que diz respeito tanto à ideia de “conceito” das coisas, dos fatos (do mundo) quanto ao papel da metáfora nesse mesmo processo de criação de sentidos e, por conseguinte, na criação dos conceitos. Tal aporte teórico serve ao nosso intento, uma vez que, neste estudo, discute-se o processo pelo qual Rosa se utiliza tanto das metáforas insólitas quanto dos neologismos quando da criação e ampliação de sentido para aquilo que – no limite do mundo – a linguagem se mostra também limitada ou insuficiente.

Blumenberg aponta o papel da metáfora absoluta como compensatória diante da incapacidade do conceito de designar a experiência humana ou a totalidade do universo. Ademais, ele situa o conceito como algo articulado, seletivo e, por conseguinte, incapaz de abarcar a complexidade do mundo, o profundo da vida. Nesse sentido, o estudioso aponta a metáfora como instrumento de criação de sentidos quando em circunstância em que o conceito – já delimitado – se mostra insuficiente diante de circunstâncias, objetos e fatos ainda não definidos ou dados ao conhecimento. Desse modo, a metáfora torna significativo tudo o que foge do campo da delimitação ou da experiência. Aí o procedimento metafórico “dribla” ou nega os conceitos “fechados”, assim como é capaz de construir sentidos e imagens quando da limitação/insuficiência do conceito.

Segundo Blumenberg (2013), o conceito é caracterizado pelo distanciamento do campo da percepção atual; manifesta-se na ausência do referente; é, segundo o crítico, o que:

nos permite introduzir aquilo que é de conhecer e representar o que não há, aquilo que perceptualmente não é presente. O conceito também nos permite estabelecer lacunas no contexto da experiência, pois – mas não está só para fazê-lo presente senão que ainda para deixá-lo ser ausente. (2013, p. 128)

A origem do conceito se justifica, assim, pela ausência do seu objeto; ela se dá como meio de representação daquilo que se encontra – espacial ou temporalmente – afastado do campo do sensível ou da circunstância do momento presente. E, como tal, é resultado de uma elaboração mental com a qual a razão visa alcançar um ideal. Ademais, o conceito deve carregar, em si, um grau de indeterminação (ou de elasticidade) cuja configuração seja capaz de apreender circunstâncias ou experiências futuras nas quais se enquadrem essa mesma conceituação.

Nesse sentido, conforme Blumenberg, nem sempre as intenções depositadas num dado conceito conseguem ser efetivadas conforme a razão previamente determinara. Daí questionar o arbitrário, o convencional e, portanto, a insuficiência do conceito, uma vez que, por esse viés, ele nada mais é que o resultado de uma operação construída, inventada e, por conseguinte, uma ficção. Para Blumenberg

Os conceitos não só se baseiam nos objetos, mas também constituem objetos. O conceito é uma regra de representar as *representações* de um certo modo, portanto uma *representação da representação*. Há assim conceitos que não se ligam a seus objetos senão como a própria regra que produz o objeto. (BLUMENBERG, 2013, p. 81-82, [grifos do autor])

Ademais, Blumenberg discute o papel da metáfora como compensatória diante da insuficiência (ou ausência) de traduzibilidade ou de determinação por parte do conceito. Para ele, a metáfora entra aí como um mecanismo de superação do vago ou insatisfatório do conceito ante a totalidade, o plural e infinito do mundo. O filósofo caracteriza a metáfora como uma anomalia; uma forma semântica que, não só contraria, como também bloqueia as conexões, a fluência de um determinado texto. Seu papel é ocupar uma posição em um dado contexto cuja determinação é fraca e, nesse sentido, ela atua como mecanismo de apreensão – e, portanto, de criação de sentidos – quando o conceito se revela insatisfatório em determinação da ideia pretendida.

Sobre o conceito, Nietzsche já afirmara:

O conceito é uma nova forma de metáfora mais distanciada da linguagem à coisa. Pois o conceito vive de uma das maiores contradições do pensamento ocidental: a identificação do não-idêntico. (*in* FILIPAK, 1983, p. 35)

Considerando as palavras do filósofo, o próprio conceito já recai no processo metafórico. Daí questionar, ademais, o próprio conceito da linguagem dita literal quando da insistência em se reafirmar como garantia de autenticidade e clareza ante o seu papel de denominação e determinação das coisas.

A propósito disso, Cassirer (1992) no seu estudo “Linguagem e Mito”, questiona o fato de a linguagem, o mito e a arte não refletirem a natureza autêntica das coisas, tais como elas são; por não conseguirem captar, portanto, a essência da realidade objetiva. Pensamento advindo da ideia de que o signo e o símbolo constituem um esforço de retenção da essência do mundo subjetivo e do objetivo mediante “conceitos”. Processo que também recai num esquema de pensamento que coincide com a perspectiva kantiana, ou seja, o de que “formações e criações do pensar, que, em vez da verdadeira forma do objeto, encerra antes a própria forma do pensamento” (CASSIRER, 1992, p. 23). Para Cassirer,

nenhum processo desta ordem chega a captar a própria realidade, tendo que, para representá-la, poder retê-la de algum modo, recorrer ao signo, ao símbolo. E todo signo esconde em si o estigma da mediação, o que o obriga a encobrir aquilo que pretende manifestar. Assim, os sons da linguagem se esforçam para “expressar” o acontecer subjetivo e objetivo, o mundo “interno” e “externo”; mas o que retêm não são a vida e a plenitude individual da própria existência, mas apenas uma abreviatura morta. Toda essa “denotação” que pretende dar às palavras faladas, não vai, na verdade, além da simples “alusão”, alusão que deve parecer mesquinha e vazia diante da concreta multiplicidade e totalidade da percepção real. (CASSIRER, 1992, p. 21)

Nesse sentido, o filósofo discute também a questão da incapacidade da linguagem de “captar” “a vida e a plenitude individual da própria existência [...]” (p. 21) e acrescenta que ela – a linguagem – se revela apenas como fantasmagoria, já que sua essência se reduz a “conceitos”. Daí, mais uma vez, a ideia de conceito enquanto atividade que forma e que cria (e é criado por) o pensamento:

[...] não só o mito, a arte e a linguagem, mas até o próprio conhecimento teórico chegam a ser mera fantasmagoria, pois nem este pode refletir a natureza autêntica das coisas tais como são, devendo delimitar sua essência em “conceitos”. Mas, o que são os conceitos senão formações e criações do pensar, que, em vez da verdadeira forma do objeto, encerra antes a própria forma do pensamento. (CASSIRER, 1992, p. 21)

Também Ricoeur (2013), na mesma perspectiva de Blumenberg, discute os efeitos do processo metafórico dentro do discurso. Para ele, a metáfora é capaz de captar e elucidar sentidos que a palavra, no seu sentido literal, não dá conta. Ela, segundo Ricoeur, figura não apenas como ornamento ou meio de externar emoção, mas funciona, sobretudo, como instrumento de criação e ampliação de sentidos; capaz, além disso, de fornecer informação acerca do mundo:

As metáforas vivas são metáforas de invenção, em cujo interior a resposta à discordância na frase é uma nova extensão do sentido, embora seja certamente verdadeiro que tais metáforas inventivas tendem a tornar-se metáforas mortas com a repetição. Em tais casos, o sentido ampliado torna-se parte do nosso léxico e contribui para a polissemia das palavras em questão, sendo assim ampliados os seus significados de cada dia. Num dicionário, não há metáforas vivas. (RICOEUR, 2005, p. 76)

Contrariando a perspectiva tradicional de que a metáfora se limita a uma denominação da palavra, ou mesmo que funciona meramente como ornamento ou peça decorativa, a abordagem de Ricoeur aponta no processo metafórico uma funcionalidade que se estende a um efeito semântico resultante do conflito entre duas interpretações – e não entre duas palavras, como o quer a tradição. Ricoeur afirma:

Assim, uma metáfora não existe em si mesma, mas numa e por uma interpretação. A interpretação metafórica pressupõe uma interpretação literal que se autodestrói numa contradição significativa. É este processo de autodestruição ou de transformação que impõe uma espécie de torção às palavras, uma extensão do sentido, graças à qual podemos descortinar um sentido onde uma interpretação literal seria literalmente absurda. (2013, p. 74)

Nesse sentido, a metáfora se dá concomitantemente na e pela enunciação. Ela se reveste de sentido no mesmo momento em que gera sentido (no todo da enunciação). O estudioso destaca, ademais, que o funcionamento de uma metáfora se dá muito mais por um jogo de associação entre os inconciliáveis do que por associação entre as semelhanças. E é desse procedimento de tensão entre as palavras (ou melhor, entre as interpretações) do qual se “extrai uma verdadeira criação de sentido” (p. 75). É o que Ricoeur chama de *metáfora viva*. É aquela que se faz intraduzível na mesma medida em que sempre tem algo novo a revelar.

Ernst Cassirer (1992) também traz uma abordagem que contraria a visão clássica acerca da funcionalidade da metáfora,

[...] enquanto que a metáfora antiga era mais frequentemente uma questão de necessidade e, na maior parte dos casos, foi mais a transposição de uma palavra levada de um conceito a outro do que a criação ou determinação mais rigorosa de um novo conceito, por meio de um velho nome. (1992, p. 103)

A perspectiva aí é aquela em que a metáfora não é apenas mera transposição de um termo (ou expressão) em outro tomado por características análogas; não apenas como uma transferência de sentidos ou uma permuta de conteúdos de características similares. O que se vislumbra, hoje, como próprio do processo metafórico ultrapassa a visão clássica da simples transferência de sentido (de palavras):

[...] na verdade, o que acontece não é apenas uma transposição para uma outra classe já existente, mas a própria criação da classe em que ocorre a passagem. (CASSIRER, 1992, p. 106)

O estudioso também discute tanto a origem quanto as regras e critérios imanentes ao processo conceitual. Consoante o filósofo, a constituição de um “conceito” se dá mediante um processo – do pensamento – de retenção e abstração de características consideradas essenciais ou fixas em determinados objetos (acordantes) e, conseqüentemente, a homogeneização e delimitação de tais traços em uma ideia geral sobre esses objetos. Procedimento que se dá numa operação que parte do singular e se efetiva no genérico.

Nesse sentido, o que Cassirer questiona é como esse processo de delimitação de tais características, consideradas semelhantes, se dá antes mesmo da respectiva denominação do objeto. Nessa perspectiva, a apreensão de tais traços característicos já não seria concomitante ao ato de nomeá-los e que, por conseguinte, a própria linguagem poderia ser o instrumento de seleção e de configuração do que se pretende “conceito”.

O conceito constitui-se, costumava ensinar a lógica, quando certo número de objetos acordantes em determinadas características e, por conseguinte, em uma parte de seu conteúdo, é reunido no pensar; este abstrai as características heterogêneas, retém unicamente as homogêneas e reflete sobre elas, de onde surge, na consciência, a ideia geral dessa classe de objetos. Logo, o conceito (*notio, conceptus*) é a ideia que representa a totalidade das características essenciais, ou seja, a essência dos objetos em questão. (CASSIRER, 1992, p. 42)

Conforme Cassirer há, nesse processo, um “denotar” que precede à função de “denominar”. Aí o ato de “conceituar” é resultado de uma escolha dentre uma série de notas características cujas propriedades também se determinam por um ajuizamento. Desse modo, a designação das coisas, dos objetos, dos fatos – e, como tal, o conceito – se dá por uma “atividade espontânea do espírito”. Nessa perspectiva, a origem da linguagem é atribuída a uma relação entre sujeito e objeto que envolve, simultaneamente, impressão e emoção sensíveis. Não obstante, tal configuração de linguagem é apresentada ao homem, de uma maneira geral, como uma realidade objetiva cuja consumação deixa subsumido o estado subjetivo que a incitou.

Ainda segundo Cassirer, a linguagem, além do aspecto subjetivo, pode ser também resultado da vulnerabilidade das circunstâncias socioculturais, das mudanças das relações e das condições de vida. O que resultaria, por exemplo, nas mudanças – assim como no desaparecimento – de “significações”. O conceito aí assume uma significação funcional e, como tal, é propenso a sofrer alterações, deslocamentos ou mesmo mudanças de significação:

Se, através da transformação das condições de vida, da mudança e do progresso da cultura, veio a instaurar-se uma nova relação prática entre o homem e seu ambiente, os conceitos linguísticos tampouco guardam seu “sentido” original. Começam agora a deslocar-se, a mover-se de um lugar para outro, na mesma medida em que os limites estabelecidos pelo atuar humano tendem a alterar-se e a diluir-se reciprocamente. Lá onde, por algum motivo, a fronteira entre duas atividades perde sua eficácia, sua “significação”, lá também se processa muitas vezes um deslocamento correspondente das acepções verbais, das expressões linguísticas que denotam estas atividades. (CASSIRER, 1992, p. 58)

Mais uma vez, se observa aí o questionar atinente ao caráter convencional do conceito, assim como o pensar a própria linguagem enquanto instrumento de construção e “manipulação” daquilo que se pretende “conceito”.

3.1.3. Considerações históricas sobre a Metáfora

Discutir o processo metafórico em *Tutameia* merece uma incursão pela origem da metáfora. Nesse propósito, os estudos de Ricoeur em “A Metáfora Viva” são de grande pertinência para os fins desta pesquisa.

Ricoeur (2015) traz de Aristóteles a história da metáfora, cuja origem remonta primeiramente à *Poética*, da qual a Retórica adota a definição e propriedades do processo metafórico. A metáfora é, conforme Aristóteles, um dos procedimentos da *léxis*, ou seja, do plano da expressão. Esta, por sua vez, caracteriza-se pela *Elocutio*, que constitui uma das cinco partes da Retórica, a saber: *Inventio*, *Dispositio*, *Elocutio*, *Actio* e *Memoria*. A função da *Elocutio* consiste em garantir o ornamento (*ornare verbis*) ao discurso.

A metáfora situa-se, pois, na *Elocutio* e é originada de uma das partes da *léxis*: o nome (*ónoma*). E sua definição consiste, em Aristóteles, numa *epiphorá*, ou seja, espécie de deslocamento, transferência ou movimento. Considerando as bases da Antiga Retórica, Ricoeur assim resume o conceito de metáfora: (1) a metáfora é algo que acontece ao nome; (2) a metáfora é definida em termos de movimento: a *epiphorá* de uma palavra é descrita como uma sorte de deslocamento de... para...; (3) a metáfora é a transposição de um nome que Aristóteles denomina estranho (*allogrios*).

Ricoeur afirma ter a metáfora uma única estrutura e duas funções diferentes: uma retórica e a outra poética. Se, na primeira, o processo metafórico se dá em função da persuasão, na segunda ele se faz com vistas ao subjetivo, em função da *mimesis*. E, como tal, a segunda função constitui o fundamento da linguagem poética. Conquanto prosador e de linguagem caracteristicamente inusitada, Rosa não descarta a base e os princípios norteadores daqueles que primam pela expressão poética. Em contrapartida, o nosso escritor vai além desses mecanismos prescritos pela poética.

3.2. A metáfora como superação do conceito em *Tutameia*

Pensar o arbitrário do conceito permite-nos vislumbrar na obra rosiana uma propensão do autor para criar e recriar conceitos, assim como ampliar e resgatar significados quando da ausência de um conceito satisfatório, assim como em circunstâncias em que a linguagem assume uma funcionalidade específica. Nesse sentido, o processo de (re)criação de sentidos em *Tutameia* se dá, primeiramente, num procedimento de recuperação de conceitos previamente existentes e, num segundo momento, numa junção insólita desses conceitos que, configurados, resulta numa construção de sentidos que se efetivam tanto em metáforas quanto em neologismos.

É, pois, diante do insatisfatório ou da insuficiência do conceito que Guimarães Rosa se revela um re/criador da palavra e dos sentidos; um “manipulador” consciente do “conceito” ante o vasto repertório cultural, assim como diante das infinitas circunstâncias e contextos específicos em que a linguagem precisa se ajustar – e se efetivar – dentro de uma funcionalidade. E é na perspectiva de uma função específica que os vocábulos inusitados e as metáforas rosianas conseguem, muitas vezes, “tapar” o vazio ou as “brechas” de que os conceitos previamente existentes não deram conta.

O que não implica dizer que o prosador vive a “meticular” neologismos e metáforas aleatoriamente criados. Tal processo de (re)criação de sentidos se dá de forma que, não só o repertório linguístico de determinado espaço geográfico é recuperado, como também os aspectos socioculturais de um homem específico são considerados. Palavras e expressões são reiteradas de modo a garantir o contexto específico em que se dá a efetivação de práticas linguísticas próprias de uma dada realidade sociocultural, nesse caso específico, a língua própria do homem interiorano. Desse modo, as palavras criadas, assim como as metáforas recuperam sentidos ao mesmo tempo em que os criam; conseguem se inserir num repertório que, conquanto novo, mantém uma relação familiar com o contexto linguístico que serve de referência para o prosador.

Pode-se dizer que, talvez atrelado a essa concepção de que as palavras marcam uma ausência, Guimarães Rosa aposta, muitas vezes, nesse processo de “inscrição” ou materialidade da palavra. O autor remonta à analogia da palavra com a coisa, com a experiência de vida (interiorana), conforme discussão no capítulo I. Contudo, numa perspectiva em que palavras e coisas não mais se identificam, não mais garantem uma unidade, o escritor mineiro adota outra opção: se a palavra ou o conceito não conseguem dizer, pelo menos, a metáfora ou o neologismo podem sugerir ou criar sentidos quando da mesma carência da linguagem em dizer.

Isso se dá, na obra, numa ação em que a palavra, entremeada do poético, se consubstancia de uma “carga” sociocultural que identifica uma região, um povo, uma cultura, enfim, uma língua (variedade) que, não obstante descartada pelas instituições oficiais ou por produções convencionalmente aceitas como de prestígio, ganha tonalidade de eminência e razão de existir.

Nesse processo, a variedade culta ou mesmo os recursos poéticos – típicos de uma linguagem literária e, por conseguinte, reconhecidamente rica – não são descartados e/ou minimizados na prosa rosiana. Ao contrário disso, eles funcionam como instrumento de materialidade e, por conseguinte, de evidência daquela variedade outrora considerada indigna

de apreciação ou destaque. Dessa maneira, conforme discussão no capítulo I, a palavra – língua oral – sofre um retrocesso e, como que merecedora de ir além da pura representação, volta a ser a coisa. Consegue, assim, ser o que designa ou nomeia. Os já mencionados procedimentos metafóricos, bem como as associações insólitas de elementos estruturais da língua (os processos de derivação prefixal e sufixal e processos de composição por aglutinação e justaposição, além de elementos e vocábulos tomados de empréstimo de outras línguas) funcionam como instrumentos de efetivação desse processo. Tal operação com a palavra se dá, além disso, mediante as onomatopeias, aliteraões, repetições assonâncias, reiteraões, além dos neologismos.

A propósito disso, Rosa empreende um trabalho com a linguagem em que as palavras e as coisas não só se identificam, como também se correspondem com/numa lógica do mundo – assim como sugerem o ilógico desse mundo. As palavras em *Tutameia* atuam, em muitos momentos, ora numa relação de equivalência – uma espécie de paralelismo com a coisa que nomeia – ora numa circunstância de (re)criação de sentidos e conceitos para aquilo que, dentro da ordem/desordem e complexo do mundo, ela – a palavra – se mostrara até então insatisfatória ou insuficiente.

Por outro lado, elas funcionam como espécie de sugestão e de reflexão para questões de preocupação existencial ou de ordem metafísica, conforme já asseverado. Nesse segundo aspecto, entra o papel da metáfora como um procedimento que consegue revelar ou mesmo sugerir, sem dizer, aquilo que as palavras no seu sentido literal não conseguem designar. Do mesmo modo, entram aí os neologismos e, sobretudo, a metáfora na tentativa de superação da insuficiência do conceito.

Além disso, o poético, os neologismos e os aforismos, também recorrentes na obra rosiana, coadunam-se num procedimento peculiar: refletir e questionar a profundidade e o sentido da vida, bem como aludir ou sugerir possibilidades de experiências para o viver do homem e o fluir da vida. Procedimentos esses que, aqui, são vislumbrados nos contos “Arroio das antas”, “Desenredo”, “João Porém, o criador de perus”, “Grande Gedeão” e em outras tantas circunstâncias diluídas ao longo de quase todas as narrativas de *Tutameia*. Vislumbra-se, assim, um trabalho em *Tutameia* com o qual a metáfora – que sempre carregou o peso da tradição retórica cuja função primeira foi conferir ornamento ou deleite à linguagem – passa a ser também vista enquanto instrumento que se presta à criação e ampliação de sentidos. A metáfora é aí um recurso que engendra, sugere tão quanto retoma e restitui significações.

Ademais, observa-se a metáfora como manifestação do mito. O que se evidencia mediante a adoção do “rio” como elemento simbólico do espaço e da cultura do homem

interiorano. Em quase todas as estórias de *Tutameia*, inclusive nos prefácios, o rio aparece como elemento representativamente emblemático, sugestivo, mítico. Também, aqui, a partir das considerações de Ernst Cassirer em *Linguagem e Mito*, o elemento “rio” é tomado como uma espécie de metáfora.

No ensaio intitulado “A saga do Rosa: a gênese de uma obra”, José Carlos Garbuglio (*in* FANTINI, 2008) discute a profundidade com que Rosa explora as potencialidades da língua, em especial a capacidade do prosador em dotar a palavra de uma realidade própria, uma espécie simultânea de conversão e instituição em/de uma nova realidade. Aí a palavra poética se revela como universo independente ao mesmo tempo em que institui outra realidade que dela brota.

Numa análise dos contos “Burrinho pedrês”, “A hora e a vez de Augusto Matraga” e “São Marcos” – todos de *Sagarana* – Garbuglio destaca dois traços distintivos da obra rosiana: o engenho do prosador em consubstanciar a palavra de uma “apreensão dos componentes essenciais que constituem o ser humano nos seus particularismos culturais, psicológicos e sociais [...]” (GARBUGLIO, 2008, p. 265), assim como o trabalho em atribuir à palavra todo um sentido poético. Quanto ao segundo aspecto o ensaísta destaca:

Elemento virtual, a palavra tem a faculdade de preservar esses segredos e ao liberar-se libera a realidade potencial. Mas a palavra quando usada com frequência, dentro de um mesmo sistema, chega à vulgaridade e ao desgaste. Automatiza-se, perde a capacidade de provocar reações, para além dessas mesmas convenções. Em decorrência desse desgaste, ocorre a necessidade de inovação e renovação, como forma de romper os automatismos dar vida nova para seus significados. (GARBUGLIO *in* FANTINI, 2008, p. 282)

Assim, conforme Garbuglio, Rosa se furta a incorrer nos “automatismos” próprios das convenções que levam a palavra ao desgaste. O artifício do prosador nesse sentido é apostar na inovação e na renovação da linguagem: o poético constitui a tônica da prosa do autor de *Tutameia*:

O autor propõe, na verdade, um conceito novo do ato poético. Substitui, deste modo, a estreita relação de obediência a um significado determinado, pelo poder de sugestão que as palavras guardam, intacto para oferecer abertura mais ampla. (GARBUGLIO, 2008, p. 284)

Daí o destaque que Rosa confere à metáfora; daí um poético que se sustenta muito mais pela funcionalidade e pelo enriquecimento da língua. Eis o significativo do poético que se justifica não só “pela capacidade de provocar reações”, pelo deleite ou por garantir o “ornamento” do texto, mas, sobretudo, por um inusitado que cria e que institui sentidos.

De fato, o trabalho retórico-poético em Rosa não é aquele que se reserva exclusivamente a fins estilísticos, mas, sobretudo, aquele que se presta à eficácia no processo de comunicação. O que não implica dizer que o papel da metáfora, na obra do autor, se justifique apenas por fins utilitários. O que se verifica, nesse procedimento, é um amálgama de tradição e inovação: um equilíbrio entre a linguagem corrente e a figurada; a junção de valores e procedimentos que se revelam, a um só tempo, incompatíveis e complementares.

Assim, apostando num procedimento metafórico que, partindo dessa estrutura e procedimentos próprios dessa visão clássica, Rosa empreende um trabalho com a linguagem figurada que se verifica não só pelo papel de criação e ampliação de significados que ele estende à metáfora, mas também por adotar e, como tal, valorizar os processos metafóricos operados por pessoas cuja relação com a linguagem se dá não exatamente por fins acadêmicos ou por efeitos ornamentais, mas por circunstâncias de uso efetivo, dentro de uma funcionalidade. Ele faz aí uso do que Ricoeur (2015) chama de “metáforas enunciado”, dentre as quais, conforme classificação de Filipak (1983) se destacam as “metáforas culturais e filosóficas”.

Portanto, indo além da perspectiva metáfora-palavra, Rosa contraria a ideia de que as palavras já trazem, em si, seu próprio sentido, de que elas possuem uma definição unívoca. O trabalho com a metáfora dentro de um enunciado revela que as palavras tanto dialogam quanto se estranham e, dessa forma, promovem, conjuntamente, significações novas que não se fixam a um conceito, mas que se determinam conforme se organizam ou se desorganizam dentro do todo do enunciado. As palavras aí não têm uma estabilidade ou um lugar certo ou “cômodo”, mas se “flexibilizam” na medida em que tanto perdem quanto ganham sentidos. Perdem sentidos (ou conceitos) previamente definidos para, assim, garantir, dentro do contexto específico do enunciado, significações novas. As palavras aí passam por um processo paradoxal de independência e, ao mesmo tempo, de dependência: elas se libertam do já consagrado conceito e, ao mesmo tempo, se subordinam ao circunstancial do enunciado.

3.3. O papel da metáfora na criação e ampliação de sentidos nas estórias de *Tutameia*

E, nesse aspecto, *Tutameia* se apresenta com um repertório tão significativo quanto significativa se faz a relação que o prosador consegue estabelecer entre a linguagem metafórica operada na obra com a linguagem representativa do homem interiorano. As metáforas recriadas ou adaptadas, em *Tutameia*, mantêm, sempre, certa familiaridade ou um

diálogo com aquelas que fazem parte do repertório linguístico e cultural do universo que Rosa toma como motivo de escrita.

3.3.1. Drizilda: a flor do “Arroio das antas”

*Dito: meio se escuta,
dobro se entende.
 (“Curtamão”)*

O conto “Arroio das antas” traz a história (ou melhor, estória) de Drizilda, moça “de nem quinze anos”, recém-chegada ao povoado Arroio das Antas, “o despovoado, o povoadozinho palustre, em feio o mau sertão” (p. 46); o “último lugar do mundo, ao fim de som, do ido outro-lado” (p. 47). Por fim das contas, lugar de quase nenhuma perspectiva de vida – senão a espera da velhice –, ainda mais para uma tal jovem que, desde tão cedo, já traz consigo as marcas e o peso dos infortúnios da vida.

Sempre desprezada pelo marido “irregado e rebelde”, a moça teve (a má ou boa?) sorte de se tornar viúva por providências do próprio irmão, que tomou para si a incumbência de fazer a “desforra” e não hesitar em assassinar o cunhado. Depois do ocorrido, a opção de vida de Drizilda é fadar-se ao natural perecimento “De déu em doendo, à desvalença, para no retiro ficar sempre vivendo, desde desengano” (p. 46). É no Arroio das Antas que a jovem viúva se instala à espera de um destino tão certo quanto as incertezas da vida.

Como todas as estórias de *Tutameia*, o conto caracteriza-se como narrativa curta, densa e, por que não, também poética. E o recurso de que se vale Guimarães Rosa para tal proeza se revela num simples e, ao mesmo tempo, agradável processo metafórico. A metáfora constitui aí um feliz recurso não só de economia linguística, mas, sobretudo, de sugestão das circunstâncias próprias da vida que, muitas vezes, dispensam palavras ou expressões diretas diante daquilo (a) que mais vale aludir ou evocar do que exatamente dizer ou revelar. Vislumbra-se, no conto, um processo metafórico que, mediante a sugestão, prepara o leitor para o desenlace da estória. As expressões em metáfora são, gradativamente, diluídas no percurso da narrativa de modo a antecipar, até certo ponto, o destino da protagonista: de moça-flor. E, como flor, sempre propensa a um “arranque” do seu lugar de imobilismo.

No decorrer da narrativa, a protagonista é caracterizada muito mais pelo não dito (em palavras) do que pelo dito. Entra nesse papel o poder da metáfora, que não revela, mas sugere o que caracteriza ou identifica Drizilda: moça que se confunde/ou se funde em flor; ou flor personificada em moça. Por conseguinte, à jovem viúva é atribuída a condição de flor. E, por

esse processo, conhece-se Drizilda. O que isenta o narrador de apresentar – diretamente – as características psicológicas da personagem, uma vez que a condição desta implica a mesma circunstância em que se mostra uma flor aos olhos daqueles que, porventura, possam admirá-la ou agredi-la, ou mesmo arrancá-la para dar outro destino à flor “muda” “paralítica”.

Assim como a flor, o destino da protagonista caminha naturalmente para uma dentre duas possibilidades involuntárias: ou o perecimento – resultante do isolamento e solidão –, próprio de quem (de que) está fadado à imobilidade; ou, ainda, o destino alterado por uma circunstância ou ação que independe do próprio sujeito. Eis a identidade de Drizilda-flor: esta que se mostra suscetível da ação (ou movimento) de uma – delicada ou estúpida – mão que a arranque e a leve a um destino incerto. Atitude através da qual a imobilidade e o isolamento podem ser rompidos com o “corte” que, conquanto dolorido, ainda pode ser a válvula de escape daquela que estaria fadada ao esquecimento, “à desvalença”.

Daí observar que a condição de vida de Drizilda é metafóricamente caracterizada pela condição de uma flor, cujo destino não depende de uma iniciativa própria, nem mesmo é resultado de uma ação voluntária. O destino se dá, seja pela ação involuntária do tempo – responsável pelo fenecimento –, seja por uma circunstância cuja efetivação (ou consequente alteração) foge ao controle daquele que é alvo de uma ação (ou atitude) praticada por outrem. Constitui, pois, o mesmo destino da flor cuja vida está, por natureza, fadada a uma ação voluntária ou involuntária por parte de alguém ou de algo que, por ocasião, resolva exercer sobre aquela uma ação indelével.

De fato, sem precisar descrever com exatidão (ou inexatidão) a trajetória de vida de Drizilda, sem mesmo as minúcias próprias de uma narrativa tradicional, a estratégia linguística de Rosa recai num processo metafórico que, não só consegue “abreviar” o que “não deveu caber na narrativa”, como também consegue singularizar o corriqueiro e o aparentemente banal próprios das circunstâncias da vida. É a metáfora que promove uma economia no léxico, nas expressões, nas frases, enfim, no texto como um todo, mas que – inversamente – amplia sentidos, sugere condições de uma vida mais promissora e de maior encanto. É, pois, pela metáfora que, no conto, se revela a preocupação com o substancial da vida e do homem.

Observa-se como o transcorrer da vida da personagem é sugerido – e não narrado – pelo processo metafórico, que encarna as fases da literal flor. Primeiramente, Drizilda é apresentada pela associação às características que a tornam flor: “A flor é só flor”, fadada a um destino de não sair do seu “exato” lugar de imobilismo. A sorte, porém, às vezes prega uma peça: o certo da vida reservado à jovem é contrariado pelo incerto da mesma vida que –

naturalmente – flui e se impõe aos caminhos/descaminhos que nela mesma tentam se inscrever: “De vê-la a borralheirar, doíam-se, passarinho na muda, flor, que ao fim se fana; nem podendo diverti-la, dentro de si, desse desistir” (p. 48).

Num outro momento, a moça é ainda “flor rebroto”: “Viam-na em rebroto – o ardente da vida” “ (p. 49), a que sustem, em si, a condição de se “(re)brotar”; de voltar à possibilidade de se (re)manifestar em vistosa flor. Ao mesmo tempo, Drizilda é cravo: “ – *Meu cravinho branco*”. O mesmo cravo que, na linguagem das flores, metaforiza o fascínio, o amor, bem como a boa sorte reservada a uma mulher. Drizilda é, porém, cravo branco: metáfora do amor puro e latente; o mesmo amor que, embora ingênuo, é capaz de superar as limitações e angariar a liberdade. Emblema da flor que caracteriza o mais bondoso e mais admirado dos deuses – a “flor de Jove” –, a moça é duplamente “metáFLORra” de uma vida a quem, por merecimento, o destino já reservara uma bem aventurada sorte.

Talvez pela ação do destino – ou talvez por um presente de Jove –, a condição que se oferece à moça é a de flor (e não a já presumida condição de “anta”). E, enquanto flor, é suscetível tanto de indiferença ou desprezo, quanto de admiração e orgulho. Flor que, conquanto de raiz fincada ao chão, se faz ligada a um caule que, embora também responsável pelo aprisionamento da “MUDA flor”, é o mesmo que se oferece em haste propícia a um talvez doloroso e inesperado corte: “um dia, ao fim, da haste que se quebra” (p. 49). Por sorte previamente reservada pelo destino, a condição da moça-flor é aquela que, conquanto imobilizada, se revela ostensiva aos olhos alheios. É a flor que, mesmo no seu silêncio – MUDA –, de flor paralítica, consegue mobilizar outros olhos que, ainda que presos em outrem, conseguem se desvencilhar da indiferença:

E vinha de lá um cavalo grande, na ponta de uma flecha – entrante à estrada. Em galope curto, o Moço, que colheu rédea, recaracolando, desmontou-se, descobriu-se. Senhorinou-se: olhos de dar, de lado a mão feito a fazer carícia – sorria, dono. Nada; senão que a queria e amava, trespassava-se de sua vista e presença. (ROSA, 2009, p. 49)

E eis que a flor – temporariamente em condição de “anta” e quase que fadada a “morrer de penitências” – se revela REFLOR: “Ela percebeu-o puramente; levantou a beleza do rosto, re-flor. Ia” (p. 49). Duas vezes BROTO (“rebroto”); duas vezes FLOR (“re-flor”).

Ao desenlace da estória de Drizilda, Rosa consegue, ademais, dar um tom de contos de fada ao rústico e corriqueiro do universo interiorano. O autor consegue dotar de encantamento e graça aquilo que, aos olhos da maioria, deveria permanecer no seu obscurantismo e na sua irrelevância de um mundo deserto, MUDO.

Observa-se como em “Arroio das antas” a narrativa foge à convencional forma de encadear os fatos. O prosador faz da metáfora um instrumento inusitado de sequenciar as ações, os fatos: o processo metafórico consegue, de maneira sugestiva ou alusiva, substituir os elementos textuais geralmente usados com a finalidade de categorização ou delimitação de um dado texto a uma modalidade convencional de escrita narrativa. A metáfora aí rompe com a forma padrão de escrita que se ocupa em explorar os mecanismos que tem função explícita de encadeamento do enredo, da sequência da história (ou estória).

No conto em destaque, a metáfora revela-se como um profícuo recurso que garante visibilidade às ditas “triviais” circunstâncias ou histórias de vida das mais humildes gentes, dos mais ermos lugares. Ela consegue, de fato, garantir um espaço representativo para o grotesco e corriqueiro da vida. E, nesse sentido, seu efeito não se restringe à criação de sentidos, mas especialmente à criação de possibilidades plenas e mais significativas de vida. Ocorre em “Arroio das antas” aquilo que é recorrente em quase todas as estórias de *Tutameia*: nos caminhos/descaminhos da vida, o destino sempre surpreende com um imprevisível que abre tão quanto cria possibilidades de vida. Ocorre sempre, como observou Benedito Nunes (1969), a circunstância em que se vislumbra a máxima de “Onde se pensa que se erra se acerta”. Nunes é enfático: “Alguns personagens de *Tutameia* acertam quando pensam errar e erram quando pensam acertar” (NUNES, 1969, p. 204). Drizilda que o diga.

3.3.2. “Desenredo”: a metáfora no “enredar” da vida

Em “Desenredo” nos é apresentado Jó Joaquim, personagem que já traz no primeiro nome – Jó – o estigma da persistência e da lealdade, uma vez que é uma alusão a Jó, personagem do Antigo Testamento cuja trajetória de vida é marcada pela perda de todos os seus bens, assim como pela traição da mulher, e pela excessiva devoção e fidelidade a Deus.

Observa-se, no conto, que Guimarães Rosa trabalha a metáfora numa perspectiva de identidade com o mito, a considerar a situação de que o protagonista já carrega no nome o destino marcado pela negação persistente de tudo que contraria sua opção de vida. Em circunstância análoga à do personagem bíblico, eis a sina de Jó Joaquim: perseverar naquilo que é de reprovação alheia; mas dessa vez é perseverar no amor, ainda que este seja sinônimo de traição. Aí o personagem é a metáfora do mito, eis Jó Joaquim e Jó: ambos devotos de alguém a quem a opinião alheia acusa de traição e de desmerecimento; ambos fiéis a quem (ao que parece) lhes responde com infidelidade. Assim, pelo nome, a identidade do

protagonista já se justifica pela identidade do personagem bíblico. Ambos se revelam como metáfora.

Por sua vez, o nome Joaquim – de origem hebraica e cujo significado é “morada de Jeová” – em associação ao nome Jó, pode ser interpretado, aqui, como a metáfora da recompensa de Deus concedida a Jó pelos atos de lealdade e devoção. No conto, Jó Joaquim recebe, como recompensa pela devoção à mulher amada, a felicidade que ele, ao seu modo, perseverara em engendrar.

Duas ocorrências que nos obriga a considerar, mais uma vez, as contribuições dos estudos de Cassirer (1992), uma vez que o filósofo aponta a metáfora como a raiz comum entre a linguagem e o mito. Segundo ele, o processo de identidade entre o mundo mítico e o linguístico se deve a uma mesma configuração mental, que é o pensar metafórico. Isso porque, consoante o estudioso, linguagem e mito atuam num mesmo processo quando “cooperam organicamente na construção da realidade espiritual” (p. 22). A metáfora constitui, pois, a essência ou o princípio espiritual que motiva tanto o mito quanto a linguagem. Ela é vista como “expressão adequada às necessidades sempre crescentes de seu espírito” (CASSIRER, 1992, p. 103).

Nessa perspectiva, voltando ao conto em questão, a significação do nome “Jó” figura como mito enquanto construção motivada anteriormente por uma realidade espiritual e, como tal, é metáfora dessa mesma configuração. Portanto, o nome “Jó”, enquanto “forma de ideação”, revela-se como metáfora (mito) de homem leal e devoto, antes mesmo de ser a metáfora que caracteriza o personagem Jó Joaquim. Aí constitui o ponto em que se vislumbra essa identidade, ou raiz comum, entre a linguagem (nome) e o mito e cuja realização se dá com a configuração metafórica. Daí, ademais, a dificuldade que Cassirer aponta em se determinar a origem da metáfora: se esta se assenta, primeiramente, na linguagem e, depois, no mito, ou se o inverso.

Assim como em todas as narrativas rosianas, em que o alcance da metáfora supera a função clássica do ornamento e do deleite, em “Desenredo” tal processo se dá de maneira em que uma sucessão de metáforas-enunciado (intercaladas à estória) consegue não só construir a sequência do enredo, como também ordenam, organizam e, com sua linguagem sugestiva, põem em evidência as etapas constitutivas do processo de conscientização, assim como do retrocesso, do personagem Jó Joaquim acerca dos “encantos” e “desencantos” da mulher amada. As metáforas, desse modo, introduzem – à maneira da sugestão – as etapas que marcam a ação (assim como a ausência de ação), sentimentos e possíveis atitudes do protagonista.

A principiar pela apresentação da amada/amante de Jó, “Antes bonita, olhos de *viva mosca*, morena *mel e pão*.” (p. 72, grifos nossos), o processo metafórico se nos mostra uma ilustração da sinestésica mistura da VIVA atração e do deleite para o nosso pobre Jó: Livíria, Rivília, Irlívia é, primeiramente, “bonita” e, além disso, esperta (“viva mosca”). Além de morena, tem a doçura do mel e a certeza da saciedade do pão. A amante consegue reunir em si o que parece coerente a um amante apaixonado, “Unir o útil ao agradável”: tão convidativa quanto “degustante”, tão bela quanto necessária; tão sensitiva, real (“Ela era um aroma” [p. 74]) quanto ideal (“Ele queria apenas os arquétipos, platonizava” [p. 74]).

Da atração ao conseqüente ato secreto; do ímpeto ao sigiloso: “Voando mais em ímpeto de *nau tangida a vela e vento*. Mas muito tendo tudo de ser secreto, claro, coberto de *sete capas*” (p. 72, grifos nossos). Aí o ímpeto decorrente da atração – no mesmo ímpeto de um mar revoltado, furioso – é forçosamente apaziguado pelo que convém a cautela, a vagarosidade e a perseverança de uma “nau” a “vela” e “vento”. Circunstância aí reiterada por outra expressão metafórica – “sete capas” – que nada mais é que uma paráfrase, por trocadilho, do ditado popular “Fechado a sete chaves”, cuja ideia ilustra a circunstância que requer cuidado e sigilo por parte do nosso nada (e, talvez, grande) herói.

Não obstante o perigo, “[...] em lance de tão *vermelha e preta* amplitude” (p. 73), haverá sempre a compensação a Jó porquanto “Todo *abismo* é navegável a *barquinhos de papel*.” (p. 72, grifos nossos). Afinal, tudo vale a pena já que “De sofrer e amar a gente não se desfaz” (p. 74). Vale a pena perseverar... Ainda que, diante do ocorrido que faz da mulher amada aquela que trai duplamente (o marido e o amante Jó), ainda que “Imaginara-a jamais a ter o pé em três estribos;” (p. 73), a decepção se justifica pelo que “A *bonança* nada tem a ver com a *tempestade*” (p. 74). Afinal, o destino não o enganara: “Vai, pois, com a amada se encontrou – ela sutil *como uma colher de chá*, grude de engodos, o firme fascínio” (p. 73). Livíria, Rivília, Irlívia e, por fim, Vilíria consegue ser não só o conforto, mas também o remédio que cura e que é capaz de garantir a predestinada felicidade ao amante.

Observa-se, em todo o conto, que a metáfora, além de ser o principal recurso de encadeamento dos fatos, se presta a um efeito ilustrativo tanto do “peso” quanto da “leveza” das circunstâncias vivenciadas por Jó Joaquim. Se, por um lado, a arriscada experiência de vida do personagem pode ter a consequência tão perigosa – “vermelha” em alusão ao risco – quanto desastrosa – “preta” em alusão a uma possível morte –, por outro lado, tais riscos são compensados e, portanto, justificados pela felicidade a que Jó se destinara desde sempre: “Nela acreditou, num *abrir e não fechar de ouvidos*. Daí, de repente, casara-se. Alegres, sim, para feliz escândalo popular, por que forma fosse” (p. 73, grifos nossos). Se, a Jó Joaquim

“Deu-se a entrada dos *demônios*” (p. 73), seu perseverar é aquele que supera a tudo, inclusive a realidade que, para ele, “o que fora tão claro como água suja” (p. 74): “Criava nova realidade, transformada realidade, mais alta. Mais certa?” (p. 74). Como se vê, Jó Joaquim vai, paulatinamente, criando mecanismos que justificam a sua fraqueza (ou coragem) diante das decepções – e, contraditoriamente, dos encantos – causados pela mulher amada.

Outro aspecto um tanto intrigante no conto recai na pluralidade de nomes adotados para a amante (e, depois, esposa) do protagonista: Livíria, Rivília, Irlívia e, por último, Vilíria. Tal falta de determinação do nome parece reafirmar não só a pluralidade de papéis a que se presta a moça – de mulher casada, esposa infiel, amante volúvel –, como também parece uma alusão à vulnerabilidade com que a personagem se mostra em relação à experiência amorosa. Estabelece-se aí uma contradição de sentimentos: a instabilidade da mulher amada diante da estabilidade do sentimento amoroso nutrido por Jó Joaquim.

A propósito disso, Vera Novis (1989) prefere atribuir tal pluralidade de nomes à influência da obra de James Joyce em Rosa. A ensaísta associa o nome Livíria à personagem Anna Lívia, da obra *Finnegans Wake*; por sua vez, o nome Irlívia, segundo ela, remete à Irlanda (espaço da narrativa), assim como Rivília seria uma alusão simultânea ao curso do rio e ao tempo, elementos simbólicos da “mulher-rio” de Joyce.

“Desenredo” caracteriza-se, assim, por um processo metafórico associado ao filosófico. São metáforas que se sucedem, seja complementando ou reiterando os episódios, seja justificando ou compensando as atitudes e os pensamentos do protagonista. Aí Rosa faz uso de um dispositivo poético que se justifica não somente pelo valor estilístico ou ornamental, mas, sobretudo, por um processo metafórico que instiga a reflexão sobre as coisas da vida e do homem: o conceito de realidade e de verdade, as relações, os sentimentos, as atitudes, os valores e as contradições próprias da vida.

3.3.3. João Porém, Grande Gedeão e Quim: três processos de vida em metáfora

É também pelo processo metafórico que Rosa nos dá a conhecer dois processos de vida de dois sujeitos emblemáticos em *Tutameia*, João Porém e Grande Gedeão, protagonistas dos respectivos contos “João Porém, o criador de perus” e “Grande Gedeão”. São dois processos – inversos – de adoção de vida reforçados pela metáfora: no primeiro caso, a persistência de João Porém em insistir com a sua vida em “ideia fixa”; no segundo caso, a ideia fixa de Grande Gedeão em operar uma grande transformação em sua vida. É, pois, a metáfora o que

garante a melhor expressão ou sugestão do mundo ensimesmado e solitário de João Porém. Assim como é pelo mesmo processo metafórico que se conhece a mudança de vida operada por Grande Gedeão: da vida dedicada ao trabalho e ao sustento da família para a vida caracterizada pelo comodismo, indolência, ócio e avareza.

Para João, a vida se resume ao essencial, ao indispensável: a vida solitária reservada à criação de perus. Uma vez que “A vida é nunca e onde” (p. 120), o Porém se reserva a um mundo no qual a “Infelicidade é questão de prefixo” (p. 120), em que “O pão é que faz o cada dia” (p. 118). A vida, para João, é gestada e faz morada na ideia, inclusive o amor: “[...] porque amar não é verbo; é luz lembrada” (p. 118); “Segredou seu nome à memória, acima de mil perus, extremadamente” (p. 119).

Eis a trajetória de João: persistência em vida solitária, na vida em ideia: “Requieto, contudo, na quietude, na inquietude. O contrário da ideia-fixa não é a ideia solta” (p. 120). Fadado a um mundo que é “feito uma porção de não-relógios” (p. 118), João Porém engendra sua ideia de vida que se justifica por um mundo à parte, no alheamento a qualquer tentativa de interferência externa.

Diferentemente de João, a vida de Grande Gedeão é marcada por uma interferência alheia: “três padres rubros, robustos, goelas traquejadas e escolhidas, entrementes; capaz cada um de atreado pregar o dia inteiro” (p. 122). Daí o lema de vida de Gedeão se inverteu: “ele a eito lavrara os todos *sóis*, ano a ano, pelo sustento seu, da mulher, dos filhos” (p. 122, grifo nosso); agora “Deixou ao *sapos* na *lagoa*” (p. 123). Nosso Gedeão agora “*alforriava-se* do braçal” (p. 123, grifos nossos). Para Gedeão agora,

Vagava-lhe tempo e o repouso mandava-o meditar — renovado o carretel de ideias — de preguiçoso infatigável. Vigiava. Atento, a-certas, ao em volta: ao que não se passava. Nisso o admiravam. (ROSA, p. 125)

Observa-se que é também pelo processo metafórico que a mudança de vida do nosso segundo protagonista se dá. É pela metáfora que o padre incute-lhe a ideia de rejeição aos valores anteriormente adotados: “ — *Os passarinhos!* — *não colhem, nem empaiolam, nem plantam, pois é... Deus cuida deles*” Em fato, estrangeiro marretou: — “*Vocês sendo mais valentes que os pássaros?*” (p. 123, grifos do autor). É, ademais, a metáfora a estratégia de insistência por parte do reverendo para convencer Gedeão a perseverar com tal ideia: — “*Quem põe e não tira, faz monte. Quem tira e não põe faz buraco.*” (p. 124, grifos do autor). A recompensa pela devoção do Grande Gedeão é, pois, ilustrada pela metáfora: “Mal imaginava sem muitas *vírgulas* e *pontos*, no argumento com

fundamento: *o céu, superedificante de Deus, que amarela o milho maduro. Ele e as aves.* (p. 124, grifos nossos).

De fato, duas opostas adoções de vida ilustradas pelo efeito sugestivo da metáfora. Do estagnado e insistente *porém* da vida de João à operada mudança de vida que revela o Grande Gedeão. De um lado, um imobilismo de vida que, paradoxalmente, converge para uma mobilidade de ideias que, por sua vez, resultam numa criação própria de vida (solitária) – João Porém. Por outro lado, uma mobilidade de vida que caminha para uma imobilidade de ideias – Grande Gedeão. De um lado, o comodismo que cria uma opção de vida – ideia. De outro, o comodismo que subtrai uma opção de vida própria. Da “inoperada” mobilidade – em João – à operada “mobilidade” – em Gedeão. Eis o João Porém; eis o Grande Gedeão.

O destino ao João, porém, não foi de surpresas; no seu percurso de vida, até o infinito, não houve paradas nem voltas – sempre João-solidão: “Deixaram-no, portanto, dado às *aranhas* dos dias, anos, *mundo passável*, tempo sem assunto. E Porém *morreu*; [...]” (p. 121, grifos nossos). Quanto a Gedeão, o processo foi gradativamente redondo – mundão de voltas: do trabalho árduo ao ócio, deste à indolência, daí um passo para a avareza e a miséria e, destas, para a derrocada: “e fez-lhes crer que a *Terra é redonda*. Alelúia” (p. 125, grifos nossos).

Em “Orientação”, a estória de amor entre o Quim Chim e a sertaneja Rita Rola também nos é apresentada mais por metáfora que pela linguagem dita literal. Os atributos físicos e psicológicos do excêntrico casal se revelam predominantemente pelo poético: o chinês “morava, porém, era onde em si, no cujo caber de *caramujo*, ensinado a ser, sua *pólvora* bem inventada” (p. 161, grifos nossos). Ao Quim, com seu “rosto *plenilunar*” e de “luzentes os *olhos de ponto-e-vírgula*” (p. 161) foi, pelo destino, reservada a Rita Rola ——— Lola ou Lita: “ela, um *angu grosso em fôrma de pudim*” (p. 161, grifos nossos); “Ela, pompososa, *ovante feito galinha que pôs*” (p. 163, grifos nossos).

E o casal assim se forma: “O par ——— o campimpo ——— *til no i, pingo no a*, o que de ambos, parecidos como *uma rapadura e escada*” (p. 162, grifos nossos). Agora, “Tudo em *pó de açúcar*, mimo *macio* [...]” (p. 162). Quim assim “*pazpalhaço*, o *dragão desengendrado*” (p. 162), e Rita Rola “Sua pele até com reflexos de *açafrão*” (p. 163, grifos nossos).

Não obstante, não se sabe: quisera o destino ou se “O amor é breve ou longo, como a arte e a vida” (p. 162), ou, ainda, se é dado à razão “o mau-hálito da realidade” (p. 162), de Quim não se teve explicação pela escolha: “Desapareceu suficientemente ——— aonde vão as

moscas enxotadas e as músicas ouvidas.” (p. 163, grifos nossos). E à Rita Rola restou apenas a *orientação* herdada do Quim:

Outr’algo recebera, porém, *tico e nico*: como *o gorgulho no grão, grão de fermento, fino de bússola*, um mecanismo de consciência ou cócega. Andava agora a Lola Lita com passo enfeitadinho, emendado, reto, proprinhos pé e pé. (ROSA, p. 163, grifos nossos)

3.4. As metáforas culturais e os aforismos em *Tutameia*

As inquietações do homem e os ensinamentos são, em *Tutameia*, vislumbrados pelas metáforas e aforismos. O filosófico aí não deixa de ser regado pelo cultural:

“Devagar e manso se desata qualquer enliço, esperar vale mais que entender, janeiro afofa o que dezembro endurece, as pessoas se encaixam nos veros lugares” (“Vida ensinada”, p. 257).

“a alegria não é sem seus próprios perigos, a tristeza produz à- toas cansaços” (“Vida ensinada”, p. 257).

“*Quem entra no pilão, vira paçoca*” (“— Uai, eu?”, p. 250).

“Campeiro, companheiro, se tanto, *feito os dedos das mãos, desirmãos*” (“Vida ensinada”, p. 258).

“que vale *enterrar minhoca*?” (“— Uai, eu?”, p. 247).

“*achar a fôrma do seu pé*” (“Melim-Meloso”, p. 144).

“*Ao dono da faca é que pertence a bainha*” (“Retrato de cavalo”, p. 189).

“a vida não me *puxa mais a orelha*” (“Rebimba, o bom”, p. 187).

“A gente quer mas não consegue furtar no *peso da vida*” (“Rebimba, o bom”, p. 187).

“... pobres ignorantes... *Quem menos sabe do sapato é a sola*” (“— Uai, eu?”, p. 249).

“Às vezes a gente é mesmo *de ferro*” (“Se eu seria personagem”, p. 201).

“Eu já sabia que ele era Lopes, desatinado, fogo, *água de ferver fora da panela*” (“Esses Lopes”, p. 84).

“Se enfrentaram, bom contra bom, *meus relâmpagos, a tiros e ferros*” (“Esses Lopes”, p. 84).

“Com o que, para homem nessa idade, inferior, *é abotoar botão na casa errada*” (“Esses Lopes”, p. 84).

Eis as metáforas culturais tão bem exploradas pelo nosso escritor. O papel dessa modalidade metafórica é aquele que reitera sentidos, ratifica valores. Eis a metáfora que se

processa por uma transferência de significados cuja ideia dialoga (com) ou retoma ideias e valores culturais e socialmente ambientados.

Observa-se aí um processo paradoxal: o mecanismo que se revela numa fuga à realidade linguística utilitária ou dita natural é o mesmo que se processa em reafirmação e evidência dessa mesma modalidade de linguagem. Aí o estranho e inusitado da metáfora ratificam tão quanto põem em evidência a língua costumeira e banal característica do mundo cultural que Rosa toma como referência.

Vasto também se mostra o repertório em aforismos e, nesse aspecto, a vida é motivo primeiro:

- “A vida se ata com barbante?” (“Intruge-se”, p. 115).
- “A vida é nunca e onde” (“João Porém, o criador de perus”, p. 118).
- “E que viver é rasgar-se e remendar-se” (“João Porém, o criador de perus”, p. 120).
- “A vida são dívidas. A vida são coisas muito compridas” (“Melim-Meloso”, p. 144).
- “E esta vida nunca conseguida” (“Lá, nas campinas”, p. 131).
- “Tudo o comum, copiado; o borrão do viver” (“Mechéu” p. 138).
- “Esperar é um à-toa muito ativo” (“Orientação”, p. 161).
- “Da vida, sabe-se: o que a ostra percebe do mar e do rochedo” (“Se eu seria personagem”, p. 201).
- “Sorte? A gente vai — nos passos da história que vem. Quem quer viver faz mágica” (“— Uai, eu?”, p. 247).
- “As veredas da vida são sem prazos” (“Sota e barla”, p. 237).
- “O mal não tem miolo” (“Rebimba, o bom”, p. 187).

Também, em *Tutameia*, merecem destaque as metáforas cujo elemento associativo por similitude se dá por animais, bichos, insetos, ou mesmo caracterizações tipicamente humanas associadas ao animalesco. O que parece uma alusão tanto ao espaço quanto ao universo cultural do mundo sertanejo: “pulga irritante” (p. 50), “tacto fino de aranha em jejum” (p. 51), “escorpião em pica” (p. 52), “pés de lobo” (p. 90), “com cara de cão que não rosna” (p. 90), “aquela mulher *mandibular*” (p. 127, grifo nosso), “—— e com o colete verde de inseto e folha” (p. 159), “o colete verde —— o verde do pimentão, o verde do papagaio” (p. 156), “estampido de borboleta em hora de trovão” (p. 157).

A metáfora é também a melhor forma de expressar tão quanto de refletir o sentimento amoroso. O amor, além de sentido, é também pensado; há espaço para ambos, sentimento e razão: “O amor é breve ou longo, como a arte e a vida” (“Orientação”, p. 162); “que o amor menos é um gosto para se morder que um perfume, de respirar” (“Sota e barla”, p. 238).

Observa-se que, com os processos anteriormente apontados, Rosa faz uso das metáforas-palavra, metáforas-enunciado, bem como das filosóficas.

Ainda driblando o insatisfatório do conceito ou o vazio do semântico, o mecanismo rosiano nesse processo de recriação e ampliação de sentidos incide, ademais, nos

neologismos. E, a propósito disso, o repertório de Rosa é um tanto vasto. Elencamos, aqui, alguns somente a título de ilustração: “desabria” (p. 104), neologismo em substituição ao vocábulo “fechava”; “ressofrido”, no sentido de “sofrido novamente”; “retrotempo” significando “retroceder ao tempo”; “infinimilhões”, resultante da junção hiperbólica dos vocábulos “infinitos” e “milhões”. Nessa mesma perspectiva, destacam-se: “tossidiço” (p. 105), “zarolhaz” (p. 121), “desamparadeiro” (p. 104), “desalegria”, dentre outros.

Observa-se, nesse processo, como Rosa brinca com os afixos. E, nesse procedimento, o núcleo semântico (nome) – a que Aristóteles chama de *onoma* – se conserva. Eis aí um trabalho mais de alargamento que de criação de sentido. São os processos de derivação prefixal e sufixal, assim como de composição de palavras costumeiramente adotados por Rosa em toda sua produção.

3.5. A presença do “rio” em *Tutameia*: o símbolo em metáfora

*O idioma é a única porta para o infinito,
mas infelizmente está oculto sob montanhas de cinzas.*
(Guimarães Rosa)

*Sim, rio é uma palavra mágica
Para conjugar eternidade.*
(Guimarães Rosa)

Conforme já observado pela crítica da obra rosiana, a presença do rio é aspecto representativo em quase todas as narrativas do prosador. Em *Tutameia*, isso não se dá de maneira diferente: em toda a obra, são poucas as estórias, incluindo os prefácios, em que o rio não se faz personagem. O rio é imagem recorrente, seja em breves e discretos momentos, seja de maneira mais enfática. É inegável que o rio constitui a entidade privilegiada dentro do conjunto de elementos constitutivos do cenário ou universo que o autor toma como referência. Não obstante, sua presença não se dá apenas como elemento composicional (e, muito menos, decorativo) de um ambiente próprio das estórias, cujo espaço de referência é o mundo rural, o universo interiorano. Além desse aspecto – que, por sinal, não deixa de ser relevante na obra rosiana –, o papel do rio se presta, sobretudo, como imagem sugestiva daquilo que, dentro do profundo e complexo da vida, se daria por insatisfeito ao (tentar) ser expresso somente pelo viés linguístico.

E o mecanismo rosiano nesse sentido se revela pela exploração de sentidos que extrapolam o limite linguístico; por engendrar sentidos que se desprendem do “fechado” conceito em direção ao “aberto” e vasto repertório de “não-conceitos” próprios da vida: eis a

metáfora que, pelo símbolo, se revela como sugestão daquilo que, no mundo, se vê no limite do desconhecido, do vago ou do distante. Eis a metáfora em alusão às substanciais – porém paradoxais – inconsistências e inquietações da vida. Desse modo, em *Tutameia*, o rio – mais do que palavra ou conceito – é símbolo de uma busca incessante do desconhecido e complexo da existência, assim como se revela um emblemático manancial de possibilidades de especulação acerca das inquietações do homem e das coisas da vida.

O rio, em *Tutameia*, constitui, pois, o elemento não linguístico que Rosa adota como simbólico de um destino a ser cumprido: sugere o prosseguimento, a compensação diante da perda ou do não cumprido; a possibilidade de superação, o devir que é certo diante do incerto... O rio é elemento que atua de maneira que sua presença supera ou marca uma ausência; como uma sugestão do não acontecido. Constitui, pois, o elemento através do qual o prosador eleva coisas e fatos, circunstâncias e experiências a um nível mítico. Acerca dessa peculiaridade da sua obra, Rosa já afirmara: “Sim, rio é uma palavra mágica para conjugar eternidade” (ROSA in *Tempo Cultural Delphos*).

O rio funciona, na obra, como o elemento simbólico em primazia, visto que é nele que Rosa deposita o “excesso de significação” de que fala Ricoeur; o rio aí ultrapassa a condição de mero elemento que compõe a natureza física: seu papel é de guia, companheiro, aconchego. É contorno das paragens e dos lugares ermos, das grotas e matas. É referência e norte de vaqueiros e boiadeiros, de jagunços e pescadores, de canoeiros, ribeirinhos e visitantes. É ponto paragem de bois, cavalos, burros e mulas. Rancho de homens e bichos sedentos e fatigados: “Até o cozinheiro-boiadeiro, que acendia fogo, além, cerca do riacho, apontou neles garrucha” (“Zingarêscas”, p. 262); é ponto de apoio, descanso, saciedade: “beira riacho, parados para repouso e dando capim ao gado” (“Vida ensinada”, p. 258).

Não importa a forma como ele se apresenta: seja em rio de relance ou de esguelha; seja no escondido ou no avistado; como companheiro ou ignorado. O rio sempre presente: “Todo o mundo ————— rio-abaixo, rio-acima ————— acaba algum dia passando por estes cais” (“Estoriinha”, p. 94).

Entram aí em cena o processo linguístico (em palavra no sentido metafórico ou mesmo em sentido que se pretende literal) e o processo não linguístico (o rio enquanto símbolo ou mito). Nesse processo, a presença, ou imagem, do elemento “rio” é de natureza que ultrapassa o conceitual ou linguístico. Sua função é, sobretudo, simbólica. Sua imagem é de um alcance muito maior que a de meras palavras ou arranjos presos a uma denominação ou conceito. Aí sua extensão em engendramento de sentidos se dá de maneira tão infinita quanto infinitos se fazem os motivos que compõem a vida, o mundo. Procedimento do autor que corrobora as

considerações de Ricoeur: “Por meio das novas configurações trazem-se também à linguagem novos modos de estar-no-mundo, de aí viver e de nele projetar as nossas possibilidades mais íntimas” (2013, p. 86).

Na obra, o rio é trazido como símbolo do decurso natural da existência, assim como da ininterrupta sucessão dos acontecimentos e das coisas no fluir da vida. É visto na perspectiva simbólica propalada pelas configurações míticas e cuja raiz se assenta na ideia “do rio como símbolo da correnteza da vida e da morte”. Nesse sentido, a adoção do simbólico na figura do rio constitui, na obra, num procedimento que tanto cria sentidos quanto abre possibilidades de vida: a fluidez das águas é vislumbrada como um processo análogo ao fluir natural da existência humana cujo destino pode ser a morte ou a continuidade da vida... O rio aí é metáfora de vida que não para..., de um destino – ainda incerto – a cumprir.

A propósito dessa relação entre metáfora e símbolo, Ricoeur (2013) traz grandes contribuições para a discussão a que nos propomos neste estudo. O crítico reconhece a dificuldade de se estudar o símbolo, razão que, segundo ele, se dá por dois motivos: primeiro, por ser objeto de interesse de um vasto número de investigadores; segundo, por se tratar de um conceito que abrange duas dimensões de discurso, a saber: uma de ordem linguística, outra não linguística. Dentre os campos de investigação, o estudioso se ocupa mais precisamente da poética, da psicanálise e do sagrado. No tocante à poética, Ricoeur:

entende os símbolos como imagens privilegiadas de um poema ou as imagens que dominam as obras de um autor ou de uma escola de literatura, ou as figuras persistentes dentro das quais toda uma cultura se reconhece a si mesma, ou ainda as grandes imagens arquetípicas que a humanidade enquanto todo – ignorando as diferenças culturais – celebra. (RICOEUR, 2013, p. 77)

A despeito da perspectiva não linguística, Ricoeur trata o símbolo pelo viés da história das religiões e, nesse sentido, ele fundamenta sua discussão em Mircea Eliade quanto à ideia de que entidades concretas (árvores, labirintos, montanhas etc.) funcionam como símbolos do espaço e do tempo, ou ainda do voo e da transcendência. Nesse aspecto, o símbolo é característico da dimensão não linguística e, como tal, funciona dentro de uma lógica que, por sua vez, se justifica dentro de uma visão de mundo ou de uma estrutura real do universo sagrado.

Para tal, o estudioso aponta a estrutura das expressões metafóricas como a possibilidade de se identificar o traço semântico, o cerne do símbolo, especialmente o de caráter não linguístico. Com efeito, é o mesmo critério que permite relacionar o símbolo a uma linguagem específica: a relação que se estabelece entre o sentido literal e o sentido figurativo, própria da

metáfora. Assim sendo, “A metáfora é o reagente apropriado para trazer à luz o aspecto dos símbolos que tem uma afinidade com a linguagem” (RICOEUR, 2013, p. 80), do mesmo modo que “[...] o trabalho da semelhança, característico dos símbolos, pode também associar-se com o processo correspondente nas metáforas” (RICOEUR, p. 81).

Daí nosso interesse, aqui, em buscar em Ricoeur o fundamento para as relações de semelhança entre símbolo e metáfora, uma vez que neste capítulo é de nosso interesse apontar a metáfora – e, como tal, também o símbolo – como procedimento de que Rosa, em *Tutameia*, se vale para a criação e alargamento de sentidos. E o rio constitui o elemento que se pode associar a tais “entidades concretas” de que fala Ricoeur. O rio, sem dúvida, é o elemento natural eleito pelo prosador para figurar como símbolo em sugestão às circunstâncias ou às coisas que extrapolam a compreensão ou o conhecimento do homem dentro do seu mundo de experiência. A imagem do rio é, na obra, sempre alusiva a uma viagem, a uma busca, a uma continuidade de algo que se estagnou no “interrompido” do decurso. Em *Tutameia*, o rio é símbolo – ou metáfora – cheio de significados velados, obscuros; é, portanto símbolo de um devir.

Ricoeur (2013) parte da ideia de que o símbolo se revela como um “excesso de sentido” e que funciona na perspectiva de uma “tensão metafórica”, ou seja, numa espécie de concentração de diferentes sentidos em oposição ao sentido literal. Este, por sua vez, se caracteriza pela significação primária e é também o meio que conduz à significação secundária (sentido figurado).

A bem dizer, o papel do símbolo coincide em muitos aspectos com o da metáfora e sua atuação pode se estender (mais do que apreensão) à assimilação de uma semelhança. Desse modo, se pelo procedimento metafórico “novas possibilidades de articulação e conceptualização da realidade podem surgir mediante uma assimilação de campos semânticos até agora separados,” (RICOEUR, 2013, p. 82), pode-se dizer que o símbolo atua nessa mesma perspectiva: não exatamente de se restringir a uma função conceitual, mas de suscitar possibilidades várias de semânticas; de se prestar a uma “exegese infindável”.

Não obstante, Ricoeur faz uma distinção entre o símbolo e a metáfora:

O caráter ligado dos símbolos é que constitui toda a diferença entre um símbolo e uma metáfora. A última é uma invenção livre do discurso; o primeiro está vinculado ao cosmos. (RICOEUR, 2013, p. 88).

Nessa perspectiva, a metáfora – enquanto inovação semântica – se caracteriza como um evento livre, próprio do discurso e que se dá apenas no momento da sua invenção. Por seu

turno, o símbolo tem raízes fincadas na vida ou na existência, da qual depende e para a qual retorna (em sentido). Concluindo: a metáfora origina-se no discurso no qual cria sentidos e nele mesmo pode (ou não) morrer; o símbolo, por sua vez, deriva da sua relação de correspondência com o significado do universo sagrado, com o cosmos. Este, portanto, nunca morre, apenas se transforma.

Dando continuidade ao raciocínio de Ricoeur: a metáfora constitui a forma ou “a superfície linguística” através da qual o símbolo se manifesta em linguagem. Ela funciona como um discurso que, mediante o símbolo, faz correspondência com o discurso da experiência humana, com a estrutura do universo sagrado. A metáfora é, portanto, um procedimento linguístico livre no qual se depositam o implícito, o confuso e o poder do símbolo. Daí seu duplo poder, tal qual o do símbolo:

As metáforas são precisamente a superfície linguística dos símbolos e devem o seu poder de relacionar a superfície semântica com a superfície pré-semântica nas profundidades da experiência humana à estrutura bidimensional do símbolo. (RICOEUR, 2013, p. 98)

E é simultaneamente pelo símbolo e pela metáfora que o rio se revela em *Tutameia*. O ilimitado do rio é simbolicamente alusivo ao contínuo e indefinido fluir da vida. Remete ao destino que, conquanto incerto, pode reservar surpresas e caprichosos encantos aos naturais desencantos da vida. O rio que aponta possibilidades de vida que segue... sempre segue, que não para, de vida também (quem sabe...) de encantos, vida plena... O rio, enfim, que é símbolo, é mito revestido de metáfora.

Ainda acerca desse entrelaçamento entre mito e linguagem, Cassirer busca fundamento em Max Muller quando esse afirma ser o mito mediado e condicionado pela linguagem. O mito é, nessa perspectiva, resultado de uma deficiência linguística ou debilidades inerentes à linguagem:

A mitologia é inevitável, é uma necessidade inerente à linguagem, se reconhecermos nesta a forma externa do pensamento: a mitologia é, em suma, a obscura sombra que a linguagem projeta sobre o pensamento, e que não desaparecerá enquanto a linguagem e o pensamento não se superpuserem completamente: o que nunca será o caso. [...] Mitologia, no mais elevado sentido da palavra, significa o poder que a linguagem exerce sobre o pensamento, e isto em todas as esferas possíveis da atividade humana. (CASSIRER, 1992, p. 19)

E, voltando ao rio em *Tutameia*, “O mundo do rio não é o mundo da ponte” (“Orientação”, p. 161). Assim como o mundo, o rio é um contínuo, e não um atravessar. O rio de que trata Rosa não é o rio em um ponto específico no qual se faz travessia de um lado para

o outro. Afinal, chegar à outra “banda” do rio é rever o já conhecido, é voltar ao visto; é retornar ao “ponto paragem” ——— tão certo para o necessário incerto. Porquanto “Todo fim é exato” (p. 129). Na inexatidão do contínuo e desconhecido prosseguir da vida não cabe o exato do fim, mas, sim, o rio que flui incessantemente rumo a um destino inexato, próprio das “inexatidões do concreto imediato” (p. 162).

É o rio que corre e flui tão quanto o correr do dia: “Sol alto, se saiu, Banda do Rio Março” (p. 114); “ ——— cabeceira do rio ——— de tarde, no amolecer do ar.” (p. 116); “Já em quase anoitecer ao Outro-Buritizinho se chegou ——— o rio avistado” (“Intruge-se”, p. 114).

O rio, contudo, não é apenas norte, é também rima:

Melim-Meloso
 Amontado no quartau:
 Viaja para as cabeceiras
 Procura o rio no vau. (ROSA, p. 143)

Assim como ele – o rio – pode ser um qualificativo de casa: “a curva ideia de um riacho” (p.161). O rio é também percurso da anta e, por conseguinte, itinerário do caçador: “De ainda aurora, a anta passara fácil por aqui, subindo do rio, de seu brejo-de-buritis, dita veredas” (“Tapiiraiuara”, p. 241).

O rio que se manifesta, na obra, pode ser o mesmo que acompanha o levar da boiada e que serve também como remanso de cova; é lugar de enterro de vaqueiro, é beirada de se “fincar a cruz”. O rio é, ademais, sinônimo de desilusão, perda. O rio que traz é o mesmo rio que leva: “Voltado porém da socorreria, não achou casa nem corpos das filhas e mulher, jamais, que o rio levara” (“Azo de almirante”, p. 55); “Ao adiante, assim às águas ——— outras e outras. No rio nada durava” (p. 56); “O rio não deixa paz ao canoeiro” (p. 57); “deslizados sobre o rio cheio” (“Vida ensinada”, p. 256). O mesmo rio que vive na memória, que é lembrança: “Drijimiro voltava-se ——— para o rio de ouvidos tapados” (“Lá, nas campinas”, p. 131).

Em “Ripuária”, o rio, conquanto sinônimo de limite, é também criador de expectativa, de esperança: “o rio ali se opõe largo e feio” (p. 194); “no meio redor”; “a que o rio em seio de sua largura se atalhava de corredeiras” (p. 195); “Era o único a olhar por cima do rio como um segredado” (p. 194); “E virava-se para a extensão do rio longeante, a não adivinhar a outra margem” (p. 195.); “Querida era, um dia que fosse, atravessar o rio, como quem abre enfim os olhos” (p.195). O rio é tão quanto amigo, companheiro, confidente: “Fazia era nadar no rio adiantemente” p. 195); “A fim, estragada assim, rodara de alto rio” (p. 195); “buscou a

beirada do rio, que no escuro levava água bastante, calado e curto como um jaguar” (p. 196). Aí também o rio toma vida, age: “o rio, rebojado, mudava de pele”; “Entrou, enfiava, cortada a correnteza, de adeus e adiante, nadava, conteúdo, renadava” (p. 197). Assim como é, ademais, o rio testemunha de velório: “O caixão saiu, devagar desceu a ladeira, beirou o ribeirão rude de espumas em lajedos, e me prestes cova se depositou, com flores, com terra que a chuvinha de abril amaciava” (“Sinhá Secada”, p. 208).

Mediante o rio, a alusão ao desconhecido, ao infinito e, portanto, sugestão à superação às limitações do mundo físico: “Ia-se pelos altos: ao impossível” (“Intruge-se”, p. 115). O papel do rio também é de ensinamento ou de referência na vida: “O Sãofrancisco todo é alertante” (“Estoriinha”, p. 93); “depois, nesse rio-acima” (“Orientação”, p. 162); “O rio era que indicava o erro da gente, importantes defeitos, a sina” (“Ripuária”, p. 196); “sem rio nem ponte” (“Antiperipleia”, p. 44). Merece também destaque o rio personalizado: “Rio Verde Pequeno” (p. 131), “banda do Rio de Março” (p. 114); assim como o imponente, vistoso “– o rio escorreito” (“Estoriinha”, p. 93).

Fiquemos, por ora, com um “abreviado” de *Tutameia*: figuração de um mundo em que tanto as palavras se confundem com as coisas quanto se diluem nas coisas; em que a linguagem se configura e se projeta em mundo, assim como o mundo se manifesta em linguagem. Seja na palavra identificada em *coisa*, seja na coisa diluída (ou sugerida) em *metáfora*, *Tutameia* se organiza em figuração de mundo, de vida que não para... E, no mesmo embalo, a linguagem rosiana se revela ostensiva: na mesma sintonia em fluidez, em (i)mobilidade da vida que prossegue, que – assim como o rio – flui... Não cessa... Consuma-se, com a obra, o que uma vez declarara Guimarães Rosa: “Meu lema é: a linguagem e a vida são uma coisa só”.

“ORA FIM QUE ENFIM SE FECHOU” A LINGUAGEM DE *TUTAMEIA*

*Vivendo, se aprende; mas o que se aprende, mais,
é só fazer outras maiores perguntas.
(Grande Sertão: veredas)*

Neste estudo, discutimos como a linguagem de *Tutameia* constitui um empreendimento estrategicamente articulado por Guimarães Rosa com o fito de refletir sobre as relações que se estabelecem entre o homem e o mundo. Vimos que, na respectiva obra, a linguagem se organiza numa estrutura de obra que reflete tão quanto projeta uma estrutura de mundo, sobretudo o universo interiorano, ou a típica vida rural. Ressaltamos, ademais, como a linguagem, nessa sintonia com a vida, consegue se desdobrar, simultaneamente, em indagações e propostas para aquilo que, nos caminhos/descaminhos da vida, se revelam como inquietações do homem nesse mesmo mundo.

Temos consciência, contudo, de que não é novidade a abordagem que aponta na obra rosiana o transitar entre as diversas modalidades linguísticas, mormente a que assinala o processo de fusão entre poesia e prosa, assim como a propensão do autor de explorar as mais significativas circunstâncias e experiências de vida do homem interiorano. Mas acreditamos que conseguimos vislumbrar alguns aspectos que possam contribuir com a fortuna crítica da obra rosiana: essa sintonia entre linguagem e mundo que se faz na mesma proporção com a vida; o compromisso com a linguagem que se revela com a mesma preocupação com o mundo; o mecanismo de exploração das virtualidades da língua numa relação direta com as inquietações e angústias do homem; enfim, o trabalho linguístico, e poético, conjugado com as coisas que se fazem prementes para o homem dentro de uma realidade específica. E, nesse sentido, *Tutameia* se revela como um projeto efetivo de obra que consegue *projetar*, ou sugerir, formas de vida.

Mecanismo através do qual Guimarães Rosa busca garantir visibilidade aos valores, ao espaço, à língua, à cultura, enfim ao modo de vida do homem de um lugar social e economicamente afastado das ditas regiões favorecidas. E foi, por conseguinte, considerando o tripé linguagem *versus* obra *versus* mundo que reservamos, nesta pesquisa, três capítulos:

No capítulo I, discutimos o performativo adotado por Rosa como um mecanismo através do qual o escritor busca estabelecer uma relação direta entre a linguagem e as coisas que compõem o repertório cultural do mundo interiorano. Observamos como, através da estratégia de “coisificação” da palavra Rosa consegue recompor não só o cenário ou espaço tomado como representativo do mundo rural, como também consegue simular circunstâncias e experiências de vida próprias desse mesmo universo. Vimos, ademais, como esse processo

de “coisificação” da palavra – ou seja, o de fazer com que o signo seja a coisa que designa – se dá numa ação conjunta entre elementos estruturantes da língua (e vocábulos) e os recursos tipicamente poéticos. Elementos que, por sua vez, são acrescidos a outros próprios de outra modalidade de língua não reconhecida oficialmente (língua oral).

Eis aí um *performativo* que não se justifica exatamente pelo “decoro”, mas antes um *performativo* que se desvela para revelar especialmente o universo rural; para garantir notoriedade a um mundo que se vê obscurecido pelos espaços e regiões sócio e politicamente mais favorecidos.

Nessa abordagem, a contribuição filosófica de Michel Foucault em *As palavras e as coisas* serviu-nos de fundamento para repensarmos o papel da obra literária como instrumento representativo das relações que se travam entre as coisas do mundo e a linguagem que as representa. A linguagem foi tratada, aqui, por um viés poético-filosófico: como instrumento que, na obra rosiana, consegue engendrar um projeto de mundo tão quanto refletir esse mundo dentro das relações criadas e permitidas pela própria linguagem. E *Tutameia* não só permite, como também promove essa reflexão acerca do mundo que se quer próprio da vida e do mundo engendrado (ou representado) pela própria linguagem.

Daí uma consideração um tanto peculiar: a transparência que marcou a linguagem na sua versão primeira – nos tempos anteriores ao mito da Torre de Babel –, bem como a da concepção epistemológica da Representação (século XVII), não é peculiar desse procedimento rosiano. Há sempre na *língua* algo a mais a se revelar; algo recôndito que subjaz à forma assinalada. Aspectos circunstanciais, culturais e ideológicos incidem sobre a palavra – a qual, na perspectiva Bakhtiniana (2004) se revela em estado neutro – e faz dela jazigo em que ela – a palavra – se desvela para revelar. Circunstância que remonta a uma exegese – como nos tempos marcados pela similitude (até o século XVI), já que, nesse procedimento rosiano, a palavra é perpassada por um poético que considera a forma e o fundo do signo.

Benedito Nunes, em *Guimarães Rosa: a Rosa o que é de Rosa* (2013), aponta essa identidade entre linguagem poética e a filosofia. O crítico assevera que, conquanto em instâncias e pretensões divergentes, tanto a poesia quanto a filosofia tem em comum seu maior instrumento de efetivação: a linguagem. Constitui esta o maior recurso que permite tanto ao poeta quanto ao filósofo suscitar reflexões atinentes à existência, bem como de engendrar possibilidades de vida no decorrer da vida. E Nunes atribui a Rosa essa capacidade de fundir, com mestria, a linguagem poética a uma pretensão metafísica.

Por esse viés, pode-se dizer que a linguagem do escritor mineiro se manifesta duplamente comprometida: com a garantia de continuidade da vida em si, mormente com a vida contínua da língua (palavra). Circunstância que se revela num jogo filosófico tal, que a palavra, na obra, enquanto instrumento que busca garantir o fluxo natural da vida – sua continuidade lenta e gradual –, atua num procedimento de tentativa de garantia de si mesma enquanto língua que também (e merece) vida nesse fluir – questionar – da existência. É a linguagem (palavra) que, ao se manifestar poética e filosoficamente, se garante enquanto “coisa” quando da não possibilidade da existência (concreta) da “coisa”. É aquela que sugere, quando não aponta, a possibilidade de vida e do refletir sobre essa vida. E, nesse intento, Rosa engendra uma lógica da linguagem na pretensão de refletir o “lógico/ilógico” da vida. É a linguagem que na perspectiva de Wittgenstein, “projeta” o vir a ser da vida, do mundo. Na obra discutida, a linguagem rosiana é aquela que “projeta” ou instaura um sertão (rural) menos agreste, menos árido; que abre possibilidades de uma vida rústica menos agreste, menos hostil, enfim, um rural mais leve e encantador.

Como tal, cômico do papel representacional da palavra; com a consciência de que a relação entre o nome (palavra, conceito) e a coisa nomeada não se dá de forma direta, Guimarães Rosa, num mecanismo paradoxal, engendra uma lógica de linguagem (figurativa) na tentativa de fazer, conforme já dito, a palavra tornar-se “coisa”. Como que num processo de destaque da vida sertaneja e rural; como que numa tentativa de visibilidade da língua oral/regional efetivamente potencializada, o autor busca exaurir todas as possibilidades de uso da linguagem e, como tal, valorizar a diversidade própria de uma única língua.

Procedimento esse rosiano que nos permitiu vislumbrar nas *Terceiras Estórias* uma *lógica* um tanto inusitada de escrita: os processos de des/articulação da língua e de re/criação de palavras e de sentidos, bem como uma configuração e estruturação de obra que se caracteriza – simultaneamente – tanto pela “desordenação” quanto pela reordenação das bases estruturantes comumente adotadas pela produção ficcional.

Dentro dessa lógica, Rosa (re)ordena não só o mundo da língua, como também o “mundo estrutural” da obra na mesma medida em que estrutura ou vislumbra uma *projeção* do universo rural. Conforme ele mesmo afirmara em correspondência a seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri (2003): “Reformar a língua para reformar o mundo”. Eis aí um dos maiores méritos do prosador mineiro: numa perspectiva performativa, adota uma lógica de obra em que configura, ou melhor, figura, uma (i)lógica de mundo; bem como consegue fazer da língua um instrumento de re/articulação de si mesma na mesma medida em que re/articula esse mundo figurado.

Deslindamos, no capítulo II, o processo de estruturação da obra *Tutameia* como um procedimento simultâneo de reflexão e questionamento acerca do mundo e do processo de criação literária, bem como acerca da relação que a respectiva obra consegue estabelecer com esse mundo. Nesse propósito, alguns contos e, sobretudo, os prefácios serviram-nos de respaldo de discussão atinente ao papel da obra literária e sua conseqüente relação com as inquietações próprias do homem.

Vimos que, com a estrutura de *Tutameia*, Rosa rompe duplamente com a postura cômoda e com as amarras convencionais comumente adotadas pela produção literária em vigência: o primeiro diz respeito à forma como a linguagem se organiza e se desdobra numa projeção paralela ou correlata às coisas e circunstâncias do mundo; o segundo aspecto recai sobre a própria estrutura da obra que, ao questionar a forma convencional de escrita, se configura e se efetiva como ilustração viva da proposta de obra inovadora que ela mesma apregoa. Assim é *Tutameia*: questiona, propõe ao mesmo tempo em que se revela como tal.

Ainda no capítulo II, destacamos o papel dos prefácios no processo de estruturação e composição de *Tutameia – Terceiras Estórias* e seu papel como mecanismo responsável pela reflexão, questionamento e “teorização” acerca do fazer literário e da relação da respectiva obra com a vida, com o mundo, sobretudo com o universo interiorano.

Ademais, se, por um lado, Rosa consegue, com *Tutameia*, fazer do mundo, ou coisas e fatos desse mundo, uma figuração do pensável ou representável, por outro lado ele delega ao poético-filosófico (metafórico) aquilo que não se encaixa exatamente nesse “representável” (de mundo), mas dentro de um mecanismo que se revela pela sugestão e reflexão. Foi a discussão da terceira parte desta pesquisa.

Considerando as discussões feitas nos capítulos I e II, poderíamos pensar, com *Tutameia*, a possibilidade de duas análises simultâneas que – talvez – contemplem a proposta de leitura e interpretação da obra literária apontada por Foucault (2000). Pensar a decifração da palavra “coisa” (capítulo I) e, ao mesmo tempo, as formas como a linguagem e a obra se estruturam – ou, como diria Foucault a despeito de Bergson, como se “especializam” – (capítulo II) seria uma forma de pensar a linguagem de *Tutameia* na perspectiva de uma bifurcação de leituras que, conquanto divergentes, poderiam atender de maneira mais satisfatória às exigências de uma crítica mais contundente. A despeito de tal possibilidade, Foucault assevera:

Há, por um lado, a decifração das camadas semiológicas e, por outro, a análise das formas de espacialização. Será que esses dois movimentos vão permanecer paralelos, vão convergir ou vão convergir só no infinito, onde a obra quase não é

visível na distância? Pode-se esperar, um dia, uma linguagem única que faria aparecer tanto os valores semiológicos novos quanto o lugar onde eles se espacializam? [...]
 [...] a tarefa atual de todo o pensamento e de toda linguagem seria acolher na linguagem o espaço de toda a linguagem, espaço no qual as palavras, os fonemas, os sons, as siglas escritas, pode ser, em geral, signos. (FOUCAULT *in* MACHADO, 2000, p. 172-173)

Procuramos elucidar, em suma, o mecanismo da linguagem rosiana em duas perspectivas: a linguagem nas suas especificidades internas, dentro do seu próprio (e oculto) espaço, assim como nas formas (ou espaços externos) que fazem dela linguagem. Nossa pretensão foi a de tentar, como o quer Foucault, fazer “quase visível o invisível espaço da linguagem” (FOUCAULT *in* MACHADO, 2000, p. 172).

Discutimos, no capítulo III, o papel que Guimarães Rosa reserva à metáfora em duas circunstâncias especiais: quando da precariedade do sentido embutido no convencional, limitado e arbitrário do conceito, bem como quando do insatisfatório e limitado da palavra ante o complexo e profundo da vida. Vislumbramos, em *Tutameia*, um procedimento metafórico através do qual Rosa tanto cria e amplia significados quanto sugere sentidos quando da circunstância em que a palavra, no seu sentido literal, não dá conta ou mesmo não se dá por satisfatória ante o complexo papel de se configurar em significados. Processo esse em que a metáfora parece funcionar como uma espécie de compensação por parte da linguagem diante da sua intrínseca precariedade em representar o inesgotável e plural das manifestações e exigências do mundo.

Parece-nos que, com tal procedimento, o hiato, próprio da linguagem, – interposto entre a referência e o significado – tenta ser driblado na perspectiva de superação da distância que separa a palavra da coisa, assim como da distância que perpassa o dito e a intenção de dizer.

Desse modo, com o capítulo III, buscou-se elucidar o trabalho inusitado do prosador: os arranjos engendrados que não só “desautomatizam” os conceitos fechados, como também restituem, inovam e criam sentidos. Façanha essa com que Rosa, ao desestabilizar convenções – sejam elas linguísticas, sejam conceituais – opera numa ação simultânea de subversão e de ampliação de significados.

Com tais discussões, buscamos elucidar um diferencial na linguagem de *Tutameia*: um procedimento com o qual Rosa extrapola o uso ordinário das palavras (e expressões), mas que, ao mesmo tempo, faz dessas mesmas palavras uma marca ou elemento de referência da realidade linguística e cultural do homem interiorano. As metáforas e os neologismos, conquanto arranjos linguísticos inusitados, conseguem inscrever, na obra, os aspectos mais

representativos, as experiências, as idiossincrasias, os valores, a língua, o espaço, enfim o modo de vida característico do universo rural. Constitui um procedimento que, para Aristóteles, é “dar ao estilo um aspecto estrangeiro, pois o que vem de longe suscita a admiração” (*apud* LOPES, 1987, p. 14), mas é, ademais, extrapolar a função de ornamento ou de causar “admiração”. A linguagem metafórica em Rosa dribla aquela de uso comum na mesma medida em que a encaminha para uma singular e inusitada representação desse mesmo uso costumeiro, ordinário.

A bem dizer, a linguagem trópica rosiana consegue entrar em sintonia com os aspectos e circunstâncias de vida própria do universo que o prosador elege como merecedor de figurar em uma obra que se quer literária. E, eis *Tutameia*: um projeto de obra e de linguagem que se revela num projeto – paralelo – de vida (rural).

Ademais, vislumbramos no processo estrutural de *Tutameia* como tal procedimento rosiano consegue garantir um compromisso com o mundo. De como a respectiva obra se mostra num compasso e em sintonia com as coisas e as inquietações próprias do homem. Observamos como a linguagem se processa num dinamismo que é análogo ao dinamismo e fluir da vida. É a palavra que simula o circunstancial; é a linguagem que atua numa relação conjunta e em sintonia com o mundo que o nosso autor toma como referência.

Mostramos, desse modo, que *Tutameia* se revela como obra que não só reflete sobre o mundo, mas, sobretudo, se configura numa lógica que – seja mediante a palavra ou estrutura, seja mediante a metáfora – se revela como projeção desse mesmo mundo que ela toma como referência – mundo rural. E, desse modo, seja em palavra “coisa”, seja em metáfora, *Tutameia* consegue ser a amostra de que a vida, com seus inesgotáveis motivos, merece e deve ser lida. A obra conjuga, em suma, a reflexão sobre a linguagem, sobre a obra e sobre o mundo: eis o tripé sobre o qual nos debruçamos e para o qual ainda carece de olhares mais detidos em um estudo futuro.

Por fim, buscamos com a presente pesquisa elucidar não somente o papel representativo que a diversidade linguística – sobretudo a língua oral – assume na obra *Tutameia*, como também vislumbra discussões atinentes à linguagem e ao uso dela nas circunstâncias e espaços de uso efetivo da língua. Daí dizer que Guimarães Rosa desestabiliza convenções, ultrapassa concepções, recupera e, ao mesmo tempo, inova parâmetros e desestrutura paradigmas. Seu trabalho com a linguagem consegue relativizar conceitos na medida em que (des)normatiza convenções e (re)cria possibilidades de sistematização e adoção de novas palavras e regras. Dessa maneira, o autor mineiro, com *Tutameia*, consegue fazer da obra algo que é, ao mesmo tempo, a “teoria” e a prática, uma vez que ele não só relativiza

parâmetros, como também nos apresenta uma proposta – teórica e prática – um tanto inovadora do fazer literário. Rosa, dessa maneira, incita-nos a repensar e considerar diferentes formas de vida, de mundo, de língua e – por que não – também de obra.

Por sua vez, ainda se observa, em *Tutameia*, um aspecto representativo: a mobilidade da vida que, na obra, se vê figurada pela respectiva mobilidade dos personagens. Em quase todas as estórias, vislumbra-se a circunstância de uma viagem, uma caminhada ininterrupta vivida por personagens. Viagem essa que apresenta, no seu percurso, pontos específicos: as “paragens” – vividas pelos personagens – que figuram como descanso ou lugar de revigoramento para o contínuo (fluir) dessa vida. E tal processo contínuo – da existência ou da vida dos personagens – revela-se em três momentos:

- Primeiro, no processo de deslocamento contínuo vivido pelo(s) personagem(ns). É um viandante, um vaqueiro, um jagunço, um boiadeiro, um cigano, um caçador, ou mesmo alguém que se desloca com vistas a novas possibilidades de vida. Seja andarilho, seja montado, o personagem vive em mobilidade contínua;

- Segundo, na insurgência de um local de parada – nas “paragens” – no qual o personagem se instala provisoriamente, sempre na iminência do “prosseguir”;

- Terceiro, na continuidade da viagem quando em perspectiva de uma busca; o rumo a um destino que, conquanto incerto, representa a chave de abertura para novas possibilidades. Daí um trilhar esperançoso, de expectativas. A eterna busca do destino a cumprir...

Quanto a esse último aspecto observado, estamos cientes da necessidade de um estudo mais detido e de abrangência maior. Tal abordagem constitui um dos pontos dentre os inesgotáveis motivos que em *Tutameia* se fazem merecedores de uma análise mais profunda. É o que deixamos em aberto para uma pesquisa futura. Desse modo, damos como positiva a resposta que contemplaria a indagação: “Se procuro, estou achando.

Se acho, ainda estou procurando?”

(Do Quatrevo).

REFERÊNCIAS:

ABDALA JUNIOR, Benjamin (org.). *Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo & outras misturas*. São Paulo: Boitempo, 2004.

ANDRADE, Paulo de. *Retira a quem escreve sua caneta: Guimarães Rosa e a subtração da escrita*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2001. (Dissertação de Mestrado).

ARAÚJO, Inês Lacerda. *Do signo ao discurso: Introdução à filosofia da linguagem*. São Paulo: Parábola Editorial, 2004.

ARISTÓTELES. *Arte poética*. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2004.

BACCEGA, Maria Aparecida. *Palavra e discurso: história e literatura*. 2. ed. – São Paulo: Ática, 2007.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 11. ed. São Paulo: Hucitec, 2004.

BLUMENBERG, Hans. *Teoria da não conceitualidade*. Trad. Luiz Costa Lima. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BOLLE, Willi. *grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004.

CASIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. Trad. J. Guinsburg e Miriam Schnaideman. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.

CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda., 1999.

DANIEL, Mary L. *João Guimarães Rosa: Travessia literária*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1968.

FANTINI, Marli. *Guimarães Rosa: fronteiras, margens, passagens* (Org.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

_____. (Org.). *A Poética Migrante de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FILIPAK, Francisco. *Teoria da metáfora*. 2. ed. Curitiba: Livros HDV, 1983.

FLOEMA - Caderno de Teoria e História Literária - Dossiê: João Guimarães Rosa. Ano II, n. 3, jan./jun., 2006. Edições UESB, 2007.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das Ciências Humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *As Formas do Falso*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

_____. Walnice Nogueira. *Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

GRONDIN, Jean. *Hermenêutica*. Trad. Marcos Marcionílio. São Paulo: Parábola Editorial, 2012.

HADOT, Pierre. *Wittgenstein e os limites da linguagem*. Trad. Flavio Fontenelle e Loraine Oliveira. 1. ed. São Paulo: É Realizações, 2014.

HANSEN, João Adolfo. *A imaginação do paradoxo*. In *Floema: caderno de teoria e história literária - Dossiê: João Guimarães Rosa. Ano II, n.3, p. 103-108, jan./jun. 2006*.

HOISEL, Evelina. *João Guimarães Rosa: diálogo com os tradutores*. In *Floema: caderno de teoria e história literária - Dossiê: João Guimarães Rosa. Ano II, n.3, p. 87-102, jan./jun. 2006*.

LIMA, Luiz Costa. *Implicações da Brasilidade*. In: *Floema – caderno de teoria e história. Ano II, n. 2b, p. 13-22, out. 2006*.

LOPES, Edward. *Metáfora: da retórica à semiótica*. 2. ed. São Paulo: Atual, 1987.

LORENZ, Günter. *Diálogo com Guimarães Rosa*. In: ROSA, João Guimarães. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2000.

MAINGUENEAU, Dominique. *Pragmática para o discurso literário: leitura e crítica*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. *Discurso Literário*. Trad. Adail Sobral, 2. ed. São Paulo: Contexto, 2016.

NOVIS, Vera. *Tutameia: engenho e arte*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1989.

NUNES, Benedito. *A Rosa o que é de Rosa: literatura e filosofia em Guimarães Rosa*. Org. Victor Sales Pinheiro. Rio de Janeiro: DIFEL, 2013.

_____. *O Dorso do Tigre*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969.

ORLANDI, E.P. *Análise do discurso*. Campinas. São Paulo: Pontes, 2001.

REVISTA BULA. *Conversa com escritores brasileiros*. 24 de novembro de 1966.

RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. Trad. Dion Davi Macedo. 3. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2015.

_____. *Teoria da Interpretação: o discurso e o excesso de significação*. Trad. Artur Morão. 1. ed. Edições 70, Lda, 2013.

RÓNAI, Paulo. Os prefácios de Tutameia. In: ROSA, João Guimarães. *Tutameia: terceiras estórias*. 9. ed., Rio de Janeiro: Ediouro Publicações, 2009.

RONCARI, Luiz. *O cão do sertão: literatura e engajamento - ensaios sobre João Guimarães Rosa, Machado de Assis e Carlos Drummond de Andrade*.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores Ltda., 2008.

_____. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

_____. *Tutameia: terceiras estórias*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações, 2009.

ROSA, Vilma Guimarães. *Relembraimentos: João Guimarães Rosa, meu pai*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. Trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Editora Cultrix, 1995.

SHIBLES, Warren. *Wittgenstein, linguagem e filosofia*. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.

SIMÕES, Irene Gilberto. *Guimarães Rosa: as paragens mágicas*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

THOMAS, Rosalind. *Letramento e oralidade na Grécia antiga*. São Paulo: Odysseus, 2005.

VASCONCELOS, Sandra Gardini T. *A poética migrante de Guimarães Rosa* (Marli Fantini Org.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 380-399.