

Sarah Maria Forte Diogo

ENTRE O MACHADO E O PUNHAL: CONFIGURAÇÕES DA VIOLÊNCIA EM
TUTAMÉIA (TERCEIRAS ESTÓRIAS) DE JOÃO GUIMARÃES ROSA

Belo Horizonte
2015

Sarah Maria Forte Diogo

ENTRE O MACHADO E O PUNHAL: CONFIGURAÇÕES DA VIOLÊNCIA EM
TUTAMÉIA (TERCEIRAS ESTÓRIAS) DE JOÃO GUIMARÃES ROSA

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de doutor em Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura Brasileira
Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Orientadora: Profa. Dra. Marli de Oliveira Fantini Scarpelli

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2015

Ficha catalográfica elaborada pela Bibliotecária Séfora Menezes de Oliveira CRB-3/1197

D591e Diogo, Sarah Maria Forte

Entre o Machado e o Punhal: configurações da violência em Tutaméia (terceiras estórias) de João Guimarães Rosa/ Sarah Maria Forte Diogo. – 2015.

173 f., enc.

Orientador: Prof^ª. Dr^ª. Marli de Oliveira Fantini Scarpelli

Área de concentração: Literatura Brasileira.

Linha de pesquisa: Poéticas da modernidade.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f.168-173.

1. Literatura Brasileira. 2. Guimarães Rosa. 3. Violência. 4. Contranarrativa. 5. Poéticas da Modernidade - Tese. I. Scarpelli, Marli de Oliveira Fantini. II. Universidade Federal de Minas Gerais – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. III. Título

CDD 869.93355



Tese intitulada *Entre o machado e o punhal: configurações da violência em "Tutaméia (Terceiras Estórias)"* de João Guimarães Rosa, de autoria da Doutoranda SARAH MARIA FORTE DIOGO, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Área de Concentração: Literatura Brasileira/Doutorado

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dra. Marli de Oliveira Fantini Scarpelli - FALE/UFMG - Orientadora

Prof. Dra. Cláudia Campos Soares - FALE/UFMG

Prof. Dra. Márcia Marques de Moraes - PUC Minas

Prof. Dr. Luiz Gonzaga Morando Queiroz - UNI/BH

Prof. Dr. Júlio César Machado de Paula - UNILAB

Prof. Dra. Elisa Maria Amorim Vieira
Subcoordenadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 29 de maio de 2015.

DEDICATÓRIA

A Deus, pela saúde durante esse tempo para finalizar esta tese.

A minha família e amigos pela paciência, atenção e apoio neste período.

A quem permaneceu na travessia, entendendo que os obstáculos da estrada podem machucar, mas mesmo assim precisamos seguir.

A quem me acompanhou ao início deste árduo percurso, mas teve de sair desta estrada para trilhar outras sendas e cumprir outros destinos pela vontade de Deus.

A minha mãe, Fabíola Forte, e meu pai, Inácio Diogo, pela atenção e diálogo.

Aos meus irmãos, pelas brincadeiras e sugestões.

A dona Fátima, pelo muito que eu falaria se ela estivesse neste plano, e pela saudade, calma, que se prolonga.

AGRADECIMENTOS

A minha orientadora de mestrado, Neuma Cavalcante, pelos valiosos diálogos estabelecidos dentro e fora do mestrado e por me apresentar à literatura de João Guimarães Rosa.

Aos amigos que conheci em Minas Gerais, pelas acolhidas em suas cidades, pelos sorrisos, brincadeiras, ladeiras e pães de queijo partilhados.

Aos amigos do Ceará – novos e antigos – pela atenção e carinho.

A minha orientadora Marli de Oliveira Fantini Scarpelli, pela afetividade, paciência e sensibilidade para aceitação das minhas ideias.

A minha família, pelo apoio moral aos estudos, em especial, Inácio e Fabíola, meus pais, por me incentivarem a continuar estudando.

A dona Fátima, que no dia em que fui embora a primeira vez, colocou 100 reais na minha mochila, bolso da frente, e disse como se fosse um segredo: “Não fala pra ninguém, é só cem, mas eu estou aqui para o que precisar, porque sei que você vai pra longe, mas volta”. Tantos anos se passaram desde esse dia e, hoje, quando me recordo, compreendo o quanto *estar aqui* sempre foi, e será, a mais importante de todas as teses da vida, pois significa amor, a pesquisa de uma existência inteira.

RESUMO

Esta tese enfoca alguns contos de *Tutaméia (Terceiras Estórias)*, de João Guimarães Rosa, com o objetivo de observar as configurações da violência, que, segundo postulamos, são recorrentes nesse livro. Para tanto, procedemos ao exame de parte da fortuna crítica do autor, procurando buscar mais subsídios para abordar a construção da obra com quatro prefácios e as considerações que Rosa faz sobre, por exemplo, paradoxos. Analisou-se ainda a contraposição proposta pelo escritor entre “estória” e “História” e a possibilidade de compreender as narrativas enquanto “contranarrativas”. A escolha recaiu em dezessete dos quarenta contos que compõem a obra – “Antiperipléia”, “Arroio-das-Antas”, “A vela ao diabo”, “Azo de almirante”, “Barra da Vaca”, “Como ataca a sucuri”, “Curtamão”, “Desenredo”, “Droenha”, “Esses Lopes”, “Estória nº3”, “Estoriinha”, “Intruge-se”, “No prosseguir”, “Quadrinho de estória”, “Sinhá Secada” e “- Uai, eu?” – e se justifica pela presença de quadros de violência explícitos ou implícitos. Partimos da premissa de que, nessas narrativas selecionadas para estudo, a violência funcione como tema estruturante do texto, tema a partir do qual se organizam os demais assuntos que surgem nos contos. Além disso, observamos que em todas as narrativas de *Tutaméia* a violência linguística está presente, com a proposição de um “devir” da língua, uma língua que força e tensiona o pensamento a refletir sobre a própria língua, a cultura e a sociedade. Destacamos a existência, ao lado dessa violência, de outras, as violências sociais sedimentadas nos contos. Como resultado, constatamos que as violências presentes nas narrativas revelam um paradoxo desse fenômeno esteticamente trabalhado nas estórias: as violências libertam, mas, simultaneamente, aprisionam, pois também os algozes são vítimas das consequências de atos violentos.

Palavras-chave: Guimarães Rosa; Tutaméia; Violência; Contranarrativa; Paradoxo.

ABSTRACT

This thesis is focused on Tutaméia (*Terceiras Histórias*), by João Guimarães Rosa, in order to analyze the configurations of violence in *Antiperipléia*, *Arroio-das-Antas*, *A vela ao Diabo*, *Azo de almirante*, *Barra da vaca*, *Como ataca a sucuri*, *Curtamão*, *Desenredo*, *Droenha*, *Esses Lopes*, *História nº 3*, *Estoriinha*, *Intruge-se*, *No prosseguir*, *Quadrinho de estória*, *Sinha Secada* e *–Uai, eu?*. To do so, the research has examined the part of the author's critical fortune, seeking to approach construction of the work with four prefaces and the considerations that Rosa does about paradoxes, for example. It was also analyzed the opposition proposed by the writer between story and history and the possibility of understanding the narratives as "counter-narratives". The choice of stories is justified by the presence of explicit or implicit pictures of violence. We assume that these seventeen narratives, of forty that constitute the work, violence functions as a structural topic of the text. From this topic, the other stories are, also, organized. Besides that, we observed that, in all *Tutaméia*'s stories, the linguistic violence is presente, with the proposition of a 'becoming' in the language, a language that forces and tenses the thought. What interested us was the existence, next to this violence, of the other violences - the social violences – materialized on the paths adopted. As results, we noticed that the presente violences set free, but imprison and the only caracters who escape from that are the ones who decide not to violate the others.

Keywords: Story; Counter narrative; Violence; Paradox; João Guimarães Rosa.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO: Primeiras palavras sobre <i>Terceiras Estórias</i>	8
1	CAPÍTULO 1: <i>Tutaméia</i> : estrutura, fortuna crítica e a presença de quadros violentos	15
2	CAPÍTULO 2: Os prefácios de <i>Tutaméia</i> e o paradoxo	37
2.1	Aletria e Hermenêutica	37
2.1.2	Estória e História: as contranarrativas de Guimarães Rosa.....	51
2.2	Hipotrélico.....	56
2.3	Nós, os temulentos	59
2.4	Sobre a escova e a dúvida	62
2.4.1	Seção I	62
2.4.2	Seção II	67
2.4.3	Seção III	70
2.4.4	Seção IV	73
2.4.5	Seção V	76
2.4.6	Seção VI	77
2.4.7	Seção VII	79
2.4.8	Glossário	80
3	CAPÍTULO 3: Violências e narrativas	85
4	CAPÍTULO 4: Entre o machado e o punhal: configurações da violência em <i>Tutaméia</i>	100
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	157
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	168

INTRODUÇÃO

Primeiras palavras sobre *Terceiras Estórias*

João Guimarães Rosa, além de trabalhar com a língua de modo artesanal, ficcionaliza aspectos integrantes da formação da sociedade brasileira como, por exemplo, a violência. Em suas narrativas, o autor cifra, por meio de narrativas de casos sertanejos, episódios altamente violentos que apontam para os modos de homens e mulheres subverterem a ordem instituída mediante a prática de crimes por vingança, maldade ou mesmo para garantia da própria sobrevivência. O objetivo central desta tese, intitulada “Entre o machado e o punhal: Configurações da violência em *Tutaméia* (*Terceiras Estórias*) de João Guimarães Rosa”¹, é examinar a violência enquanto componente estético e temático importante em alguns contos desse livro.

Para tanto, no primeiro capítulo, tecemos considerações sobre a estrutura de *Tutaméia* – sua composição com quatro prefácios e quarenta narrativas curtas –, com o propósito de apresentarmos melhor a obra e sua organização. Revisitamos também, nesse capítulo, parte da fortuna crítica em torno desse livro, destacando investigações que recepcionaram a obra à época de seu lançamento, recorrendo a estudos mais recentes que analisaram a construção de *Tutaméia* com quatro prefácios e pesquisas que investigaram a presença da violência em algumas narrativas do texto em questão. Estabelecemos ainda diálogos com dois importantes estudos do crítico João Adolfo Hansen, o livro *O o: a ficção da literatura em Grande sertão: veredas* (2000) e o artigo “A imaginação do paradoxo” (2006), para refletirmos sobre o processo de esvaziamento de categorias preestabelecidas a que Rosa procede, com o fito de questioná-las, propondo narrativas que indagam uma concepção de história enquanto processo homogêneo e estável, constituindo ficções que desestabilizam os lugares comuns da língua, da literatura, da cultura e da sociedade. Notamos que esse raciocínio que identifica o esvaziamento de lugares comuns ocorre em narrativas de *Tutaméia*. Para comprovar essa hipótese, exemplificamos com as narrativas “O outro ou o outro” e “Estória nº 3”.

No segundo capítulo, enfocamos os quatro prefácios por apresentarem ideias importantes sobre a concepção do autor acerca de paradoxos e as relações entre História e

¹Dada a complexidade que seria proceder à atualização ortográfica de textos de Guimarães Rosa, tendo em vista a reconhecida originalidade de sua escrita, optamos por manter a grafia das palavras e transcrevê-las nas referências e citações textuais feitas aqui tal qual está na edição que adotamos, de 2001, para a elaboração desta tese. Optamos por não fazer a atualização ortográfica conforme o acordo ortográfico vigente (desde 2009) com vistas a não cometer nenhum erro involuntário nessa tarefa que, a propósito, excederia nossas habilidades e a proposta de nosso projeto de pesquisa. Em coerência com esse método adotado, de manutenção da ortografia tal qual está nas edições consultadas, mantivemos esse padrão também nas citações retiradas dos demais livros e textos citados neste trabalho.

estória. Para compreendermos a oposição entre estória e História assinalada por Rosa no primeiro prefácio, “Aletria e Hermenêutica”², recorremos a Walter Benjamin, quando esse fez críticas à história oficial em “Teses sobre o conceito de história” (1940) e a Marli Fantini, que explora, em *Guimarães Rosa: Fronteiras, margens, passagens* (2008), a tensão entre estória e história. Investigamos também nesse segundo capítulo a noção de contranarrativas, proposta pelo escritor argentino Ricardo Piglia, para compreender a literatura enquanto discurso de resistência diante das ficções produzidas pelo Estado.

Aqui, salientamos que, embora os prefácios de *Tutaméia* sintetizem procedimentos estéticos e temáticos recorrentes nas obras de João Guimarães Rosa, não os compreendemos como textos que expliquem didaticamente as narrativas constantes especificamente nesse livro. Os pensamentos veiculados por Rosa nos prefácios não dialogam exclusivamente com os contos de *Tutaméia*, mas são reflexões sobre a escritura artística, artes em geral, filosofia, entre outras formas de conhecimento e estética. Os contos do livro, em sua maioria, organizam-se com base em paradoxos, por isso se fez necessária a investigação acerca dessa categoria, bem como o questionamento que esses paradoxos fazem acerca do bom senso e das realidades preconcebidas. Para tanto, dialogamos com Gilles Deleuze, a partir de sua obra *A Lógica do Sentido*, e recorremos a sua noção de literatura enquanto agenciamento que força e violenta o pensamento.

A partir dessas reflexões, notamos que os paradoxos são formas de agenciamento³ que violentam o ato de pensar e constituem propostas de reflexão para além do senso comum. Observamos, no segundo capítulo, a relação entre paradoxos e as diversas formas de violência expressas em algumas narrativas de *Terceiras Estórias*. A violência, à maneira do paradoxo, questiona o senso comum e desafia categorias preconcebidas, revolvendo relações estáveis e propondo novas formas de compreender a realidade. No entanto, para além dessa constatação, sentimos a necessidade de investigar a paradoxal base do fenômeno denominado violência.

Para promover essa discussão acerca da violência, construímos o terceiro capítulo desta tese com o intuito de dar maior embasamento para analisar as configurações da violência nas narrativas selecionadas neste nosso estudo. Notamos que a violência carece de

² Outra opção que fizemos com o intuito de guardar fidedignidade às ideias de Guimarães Rosa – além da manutenção da ortografia nos textos desse autor como essa se apresenta na edição consultada na elaboração desta tese (2001), como foi esclarecido na nota anterior – foi adotar a designação de "estória", e não "história", como seria a recomendação etimológica, para nos referir às narrativas de *Tutaméia*, assim como o autor convencionou chamá-las. A explicação dada pelo autor, para tal convenção, será exposta oportunamente no segundo capítulo desta tese.

³ Deleuze em *Crítica e clínica*, no texto “A literatura e a vida”, afirma que: “A literatura é agenciamento coletivo de enunciação” (1997: 15). Por agenciamento compreendemos um acoplamento de um regime de signos que questiona a estabilidade da língua e do pensamento.

uma definição única e consensual, pois apresenta várias formas de conceituação, constituindo-se enquanto conceito interdisciplinar e polêmico. Para essa discussão, convocamos Hanna Arendt, Michel Foucault, Jaime Ginzburg, Tânia Pellegrini, Roberto da Matta, dentre outros estudiosos, cujas investigações abordam a violência em suas diversas facetas. As discussões propostas por esses autores nos serviram para estabelecer um diálogo mais produtivo com as narrativas que plasmam a violência em *Tutaméia (Terceiras Estórias)*.

É notável nessa obra de Guimarães Rosa que “as violências” – utilizamos o plural porque identificamos, não apenas um, mas vários tipos de violência nas narrativas de *Terceiras Estórias* – eclodem quando surge a necessidade de imposição de um novo poder, quando há algum tipo de disputa por controle ou quando a vida do outro é considerada sem valor algum. A violência surge, por vezes, como um meio, e a finalidade é algum tipo de libertação, mesmo que, para isso, seja necessário executar o oponente de forma terrível, conforme nos mostram algumas narrativas cuja violência é explícita. Os estudiosos escolhidos para melhor entendimento do conceito de violência, que já citamos aqui, abordam questões interessantes, acerca do tema, de suas manifestações e como esse tema é compreendido discursivamente no Brasil. Notamos que há pontos de confluência entre algumas dessas considerações teóricas acerca do tema em questão e sua ficcionalização em *Tutaméia*.

Arendt questiona a falta de especificidade do conceito de violência, bem como o reduzido número de estudos acerca dessa categoria. Em *Da Violência* (1969), obra que visa à investigação desse conceito, ela destaca que a presença da violência na sociedade é incontestável e, por ser tão percebida, pode ser banalizada. Ao banalizar atos violentos, naturaliza-se a violência em suas várias formas de manifestação, desconsiderando-se, desse modo, seu caráter altamente complexo.

A reflexão arendtiana destaca que compreender a violência como processo biologicamente justificado oferece explicações para, por exemplo, a legitimidade das guerras, pois ao se considerar a violência intrínseca ao homem é como se o ser humano necessitasse de atos violentos, como única forma de resolução de conflitos, para sobreviver. A autora questiona a compreensão da violência enquanto ações que ocorrem em virtude da anulação da racionalidade.

Arendt ressalta ainda que o fenômeno age no sentido de equilibrar a sociedade e não pode ser desumanizado. A questão que daí se deriva é entender por que razões a violência apareceria como forma mais eficaz de conseguir esse equilíbrio.

Para Michel Foucault, violência e poder não são sinônimos. O poder não é uma categoria definida *a priori*. Foucault compreende o poder enquanto prática social histórica e situada, constituída pelo entrecruzamento de relações, que são mutáveis, não existindo poderes eternos e inquestionáveis. Em meio a essa discussão, a violência, que não é tema central para Foucault, seria uma forma para construir essas relações e também para mudá-las (2000: 8).

A violência está presente em diversas obras da literatura brasileira e representa o funcionamento de parte da nossa sociedade. Em *Crítica em tempos de violência* (2010: 78), Jaime Ginzburg destaca que a violência na literatura brasileira se inscreve em situações de conflito e, para escapar a essas situações, há a configuração de novas violências, instaurando, desse modo, um círculo vicioso, cujo término é imprevisível.

Para Tânia Pellegrini, em “As vozes da violência na cultura brasileira contemporânea” (2005), a violência pode ser compreendida como um elemento constitutivo que organiza, perpassa e condiciona a expressão simbólica, processo que ocorre, conforme Pellegrini, com uma parte considerável das culturas tributárias da exploração colonial (2005: 134).

Roberto Da Matta, em seu texto “As raízes da violência no Brasil: reflexões de um antropólogo social”, ressalta que a violência constitutiva de nossa cultura é objeto dos mais diversos discursos. O antropólogo destaca dois principais discursos sobre a violência no Brasil: o teórico erudito e o senso comum ou popular. O discurso erudito promove discussões que atribuem os atos violentos a causas econômicas e estruturais, construindo justificativas que apontam a violência como algo provocado pelo sistema. Já o discurso que emerge do senso comum restringe-se a casos cotidianos de violência. Para Da Matta, o discurso sobre a violência formulado pelo senso comum compreende esse fenômeno como resultante de um desequilíbrio entre “fortes” e “fracos”. Esse tipo de discurso não atribui a violência a causas econômicas, mas a questões relacionadas à moralidade e à maldade, por exemplo. Não ultrapassa o nível episódico, pois centra um processo amplo em ocorrências (1982: 23). O estudioso acredita que os dois discursos resultam de uma dicotomia da cultura brasileira: o discurso legal e o discurso pessoalista. Da Matta evidencia que a violência é um fenômeno multifacetado e tem como marca principal a anulação do “outro”.

Para Nilo Odália, em *O que é violência*, o homem, para garantir a própria sobrevivência, tem uma capacidade excepcional de produzir violência (1983:14). A violência funcionaria como uma resposta ao meio, e as leis funcionariam como as balizas da violência, marcando quanta violência seria permitida em determinada sociedade (1983: 37).

Segundo Michel Misse, em *Malandros, marginais e vagabundos & a acumulação social da violência no Rio de Janeiro* (1999), tese que analisa o fenômeno da violência no Rio de Janeiro e propõe interessantes discussões conceituais, a violência é plural, pois se configura dentro de um amplo processo e tem tanto um caráter retrospectivo quanto preventivo: retrospectivo porque um grupo pode praticar a violência e não reconhecê-la como tal no momento da prática, somente assumindo a violência quando ameaçado por alguma sanção, e preventivo porque muitas vezes a violência previne mais violência. É de se notar ainda que a multiplicidade da violência ocorre em virtude dos pares envolvidos, do que está em jogo e do que é alcançado por meio de um ato violento que, em geral, tem um matiz negativo, pois visa à anulação de alguma alteridade (1999: 43).

Em “Três teses sobre a violência – Violência e alteridade no contexto contemporâneo, algumas considerações filosóficas” (2001), Ricardo Timm de Souza analisa as relações entre violência e alteridade. Para tanto, propõe três teses para articular e compreender as categorias em questão. Dessas três, destacamos duas, mais pertinentes para este trabalho. A primeira tese de Timm diz que tudo aquilo que compreendemos como violência relaciona-se à negação de uma alteridade (2001: 8). A segunda tese diz respeito à percepção fragmentada de tipos de violências mais notáveis e à ausência de articulação de violências pontuais a amplos processos que anulam alteridades (2001:9).

Yves Michaud, em *A violência* (2001), explora a etimologia do vocábulo, destacando que se origina do latim *violentia*, cuja significação está no mesmo campo semântico de força, por exemplo. O autor destaca ainda a conexão de violência com *vis*, ressaltando que a violência relaciona-se a recursos para exercer a força vital, a potência, sobre os demais (2001: 8).

Podemos observar que o conceito de violência, com base na discussão previamente estabelecida, apresenta algumas características: imposição, força ou valores; negação de alteridades; conflito entre poder privado e poder público; resposta a um sistema opressor e configurações diversas. Essas características da violência estão presentes em nosso objeto de pesquisa, pois *Tutaméia* configura diversos tipos de violência nas narrativas que compõem o livro. No quarto capítulo desta tese, após incursão teórica que nos permitiu uma melhor aproximação do texto literário de Guimarães Rosa, passamos à análise de alguns contos de *Tutaméia* em que identificamos manifestações de violência, sendo elas explícitas ou implícitas. Das quarenta narrativas, selecionamos estas: “Antiperipléia”, “Arroio-das-Antas”, “A vela ao diabo”, “Azo de almirante”, “Barra da Vaca”, “Como ataca a sucuri”, “Curtamão”, “Desenredo”, “Droenha”, “Esses Lopes”, “Estória nº3”, “Estoriinha”, “Intruge-se”, “No

prosseguir”, “Quadrinho de estória”, “Sinhá Secada” e “- Uai, eu?” Dezessete narrativas nas quais identificamos manifestações implícitas ou explícitas da violência e que apresentam essa categoria como eixo central nos textos, a partir do qual as outras temáticas se organizam.

Nas obras de Guimarães Rosa, é no sertão onde há maior incidência de atos violentos. Ao fazermos a cartografia dessas ambiências e personagens rosianos envolvidos com a violência, notamos que os protagonistas são, geralmente, os sertanejos, o capiau ou o trabalhador/trabalhadora iletrado(a). Porém, nossas análises contrariaram essa afirmação, conforme demonstraremos no quarto capítulo, pois observamos em algumas narrativas a presença de um doutor, por exemplo, como mentor intelectual dos crimes. Desfilam em *Tutaméia* homens fracos, ex-valentões, viúvas, mulheres jovens, loucos, abandonados, forasteiros, seres que ou são agentes ou vítimas da violência, desempenhando, por vezes, o duplo papel de agressor e vítima de forma alternada ou concomitante. Além dessa extensa galeria, notamos certos personagens aparentemente secundários, mas que, à força de uma segunda leitura, mostraram-se como os mais violentos, mesmo sem desferirem um único tiro.

Tutaméia (*Terceiras Estórias*) nos chamou atenção tanto pela presença das diversas formas de violência – contra um indivíduo ou um grupo – quanto pela desmedida inventividade formal das narrativas, um dado importante que procuramos analisar, pois observamos que a concisão que caracteriza os contos do livro produz efeitos variados, com grande revelo para o aumento da tensão narrativa. As quarenta narrativas de *Tutaméia* formam um *corpus* em que a invenção e a criatividade não conhecem limites e atingem o máximo de concisão, em virtude do suporte, um periódico, em que boa parte dessas estórias foi originalmente publicada.⁴

A condensação dos contos de *Tutaméia* não implica que a leitura dessas narrativas seja simples ou fácil. Em cada texto, há um universo a ser explorado, pois a forma comprimida das narrativas injeta nas estórias complexidade estética e formal. Paulo Rónai aponta que:

Por menores que sejam, esses contos não se aproximam da crônica; são antes episódios cheios de carga explosiva, retratos que fazem adivinhar os dramas que moldaram as feições dos modelos, romances em potencial comprimidos ao máximo. [...] [Em *Tutaméia*, há] cenários ermos e rústicos, intocados pelo progresso, onde a vida prossegue nos trilhos escavados por uma rotina secular, onde os sentimentos, as reações e as crenças são os de outros tempos (1991:531).

⁴ Willi Bolle afirma que a maior parte dos contos foi escrita de maio de 1965 a fevereiro de 1967. (*Apud* SANTOS, 2008: 77). Em Santos (2008), há a informação de que algumas das estórias que compõem *Tutaméia* foram publicadas na revista médica *Pulso*, editada no Rio de Janeiro. Paulo Rónai (1991: 531) afirma que a extensão das estórias era imposição dessa revista em que a maioria delas foi publicada. Novis afirma que os contos de *Tutaméia* enfatizavam o mínimo, o quase-nada (NOVIS, 1989: 22).

Almejamos com esse trabalho contribuir para estudos que investiguem a confluência entre linguagem, ficção e violência na literatura brasileira, promovendo reflexões sobre as concentradas narrativas de *Terceiras Estórias*, sua linguagem e as variadas formas de violência que os contos apresentam.

Associam-se à eclosão da violência os sentidos de barbárie, desordem, sofrimento e outras consequências, todas consideradas como negativas, mas, por vezes, esquece-se de que seu surgimento relaciona-se a processos mais amplos, como a resistência à dominação ou a necessidade de sobrevivência em um meio hostil, que contribui para o aviltamento do homem. Nos contos de violência de *Tutaméia (Terceiras Estórias)*, observamos tanto a negativização da violência quanto sua positivação. Tal aspecto nos fez pensar na articulação de práticas violentas ao contexto social e histórico ficcionalizado pelas narrativas em tela, contos enquadrados na época da inserção do Brasil na esteira da modernização ocidental. Inserção essa que não foi igualitária, mas, muito pelo contrário, construiu uma numerosa contraparte de excluídos e marginalizados que desfilam nas obras de Guimarães Rosa e são comumente associados a atos de violência para a manutenção da própria vida e subversão de uma ordem opressora.

CAPÍTULO 1

***Tutaméia*: estrutura, fortuna crítica e a presença de quadros violentos**

Tutaméia (Terceiras Estórias) (1967) é uma obra que se caracteriza pelo intenso uso da metalinguagem e de experimentações verbais. O livro apresenta quatro prefácios – “Aletria e Hermenêutica”, “Hipotrérico”, “Nós, os temulentos”, “Sobre a escova e a dúvida”. Além disso, desenvolve quarenta narrativas curtas e ágeis, mas nem por isso fáceis à primeira leitura, e nem mesmo à segunda. Os contos versam sobre casos diversos: viagens de vaqueiros, encontros com ciganos, homicídios por vingança e honra, violência na comunidade, forasteiros de passado incerto e valentões redimidos. Toda essa diversidade temática se presta a surpreender uma série de conflitos entre ordens culturais distintas em um sertão cuja balizagem, algo intemporal, com substratos históricos do Brasil de fins do século XIX e meados do século XX, situa-se em um contexto de inserção do Brasil no processo de modernização ocidental.

A imagem rosiana desse processo de modernização brasileira registra uma movimentada contraparte formada por ciganos, valentões, forasteiros, amantes abandonados no meio do sertão, enfim, por personagens cujas vozes emergem de espaços marginalizados, inseridos em um amplo sistema de opressão. Guimarães Rosa, em boa parte de suas obras, confere voz, volume e circulação a essas minorias reificadas e alijadas dos circuitos socioculturais e econômicos, possibilitando-lhes, assim, de questionar e enfrentar situações opressoras. Ao abrigar, no corpo de seu texto, as minorias por ele eleitas, a exemplo das supra mencionadas, o autor compartilha com elas discursos que provocam a restituição daquilo que as dota de humanidade.

Os episódios narrados em *Tutaméia* são aparentemente corriqueiros em uma sociedade marcada pela violência. Conforme asseverado em outra passagem deste texto, na obra, figuram homicídios por motivo torpe, a exemplo de vinganças, traições, envenenamentos, roubos. Tais fenômenos apresentam, em suas filigranas discursivas, modos de organização social e filosófica de parte do Brasil rural. Segundo Tânia Pellegrini, em “As vozes da violência na cultura brasileira contemporânea” (2005), a violência surge como marca constitutiva da cultura brasileira, e não somente em produções contemporâneas, que foi o *corpus* escolhido pela estudiosa. A temática é recorrente na literatura brasileira como um todo, a exemplo da produzida por Guimarães Rosa, sendo explorada a partir de matizes os mais diversos e configurando-se enquanto organizadora da “própria ordem social e, como

consequência, [d]a experiência criativa e [d]a expressão simbólica, aliás, como acontece com a maior parte das culturas de extração colonial” (2005: 134).

Jaime Ginzburg, em *Crítica em tempos de violência*, ao analisar a produção de alguns escritores brasileiros, como Graciliano Ramos e Guimarães Rosa, salienta que a violência em nossas letras surge de forma antagônica, caracterizando processos sociais brasileiros. Ginzburg destaca, em *Grande Sertão: veredas*, que Riobaldo, narrador-protagonista do romance, tem orgulho de ser componente de um grupo assassino, mas, ao mesmo tempo, reflete sobre a possibilidade de ser vítima dessa violência. Ao adotarmos essa linha de raciocínio, podemos observar em *Tutaméia* que um personagem pode ser associado a um grupo que sofre violência e, simultaneamente, esse mesmo personagem pode transformar-se em agente, ou seja, autor de atos violentos, respondendo ao sistema opressor com mais opressão, isto é, com ações e discursos que justifiquem seus atos, conforme veremos na nossa leitura dedicada ao conto “Esses Lopes”.

A presença da violência foi um aspecto cabal para algumas das nossas investigações em *Tutaméia*. Os estudos a seguir procuraram compreender como a violência surgia em alguns dos contos do livro, a partir do destaque conferido às relações entre violência e modernidade. José Márcio Camargo (2002), em *Verdade e Nomadismo: leitura de quatro contos de Tutaméia, de João Guimarães Rosa*, analisa as narrativas “Desenredo”, “Faraó e a água do rio”, “O outro ou o outro” e “Zingaresca”. Nesse estudo, Camargo dialoga com a noção de verdade para a metafísica ocidental, pontuando conflitos entre personagens que representam ordens culturais bem distintas. Em “Desenredo”, explora a relação entre o crédulo personagem Jó-Joaquim e sua amada insubmissa, a qual somente retorna a casa após a desconstrução de um passado negativo. Já em “Faraó e a água do rio”, “O outro ou o outro” e “Zingaresca”, são analisadas as relações entre a cultura supostamente civilizada e a cultura nômade dos ciganos. Camargo, com essa pesquisa, tangencia temas relacionados à violência em *Tutaméia*, seja essa violência explícita, como é o caso de “Desenredo”, ou implícita, como a possibilidade de conflito delineada em “O outro ou o outro”.

Danielle Corpas, em artigo intitulado “Notas sobre Tutaméia” (2012), explora as relações entre processos sociais considerados anacrônicos, em um contexto de modernização, e a presença de elementos estéticos e mentalidades que entram em confronto com esses processos. Ela destaca que a violência explícita tem menos destaque do que em outras obras de Guimarães Rosa, produzidas até 1956. Acreditamos que essa afirmação é válida se *Tutaméia* (1967) for comparada a *Grande Sertão: Veredas* (1956), por exemplo, mas em termos gerais, consideramos que os episódios violentos em algumas das narrativas de

Terceiras Estórias apresentam a configuração da violência de maneira bem explícita, conforme nossas análises visam demonstrar. Concordamos com Corpas no que diz respeito às relações entre violência e permanência de processos sociais que aparentemente estão defasados em relação à modernidade. Ao tensionar a existência da anomia, do patriarcado, do valentão com a eclosão de um tipo social que reverte - de frágil para forte - condição física e psicológica, as narrativas eleitas criam parselhas que aí funcionam como um dos processos desencadeadores de impulsos e ações violentos. Isso revelaria, conforme a autora, uma mentalidade que não se estrutura somente pela “mitificação” da experiência, ou seja, as narrativas violentas da obra questionam, além disso, lugares secularmente estabelecidos, propondo uma aguda revisão dos papéis sociais desempenhados pelos personagens.

Maria Morais (2013), em “A violência famigerada: o público e o privado, a lei e a regra em Guimarães Rosa”, investiga a constituição do Estado Moderno a partir da violência no conto “Uai, eu?” de *Tutaméia*. A autora parte da premissa de que Guimarães Rosa, sob a perspectiva da violência, constitui um estudo do Brasil moderno. No conto, a pesquisadora destaca que o discurso do personagem Jimirulino apresenta a violência como algo que, sendo naturalizado, não é passível de condenação moral e que pode ser lido como um dos ingredientes que participa do processo de legislação no Brasil rural, em processo de modernização, produzindo uma nação eivada de contradições: de um lado, a lei pública, aparente; de outro, a lei pessoal, específica para a resolução de conflitos pontuais. Os três estudos a que aludimos, de Camargo, Corpas e Morais, apresentam ideias importantes para a compreensão da violência em *Tutaméia* e as relações que são destruídas ou reconstruídas a partir da eclosão de atos violentos.

Notamos que o irromper da violência articula-se tanto a uma leitura do Brasil rural ainda não integrado ao contexto da modernização, quanto a uma consciência da linguagem e seus modos e limites de representação. Além de questionar o papel de valentões e apresentar a violência como a única forma possível de libertação em algumas narrativas, Guimarães Rosa, questiona, por exemplo, o próprio modo de representar ficcionalmente tais limites, constituindo, assim, uma linguagem compromissada com as potencialidades do elemento linguístico. A língua proposta por Rosa é capaz, inclusive, de manifestar possíveis resoluções para problemas vivenciados pelos personagens, isto é, as soluções estéticas não refletem apenas escolhas lexicais ou processos morfossintáticos de organização discursiva, mas também simbolizam impasses e conflitos vivenciados pelos personagens, revelando, assim, a íntima relação entre forma e conteúdo, como, por exemplo, o termo utilizado neste trecho do conto “Como ataca a sucuri”, constante em *Tutaméia*: “O terrível homem cidadão, azougado

da cabeça, *xê*, pensando ferros e vermelhos” (ROSA, 2001:64, grifo nosso). O vocábulo “xê”, que pode funcionar como interjeição no excerto citado, pois enfatiza a desconfiança de Pajão, morador do brejo, por Drepes, visitante, sugere ainda uma associação à palavra grega *xénos*, que significa estrangeiro. A narrativa em questão tematiza o conflito entre um homem da cidade em busca de uma perigosa serpente – a cobra-grande – e seu anfitrião, o desconfiado Pajão, conhecedor da *sucruíú*, a serpente procurada por Drepes. A inserção do termo “xê”, conforme se observa, dialoga com a posição do personagem citadino, um estrangeiro no brejão.

Ao lado dos aspectos da violência, não podemos deixar de notar a existência dos quatro metaprefácios acima mencionados, tendo em vista que eles, ao falar da linguagem que os constitui e que constitui as narrativas das “terceiras estórias”, enrodilham sobre si mesmos, abraçam-se, e abordam os processos de construção da escritura artística. Desse modo, fornecem aos leitores quatro portas de entrada, e também de saída, possibilitando a construção de um texto que não se enquadra em apenas um tipo de leitura prototípica, mas que testa a versatilidade do processo de leitura. Quatro prefácios, quatro entradas, quatro formas de caracterizar o funcionamento de uma metapoética podem sugerir *Tutaméia* como um livro múltiplo, pois a cada abraço, a cada nova inflexão dos metaprefácios sobre si próprios e sobre a metapoética experimental das narrativas, surgem novas possibilidades de leitura e novas formas de recepção.

Tutaméia entrou para a série literária brasileira à maneira de um experimento, um exercício formal de Rosa. Acreditamos que essa obra não é somente mero exercício de habilidades artísticas, mas, sobretudo, é uma aventura textual que sintetiza, concentra e evidencia características encontradas em outros livros desse escritor mineiro e mesmo em outras obras da literatura brasileira.

A existência de quatro prefácios entremeados com quarenta narrativas curtas subverte o procedimento habitual de se adotar, em textos escritos, somente um prefácio. Ao empregar quatro prefácios, Guimarães Rosa parece desafiar leitores e críticos a repensar e redimensionar seu horizonte de expectativa estrutural e estética. Um livro de quatro prefácios, quatro cabeças, oferece inúmeras chaves de leituras. Uma possibilidade é se iniciar a leitura não necessariamente a partir do primeiro conto, mas de qualquer um dentre eles: ou seja, a ordem da leitura não altera o produto da obra.

Outra possibilidade surge com a evidência de que os prefácios, em geral, são dotados de um caráter metapoético e, nesse sentido, abordam o funcionamento da linguagem artística e seus contrapontos com a linguagem cotidiana. Desse modo, há o interesse pela qualidade

metalinguística do discurso, de sorte que o código versa sobre si mesmo, conferindo destaque ao mecanismo de significação das anedotas. As ideias constantes nos prefácios relacionam-se a várias obras de Guimarães Rosa, não se restringindo a funcionar como um manual didático de leitura de *Tutaméia*. Não é interessante forçar leituras desse livro associando prefácios e narrativas como se essas fossem meras consequências daqueles. Guimarães Rosa dialoga sobre processos de constituição de ficções, sobre a relação entre anedotas e estórias, sobre a tênue linha que separa um texto reconhecidamente sério de um texto que se quer anedótico. Temos por meio dos quatro prefácios o acesso a uma miscelânea de temas, argumentos, ideias, estruturas inusitadas, estranhamentos e ruptura de convenções linguísticas estereotipadas, que permeiam toda a poética rosiana, constituindo as narrativas mescladas de *Terceiras Estórias*.

Publicado em 1967, poucos meses antes da morte do seu autor, *Tutaméia* não recebeu a mesma atenção que a crítica dedicou a outras obras de Guimarães Rosa como, por exemplo, *Grande Sertão: Veredas* e *Corpo de Baile*. De certa forma, esses dois livros absorveram durante muito tempo a atenção de pesquisadores brasileiros e estrangeiros. *Tutaméia*, nesse sentido, permaneceu quase como um livro à parte quando comparado às demais obras do autor. Desde sua publicação, atesta-se o surgimento de estudos críticos em torno da obra, no entanto, não é uma crítica quantitativamente expressiva. Acreditamos que isso se deveu ao fato de que essa foi a última obra de um autor que, anos antes, havia lançado dois livros amplamente reconhecidos pela crítica, *Grande Sertão: Veredas* e *Corpo de Baile*, que pareciam apresentar o máximo de inovações possíveis. No entanto, a eles sobreveio *Tutaméia* com a radicalização das inovações estéticas já colocadas em prática por Rosa. Outros fatores que também podemos destacar, e que ajudam a entender a escassez de material acerca da obra, é o suporte original de publicação dos contos da obra – jornais e revistas, como já explicitado em nota na introdução desta tese – e a concisão das estórias que, por serem curtas, em termos de número de páginas, como as narrativas anteriores, apresentam uma ilusória simplicidade ou mesmo o aparente caráter de “brincadeiras” verbais de que Rosa teria lançado mão para ilustrar sua engenhosidade artística.

Salientamos que compreender *Tutaméia* como testamento ou legado artístico de Guimarães Rosa nos parece uma leitura um tanto quanto cômoda, pois diminui ou oblitera a possibilidade de ler as narrativas que compõem esse livro – prefácios e contos – em sua especificidade. Ora, se todas as obras anteriores mereceram atenção particularizada da crítica, por que *Tutaméia* parece ser um projeto especial, um resumo de qualidades estilísticas e temáticas amadurecidas e experimentadas pelo escritor mineiro? Advoga-se não a colocação

de *Terceiras Estórias* entre as principais obras do autor, mas como uma obra tão interessante quanto as demais e que apresenta questões peculiares, passíveis de problematização, tais como a concisão no plano linguístico, a elaboração de paradoxos e os quadros de violência configurados em algumas narrativas.

Destacaremos a seguir parte da fortuna crítica constituída em torno de *Tutaméia*, procurando observar que aspectos foram privilegiados por alguns estudiosos dessa obra e que critérios foram considerados fundamentais para o relacionamento crítico entre esses estudos e a obra rosiana.

Antes de iniciarmos a revisão crítica de parte da fortuna de *Tutaméia*, é importante comentar três estudos de João Adolfo Hansen, intitulados *O o: a ficção da literatura em Grande sertão: veredas* (2000), “A imaginação do paradoxo” (2006) e “Forma literária e crítica da lógica racionalista em Guimarães Rosa” (2012), em virtude de suas contribuições para a interpretação das obras de Guimarães Rosa. Na primeira investigação, Hansen pontua que *Grande Sertão: Veredas* rompe com a ideia de representação. Para o estudioso, esse romance de Guimarães Rosa sinaliza com a dissolução e a fragmentação de identidades e de representações, promovendo esvaziamentos de categorias identitárias propostas para o Brasil. Essa dissolução, provocada pelas falas que atravessam o discurso, promove tensões e quebras que fragmentam cada vez mais as representações instituídas na obra em questão.

Vejamos que esse raciocínio pode ser aproveitado para pensarmos, por exemplo, a narrativa “O outro ou o outro”, de *Tutaméia*. Nesta estória, é narrado um encontro entre um delegado e um grupo de ciganos. Um desses ciganos se destaca entre os demais, chama-se Prebixim. Esse personagem é realçado pelo narrador por desempenhar funções indefiníveis, diferentemente dos outros colegas, que empregam força em trabalhos manuais. Ele se dedicaria a um ofício metafísico, não pragmático: “*É o que não se vê, bah, o de que a gente nem sabe*” (ROSA, 2001: 157). O delegado – Tio Dô – foi encarregado de verificar uma denúncia de furto na localidade do ão, por onde os ciganos haviam passado.

Tio Dô manifesta simpatia por aquele que seria seu oposto, o cigano. O delegado representa a instituição de uma ordem, de um poder reconhecido por outra região, é justamente por isso que, para investigar o caso de furto, ele vai ao local onde os ciganos estavam arranchados. Os ciganos, por sua vez, simbolizam a desordem e, em razão disso, são alvo de suspeição. A narrativa principia estabelecendo os limites entre as categorias de ordem e desordem, confiança e suspeita, demarcando as fronteiras que separam Tio Dô e Prebixim, e também as fronteiras internas ao grupo de ciganos, dentre os quais há um que realiza um trabalho diferenciado. O narrador apresenta as categorizações – Tio Dô, um delegado;

Prebixim, um cigano. Os dois são diferentes, mas estão em convivência, reafirmando a impossibilidade da unidade, reforçando uma tensão: a do convívio entre alteridades, que desrealiza os lugares sociais estabelecidos. Tio Dô, ao invés de punir os ciganos ou ameaçá-los em virtude do suposto furto, é simpático com Prebixim:

Tio Dô disse-lhe: - *“Amigo, vamos abrir o A?”*

Prebixim elevou e baixou os braços – o colete de pessoa rica. – *“Meu gajão delegado... Sou não o capitão-chefe. Coisa de borra que sou... Que é que eu tenho comigo?”* – questão contristada, estampido de borboleta em hora de trovão.

- *“Você é o calão nosso amigo.”*

Prebixim contramoveu-se, relançou-me um olhar. Aprumara seu eixo vertebral, sorria por todos os distritos do açúcar.

- *“Você hoje está honesto?”* – Tio Dô aumentou.

- *“Hi, gajão meu delegado... Mesmo ontem, se Deus quiser... Deus e o meu São Sebastião!...”* Assentia fácil e automático, como os ursos; dele emanava porém uma boa-vontade muito sutil, serenizante.

- *“Pois, olhe, estão faltando coisas...”*

(ROSA, 2001:157-158).

A narrativa “O outro ou o outro”, apresenta, em seu próprio título, o selo de uma escolha paradoxal: há que se escolher entre alteridades diversas, mas que necessitam uma da outra para existirem. Ela não propõe uma síntese entre as diferenças, mas o reconhecimento de que são diferenças. O outro desliza para o outro, como os objetos supostamente furtados deslizam para Tio Dô após negociações em romenho entre os ciganos.

Hansen, ao analisar *Grande Sertão: Veredas*, sinaliza com o constante deslizamento de sentidos. Destaca que a dissolução, promovida por falas que agenciam discursos diversos, embates entre ordens díspares, não visa à construção de uma unidade plurissignificativa, mas à plurissignificação de identidades em constante tensão. Podemos pinçar outro exemplo de coexistência de identidades tensionadas também no conto “Curtamão”. Nessa narrativa, uma grande edificação é erguida no meio de um povoado arcaico. O narrador é um pedreiro que é convocado pelo personagem Armininho para construir uma casa que seria a concretização do desejo de sua amada. No entanto, a moça acaba por se casar à força com outro homem e abandona o amado. Esvaziado o mote inicial da construção, restam as ressonâncias que a ausência da mulher amada provoca. A partir dessas ressonâncias, o projeto prossegue, não de maneira harmônica, mas em constante tensão, simbolizando a diferença em meio ao povoado, dando, assim, visibilidade ao ambiente atritante e arcaico: “Ventanias em fubás: assaz destorciam os rostos, vi como é que o povo muda. Agora, comigo e por pró estavam, vivavam: – *A casa é progresso do arraial!* – instantes arras” (ROSA, 2001:71).

Segundo Hansen, em *O o: a ficção da literatura em Grande sertão: veredas*, o texto não representa objetivamente algo pré-estabelecido, não podendo, portanto, ser reduzido a um discurso sobre a realidade, sobre ideias, idiossincrasias. Enquanto máquina que forja a si mesma e ao outro, o texto não elimina tensões, antes as intensifica: “o texto é um produto que encena, em sua constituição, as formações contraditórias da matéria linguística em que se recorta, expondo-lhes os limites e as particularidades de usos” (2000: 29).

No segundo artigo - “A imaginação do paradoxo” (2006) - Hansen reflete sobre as estratégias discursivas empregadas no diálogo estabelecido entre Rosa e Günter Lorenz, em entrevista realizada durante o Congresso Internacional de Escritores realizado em Gênova, em 1965, destacando que Rosa constitui seu discurso por meio de paradoxos, juxtapondo argumentos contrastantes, simultaneamente válidos, processo que, conforme notaremos, será largamente utilizado em *Tutaméia (Terceiras Estórias)*. Conforme Hansen:

Falando por paradoxos – e insistindo no valor deles em oposição ao lógico em seus livros –, 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 (2006:104).

Instado por Lorenz a falar sobre política, Rosa oscila entre dois posicionamentos: afirma que um escritor não deve se ocupar desse tema, no entanto, reconhece que escritores têm um compromisso e que ele mesmo, Guimarães Rosa, talvez fosse um tipo de político. Hansen pontua que esse seria o principal paradoxo contido na entrevista, expresso ao longo do diálogo por meio de sutis contraposições entre termos que passam a ser contrastivos no discurso de Rosa, ou seja: político e compromissado com o homem, ou melhor, movido pelo espírito de missão: “Embora eu veja o escritor como um homem que assume uma grande responsabilidade, creio, entretanto, que não deveria se ocupar de política; não desta forma de política. Sua missão é muito mais importante: é o próprio homem” (LORENZ, 1991: 63). Outro paradoxo rastreado na entrevista diz respeito à opção por personagens não intelectuais. O entrevistador surpreende-se com a opinião de Rosa, que afirma: “minhas personagens, que são sempre um pouco de mim mesmo, um pouco muito, não devem ser, não podem ser intelectuais, pois isso diminuiria sua humanidade” (1991: 92).

Esse paradoxo radica na condição do próprio escritor – homem culto, intelectual, poliglota – e sua opção por personagens que apresentam outro tipo de sabedoria, tão válida quanto à do intelectual, pois o escritor afirma categoricamente não suportar “essas figuras intelectuais, dos quais se espera que a qualquer momento lhes brotem da boca bolas de papel”

(1991: 93). Optando pela via do ilógico, Rosa parece acreditar que a literatura que segue por esse caminho constitui-se como discurso mais significativo e com capacidade de vencer barreiras temporais. Atentemos para o fato de que a lógica, para o escritor, assume um tom negativo, algo aproximado da política, pois ambas surgem como domínios que aprisionam o homem em um restrito circuito de sentidos já cristalizados, incapazes de questionar a linguagem. Acerca da lógica, Rosa lança o seguinte pensamento: “A lógica, prezado amigo, é a força com a qual o homem algum dia haverá de se matar. Apenas superando a lógica é que se pode pensar com justiça. Pense nisto: o amor é sempre ilógico, mas cada crime é cometido segundo as leis da lógica” (1991: 93).

Os paradoxos sobre os quais se arquiteta o discurso de Rosa subsidiam suas opções estéticas e ideológicas, concretizadas em discursos que, além de criticar usos linguísticos cotidianos, a “goma-arábica da língua quotidiana”, expressão utilizada em um dos prefácios de *Tutaméia* (ROSA, 2001: 30), refletem também sobre relações sociais cristalizadas em modelos de convivência específicos como, por exemplo, o convívio, no sertão, entre valentões e moradores de alguma comunidade.

Há em *Tutaméia* narrativas que problematizam essas relações tipificadas, em que o valentão perpetua-se com um poder simbólico sobre os demais; poder, em geral, conquistado violentamente. Uma das narrativas que exemplifica bem o processo de crítica a personagens emblemáticos – o valentão sertanejo – é “Estória nº 3”, em que o frágil Joãoquerque assassina a sangue frio o imponente Ipanemão.

No início da narrativa, o medo de Joãoquerque é descrito:

Deus meu, maior mal à maior detença ou a subiteza, *a, a, a*, o Ipanemão! dele era o que se passava, dono das variedades da vida, mandava no arraial inteiro. Mira via o instante e adiante, desenhos do horror: até hoje por isso não pode deixar de querer ainda mais, com históricos carinhos, o seu hoje mais que ex-amante, Joãoquerque, avergado homenzarrinho, que ora se gelava em azul angústia, retornados os beijos, mas branco de laranja descascada, pálido de a ela lembrar os mortos. Ele – o nada a se fazer – pegado pelos entremeios, seus órgãos se movendo dentro do corpo, amarga grossa em fel e losna a língua, o coração a se estourar feito uma muita boiada ou cachoeira. – *Pai do Céu!* – e o Ipanemão era do tamanho do mundo – repetia, falto de mais alma, no descer do suor. Ia-se o dia em última luz. Onde estava sua cabeça? (ROSA, 2001: 87).

Observe-se que Joãoquerque é descrito como um “homenzarrinho”. Esse vocábulo quebra a forma que seria mais previsível: “homenzarrão”, com o “-ão” no lugar de “-inho”. Ao efetuar essa quebra, Rosa insere no lexema um sentido paradoxal: Joãoquerque é um homem pequeno e frágil, mas grande em valentia. A descrição segue de maneira plástica,

cifrando o gradativo pavor em que o personagem é mergulhado quando em presença de Ipanemão. Há, nos trechos iniciais do conto, o desenho de um local social cristalizado: o valentão que a todos assusta, que espalha o terror e pelo qual a comunidade deve ter respeito em virtude do medo que inspira aos outros. Atente-se para a locução em itálico – *Pai do Céu!* –, que percorre a narrativa, e é modificada conforme o estado de espírito de Joãoquerque. “Pai do Céu” é a expressão que traduz o medo e a opressão sofrida diante do valentão, que se afigura enorme sob as lentes do pavor. “*Diabo do inferno!*” (2001: 89) é a expressão que assinala a mudança que se opera no personagem à medida que ele revisa sua condição e identifica que não precisa, necessariamente, ser vítima:

Veio-lhe a Mira à mente; embuçou a idéia. Via: quem vivia era o Ipanemão, perseguindo-o a ele mesmo, Joãoquerque, valentemente. Até os grilos silenciavam. O silêncio pipocava. As corujas incham os olhos. *Diabo do inferno!* – se representou, sem ser do jeito de vítima. Remedava de ele próprio se ser então o Ipanemão, profundo. Tudo era leviano, satisfeito desimportante. O medo depressa se gastava? – caíra nas garras do incompreensível. Então, se levantou, e virou volta. Do mais, enquanto, muito não se sabe (ROSA, 2001: 89).

Ipanemão é focalizado pelo narrador como um homem cruel, que impõe seu poder no arraial por meio do medo e do terror: “[...] cruel como brasa mandada, matador de homens, violador de mulheres, incontido e impune como o rol dos flagelos. [...] dono das variedades da vida, mandava no arraial inteiro” (ROSA, 2001: 87). Joãoquerque sente-se subjogado por um poder que emana de Ipanemão, poder esse que é reconhecido no arraial e instituído mediante violência, representada nas credenciais ameaçadoras que o personagem recebe: “brasa mandada”, “matador de homens”, “violador de mulheres”.

Configura-se o arraial em questão como ambiência arcaica onde não vigora um centro de poder juridicamente institucionalizado. O empoderamento se institui a partir do momento em que o mais forte espalha ameaças com sua fama. Ipanemão é símbolo desse poder e violência arbitrários – “rompedor da harmonia, demoniático [...] cão” (ROSA, 2001:88) –, enquadrando-se na lei do mais forte, distante de amarras judiciais. O conto, em um primeiro momento, tematiza o conflito entre opressor e oprimido, e, em um segundo momento, a possibilidade de libertar-se dessa opressão. O curioso é que essa possibilidade não se constrói com base em diálogo pacífico. Muito pelo contrário: a violência pode se resolver com mais violência. O excerto a seguir apresenta o encontro com o objeto que insufla no personagem a expressão “*Diabo do Céu!*” que funciona como reconhecimento de uma possível solução, concentrada naquele instrumento:

Diante, o galinheiro velho; e ele, ali, de palpa relva. Tirou risco o fino de alguma luz: em machado, encabado, encostado, talvez até enferrujado terrível. Ele não podia pegar em nada, pois com cerrados os punhos, *diabo-do-inferno!* E o pé que continuou no ar. O machado, tal, para tangimento, relatado em sua razão. E, *então, que então*, o que nenhuma voz disse, o que lhe raiou pronto no ânimo. Mais já não parava assim, em al, alhures, alheio, absorto, entrado no raro estado pendente, exilando-se de si. Por modo de não hábito, pegou o machado. *Diabo do Céu!*... – queria dar um assovio. A noite repassava escuro sobre escuros. Caminhou, catou adiante (ROSA, 2001: 89-90, grifos do autor).

A sugestão do machado, encostado, até esquecido, pode funcionar na economia textual como metáfora de uma agressividade latente, de uma ação prestes a explodir. O trânsito entre as locuções, “Diabo do inferno”, “diabo-do-inferno” e “Diabo do Céu”, concretizam os deslizantes sentidos que são atribuídos à violência nessa narrativa: a violência é negativa, se for opressiva, mas pode ser positiva, se for o único meio visualizado para romper o esquema de ameaça.

É dessa forma que o oprimido subverte o sistema de opressão ao qual está submisso. A narrativa sinaliza com a ideia de que o processo de instituição de poder fundamentado na violência tem como única via de resolução outros atos violentos. Tais atos são oriundos, neste conto em específico, de um personagem aparentemente incapaz de cometer um homicídio, dado o seu estado inicial de fragilidade, submissão e medo. A esse estado sucede-se a valentia imprevista, forjada nas malhas de um impulso irrefreável de quem não mais suporta “não ser”, ou seja, viver submetido:

Desconheceram o vindo Joãoquerque, por contra que tanto sabido e visto. Mais o viam desvirado convertido. Foi aliás de modo imoderado, que ele se chegou, rodeando um perigo, com cara de cão que não rosna, em sua covarde coerência: no não querer contenda. Saudou, parou, pasmoso, como um gesto detém a orquestra inteira. Diz-se que era o dia do valente não ser; ou que o poder, aos tombos dos dados, emana do inesperado; ou que, vezes, a gente em si faz feitiços fortes, sem nem saber, por dentro da mente. [...] Joãoquerque, porém, o rodeou, também, lhe pediu – *Olhe!* – baixo, e, erguendo com as duas mãos o machado, braz!, rachou-lhe em duas boas partes os miolos da cabeça. Ipanemão, enfim, em paz. Até aquele dia ele tinha sido imortal; perdeu as cascas (ROSA, 2001: 90, grifo do autor).

Joãoquerque funda, com o gesto de fender o crânio do outro com um golpe de machado, um novo domínio: extermina o valentão, casa-se com a mulher, possível objeto de posse de Ipanemão, tem o casamento validado pela instituição religiosa – o padre – e sai impune do crime cometido, pois, no microcosmo que é o arraial, assassinar um valentão nem fora considerado como crime, mas sim uma espécie de favor. Nota-se que há um esvaziamento da categoria de valentão, da representação habitual do sujeito que impõe seu poder à base da bala e da faca. Joãoquerque se impõe vencendo o próprio terror, descobrindo-

se enquanto homem violento e reforçando essa violência extrema com o manuseio de um machado, símbolo de sua agressividade.

A narrativa retrata um ritual de morte bem primitivo. Não é uma morte mediada por terceiros, encomendada por algum mandante, não é um tiro, uma facada, mas uma machadada. A morte ganha ares de espetáculo, de performance crua e primitiva. Conforme o *Dicionário de símbolos* (2012), de Chevalier e Gheerbrant, ao machado, ligam-se algumas simbologias:

[o machado] entreabre a Terra e nela penetra, i.e, figura sua união com o Céu, sua fecundação. Fende a casca da árvore: é um símbolo, aí, de penetração espiritual (até o *coração* do mistério) bem como um instrumento da libertação. Se pode ser símbolo de cólera, de destruição, como é o caso da iconografia xivaíta, esse papel pode, no entanto, permanecer positivo, quando a destruição se aplica a tendências nefastas. Por uma espécie de antífrase, frequente nos desenvolvimentos da simbologia, o que separa pode, também, unir. [...] [o machado] se compreenderia muito bem como a abertura do centro, do cofre, do segredo, do céu, i.e, como o ato supremo da iniciação, da tomada de consciência, que se confunde com a iluminação (2012: 576-577).

Joãoquerque é protagonista de um ritual, legitimado e finalizado pela morte de Ipanemão. No excerto acima, nota-se que as simbologias associadas ao machado interpretam esse instrumento como meio de libertação, progresso, iluminação. Dentro dos limites do arraial, trata-se de um ritual, vivido por Joãoquerque, que teve que se dar através da contestação ao poder estabelecido, no caso, o poder do valentão. Esse poder é eliminado, livrando Joãoquerque do papel social de oprimido. Os papéis que os personagens masculinos ocupam nessa narrativa são questionados. Não há uma identidade que possa ser abraçada de modo constante e exclusivo, não há uma lei que impeça Joãoquerque de assassinar Ipanemão. A coragem, intensificada pelo machado, mediante o qual o protagonista racha a cabeça do oponente, abre Joãoquerque para o contato com suas forças interiores, sua potência até então dele desconhecida. Dessa irrupção sangrenta, um primeiro *insight* e a epifania a conferir aura a um novo personagem: “Joãoquerque se sentou, fez porção de caretas. Nunca aprendera a não cuspir, não podia mais com tantas causas. Quer que dizer: os pés no chão, a mão na massa, a cabeça em seu lugar, os olhos desempoeirados, o nariz no que era de sua conta” (ROSA, 2001: 91).

Joãoquerque – nome formado por verbo transitivo direto, exigindo complemento verbal, traz em seu nome a marca de uma vontade, de um desejo, que são realizados pela subtração da vida de outro ser. Paradoxalmente, a plenitude para o homem cujo nome já anuncia a necessidade de um termo para complementá-lo somente se configura mediante a morte do seu desafeto. Joãoquerque rompe um modelo de convivência, ascendendo à

categoria de homem que se impõe pela lâmina de um machado que, embora enferrujado, cumpre muito bem seu papel. Esvaziado o papel do valentão, Joãoquerque finda a narrativa com as rédeas de si mesmo, com “o nariz no que era de sua conta”, íntegro, a partir da dissolução do oponente.

O primeiro estudo de Hansen destaca as dissoluções que o romance *Grande Sertão: Veredas* de Rosa promove, dissoluções essas identificadas ao longo de um discurso que tensiona categorias pré-estabelecidas e procura revirá-las a fim de produzir deslizamentos contínuos de sentido. Esse processo também está presente em nosso objeto de pesquisa, conforme atestamos com a breve análise de “O outro ou o outro” e “Estória nº 3”. Já o segundo texto de Hansen, “A imaginação do paradoxo”, analisa a construção de paradoxos na interlocução estabelecida entre Rosa e seu entrevistador Günter Lorenz. Tais paradoxos servem como estratégias de enunciação discursiva, as quais estarão presentes como espinha dorsal de *Terceiras Estórias*. O terceiro estudo de Hansen, “Forma literária e crítica da lógica racionalista em Guimarães Rosa”, reforça a ideia da dissolução das representações e destaca que esse processo ocorre por meio de relativizações, paródias e esvaziamento de verdades absolutas. Outro ponto interessante nesse artigo é o destaque que Hansen confere à incorporação das referências sertanejas à literatura de Rosa. Para o estudioso, “Rosa invariavelmente as integra em outros níveis de significação em que a imediatez realista é transformada, passando a ter valor metafórico e alegórico como citação, alusão e condensação de significações metafísicas, mitológicas, filosóficas e literárias” (HANSEN, 2012: 123).

Assim, os textos de Hansen aqui citados são importantes porque revelam uma pluralidade de pensamentos e de procedimentos estéticos de Guimarães Rosa, demonstrando que encontramos em *Tutaméia* técnicas semelhantes às empregadas nas obras anteriores do autor. Observa-se em *Tutaméia* processo análogo ao empregado nas demais obras rosianas em prosa: a construção de vozes de núcleos secularmente destituídos de poder em relação a núcleos culturais dominantes. Não se fala sobre o sertanejo, mas de dentro do simulacro da sua cultura, conferindo aos narradores uma visão interna do que é desenvolvido.

Segundo Gama (2008), em *Sobre o que não deveu caber: recepção e diferença na produção e recepção de Tutaméia*, dissertação que analisa a recepção crítica de *Terceiras Estórias*, Francisco de Assis Almeida Brasil – Assis Brasil – foi um dos primeiros a produzir textos críticos acerca de *Tutaméia* publicando, entre 1967 e 1968, no periódico carioca *Jornal das Letras*, críticas sobre esse livro de Guimarães Rosa. As reflexões de Assis Brasil formularam pontos de partida analíticos de parte da fortuna crítica da obra. Para o crítico, os prefácios de *Tutaméia* constituíram a chave para a compreensão das estórias, uma espécie de

luz que organizaria toda a obra. Dessa forma, com base na premissa de que os prefácios seriam uma chave para a decifração estética dessa obra de Rosa, Assis Brasil lança um paradigma crítico, pois, após seus textos, muitos estudiosos também analisaram os prefácios como material que concentraria as explicações para as narrativas de *Tutaméia* e, talvez, por extensão, para todos os textos de Rosa, à maneira de um *livro-testamento* ou mesmo um manual para se compreender os processos criativos à luz das palavras do próprio autor. Essa concepção é bastante simplista, conforme veremos a seguir ao analisarmos outros pressupostos críticos, pois acaba por fechar a obra em si mesma e reduzi-la a um repositório de ideias estéticas de Rosa. Atentemos para a data de publicação dos textos – entre 1967 e 1968 – marcando o início das reflexões sobre *Tutaméia*. Os escritos de Assis Brasil sobre *Terceiras Estórias* apresentam uma necessidade de decifrar a obra, como se ela fosse um enigma, um mistério.

Vejamos o que afirma Gama: “O estudo [de Assis Brasil sobre *Tutaméia*] seduz por ter em seu horizonte a explicação do mecanismo da arte de Guimarães Rosa, mas termina forçando o texto a curvar-se a essa ideia” (2008: 16). A busca por explicações às estórias e à fatura de *Tutaméia* enquanto um conjunto parece ter dominado parte da crítica. Atribuímos essa inclinação à estrutura formal adotada por Rosa: os prefácios, como veremos no segundo capítulo desta tese, subvertem o que habitualmente se espera de textos dessa natureza, propõem um convite lúdico para se pensar a linguagem, reflexões amplas que entrelaçam em seu bojo ficção, filosofia, arte. Os críticos que inicialmente se debruçaram sobre *Tutaméia* talvez tenham concebido os prefácios como um repositório do ideário estético do autor, pois há elementos que corroboram esse tipo de compreensão: além de serem prefácios, estão inseridos no último livro de Rosa. Por meio dessa associação de ideias, constituiu-se o paradigma crítico em questão, do livro-testamento, livro-legado, o qual é alvo de revisões. Gama sintetiza a atmosfera dominante da recepção crítica contemporânea ao aparecimento da obra:

O livro parece ter causado desconforto até para os que o defendiam (quatro prefácios, muitas estórias, linguagem como personagem) e não só foi criticado, mas repudiado pelos que não gostaram. Duas posturas são marcantes nessa recepção: os que o aceitaram, mesmo com ressalvas, estavam mais atentos aos elementos de composição textual e estrutural, enquanto os que o negavam posicionavam-se contra essas características, pois, para elas seriam responsáveis pela supressão da *mimesis* realista e do substrato “encantatório e mágico”, consagrado na recepção anterior de Guimarães Rosa (GAMA, 2008: 17).

Paulo Rónai, em “Os prefácios de *Tutaméia*” e “As estórias de *Tutaméia*”, ambos de

1968, publicados originalmente no jornal *O Estado de São Paulo*, não concebe os prefácios como testamento literário de Rosa. Esse crítico procura destacar a estranheza da existência de quatro prefácios, no primeiro ensaio, e aspectos temáticos e estilísticos das histórias, no segundo, apresentando uma visão reflexiva sobre as incertezas que a estrutura formal suscita nos leitores, sintetizando-a mediante indagações que envolvem a fatura dos prefácios em ar de mistério:

Absorvidos pelos prefácios, eis-nos apenas no limiar dos quarenta contos, merecedores de outra tentativa de abordagem. Quantas vezes mesmo nesta breve cabra-cega preliminar, terei passado ao lado das intenções esquivas do contista, quantas vezes as suas negações me terão levado a interpretações erradas? Só poderia dizê-lo quem não mais o pode dizer; mas será que o diria? (RÓNAI, In: ROSA, 2001: 20).

Em “As histórias de *Tutaméia*”, Rónai toca em um dos pontos mais instigantes da obra: a concisão formal, que abordaremos mais adiante, em momento oportuno. Conforme a mirada crítica de Rónai, a concisão não facilita a leitura, pois as histórias constituem-se enquanto “episódios cheios de carga explosiva [...] romances em potencial comprimidos ao máximo” (Idem: 21). A concisão é concebida enquanto uma qualidade, capaz de dotar a obra de densidade linguística e temática.

Mary Lou-Daniel, em *João Guimarães Rosa: Travessia Literária* (1968), obra que analisa narrativas de Rosa a partir de uma perspectiva estilística, apresenta em sua parte final um estudo intitulado “*Post scriptum: Tutaméia*”, no qual a autora realiza uma breve investigação sobre os prefácios dessa obra de Rosa e aponta temas e personagens recorrentes ao conjunto de narrativas. Embora a análise não seja minuciosa, o texto de Lou-Daniel apresenta algumas considerações importantes no que diz respeito à recepção de *Tutaméia*.

Em um primeiro momento, Lou-Daniel adjectiva a obra como “uma benção” na carreira literária de Rosa. A pesquisadora constata que as narrativas de *Terceiras Histórias* apresentam procedimentos linguísticos análogos aos já rastreados em outros volumes do escritor e ressalta o aspecto telegráfico das narrativas: “uma prosa que encurta palavras e frases, elimina ligações extensas, inverte e repete elementos na criação de um estilo forte, viril, oral” (1968: 178). O caráter conciso das narrativas é pontuado como característica que parece diferenciar essa obra das demais do autor. Lou-Daniel não desenvolve essa ideia, procurando centrar-se nas características estilísticas que mais afloram à primeira leitura de *Tutaméia*. Para ela, o que mais desperta a atenção do público leitor dessa obra são os prefácios e o modo como são construídos, de maneira a estabelecer uma profícua interlocução com o público: “[...] o que mais há de chamar a atenção do público neste seu último volume é a franqueza com que o

autor se abre aos seus leitores nos quatro *prefácios* da obra, revelando em forma sucinta aspectos do seu *ideário* e dando-nos vislumbres íntimos do seu processo criador” (1968: 180, grifos da autora).

Podemos depreender desse breve estudo que Lou-Daniel particulariza *Tutaméia* no universo de obras do escritor quando destaca os prefácios, a profusão de neologismos e a brevidade das histórias, aspectos salientados em análises críticas posteriores. Lou-Daniel, ao final do texto, assinala:

Tutaméia constitui um microcosmo da obra rosiana em todos os seus aspectos. Vem enriquecido, além disso, de sólido conteúdo teórico, segundo o qual o autor nos explica por via de ensaios (*prefácios*) os seus processos criadores e *credo* literário. Podemos dizer que este seu último volume de ficção contém a chave de toda a obra de Guimarães Rosa e que vem muito a propósito como “última palavra” do grande mineiro (LOU-DANIEL, 1968: 182, grifo da autora).

A colocação de Lou-Daniel pode nos fazer pensar que Rosa explica didaticamente seus processos criadores, mas não acreditamos que é isso que ocorre. Nos prefácios, Rosa mais discorre sobre procedimentos artísticos e ideário estético do que propriamente os explica ao leitor. Ou seja: enquanto escritor-crítico que é, debruça em seu próprio fazer literário, obrigando a linguagem a desdobrar-se para, além de falar do que fala, refletir sobre si mesma, falar de si mesma, de seus próprios procedimentos poéticos e metapoéticos. Assim sendo, os (meta)prefácios podem ser lidos como jogos de linguagem e de ideias, em que concepções as mais diversas são apresentadas, sem necessariamente trazer embutidas em si uma orientação didática, como explana Lou-Daniel. É de se ressaltar que a ideia de que os prefácios são explicativos percorre parte da fortuna crítica em torno de *Tutaméia*. Talvez pelo fato de serem denominados prefácios, alguns críticos podem ter esperado o que esse gênero textual habitualmente sugere sobre a obra que antecede, entre outras questões explanatórias. Os prefácios rosianos quebram essa expectativa, mas isso não foi notado por Lou-Daniel. O que a autora destaca é que o processo de comunicação estabelecido entre autor e leitores virtuais é produtivo, à medida que o autor procura apresentar questões e desenvolvê-las ao longo dos quatro prefácios.

Lou-Daniel destaca a galeria de personagens que desfila em *Tutaméia*, ponderando que estes não apresentam a mesma complexidade de outros personagens do autor como Augusto Matraga ou Riobaldo. Consideramos que pode não haver a mesma complexidade, mas em todos os casos há densidade nos personagens de *Tutaméia*, em especial aqueles que lidam com perdas. Ao caracterizar o filão de personagens, a autora afirma:

[...] *Tutaméia* nos traz outrossim ampla galeria de vinhetas, retratos sucintos e impressionistas de tipos sertanejos, completando a comunidade de personagens rosianas. Tais como, por exemplo, Rebimba o Bom, João Porém, Gedeão, Prebixim o cigano, e a Sinhá Secada. Sendo tão breves as *estórias* desta coleção, são por força igualmente minúsculos os quadros descritivos nelas contidos, e por isso as personagens aparecem de forma quase impressionista, reveladas através de comentários de terceiros, pinceladas descritivas de parte do autor, e breves episódios de interação pessoal (LOU-DANIEL, 1968:182, grifos da autora).

Por sua feita, Irene Gilberto Simões, em *Guimarães Rosa: as paragens mágicas* (1988), destaca que os prefácios seriam estórias com assuntos relativos à crítica literária, e não um conjunto de textos explicativos, muito embora tenham um caráter teórico. Essa autora salienta que a reflexão da arte sobre seus próprios meios é uma das pautas da arte moderna, de modo a tentar incorporar questões estéticas ao tecido narrativo. Simões observa ainda que Guimarães Rosa preocupa-se, em *Tutaméia*, com a organicidade da obra, sua unidade. A autora atenta para o caráter móvel dos prefácios, seus índices de leitura e releitura, e as reelaborações da matéria folclórica a que a linguagem artística das estórias procede. Acerca das relações entre prefácios e estórias, Simões pontua: “Prefácios e estórias perfazem o mesmo percurso lúdico, cujo princípio encontra-se na deformação da aparência, na transfiguração do cotidiano com vistas a uma verdade mais profunda” (1988: 51). A relação não é de caráter explicativo: ambos, estórias e prefácios, são componentes do projeto estético-literário do escritor, mas a maneira pela qual são construídos é diferente, proporcionando a observação das engrenagens discursivas adotadas por Guimarães Rosa. Questionamos a “organicidade da obra, sua unidade”, defendidas por Simões, uma vez que a obra, como já dissemos, ademais de sua heterogeneidade, explora – através sobretudo de paradoxos – a tensão entre inumeráveis diferenças, o que gera desconstrução, fragmentação, multiplicidade, redes de estrutura e sentido. Nessa direção, Simões, curiosamente, opõe-se à sua própria percepção de “organicidade da obra, sua unidade”, quando chama a atenção para o “jogo com as focalizações narrativas”.

Vera Novis, em *Tutaméia: Engenho e Arte* (1989), procede a uma leitura que visa ao estabelecimento de relações entre doze narrativas da obra: “O outro ou o outro”, “Intruge-se”, “Faraó e a água do rio”, “Vida ensinada”, “Zingaresca”, “Curtamão”, “Orientação”, “Ripuária”, “ – Uai, eu?”, “Mechéu”, “Palhaço da boca verde”, “Retrato de cavalo”. A pesquisadora destaca que o método utilizado para a análise das narrativas foi o da constante releitura: “No desenho que começou a se esboçar depois de algumas leituras, as estórias, que antes pareciam desconexas, mostraram-se fortemente relacionadas. Esta foi a indicação que

levou à hipótese de que o livro *Tutaméia* poderia ser lido como um conjunto, e os contos, como fragmentos desse conjunto” (1989: 23). A questão a que esse comentário nos exorta é a seguinte: por que Novis parece colocar como critério crítico a necessidade de existirem conexões entre os contos? Essa autora parece reforçar a necessidade de se estabelecer relações entre os textos selecionados, como se somente fizessem sentido uma vez interligados. Para tanto, ela identifica personagens que transitam entre as narrativas, temas similares e delinea uma possível intenção autoral de colocar essas relações de modo cifrado. Observemos esta sua hipótese: “Dados textuais somados a depoimentos sobre Guimarães Rosa sugerem o personagem Ladislau como *alter ego* do autor e põem em pauta a presença de elementos biográficos no jogo temático do livro” (1989: 24). Guimarães Rosa procurava em algumas obras ficcionalizar-se, registrando desse modo sua presença na estrutura formal do texto, por assim dizer, sua marca.⁵ Ou seja, esse recurso era utilizado por Guimarães Rosa como uma forma de se manifestar dentro do texto. As reflexões sobre linguagem, língua, ficção, fazer artístico ocorrem em boa parte dos textos de Rosa, não sendo algo exclusivo de *Tutaméia* (*Terceiras Estórias*).

Novis destaca ainda que “certas metáforas se repetem e que os contos giram em torno de poucos núcleos temáticos” (1989: 24). Acreditamos que não ocorrem repetições de metáforas, mas desdobramentos ideológicos. Por exemplo, a metáfora da escrita ficcional, constante em “Curtamão”, e o desdobramento dessa imagem de construção textual em “Retrato de cavalo”, que pode ser lido como narrativa que tematiza os limites a que uma representação é capaz de chegar. Como se vê, não é a mesma metáfora, é um desdobramento, uma conexão que não está colocada nos textos no sentido de um auxiliar a leitura do outro, mas são conexões que o leitor é capaz de estabelecer, não se podendo, portanto, afirmar que já existem nos contos de forma apriorística. Apontar a repetição de metáforas impede o caráter produtivo de relações intra e intertextuais passíveis de serem estabelecidas, pois a repetição implica usar a mesma metáfora, somente mudando a ordem ou algumas imagens. Acreditamos que o processo de manipulação de metáforas presente em *Tutaméia* é mais profundo que uma repetição e se identificaria mais com o que afirma Kristeva acerca do conceito geral de intertextualidade: “[...] todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (1974: 64).

⁵ Esse procedimento também foi adotado, por exemplo, em *Cara-de-bronze*, com o personagem Moimeichego, um eu quadruplicado que conduz diversas indagações acerca do personagem que dá nome à narrativa. O vocábulo que nomina a voz indagadora do texto foi constituído por uma justaposição que afirma e reafirma em quatro versões linguísticas – francês, inglês, alemão, latim – um eu que adentra e devassa a cena. E o faz com base nas perguntas que porventura aqueles que desconhecem o Cara-de-Bronze tenham. Moimeichego, mais que o próprio autor textual, personifica os leitores virtuais, aqueles que nascem dentro do tecido da estória.

Novis destaca que as narrativas aproximam-se tematicamente: há estórias de amor, de ciganos, de caráter metalinguístico e as de aprendizagem. Ela salienta que os doze contos analisados podem abrigar-se no subconjunto de “estórias de aprendizagem”, classificação que estaria adequada à compreensão de toda a obra de *Tutaméia*. Novis elenca como critério crítico, além da necessidade de conectar alguns contos, a possibilidade de todas as narrativas irmanarem-se pela ideia de uma aprendizagem constante, uma vez que, para a pesquisadora: “[...] as estórias de *Tutaméia* focalizam um momento de transformação nos personagens. Essa transformação tem sempre uma direção ascendente e, portanto, um sentido positivo, de passagem de um estado de carência para um estado de plenitude, ou de ‘completamento’.” (1989: 26). Concordamos com o sentido positivo, no sentido de simbolizar uma transitividade entre estados, mas não concordamos que a direção seja sempre ascendente, pois algumas narrativas oscilam entre direções, não apresentando um padrão único de desenvolvimento. A leitura de Novis, apesar das críticas que aqui fazemos, é interessante, pois destaca características recorrentes em todos os textos como, por exemplo, a concisão e a economia vocabular, ressaltando também a relação das narrativas aos *koan* do Zen, sobre o que discorreremos mais adiante, em momento oportuno.

Lívia Santos, em “A desconstrução em *Tutaméia*”, aponta essa obra como o “livro-testamento” do autor, em que há o alcance do ponto máximo das particularidades estéticas do escritor mineiro: “a organização do material linguístico alcança o mais alto grau de singularidade com referência à norma comum, tanto no que diz respeito à comunicação de suas idéias em estética literária e no que se prende ao peculiar processo de criação artística vivido pelo escritor, quanto na elaboração destas *Terceiras estórias*” (1991: 536).

Para comprovar a ideia de singularidade ou mesmo a concepção de que a obra em tela pode ser compreendida enquanto *livro-testamento*, Santos recorre ao conto “Curtamão” e à atuação do narrador que conduz essa narrativa. A casa de que fala essa estória é interpretada pela pesquisadora, mediante indícios textuais, como uma metáfora da relação entre linguagem e vida, pois a edificação da casa aponta para o processo de estruturação do discurso escrito, esteticamente trabalhado. Lívia Santos coloca a questão sobre a relação entre prefácios e contos, indagando o seguinte:

Podem os “Prefácios” inseridos entre os contos de *Tutaméia* auxiliar no entendimento da obra “desconstruída”, segundo os padrões da narrativa bem elaborada quanto aos componentes fabulares à linguagem? Existirá neles uma fundamentação teórica convincente que justifique a modificação da forma estereotipada de construir [...] Se os sondarmos até o cerne, veremos que sim. Na realidade, os “Prefácios” constituem o material de fundo, a argamassa previamente

trabalhada para servir de base à construção ficcional e linguística. Configuram-se como resumo de observações, idéias e de sentimentos a partir dos quais a peculiar criação literária se fez. Utilizando-me de um termo próprio ao acervo dos “segredos” do Autor, diria que os “Prefácios” constituem o “magma” da ficção e da linguagem que a sustenta: deles, peças com muitas máscaras e de trabalhada ambiguidade, brota a norma pessoal de construir desconstruindo (1991: 541).

Nota-se que a indagação da autora é respondida por meio da possibilidade de nos prefácios de *Tutaméia* radicar o “magma” da criação dos textos, isto é, os prefácios seriam as entidades textuais proponentes de teorizações acerca de formas abstratas que são “ativadas” e colocadas em prática pelos discursos ficcionais que constituem a obra, possibilitando que esses mesmos prefácios sejam compreendidos como explicações para as ficções presentes na obra. Não concordamos com essa visão, pois esta ignora a especificidade dos prefácios enquanto (meta)discursos trabalhados pelo escritor, discursos que não surgem para explicar outros discursos, mas para difundir algumas ideias que não aparecem apenas em *Tutaméia*, mas também em vários outros escritos de Rosa. A concepção de que os prefácios foram escritos como blocos textuais que existem somente em virtude da existência posterior das ficções nos parece bastante anacrônica e simplista, uma vez que retira dos quatro prefácios seu caráter de célula textual que traz em si possibilidades de múltiplas relações, não necessariamente relações apenas com os contos de *Terceiras Estórias*. Ao chamarmos de metaprefácios os prefácios de *Tutaméia*, sinalizamos a possibilidade e a necessidade de esses discursos serem lidos para além da relação que possam estabelecer com as quarenta narrativas. Os prefácios podem estabelecer relação com todas as obras de Rosa e serem uma forma de dialogar com ideias presentes em maior ou menor medida ao longo de sua escrita ficcional.

A leitura de Santos do conto “Curtamão” como metáfora do processo escritural é válida – desconstruir construindo –, mas devemos salientar que esse modo de construção não figura somente em *Tutaméia*, mas em todas as obras do escritor, uma vez que uma das facetas do projeto estético-literário de Rosa consistia em tatear potencialidades da língua portuguesa para construir significados para além dos padronizados. Esse pensamento é veiculado na entrevista concedida a Günter Lorenz, quando Rosa afirma:

Somente renovando a língua é que se pode renovar o mundo. Devemos conservar o sentido da vida, devolver-lhe esse sentido, vivendo com a língua. Deus era a palavra e a palavra estava com Deus. Este é um problema demasiado sério para ser largado nas mãos de uns poucos ignorantes com vontade de fazer experiências. O que chamamos hoje linguagem corrente é um monstro morto. A língua serve para expressar idéias, mas a linguagem corrente expressa apenas clichês, e não idéias; por isso está morta, e o que está morto não pode engendrar idéias. Não se pode fazer

desta linguagem corrente uma língua literária, como pretendem os jovens do mundo inteiro sem pensar muito (LORENZ, 1991: 88).

Conforme podemos ler no fragmento acima, o pensamento que realça a necessidade de se renovar a língua, por extensão, procedendo à desconstrução do já conhecido para a articulação de formas linguísticas expressivas, não é uma ideia apreendida apenas por meio da leitura de “Curtamão” ou a partir de algum prefácio de *Tutaméia*, mas é parte do amplo projeto estético que fundamenta as obras de Guimarães Rosa.

Já para Maryllu de Oliveira Caixeta, em *O paradoxo e o mito em Tutaméia* (2008), prefácios e estórias podem ser lidos de maneira autônoma:

Que a luz seja outra a cada leitura implica que as relações entre os prefácios e os contos não projetem uma luz essencial por analogia. Assim, o supra-senso livra-se de fixar a representação de uma verdade que as leituras confirmariam. Ao contrário, o supra-senso ilumina o jogador conforme os efeitos diferentes do jogo. A autonomia textual é também a de cada luz a cada outra leitura. Desse modo, a autonomia do texto movimenta a iluminação. O texto vale por si como apresentação do movimento do mundo, por *mimesis* (2008: 63).

Segundo Caixeta, o “não-senso” está na base das estórias de *Tutaméia*, constituindo essa obra uma intenção de ver para além das aparências, para além do sentido superficial. As “terceiras estórias”, sua metalinguagem poética, suas reflexões linguísticas radicam no devir dos sentidos, importando a travessia dos significados e não o resultado final.

Para Jacqueline Ramos, em *Risada e meia: comicidade em Tutaméia* (2007), a obra em questão não se configura enquanto cômica, mas inova por adotar uma perspectiva cômica em algumas narrativas. Essa adoção permite que as “terceiras estórias” coloquem em cena pontos de vista inusitados, o que promove a construção de um sistema de pluralidades que se desenvolve em narrativas experimentais, as quais passeiam por diversos modos de contar uma estória.

Durante essa breve revisão crítica, foi possível observar que alguns estudiosos partiram do pressuposto de que é nos prefácios que se concentrariam as chaves da compreensão da obra. Essa ideia não surge por causa de um crítico especificamente, mas em virtude do que se entende habitualmente por prefácio, um texto de caráter explicativo, que antecede uma obra. É instaurado, então, um paradigma crítico que procura ler os prefácios como repositórios do “magma” estético de *Tutaméia*. Observamos que esse paradigma analítico é, por vezes, bastante anacrônico e pode obliterar leituras acerca da obra em questão.

Quando fizemos referência a dois estudos de Hansen, notamos que, segundo eles, Rosa procede a um esvaziamento de categorias pré-estabelecidas, com o fito de questioná-las,

propondo narrativas que se constituem enquanto ficções que desestabilizam os lugares comuns da língua, da cultura e da sociedade. Esse esvaziamento surge como forma de indagar concepções cristalizadas na história, as quais, por vezes, fornecem discursos estabilizantes. Questionar as representações, fazer o fraco se tornar forte ao empunhar um machado – Joãoquerque racha o crânio de um valentão – implica a não aceitação de processos sociais secularizados e sedimentados em nossa formação. Os procedimentos estilísticos adotados nas narrativas de *Tutaméia* e as reflexões apresentadas ao longo delas constituem um panorama de questionamentos acerca dos modos de ascensão social em um sistema patriarcal, tais como estratégias de empoderamento dentro desse mesmo sistema e perspectivação da violência como forma de libertação, entre outros temas. É importante destacar ainda que os contos, em sua maioria, são protagonizados por personagens que historicamente não pertencem aos centros de poder.

Fala-se em *Tutaméia*, e em boa parte das obras de Guimarães Rosa, de trabalhadores braçais iletrados, ciganos, valentões aposentados, forasteiros, andarilhos, prostitutas, mulheres abandonadas, órfãos, velhos. Uma galeria que integra a contraparte do sistema social, matéria que forma as margens, as periferias do sistema, espaços por vezes silenciados e solapados por engrenagens que atropelam seus participantes. As narrativas de Rosa não oferecem a esses personagens finais felizes – as histórias apresentam-se com finais em suspenso, em devir –, nem os observa como seres inferiores. As narrativas produzem rumores, ruídos, vozes oriundas de dentro: as margens discursam, os personagens narram a si para mostrar processos de inserção no duro sistema patriarcal – a exemplo de “Esses Lopes”, analisado no quarto capítulo desta tese –, narram em defesa própria, revirando todos os lados do que se considera verdade em termos de acusação – o guia de cego de “Antiperipléia”, investigado no quarto capítulo. Os personagens – valentões, viúvas, supostos assassinos, forasteiros, velhos – questionam a lógica e, mais que a lógica, indagam sobre seus próprios silenciamentos. Não há silêncios em *Tutaméia*. Há, nessas “terceiras histórias”, indagações, reviravoltas e propostas para se compreender os acontecimentos a partir de perspectivas que não são habituais.

No segundo capítulo desta tese, apresentaremos uma análise dos quatro prefácios de *Tutaméia (Terceiras Histórias)*, procurando refletir sobre as considerações que Rosa faz sobre paradoxos, as relações entre história e História e outros aspectos. Para tanto, estabelecemos diálogos com Gilles Deleuze, tanto no que diz respeito às reflexões sobre paradoxos, quanto acerca da sua percepção da literatura enquanto agenciamento. Para a discussão acerca das relações entre história e História, dialogamos com Walter Benjamin, quando este se refere à noção de uma história a contrapelo, e com o escritor argentino Ricardo Piglia, quando esse

reflete sobre a construção de contranarrativas que o texto ficcional opera.

CAPÍTULO 2

Os prefácios de *Tutaméia* e o paradoxo

2.1 Aletria e Hermenêutica

Orbitam em torno de qualquer gênero textual as expectativas dos leitores. Quando se fala em prefácios, não é diferente. Espera-se que esse gênero estabeleça algum discurso sobre outro texto, de modo a apresentá-lo a uma audiência, respondendo, assim, a demandas que porventura possam surgir ao longo do processo de leitura da obra prefaciada. Não é à toa que prefácios sejam conhecidos como “paratextos”. Conforme definição constante no *E-Dicionário de Termos Literários*, organizado por Carlos Ceia, no verbete “prefácio”, temos:

Tradicionalmente, o prefácio figura entre as partes eventuais de um livro, justificando-se em obras já destinadas à publicação. É um pré-texto, surgindo por isso no início da obra, onde, não raras vezes, passa despercebido à maioria dos leitores. No entanto, alguns escritores têm transgredido e acentuado, pela quantidade ou localização, esta topologia do prefácio, usando-o(s) no corpo do texto principal (técnica empregada, por exemplo, em *Tristram Shandy*, de Laurence Sterne, e em *Naked Lunch*, de William Burroughs). No que se refere ao núcleo informacional, o prefácio não pretende resumir nem desenvolver os conteúdos presentes na obra que antecede. Apresenta-a, podendo indicar o assunto, os objectivos e o contexto de produção da obra, a metodologia seguida e algumas estratégias de leitura assim como comentários que não integrariam de modo coerente o texto principal. Deste modo, no prefácio é legítimo transgredir, por exemplo, as normas de objectividade características da redacção científica, pelo que vários destes textos se assumem como discursos de grande valor literário, didáctico e/ou polémico. Por este motivo, e também porque não são necessariamente da responsabilidade do autor da obra, os prefácios são, na sua maioria, textos assinados. [...] Sendo de autoria variável, o prefácio assume, sobretudo, uma função de apresentação/comentário da obra, mantendo-se, tradicionalmente, à parte da estrutura interna desse texto. Quanto ao destinatário do prefácio, ele é também o leitor do texto principal. O prefácio postula uma leitura iminente da obra sequente, pelo que inclui com alguma frequência comentários preparatórios da leitura que ajudam a determinar, à partida, o seu leitor ideal.⁶

Observa-se na definição desse verbete o elenco de possibilidades a que o prefácio se abre. O funcionamento desse “pré-texto” não é controlado por regras fixadas *a priori*. O autor de um prefácio pode flexibilizar esse gênero textual conforme seu intento, procedendo a estratégias as mais diversas de organização das informações textuais. Guimarães Rosa não se

⁶ Disponível em:

<http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=389&Itemid=2>. Acesso em 2 fev. 2014.

atém rigorosamente ao emprego mais habitual desse “pré-texto”, não se restringindo a explicar ou definir o que significariam as *Terceiras Estórias*. Rosa constitui quatro ensaios que apresentam reflexões sobre o fazer estético e sobre a escrita ficcional, o que, em maior ou menor grau, não deixa de abranger uma metapoética de *Tutaméia* como um conjunto de narrativas, que, embora heterogêneas entre si, guardam em comum metaestruturas e um experimentalismo conscientes de sê-lo. Tais prefácios apresentam ainda inquietações pertinentes à arte moderna. Sensível às questões estéticas de seu tempo, o autor as integra parcialmente em seus prefácios, os quais apresentam problematizações interessantes à crítica literária.

“Aletria e Hermenêutica” é um metaprefácio que, dentre outros procedimentos, reflete e faz refletir sobre o processo de funcionamento da linguagem e suas possibilidades de significação. Segundo o *Dicionário Aurélio*, o vocábulo “aletria” origina-se de um vocábulo árabe e significa: “[Do ar.*al-i trya* (*t*), fio.] **S.f.1.** Massa de farinha de trigo em fios delgados, usada em sopas ou preparada com ovos, leite e açúcar. Sin.: cabelo-de-anjo, fidelinho, fideus” (In: FERREIRA, 2010: 97). Esse termo, portanto, insere-se em campo semântico prosaico – um tipo de massa feita de farinha de trigo, um alimento – estabelecendo assim uma relação de estranheza, ao estar justaposto a “hermenêutica”, conceito que significa, dentre outros sentidos, “interpretação do sentido das palavras”; “interpretação dos textos sagrados” (In: FERREIRA, 2010: 1037). De acordo com Compagnon, hermenêutica pode ser assim compreendida:

A hermenêutica, isto é, a arte de interpretar os textos, antiga disciplina auxiliar da teologia, aplicada até então aos textos sagrados, tornou-se, ao longo do século XIX, seguindo a trilha dos teólogos protestantes alemães do século XVIII, e graças ao desenvolvimento da consciência histórica europeia, a ciência da interpretação de todos os textos e o próprio fundamento da filologia e dos estudos literários (2010: 59).

O título “aletria e hermenêutica” pode ser lido como um paradoxo, estabelecido entre algo pequeno, irrisório, sem importância, e algo divergente, de ordem conceitual, cujo sentido remete à interpretação, ao conhecimento, ao sagrado. Desse modo, há que se notar a tensão do título “Aletria e Hermenêutica”, em sua constituição, há um *nonsense*, uma figura irônica e mesmo histriônica, produzida pela relação de contiguidade entre termos da mesma natureza morfológica, mas pertencentes a campos semânticos não correlatos. Trata-se, em suma, de um objeto irrisório de sentido prosaico em relação de equivalência com um conceito oriundo de uma importante tradição teológica e filológica. O atrito desencadeado pela natureza inusitada e paradoxal dos termos aditivos toma de assalto os leitores, que são obrigados a aceitar o

pacto metaficcional proposto desde o título deste primeiro, dentre os quatro prefácios, com essa metapoética da modernidade rosiana. Outra leitura possível do termo aletria diz respeito à interpretação da partícula “a” como elemento negativo, constituindo-se a palavra aletria como jogo grafo-sonoro, que apresenta em suas malhas vocabulares a desconstrução do possível significante *letria*, que nos remete à ideia de letramento. Aletria seria, portanto, lexema que marca a negação do letramento. Em conjugação com hermenêutica, temos o reforço à possibilidade de prescindir de um letramento formal para compreender realidades mais complexas.

Gilles Deleuze, em *A lógica do sentido* (1969), identifica o aparecimento do termo *nonsense* em três momentos: entre os estoicos, no século III a.C; no século XIV, por Gregorio de Rimini, e no século XIX, com o filósofo alemão Alexius Von Meinong. Ele diz que o “não-senso” designa uma categoria que busca a quebra da normalidade prototípica, com o fito de instaurar, mediante fissuras nos padrões conhecidos, uma anormalidade, considerada como tal quando perspectivada do ponto de vista do habitualmente reconhecido. O *nonsense* seria, por assim dizer, uma forma de reler o que se apresenta, com a adoção do humor e da ironia, estratégias que “desrealizam” o senso comum. Segundo Deleuze, “O nome que diz seu próprio sentido só pode ser um *não-senso* (Nn). O não-senso não faz senão uma só coisa com a palavra “não-senso” e a palavra “não-senso” confunde-se com as palavras que não têm sentido, isto é, as palavras convencionais de que nos servimos para designá-lo” (2011: 70).

Deleuze procura caracterizar o bom senso, atribuindo a essa categoria aspectos de regularidade, constância e lógica:

A essência do bom senso é de se dar uma singularidade, *para* estendê-la sobre toda a linha dos pontos ordinários e regulares que dela dependem, mas que a conjuram e a diluem. O bom senso é completamente combustivo e digestivo. O bom senso é agrícola, inseparável do problema agrário e da instalação de cercados, inseparável de uma operação das classes médias em que as partes se compensem, se regularizem. Máquina a vapor e criação em terrenos cercados, mas também propriedades e classes são as fontes vivas do bom senso: não somente como fatos que surgem em tal época, mas como arquétipos eternos. [...] Os caracteres sistemáticos do bom senso são pois: a afirmação de uma só direção; a determinação desta direção como indo do mais diferenciado ao menos diferenciado, do singular ao regular, do notável ao ordinário; a orientação da flecha do tempo, do passado ao futuro, de acordo com esta determinação; o papel diretor do presente nesta orientação; a função de previsão que assim se torna possível; o tipo de distribuição sedentária, em que todos os caracteres precedentes se reúnem (2011: 78-79).

O bom senso, conforme caracterizado no excerto, pressupõe um processo de produção e compreensão de sentidos automatizados, que privilegia uma compreensão direta, sem espaço para ambiguidades e polissemias. Esse terreno de regularidades que é o bom senso

preside a um sistema de significados previsível, um núcleo que segue ordenamentos específicos. O que, na perspectiva de Deleuze, poderia contestar o bom senso? O que poderia questionar a categórica ilusão de que se abraça apenas um caminho e um sentido? Deleuze aponta a potência do paradoxo, capaz de mostrar que a flecha do tempo não tem sempre a obrigação de ir do passado ao futuro, mas pode seguir duas direções ao mesmo tempo – passado e futuro: “a potência do paradoxo não consiste absolutamente em seguir a outra direção, mas em mostrar que o sentido toma sempre os dois sentidos ao mesmo tempo, as duas direções ao mesmo tempo” (2011: 79).

O desejo de rasurar a ordem costumeira, a língua habitual, a previsibilidade que habita o que já é conhecido manifesta-se, em *Tutaméia*, na convergência paradoxal entre “aletria” e “hermenêutica”, uma tensa associação entre simples e complexo, a qual aponta para a possibilidade de desestabilizar o pensamento pela via do *nonsense*. Esse processo de desestabilização, de choque, de impacto, e conseqüente fissura no bom senso, parece figurar em *Tutaméia*, pois toda a obra joga com o *nonsense* e propõe novas formas de pensar, para além do que se conhece, constituindo assim uma escritura que não só potencializa o pensamento, como manifesta o “devir-pensamento”, um movimento dinâmico para além do que está aparente.

Rosa informa nesse primeiro prefácio que “O livro pode valer pelo muito que nele não deveu caber” (ROSA, 2001: 40). O fecho desse prefácio sugere que nem sempre o valor de um livro consta em tudo que ele aborda. Seu valor pode radicar justamente no que as ausências e lacunas que a obra registra são capazes de apontar, ou melhor, nas ressonâncias que sua leitura possibilita. Entendemos que, ao afirmar isso, Rosa estaria sugerindo que a recepção tem fundamental importância na (re)construção da significância, na suplementação dos vazios, sendo esse espaço em branco a instância ideal para que o leitor intervenha e possa repor o que não coube no texto.

Além disso, podemos pensar ainda essa afirmação de Rosa como o possível e necessário inacabamento da obra, um discurso que não tem um fechamento, seguindo uma rigorosa lógica de começo, meio e fim. Esse inacabamento ou abertura para novas possibilidades não devem ser vistos como algo negativo, mas como uma qualidade estética que não encarcera os pensamentos em um esquema simplista de verdades absolutas. O discurso literário inacabado, que se abre a múltiplas possibilidades, funciona como um estímulo ao pensamento criativo, compartilhado, e mesmo tensional, desencorajando a busca por explicações apaziguadoras. O pretense inacabamento a que a citação de Rosa alude sugere que a literatura – a modalidade de literatura por ele cultivada – propõe justamente uma poética

do estranhamento e da inquietude, em que os signos não surgem para promover a clareza e a estabilidade, mas, sobretudo, uma fervilhante opacidade incômoda, mas fértil, agitada e febril, subversiva e transgressora.

Nesse ponto, somos levados a conceber a literatura enquanto um agenciamento, conforme conceito de Deleuze: “A literatura é agenciamento coletivo de enunciação” (1997: 15), “agenciamento maquínico” no qual se pode observar o acoplamento de um sistema de signos que questiona, rasura, fissura e penetra a aparente estabilidade da língua e do pensamento. Sabemos que a literatura desempenha função basilar para as considerações filosóficas de Deleuze e diversas vezes foi identificada como discurso capaz de rivalizar com as abstrações produzidas pela filosofia. A obra de arte, conforme Deleuze, nos fornece uma nova forma de compreender o mundo, construindo pensamentos revolucionários, capazes de desequilibrar e fustigar atos de pensar estagnados (1997).

Para Deleuze, a filosofia produz uma imagem do pensamento que, por vezes, encarcera as potencialidades de um pensamento criativo. Ele sugere que o discurso artístico surge como o melhor espaço para a transgressão de pensamentos engessados e para o irromper de uma nova língua, gestada sob o signo da desarticulação do senso comum. Somente por meio da violência que o sistema sígnico literário é capaz de promover, é que o devir eclode, injetando nossas percepções de pensamentos inquietos, vorazes (2006b:89). Em *Proust e os signos*, Deleuze afirma que a literatura violenta o pensamento: “Sem algo que force a pensar, sem algo que violente o pensamento, este nada significa. Mais importante do que o pensamento é o que ‘dá a pensar’; mais importante do que o filósofo, é o poeta” (2006b: 89). O poeta, o ficcionista é, portanto, aquele capaz de manejar a linguagem de tal forma que ultrapassa limites e propõe miradas criativas sobre o próprio ato de pensar, pois “a Arte nos dá a verdadeira unidade. [...] só a arte, no que diz respeito à manifestação das essências, é capaz de nos dar o que procurávamos em vão na vida” (Idem: 38-39).

Em “A Literatura e a Vida”, Deleuze destaca que “o que a literatura produz na língua já aparece melhor: como diz Proust, ela traça aí precisamente uma espécie de língua estrangeira, que não é uma outra língua, nem um dialeto regional redescoberto, mas um *devir-outro* da língua, uma minoração dessa língua maior, um delírio que a arrasta, uma linha de feitiçaria que foge ao sistema dominante” (1997:15, grifo nosso). A arte e, especialmente, a literatura são importantes para Deleuze em virtude da proposição do *devir*, que se manifesta por meio de uma língua delirante, capaz de contestar a estabilidade de uma língua que não promove delírios e fugas.

A literatura, portanto, seria ideal para o florescimento do devir linguístico, que provoca, além de reflexões sobre estruturas formais, o questionamento de certas temáticas, a exemplo de obras que apresentam, ao lado de uma linguagem esteticamente elaborada, quadros violentos e formas de dizer as violências sofridas ou geradas pelos personagens. Deleuze destaca que “A escrita é inseparável do devir: ao escrever, estamos num devir-mulher, num devir-animal ou vegetal, num devir-molécula, até num devir-imperceptível” (idem:11). Responsável pela instauração do devir, a escrita literária assume para Deleuze o papel de fundar um modo de pensar revolucionário, desestabilizante, fronteiro, *delirante*, pois, ao passo que refuta uma escrita acomodada e convencional, mergulha na opacidade que, paradoxalmente, ilumina novos sentidos, seduzindo o leitor ao mergulho textual.

Mergulho esse que não ocorre sem violência, pois, para que os signos revolvam a suposta placidez da língua são necessárias violências – da ordem do signo e do tema. Notamos que existem pontos de contato entre o pensamento filosófico deleuziano e a escrita ficcional rosiana. Para Guimarães Rosa, a literatura funciona como instauradora do devir: a língua produzida por Rosa é linha de fuga dentro da própria língua materna. Língua-construção que desafia o lugar comum e, mediante o desafio, procura fugir ao sistema dominante.

Em *Tutaméia*, por exemplo, podemos observar a manifestação da violência em dois planos: tanto a violência dos signos – uma linguagem que viola o pensamento com a construção de uma sintaxe criativa – quanto a violência temática, a qual se espalha em diversos episódios em que desfilam empurrões fatais, envenenamentos, punhaladas e machadadas. Essas duas modalidades de violência surgem casadas, inseparáveis – violência do signo, violência do tema – constituindo a matriz das diversas configurações violentas que habitam as “terceiras estórias”, conforme observaremos no decorrer deste estudo.

Retomemos a junção de palavras extraídas de campos semânticos diversos: uma do campo do prosaico, cotidiano, corriqueiro, massa de macarrão, e outra de caráter erudito e específico, que nos sugere que a união entre “aletria” e “hermenêutica” liga-se à significação do nome que intitula a obra: *Tutaméia*. Conforme o próprio autor nos informa em “Sobre a escova e a dúvida”, um dos prefácios constantes no livro, o título significa: “nonada, baga, ninhas, inânias, ossos-de-borboleta, quiquiriqui, tuta-e-meia, mexinflório, chorumela, nica, quase-nada; *mea omnia*” (ROSA, 2001: 233).

Na obra *O Léxico de Guimarães Rosa*, Martins, a esse respeito, registra:

A [forma dicionarizada] é **tut-e-meia**, para a qual J. Machado dá a seguinte explicação: “É provável que venha da expressão *uma macuta e meia*, que, por muito corriqueira, se reduziu, por haplogia, a *uma cuta e meia* e, com ou sem supressão do num. *uma* e por assimilação do *c* a *t*, (uma) *tuta e meia*. *Macuta* era moeda de cobre, que tinha curso na África ocidental port., com valor de 50 réis (MARTINS, 2001: 509).

Atualmente, alguns dicionários identificam o vocábulo “tutameia” como um regionalismo, significando “tuta e meia”, que tem o sentido de ninharia, tudo-nada, bagatela, insignificância, quase nada, como encontramos no *Dicionário Aurélio da língua portuguesa*. É possível, nesse sentido, notar que ambas as definições que citamos anteriormente – do próprio Guimarães Rosa em prefácio a *Tutaméia* e do dicionário do léxico desse autor organizado por Martins – apontam para elementos de valor diminuto.

A última definição fornecida por Rosa contrasta com as demais até então veiculadas por ele: “*mea omnia*”. Segundo o *Dicionário Escolar Latino Português*, *omnia* significa: “[de omnis], [...] Sent. próprio: 1) Todo, toda. [...] 2) De toda a espécie, com sentido indefinido. [...] 3) Todo, cada (idéia de número). [...] em todo o tempo. [...] 5) No neutro plural: todas as coisas, tudo” (In: FARIA, 1992: 376). A partir da definição dicionarizada, constata-se que *omnia* está no campo semântico de totalidade, do todo, sendo um pronome indefinido. Enquadrando-se no nominativo, a expressão *mea omnia* pode ser traduzida por “todas as minhas coisas”.

Curiosa a inserção de “todas as minhas coisas” após uma série de vocábulos relacionados semanticamente e, desse modo, pertencentes a um mesmo universo de significados. Há um paradoxo cifrado na definição que o próprio autor fornece ao vocábulo “tutaméia”. *Mea omnia* – todas as minhas coisas – sugere ao leitor um momento de interlocução entre nonada, baga, ninhas, inânias, ossos-de-borboleta, quiquiriqui, tuta-e-meia, mexinflório, chorumela, nica, quase-nada e *mea omnia*. A interlocução está demarcada pelo sinal de pontuação que antecede a expressão. A relação anafórica que observamos em “todas as minhas coisas” pode se referir aos vocábulos supracitados, estabelecendo desse modo uma conexão de caráter hiperonímico: *mea omnia* como expressão ampla, englobante. Por sua vez, os demais itens figuram como sentidos contidos nessa expressão, como se o prefaciador estivesse a enunciar que as supostas bagatelas constantes nos possíveis sentidos de “tutaméia” fossem, para ele, de grande valia, pois, segundo entendemos, constam como “todas” as suas coisas, todos os seus argumentos. A sementeira de pequenas coisas “sem valia” instaura um caráter paradoxal, pois sugere que, para o escritor, os elementos formadores de seu repertório

de histórias são pequenas coisas, um mosaico de ninharias que, associadas, formam um organismo consistente, a escritura ficcional de Rosa, não somente em *Terceiras Estórias*.

A expressão *mea omnia* dissolve, de certa forma, o ar de simplicidade e irrelevância que envolve o sentido de *Tutaméia* conforme a sinonímia repertoriada pelo *Dicionário Aurélio* e por Martins. Sendo assim, assistimos à instauração de um contraste de ideias que aponta para a percepção de que as “ninharias” podem ser concebidas como riqueza temática, estrutural e estética do livro em questão. Há nesse ponto uma quebra do bom senso, da expectativa habitual que pode exigir que “todas as coisas” pertencentes a alguém sejam coisas valorosas, concretas, notáveis. Para Deleuze: “O paradoxo é, em primeiro lugar, o que destrói o bom senso como sentido único, mas, em seguida, o que destrói o senso comum como designação de identidades fixas” (2011: 3). As identidades são questionadas, a partir da contestação ao senso comum que *mea omnia* estabelece. Ora, Guimarães Rosa fixa nessa ampla sinonímia um padrão de escritura que seleciona personagens hauridos do mundo rural, o que é muitas vezes estigmatizado e focalizado como algo pitoresco, causador de alguma curiosidade, inferior e simbólico de um suposto “atraso” brasileiro, no que tange à suposta modernização do mundo urbano.

O prefácio que abre *Tutaméia* destaca a semelhança entre a história e a anedota. Reside no funcionamento de ambas o não-senso, que contribui para os mecanismos de construção do sentido: “A história não quer ser história. A história, em rigor, deve ser contra a História. A história, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota. [...] o não-senso, crê-se, reflete por um triz a coerência do mistério geral, que nos envolve e cria” (ROSA, 2001: 29-30). O chiste, a anedota, a piada têm suas estruturas colocadas em discussão em “Aletria e Hermenêutica.” Para estabelecerem relações significativas e manifestarem uma série de conteúdos, além de causarem o riso, esses gêneros textuais, a piada, a anedota e o chiste, também desrealizam e desestabilizam sentidos denotativos, reconhecidos facilmente, mas esse procedimento de desrealização não é suficiente para produzir o efeito de riso. Para provocá-lo, esse tipo de texto apresenta situações inusitadas, revira a realidade, revolve sua superfície, construindo, em virtude desse movimento, imagens inesperadas e paradoxais, desestabilizando, assim, o senso comum. O inesperado, associado ao paradoxal, ou seja, ao que não se espera que ocorra por meios comuns, é um dos fatores desencadeadores do riso.

Os exemplos de anedotas citadas por Rosa em “Aletria e Hermenêutica” são os mais diversos. Um dos principais propósitos desse prefácio é mostrar como o funcionamento do sentido em narrativas de ficção assemelha-se bastante ao funcionamento de textos humorísticos. Em todo não-senso habita o germe do senso, de fazer sentido e de produzi-lo, à

maneira de uma travessia, pois nenhum sentido se dá por inteiro, de modo completo e fechado. Antes, é necessário considerar que, qualquer que seja o sentido, é imprescindível notar que ele está em processo de construção e desenvolvimento. Um exemplo de estrutura de humor está presente em “Antiperipléia”, com o personagem guia de cego, Prudencinho. O guia aproveita-se da cegueira de Tomé e inventa para ele belezas inexistentes nas mulheres que cruzam o caminho de ambos.

O humor manifesta-se nos inusitados encontros que as mentiras do guia provocam: ele distorce a realidade, contrariando o que seria esperando para sua função, de fidelidade ao que enxerga. Ao embelezar uma mulher feia e ajudá-la a conquistar *seu* cego, Prudencinho instaura um olhar simultaneamente violento e humorístico, pois transgride seu encargo e desafia sua posição social de miserável guia pedinte: “Cego suplica de ver mais do que quem vê. Tinha inveja de mim: não via que eu era defeituoso feioso. Tinha ódio, porque só eu podia ver essas inteiras mulheres, que dele gostavam!” (ROSA,2001:42).

Outro exemplo de estrutura humorística pode ser rastreado em “A vela ao diabo”, com a figura ambígua do personagem Teresinho, dividido entre dois amores. Ele é apresentado como um sujeito frágil e indeciso. Atormentado pela possibilidade de desilusão amorosa, procura resolver a questão pela via do pensamento mágico – velas e rezas – e não por meio de atitudes práticas e ativas. O humor encontra-se na confluência entre esse tipo de pensamento, concretizado pelas ações de acender velas e rezar uma novena, e a realidade prática que se apresenta ao personagem: esperar a noiva ou entregar-se a um novo amor. Rezas e velas não conseguem substituir a necessidade de Teresinho decidir o que almeja para sua vida.

Além do recurso às anedotas e do uso de estruturas humorísticas, observamos muitas referências em *Tutaméia*. As referências utilizadas por Rosa em *Tutaméia* passeiam por Platão, Émile Verhaeren, Plutarco, Voltaire, Paul Valéry, Perrault, Augusto dos Anjos, Vinícius de Moraes, Pedro Bloch. Essas são as referências diretamente nominadas, que são utilizadas no texto de duas maneiras:

- 1) Citações diretas: Trata-se de um excerto extraído de alguns dentre os nomes supracitados e os aponta no prefácio para exemplificar alguma ideia. Observa-se esse procedimento quando Rosa cita Voltaire, Augusto dos Anjos, Vinícius de Moraes, Pedro Bloch.

- 2) Citações indiretas ou alusão: Ocorrem quando há remissão ao pensamento de algum desses autores citados. Nesse caso, o procedimento não consiste em transcrever ou adaptar o trecho, mas sim em utilizá-lo como embasamento para um sistema de diálogo entre ideias.

Ambos os processos de referência, tanto direta quanto indireta, são recorrentes nos textos de Guimarães Rosa. Um exemplo é a disseminação de ideias platônicas ao longo de *Tutaméia*. Quando nos referimos à expressão “ideias platônicas”, tomamos como base parte do pensamento de Platão, justamente no que tange à potencial existência de um mundo das ideias – modelar, perfeito – e um mundo real – de sombras, imperfeito, distante três graus da realidade ideal. O homem, a fim de galgar o espaço que o separa da perfeição, deveria cultivar as virtudes e livrar-se da vocação para paixões, as quais retiram o sujeito do seu centro de equilíbrio. Ao seguir essa linha de pensamento, Platão destaca que a imitação é um fator que desvia o homem do mundo da perfeição.

Guimarães Rosa não bebeu apenas em fontes platônicas. Observa-se no primeiro prefácio de *Tutaméia* a aderência do autor a sistemas filosófico-religiosos orientais, a exemplo do budismo. Conforme Piatigórski: “[...] em qualquer indivíduo, de acordo com a psicologia budista, o *mundo perceptível* tem um caráter *subjetivo, individual*. [...] todo fenômeno percebido pode ser considerado ‘signo’” (2010: 70).

É possível notar que Guimarães Rosa sorveu muitos aspectos do sistema budista de pensamento e de práticas de meditação. Em “Aletria e Hermenêutica”, Rosa refere-se aos *koan* do Zen:

Assim atribui-se a Voltaire – que, outra hora, diz ser a mesma amiúde “o romance do espírito” – a estafalária seguinte definição de “metafísica”: “É um cego, com olhos vendados, num quarto escuro, procurando um gato preto... que não está lá.” Seja quem seja, apenas o autor da blague não imaginou é que um cego em tão pretas condições pode não achar o gato, que pensa que busca, mas topa resultado mais importante, para lá da tateada concentração. E vê-se que nessa risca é que devem adiantar os koan do Zen (ROSA, 2001: 34, grifos do autor).

A referência aos *koan*, à maneira de qualquer referência embutida nos textos de Rosa, não figura nesse excerto como mero exemplo ilustrativo. Os *koan* são histórias de caráter paradoxal elaboradas pelo budismo para resolver um problema e/ou obter algum *insight*. Paradoxos não faltam nem nos prefácios, nem nas narrativas de *Tutaméia*. Segundo Deleuze, em *Lógica do sentido* (1969),

[...] célebres problemas-provas, as perguntas-respostas, os koan, demonstram o absurdo das significações, mostram o não-senso das designações. (...) Através das

significações abolidas e das designações perdidas, o vazio é o lugar do sentido ou do acontecimento que se compõem com o seu próprio não-senso, lá onde não há mais lugar a não ser o lugar. O vazio é ele o próprio o elemento paradoxal, o não-senso de superfície, o ponto aleatório sempre deslocado onde jorra o acontecimento como sentido (DELEUZE, 2006a: 139).

O núcleo gerador de sentido em alguns contos de *Tutaméia* organiza-se a partir de paradoxos, os quais são formulados a partir do não-senso. Um bom exemplo dessa técnica encontra-se no prefácio “Aletria e Hermenêutica”, com a seguinte anedota: “ – ‘O nada é uma faca sem lâmina, da qual se tirou o cabo...’.” (ROSA, 2001:32). Essa anedota exemplifica o que seu autor denomina por “definição por extração”. Ao utilizar esse exemplo, Rosa constrói um paradoxo que apresenta duas categorias conjugadas, a saber: o nada e sua definição concreta que, paradoxalmente, ocorre por meio da extração de uma imagem: faca sem lâmina, acrescida de outra extração: sem o cabo. O que nos resta após essas extrações? A definição de nada, que somente pôde ocorrer nessa anedota mediante a retirada de atributos de um objeto referente – a faca – e sua recategorização para outro campo semântico, filosófico – o nada.

É patente que os paradoxos estarão presentes em *Tutaméia* e isso será uma das principais características da obra: partir da arquitetura do paradoxo para uma tentativa de compreensão de algum acontecimento. É notável que em várias passagens dos quatro prefácios há o destaque para o que aparentemente configura-se como uma fuga ao senso comum, corroborando a ideia do autor veiculada em “Aletria e Hermenêutica” de que “o não-senso, crê-se, reflete por um triz a coerência do mistério geral, que nos envolve e cria” (ROSA, 2001: 30). Os paradoxos disseminam-se pela obra, tanto é assim que Rosa inicia “Aletria e Hermenêutica” com um paradoxo cifrado no próprio título.

Outra característica premente nessas narrativas é o apelo às anedotas e ao chiste. De acordo com Jolles em *Formas Simples*: “Cada maneira de apreender um conteúdo material na linguagem e toda forma lingüística dele decorrente possuem seu antípoda cômico no chiste. Basta tirar partido do concreto, quando se utilize uma abstração, ou retornar ao sentido literal, quando se trate de sentido figurado, para que se obtenha esse desenlace espirituoso” (JOLLES, 1976: 207). O autor focaliza a noção de “desenlace” como uma operação que se manifesta lingüística e tematicamente por meio de uma reversão de abstrato para concreto, sentido figurado para sentido literal, para, mediante essa mudança, “desenlaçar” o cerne do chiste e produzir o efeito cômico. No entanto, para despertar o cômico, são necessárias operações de sentido que se pautem, sobretudo, pela lógica da desconstrução de discursos totalizadores e absolutos. O cômico coloca em suspeição esses discursos, procurando desatá-los em pontos aparentemente bem atados. Nota-se que Rosa procede desse modo ao tocar em

discursos aparentemente fundamentados em verdades consensuais. O efeito nem sempre será cômico, mas o princípio de desestabilizar para mostrar outros lados do discurso é um procedimento bem comum nas obras rosianas. Em *Tutaméia*, isso se manifesta de várias maneiras, inclusive como ponto gerador do cômico, sendo que esse cômico pode ser desencadeado a partir de situações as mais inusitadas possíveis.

Jolles reporta-se ao modo de funcionamento do chiste e à desestruturação que ele opera no plano da linguagem corrente, habitual: “o Chiste, onde quer que se encontre, é a forma que desata coisas, que desfaz nós” (1976: 206). Guimarães Rosa parte da premissa de que é no chiste, na anedota que radica o germen das estórias, pois mesmo uma história trágica, se apreendida por outro ângulo, é capaz de gerar riso. A questão aqui se refere à maneira de organizar uma história, uma narrativa e, para Rosa, essa maneira parece pertencer à esfera do cômico, uma vez que riso ou choro dependem de como se organizam as estruturas narrativas e o que orbita em torno de seus núcleos.

Exemplo disso se encontra numa das anedotas presentes em *Tutaméia*: um sujeito é acionado por um grito de alguém, que informa que ele deve correr a Niterói, pois sua casa está pegando fogo e sua mulher está louca. Ele abandona tudo e, quase ao fim da travessia pela Baía de Guanabara, reconhece não ter casa em Niterói, nem ser casado. O que gera riso nessa anedota é o fato de o personagem percorrer todo um caminho e, ao final, lembrar-se de não ser o sujeito dessa estória, ou seja, ele segue o fio do que lhe foi gritado, procura segui-lo até quase seu desfecho, mas, ao tomar consciência de que não é com ele, interrompe a jornada, pois já lhe parece absurda. Essa conhecida anedota tem várias versões; mas, no caso da contada por Rosa, temos a versão com um personagem de origem portuguesa. O autor destaca: “Agora, ponha-se em frio exame a estorieta, sangrada de todo burlesco, e tem-se uma fórmula à Kafka, o esqueleto algébrico ou tema nuclear de um romance kafkaesco por ora ainda não escrito” (ROSA, 2001:10).

Em passo anterior, vimos que o estudioso Jolles refere-se ao chiste como a forma que “desata e desfaz nós”. Temos, na anedota supracitada, que a tomada de consciência, o cair em si e perceber que nada daquilo é necessário, concretiza o desatar linguístico a que o chiste procede. O comentário de Rosa citado logo acima coopera com essa visão: ao sangrarmos o burlesco, o cômico, a intenção de piada da estória, teremos uma narrativa à maneira de Kafka, em que os operadores discursivos, antes envoltos em uma manta de burla, agora podem aparecer despídos dessa roupagem e aptos a produzirem outros sentidos, que serão a antípoda do cômico. Isso dá margem para refletirmos que a produtividade do sistema literário radica na possibilidade das infinitas combinações formais que um artista pode fazer, desde que tenha

consciência de que as ideias, se observadas com uma lupa, não são tão diferentes assim. Ou seja, uma vez que o diferencial parece repousar sobre o modo de articulação dos dados contidos em uma narrativa, no seu *modus operandi*, isto é, a combinatória de elementos que formam o universo ficcional pode desembocar no trágico, no absurdo, no burlesco, ou no *nonsense*.

De outra anedota repertoriada em *Tutaméia*, podemos retirar uma interessante noção, designada pelo autor como “goma-arábica da língua cotidiana”:

De análogo pathos, balizando posição-limite da irrealidade existencial ou de estática angústia – e denunciando ao mesmo tempo a goma arábica da língua cotidiana ou círculo-de-giz-de-prender-peru – será aquela do cidadão que viajava de bonde, passageiro único, em dia de chuva, e, como estivesse justo sentado debaixo de goteira, perguntou-lhe o condutor por que não trocava de lugar. Ao que, inerte, humano, inerte, ele respondeu: - “Trocar... com quem?” (ROSA, 2001: 30-31, grifos do autor).

A “goma-arábica da língua cotidiana”, representada por meio da anedota do viajante de bonde que não pode trocar de lugar porque não tem com quem efetuar a troca, pois está sozinho na condução, diz respeito às diversas possibilidades inusitadas de compreensão a que a língua cotidianamente utilizada pode conduzir, desde que observada em seu cerne. O efeito de humor dessa anedota reside no momento em que o sujeito, no ápice da lógica e do raciocínio óbvio, considera mais plausível ficar sob a goteira que trocar de lugar, uma vez que ele se sente impedido pela ausência de outro alguém para com ele mudar de posto. Vê-se aí que o hipotético cidadão da piada toma o verbo “trocar” em sentido literal e essa consideração de um item lexical em seu sentido básico – “Trocar... com quem?” – é o que desencadeia o efeito humorístico. É essa compreensão de que somente se pode trocar de lugar em função da existência de outro ser concreto o que desestabiliza o resultado previsível que o homem, imerso na “goma-arábica da língua cotidiana”, poderia ter: trocar de lugar ao ser indagado ou formular uma resposta conveniente.

A goma-arábica, o “círculo-de-giz-de-prender-peru”, não são cadeias, amarras, mas são fontes em que o anedotário pode nascer, pois nos lembremos do que diz Jolles a respeito do chiste: “Basta tirar partido do concreto, quando se utilize uma abstração, ou retornar ao sentido literal, quando se trate de sentido figurado, para que se obtenha esse desenlace espirituoso” (JOLLES, 1976: 207). Verifica-se, na anedota do homem que não pode trocar de lugar, um abraço ao sentido literal, procedimento previsível quando se trata da língua cotidiana, mas capaz de causar ressonâncias cômicas, se observado atentamente. Rosa atrela de maneira irônica à ideia da língua cotidiana um caráter repetitivo, mecânico, orientado para

alcançar um objetivo: “posição-limite da irrealidade existencial ou de estática angústia” (2001: 30), angústia que esse círculo de giz pode causar àqueles que nele estão envolvidos. Uma das saídas desse círculo, do lugar comum e da monotonia, seria observar como o absurdo pode se instaurar na compreensão e gerar riso quando as palavras são tomadas em sentido estritamente literal.

Dessa forma, rompe-se a prisão reconhecendo que ela tem limites e que esses limites, se tocados, revelam-se um contrassenso. É importante ressaltar que a forma linguística traduz o jogo de sentido proposto por Rosa. Ao adotar o encadeamento de vocábulos “inerte, humano, inerte”, ele matiza a decisão do sujeito de cores mais fortes, intensas, pesadas, que reforçam a surpresa da resposta do homem. Por ser um “inerte” – desarmado, inofensivo, desprovido de ferramentas de defesa – por ser um humano e, por fim, por ser um inerte, o personagem da anedota entrega-se ao sentido literal, óbvio, passível de espanto e riso.

Rosa, nesse prefácio, constrói seu discurso com base em anedotas, sendo a própria forma de dialogar com o leitor uma espécie de anedota, demonstrando que em toda estória é possível observar uma mudança de valores, uma inversão, um deslocamento ou vários deslocamentos de sentido, isto é, o mecanismo das estórias presentes em *Tutaméia* baseia-se no mecanismo de produção de significado das anedotas: inverte-se para compreender algo, para mostrar a mudança de estado presente na narratividade que conduz os personagens a seus desenlaces.

Interessante destacar que nem sempre teremos em *Tutaméia* estórias de finalidade cômica. Que dizer do conto “Estoriinha”, em que Elpídia mata Rijino com um punhal? Essa narrativa não é cômica nem guarda relações com o chiste. É possível observar como ela frustra as expectativas do leitor, pois, ao passo que a leitura avança, passa-se a crer que um irmão vitimará o outro, mas é a mulher-pivô, que desagregou as relações fraternais, que será a assassina. Esse texto traz ainda outra surpresa: diante do cadáver do irmão, Mearim conscientiza-se de que a mulher lhe pertence:

Mearim se levantou, de ajoelhado também, o sangue respingara-o. Seu coração entendeu. Iria, desde que enterrado o morto, à Lapa do Santuário do Santo-Senhor-Bom-Jesus, por um perdão, pela dor de todos. Depois, a vida dele era só aquela mulher, e mais, sofrida tida e achada, livre ou entre grades, mas que lhe pertencia, em profundo, mediante amor (ROSA, 2001: 96).

A sintaxe contida de *Tutaméia* fundamenta-se em categorias que percorrem as narrativas de formas diversas: o “não-senso”, o paradoxo, a ironia, a releitura de algum mito, a anedota, o provérbio. Em suma, categorias como o “não-senso” são privilegiadas como

maneira de criticar o bom senso e a lógica cartesiana. Optar pela falta de senso e pela anedota implica revolver e violar a superfície bem comportada e organizada da “goma arábica” da língua comum. Revolvida a goma, a terra concreta e sem obstáculos da língua habitual, forma-se o terreno para a gestação de formas estéticas que subvertem o lugar comum e que jogam com a linguagem e integram a esse jogo personagens que encenam dramas, ironias, narrativas e contranarrativas em estórias vivenciadas a contrapelo e com mecanismos que questionam e fazem refletir sobre o funcionamento dos elementos estruturais das narrativas ficcionais, a saber: narradores, personagens, entre outras categorias que compõem as ficções.

2.1.2 Estória e História: as *contranarrativas* de Guimarães Rosa

Em “Aletria e Hermenêutica”, Guimarães Rosa afirma: “A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História. A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota” (2001: 29). O autor coloca dois vocábulos para circularem e dialogarem no texto: estória e História. Pode-se depreender que Rosa delinea nessa afirmação duas modalidades narrativas, colocando-as em tensão, ao passo que contrapõe “estória” à “História”. A citação nos faz pensar sobre os aspectos de ficção que permeiam essas modalidades narrativas, enfatizando o caráter criador de “estória”. Ao contrapor “estória” à “História”, seu pensamento poderia estar em convergência com o de Walter Benjamin, no que diz respeito às críticas deste ao historicismo e ao tempo homogêneo no ensaio “Teses sobre o conceito de história”, presente no livro *Magia e técnica, arte e política* (1994).

Nesse estudo de Benjamin, datado de 1940, época de ascensão de regimes totalitários, o autor critica a historiografia de caráter progressista da social-democracia na República de Weimar, em função da ideia de progresso como algo ininterrupto e favorável, e também a historiografia burguesa, que preconizava uma empatia entre historiador e objeto. Ambas as concepções entendiam o passado como um tempo homogêneo, uma parcela de tempo imobilizada e incapaz de gerar releituras. Esses modos de se fazer história obliteravam possibilidades de mudanças e persuadiam parte da população a acreditar na história dos vencedores como o discurso oficial, mais válido e até mais possível, pois imposto por meio da opressão. De matriz causal e entronizado à força da passagem do tempo, tal procedimento de se construir uma história excluiria, por exemplo, contingentes populacionais importantes para o desenvolvimento da sociedade, obscurecendo e, porque não dizer, silenciando uma enorme contraparte, colocada à sombra por esses discursos excludentes.

Para esse tipo de historicismo, negativo, de acordo com Benjamin, a história não é espaço de contestação, mas de manutenção de poderes há muito instituídos, cuja perpetuação se dava mediante a contínua espoliação de classes oprimidas. A história, nessa perspectiva, seria apenas mais uma ferramenta de legitimação e reconhecimento dos vencedores, ou seja, uma história a serviço dos dominadores, que desconsidera os explorados, os que sofrem as mais diversas formas de opressão. O historicismo a que Benjamin alude fundamenta-se sobre uma ideia de tempo enquanto algo vazio e homogêneo, um tempo que parece paralisar os acontecimentos, não permitindo aos elementos que o compõem chances de mobilidade ou reorganização. Esse historicismo deve ser abandonado, uma vez que ele engessa a compreensão dos conflitos sociais. O autor propõe, então, que a história seja entendida como “objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’” (1994: 229).

Para se construir essa percepção de história, esse estudioso aponta o materialismo histórico. Pela via do materialismo, o historiador poderia observar a história a “contrapelo”, isto é, reescrever a história a partir daqueles que em geral foram relegados por discursos que privilegiaram as classes dominantes. O passado seria um local onde “centelhas da esperança” flamejam, desde que o olhar esteja disposto a buscar esses fragmentos. O historiador autêntico, no caso o historiador materialista, visualiza a história enquanto potencialidade, pois:

O historicismo culmina legitimamente na história universal. Em seu método, a historiografia materialista se distancia dela talvez mais radicalmente que de qualquer outra. A história universal não tem qualquer armação teórica. Seu procedimento é aditivo. Ela utiliza a massa dos fatos, para com eles preencher o tempo homogêneo e vazio. Ao contrário, a historiografia marxista tem em sua base um princípio construtivo. Pensar não inclui apenas o movimento das idéias, mas também sua imobilização. Quando o pensamento pára, bruscamente, numa configuração saturada de tensões, ele lhes comunica um choque, através do qual essa configuração se cristaliza enquanto mônada (BENJAMIM, 1994: 231).

Benjamin não sugere a necessidade de uma história universal, pois aponta que essa universalidade é algo negativo, resultado do historicismo que procura costurar os fatos de forma homogênea, incluindo o que for mais conveniente. O estudioso parece apostar no que foi silenciado e deixado de fora pelo historicismo. As lacunas, os silêncios, os rumores advindos do mar de excluídos merecem ser historiados, porém, com as lentes do historicismo em questão, esses rumores não podem ser percebidos. É necessária, da perspectiva benjaminiana, a focalização sobre os destituídos de poder, aqueles que habitam os interstícios do discurso oficial, ou melhor, aqueles que em silêncio marcam suas presenças pela exclusão.

O historiador materialista seria aquele capaz de desfechar um golpe sobre o orgânico sistema que o historicismo propõe, explorando, a partir desse choque, as potencialidades da história, suas múltiplas conexões, em suma, procurando não mais se fundamentar sobre um tempo vazio e homogêneo. O historiador materialista pode reconhecer que o tempo não é singular, mas plural, heterogêneo, costurado por fios de matizes e origens díspares.

Guimarães Rosa aproxima-se da atividade associada por Benjamin ao historiador materialista, pois, enquanto ficcionista, não adota historicismos e opta por reconstituir, em suas narrativas, comunidades, espaços, personagens hauridos da contraparte da história da formação brasileira. Ao afirmar que “A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História” (ROSA, 2001: 29), o escritor não apenas marca a diferença entre esses conceitos, bem como sugere que a palavra criadora, o verbo imaginativo, a ficção literária e “a estória” se posicionem contra a história, contra discursos opressivos que privilegiam o lado do mais forte. A estória, portanto, apresentaria uma mensagem revolucionária, no sentido de questionar e contestar o poder estabelecido, a língua habitualmente utilizada. Conforme Rosa ludicamente postula, a estória, às vezes, assemelha-se à anedota, ou quer-se semelhante: “Uma anedota é como um fósforo: riscado, deflagrada, foi-se a serventia. Mas sirva talvez ainda a outro emprego a já usada, qual mão de indução ou por exemplo instrumento de análise, nos tratos da poesia e da transcendência” (2001: 29).

Marli Fantini, em *Guimarães Rosa: Fronteiras, margens, passagens* (2008), destaca a tensão entre estória e história e realiza interessantes considerações acerca da contraposição elaborada pelo autor: “No primeiro dos quatro meta-prefácios dessa obra, a “estória”, além de opor-se conceitualmente à “história”, relaciona-se ao ideal de concisão e agilidade da anedota, aproximando-se, dessa forma, da economia de meios própria à linguagem poética, na qual, cada vez mais, se ancora a prosa do escritor” (220). Fantini destaca que o par estória/história cifra um procedimento estético bem mais profundo, que diz respeito à concisão característica dos contos das “terceiras estórias”. Ela salienta ainda que as estórias rosianas colocam-se a contrapelo da história oficial:

Contendo sua traduzibilidade na própria trama – matizada por múltiplas combinações de textura – esse (meta)prefácio de *Tutaméia* propõe um pacto de abertura à doação de sentido, sob cujo impacto inovador o escritor espera agenciar distintas formas de recepção de sua obra. Guiadas por esse vetor, as “estórias” de Guimarães Rosa, seja pelo pacto amoroso, seja pelo pacto ficcional, podem procriar e renovar-se, colocando-se a contrapelo do imobilizante *continuum* da história (2008: 222).

A estória que se contrapõe à História, conforme demarca a citação de Rosa, não seria singular, mas múltipla, integrando um variado panorama de *estórias* que se contrapõem às

histórias oficiais, constituindo assim uma arena discursiva, em que duelam ficções emergentes de lugares sociais distintos. Contra o historicismo que cultua um tempo homogêneo e vazio, marcado pela voz do vencedor, com o selo da perpetuação no poder, Rosa aponta a necessidade de quebra desse esquema de empoderamento contínuo, chancelado por um tempo vazio. Para tanto, o autor sugere o irromper da “estória”, ficção das margens, “contranarrativas”, para lembrarmos o termo adotado pelo escritor argentino Ricardo Piglia, quando esse reflete sobre a contraposição de ficções individuais à ficção do Estado (PIGLIA, 2001[s.p]).

Ricardo Piglia, na conferência “Três propostas para o próximo milênio (e cinco dificuldades)”, de 2000, aponta como desafio para a literatura do século XXI o deslocamento de perspectiva do centro para a margem. O pensamento de Piglia tem como eixo a descentralização do olhar, um movimento de andar pelas margens, pelas bordas, de um ponto de vista distante das tradições localizadas no centro. Essa mudança de olhar, este “*mirar al sesgo*” – olhar de viés –, conforme seu autor postula, constrói logicamente uma percepção diferenciada: “Há certa vantagem, às vezes, em não estar no centro. Observar as coisas de um lugar levemente marginal”⁷ (tradução nossa). O escritor sugere que existem dois tipos de narração, uma da literatura, outra, do Estado:

Poderíamos dizer que também o Estado narra, que também o Estado constrói ficções, que também o Estado manipula certas histórias. E, em um sentido, a literatura constrói relatos alternativos, em tensão com esse relato que o Estado constrói, esse tipo de histórias que o Estado conta e diz⁸.

Podemos associar o Estado ao conjunto de discursos oficiais que emanam de centros de poder, de grupos dominantes que, para perpetuar esse poder, constroem ficções, formas de explicar uma trama social contraditória e, por vezes, até simplificá-la para que a narrativa seja aceita por uma ampla audiência. Já a literatura, produz ficções que se contrapõem às produzidas pelo Estado, constrói contranarrativas, discursos que não visam encobrir as contradições inerentes à formação social, mas, antes, que procuram habitar essas contradições e resistir ao que é imposto como oficial.

⁷ “Hay cierta ventaja, a veces, en no estar en el centro. Mirar las cosas desde un lugar levemente marginal” (PIGLIA, 2001: [s.p.]).

⁸ “Podríamos decir que también el Estado narra, que también el Estado construye ficciones, que también el Estado manipula ciertas historias. Y, en un sentido, la literatura construye relatos alternativos, en tensión com esse relato que construye el Estado, ese tipo de historias que el Estado cuenta y disse” (PIGLIA, 2001: [s.p.]).

As contranarrativas nos remetem à “*estória [que], em rigor, deve ser contra a História*” (ROSA, 2001: 29, grifos do autor) e à atividade do historiador materialista e seu interesse pelas vozes da “*história a contrapelo*”. Ao sugerir a contraposição entre “*ficções literárias*” e “*ficções estatais*”, Piglia sinaliza que o discurso da literatura opera com a contraparte que o Estado tenta silenciar, com a história escovada a contrapelo. As estórias confrontam-se com a História, com o Estado, com visões centralizadoras e homogeneizantes que procuram encapsular as diferenças e rotulá-las como igualdades. Contra esse discurso, formam-se as estórias, que funcionariam como contestações ao sistema. A opção de Guimarães Rosa por personagens do meio rural, mesclada à construção de discursos esteticamente elaborados, calcados nas potencialidades do sistema linguístico, constituem diversas contranarrativas em que vozes, em geral, oprimidas, tomam as rédeas das suas narrativas e fornecem ficções que desestabilizam concepções cristalizadas. No caso de algumas narrativas de *Tutaméia (Terceiras Estórias)*, a violência surge como uma das únicas formas de combate e resistência à opressão, tornando explícita a existência e persuasão de contranarrativas em relação a discursos que emanam de fontes oficiais.

Guimarães Rosa, em suas estórias, capta as contrapartes, os lados silenciados e oprimidos e presta atenção às narrativas que circulam nessas margens: em *Tutaméia*, por exemplo, temos o discurso direto ou indireto de um guia de cego no meio do sertão, de um andarilho que gera medo em uma comunidade, de uma mulher que sai de um sistema de opressão patriarcal, entre outros contos que podem ser considerados como contraficções gestadas no seio de um Brasil em processo de modernização estrutural e inserção capitalista. Os ecos desse processo de modernização aparecem, por exemplo, em “*Curtamão*”, na figura da casa construída no meio da comunidade – a casa “*a mais moderna*”; “*confrontando com o Brasil*” (ROSA, 2001: 68, grifos do autor).

O discurso literário de Rosa propõe narrativas que ficcionalizam o que tais discursos estatais – pautados no consumismo, no desenvolvimentismo, no progresso, mediante transformações urbanísticas – desconsideram na marcha para o Brasil moderno, pretensamente homogêneo. As obras de Guimarães Rosa, e também de vários outros escritores, mostram como esse espaço é, na verdade, eivado de contradições, paradoxos e heterogeneidades.

Ao recusar um tipo específico de história e um historicismo infértil e incapaz de ouvir as margens, as estórias de Guimarães Rosa integram e sedimentam o devir histórico, propondo um tempo em que ressoam vozes habitualmente silenciadas, construídas a partir de

perspectivas marginais. São mais que casos sertanejos, são estórias de resistência e de busca de si e do outro, mediante uma linguagem própria, limítrofe, que revira padrões e explora potencialidades.

2.2 Hipotrérico

“Hipotrérico”, prefácio que se segue a “Aletria e Hermenêutica” em *Tutaméia*, tem como base o argumento de que o vocábulo que designa os sujeitos que manifestam ojeriza a neologismos é, curiosamente, um neologismo, sobre o qual Rosa informa: “O termo é novo, de impesquisada origem e ainda sem definição que lhe apanhe em todas as pétalas o significado” (ROSA, 2001:106).

Em pesquisa a dicionários de língua portuguesa, verificamos que “hipotrérico” não consta nessas obras, ingressando, desse modo, como neologismo em nossa língua. O prefácio homônimo apresenta diversas críticas aos puristas da língua, compreendendo-se puristas como um tipo de polícia linguística cujo intento seria tornar negativo o surgimento de novas palavras ou então circunscrevê-lo a uma necessidade imediata, requisita pelo uso: “palavra nova, só se satisfizer uma precisão, constatada, incontestada” (ROSA, 2001: 107). Rosa aponta sob clave irônica que uma das condições fundamentais para a criação de um neologismo é a necessidade, como se fosse proibido exercitar-se na construção de vocábulos, sem vistas à satisfação de uma situação comunicativa imediata. A outra condição reportada pelo autor diz respeito ao produtor de neologismo, isto é, a quem atribuir a autoria de uma palavra. Rosa critica a atribuição de neologismos unicamente à sabedoria popular. O escritor mineiro parece não partilhar de posturas exclusivistas, que tentam outorgar a possibilidade de neologizar ou ao povo ou a um indivíduo. Vejamos este trecho:

A gente pensa em democráticas assembleias, comitês, comícios, para a vivíssima ação de desenvolver o idioma; senão que o inconsciente coletivo ou o Espírito Santo se exerçam a ditar a vários populares, a um tempo, as sábias inspirações. Haja para. Diz-se-nos também, é certo, que tudo não passa de um engano de arte, leigo e tredo: que quem inventa palavras é sempre um indivíduo, elas, como as criaturas, costumando ter um pai só; e que a comunidade contribui apenas dando-lhes ou fecundando-lhes a circulação (ROSA, 2001: 107, grifos do autor).

O excerto citado acima coloca em circulação a relação de autoria que há no bojo de todo neologismo, sintetizada pela seguinte indagação: o neologismo é fruto de uma coletividade ou de um indivíduo? Rosa não responde esta questão, pois é possível inferir a partir da leitura deste prefácio seu posicionamento: pesquisar a fonte de um neologismo,

tentar atribuí-lo a um grupo ou a alguém, pode tornar-se uma tarefa inóspita, uma vez que reduzir a existência de neologismo à pesquisa de suas origens obscurece a produtividade do sistema linguístico que subjaz à construção de um novo vocábulo, ou seja, importa mesmo é o “autônomo palavrizar”.

A questão da intencionalidade é discutida e colocada sob suspeição: uma vez introduzidos na esfera do uso corrente, os neologismos passam a funcionar integrados ao sistema linguístico, sem necessidade de reconhecermos quem os criou ou se teve alguma intenção explícita. Para tanto, Rosa fornece uma série de exemplos seguidos da respectiva autoria: “[...] *Cícero fez qualidade* (‘qualitas’), *Comte* altruísmo, *Stendhal* egotismo, *Guyau* amor, *Bentham* internacional, *Turguêniev* niilista, *Fracástor* sífilis, *Paracelso* gnomo, *Voltaire* embaixatriz (‘ambassadrice’), *Van Helmont* gás, *Coelho Neto* paredro, *Ruy Barbosa* egolatria, *Alfredo Taunay* necrotério” (ROSA, 2001:107, grifos do autor).

A epígrafe que abre “Hipotrérico” diz: “Hei que ele é” (ROSA, 2001: 106). Tem como autoria “Do Irreplegível”. Irreplegível seria aquele que não pode ser repreendido, impossível de ser repreendido, segundo o informado na glosação que se segue a esse prefácio, intitulado como “Glosação em apostilas ao hipotrérico”. Ao examinarmos a relação entre essa epígrafe e o prefácio em questão, notamos a sintonia entre a citação de abertura e o texto que a segue, pois “Hipotrérico” tem por objetivo reforçar a necessidade de dinamizar a língua, para refletir sobre suas potencialidades que, para Rosa, não estão cristalizadas e nem podem ser tragadas pela “goma arábica” da língua comum.

Esse processo de reflexão constante, o qual desemboca nos neologismos, manifestações concretas e significantes da ideia de que transformar a língua implica uma transformação do mundo, são “irreplegíveis”, à maneira do autor da epígrafe. Há que se ressaltar ainda o revestimento de ironia com o qual as ideias captadas nesse prefácio são veiculadas:

Viver é encargo de pouco proveito e muito desempenho, não nos dando por ora lazer para nos ocuparmos em aumentar a riqueza, a beleza, a expressividade da língua. Nem nos faz falta capturar verbalmente a cinematografia divididíssima dos fatos ou traduzir aos milésimos os movimentos da alma e do espírito. A coisa pode ir indo assim mesmo à grossa (ROSA, 2001: 108).

A ironia pode ser entendida como o ponto medular de “Hipotrérico”, e já é prenunciada pelo próprio título e também confirmada com a “Glosação...”, seção em que se pode ler a definição de “Irreplegível” e diversas informações acerca de neologismos. O interessante nessa seção é que os nove parágrafos em que é dividida e também o “pós-escrito” apontam para a necessidade de se neologizar e criticam aqueles que são contra esse processo. Os argumentos

para o uso de neologismos dividem-se entre os oito dos nove parágrafos e corroboram para afirmarmos que Guimarães Rosa dirigiu suas críticas aos puristas da língua. O escritor envereda por uma série de referências – Antenor Nascentes, Cícero, Agrippino Grieco – a fim de reforçar a ideia de que os neologismos insuflam ao sistema linguístico dinamismo, e que está presente já na própria língua, mas precisa ser ativado. No entanto, tal procedimento, por vezes, é compreendido como arrogância, e não como trabalho formal de renovar o sistema e produzir novos sentidos até então não experimentados.

2.3 Nós, os temulentos

O terceiro prefácio – “Nós, os temulentos” – retoma a ideia constante no primeiro: a anedota como estrutura que contém o germe ficcional e ainda o poder de reverter pontos de vista habituais, automatizados, produzindo novas perspectivas de compreensão da realidade. Para desenvolver essa ideia, Rosa parte do anedotário que envolve uma conhecida figura – o bêbado. Nesse prefácio, somos apresentados ao homem “proparoxítono”, aquele que aparentemente por meio de respostas desviantes parte do “bom senso” para a “coerência do mistério geral”. O bêbado é interpelado constantemente no caminho que lhe conduz a sua residência, seja por entes reais ou entes imaginários. Suas respostas sempre traem a lógica do esperado e tocam em aspectos paradoxais e reveladores de outras maneiras de se compreender o que se apresenta.

Causadora de riso, a insuspeita assertividade do borracho possibilita ao leitor a análise de que todas as suas respostas correspondem a desvios de sentido, de significado que produzem efeito de humor exatamente em virtude do desvio. Rosa capta essas respostas desviantes e as formaliza por meio de uma linguagem que procura alcançar a ideia de desvio de uma lógica cristalizada, isto é, a lógica dos sóbrios. Temos em “Nós, os temulentos” a relação entre a lógica dos sóbrios e a lógica dos ébrios. Poderíamos ainda enquadrar na categoria dos ébrios, a lógica das crianças, repertoriada parcialmente no primeiro prefácio, quando identificamos que a assertividade infantil busca o desmonte de um armamento linguístico e significativo capaz de colocar em discussão as nossas expectativas diante de situações corriqueiras. Um exemplo do primeiro prefácio é a resposta que o garotinho dá ao pai sobre o falecimento do gato: “O gato saiu do gato, pai, e só ficou o corpo do gato” (ROSA, 2011: 36). A reversão da lógica comum, do esperado, é sintetizada por meio dessa resposta. Em “Nós, os temulentos”, o processo de reversão de uma lógica falsamente

estabilizada se faz sentir com mais intensidade nas inusitadas respostas dos sujeitos “proparoxítonos”, Chico, João e José.

Rosa cria inicialmente uma situação prosaica – três amigos bebendo – e passa a explorar o modo de pensar dos sujeitos submetidos a um regime de reflexão alterado: “E, como a vida é também alguma repetição, dali a pouco de novo o apostroforam: – Bêbado, outra vez? E: – Não senhor... – o Chico retrucou – ... ainda é a mesma” (ROSA, 2001: 152). Esse regime de reflexão alterado é ocasionado pelo álcool, produzindo respostas que desestabilizam os receptores e geram as anedotas que se desenvolvem ao longo do texto, ou seja, as anedotas de bêbado. É patente a intenção do autor em causar o riso e, principalmente, de colocar em pauta reflexão linguística, formal e temática capazes de ultrapassar o senso comum ou, ainda, conforme é descrito no prefácio anterior, o “terra-a-terra das relações positivas” (2001: 108).

Para tanto, a técnica narrativa utilizada em “Nós, os temulentos” concentrou-se em mostrar a situação do bêbado Chico e seu trajeto de retorno ao lar. Observa-se que todo o seu percurso é construído a partir de desestabilizações de sentido. Tudo que lhe é perguntado é virado do avesso para mostrar que a lógica não é monolítica e sim heteroclítica, dinâmica. As formas linguísticas adotadas em algumas passagens da narrativa concretizam o desvio espacial, visivelmente imagético, a que o personagem embriagado procede: “[...] conseguiu quadrupedar-se, depois verticou-se, disposto a prosseguir pelo espaço o seu peso corporal. Daí, deu contra um poste. Pediu-lhe: – Pode largar meu braço, Guarda, que eu fico em pé sozinho... Com susto, recuou, avançou de novo, e idem, ibidem, itidem, chocou-se; e ibibibidem” (2001: 154, grifos do autor).

Mediante a análise de algumas formas desse excerto, observa-se que a relação forma-conteúdo é instigada de modo que as potencialidades constantes no sistema linguístico constituído pela língua portuguesa são dinamizadas. Isso pode ser comprovado por meio da discussão do vocábulo “verticou-se”, podendo ser compreendido como corruptela de “verticalizar”. Rosa cria outro verbo, pronominal, “verticar-se”, a partir do adjetivo “vertical”, desprezando o já existente, “verticalizar”, para melhor descrever as ações de Chico: ele “verticou-se”, após “quadrupedar-se”. Esse último, “quadrupedar-se”, verbo originado por derivação do nome “quadrúpede”. São perfeitamente compreensíveis os usos acima reportados e não poderíamos classificá-los como agramaticais, uma vez que tanto “verticar-se” quanto “quadrupedar-se” são possíveis em função dos paradigmas existentes na própria língua, isto é, Rosa joga com formas – quadrúpede e verticalizar – existentes em nossa língua, acresce-as de partículas pronominais – se – e ora cria neologismos, ora emprega vocábulos

pouco utilizados. Mesmo que tais empregos não tenham uso corrente, isso pouco importa, o que é interessante aqui é que tais formas produzem estranhamento, dinamizando, assim, sentidos até então facilmente reconhecíveis e procuram traduzir o tateante percurso de Chico.

A terceira forma que ilustra o procedimento de desestabilização do uso conhecido e convencional da língua está contida na oração: “*Com susto, recuou, avançou de novo, e idem, ibidem, itidem, chocou-se; e ibibibidem*” (ROSA, 2001: 154, grifos do autor). Observemos a série de vocábulos “idem, ibidem, itidem, chocou-se; e ibibibidem”. Examinando esses itens lexicais, podemos afirmar que, da maneira como eles foram organizados e dispostos no período, imprimem à oração uma síntese extremamente concentrada do provável desequilíbrio de Chico: avançou três vezes até chocar-se contra algum obstáculo, para, depois de pausa marcada pelo ponto e vírgula, que não por acaso foi postado após o verbo chocar, repetir triplamente a mesma série de avanços. Vê-se como, por meio do manejo de vocábulos habitualmente utilizados em outros contextos discursivos e sua disposição em determinada ordem, que Rosa conseguiu erigir a cambaleante imagem verbal do personagem bêbado.

Outras formas podem ser examinadas para além das contidas no fragmento destacado. Um exemplo é: “E foi de ziguezague, veio de zaguezigue. Viram-no, à entrada de um edifício, todo curvabundo, tentabundo. – Como é que o senhor quer abrir a porta com um charuto? – É... então, acho que fumei a chave...” (ROSA, 2001: 154). Nesse fragmento, nota-se a primeira forma “ziguezague”, reconhecível como indicativa de movimento tortuoso, e sua contraparte, o “zaguezigue”, movimento tortuoso de volta, resultado da inversão dos componentes lexicais de “ziguezague”. Nada mais lógico: se “ziguezague” pode se referir à ida, “zaguezigue” transforma-se no processo de volta, a estrutura lexical dobra-se ao conteúdo a ser enunciado. É o conteúdo, o significado, que dita o significante. “Curvabundo” e “tentabundo” já seguem outro paradigma: “-undo” foi tomado como sufixo de intensidade e anexado ao adjetivo “curvo” e, respectivamente, ao substantivo “tenta”, a exemplo de “nauseabundo”. “Tenta”⁹, que é uma corrida de novilhos para testar-lhes a habilidade, e diz do andar cambaleante e desajeitado dos filhotes, associada à postura excessivamente curvada, descrita por “curvabundo”, descreve, com precisão, o modo de andar do bêbado: excessivamente curvado e trôpego. O bêbado da estória, então, tentando abrir uma porta, ao ser indagado sobre o absurdo da tentativa, responde com mais uma inversão, concentrada na

⁹ “s.f.//(cir.) instrumento, à maneira de estilete, com que se sonda uma úlcera, uma fístula, uma ferida, etc. ou com que se dilata uma abertura. [...] Corrida de novilhos, logo depois da ferra, para diversão ou para experiência no tocante à lide tauromáquica”. Disponível em: <www.aulete.com.br/tenta#ixzz3VWkYXrLt> Acesso em 10 jan.2014.

troca do charuto pela chave e da chave pelo charuto, objetos que, ao trocarem de área semântica e pragmática, provocam o riso.

Retomemos a anedota do português em ação: o personagem acredita-se casado, age como tal, mas em determinado momento parece cair em si, e essa descoberta causa o cômico, pois é inesperada. O trajeto de Chico é finalizado com uma sapatada no espelho, momento do prefácio em que o enunciador dos inversos, “o homem proparoxítono” se estilhaça. Chico parte a própria imagem julgando-a alheia. É um engodo, e a concretização literal do inverso – é o símbolo do espelho, matriz da inversão, sobre o qual filosofa Agamben em “O ser especial”, ensaio de *Profanações* (2007):

O espelho é o lugar em que descobrimos que temos uma imagem e, ao mesmo tempo, que ela pode ser separada de nós, que a nossa “espécie” ou *imago* não nos pertence. Entre a percepção da imagem e o reconhecer-se nela há um intervalo que os poetas medievais denominavam amor. O espelho de Narciso é, nesse sentido, a fonte de amor, a experiência inaudita e feroz de que a imagem é e não é a nossa imagem (2007: 53, grifo do autor).

Ao confrontar-se com a própria imagem, Chico envolve-se na inversão que finaliza seu trajeto. Não se reconhece e ele mesmo se transforma em anedota, a qual encontra o ápice aos olhos do leitor quando o personagem brada: “- Que?! Um homem aqui, nu pela metade? Sai, ou eu te massacro!” (ROSA, 2001: 155). Ao destruir o espelho, acaba com sua própria imagem, ainda acredita a outro a ação violenta e acaba ingressando na arena do sono, onde todas as anedotas se calam, e o personagem está pronto para “desaparecer de si mesmo” (2001: 155), fechando o prefácio que aborda as características do gênero anedota em “Aletria e Hermenêutica”.

Há em “Nós, os temulentos”, a figuração de um tipo de violência que se entrelaça à ironia e ao humor: o detentor da lógica dos ébrios – o bêbado –, sujeito que se situa nas margens em virtude de sua contraposição ao mundo dos sóbrios, reconhece em sua alteridade representada no espelho uma ameaça – *um homem, nu pela metade* – o qual deve ser massacrado e destruído. A violência nesse quadro surge enquanto estratégia de fuga à lógica do outro – é seu reflexo, mas o fato de perceber sua própria imagem desencadeia o reconhecimento de seu estado – o que incentiva o gesto violento de estilhaçar o espelho, afirmando e, paradoxalmente, negando a experiência de reconhecer a própria imagem, sua alteridade. A violência, nesse caso, articulada ao humor, funciona como meio de escapar a uma inegável lógica – a lógica do reflexo especular – devolvendo o sujeito, imerso em uma “contralógica”, a si mesmo.

2.4 Sobre a escova e a dúvida

Em “Sobre a escova e a dúvida” há uma miscelânea de temas, que se unem pelo “duvidar da realidade sensível aparente” (ROSA, 2001: 212). Esse prefácio divide-se em sete seções, numeradas com algarismos romanos, e um glossário, em que podem ser pinçadas ideias sobre a escrita ficcional, o modo de compor estórias, a rejeição do senso comum e o nascimento de algumas narrativas. A indagação “um escrito, será que basta?” está em consonância com a diversidade de temas abordados nesse prefácio. Há um redemoinho de ideias e formas a serem expressas, mas o narrador não consegue contemplar todas, pois seria impossível.

Temas constantes nos três prefácios anteriores são retomados neste último prefácio. O quarto e último prefácio de *Tutaméia* estabelece pontos de contato com os prefácios anteriores, no sentido de retomada de ideias já expressas. Para garantirmos uma exposição didática, vamos abordar, a seguir, cada uma das seções que compõem o prefácio “Sobre a escova e a dúvida”.

2.4.1 Seção I

A primeira seção inicia-se com três epígrafes, reputadas a três autorias diferentes: Ia. Tabuelta, Das Efemérides Orais, Sextus Empiricus. As duas primeiras instâncias colocadas como autoras são ficcionais e parecem desafiar o leitor a jogar. A terceira epígrafe, de Sextus Empiricus, não é inventada e integra o método de referências de Rosa a sistemas filosóficos; nesse caso, à filosofia dos céticos. Três epígrafes com autorias diversas embaralham as cartas da leitura e instigam a curiosidade do leitor para este seguir adiante.

Abordemos inicialmente as três epígrafes, para, a seguir, penetrar no texto. A primeira citação reporta-se a Plínio, o Velho, e aponta como causa de sua morte a erupção do Vesúvio, ocorrência fatal à qual ele, enquanto historiador, quis assistir de perto. A leitura irônica desse acontecimento, colocada no pórtico do texto, nos leva a refletir sobre a desconstrução e reconstrução textuais às quais o escritor incita constantemente seu leitor. A epígrafe é colocada como sinal de aviso para preparar a atenção e o estado de alerta que a leitura demanda.

A segunda epígrafe, retirada das “efemérides orais”, problematiza sob chave irônica o procedimento de nomeação linguística e, mais uma vez, requisita o estado de alerta em

relação à linguagem: “Nome nem condição valem. Os caetés comeram o bispo Sardinha, peixe, mas o navegador Cook, cozinheiro, também foi comido pelos polinésios. Ninguém está a salvo” (ROSA, 2001: 209). Atentemos para a oração que abre o trecho: nome nem condição valem. A epígrafe nos remete a Todorov que pronuncia em *Poética da prosa*: “as palavras não são simplesmente os nomes transparentes das coisas, formam uma entidade autônoma, regida por suas próprias leis, e passível de ser julgada em si mesma. Sua importância supera a das coisas que elas supostamente refletem” (2003: 114). Sardinha e Cook, representantes de determinada ordem cultural, palavras opacas que referenciam realidades múltiplas, carregam em seus nomes o selo do próprio destino, ou seja, serem devorados, por isso “ninguém está a salvo”. A epígrafe coloca em questão a linguagem e seu poder de imprevisibilidade, a partir de uma situação real que, a despeito de seu caráter trágico, semelha uma anedota, em virtude do destino delineado pelo nome: Sardinha e Cook foram devorados por caetés e polinésios, alteridades que devoram alteridades, valendo-se do recurso da violência para se apropriarem da diferença. A metalinguagem a que Rosa alude na citação mostra o entrelaçamento possível entre significante e significado, sugerindo que a violência pode estar entranhada na própria linguagem e no modo como ela é trabalhada, rompendo ou reforçando expectativas.

A terceira citação, de *Sextus Empiricus*, apresenta um tom de seriedade que difere das anteriores. Refere-se à possibilidade de suspensão de julgamento, em virtude da diferença entre os homens. Por que os homens são diferentes entre si, não podemos julgá-los, pois a cada diferença subjazem argumentos fortes que as validam enquanto diferenças específicas, que demandam para melhor compreensão a isenção de julgamento, isto é, podemos reconhecer o que é diferente, mas não é plausível adotar um juízo determinado. Lembremos de que *Sextus Empiricus* foi um cético que viveu por volta de II d.C. e é considerado como uma das mais importantes referências para a filosofia cética grega antiga, tendo como objetivo a elaboração de argumentos contra os filósofos dogmáticos, os quais buscavam a verdade em cada situação. Para os céticos, não existe uma única verdade. Eles investigam as possibilidades da existência de verdades, ou seja, a experiência cética nesse sentido coloca à prova a ideia de que se deve crer na realidade tal qual ela se apresenta¹⁰.

Conforme Charlotte Stough, “O cético é um ‘investigador’ acerca da verdade, mas, diferentemente de outros filósofos, que Sexto¹¹ classifica como dogmáticos ou como Acadêmicos, ele não alega ter descoberto a verdade nem diz que esta não pode ser

¹⁰ Disponível em: <<http://conte.prof.ufsc.br/txt-stough-critica.pdf>> Acesso em: 10 jun.2012

¹¹ Segundo Stough, “Sexto Empírico foi um cético grego da escola pirrônica e um médico clínico que viveu provavelmente durante o final do século II d.C. Disponível em: <<http://conte.prof.ufsc.br/txt-stough-critica.pdf>>.

descoberta.”¹² Suspender julgamentos não implica isentar-se de pensar sobre a questão, implica a inserção na situação assumindo um ponto de vista que não procura o certo ou o errado, mas que busca o certo e o errado, os vários lados da mesma situação para investigá-los, e não comprovar quem está ou não com a razão. Stough complementa:

O próprio cético, diz Sexto, inicialmente procura determinar a verdade ou falsidade de suas impressões das coisas num esforço para alcançar a *ataraxia*, o tranquilo e imperturbável estado de espírito como o fim (*telos*) do ceticismo. Mas ao invés disso, ele depara com aparências contraditórias e argumentos de igual peso e credibilidade. Incapaz de decidir entre eles, adota uma atitude neutra, suspendendo o juízo sobre sua verdade ou falsidade (*epoché*), e encontra “como que por acaso” a *ataraxia* acompanhada “como uma sombra acompanha seu objeto”.¹³

Segundo o excerto acima, pode-se perceber que na base do ceticismo de *Sextus Empiricus* está a não aceitação da realidade tal qual ela se apresenta: é preciso, antes, investigá-la, uma vez que a realidade apresenta-se contraditória, e o cético é aquele que mergulha nas contradições para entender como elas se forjam.

A “suspensão de julgamento” diz respeito às técnicas narrativas adotadas por Guimarães Rosa. Ao invés de emitir um julgamento prévio dos personagens, Rosa mostra a situação, a partir do que poderíamos chamar de ponto de vista interno ao texto, ou seja, a partir da cosmovisão dos personagens – de dentro – e não de fora. O julgamento vai se construindo à medida que as malhas textuais avançam, não é imposto, pois não existe uma verdade *a priori* a ser defendida nas narrativas. O discurso ficcional de Rosa propõe não a suspensão do julgamento, pois isso seria impossível, mas obtém um efeito narrativo de julgamento em suspenso, em função da predileção por contar histórias, e não relatar acontecimentos fechados, plenamente finalizados, para os quais não haveria aberturas. É possível observarmos esse procedimento em, por exemplo, “– Uai, eu?”, narrativa na qual o personagem assume a autoria de homicídios, mas não se assume moralmente culpado em nenhum momento. É notável em *Tutaméia*, em especial nos contos que têm como eixo principal a eclosão da violência, personagens que se defendem de possíveis sanções morais e resistem a julgamentos negativos. Observaremos esse procedimento com mais detalhes no quarto capítulo. A violência que se apresenta em algumas narrativas não visa ao reforço de uma verdade estabelecida *a priori* e parece ser responsável por empoderar os personagens que são autores ou coautores de atos violentos.

¹² Disponível em: <<http://conte.prof.ufsc.br/txt-stough-critica.pdf>> Acesso em: 10 jun.2012.

¹³ Disponível em: <<http://conte.prof.ufsc.br/txt-stough-critica.pdf>> Acesso: em 10 jun.2012.

Comentadas as três epígrafes, tratemos do texto que abre a primeira seção do quarto prefácio de *Tutaméia*. Nele, o narrador nos apresenta um personagem triplamente nomeado, estrangeiro, funcionário do governo: Roasao, Rão ou Radamante. É notável que as duas primeiras denominações guardam semelhança com o nome João Guimarães Rosa – Roasao, Rão. Seria essa uma estratégia do autor marcar presença em seu próprio texto, inserindo-se na construção que está a erguer, como a avisar ao leitor: veja, estou aqui, comprove minhas marcas textuais neste tecido. Durante o desenvolvimento da seção, vê-se que Rão configura-se como o duplo de Rosa, seu contrário. Rão é um escritor em potencial? A resposta à questão surge neste excerto: “*Denunciou-me romances que intentava escrever e que lhe ganhariam glória, retumbejante, arriba e ante todas, ele havia de realizar-se! Lia no momento autores modernos, vorazes substâncias. Explicou-me Klaufner e Yayarts*” (ROSA, 2001: 210, grifos do autor). O tom parodístico surge nesse trecho como uma crítica a escritores cuja intenção seria publicar romances pomposos com o intento de angariar glória.

Segundo Agamben, no texto “Paródia” do livro *Profanações*: “[...] a paródia não funciona apenas inserindo conteúdos mais ou menos cômicos dentro de formas sérias, mas parodiando, por assim dizer, a própria língua. [...] O essencial, em qualquer caso, reside no fato de ser possível instaurar na língua uma tensão e um desnível, sobre o qual a paródia instala sua central elétrica” (2007:43). Yayarts e Klaufner são autores inventados, parodiando, portanto, a própria língua, pois o personagem vangloria-se por explicar autores modernos que não existem.

Veja-se que em nenhum momento o teor do romance é colocado em pauta no conto, mas somente a fama que daí poderia advir. A citação de dois autores – Klaufner e Yayarts – é interessante, pelo importante detalhe de que esses escritores, conforme já destacamos, não existem, o que instaura no texto o caráter de paródia. Klaufner pode ser um anagrama de Faulkner, por exemplo. Acerca de Yayarts, consta no glossário a este prefácio: “autor inidentificado, talvez corruptela de oitiva. Não é anagrama. (Pron. *íaiarts*). Decerto não existe” (ROSA, 2001: 233). Rosa já informa que o nome não é anagrama como uma forma de conter leituras de Yayarts de forma anagramática. Porém, pode-se enxergar nesse vocábulo a palavra *arts*, sendo esta uma leitura óbvia, pois está explícita na própria forma do vocábulo e também uma possível alusão ao poeta irlandês Yeats que tem o mesmo prenome que Faulkner: William Butler Yeats e William Cuthbert Faulkner. Acreditamos que a inserção de escritores inexistentes no discurso indireto do personagem Rão, possível duplo textual de Rosa, funcione como uma crítica irônica e parodística a literatos que encham seus ouvintes de explicações sobre artistas que nem ao menos existem. Ou seja, Rosa pode estar a criticar,

nesse excerto, intelectuais que se esmeram em explicar referências vazias, apenas com o objetivo de ornar o discurso e angariar reconhecimento.

As críticas não param por aí, prosseguem quando outras ideias de Rão são reportadas: “*Desprezava estilos. Visava não à satisfação pessoal, mas à rude redenção do povo. Aliás o romance gênero estava morto. Tudo valia em prol de tropel ideal. Tudo tinha de destruir-se, para dar espaço ao mundo novo aclássico, por perfeito*” (ROSA, 2001: 210, grifos do autor). As ideias veiculadas nesse trecho se caracterizam pela incongruência. Vimos anteriormente que o personagem “denuncia” ao narrador a intenção de escrever romances gloriosos e, em seguida, se contradiz ao informar que não visava à satisfação pessoal, mas à redenção do povo. A essa sequência incoerente, segue-se que “o romance gênero estava morto”, em clara disparidade com as ideias enunciadas. Tudo leva a crer que esse Rão, que despreza estilos e quer escrever romances, embora eles estejam mortos, rivaliza com Rosa, e a sua inserção neste prefácio obedece a essa finalidade: ser um contraponto de Guimarães Rosa, um contraposto agressivo, com ideias incoerentes que visam mostrar a fissura de certas ideias e pensamentos aparentemente inovadores.

Nossa hipótese é reforçada em especial quando o narrador atribui a Rão um “tropel” de ideias desconexas, frases de efeito, para caracterizar um personagem que tende aos excessos, mas que se perde dentro de suas propostas destruidoras: “*Nada de torres de marfim. Droga era agora a literatura; a nossa, concalhorda. Beletristas... Mirou em volta. Paris, senão nada! [...] – Você o da forma, desartifícios... – debitou-me. [...] Você, em vez de livros, impinge-nos...*” (ROSA, 2001: 210). Rão critica o beletismo, os (des)artifícios, a inovação artificial, e Rosa coloca este personagem justamente para deslindar algumas críticas que provavelmente ele deveria sofrer à época de circulação de suas obras. Ser um autor “da forma”, dos “desartifícios” e impingir algo aos leitores são ações e qualidades passíveis de críticas negativas. Ao encenar seu duplo em Rão, Guimarães Rosa toca autoironicamente em sua própria escrita: Radamante afirma que não deseja “torres de marfim”, imagem que pode ser compreendida como uma escrita hermética, particularizada, acessível a poucos. Rão, em seu discurso exaltado, parece não partilhar do estilo de Rosa, uma vez que “desprezava estilos”. Sua sequência discursiva prossegue à justaposição de ideias, para desaguar em “Paris, e senão nada!”. Rão não se mostra aberto ao diálogo entre culturas, postando-se como um escritor/artista/personagem não apenas afeito às novidades vindas de fora, mas um apropriador dessas novidades.

O final da primeira seção do prefácio acena com a possibilidade de fusão entre narrador e Rão, seu duplo, ou seja, seu igual e seu oposto. O duplo é o mesmo e o oposto. Em

meio ao álcool, narrador e personagem misturam-se, confundem-se: “Peguei-lhe aos poucos o fio dos gestos, tudo o que ao exame submetto. Temia ele o novo e o antigo, carecia constante sustentar com as mãos o chão, as paredes, o teto, o mundo era ampla estreiteza. Queria, não queria, queria ter saudade. Não ri. Ele era – um meu personagem: conseguira-se presente o Rão no orbe transcendente” (ROSA, 2001: 211). Rão funciona como extensão e contraponto do narrador – é um personagem, uma projeção, um duplo especular, que se identifica e contrasta com Rosa.

Da primeira seção, podemos inferir que a escrita ficcional de Guimarães Rosa se posta na confluência entre novo e velho, dinamizando esses termos, bem como revisando o conceito de tradição enquanto algo estático. O narrador não é partidário das opiniões de Rão, Radamante, Roasão, mas, em virtude das ideias desse personagem, surge outra *persona* capaz de rivalizar com Rão, assimilar seu discurso, desconstruí-lo e produzir um texto que se mexe constantemente, em função do “espirrar e mexer da realidade” (ROSA, 2001: 211), concretizando uma característica das obras rosianas, o corpo-a-corpo com a escritura.

Segundo Agamben, “toda escritura [...] é um dispositivo, e a história dos homens talvez não seja nada mais que um incessante corpo-a-corpo com os dispositivos que eles mesmos produziram – antes de qualquer outro, a linguagem” (2007: 63). A escritura de Rosa procede a um corpo-a-corpo com a linguagem instituída, constituindo formas linguísticas mediante o exame do passado da língua e de suas possibilidades de significar por meio do manejo de vocábulos e orações. Desse corpo a corpo, dessa fricção entre linguagens, emergem narrativas que, conforme já pontuamos em outra seção, questionam o poder estabelecido, e uma das formas de se questionar esse poder é justamente pela configuração de atos violentos, os quais servem como forma de resistência aos dispositivos responsáveis por várias formas de poder, inclusive o poder da escritura.

2.4.2 Seção II

A epígrafe que abre essa seção – “A matemática não pôde progredir, até que os hindus inventassem o zero” (ROSA, 2001: 212) – é atribuída ao “domador de baleias”. A baleia é uma figura mítica recorrente em várias culturas. Na Bíblia, Jonas sobrevive durante três dias no ventre de uma baleia, exatamente o período que transcorre entre a crucificação de Cristo e sua ressurreição. Ao sair, sua vida é simbolicamente restituída, ou seja, estar no ventre da baleia funciona como ritual iniciático, de passagem por uma morte simbólica, necessária, e posterior ressurreição, purificada pelo sofrimento. O domador de baleias é uma

figura mítica, à semelhança de um mago, capaz de domar um animal gigantesco que, para o Alcorão, funciona como o pilar do mundo (CHEVALIER & GHEERBRANDT, 2012:117). Conforme Chevalier e Gheerbrandt, em *Dicionário de símbolos*, a baleia pode funcionar enquanto:

[...] símbolo do *continente* e, conforme seu conteúdo, símbolo do *tesouro escondido* ou às vezes também da *desgraça ameaçadora*, a baleia contém em si a polivalência do desconhecido e do interior invisível; é o centro de todos os opostos que podem vir a existir. Por essa razão, também já se comparou a sua massa ovóide à conjunção dos dois arcos de círculo que simbolizam o mundo do alto e o mundo de baixo – o céu e a terra (2012: 117, grifos dos autores).

Rosa abre o texto com uma epígrafe cuja (pseudo) matriz autoral é atribuída ao domador de baleias. Tal estratégia aponta para a confluência de aspectos de diversos matizes na escritura, para as tensões que podem ser estabelecidas a partir do encontro entre opostos, entre elementos díspares, tensões que conduzem a um constante questionamento à realidade aparente, provocando um “[...] duvidar [...] da realidade sensível” (ROSA, 2001: 212). Nesta segunda seção do prefácio, observa-se uma reflexão sobre a possibilidade de suspender a predominância de uma lógica cartesiana de compreensão do mundo, para o mergulho no sistema de simbolização artística, para o qual a racionalidade e a lógica poderiam ceder lugar, por exemplo, a imagens como a do “boi [...] mamífero voador, não terrestre” (2001: 212), imagem que habita a esfera da imaginação artística.

A epígrafe sugere que a matemática, ciência numérica, deve seu progresso a uma “invenção”. Rosa, por meio dessa epígrafe, parece conjugar duas esferas de saber – ciência e arte. Podemos inferir ainda que a invenção do zero formaliza um sistema existente já há muito tempo, constituindo-se o ato de inventar como necessidade de adentrar no conhecimento artístico, conhecimento esse que também pode funcionar como uma baleia, um ventre, uma interioridade que pode abrigar diferenças. A metáfora do zero se torna produtiva quando observamos que Rosa desencadeia nesta breve, e densa, epígrafe, uma reflexão sobre as relações entre arte e ciência, enquanto vias de mão dupla. A reflexão adensa-se ainda mais quando é introduzida a figura do Tio Cândido, um personagem que conjuga em sua vida simples pensamentos que vão para além da realidade sensível, que funciona como ponto de partida para questões metafísicas.

Um caroço de manga – realidade aparente, por exemplo – é capaz de concentrar mangueiras infinitas, isto é, da realidade sensível, pontual, concreta, até numericamente mensurável numa primeira mirada. Um ponto de partida para o incomensurável, para um

infinito de possibilidades, que tem seu começo formalizado por uma invenção – o zero – mas cujo termo não se sabe, uma vez que “haja números para o Infinito” (ROSA, 2001: 213). A semente liga-se a um espaço semântico relacionado a processos de germinação, de nascimento, de potencialidades encetadas em um único objeto. As imagens da semente e do zero presentes nesta seção do prefácio constroem uma reflexão que alude à necessidade de se ver para além do que se apresenta, do que é concreto: “*Via os peitos da Esfinge*” (2001: 213).

Rosa inventaria alguma de suas crenças: “Acredito ainda em outras coisas, no boi, por exemplo, mamífero voador, não terrestre”, destacando que boa parte de suas ideias une-se pelo duvidar da “realidade sensível aparente” (2001: 212), daí a importância do boi, personagem em tantas narrativas, como um mamífero voador, capaz de fornecer uma cosmovisão diversa da dos homens, os quais estão imersos em uma existência terrestre, limitada, fortemente marcada pela lógica.

Ao deslindar uma fonte de inspiração, Rosa toca em ponto fulcral de sua escritura: o diálogo com ordens culturais diversas, não para desmerecer ou enaltecer a cultura do outro, mas para penetrar no *ethos* do outro, em sua alteridade cultural, para constituir um tecido em que linhas de variados calibres se entrelaçam.

Desse modo, é constituído um material poroso, permeável a influências oriundas de matrizes várias e observáveis em um discurso em que a notação de um detalhe funciona como gatilho para uma reflexão capaz de sintetizar o que foi verbalmente dito e ampliá-lo: “[Tio Cândido] *dizia o que dizia, apontava à árvore: - Quantas mangas perfaz uma mangueira, enquanto vive? – isto, apenas. Mais, 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*” (ROSA, 2001: 212-213, grifos do autor).

Nesse fragmento, Rosa parte do discurso reportado a Tio Cândido para refletir sobre o infinito. Guimarães Rosa não cala a voz de Cândido – “*pequeno fazendeiro, suave trabalhador, capiau comum, aninhado em meios-termos, acorçado*” –, mas a investiga e encontra nela sementes de uma ampla reflexão que não é levada a cabo neste prefácio nem qualquer texto em virtude da densidade do assunto. A angústia do livro inacabado, onde nem tudo foi dito, retorna nesta seção: “*Um escrito, será que basta? Meu duvidar é uma petição de mais certeza*” (2001: 213, grifos do autor). Encerra-se assim a segunda seção do prefácio, sugerindo ao leitor a ideia de que a escritura artística e seus sistemas de simbolização seriam tentativas de devassar enigmas, à maneira do simples Tio Cândido, que “*via os peitos da Esfinge*” (2001: 213, grifos do autor).

Tentar devassar enigmas não significa entendê-los como explicações para a escrita de *Terceiras Estórias*, mas como fragmentos de amplas reflexões que orientaram o processo de formação desse eu que conduz o prefácio em pauta e, por extensão, seu pasmo diante da realidade sensível, da lógica cartesiana, das culturas eruditas e populares. O eu que ressoa nos prefácios duvida do que se apresenta e, impulsionado pela dúvida, joga com os elementos de que dispõe – a língua e suas infinitas possibilidades – para dizer uma parte do mundo, ou melhor, para fazê-la germinar.

2.4.3 Seção III

A seção III aborda a existência de uma experiência estética do tempo. Principia por uma epígrafe que coloca sob suspeição a honestidade dos relógios, pois, se formos levar em conta o que nos foi dito na seção anterior – “*meu duvidar é da realidade sensível aparente*” (ROSA, 2001: 212, grifos do autor) – observa-se que os maquinismos, em especial aqueles que controlam o difuso conceito de tempo, são dubitáveis, falhos, e podem se converter em nascedouro de raciocínios alógicos, capazes de conduzir a concepções absurdas, mas que, embora absurdas, contestam o conceito de tempo enquanto algo com começo, meio e fim.

Para discutir a experiência estética do tempo, Rosa narra fragmentos esparsos de uma narrativa que parece, conforme o próprio enredo tematiza, estar entre o sono e a vigília. São *flashes* de uma ficção incipiente. Esta seção problematiza a experiência de vivenciar o tempo de uma forma diferente do convencional, sem as amarras empíricas e “horológicas”¹⁴ (ROSA, 2001: 214), que costumam norteá-la. Isto é: a terceira seção do prefácio volta-se não a uma discussão teórica sobre essa experiência, mas a sua apreciação. Um sentimento do tempo vivenciado por Lucêncio reverbera nas situações apresentadas, focalizando momentos em que o tempo, controlado por relógios, já não importa, pois o fundamental é a suspensão das estratégias de controle cronológico: “O relógio – seus ocloques: repetiam insistida a mesma hora, que ele descarecia precisar que fosse. [...] Era noite mais noite e mais meia-noite; não consultei quadrante e ponteiros. Os relógios todos, de madrugada, são galos mudos” (2001: 214).

¹⁴ Rosa utiliza o termo “horológica”, que pode ser associado, por exemplo, ao vocábulo italiano *orologio* (relógio), evidenciando que o escritor mineiro procurava dialogar com outras línguas, de modo lúdico, em seus textos.

A sensação de que o tempo cronológico pode ser suspenso investe o narrador da possibilidade de vivenciá-lo em outra esfera – a esfera estética. Somente por meio da arte, do discurso literário, é que se pode sair do tempo empírico e supostamente incontestável que regula o mundo, ou, ao menos, é a literatura o espaço em que artifícios discursivos podem nos levar à vivência de um tempo diferente do cronológico. A experiência de “tempo livre” é noticiada desta maneira pelo narrador: “*Senti-me diferente imediatamente: em lepidéz de vôo e dança, mas também calma capaz de parar-me em qualquer ponto. Se explico? Era gostoso e não estranho, era o de a ninguém se transmitir. Tinham aliviado o mundo*” (ROSA, 2001: 214, grifos do autor).

Ricoeur, em *Tempo e narrativa – A configuração do tempo na narrativa de ficção*, afirma que:

A ficção não apenas conserva o vestígio do mundo prático sobre o fundo do qual se destaca, mas reorienta o olhar para os aspectos da experiência que ‘inventa’, ou seja, simultaneamente descobre e cria¹⁵. Dessa perspectiva, os tempos verbais só rompem com as denominações do tempo vivido, que é o tempo perdido para a linguística textual, para redescobrir esse tempo com recursos gramaticais infinitamente diversificados (2010: 128).

Conforme Ricoeur, a experiência inventada pela ficção instaura perspectivas que sugerem a reelaboração do tempo vivido. Ao tocar no redimensionamento do tempo orquestrado pela ficção, Ricoeur destaca a experiência estética de reconstruir e ressignificar o tempo, possibilitando a emergência de narrativas que rompam com a ideia de começo, meio e fim e privilegiam a ideia de um “tempo livre”, expressão utilizada por Rosa.

A experiência do “tempo livre” possibilita a conquista de um “mundo aliviado”. Aliviado exatamente de quê? Das marcas temporais convencionalizadas e seus obstáculos. No discurso ficcional, a suspensão dessa modalidade de tempo é conseguida graças ao manejo dos recursos linguísticos e temáticos. Não se suspende o tempo, mas se suspende o tempo tal qual é reconhecido por nós. Ricoeur, em análise da configuração do tempo em narrativas ficcionais, assinala que a ficção guarda com o mundo empírico laços indissolúveis, mas que é capaz, por meio da linguagem artisticamente elaborada, de reler esses mesmos laços e investi-los de um novo uso, um uso profanador (para nos recordarmos de Agamben) capaz de instaurar no discurso uma perspectiva que produz o mundo aliviado a que o narrador se reporta no fragmento da “Seção III”.

¹⁵ Nota 27 constante em Ricoeur: “As observações que seguem estão em estreita harmonia com minha interpretação do discurso metafórico como ‘redescrição’ da realidade na *Metáfora viva* (sétimo e oitavo estudos).”

Ainda Ricoeur, na mesma obra, destaca: “[A experiência fictícia do tempo] deriva de uma dimensão da obra literária diferente da que consideramos aqui, a saber, seu poder de projetar um mundo. É nesse mundo projetado que moram personagens que aí realizam uma experiência do tempo, tão fictícia quanto eles, mas que não deixa de ter um mundo como horizonte” (2010: 129). Ou seja, a suspensão do tempo empírico que algumas obras literárias instauram não implica a eliminação do mundo empírico, pois esse, para Ricoeur, continua a ser concebido como horizonte dessa experiência. Observemos os exemplos extraídos da “Seção III”, em que o narrador apenas sente o “tempo livre” a partir da atenta observação das batidas de um relógio. “[A felicidade é] *um modo sem seqüência, desprendido dos acontecimentos – camada do nosso ser, por ora oculta – fora dos duros limites do desejo e de razões horológicas*” (ROSA, 2001: 214, grifos do autor). Importa notar, nessa passagem, que a definição de felicidade mantém sinonímia com a experiência de suspensão do tempo dos relógios.

A seção III é finalizada com a desconstrução da definição referencial de tempo e a proposição de sua definição como uma “escolopendra”. As imagens geradas a partir dessa definição são as mais diversas possíveis, pois escolopendra tem duas acepções: “**escolopendra** s. f. 1. [Botânica] Planta criptogâmica, de folhas lanceoladas. 2. [Zoologia] Animal articulado miriápode, cuja mordedura é venenosa. = CENTOPEIA =, LACRAIA”¹⁶. Ao unirmos as duas concepções, fica patente que Rosa nos oferece uma concepção de tempo polimorfa, não regida por ditames cronológicos, ou seja, libertar-se dos relógios é libertar-se do tempo tal qual o conhecemos, mergulhando em experiência ambígua, tanto positiva quanto negativa: é uma planta, cujos órgãos de reprodução estão ocultos (criptogâmica), à maneira da felicidade (veja-se novamente a definição); é um animal articulado, de muitos pés, e venenoso.

A afirmação final surge como um alerta, vindo entre parênteses, logo após o vocábulo “escolopendra”: “(A violeta é humildezinha, apesar de zigomorfa; não se temam as difíceis palavras.)” (ROSA, 2001: 216, grifos do autor). Não temer palavras difíceis, em um trecho que está parcialmente tomado por elas, pode parecer um pedido irônico, mas também pode ser lido como um apelo ao leitor, solicitando-lhe atenção redobrada diante de um léxico à primeira vista complexo, mas em conexão com o que é expresso. No caso dessa seção, o escritor solicita que o leitor não tema palavras difíceis, neologismos, termos de áreas

¹⁶ Disponível em: <<http://www.priberam.pt/dlpo/Default.aspx>> Acesso em 28 abr. 2012

específicas, itens lexicais arcaicos, pois todos eles, se colocados sob a lente da dúvida da “realidade aparente”, têm muito a significar.

2.4.4 Seção IV

Uma miscelânea de temas, bastante difusos, surge na “Seção IV” do prefácio “Sobre a escova e a dúvida”. A impressão que se tem é de ideias que são jogadas pelo narrador, depois retomadas em outro momento, mas sem compromisso com a noção de continuidade. De todo o texto, pode-se captar a forte influência atribuída ao acaso sobre o destino dos homens, quando o narrador exemplifica com o caso de uma hipotética cidade onde os moradores andam sempre armados e, em encontro imprevisto, podem matar-se, em virtude de um desentendimento:

[...] cite-se neste ponto-e-vírgula o risco da mesma fórmula em situação, conforme em R. se traçou, onde o povo circula de comum armado. A esbarrou em B e emitiu: - Me desculpe...- voz forte e urso tom, pois vindo no instante remoído de um dali ausente C, com quem mental a rediscutir remenicado. B ouviu e entendeu “Fedaputa!”, por quanto irado por dentro, sua vez, em lembrança de D ou E. Expôs-se garrucha, perpetrrou-se quase morte (ROSA, 2001: 217).

Nesse breve episódio utilizado como exemplo pelo narrador, podemos observar que a violência é algo naturalizado e pode ocorrer a partir de situações prosaicas: um choque entre desconhecidos exorta B a gesto que desencadeia um sistema de violência. Observe-se que esse tipo de violência envolve os presentes na cena e também os ausentes, evocados por meio do palavrão “fedaputa!”. A violência inscrita nesse fragmento nos faz pensar sobre os modos de configurá-la no discurso literário em tela: um mal entendido e um encontro inesperado, servem de fermento para a violência eclodir. É de se notar o destaque conferido pelo narrador ao fato do povo circular “de comum armado”, ou seja, já há uma predisposição para a defesa e o ataque. A violência em questão se inscreve em um quadro de vida comunitária que alimenta um código de resolução de conflitos mediante mais conflitos, fortalecendo ocorrências de “quase morte”, a que o narrador alude inicialmente e da qual sai como sobrevivente, pois utiliza o diálogo como forma de resistência.

O narrador choca-se fisicamente com um sujeito descomunal, pede desculpas e escapa ileso. O discurso flui de forma fragmentada, eivado de recursos mnemônicos, como a referência ao passado e à existência de Roupalouca. Este, um mendigo, morador de rua, representante das margens no que diz respeito à loucura aparente, não fomenta nenhum gesto

violento, mas o coíbe, lançando mão da seguinte fala: “– Safa, cambada, não sabem que hoje é dia de bosta e respeito!?” (ROSA, 2001: 217). Observa-se a conjugação dos vocábulos “bosta” e “respeito” no mesmo enunciado, o que provoca o efeito cômico da situação. Para além dessa comicidade, é válido destacarmos a reflexão que o narrador estabelece sobre o ocorrido: “São esdrúxulos frequentemente os que resguardam a paz e a liberdade” (2001: 217). Anteriormente, destacamos o exemplo da cidade R., onde os moradores circulavam armados e vivenciavam a violência como algo naturalizado. Podemos contrastar o exemplo anterior à reflexão que o narrador faz a partir da intervenção do morador de rua, Roupalouca, o personagem que utiliza curiosos argumentos contra conflitos – bosta e respeito. O contraste reside justamente na ideia de que os que salvaguardam um estado sem conflitos são aqueles que reconhecidamente habitam a esfera do “não-senso”, do inesperado, que tem como uma das formas de manifestação a loucura. É interessante se destacar tal aspecto, pois a figura do louco foi estereotipada durante séculos como símbolo de uma agressividade contra alguém, contra uma sociedade de não loucos. Observa-se nesse exemplo o desmonte da relação entre loucura e violência e o reforço à ideia de que a loucura, em alguns casos, pode resolver um problema (o narrador que era açoitado por pedras lançadas por crianças) reestabelecendo o equilíbrio, a partir da justaposição de argumentos paradoxais: bosta e respeito. Esse exemplo relaciona-se ainda à citação que abre a seção:

Um doente do asilo Santa-Ana veio de Metz a Paris sem motivo: no mesmo dia, foi saudar na Faculdade de Medicina o busto de Hipócrates, assistiu a uma aula de geometria na Sorbonne, puxou a barba de um passante, tirou o lenço do bolso de outro, e foi preso finalmente quando quebrava louças na vitrina de um bazar (*Dr. Lévy-Valensi*, *Compêndio de Psiquiatria*) (ROSA, 2001: 216).

A irreverência do louco e sua punição são sumariadas no fragmento acima e leva-nos a refletir sobre os atos perpetrados pelo sujeito em questão, classificado como “um doente do asilo Santa-Ana”, e sua atuação que fere o senso comum, em uma sociedade regida pelo bom senso. Os gestos enumerados na citação são considerados insanos, daí o encarceramento do doente, daquele que não tem voz, à maneira de um Roupalouca da infância do narrador. É possível deslindar uma relação intratextual entre a epígrafe que abre a seção e o personagem Roupalouca. São duas modalidades de loucura. Uma estaria associada à violência, em virtude da audiência que observa essa loucura, veja-se a autoria da epígrafe – Dr. Joseph Lévy-Valensi, renomado psiquiatra francês do início do século XX que apontava a mediunidade, enquanto fenômeno desencadeador de psicopatologias. Uma segunda espécie de loucura

estaria relacionada à resolução da violência. Nesse sentido, caberia destacar que a loucura de Roupalouca resolve a violência. Michel Foucault, em *A ordem do discurso*, assinala que:

Desde a alta Idade Média, o louco é aquele cujo discurso não pode circular como o dos outros: pode ocorrer que sua palavra seja considerada nula e não seja acolhida, não tendo verdade nem importância, não podendo testemunhar na justiça, não podendo autenticar um ato ou um contrato, não podendo nem mesmo, no sacrifício da missa, permitir a transubstanciação e fazer do pão um corpo; pode ocorrer também, em contrapartida, que se lhe atribua, por oposição a todas as outras, estranhos poderes, o de dizer uma verdade escondida, o de pronunciar o futuro, o de enxergar com toda ingenuidade aquilo que a sabedoria dos outros não pode perceber (FOUCAULT, 2004: 10-11).

Tal citação contrapõe os dois tipos de loucura que surgem na passagem de *Tutaméia* a que aludimos: o louco cuja palavra é recebida como algo nulo, e o louco a cujo discurso se atribuem poderes. Essa loucura, a que engendra possibilidades e não é encarcerada, é observada pelo narrador, um médico/artista, cuja perspectiva é positiva em relação à loucura, enquadrando-a como mediadora e responsável por salvaguardar valores positivos. O contraste entre as perspectivas torna-se evidente: o psiquiatra é tributário de estudiosos do século XIX e defendia a ideia de que o contato com outras realidades, motivadas pela experiência mediúnica, por exemplo, seria somente resultado de uma predisposição grave para a loucura, devendo, portanto, ser debelada. Já o narrador, defende a loucura promotora da paz, que recebe um nome, fugindo, assim, ao anonimato – Roupalouca.

É importante frisarmos que, em boa parte das obras de Guimarães Rosa, a associação entre loucura e patologia ou/e loucura e violência é desconstruída, pois os loucos, na ficção rosiana, são aqueles que coíbem a violência, representam a ingenuidade e a abertura para uma nova forma de consciência. Aos loucos não são atribuídos atos violentos e destrutivos. Esses atos pertencem, na verdade, à esfera da lógica, e seus agentes são aqueles considerados à margem da sociedade, mas não loucos. Em *Tutaméia (Terceiras Estórias)* abundam casos de violência envolvendo aqueles que estão fora da loucura: valentões, ex-valentões, moradores amedrontados, mulheres oprimidas, homens traídos, em suma, personagens relacionados a outra forma de marginalidade, essa sim associada à violência, destrutiva ou construtiva, conforme observaremos nos capítulos a seguir.

Após o exemplo de Roupalouca e da reflexão sobre a qualidade dos esdrúxulos, há a referência a uma bela mulher de verde, diáfana, que desaparece e dá lugar ao narrador dentro de um táxi, andando por alguma cidade. Ao final, ele encontra a misteriosa mulher, eles se casam e a seção é encerrada com versos do trovador D.Diniz. Ao nos atermos aos fatos narrados nesta seção, notamos a clara ruptura efetuada na linha narrativa: são acontecimentos

dispersos, quadros soltos, costurados entre si por uma frágil ordem, semelhando um texto desordenado, um rascunho. A quarta parte do prefácio nos leva a refletir sobre os modos de se narrar determinados eventos, fatos, fenômenos. O narrador confronta-se com uma série de ocorrências, as quais vai reportando lentamente, procurando ordená-las como pode. Ao meio do discurso, declara estar “panema”, sofrendo de “panemice”, o que talvez possa interferir na ordem discursiva e na seleção dos assuntos. Ao final, possivelmente atrasado para seu destino, o narrador lança uma indagação: “*Tudo é então só para se narrar em letra de fôrma?*” (ROSA, 2001: 220, grifos do autor). A indagação surge a essa altura do texto como uma resposta para a organização adotada: há muito que não foi dito, logo, a estrutura de pensamento disperso que a seção apresenta. O fecho – trovas de D.Diniz – celebra um casamento com a mulher misteriosa, nomeada apenas no último parágrafo como Walfrida.

A seção, além de colocar a dúvida acima expressa, nos leva a refletir sobre a adoção de técnicas narrativas. É notável que a sensação de desordem que o leitor experimenta origina-se da adoção de métodos narrativos diversos: a cada parágrafo, o narrador conta um trecho da estória utilizando uma técnica diferente. Não há uma harmonia entre as técnicas narrativas, mas ao final sabe-se que o narrador contou algo: um casamento, uma viagem, um encontro inesperado. Nem tudo cabe no signo escrito: “Tudo está escrito” (ROSA, 2001: 220), informa a voz narrativa. Resta ao narrador a organização dos fatos. Na quarta seção, somos apresentados a um desfile de modos de contar, unidos pelo tênue fio de uma estória em constante nascimento.

2.4.5 Seção V

A quinta seção explica o porquê da inserção da escova no título do prefácio “Sobre a escova e a dúvida”. A referência à escova coaduna-se com o duvidar da realidade tal qual ela se dispõe diante dos olhos do narrador, o qual não partilha do uso comum do objeto. Por duvidar de sua real necessidade, ele utiliza seu próprio método, ou seja, não “cumpre o inexplicável” (ROSA, 2001: 221). A escova, objeto prosaico, serve como base a partir da qual o narrador arquiteta um olhar que escaramuça a realidade, não seguindo o habitual.

Tal método pode ser notado em seu processo de escrita. Também a escritura de Rosa é uma dúvida constante, não se configurando como processo particular ou língua pessoal, mas um rompimento com usos prototípicos fundamentados nas fissuras desses próprios usos: as construções lexicais, os procedimentos sintáticos, semânticos, morfológicos, estilísticos, os neologismos, o uso de arcaísmos são todas possibilidades embutidas no sistema linguístico.

São as escovas da língua que nem sempre precisam seguir o mesmo ritual de utilização. Se questionadas, revestem-se de novos usos e saem do prosaísmo para a criatividade.

Há duas epígrafes nessa seção: uma com autoria de *Quiabos* e outra de *Sextus Empiricus*. A primeira atribui a um camundongo o provérbio “quem não tem cão, caça com gato”, o que sugere mais uma vez reversão de valores, quebra de uma estrutura padrão: primeiro, porque provérbios dificilmente têm autoria determinada, pois sua origem é popular e coletiva; segundo, porque reputá-lo a um camundongo, uma caça em potencial, gera efeito cômico, jocoso. Interessante destacar que o vocábulo *quiabo* origina-se do tronco linguístico bantu. Ao atribuir a autoria de uma citação a Quiabos, Rosa dialoga com o quimbundo, língua falada pelos ambundos. Salientamos ainda que o termo quiabo relaciona-se à *kiauba*, que significa algo bom.¹⁷ A segunda epígrafe toca de novo na possibilidade de suspensão de julgamento, ou, ao menos, efeito de suspensão.

2.4.6 Seção VI

Uma epígrafe de Sêneca abre esta seção e refere-se às opções de análise diante de questões que exortam o exercício intelectual. Da epígrafe, pode-se depreender que existem dois modos de se postar diante dos fenômenos: indagá-los até o fim, perseguir uma compreensão, ou limitar-se, não esmiuçar os fenômenos, apenas participar de uma “encenação para ilustrar o rol dos divertimentos” (SÊNECA, *apud* ROSA, 2001: 221). Essa citação coloca em circulação duas maneiras de se situar diante do exercício formal de analisar a realidade e pode se relacionar à compreensão de Rosa diante de certos fenômenos: entre a investigação e a diversão. O início da seção já deixa claro que o escritor não é partidário da crença em fenômenos paranormais. No entanto, não pode negar que eles existam, uma vez que a vida dele “sempre e cedo se teceu de sutil gênero de fatos. Sonhos premonitórios, telepatia, intuições, séries encadeadas fortuitas, toda a sorte de avisos e pressentimentos” (ROSA, 2001: 222), ou seja, entre a indagação dos fenômenos e a limitação destes, parece situar-se a compreensão do escritor.

Nessa sexta seção, Rosa refere-se ao modo como algumas de suas obras “chegaram” a seu processo de feitura. O escritor pontua que a inspiração para alguns de seus textos ocorreu de maneira inesperada, inclusive por meio de sonhos. Em entrevista ao seu tradutor alemão, Günter Lorenz, Rosa assim caracteriza o processo de “chegada” das estórias:

¹⁷ Informações sobre o vocábulo quiabo disponíveis em: <http://linguakimbundu.xpg.uol.com.br/palavras2.html>. Acesso em 04 jun.2015.

Não preciso inventar contos, eles vêm a mim, me obrigam a escrevê-los. Acontece-me algo assim como vocês dizem em alemão: *Mich reitet auf einmal der Teufel* [De repente o diabo me cavalga], que neste caso se chama precisamente inspiração. Isto me acontece de firma tão conseqüente e inevitável, que às vezes quase acredito que eu mesmo, João, sou um conto contado por mim mesmo (LORENZ, 1991: 71).

O excerto acima se refere, à maneira desta seção do prefácio, ao comentário sobre a inspiração para as narrativas, mas não destaca o trabalho formal aplicado aos textos, o que aparece bem caracterizado na passagem de uma entrevista concedida a Fernando Camacho:

[...] A inspiração vem, é brilhante, é gostoso experimentá-la, é viva em geral. É uma delícia pensar, viver. É a única parte realmente agradável. A segunda fase é a parte da procura, do trabalho, da luta, da gestação que tem de seguir os seus (trâmites). É um processo demorado. Como é que eu diria? Eu misturo-me com o assunto dentro de mim, depois ponho fora de mim, depois eu entro dentro do assunto. [...] E vou tentando e vou fazendo, desmanchando, refazendo, pensando. A parte já escrita eu vou sempre Tateando. Nunca eu acho que tenho a inspiração completa, de saída, espontaneamente. Quando eu escrevo é como se eu quisesse pegar uma coisa que já existe. Eu não posso trair essa coisa. *A criação da minha obra é a tradução de uma coisa que eu não vejo*. Há uma fidelidade a essa coisa que eu não sei qual é, mas sinto que tenho de guardar aquilo, de respeitar. De maneira que eu tenho de trabalhar aquilo que pressinto e sinto e o texto me vai inspirando (CAMACHO, 1978: 73, grifo nosso).

Na “Seção VI” do prefácio, lê-se: “À Buriti (*Noites do Sertão*), por exemplo, quase inteira, ‘assisti’, em 1948, num sonho duas noites repetido.[...] 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” (ROSA, 2001: 222, grifos do autor). Observa-se que o autor não apresenta opinião fechada sobre o assunto inspiração: ora ela é tratada como algo que surge para seu autor, ora é concebida como um dos aspectos participantes no processo de constituição da escrita artística, a qual demanda, para além da cavalgada do diabo, bastante trabalho, conforme se pode constatar no fragmento da entrevista concedida a Camacho.

A seção em questão aborda um curioso fenômeno reportado pelo escritor: a relação direta entre escrita de uma obra e as conseqüências da absorção dessa escrita por quem a produz. É o caso de um romance intitulado *A Fazedora de Velas*. Não importa nos debruçarmos sobre o enredo dessa narrativa incipiente, mas sim notarmos que Rosa expõe o caso, acontecido com ele mesmo, para ilustrar a relação que mantinha com suas próprias estórias. A intimidade é tanta que o escritor passa a sofrer da mesma doença de sua personagem, como se o mundo erigido nos limites da obra extrapolasse esses limites e atingisse o seu criador. Guimarães Rosa procura compreender o sucesso à luz da lógica,

porém esbarra na categoria do inexplicável e, para justificar a estranheza do ocorrido, repertoria uma série de exemplos que atestam o quanto a sensibilidade artística pode beirar o “não-senso” a ele mesclando-se. Uma frase é fundamental para a compreensão desta parte do prefácio: “*Sei que o autor, ademais de cauto, tem, para o mais-que-natural, finas úteis antenas*” (ROSA, 2001: 224, grifos do autor). Além da inspiração súbita, vê-se a presença de outro componente no processo de criação das estórias: a sensibilidade, as “finas úteis antenas”, capazes de colocar sob suspeição a realidade sensível.

O final da seção repõe com outras palavras uma ideia já veiculada em outros prefácios: “Às vezes, quase sempre, um livro é maior que a gente” (ROSA, 2001: 226). Pelo trecho, pode-se inferir que a linguagem não conseguiu expressar tudo o que o narrador gostaria, pois para cada tecido haveria um infinito novelo de linhas.

2.4.7 Seção VII

Na “Seção VII”, Rosa reporta-se à viagem realizada pelo sertão mineiro na companhia do vaqueiro Zito – João Henriques da Silva Ribeiro – e outros sertanejos em maio de 1952. A figura de Zito é a que mais se destaca durante toda essa seção, surgindo como fonte de inspiração, em virtude do seu modo de pensar e conceber a realidade.

Duas epígrafes abrem esta seção: uma de Tolstói e outra de Sextus Empiricus. Lado a lado, um escritor realista russo e um filósofo grego do século II d.C. A citação de Tolstói refere-se à impossibilidade de construir um discurso verídico a partir da descrição do mundo tal qual ele se apresenta: “Se descreves o mundo tal qual ele é, não haverá em tuas palavras senão muitas mentiras e nenhuma verdade” (TOLSTÓI, Apud ROSA, 2001: 226). Conforme a citação, pode-se inferir que a verdade não se forja em relação biunívoca a descrições literais, mas sim na reconstrução discursiva da realidade, não se configurando a verdade ou as verdades como foco da enunciação, porém importando, sobretudo, a elaboração para fazer parecer verdadeiro, “como se” fosse verdadeiro. Essa ideia é caracterizada ao final dessa sétima seção do prefácio, quando Rosa refere-se ao que Zito acredita ser a função de um livro: “[...] *um livro, a ser certo, devia de se confeioar da parte de Deus, depor paz para todos, virtude de enganar com um clareado a fantasia da gente, empuxar as coragens. Cabia de ir descascando o feio mundo morrinhento; não se há de juntos iguais festejar Judas e João Gomes*” (ROSA, 2001: 230, grifos do autor). Observa-se nesse trecho que um dos aspectos

importantes em uma obra ficcional seria o efeito de “enganar” e “descascar” o mundo, não se prendendo à realidade tal qual ela se apresenta, pois seria essa uma ação restritiva. A ideia de Zito reportada por Rosa recupera a referência a Tolstói, na medida em que ambos os pensamentos problematizam as condições para a existência de uma escritura literária capaz de enunciar supostas verdades: “– E a verdade? – *fiz. Zito olhou morro acima, a sacudir os ombros e depois a cabeça.* – O Sr. ponha perdão para o meu pouco-ensino... – *olhava como uma lagartixa.* – A coisada que a gente vê, é errada...” (2001: 230, grifos do autor). Segundo esse excerto, observa-se que o que se vê, para Zito, e também para Rosa, o qual partilha das ideias do cozinheiro, não é o que deve necessariamente ficar no papel: o que se vê passa por um filtro, o filtro do discurso, da linguagem, que é fundamental para a construção de textos compromissados com a depuração estética: “O mundo supura é só a olhos impuros” (2001: 231).

Quanto à segunda epígrafe dessa sétima seção, atribuída a Sextus Empiricus, novamente é retomada a ideia da “suspensão de julgamento”, já tratada aqui quando comentamos a primeira seção. Acreditamos que, nas obras de Rosa, não se pode observar uma suspensão literal de julgamento, mas sim a construção de um efeito de suspensão. Isso parece se dar a partir de técnicas narrativas que procuram mostrar a situação e o desenvolvimento, camuflando o julgamento do narrador ou mesmo deixando-o à mostra, conforme se pode observar no conto “Antiperipléia”, no qual a voz narrativa – a do cego – procura defender-se da suposta acusação de homicídio. Lembremo-nos ainda de que Sextus Empiricus foi um cético e a citação de Tolstói recupera em parte o ceticismo contido nas ideias de Empiricus: não se deve conferir *status* de verdade absoluta ao que se vê, faz-se necessária a dúvida.

2.4.8 Glossário

O último prefácio de *Tutaméia* é encerrado, após as sete seções, por um glossário de trinta e nove palavras. Poder-se-ia pensar que nesse glossário constam vocábulos utilizados explicitamente ao longo dos demais prefácios ou mesmo nas narrativas. Porém, o que ocorre é exatamente o oposto: no glossário em questão, está elencada uma série de palavras que não aparecem diretamente nos outros textos, à exceção de duas – “*tutaméia*” e “*Yayarts*”. As definições são as mais diversas e não seguem a formalidade dos dicionários em geral. Veja-se a seguinte definição de “*crâneo*”: “caixa de cabeça e miolos” (ROSA, 2001: 231). Nota-se que esse glossário rompe com o registro de língua culta habitualmente relacionado a formas dicionarizadas, o que é um forte indício para pensarmos que Guimarães Rosa, nesta breve

composição, dispõe-se ao jogo lúdico com as palavras, como a informar que o glossário aparece naquele local tanto quanto poderia aparecer em qualquer outro e que definições, supostamente unívocas, apresentam margens para outras leituras.

Alguns vocábulos apresentam entre parênteses a prosódia a ser empregada em sua elocução, outros já não vêm com essa informação, não há um padrão. Interessante destacar que “pudico” e “rubrica”, cuja tonicidade recai na segunda sílaba, conforme gramáticas normativas, têm sua tonicidade marcada por Rosa na primeira sílaba. A explicação para essa “troca” de tonicidade sugere o modo popular de pronunciar essas palavras, não se atendo à gramática prescritiva. Para a definição de “lampeão”, nota-se o diálogo entre registros populares e eruditos da língua portuguesa: “*lampeão*: utensílio alumizador” (ROSA: 2001: 232), isto é, utensílio que “alumia”, ilumina. De modo geral, as trinta e nove palavras constantes no glossário foram extraídas de contextos diversos, alguns de amplo conhecimento, a exemplo de “especiaria”, outras de conhecimento restrito, como “dobro”. A mistura entre vocábulos de diversas extrações produz ao final do glossário um painel eclético de itens lexicais, cuja finalidade parece concentrar-se na fruição do leitor mediante o deslocamento frente à prescrição gramatical.

Em um primeiro momento, o leitor pode sentir-se ludibriado, uma vez que um glossário costuma propor definições de palavras desconhecidas, herméticas, arcaicas, porém, na sequência, tem seu processo de leitura reformulado, pois, ao passo que lê as palavras e suas definições, o centro primário de sua leitura é deslocado: o leitor já não espera conhecer o que não sabe, ele adentra na significação dos vocábulos que já conhece ou julgava conhecer e apropria-se de modos alternativos, também legítimos, de se definir palavras, livres de um uso formal, pragmático.

Agamben, em ensaio intitulado “Elogio da profanação”, publicado em seu livro *Profanações* (2007), analisa a necessidade de reler e criticar discursos considerados como sagrados e intocáveis, afirmando acerca do ato de profanar:

O gato que brinca com um novelo como se fosse um rato – exatamente como a criança fazia com antigos símbolos religiosos ou com objetos que pertenciam à esfera econômica – usa conscientemente de forma gratuita os comportamentos próprios da atividade predatória (ou, no caso da criança, próprios do culto religioso ou do mundo do trabalho). Estes não são cancelados, mas, graças à substituição do novelo pelo rato (ou do brinquedo pelo objeto sacro), eles acabam desativados e, dessa forma, abertos a um novo e possível uso (2007: 74).

Essa citação de Agamben nos leva a pensar no exercício a que a linguagem literária procede. No processo de profanação, dessacralização de algo, ocorre o que podemos chamar

de desrealização do caráter previsível do uso de objetos. Para exemplificar esse pensamento, o autor utiliza o comportamento do gato que brinca com um novelo e, ao fazê-lo, exercita suas habilidades de caça, sem necessariamente estar interessado pelo novelo como se este fosse um rato. A criança pode brincar com uma imagem de um santo qualquer como se ele fosse um boneco para aventuras. Em ambos os casos, os objetos despem-se de suas funções primárias ou convencionais, para as quais foram concebidos, e entram na arena lúdica, em que assumem funções imprevisíveis, dialogando com as potencialidades tanto do gato quanto da criança. Isso seria um uso gratuito ou até mesmo a desconstrução de um uso secular, marcado social e historicamente. Para Agamben, esse tipo de relação, discutida a partir de exemplos concretos, seria uma interessante maneira de desconstruir ideias a partir do próprio interior delas, isto é, ao fazer o objeto ingressar na esfera do jogo e da brincadeira, seu uso pela criança e pelo gato denota na prática que é possível outorgar novas serventias ao que já conhecemos. Dessa forma, podem-se estabelecer relações mais produtivas com determinados objetos, pois estes poderão ser observados de uma perspectiva diferente da habitual.

No caso da literatura, nota-se que o signo literário, em alguns casos, a exemplo da escrita de Guimarães Rosa, insere-se em um processo dinâmico, cuja tônica é a desrealização de sentidos e usos habitualmente adotados. O efeito disso é a geração de um sistema em que o importante não é manter o equilíbrio contínuo entre orações, respeitando preceitos estabelecidos e previsíveis, mas sim trabalhar o sistema de tal modo que ele tenda ao desequilíbrio e estimule o leitor a decifrar o mundo linguístico que é construído no texto. É evidente que nem todos os autores partilham do procedimento de, mediante recursos estilísticos os mais diversos, produzir formas linguísticas capazes de transpassar a previsibilidade do sistema linguístico.

Guimarães Rosa constrói com a linguagem uma relação de instabilidade ao instigar as potencialidades da língua. É possível notar que o escritor mineiro criou os seus textos fundamentado na ideia de que a língua, enquanto um dos sistemas humanos mais complexos, não se organiza como um bloco estanque, mas, sobretudo, como um sistema de estruturas bastante produtivas que, se acionado por uma série de recursos, pode tornar-se ainda mais produtivo.

Em *Tutaméia*, teremos uma característica que não está tão presente em outras obras: a extrema concisão das narrativas. Os textos constantes nesse livro de Guimarães Rosa são concisos, atendendo um dos preceitos veiculados, por exemplo, por Edgar Allan Poe em “Filosofia da Composição”:

Se alguma obra literária é longa demais para ser lida de uma assentada, devemos resignar-nos a dispensar o efeito imensamente importante que se deriva da unidade de impressão, pois, se se requerem duas assentadas, os negócios do mundo interferem e tudo o que se pareça com totalidade é imediatamente destruído. [...] é claro que a brevidade deve estar na razão direta da intensidade do efeito pretendido, e isto com uma condição, a de que certo grau de duração é exigido, absolutamente para a produção de qualquer efeito (POE, 1981: 912-913).

“Filosofia da Composição” descreve o processo de construção, frisemos bem esta palavra, do poema “O Corvo” de Edgar Allan Poe. Poe explica como selecionou o refrão – *never more* –, a figura do corvo e do busto de Minerva e como projetou o espaço poemático em virtude de um projeto prévio, em especial a ideia já determinada de um epílogo. Desse modo, ele coloca a questão da escrita ficcional/poética em termos de construção, de trabalho e, sobretudo, de planejamento. Para o planejamento gerar o efeito pretendido (efeito esse que, segundo Poe, o autor deve ter em mente antes mesmo de escrever), o texto não pode ultrapassar certo limite, pois a densidade da obra liga-se a sua intensidade e, para ser intenso, o texto não pode ser extremamente longo (em especial se for uma narrativa curta ou um poema longo, que, para esse escritor, seria uma sucessão de poemas curtos). Parece-nos que Poe relaciona a unidade de impressão do texto ao seu número de páginas e ao tempo despendido para a leitura ser efetuada. Esse pensamento é passível de muitos questionamentos, a começar pela impossibilidade de sabermos o tempo que um leitor pode empregar em um texto, que não é possível dimensionar, uma vez que cada sujeito tem um ritmo diferente. Talvez o escritor não estivesse se referindo à leitura física – tempo empregado para folhear o texto – mas à unidade que resta após o momento da leitura. As narrativas curtas – os contos – não podem se exceder, sob risco de fragmentar o efeito, pluralizando a unidade e dispersando a tensão acumulada.

Temos que ter em mente que Poe referia-se a determinado *corpus* de textos ficcionais e muitas das suas colocações fazem sentido ainda hoje, mas não podem ser lidas como uma regra para a escrita de contos. Quando Poe teoriza sobre “unidade de impressão”, “efeito”, leitura de “uma assentada” apenas, infere-se que contos bem construídos, tanto temática quanto esteticamente, não podem prescindir da concisão, da economia de meios para a obtenção do máximo de efeito. E é exatamente isso que podemos observar nos contos de *Tutaméia* – meios concisos capazes de provocar o máximo de efeito. Sendo assim, o modo como Rosa constrói suas narrativas em *Tutaméia* se aproximaria, em alguns pontos, do que foi teorizado por Poe acerca da composição de narrativas curtas.

A seguir, apontamos três características que acreditamos descrever, de modo sintético, o modo como se estruturam as narrativas de *Tutaméia*, sendo que as duas primeiras

foram apontadas pelo autor de “O Corvo” como fundamentais à escrita de uma narrativa curta. Vejamos essas características:

- 1 Concisão – economia de meios, síntese.
- 2 Orientação para o desfecho. Em geral, todas as narrativas apresentam uma série de núcleos de tensão que é potencializada com o epílogo e, na maior parte das vezes, é imprevisível.
- 3 A terceira característica notável trata dos acontecimentos que ocorrem nas narrativas. Alguns contos de *Tutaméia* versam sobre ocorrências extremamente abstratas, sobre uma ideia: acontecimentos que não ocorrem no texto – narrativas que versam sobre ideias difusas, de apreensão não imediata. As narrativas que se enquadram nessa modalidade narram acontecimentos que, ao final da leitura, provocam no leitor uma pergunta como: “mas o que ocorreu durante todo este texto?” Exemplo dessa categoria de contos é “Quadrinho de estória” que, como o próprio nome já adianta, apresenta um quadro de uma possível estória, a partir da perspectiva de um personagem que se encontra prisioneiro e focaliza o mundo tendo por filtro as grades da cela. A forma linguística elaborada nesse texto procura estilizar os recortes a que a visão de um preso está submetida. Logo, podemos compreender o título – quadrinho de estória – e sua estruturação. A perspectiva espacial do preso é limitada, mas seus sentimentos em relação a uma mulher são intensos e rompem com as limitações do “quadrinho”. Forja-se uma linguagem, nesse conto, que é projetada para além da restrição imposta pela cadeia: por meio do verbo, da criação e da lembrança, o prisioneiro experimenta a linguagem nascida a partir da experiência de aprisionamento e domesticação do corpo, experiência essa que é transcendida por meio da única forma de libertação disponível: a imaginação.

Conforme já destacamos no primeiro capítulo desta tese, a violência constante em algumas narrativas de *Tutaméia* é um aspecto que merece atenção, e é nesse aspecto que concentramos o enfoque deste trabalho. O terceiro capítulo desta tese aborda o tema da violência e suas manifestações, conforme Hanna Arendt, Michel Foucault, Jaime Ginzburg, Tânia Pellegrini, Roberto da Matta, entre outros estudiosos, cujas investigações abordam esse fenômeno em suas diversas facetas.

CAPÍTULO 3

Violências e narrativas

“[...] era o dia do valente não ser; ou que o poder, aos tombos dos dados, emana do inesperado” (Guimarães Rosa).

A epígrafe que abre este capítulo foi retirada da narrativa “Estória nº 3”, constante em *Tutaméia*. O conto em questão apresenta como episódio principal um personagem que rompe o crânio de outro com um machado. Esse ato de violência anula a existência do outro. O fragmento nos faz refletir sobre a violência enquanto um processo que tem sua ocorrência marcada pelo selo do espanto: a violência impressiona, assusta, chama a atenção, surge revestida, aparentemente, de impulso e irracionalidade. No entanto, será de fato um processo motivado pela irracionalidade? Uma resposta a situações de tensão? Nesta seção, procuramos refletir sobre a violência e suas manifestações com base em alguns teóricos que refletem sobre essa questão.

Em certa parte da entrevista dada a Günter Lorenz, Guimarães Rosa, instado a falar sobre a possível contradição entre lógica e irracionalidade, toca na temática da violência ao afirmar: “Pense nisto: o amor é sempre ilógico, mas cada crime é cometido segundo as leis da lógica” (LORENZ, 1991: 93). A partir dessa afirmação, o entrevistador mostra-se instigado a inquirir o escritor acerca das condutas violentas de seus personagens, ou seja: se as ações apresentadas nas obras seriam modos lógicos de ação. A resposta do escritor a isso problematiza a noção de crime e violência, vejamos: “[...] o que ali acontece não são crimes. A gente do sertão, os homens de meus livros, [...] vivem sem consciência do pecado original; portanto, não sabem o que é bem e o que é mal. Em sua inocência, cometem tudo o que é chamado ‘crimes’, mas que para eles não o são” (1991: 93-94). A questão levantada pelo escritor nos dois fragmentos citados nos faz refletir sobre o modo como Guimarães Rosa parece entender a violência em suas obras. Na primeira citação, as leis da lógica do sertão regem o surgimento de crimes, enquanto que o amor seria o primado da ausência da lógica.

É possível, a partir desse excerto, compreender que a violência para Guimarães Rosa está inserida dentro do campo da lógica e de suas leis. Ao afirmar que a série de condutas violentas configuradas em suas obras não são crimes, Guimarães Rosa incursiona pela consciência dos seus personagens: não são crimes em virtude da falta de consciência entre bem e mal. Esse é o modo de pensar que vigora no sertão ficcional, espaço onde os

personagens agem conforme a situação solicita, e não conforme uma norma instituída *a priori*.

Em virtude desse desfile de ações regidas por uma ética pessoal, pela ambiência, sendo, portanto, variável, personagens matam dependendo da circunstância, das normas culturais (ou da falta delas) e do conflito em questão. Observa-se, assim, que os contos que selecionamos para análise não estabelecem um julgamento moral acerca de assassinatos. Desse modo, os personagens não são heróis ou vilões em virtude dos atos perpetrados. Eles “precisam” da violência. E ela nunca surge de forma irrefletida, mas, muito pelo contrário, ela surge, em boa parte dos casos, como desfecho de um longo processo de resistência e sobrevivência a condições hostis. A irracionalidade, em Guimarães Rosa, pelo menos nas narrativas que analisamos, não rege a violência. A violência configura-se em meio a uma ambiência hostil, em que a suspensão da consciência do que é bem e mal se faz necessária como via para articular uma nova proposta de sobrevivência.

Para dialogarmos com tais tipos de violência, selecionamos algumas abordagens acerca deste fenômeno. Sentimos necessidade desse aporte, em virtude do caráter plural desse tema e do matiz de selvageria e barbárie, como algo que é fruto de um impulso, de um momento de irracionalidade, como se fosse um processo que abala uma situação por completo e que não tivesse a possibilidade de equilibrar essa mesma situação ou insuflá-la de novas possibilidades. Ocorre ainda de a violência ser glorificada ou transformada em espetáculo, como se fosse um instrumento libertador de qualquer circuito de opressão.

Além disso, a violência carrega em seu bojo o caráter silenciador. Ela se manifesta e, depois que surge, dota – aqueles que a vivenciaram – do silêncio, uma vez que não há discurso capaz de descrever o depois da violência. Observamos que o pensar sobre a violência convoca concepções as mais diversas, pois opera em vários níveis da vida em sociedade. Devido à saturação de episódios violentos ocorridos em nossa sociedade desde a época da colonização e, portanto, de tão vivenciada, a violência tende a ser naturalizada e obscurecida como algo banal. Em função dessa série de ideias que brotam a partir da reflexão sobre a violência e também dos episódios violentos plasmados em *Tutaméia*, optamos por um recorte que percorra o pensamento de alguns teóricos que se debruçaram sobre esse intrincado fenômeno.

Hanna Arendt reflete sobre a violência em alguns de seus estudos, inscrevendo essas reflexões no contexto da filosofia política e da liberdade. O pensar sobre a violência em Arendt questiona a falta de especificidade desse conceito, bem como o reduzido número de

estudos acerca dele. Em *Da Violência* (1969), obra cujo título já elege seu objeto de investigação, Arendt destaca:

Ninguém que se dedique à meditação sobre a história e a política consegue se manter ignorante do enorme papel que a violência desempenhou sempre nas atividades humanas, e à primeira vista é bastante surpreendente que a violência tão raramente tenha sido objeto de consideração [...]. Isso mostra até que ponto tomou-se a violência e a sua arbitrariedade como fatos corriqueiros e foram, portanto negligenciadas; ninguém questiona ou examina aquilo que é óbvio para todos. Aqueles que nada mais viram do que violência nas atividades humanas, convencidos de que eram “sempre acidentais, nem sérios, nem precisos” (Renan) ou que Deus apoiava sempre os batalhões maiores, não tiveram mais nada a dizer sobre a violência ou a História. Qualquer um que procurasse algum sentido nos registros do passado estava quase que destinado a encarar a violência como um fenômeno marginal (1969: 7)

Para Arendt, a marginalização da violência enquanto objeto de pesquisa é resultado da banalização do fenômeno. Ao banalizar atos violentos, naturaliza-se um processo, obliterando seu caráter altamente complexo. Podemos afirmar ainda que, ao compreendermos a violência enquanto fato corriqueiro, desaguamos em perigoso estado de apatia, como se fosse algo tão natural ao ser humano que não precisasse ser questionado.

Arendt pontua, na mesma obra a que já aludimos acima, que a terminologia sobre a violência, por vezes, não distingue esse fenômeno de palavras-chave como poder, vigor, força, autoridade. Todos esses vocábulos referem-se a processos diversos e recobrem realidades penetradas pela violência, mas não idênticas a ela. Violência, para ela, não é sinônimo de autoridade, vigor, poder entre outras palavras, porque, se compreendêssemos desse modo, deixaríamos escapar sua especificidade, sua “instrumentalidade”.

Na reflexão arendtiana, a violência se distingue dos vocábulos supracitados pelo seu caráter instrumental. A autora questiona a compreensão da violência como processo biologicamente justificado: “Nem a violência, ou o poder, são fenômenos naturais, isto é, não são manifestações de um processo vital; pertencem eles ao setor político das atividades humanas cuja qualidade essencialmente humana é garantida pela faculdade do homem de agir, a habilidade de iniciar algo de novo” (1969: 52). A filósofa recusa definições biologicamente motivadas, pois elas conduzem ao silenciamento sobre o tema e fornecem justificativas apaziguadoras para, por exemplo, guerras ou assassinatos. Afirmar que um homem executa um semelhante ou lhe impinge dor por questões evolutivas implica diminuir as consequências da violência para a sociedade, bem como sua dimensão ética e política. Arendt questiona ainda a compreensão da violência enquanto anulação da racionalidade, como fruto de um impulso para além da razão:

Dizer que a violência origina-se do ódio é usar um lugar-comum, e o ódio pode certamente ser irracional e patológico, da mesma maneira que o podem ser todas as demais paixões humanas. [...] O ódio não é de forma alguma uma reação automática à miséria e ao sofrimento como tais; ninguém reage com o sentimento de ódio a uma doença incurável ou a um terremoto ou a condições sociais que parecem imutáveis. Somente onde houver razão para suspeitar que as condições poderiam ser mudadas e não o são é que surgirá o ódio. [...] A violência é um recurso enormemente tentador quando se enfrenta acontecimentos ou condições ultrajantes, em razão de sua proximidade e rapidez. Agir com deliberada rapidez vai contra a essência do ódio e da violência, porém, isso não os torna irracionais. Muito pelo contrário, tanto na vida pública como privada há situações onde a própria rapidez de uma ação violenta seja talvez o único remédio adequado. A questão não é que uma tal ação nos permite dar vazão aos nossos impulsos reprimidos – o que pode ser feito com a mesma eficácia se esmurrarmos a mesa ou batermos a porta. *A questão é que em certas circunstâncias a violência – atuando sem argumentos ou discussões e sem atentar para as conseqüências – é a única maneira de se equilibrar a balança da justiça de maneira certa.* (1969: 39-40, grifos nossos).

Do excerto acima, podemos depreender que atribuir à violência o caráter de irracionalidade implica em desumanizar o homem. Muito embora a violência produza quadros aterrorizantes, que suscitam espanto, tristeza, revolta, não é ela que equipara o ser humano a um animal irracional. Ao considerar que a violência não é irracional e questionar sua origem relacionada ao ódio, Arendt observa que esse fenômeno é penetrado pela racionalidade e pela lógica, o que significa que a violência é uma afirmação da humanidade, algo bastante humano e como tal deve ser compreendido.

A violência aparentemente impulsiva, de acordo com o trecho que destacamos acima, uma modalidade de violência que por vezes parece inexplicável, pode ser compreendida como uma forma de equilíbrio em situações injustas. A autora não faz uma crítica positiva da violência, procurando enaltecê-la ou mistificá-la, mas, muito pelo contrário, questiona a violência enquanto processo fortemente enraizado na humanidade e politicamente motivado. Desse modo, Arendt constrói reflexões que nos fazem observar a violência enquanto processo que eclode em uma sociedade quando surge a necessidade de anular o outro. Seja qual for o motivo da violência, esse motivo não se circunscreve a uma esfera para além do humano, nem resulta da suspensão da racionalidade ou do avanço do ódio. Compreender a violência dessa forma delega a responsabilidade de entendê-la enquanto processo humano e motivado, o qual visa ao atendimento de determinados fins e surge quando o agir prevalece sobre o discurso.

Para Michel Foucault, violência e poder não são sinônimos. O poder estabelece relações com a violência, mas não pode ser definido por ela, mas sim por ela atravessado. Conforme Foucault em *Microfísica do poder*: “Deve-se considerá-lo [o poder] como uma rede

produtiva que atravessa todo o corpo social muito mais do que uma instância negativa que tem por função reprimir” (2000: 8).

O poder não se define por meio de características essencialistas ou universalizantes. Ele é compreendido por Foucault enquanto prática social historicamente situada, passível de reformulações e substituições, assim, não é algo perene, mas mutável. Não está situado em ponto específico e funciona como um sistema de estratégias e mecanismos para o desenvolvimento de relações variadas. Quando as relações se modificam, o que pode ocorrer por meio da violência, o poder passa a ser estabelecido no seio de outras relações, produzindo novas práticas sociais. Não há, portanto, um poder eterno, imutável, não relacional. No jogo de forças perpetrado nos diversos agrupamentos sociais, as relações de poder cambiam constantemente e a violência pode ser um dos meios para garantir essa mudança. (FOUCAULT, 2000).

Em *Tutaméia*, no conto “Esses Lopes”, por exemplo, observamos a reorganização das relações de poder agenciadas por Flausina e suas estratégias de libertação do jugo patriarcal. Para libertar-se dos Lopes patriarcas, ela utiliza estratégias para violar o sistema e devolver as violências sofridas na forma de mais violência. Para Foucault, as relações de poder não são negativas, são passíveis de reorganizações, como o que notamos na narrativa em questão. Produtivas, essas relações geram valores e subjetividades e modos de se relacionar com o outro. Negativa, para Foucault, é a violência que pressupõe anulação do outro, o que possibilita a eclosão de um poder sobre quem vive e quem morre. No conto “Esses Lopes”, Flausina executa todos os maridos, “exercendo” seu poder de violência e vingança contra seus maridos e, por metonímia, contra homens que cometem violência física e psicológica contra suas mulheres. Aqueles que ela não mata, ela afasta, manda para bem longe, uma morte simbólica, a exemplo do que faz com os filhos.

A violência é uma categoria integrante de várias obras da literatura brasileira e representa os modos de inserção, ascensão ou exclusão de um dado grupo social. Conforme Jaime Ginzburg, em *Crítica em tempos de violência* (2010), tese de livre-docência que analisa os vínculos entre literatura, violência e autoritarismo, a violência na literatura brasileira sinaliza a existência de antagonismos em nossos processos sociais: ela se inscreve em situações conflituosas e, para escapar a essas situações, novas violências se configuram, instaurando, desse modo, um círculo vicioso. Ginzburg parte desta premissa:

Compreendendo a literatura como produção constituída historicamente, e não como objeto fechado em si mesmo, podemos formular a hipótese de que a enorme carga de violência que caracterizou a história brasileira tenha implicações nas obras

literárias. [...] Em termos estéticos, encontramos muitos casos de “antagonismos formais”, usando aqui a expressão adorniana, que determinam exigências interpretativas complexas para o leitor. Por antagonismos formais devemos entender situações de incorporação à forma artística de um impasse, de uma negatividade constitutiva, em que a forma de uma obra, em termos estilísticos e historiográficos, entra em confronto com as tendências hegemônicas de produção cultural, bem como com os valores ideológicos dominantes. Deste modo os conflitos e lutas sociais ecoam e deixam marcas nas obras (2010: 78).

A forma de uma obra literária pode captar impasses, contradições e paradoxos presentes em dado momento histórico, registrando essas nuances por meio de uma forma antagônica, a qual questiona valores hegemônicos. Podemos identificar essa observação em obras de Guimarães Rosa: escritas durante o processo de modernização do Brasil no século XX, boa parte das narrativas rosianas apresenta ambientes rurais, distantes da modernidade, como espaços de socialização de homens e mulheres sertanejos, que parecem viver longe da modernização hegemônica.

Obras dessa natureza apresentam uma forma artística que incorpora valores modernos para questioná-los e apresentar quão frágeis e nocivos esses valores podem se tornar. Tal questionamento se expressa ficcionalmente no conto “Curtamão”, de *Tutaméia*, no qual é possível ler a construção do edifício no arraial como um processo violento de transformação do espaço arcaico do povoado, sob o impacto da modernização. Além de violência, é o questionamento de uma ordem instituída por uma família de valentões, registrando na narrativa a coexistência entre ordens conflitantes: o arraial e sua coletividade, que presencia a construção do edifício, e os personagens construtores, que colocam a vontade individual acima da vontade coletiva. Ao apresentarem lugarejos com poucos habitantes, povoados ameaçados por valentões, homens e mulheres que matam e não são punidos por nenhum poder estatal, as obras de Guimarães Rosa incorporam formas de violência que contestam a ideia de uma nação homogênea, coesa, sem conflitos.

Ginzburg, no estudo a que aludimos, propõe uma história da literatura brasileira a partir das suas relações com a violência, centrando-se não em aspectos que conciliem ou sintetizem conflitos, mas sim que os enfatizem, mostrando contradições e, assim sendo, aproximando-se da concepção da história a contrapelo proposta por Benjamin. A prática da violência estimula mais violência. Ginzburg identifica nessa prática uma característica da formação social e histórica brasileira, desde os tempos de colonização, perpetuando-se até os dias atuais:

A história brasileira é intensamente caracterizada pela presença de violência em processos sociais. Tentar enumerar as categorias que descrevem essa presença é

inócuo. O processo exploratório colonial, a organização predatória imperialista, o genocídio indígena, o tráfico negreiro, o cotidiano escravocrata de penalizações e mutilações, o patriarcado machista, os estupros, os linchamentos, os fanatismos religiosos, os abusos policiais, a truculência militar, agressões ligadas a preconceitos de raça, religião, orientação sexual, agressões a crianças, torturas em prisões. Essas palavras não conseguem representar quase nada, com relação ao que foi vivido no país, embora permaneça o imperativo da necessidade de falar do que foi vivido. Uma percepção crítica de nosso passado histórico permite perceber que a violência não tem na vida brasileira apenas um lugar casual, ou incidental. Ela tem uma função propriamente constitutiva: ela define condições de relacionamento público e privado, organiza instituições e estabelece papéis sociais (2010: 139).

Identificar a violência enquanto constitutiva da nossa sociedade significa reconhecer suas influências e manifestações sob várias formas. As violências cifradas pelas obras de arte problematizam quem é vítima ou algoz, ou mesmo ambos, no processo de internalização de relações de dominação, patriarcado e exploração. O interesse que narrativas que incorporam em seus enredos quaisquer tipos de violência suscitam está justamente na estética e na ética da violência propostas pela obra.

Conforme vimos com Ginzburg, algumas obras apresentam antagonismos formais e, no seio desses antagonismos, podemos observar como são configurados os agentes envolvidos na violência e que valores defendem quando põem em prática atos considerados como cruéis e agressivos. Em *Tutaméia*, é possível notarmos que as atitudes dos narradores e personagens em relação à violência são marcadamente favoráveis e justificam-se dentro do contexto criado na narrativa: matar, envenenar e enganar são ações corriqueiras em alguns contos. A ética e a moral da violência instauradas nos textos de *Tutaméia*, a serem analisadas no quarto capítulo, são moldadas conforme as situações narrativas propostas, fundamentadas em uma moral relativa, contrariando, por exemplo, a ideia de que matar e roubar merecem, invariavelmente, castigo.

Os personagens de *Tutaméia*, em geral, articulam em si os antagonismos que os conduzem a atos violentos. Por exemplo, em “Estória n.3”, Joãoquerque rivaliza com o valentão Ipanemão, contestando a lógica de que esse poderia assassiná-lo. Como medida preventiva, Joãoquerque desfere golpes de machado contra seu suposto oponente, realizando sua execução sumária e, por extensão, a resolução de qualquer conflito possível. O antagonismo fraco *versus* forte é proposto nessa narrativa, tendo como perspectiva a via do mais fraco e sua possibilidade de transformar fraqueza em poder mediante a violência. O antagonismo dissolve-se não pelo diálogo, mas pela força, o que propõe uma reflexão sobre os modos de se livrar de um agente incômodo à vida pacífica nos povoados.

Ginzburg salienta a presença de “antagonismos formais” nas obras que tematizam a violência e os atribui à possibilidade que essas obras têm de questionar qualquer hegemonia. Ao dialogar com Adorno, Ginzburg destaca:

[...] sabemos que antagonismos da realidade se apresentam em obras de arte como antagonismos formais. Elementos como hibridismo de gêneros, relativização da verdade, problematização da linguagem, perplexidade diante do objeto tratado serão fundamentais para indicar, no interior das formas literárias, a percepção dificultada e melancólica da realidade violenta e traumática (2010: 135).

Theodor W. Adorno, em “Presença do narrador no romance contemporâneo”, de 1954, preocupa-se em refletir sobre como a literatura pode se comportar ante o clímax da perversidade, e de como ela terá que rever suas formas de narrar. O estudo não aborda diretamente o tema da violência, mas pode ser útil para realizarmos aproximações entre violência e narrativa. Adorno acredita que o realismo oitocentista, tradicional, de caráter totalizante sofre rupturas em função das catástrofes do século XX. Isso significa que modelos narrativos pautados em coerência e unidade sofrem um baque, pois, diante de tanto sofrimento, torna-se extremamente complexo narrar: “[...] a atitude contemplativa tornou-se um sarcasmo sangrento, porque a permanente ameaça de catástrofe não permite mais a observação imparcial, e nem mesmo a imitação estética dessa situação” (ADORNO, 2003: 61). Esse filósofo critica a atitude contemplativa em relação às atrocidades do século XX e, por extensão, às violências ocorridas em Auschwitz, por exemplo, pois acredita que atitudes de distanciamento não são mais possíveis no mundo pós-Auschwitz, porque a pretensa neutralidade diante da violência ostensiva ou implícita seria o mesmo que concordar com a barbárie sob a forma do extermínio de seres humanos, a exemplo dos campos de concentração no século passado.

O “sarcasmo sangrento” a que Adorno alude funcionaria como uma aceitação cínica da violência pós-Auschwitz, sua naturalização, incapacitando o narrador de refletir criticamente sobre a questão. Essa postura é considerada negativa e inapropriada para os romances do século XX. Adorno exemplifica com Proust e Kafka e os aponta como produtores de narrativas que diferem radicalmente do realismo tradicional, pois estes desferem choques sobre a matéria estética e propõem modos de narrar que desarticulam a ideia de um narrador demiurgo, capaz de dar conta da fragmentação do mundo: “Se o romance quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente as coisas são, então ele precisa renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas a auxilia na produção do engodo” (2003: 57).

A forma não diz respeito somente à estética, mas também a toda uma ética em relação a qualquer assunto, revelando ideologias e posicionamentos, ainda mais se estamos pensando em temática tão delicada quanto a violência. Lembremo-nos de que “a forma estética [é] conteúdo sedimentado” (ADORNO, 1982: 15), cifrando conflitos e problemáticas sociais e históricas. Guimarães Rosa, ao apresentar episódios violentos, cuja autoria é reputada a sertanejos(as), em ambientes rurais, propõe uma ética da violência: ela emana de um senso de justiça por vezes individual, tendo como agentes personagens tributários de longo período de sujeição a um valentão ou ao patriarcado. Colocados em situações-limite, esses personagens acabam por resolver suas tensões pela via do homicídio e da vingança, não do diálogo pacificador.

Não estamos afirmando aqui que Guimarães Rosa seria favorável ao uso indiscriminado da violência, ou que seu objetivo fosse positivá-la. O escritor, ao narrar violências, mostra por meio da forma artística como indivíduos isolados nos vários sertões brasileiros resolviam seus conflitos e impasses. Boa parte dos narradores rosianos envolvidos com a violência em *Tutaméia* não são contempladores, são personagens que recusam a passividade ou mesmo a espera: eles agem, interferem nos problemas que têm de enfrentar, são dominados por paixões, propõem soluções, tão ou mais violentas que a situação da qual pretendem se ver livres. Ética e estética da violência articulam-se: a linguagem de *Tutaméia* é também violenta, pois desarticula linguagens tradicionais, como se para entender a realidade que se apresenta dentro das narrativas fosse necessária uma linguagem desconstruída, inovadora, revolucionária. Se a forma questiona a linguagem habitual, o conteúdo, por sua vez, é também questionador, sendo a violência uma estratégia para rasurar o bom senso e revolver uma cômoda narração.

A estética narrativa recomendada por Adorno se aproxima bastante daquela desenvolvida por Rosa em seus textos. Não há mais espaço, em um mundo acossado por catástrofes diversas, para formas que narrem de modo distanciado e antipático à dor alheia. Os narradores rosianos apresentam-se empáticos com seus próprios sofrimentos e também com os dos outros. Situados no núcleo de uma dor causada por processos sociais de exclusão e desrespeito ao mais fraco, gestados durante o processo de modernização brasileira, os personagens são instados a agir de alguma maneira, pois o duro núcleo do sofrimento exorta alguma atitude: ou de revolta ou de aceitação. Exemplos de relações diferenciadas com a violência podem ser observados em duas narrativas – “Esses Lopes” e “Sinhá Secada”. Ambas as personagens que protagonizam os contos, conforme veremos com detalhes no quarto capítulo, são vítimas de violências, mas reagem de maneiras completamente diversas.

Flausina, de “Esses Lopes”, como já comentamos, assassina os maridos e toma para si o poder que outrora fora exercido pelos homens de uma mesma família: os Lopes; já Sinhá Secada, após ter seu filho arrancado de seu convívio, resigna-a ser uma “mãe sem filho” e não retribui a violência a que fora submetida por terceiros, suportando sua perda passivamente. As duas personagens sobrevivem, de modos específicos, a violências contra a mulher no Brasil do século XX.

Para Tânia Pellegrini, em “As vozes da violência na cultura brasileira contemporânea”, defende que “É inegável que a violência, por qualquer ângulo que se olhe, surge como constitutiva da cultura brasileira, como um elemento fundador a partir do qual se organiza a própria ordem social e, como consequência, a experiência criativa e a expressão simbólica, aliás, como acontece com a maior parte das culturas de extração colonial” (2005: 134). A violência funda e organiza nossa cultura, atravessando não somente expressões simbólicas, como a literatura, mas discursos e práticas corriqueiros. Esse enraizamento do fenômeno na sociedade brasileira acaba por tornar a violência não só constituinte, mas, por vezes, ilusoriamente como o expediente mais eficaz, e imediato, para a resolução de conflitos, como se o diálogo, ou outras formas de resolução de problemas, nunca fosse a alternativa mais viável. A violência tem, portanto, uma dimensão prática e torna-se integrante do modo de pensar e estetizar a convivência entre cidadãos. Essa violência constitutiva de nossa cultura é alvo dos mais diversos discursos, como pontua Roberto Da Matta, em “As raízes da violência no Brasil: reflexões de um antropólogo social”. O estudioso destaca que existem dois principais discursos sobre a violência no cenário brasileiro: o teórico-erudito e o senso comum ou popular. O discurso erudito privilegia discussões que procuram atribuir atos violentos a causas econômicas e estruturais, fornecendo explicações totalizadoras, como se a violência fosse provocada pelo sistema, e não um modo de se configurar de grupos da sociedade brasileira, com características específicas. Já o discurso que emerge do senso comum ou popular, prende-se a casos corriqueiros de violência, a violência diária: “[...] é um falar que se trava na experiência diária das pessoas. Aqui, a violência não surge como um *estado da sociedade*, mas como um mecanismo. Uma fórmula pela qual se pode fazer aquilo que se deseja, mesmo destruindo os espaços morais dos outros” (1982: 23, grifo do autor).

Para Da Matta, o discurso sobre a violência que emerge do senso comum compreende a violência como resultante de um desequilíbrio entre fortes e fracos. Esse tipo de discurso também produz explicações totalizadoras, mas não as atribui a causas econômicas, mas procura reputar a violência a questões relacionadas à moralidade e à maldade humanas, por exemplo. Não ultrapassa o nível episódico, pois centra um processo amplo em ocorrências

(1982: 23). Da Matta acredita que os dois discursos não são excludentes; antes, são resultados de uma dicotomia peculiar da cultura brasileira: o discurso legal e o discurso pessoalista. Seria legal o discurso teórico-erudito, já o senso comum estaria centrado nas relações pessoais. Há em nossa sociedade uma disjunção entre legal e pessoal, entre público e privado, e os discursos sobre a violência carregariam a marca dessa disjunção (1982: 26). Da Matta evidencia que a violência é um fenômeno multifacetado, relativo e tem como marca principal a anulação do outro. Em sua raiz, a violência habita o conflito entre público e privado, entre o que é considerado lei e o que é resolvido por uma legislação bem particular:

[...] diria que a violência brasileira seria um modo permanente de relacionar e de buscar a totalização dentro de um sistema vivido e percebido como fragmentado, dividido e dotado de éticas múltiplas. Neste sentido, ela serviria tanto para hierarquizar os iguais quanto para igualar os diferentes. Seria também um mecanismo fundamental para juntar a lei com a amizade pessoal (DA MATTA, 1982: 42).

Para Nilo Odália, em *O que é violência* (1983), “não se pode deixar de reconhecer que uma das condições básicas da sobrevivência do homem, num mundo natural hostil, foi exatamente sua capacidade de produzir violência numa escala desconhecida pelos outros animais” (1983: 14). A violência enquanto “produção” funciona como uma resposta ao meio, uma reação para garantir a sobrevivência. Ainda para Odália, as leis funcionariam como a consagração dos limites da violência permitidos em cada sociedade, pois sinalizam com o ponto até onde se pode ir: “as leis consagram os limites de violência permitidos a cada sociedade” (1983: 37). Ao passar desse ponto, surge a punição, associada a julgamentos, privação de liberdade e silenciamento, ou seja, mais violência para combater a própria violência.

É interessante destacar que, quando abordamos a violência, estamos tratando de uma abstração, de uma ideia depreendida a partir de situações bem concretas. Segundo Michel Misse, em *Malandros, marginais e vagabundos & a acumulação social da violência no Rio de Janeiro* (1999), tese que analisa o fenômeno da violência no Rio de Janeiro e propõe interessantes discussões conceituais, a violência não é singular, mas plural:

Não existe « violência », mas violências, múltiplas, plurais, em diferentes graus de visibilidade, de abstração e de definição de suas alteridades. A « violência » é, em primeiro lugar, uma ideia, a tessitura de representações de uma *idealidade negativa*, que se define por contraposição a outra *idealidade positiva*, de paz civil, de paz social ou de consenso, de justiça, de direito, segurança, de integração e harmonia social. É uma ideia constituída *preventivamente*, e aplicada retrospectiva e polissemicamente a eventos, coisas, ideias ou pessoas que sejam representados como ameaças à sociabilidade integradora, ao *social genérico*. Uma fenomenologia ou

uma dialética da violência detectaria em seu estatuto polissêmico um núcleo mínimo, elementar, básico, constituído por sua dimensão *retrospectiva e preventiva* (1999: 43).

Misse compreende que a violência se configura dentro de um amplo processo e tem tanto um caráter retrospectivo quanto preventivo: retrospectivo porque um grupo pode praticar a violência e não reconhecê-la como tal no momento da prática, somente assumindo a violência quando ameaçado por alguma sanção, e preventivo porque muitas vezes a violência previne mais violência. É de se notar ainda que a multiplicidade da violência ocorre em virtude dos pares envolvidos, do que está em jogo e do que é alcançado por meio de um ato violento, o qual, em geral, tem um matiz negativo, pois visa à anulação de alguma alteridade.

Ricardo Timm de Souza, em “Três teses sobre a violência – Violência e alteridade no contexto contemporâneo, algumas considerações filosóficas” (2001), analisa as relações entre as categorias violência e alteridade, propondo três formas de compreender essas relações. Das três teses, destacamos duas, as quais são mais pertinentes para este trabalho. A primeira tese de Timm diz que tudo aquilo que compreendemos por violência, em suas diversas modalidades, relaciona-se à negação de uma alteridade. Se nego o outro, posso anulá-lo, instaurando dessa maneira a violência. “Tudo aquilo que entendemos por violência, em todos os níveis, do mais brutal e explícito à violência coercitiva e socialmente sancionada do direito positivo, e, inclusive, a violência auto-infligida, repousa no fato exercido de negação de uma alteridade” (2001: 8). Ao negar uma ou várias alteridades, o agente da violência toma para si o direito sobre a vida do outro, partindo, por vezes, do princípio de que sua existência é mais valiosa que a do outro. Esse movimento de negação pode ser rastreado na narrativa “– Uai, eu?” de *Tutaméia*, em que o personagem e também narrador Jimirulino executa três homens por sugestão do Dr. Mimoso, seu patrão.

A segunda tese de Souza diz respeito à percepção de tipos de violências mais notáveis e à percepção fragmentada dessas violências, que também partem da negação do outro: “Não é possível compreender as infinitas manifestações da violência a não ser superando a fragmentação intelectual-emocional a que essas induzem por seu próprio acontecer. Assim, a maior das violências consiste em velar os vínculos profundos que qualquer ato violento tem com qualquer outro ato violento” (2001: 9). A violência gera impacto, fragmenta algo aparentemente coeso e unitário, esse impacto pode dificultar sua compreensão sistêmica e suas relações com outros fatores. Para Souza, compreender que a violência corriqueira conexiona-se a um profundo processo de negação da alteridade é importante para perceber que violência é essa e quem é esse outro, alvo de negação. O ato de velar os vínculos que a

violência estabelece dentro de qualquer sistema pode ser reconhecido na narrativa “Esses Lopes”, no monólogo de uma mulher sofrida e oprimida pela família Lopes. Esse é um dos lados da violência configurada por essa narrativa. Porém, a personagem não vivencia apenas a condição de vítima, tornando-se um algoz tão cruel quanto foram os homens Lopes. Dessa forma, em “Esses Lopes”, a violência é configurada em várias frentes: nascimento, desenvolvimento e reprodução.

Yves Michaud, em *A violência*, afirma que:

Violência vem do latim *violentia*, que significa violência, caráter violento ou brávio, força. O verbo *violare* significa tratar com violência, profanar, transgredir. Tais termos devem ser referidos a *vis*, que quer dizer força, vigor, potência, violência, emprego de força física, mas também quantidade, abundância, essência ou caráter essencial de uma coisa. Mais profundamente, a palavra *vis* significa a força em ação, o recurso de um corpo para exercer sua força e portanto a potência, o valor, a força vital (2001: 8).

Michaud desenvolve a conceituação de violência do ponto de vista etimológico, tocando nas relações que essa desenvolve com “profanação” e “transgressão”. Profanar, tornar algo profano, conforme vimos em Agamben, implica destituir algo de seu caráter utilitário, para o qual foi projetado, investindo o objeto de novo uso. Transgredir é ir além de algum limite. Nota-se nessa definição que violência relaciona-se ao uso da força física, da potência. Salientamos no início deste capítulo, que Arendt, por exemplo, critica a definição de violência enquanto emprego da força física, pois esse tipo de caracterização obliteraria as diversas manifestações desse fenômeno. Em *Tutaméia*, observamos que a violência nem sempre se associa ao uso da força física para dominar o outro. Em “Antiperipléia”, o personagem anão saca arma bem mais poderosa e capaz de produzir mais estragos: suas “malinas lábias”, recurso empregado também por Flausina. A primeira violência é a do discurso, da “lábria”, das palavras enganadoras, que preparam o terreno para a manifestação concreta, a exemplo das mortes por envenenamento.

Pela discussão que estabelecemos acima e com base na citação de Michaud, podemos depreender que o conceito de violência apresenta algumas características: a) imposição de alguma força, não necessariamente física, conforme a observação que fizemos; b) negação de uma alteridade; c) configurações diversas; d) aspecto híbrido e por vezes conflitante entre poder privado e poder público; e) resposta a um sistema opressor, desajustado, que necessita de atos violentos para se equilibrar. Essas características da violência estão em nosso objeto de pesquisa, tendo em vista que Guimarães Rosa configura diversos tipos de violência nas

narrativas de *Tutaméia*, as quais se relacionam, pela via da ficção, a um modo específico de compreender a sociedade e nela inserir-se.

No caso das obras de Guimarães Rosa, temos o sertão, enquanto cenário de *Tutaméia*, como ambiência onde os casos de violação da lei e do corpo, físico ou simbólico, eclodem com mais recorrência. Os protagonistas da violência são, em geral, os sertanejos. A predileção de Rosa ocorre por sertanejos marginalizados, a saber: mulheres jovens, viúvas, homens fracos, valentões, ex-valentões, ciganos. Personagens em trânsito e que, se não protagonizam os dramas como agentes da violência perpetrada, são vítimas desse processo, de modo físico, simbólico ou mesmo ambos.

A violência, conforme pudemos observar a partir do diálogo com autores diversos, apresenta as mais variadas formas de manifestação, podendo mesmo ser tão silenciosa a ponto de passar despercebida a olhos não muito atentos. Esse caráter movente pode explicar parte do silêncio teórico notado por Arendt e ainda a banalização da violência: de tão comum e corriqueira, não se observa as formas implícitas de sua manifestação. Reconhecemos como violento o episódio de “Estória no 3”, em que um personagem fende o crânio de outro, mas será que consideramos violentas as invenções do guia de cego de “Antiperipléia”? A violência parece mais fácil de ser reconhecida quando é explícita, quando surge armada e impinge dor física àqueles que a sofrem. No entanto, uma violência sutil é também parte do mesmo processo. Sob configurações múltiplas, a violência exige linguagens para ser representada, pois quando é, sobretudo, manifestação, foge à linguagem, mas paradoxalmente é apreendida por ela.

Somente se reconhece a violência mediante a linguagem e, embora tenha diferentes configurações, o que observaremos em algumas narrativas de *Tutaméia* (*Terceiras Estórias*) é que todas as formas de violência unem-se por um aspecto em comum: a anulação do outro para o estabelecimento ou restabelecimento do personagem. Se o “outro” atravanca o caminho, a alternativa não é a conciliação ou a coexistência pacífica, mas a ofensa, a agressão ou mesmo a execução, dado importante para a compreensão de narrativas que se desenvolvem em ambiências rurais, com personagens que constroem contranarrativas para resistir, por vezes, a contextos hostis.

Em *Tutaméia*, veremos uma farta galeria de personagens à margem da História e que procuram reescrever suas histórias pelo fio de um machado, por uma dose de veneno ou por lábias maliciosas. Homens traídos, mulheres hostilizadas, velhos solitários, um guia de cego com inveja do “seu” cego, um sertanejo que justifica as mortes que provocou, em suma, um filão de personagens que representa a variedade da violência, suas diversas máscaras e sua

voragem cruel que não significa o primado da barbárie, mas a idealização de uma sobrevivência possível, mesmo que isso custe a vida de um semelhante.

Entre o machado e o punhal, a linguagem de *Tutaméia* emprega metáforas, hipérboles paradoxos, jogos linguísticos, para representar o impacto e as consequências da violência na vida dos personagens, violência essa que sempre deixa marcas e sela o destino de cada estória penetrada e atravessada por seus atos.

CAPÍTULO 4

Entre o machado e o punhal: configurações da violência em *Tutaméia*

Narradores em trânsito, os contadores de *Tutaméia* (*Terceiras Estórias*) performatizam suas vozes, reelaborando traços da oralidade e construindo discursos de resistência, os quais se dão a conhecer por meio de textos que não só contam uma estória, mas procuram encená-la discursivamente por meio de estratégias e dispositivos. Podemos dar como exemplo disso a síntese oracional que conseqüentemente gera uma sintaxe enxuta, a qual produz imagens densas, construídas com poucas palavras, e que transbordam sentidos para além dos signos escritos. Esses narradores, à medida que constroem suas estórias e a de outros personagens, vão se inscrevendo em processos sociais e culturais específicos que dizem bastante sobre os modos de vaqueiros, valentões e mulheres abandonadas sobreviverem à vida no sertão e nela se inserir, seja por meio de um casamento de conto de fadas, como em “Arroio-das-Antas”, ou mediante uma série de homicídios para se livrar do julgo patriarcal, a exemplo de “Esses Lopes”.

No segundo capítulo desta tese, fizemos referência ao texto “A literatura e a vida”, constante em *Crítica e clínica* de Deleuze. Ao mencionarmos esta obra, compreendemos a literatura enquanto um agenciamento, o qual nos permite observar o sistema de signos que, conforme Deleuze, mostra-se apto para transgredir e violar o senso comum. Na visão do filósofo, o signo literário propõe reflexões que forçam o pensamento para além de seus limites habituais. A literatura de Guimarães Rosa seria um exemplo de discurso em que os signos apresentam a violência capaz de instaurar vários “devires” na língua. Além da violência temática que algumas narrativas encenam, salienta sua violência complementar, aquela que emana da linguagem e que pode ser observada na sintaxe concisa adotada pelo escritor e em suas não raro atritantes construções vocabulares e oracionais. Em conjunto, os procedimentos estilísticos constantes em *Tutaméia* fundam um sistema sígnico cuja violência é produtiva, pois gera reflexões e questionamentos a partir da quebra de expectativas.

Deleuze tece ainda considerações sobre o devir e inacabamento que a escrita literária desencadeia quando erige uma escrita capaz de fundar uma língua estrangeira dentro da língua materna. Esse processo ocorre em virtude da instauração de um “devir-outra” da língua, um delírio, nas palavras do autor, capaz de fugir ao sistema dominante:

A literatura é delírio e, a esse título, seu destino se decide entre dois pólos do delírio. O delírio é uma doença, a doença por excelência a cada vez que erige uma raça pretensamente pura e dominante. Mas ele é a medida da saúde quando invoca essa raça bastarda e oprimida que não para de agitar-se sob as dominações, de resistir a tudo o que esmaga e aprisiona e de, como processo, abrir um sulco para si na literatura (1997: 15).

O discurso literário, artístico, constrói vozes oprimidas, excluídas, em uma “língua menor”, uma língua que sai de suas próprias limitações: “Dir-se-ia que a língua é tomada por um delírio que a faz precisamente sair de seus próprios sulcos” (1997: 15). Para além de seus próprios sulcos, essa língua desenvolve-se como sistema de signos que arrebenta os diques da linguagem, propõe formas potentes para dizer os mais diversos temas e para encarnar contranarrativas variadas. Se a própria língua que o escritor constrói é já uma forma de resistência à homogeneização e padronização de pensamentos, os temas trabalhados nessa língua também o são. São “temas-delírio” que revolvem concepções tradicionais e propõem miradas críticas sobre fenômenos muitas vezes banalizados ou incrustados em nossa sociedade como estruturas cristalizadas.

Em *Tutaméia*, nos contos que selecionamos para análise, observa-se o desenvolvimento dessa língua delirante em duas instâncias: no manejo da sintaxe narrativa, suas construções linguísticas, o delírio do “devir-outro” da língua, e também na abordagem do tema violência e suas diversas configurações: o “devir-violência”, que pode equilibrar situações de desequilíbrio, anular o outro para a emergência do oprimido ou ser a única forma possível de libertação. Referimo-nos aqui a duas instâncias, mas podemos afiançar que ambas são componentes inseparáveis, lados da mesma moeda discursiva. Homicídios, crimes por vingança, envenenamentos, abandonos, em suma, as violências em *Tutaméia* cifram modos de sobreviver e resistir no sertão ficcional proposto por Rosa. A seguir, analisaremos as formas de violência identificadas mediante as leituras dos contos, para, nas considerações finais, estabelecermos uma discussão sobre as configurações da violência em *Tutaméia (Terceiras Estórias)*.

“Antiperipléia”: Resistir para prosseguir

Figurando em boa parte dos textos de *Tutaméia (Terceiras Estórias)*, o discurso do outro mergulha na alteridade e permite observar a partir de um foco que se entrelaça aos personagens, quando não parte deles, o desenrolar das problemáticas das narrativas. Bakhtin,

em *Problemas da poética de Dostoiévski*, associa a possibilidade de imersão no discurso do outro à atividade executada pelo “estilizador”:

O estilizador usa o discurso de um outro como discurso de um outro e assim lança uma leve sombra objetificada sobre esse discurso. É verdade que a palavra não se torna objeto. Afinal de contas, o importante para o estilizador é o conjunto de procedimentos do discurso de uma outra pessoa precisamente como expressão de um ponto de vista específico. Ele trabalha com um ponto de vista do outro. Por isso uma certa sombra objetificada recai justamente sobre o ponto de vista, donde resulta que ele se torna convencional. A personagem sempre fala a sério. A atitude do autor não penetra no âmago do seu discurso, o autor o observa de fora (2010: 217).

Destacando em seu vasto “*corpus* ficcional” obras do escritor Dostoiévski, a exemplo de *Crime e Castigo* e *Os irmãos Karamazov*, Bakhtin sinaliza que o “estilizador”, ao forjar a palavra do outro, o faz na intenção de manifestar determinada perspectiva sobre algo, “objetificando” essa perspectiva, de modo a produzir um efeito de individuação do personagem. No fragmento acima, lê-se que “a personagem sempre fala a sério”, no sentido de oferecer uma tessitura discursiva da qual é possível desvendar aspectos constituintes da sua própria personalidade.

Ao relacionarmos as observações acima acerca do “estilizador” e do “falar a sério” ao nosso próprio *corpus* ficcional, nota-se que, em algumas narrativas realizadas em primeira pessoa, os personagens de *Tutaméia* expõem suas culpas de modo a justificá-las. Esse discurso dos personagens cria a possibilidade de reversão do ponto de vista outrora enunciado, construindo-se falas que trazem em seu bojo o verso e o reverso de uma ideia. Isso resulta na produção de duas perspectivas diversas, que se complementam antiteticamente para a compreensão do acontecimento, e que se dá para o leitor por meio das tentativas de junção de perspectivas: o próprio ponto de vista defendido por algumas dessas personagens dá margem à suspeição, como se eles se defendessem de uma culpa já reconhecida por eles mesmos. Ou seja, os personagens procuram convencer o outro de maneira artificiosa, como o que se observa, para exemplificar esse procedimento, em “Antiperipléia”. O narrador desse conto oferece todos os indícios de que empurrou um cego barranco abaixo, mas, por meio de estratégias de convencimento, procura manipular seus interlocutores a fim de convencê-los de que seu crime não foi um crime, mas um acidente, um fruto do acaso: “Dia que deu má noite. Ele se errou, beira o precipício, caindo e breu que falecendo. Não pode ter sido só azares, cafifa? De ir solitário bravar, ciumento, boi em bufo, resvalou... e, daí, quebrado ensangüentado, terrível, da terra” (ROSA, 2001: 44).

A narrativa ficcional que abre *Tutaméia (Terceiras Estórias)* é intitulada por “Antiperipléia”. Por périplo, entende-se uma viagem em torno de mar ou terra, uma circum-navegação. Associado ao prefixo “anti-” e ao sufixo “-éia”, “antiperipléia” produz efeito de sentido que sugere uma viagem de retorno, evoca a ideia de movimento circular, de volta ao ponto de partida. A abertura de *Terceiras Estórias* é sinalizada como uma viagem, mas não qualquer modalidade de partida. É uma travessia diversa, que traz em seu bojo a necessidade do retorno. Há nessa narrativa o desenvolvimento de duas perspectivas, as quais descrevemos a seguir:

- 1 A narrativa do personagem: O guia de cego não assassinou seu “cliente”, antes procurava auxiliá-lo sempre que possível, mas por um conjunto de ironias do destino não pôde ajudá-lo a escapar de uma queda fatal: “Se na hora eu estava embriagado, bêbedo, quando ele se despencou, que é que eu sei? Não me entendam! Deus vê. Deus atonta e mata. A gente espera é o resto da vida” (ROSA, 2001: 44).
- 2 A narrativa sistêmica: Utilizamos aqui o termo “sistêmica” para designar a associação da narrativa do personagem à narrativa percebida pelo leitor, ao unir o discurso do guia de cego às suspeições que esse próprio discurso gera. Tomando por base essa narrativa sistêmica, conclui-se que o guia assassina o cego, possivelmente por motivo de inveja, conforme podemos inferir a partir deste trecho: “Entrevendo que ela era real de má-figura, ele não pode, desiludido em dor, ter mesmo suicidado, em despenho? O pior cego é o que quer ver... Deu a ossada” (2001: 44).

O foco narrativo no conto em questão é manipulado por Prudencinho, o guia de cego. É por meio do seu campo de consciência que somos informados das peripécias dele e de seu cego, andarilhos e pedintes, perambulando nos sertões. O discurso de Prudencinho oferece aos leitores informações sobre o cego Tomé, a amante deste, o marido da amante, o povo, o delegado e as consequências da morte de Tomé, argumento principal, responsável por impulsionar as explicações desfiadas ao longo da narrativa. Fazendo jus ao título, “Antiperipléia” procura retomar, por meio das argumentações do guia que quer isentar-se da culpa pela morte do cego, as possíveis causas do óbito de Tomé: “Divulgo: que as coisas começam de veras é por detrás, do que há, recurso; quando no remate acontecem, estão já desaparecidas. Suspiros. Declaro, agora, defino. O senhor não me perguntou nada. Só dou resposta é ao que ninguém me perguntou” (ROSA, 2001: 42).

O narratário é configurado como um “senhor”, alguém que pretende levar Prudencinho às cidades, e para o qual o narrador procura declarar-se livre de culpa. A situação narrativa inicial forma uma linha que compõe as primícias de uma circularidade: é a circum-navegação do discurso, guiado por um cego “navegante” em meio ao sertão e, sobretudo, em meio às potencialidades das suas palavras, dos efeitos que elas podem causar e dos ardis que elas são capazes de impor àqueles que são guiados, manipulados ou instigados por elas.

O relato do narrador apresenta algumas marcas de um discurso oralizado, a exemplo da profusão de perguntas. Podemos supor que Prudencinho não escreve, nem dita. Ele se explica ao ouvinte, seu ouvinte textual, e a nós, leitores, ansiosos pelas explicações do narrador. Mais que certezas, o guia de cego visa desestabilizar as suposições da autoria do homicídio. A narrativa é pontuada de indagações:

E o senhor quer me levar, distante, às cidades? [...] E vão me deixar ir? [...] Ele amasiava oculto com a mulher, Sá Justa, disso alguém teve ar? [...] Decido?

Dele gostavam – de um cego completo – por delas nem não poder devassar as formas nem feições? [...] Bebo, para impor em mim amores dos outros? [...] Então, eu, para também não ver, hei-de recordar o alheio? [...] Puxar cego é feito tirar um condenado, o de nenhum poder, mas que adivinha mais do que a gente?

Alguém maldou? Cego esconde mais que qualquer um, qualquer logro. E quem vigia como eu? [...] O que podia durar, assim, às estimas fartas? [...] Cego não é quem morre? [...] Eu, bêbedo e franzino, ananho, tenho de emendar a doideira e cegueira de todos?

Não pode ter sido só azares, cafifa? [...] Ou o marido, ardido por matar e roubar – empuxou o outro abaixo no buracão – seu propósito? [...] desiludido em dor, ter mesmo suicidado, em despenho? [...] Se na hora eu estava embriagado, bêbedo, quando ele se despencou, que é que sei? Tenho e não tenho cão, sabe?

A culpa cai sempre é no guiador? [...] Deus não é mundial?
(ROSA, 2001: 41-45 *passim*).

As perguntas que desfilam ao longo do discurso não esperam respostas, não exigem um retorno. Constituem-se como perguntas retóricas, recurso utilizado para instigar uma audiência, exortá-la a refletir sobre a matéria narrada, sem fechá-la em uma redoma de certezas. Funcionando retoricamente, as indagações interpolam-se com explicações que adensam o fluir narrativo. As inquietações do guia de cego constituem-se enquanto esforços argumentativos, práticas discursivas que organizam o texto em episódios. A cada pergunta, segue-se uma nova ação, uma informação até então desconhecida, organizando o texto em blocos, como instantâneos de uma fotografia panorâmica. Desse modo, Prudencinho costura sua estória, contrapondo sua versão à da mulher e do marido que imputam ao narrador

não somente o homicídio, mas a cumplicidade ao adultério: “A mulher diz que me acusa do crime, sem avermelhação, se com ela eu não for ousado... O marido, terrível, suplicante, diz que eu é que fui o barregão... Terríveis, os outros, me ameaçam, às injúrias... O senhor não diz nada. Tenho e não tenho cão, sabe? Me prendam! Me larguem!” (ROSA, 2001: 44).

Há três inimigos nessa estória, três oponentes: a mulher, o marido e os outros, identificados como oponentes do narrador por dele discordarem. E esse discurso se formula em ritmo retórico, como quem não espera resposta, mas joga perguntas como forma de torcer a verdade e, para tanto, confundir o/s interlocutor/ores com sua argumentação. É assim que Prudenciniano constrói seu discurso, contrapondo sua ficção pessoal, sua estória, à percepção ou desconfiança dos “outros”, que se sentem enganados. Sua identidade deslizante forma-se no embate entre duas práticas discursivas, a saber:

- 1) A prática que visa ao empoderamento por meio da fala do narrador, que é um “guia” de cego e, portanto, tem o poder de mostrar caminhos, ou melhor, fazê-los ao passo que caminha. As perguntas retóricas funcionam como estratégia argumentativa para persuadir o narratário e leitores, convencendo-os de que ele guiava, regia, mas não tem culpa da morte do cego, tem sim “culpas retapadas” (ROSA, 2001: 42), sobre as quais discutiremos em breve. O guia precisa de adesão ao seu ponto de vista.
- 2) A prática que visa à depauperação desse poder é sugerida pela fala implícita dos que foram atingidos pelos ardis do anão. Essas falas surgem insidiosamente no próprio discurso que guia o texto, são fragmentos do outro que não podem deixar de ser percebidos e que fazem o leitor questionar até que ponto Prudenciniano é, de fato, inocente.

Essa contraposição de práticas discursivas, esse embate entre pontos de vistas díspares, concede ao texto um tom humorístico, pois o que o próprio Prudenciniano reporta acerca de suas ações mostra o quanto ele está implicado nas situações narradas e na morte de Tomé. Muito embora a voz narrativa queira mostrar que a morte do cego não tenha relação com as artimanhas do guia, as ações rememoradas mostram sinais dos conluios e embaraços promovidos por Prudenciniano. Vejamos um fragmento dessa técnica que convencionamos chamar de “assumir” e “não assumir”:

São Tomé se soberbava, lavava com sabão o corpo, pedia roupas de esmola. Eu, bebia. Deandávamos, lugar a lugar, sem prevenir que já se estava no vir para aqui. Tenho culpas retapadas. A gente na rua, puxando cego, concerne que nem se avançar navegando – ao contrário de todos. [...] Tinha inveja de mim: não via que eu era defeituoso feioso. Tinha ódio, porque só eu podia ver essas inteiras mulheres, que dele gostavam! Puxar cego é feito tirar um condenado, o de nenhum poder, mas que adivinha mais do que a gente? Amigos. O roto só pode rir mesmo é do esfarrapado. Me dava vontade de leve nele montar, sem freio, sem espora... (ROSA, 2001: 42).

Em termos de argumentação, observamos que Prudencinho maneja estratégias retóricas, como as perguntas já citadas. É possível notar que toda a narrativa é percorrida pela assunção de uma culpa, exceto a culpa pela morte do cego, porém, essa suposta culpa é alvo constante de justificativas. O guia de cego destaca que sua função, na rua, ao léu, é uma função de resistência. Resistência contra o que não se vê, luta contra uma ausência – falta de visão do outro, condições precárias de sobrevivência. Em leitura mais ampla, resistência à condição marginalizada que o torna apto, por meio do seu discurso de justificativa às próprias ações, a se aproveitar das demandas e confiança dos outros, tirando proveito próprio e, desse modo, manipulando os demais personagens, não tão marginalizados quanto ele. Prudencinho “assume” suas culpas “retapadas”, mas as justifica por meio de seu lugar social marginalizado: é anão, feio, corcunda, velho e bêbado.

Não é atraente como o cego Tomé, não tem desejo à maneira de Sá Justa, não pode garantir os rendimentos de ninguém, a exemplo do marido traído:

Mulheres dôidas por ele, feito Jesus, por ter barba.
A mulher viu o cego, com modos de não-digas, com toda a força guardada. Essa era a diversa, muito fulana: feia, feia apesar dos poderes de Deus. Mas queria, fatal. Ajoelhou para me pedir, para eu ao meu Seô Cego mentir.
Ele [o marido traído] me fiava a féria.
(ROSA, 2001: 42-43 *passim*)

Prudencinho não tem beleza, mas tem lábia, e com essa lábia se coloca enquanto “articulador” e “produtor” de imagens e intrigas, não enquanto vítima, construindo um discurso de sim e não, de ter e não ter cão, discurso de resistência em um meio que somente lhe exalta os defeitos: “Ralhavam, que, passado já de idade de guiar cego, à mão cuspidá, mesmo eu assim, calungado, corcundado, cabeçudão. Povo sabe as ignorâncias” (ROSA, 2001: 42). Contra o rumor do “povo”, o personagem lança mão do contrarrumor de resistência, que dinamiza as relações do modo que lhe é mais conveniente e benéfico.

A narrativa se inicia com o guia de cego informando que desconhece o acidente que vitimou Tomé: “Mas não cismo como foi que ele no barranco se derrubou, que rendeu a

alma” (ROSA, 2001: 41). Temos a configuração de uma dupla interessante, uma dupla carregada de referências simbólicas: um cego e um anão. Uma pergunta salta-nos à vista: de que modo as simbologias em torno das figuras de cegos e de anões são trabalhadas nesta estória?

A simbologia em torno do cego apresenta aspectos positivos e negativos, podendo associar-se à sabedoria, à ignorância e a poderes divinatórios, dependendo da situação:

Ser cego significa, para uns, ignorar a realidade das coisas, negar a evidência e, portanto, ser doido, lunático, irresponsável. Para outros, o cego é aquele que ignora as aparências enganadoras do mundo e, graças a isso, tem o privilégio de conhecer sua realidade secreta [...] Em resumo, são esses os dois aspectos – fasto e nefasto, positivo e negativo, do simbolismo do cego, entre os quais oscilam todas as tradições, mitos e costumes. [...] O cego evoca a imagem daquele que *vê* outra coisa, com outros olhos, de um outro mundo: é considerado menos um enfermo do que um forasteiro, um estranho (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012: 217-218).

O *Dicionário de símbolos* dos autores supracitados caracteriza da seguinte maneira o imaginário associado a “anão”:

Por sua liberdade de linguagem e de gestos, junto aos reis, damas e grandes desse mundo, personificam as manifestações incontroladas do inconsciente. [...] Iniciados nos segredos dos pensamentos dissimulados e das alcovas, onde seu pequeno tamanho permite que se introduzam, são seres de mistério, e suas palavras afiadas refletem a clarividência; penetram como dardos nas consciências demasiadamente seguras de si. [...] Mas o anão é sobretudo um guardião tagarela, segundo as tradições; um tagarela, é verdade, que se exprime de preferência por enigmas. Se ele parece ter renunciado ao amor, continua, entretanto, ligado à natureza da qual conhece os segredos. Por isso pode servir de guia, de conselheiro (2012: 49).

Observamos que a simbologia associada ao cego é de caráter oscilante: entre o negativo e o positivo, sendo que, em alguns casos, a cegueira surge como uma penalidade imposta por um revés do destino: a cegueira de Édipo, por exemplo, que arranca os próprios olhos. O anão também é uma figura envolta em referências ambíguas: é um guardião que “fala” em excesso. Nessa narrativa que ora analisamos, observa-se um cego que vive prazeres mundanos, sem um apelo para a transcendência. O guia, anão, feioso e falante, manipula os demais personagens da narrativa e considera-se portador da verdade, como um guardião. Tomé, o cego, é um nome impregnado de referências bíblicas: foi um dos doze apóstolos de Jesus e exigiu desse provas da materialidade da ressurreição. Conforme a bíblia, Tomé acredita apenas quando toca os ferimentos de Jesus, torna-se crédulo por meio dos sentidos, não tem fé nas palavras. O Tomé dessa viagem de retorno em *Terceiras Estórias* é privado de um dos sentidos e, não tendo como exigir por si mesmo provas materiais da formosura das

mulheres, tem por interlocutor o discurso de Prudenciniano. O Tomé de “Antiperipléia” é refém das palavras.

As palavras do guia constroem a visão de Tomé, personagem despido da firme incredulidade do seu homônimo bíblico. O Tomé de *Tutaméia* parece ansioso em acreditar na realidade que é construída para ele. Para exortar a crença do cego, Prudenciniano fantasia a realidade, com o objetivo de reconstituí-la para conseguir benefícios para si mesmo.

A tarefa de Prudenciniano é mostrar a beleza das pretendentes mediante a linguagem:

Mulheres dôidas por ele, feito Jesus, por ter barba. Mas ele me perguntava, antes. – ‘É bonita?’ Eu informava que sendo. Para mim, cada mulher vive formosa: as roxas, as pardas e brancas, nas estradas. Dele gostavam – de um cego completo – por delas nem não poder devassar as formas nem feições? São Tomê se soberbava, lavava com sabão o corpo, pedia roupas de esmola. Eu, bebia (ROSA, 2001: 42).

Prudenciniano tenta convencer sua audiência de que não tem culpa pelo que aconteceu e revela um detalhe logo no início: o cego estabelecia relações com uma mulher casada, mulher essa de extrema feiúra: “Essa era a diversa, muito fulana: feia, feia apesar dos poderes de Deus. Mas queria, fatal.” O guia, então, mente ao seu cego, conduzindo Tomé ao engodo: “Esta é bonita, a mais!” e justifica sua falta de remorso pela satisfação que o cego encontrou na mulher: “[...] os dois respiravam, choraram, méis, airosos.” O relato do guia segue na trilha da autojustificativa:

Todos tendo precisão de mim, nos intervalos. A mulher, maluca, instando que eu a ele reproduzisse suas porvindas belezas. São Tomê dessas sozinhas nossas não contrárias conversas tirando ciúme, com porfias e más zangas. Mas eu reportava falseado leal: que os olhos dela permitiam brilhos, um quilate dos dentes, aquelas chispas, a suma cor das faces. São Tomê, às barbas de truz, sorvia também o deleite de me descrever o que o amor, ele não desapaixonava. Só sendo cego quem não deve ver? Mas o marido, imoral, esse comigo bebia, queria mediante meus conluios pegar o dinheiro da sacola... Eu, bêbedo e franzino, ananho, tenho de emendar a doideira e cegueira de todos? (ROSA, 2001: 43)

Conforme asseveramos em outra passagem, o discurso de Prudenciniano é um discurso de resistência, uma fala que procura calar hipóteses de que a culpa da morte do cego seria do seu próprio guia. Essa voz de resistência contrapõe-se à fala dos outros, os terceiros envolvidos em seus engodos e que perambulam nas lembranças do guia. Resistir seria forjar uma realidade ou reconstruí-la e costurá-la de modo a fornecer uma versão apropriada à crença geral? Essa indagação surge à medida que nos aprofundamos na narrativa deste guia de cego, cujo nome pode evocar a ideia de alguém imprudente, pois o vocábulo Prudenciniano,

ao ser analisado, revela dois componentes: “prudência” e “ananho”, isto é, uma prudência anã, uma prudência pequena.

Para efeitos de viagem de volta, de “antiperipléia”, surge um discurso “contra” os outros, voz argumentativa e, por isso, resistente. O anão tagarela, falante, tem as rédeas do discurso, narrando uma estória que poderia ser contra ele, mas que é manejada a seu favor. O “São Desconhecido”, reportado ao final da narrativa, assiste à performance verbal deste eloquente guia, “habitual no diferente”, que decide ir à cidade grande, local de “povo infinito”, instância que suscita medo e, simultaneamente, curiosidade, implicitamente tensionada com o aqui da enunciação, espaço do conhecimento coletivo, onde o povo sabe de tudo, onde o guia tenta justificar-se.

Ao se adjetivar como “vagavaz”, vocábulo que sugere a associação entre aquele que vaga pelo sertão e o lexema sagaz, Prudencinhano mostra-se disposto a uma travessia, a uma circum-navegação marcada pelo selo do retorno, a uma reflexão em torno de si e de sua função social, um exame de seus motivos e ações. Viagem essa que reforça sua fala deslizante, oscilante, ao sabor de um “se avançar navegando”, no compasso da resistência diante dos que lhe imputam culpas, crimes e marginalidade.

“Arroio-das-antas”: Violências pretéritas

A epígrafe da estória “Arroio-das-antas” – “E eu via o gado todo branco/ minha alma era de donzelas” – parece pertencer a alguma cantiga popular, dessas que circulam em cancionários de comunidades sertanejas, com elementos próprios de espaços rurais, assim como o gado. O excerto evoca ideias como nostalgia, inocência e espera, que podem ser encontradas por meio da leitura completa da narrativa. O que nos chama atenção nessa epígrafe é sua autoria: Porandiba. Sabemos que muitas das epígrafes formuladas por Guimarães Rosa em *Tutaméia* têm como autoria referências a matrizes as mais diversas. Esse é um dado interessante, pois algumas epígrafes apresentam, mediante suas autorias, índices de ficcionalização, exortando o leitor a pesquisar que referência seria aquela e como se encaixa no todo orgânico da obra. “Porandiba” é palavra extraída do vocabulário indígena e significa “notícias tristes ou más, novas de desgraça.”¹⁸

¹⁸ Disponível em: <http://brittlebooks.library.illinois.edu/brittlebooks_open/Books2011-12/rodjrjo0001vocind/rodjrjo0001vocind_ocr.txt>. Acesso em: 02 jan. 2014.

O vocábulo relaciona-se a “poranduba”, que designa, no universo tupi-guarani, história ou notícia. Pela colocação do termo em posição de assinatura, abaixo da epígrafe, podemos concluir que “Porandiba” pode ser compreendido como “contador de estórias”, figura presente em boa parte das obras de Guimarães Rosa e que desempenha papel fundamental nessas “terceiras estórias”. Porandiba, autor da epígrafe, cede voz ao narrador do conto, o qual inicia o discurso em tom melancólico, triste, uma “porandiba” que se abre, aos poucos, ao seu reverso, uma estória de amor e recomeço.

Uma atmosfera de conto de fadas domina gradativamente a narrativa “Arroio-das-antas”. Drizilda, uma jovem sofredora, descobre o amor em uma distante paragem. Além de lembrar um conto de fadas, pelo que há de encantamento no encontro amoroso descrito na narrativa, o conto nos remete ao abandono obrigatório do passado para o mergulho em uma nova história, forjada na esperança/desesperança, e gestada em espaço longínquo, mas que tem um poder transformador sobre Drizilda.

Acerca do foco narrativo deste conto, é possível destacar que o narrador situa-se em posição de observador onisciente e porta-voz dos personagens que circulam na narrativa: ele se cola aos personagens – Drizilda e velhinhas – para traduzir seus pensamentos, desejos, anseios, temores. A cessão da palavra é realizada por meio de recursos diversos: por discurso direto, quando da reprodução da fala das personagens, entre aspas, ou por discurso indireto, procurando captar o estado de espírito de Drizilda ou das anciãs. O narrador, por vezes, filtra mais informações que aquelas às quais as consciências das personagens têm acesso, o que podemos observar nestes exemplos:

1. “Nenhuma delas ganhara da vida jamais o muito – que ignoravam que queriam – feito romance, outra maneira de alma” (ROSA, 2001: 47).
2. “Calava-se a ternura – infinito monossílabo. O que não pudera, nem soubera; não havendo um recomeçar. Pagava o mourejo, fado, sumida em si, vendo o chão, mentindo para a alma. Sem senhor, sem sombras, tão lesada; como as mais do campo, amarelas ou roxas, florzinha de má sorte?” (2001: 48).

A intrusão desse narrador onisciente desenvolve-se por meio de comentários intercalados às reflexões dos personagens. O narrador dá seu parecer em alguns momentos, a exemplo do excerto (1) Essa narrativa apresenta ainda um tom exemplar: Drizilda sofre, retira-se da vida conhecida em sua antiga comunidade e aceita o ideal que lhe chega com

sabor de acaso, o “bem-querer sem descrença”, consoante o narrador. Bem-querer este que é o amor em suas múltiplas formas – amor-ternura das velhinhas e amor-paixão do Moço.

A personagem é apresentada como vítima de abandono, após um episódio de violência: “O irmão matara-lhe o marido, irregrado, revelde, que a desdenhava” (ROSA, 2001: 46). Arrancada da dominação a que o casamento a submetia, Drizilda torna-se alvo de outra tutela, a dos parentes, que decidem enviá-la para um retiro – o Arroio-das-antas – instância distante, onde ela não seria mal falada. A própria personagem manifesta seu desejo de imergir na distância, para, talvez, anular os efeitos do passado. Configuram-se nesta narrativa três formas de violência: a que Drizilda sofre do marido, ao ser tratada como esposa desdenhada; a que o irmão pratica contra o cunhado, em função de uma disputa amorosa, e, por fim, a que diz respeito à escolha dos parentes de enviá-la para um povoado distante. Essas três modalidades de violência dizem bastante sobre a forma de tratamento a que estavam submetidas as mulheres viúvas, jovens e sozinhas, do sertão brasileiro. Sem nenhuma possibilidade de escolha, Drizilda é mandada embora para não ser alvo de fofocas ou piedade. Importante salientar que a personagem não resiste às ordens que recebe, apresentando uma conduta bastante passiva, de vítima das circunstâncias. O marido é assassinado por ser rival do irmão, não por maltratá-la, o que significa que Drizilda não tinha ninguém para defendê-la, e ela própria não se defendia, entregando-se mansamente à autoridade dos outros. Há nesta narrativa apenas uma referência a um poder externo, representado por meio da instância prisional, para onde o irmão assassino é enviado. As demais manifestações de poder nessa narrativa não emanam de Drizilda, mas de outras instituições, a exemplo da família, caracterizada pela expressão “povo de parentes” (2001: 46), que ressalta a frieza e o distanciamento que imperam na relação dos parentes com a jovem.

A jovem viúva é enviada para um local que contrasta com sua idade. A população de Arroio é composta por velhinhas, descritas como “tristilendas”. Esse vocábulo nos remete à ideia de antiguidade das moradoras. Lendas, em geral, situam-se aquém de um tempo cronologicamente balizável. Nesse espaço habitado por personagens que corporificam um tempo impreciso, mas cristalizado sob a forma da velhice, uma jovem funciona como um sinal do mundo exterior, um símbolo de que o tempo não estacionou e ainda pode prosseguir. Drizilda é proscrita de sua comunidade por ordens que a suprimem – ordem patriarcal e ordem parental –, imputando-lhe a condição de vítima das circunstâncias, conforme se observa no trecho a seguir: “[...] Estranhos culpando-a, soante o costume, e o povo de parentes: fadada ao mal, nefandada. Tanto vai a nada flor, que um dia se despetala.

Mandaram-na e quis, furtadamente, para não encarar com ninguém, forrar-se a reprovos, dizques, piedade” (ROSA, 2001: 46).

Drizilda assume um papel imposto por sua comunidade: é jovem, é viúva, é mulher, logo, é triplamente inferiorizada, o que lhe vale a pecha de vítima, não havendo possibilidade de sua inserção em seu espaço de origem. O retiro é caracterizado como “último lugar do mundo, fim de som, do ido outro-lado” (ROSA, 2001: 47). A população é assim descrita: “onde só restavam velhos, mais as sobejas secas velhinhas, tristilendas. Pois era assim que era, havendo muita realidade. Que faziam essas almas?” (2001: 47). Podemos supor que uma comunidade habitada basicamente por velhinhas já não apresenta potencial de perpetuar gerações. Estão todos a perpetuar a própria existência, até que o inevitável lhes ocorra. A jovem é caracterizada pelo narrador, que se cola às impressões das velhinhas, como uma aparição: “Rodearam-na – solertes, duvidando, diversas – até ao coaxar da primeira rã. Nem achavam o acervo de perguntas, entre outroras. Seus olhos punham palavras e frases. Viera-lhes a moça, primor, mais vaga e clara que um pensamento; tinham, à fria percepção, de tê-la em mal ou em bem” (2001: 47).

Drizilda modifica o ambiente: “Dali – recanto agarrado e custoso, sem aconteceres – homens e mulheres cedo saíam, para tamanho longe; e, aquela, chegava? Tão não sabida nem possível, o comum não a mingando: como todo ser, coagido a calar-se, comove” (ROSA, 2001: 47). Nesse espaço de partidas constantes, uma chegada “comove” o sistema, altera o quadro inicial. A jovem é “um acontecer”, que devolve às velhinhas desejos diversos: o de conhecer e reconhecer a vida alheia, de trocar experiências, de fantasiar sobre o desconhecido. Elas cuidam da moça, que lhes evoca a juventude perdida ou o muito que a vida não lhes reservara, conforme assevera o narrador: “Nenhuma delas ganhara da vida jamais o muito – que ignoravam que queriam – feito romance, outra maneira de alma” (2001: 47). “Ganhar” outra “maneira de alma”, vivenciar o muito que a vida nunca lhes dera, implica transformar o ambiente e seus habitantes idosos a partir da relação com o novo, em processo de ressignificação da velhice e redescoberta da sensibilidade perante algo novo. A velhice é positivada nessa narrativa, metaforizada como “portentosa lanterna”, capaz, portanto, de iluminar o violento passado de Drizilda.

Para Drizilda, o intercurso com a velhice acarreta substanciais mudanças. Se antes ela vivencia a negação do outro com a brutalidade do marido, a violência do irmão e o desprezo dos parentes, depois, passa a experimentar o oposto da violência ao conviver com os velhinhos, pois estes representam o outro que Drizilda perdera, a atenção que lhe fora negada e uma vida que fora constantemente violada. Retirada do habitual correr do tempo, para um

ambiente onde o tempo parece estático, Drizilda precisa lidar com as marcas de seu passado, o subjugo, a violência e a opressão. O narrador consegue sintetizar o significado de Drizilda para a comunidade com este pensamento enigmático: “A alegria de Deus anda vestida de amarguras” (ROSA, 2001: 47).

O encontro com as velhinhas em Arroio-das-antas proporciona a Drizilda o contato com sua dimensão introspectiva e gera reflexões acerca de sua condição:

Sofria, sofria, enquanto a noite. Culpa capital – em escrúpulo e recato, o delicado sofrimento, breve como uma pena de morte, peso de ninguém levantar. O marido, na cova; o irmão, preso condenado; rivais, os dois, por uma outra mulher, incerta ditosa, formosa... Deus é quem sabe o por não vir. A gente se esquece – e as coisas lembram-se da gente (ROSA, 2001: 48).

O excerto acima recai sobre o estado de espírito de Drizilda. Para descrevê-lo, o narrador utiliza vocábulos, expressões e metáforas que definem a “culpa capital” da jovem. Essa culpa é forjada por construções vocabulares de caráter antitético, a saber: escrúpulo/inquietação *versus* recato/espera; delicado *versus* sofrimento (Drizilda tem em seu passado ocorrências trágicas, o que pode sugerir um sofrimento pungente, denso, uma dor grosseira ocasionada por ocorrências cruas: um assassinato, uma possível traição); breve *versus* pena de morte (a morte pode ser um instante breve, mas uma pena de morte pressupõe um processo de culpabilização, longo, culminando na sentença). Esses pequenos paradoxos incrustados no meio da narrativa questionam não somente a condição de Drizilda enquanto vítima dos acontecimentos, mas também a possibilidade de esquecimento de fatos traumáticos por meio da distância ou do tempo: “A gente se esquece – e as coisas lembram-se da gente” (ROSA, 2001: 48). Ou seja, embora delicado e breve, o sofrimento gerado pelos outros tem ressonâncias amplas sobre Drizilda. A expressão “as coisas lembram-se da gente” nos faz pensar sobre os efeitos da violência sobre a personagem que sofre de “culpa capital”, sem ter tido ao menos o usufruto do “pecado capital”.

Vítima direta e indireta da destruição familiar e do corte abrupto de laços parentais, Drizilda enfrenta os traumas de uma sobrevivência marcada pela violência. Essas violências produziram um silenciamento de sua memória – “a gente se esquece” –, porém o silêncio não dura para sempre, pois o conteúdo traumático irrompe a dura superfície cimentada da violência: formula-se, portanto, um paradoxo. A violência estabelece um poder silenciador, mas simultaneamente pede atenção, grita: “as coisas lembram-se da gente”, solicita um discurso, uma fala, uma saída, um desejo esquecido para que o personagem não se afunde na dor gerada pela convivência com o outro. Por quais motivos falar sobre a violência sofrida? É interessante notar que Drizilda não tem fala durante quase toda a narrativa, rompendo o

silêncio somente no momento de ir embora. Seus gestos e sentimentos são descritos por um narrador solidário ao seu sofrimento e à sua falta. Esse não falar da personagem, seu silêncio perpétuo, a carência evoca-nos a ideia de que o trauma dificulta a narrativa, calando fundo os sentimentos ou mesmo modos possíveis de organizá-los: “Sofria, sofria, enquanto a noite” (ROSA, 2001: 47). A noite é o momento do despontar da dor carregada por Drizilda, obscura fase de uma possível ascensão “Ela queria a saudade” (2001: 49). Da vivência do sofrimento ocasionado pelos episódios violentos, Drizilda transforma-se em contato com os velhinhos, e essa personagem, sem fala, sem possibilidade de mudança, passa ao terreno do “querer algo”, do desejar o que lhe fora subtraído: “Sua saudade cantava na gaiolazinha; não esperar inclui misteriosas certezas” (2001: 49).

A série antitética é finalizada pela sintética expressão “peso de ninguém levantar”, o que sugere que a soma das contradições – Drizilda é vítima das consequências dos atos de terceiros – resulta no peso que caracteriza o sofrimento da personagem, o qual não é para ser levantado, mas, talvez, para ser “dissolvido” por meio do amor à primeira vista, espécie de encanto, de mágica capaz de salvá-la da impossibilidade de recomeçar a vida.

Associado ao sofrimento difuso, surge uma melancólica falta de esperança, condicionada pelo Arroio-das-antas:

Drizilda estremunhava-se, na disquietação, ainda com medrosas pálpebras primitivas. Aqui ninguém viesse – o mundo todo invisível – só a virtude demorã, senhas de Maria e de Cristo, os cães com ternura nas narinas, borboletas terra-a-terra. Ela queria a saudade. Ora chovia ou sol, nhoso lazer, enfadonhação, lutas luas de luar, nuvens nada. Sua saudade – tendência secreta – sem memória. Ela, maternal com suas velhinhas, custódias, menina amante: a vovozinha... Moviam-na adiante, sob irresistíveis eflúvios, aspergiam-na, persignavam-lhe o travesseiro e os cabelos. Comutava-se. Olhos de receber, a cabeça de lado feito a aceitar carinho – sorria, de dom (ROSA, 2001: 48-49).

É no momento em que se realiza o enterro da única velhinha nomeada na narrativa, a avô Edmunda, que surge a mudança para a vida de Drizilda sob a forma do Moço, em um cavalo grande, para buscá-la, como num conto de fadas. Da tristeza pela morte da velhinha guardiã, conforme o nome de origem anglo-saxônica sugere, irrompe a imagem solar do Moço, imagem essa que arrebatava Drizilda da tristeza e personifica a passagem de tempo e a possibilidade de recomeçar a vida por meio do encontro amoroso: “Assim são lembrados em par os dois – entreamor – Drizilda e o Moço, paixão para toda a vida” (ROSA, 2001: 49). Esse final assinala também a transformação de Drizilda que, após período de reflexão, depura gradativamente as culpas que não são suas, integra a si as marcas de uma violência que radica no passado e mergulha no dever do acaso – “Deus é quem sabe o por não vir” (2001: 48) –,

aceitando a novidade que chega a galope para arrebatá-la com destino a um final feliz. O final da narrativa assinala a transformação ocorrida no ambiente, inicialmente descrito como: “Aonde – o despovoado, o povoadozinho palustre, em feio o mau sertão” (2001: 46), para sua reconfiguração como “Aqui, na forte Fazenda, feliz que se ergueu e inda hoje há, onde o Arroio” (2001: 49).

O narrador parece sinalizar com a possibilidade de que a estória da jovem Drizilda e seu final feliz mudaram a feição do local, de “povoadozinho palustre” para “forte Fazenda, feliz”, isto é, uma estória de amor, e, sobretudo, superação do passado e aceitação de recomeços, é capaz de reconstruir um triste e isolado espaço, um arroio, local de curso das águas, em algo alegre, esperançoso, que brota do permanente, a velhice, para o novo, “a paixão para toda a vida”. Destaca-se ainda que essa narrativa acena com a possibilidade de dar uma resposta não violenta para a violência. Drizilda não se vinga de ninguém, aceita resignadamente as provas às quais é submetida e tem como recompensa um final feliz, simbolizado por uma nova tutela – o moço que semelha um príncipe de conto de fadas – e isso, para a personagem, é a libertação do passado e a superação dos traumas.

O silêncio é rompido na hora da partida, e o singelo “Sim” enunciado ao final da estória nos leva a pensar que a jovem Drizilda, tão diferente das outras personagens mulheres que circulam pelos sertões das “terceiras estórias”, seria uma exceção em meio à violência sofrida. Ainda que guarde as marcas de dominação patriarcal, a jovem Drizilda cede à promessa de um novo amor, ou, sem perder de vista a ironia, um novo senhor, um novo dono: “Em galope curto, o Moço, que colheu rédea, recaracolando, desmontou-se, descobriu-se. Senhorizou-se: olhos de dar, de lado a mão feito a fazer carícia – sorria, dono” (ROSA, 2001: 49). Observemos os dois vocábulos que sinalizam a instituição de um novo poder sobre a vida de Drizilda: “senhorizou-se” e “dono”. O personagem que surge como possibilidade de mudança é homem, é moço, vem a cavalo e, desde o primeiro olhar, se afigura à jovem viúva como o novo “senhor”, o novo “dono”. A idealização inicialmente construída é quebrada de forma sutil pelo narrador que, ao que tudo indica, problematiza a impossibilidade de Drizilda estar sozinha, sem alguém para protegê-la. Ela precisa de um “dono” para ter um final feliz e superar o trauma das violências, mas não necessita romper com o mundo patriarcal que a subjuga, pois, paradoxalmente, nesta estória, este mundo apresenta duas faces: a da morte, com o marido assassinado e o irmão homicida, e a da vida, representada pelo moço mítico que a retira do povoado e a traz de volta à vida, a um final feliz: “Aqui, na forte Fazenda, feliz que se ergueu e inda hoje há, onde o Arroio” (2001:49).

“A vela ao diabo”: Entre ausência e profusão

Esta narrativa tem como epígrafe um convite ao contrassenso: “*E se as unhas roessem os meninos?*”. A citação, pelo que tem de lúdico, sinaliza por meio de uma indagação a possibilidade de algo inusitado ocorrer, quebrando expectativas, o senso comum e desconstruindo a lógica convencional. A atribuição da indagação expressa na epígrafe à “Estória imemorada” traz em si um paradoxo – é uma estória sem memória, mas que, ao ser nomeada, já marca sua própria existência enquanto estória esquecida, mas ora atualizada. É necessário destacar que tanto a citação quanto a estória em que ela é mencionada exortam à ideia de que o bom senso pode ser revertido para a construção de questionamentos que revolvam os caminhos já conhecidos, renovando assim a estória e a história. Na contramão da lógica, a citação descortina um universo desafiador, que contrapõe imprevisivelmente o hábito e a constância à mudança e à renovação. O personagem deste conto vivencia justamente o conflito entre o conhecido e o desconhecido, simbolizados pelas figuras de duas mulheres, as quais constroem e desconstroem o percurso do inseguro Teresinho, entre a certeza e a cisma.

Teresinho é um personagem entre duas possibilidades amorosas, formando, assim, um triângulo. Zidica, a noiva que ficara na cidade natal de São Luís, e Dlena, que surge para instigar Terezinho a um novo relacionamento amoroso, que implicaria em uma traição. Quando as cartas da noiva passam a escassear, Terezinho decide fazer uma novena, cujo método consiste em acender uma vela diariamente para um santo desconhecido. A eficácia do ritual consistia em não conhecer o santo a quem se destinavam as rezas, reforçando de certa forma a fé nas palavras professadas e não na imagem.

Nesse ínterim, surge Dlena, que é figurada como personagem ambígua que faz contraponto com Zidica, a noiva. Dlena é descrita como “moça esvoaçadora”, tudo nela evoca liquidez, movimento, constante mudança: “Tão recente e inteligente, de olhos de gata, toda convidatividade, a moça esvoaçadora. Ela mesma, lindo modo, de início picara-lhe em Z a dúvida” (ROSA, 2001: 51).

Dlena e Zidica seriam as bases do oscilante triângulo que sustenta Teresinho. Esse personagem é volúvel em seus sentimentos, mostrando-se inseguro quanto à constância do compromisso de Zidica. Além da insegurança manifesta, por meio de frases sintéticas do narrador – a exemplo de “Mulheres, sóis de enganós...” (ROSA, 2001: 50) –, Teresinho atesta em seu nome uma ambiguidade entre o masculino e o feminino, apresentando-se como um homem cujo nome – Teresinho – sendo pouco usual e feminino, evoca fragilidade e

passividade nas atitudes, expectativas e decisões medrosas do protagonista. Os pensamentos de Teresinho enraízam-se à força de suspeita e medo, ansiedade e submissão a conselhos alheios. Há de se notar ainda que a narrativa compõe um intertexto, no qual é possível se observar a referência à conhecida cantiga de roda “Teresinha de Jesus”. Vejamos a letra: “Teresinha de Jesus/de uma queda foi a chão/acudiram três cavaleiros/todos três chapéu na mão./ O primeiro foi seu pai/ o segundo seu irmão/ o terceiro foi aquele que a Teresa deu a mão./ Da laranja quero um gomo/do limão quero um pedaço/ da morena mais bonita/ quero um beijo e um abraço.” Guimarães Rosa propõe uma irreverente releitura da cantiga, pois a Teresa passa a ser o Teresinho, repartido entre dois amores – Dlena e Zidica – amores angustiantes que surgem em contraposição para o inseguro rapaz.

Dlena é o elemento ativo e mais presente na relação com Teresinho. São seus gestos, seus olhares e suas palavras convidativas que rasuram as certezas, já alquebradas, de Teresinho. As ações de Dlena em relação ao rapaz são descritas como atos de “aranha em jejum” (ROSA, 2001: 51), como se ele fosse sua presa. Todos os aspectos associados a ela são sedutores: “olhos de gata”, “sorriso prólogo” e “olhos paisagem”. É tudo convite e, sobretudo, sedução. Ela insufla em Teresinho algo que lhe falta: segurança. É interessante destacar que, até o final da narrativa, Teresinho assume apenas dois atos: fazer a novena e casar-se com Zidica. Nesse meio tempo, quem domina o personagem é Dlena e seus jogos de sedução e persuasão. A violência nesta narrativa está presente nos arranjos que a moça, insidiosamente, propõe a Teresinho. Seus ardis são as palavras para demovê-lo de seu projeto inicial de casar com Zidica, para, então, ela, Dlena, casar-se com ele. As soluções propostas por ela são objetivas: “Dlena ouviu-o. Instruiu-o. – *“Mulheres? Desprezo...”* – muxoxo; ela isso dizia tão enxuto. Ela e cujo encanto” (ROSA, 2001: 51, grifos do autor). Os conselhos de Dlena violam e desestabilizam o fraco Teresinho, que vê suas verdades gradativamente desconstruídas pelas enganosas insinuações e sugestões daquela.

Postando-se como um aluno a ser instruído, Teresinho age passivamente, como “um bicho [que] inclina o ouvido”. Passivo, ele é todo escuta e sujeição, sendo fecundado pelo verbo de Dlena e suas orientações tendenciosas que visam distrair (ou afastar) o rapaz de sua noiva. Por meio de um “picadinho de conversa, razões para depois-de-amanhã” (ROSA, 2001: 52), Dlena manipula Teresinho, sem que esse consiga perceber. Deve-se salientar que, para o leitor e para o narrador, a manipulação apresenta-se explícita. O narrador reconstitui a trama urdida em torno de Teresinho e torna perceptível que Dlena tem por objetivo prender a atenção do personagem e destruir, aos poucos, a vida pretérita e os planos futuros de

Teresinho. Para concretizar esse ardil, Dlena utiliza o poder do discurso, mediante instruções que desviam o rapaz do projeto matrimonial.

Teresinho, dada a sua fragilidade emocional, reproduz o discurso de Dlena, bebe em suas palavras, e a imagem de Zidica, distante e quase desconhecida, a exemplo dos santos da novena, vai sumindo no caminho. No entanto, essa fuga à “doçura insípida da boa água, produtora de esperanças” (ROSA, 2001: 52), afigura-se como um compromisso, uma certeza distante, uma constância em meio à instabilidade de um “coração [que] batia como uma doença” (2001: 52).

Dividido, repartido entre certo e incerto, tentando equilibrar-se entre duas possibilidades amorosas, entre a certeza distante e a incerteza presente, Teresinho abre mão de Dlena e opta por continuar seu relacionamento com Zidica, pois esta lhe parece inspirar mais confiança que aquela. O personagem transita entre a conjunção de pares não complementares: quando reza novena para garantir seu futuro com Zidica, pensa em Dlena; quando está com Dlena, sente saudade de Zidica: “Valia divertir-se, furtar o tempo ao tormento – *apud* Dlena. Foram, a abrandar o caso, a festa e cinema. Num muito mais; prorrogavam-se. Teresinho, repartido, fino modo, que mais um escorpião que pica em sua consciência. Zidica bordando o enxoval... Zidica, a doçura insípida da boa água, produtora de esperanças... Tão quieto, tão certo...” (ROSA, 2001: 52).

Essa oscilação cede temporariamente ao convite do contrassenso: largar a noiva pela novidade, largar o certo pelo incerto. No entanto, essa cessão é volátil, pois não se sustenta em bases sólidas, uma vez que Teresinho parece ansioso por manifestações concretas de afeto: cartas. Dlena o alimenta de instruções, de orientações, de promessas, de “furtar o tempo ao tormento” (ROSA, 2001: 52). Para esse personagem, o incerto não é garantia de futuro, e a espera pelo futuro lhe parece torturante. Zidica é segura, suas palavras escritas garantem o compromisso. O narrador desenha o triângulo amoroso tendo como foco Teresinho, acompanha-lhe os pensamentos e sensações. Sintetiza o conflito de escolhas deste modo: “Tudo, quanto há, é saudade, alternando-se com novidades: diagrama matemático, em calor de laboratório” (2001: 53). A digressão do narrador tem por objetivo resumir, em período conciso, a escolha matemática de Teresinho pela segurança do compromisso e do bom senso da antiga, embora distante noiva, em detrimento do discurso e da sedução de Dlena que viola suas certezas, quando tenta forçá-lo a trocar por ela a noiva distante.

A narrativa “Vela ao diabo” tematiza o conflito entre opostos: longe *versus* perto; certo *versus* incerto; certeza *versus* cisma; segurança *versus* insegurança; medo *versus* coragem. Teresinho oscila entre esses pares antitéticos para, em um rasgo de coragem

reforçado pela maliciosa ambiguidade de Dlena, – “jeitinho, sorrisinho, dolo [...] olhos sem cinza, rancordiosa” (ROSA, 2001: 53) – voar para Zidica e com ela se casar. O fecho da estória concretiza a miscelânea de sentimentos que acometem o personagem, que necessita de certezas: “Foram infelizes e felizes, misturadamente” (2001: 53). Diferentemente de Drizilda – a protagonista de uma paixão para toda a vida e de lembranças coletivas, do conto analisado anteriormente –, o “donzelo” Teresinho experimenta uma mistura de amores, optando pelo que está distante e vivenciando felicidade e infelicidade sem distinção. Não havia garantias para suas escolhas e, ao optar pelo conhecido, esse personagem entrega-se à voragem do final misturado – infeliz e feliz – recusando o convite epigrafado “E se as unhas roessem os meninos?”. Na esteira da lógica, Teresinho desvia o trajeto para Dlena, cujo próprio nome sugere liquidez, dada a sonoridade do [l], e entrega-se a Zidica, a qual pode funcionar nesta narrativa como a própria “estória imemorada”, aquela que se faz presente justamente pela falta, pela lacuna que deixa, e, somente por marcar uma ausência, é que é memorada.

“Azo de almirante”: Uma vida em sete atos

O narrador que urde a trama de “Azo de almirante” pontilha seu relato com indagações, as quais prefiguram a presença de uma audiência. Desde o início, já se observa a figura do narratário, como a impulsionar a formulação de perguntas pontuais, a exemplo da que se insere no primeiro parágrafo do texto: “Despropósito?” (ROSA, 2001: 55). Para cada indagação, uma resposta sintética, cuja função é manter o fio da estória, até seu desenlace, e preparar o narratário para a estória de heroísmo que será contada.

As perguntas desempenham ainda a função estrutural de introduzir analepses e prolepses, modulando, assim, a velocidade das lembranças do narrador acerca do personagem Hetério. Observa-se que o começo, marcado pela cena que ressurgirá ao final, reveste-se do tom do contador de estórias: costura os fios narrativos de modo que eles possam se encontrar em diversos trechos, constituindo assim uma estória que flui. Iniciada a narrativa por um “longe”, para marcar a posição das canoas, e terminada no travessão do Fervor, local da morte de Hetério, “Azo de almirante” cartografa locais de fluidez da vida: Santo Hipólito, Porto-das-Galinhas, Traíras, rio das Velhas, para desembocar no espaço da morte – Fazenda-do-Calcanhar e travessão do Fervor. A narrativa ainda apresenta o rio como instância de modernização, pois Hetério emprega seus esforços como “empreiteiro do Governo”, para a

construção de uma usina. É de se ressaltar que Hetério auxilia Normão quando as obras do “Governo” já estão terminadas, isto é, o rio, palco de modernização, já não é o mesmo, mas se mantém: a fatalidade de suas águas. Embora a paisagem tenha se tornado moderna, o progresso não pôde dar fim à morte, pois “A paisagem ali tomava mais luz: fazia-se mais espelho – a represa, lisa – que não retinha, contudo, corpos de afogados” (ROSA, 2001: 57).

O quadro inicial de “Azo de almirante” nos fornece uma cena bastante solar e movimentada:

Longe, atrás uma da outra, passaram as mais que meia dúzia de canoas, enchusmadas e em celeuma, ao empuxo de remos, a toda a voga. O sol a tombar, o rio brilhando que qual enxada nova, destacavam-se as cabeças no resplandecer. Iam rumo ao Calcanhar, aonde se preparava alguma desordem. De um Hetério eram as canoas, que ele regia. Despropósito? O caso tem mais dúvida (ROSA, 2001: 55).

A cena apresenta dinamismo e apelo visual. Canoas, homens e sol movimentam-se, enquanto o rio brilha, ilumina-se. Perfis são recortados contra a luz. O destino é a Fazenda-do-Calcanhar, onde uma mulher foi aprisionada pelo próprio pai. Hetério, em auxílio ao amigo Normão, lidera seus canoeiros para esse espaço, com o objetivo de libertar a prisioneira. Será em virtude desse ato de heroísmo que Hetério falece. Mas, antes, muitas ações ocorrem neste conto repartido em vários atos que ilustram a formação de Hetério enquanto líder e sua configuração enquanto um ser altruísta e capaz de sacrifícios pelos outros.

Após abrir a estória pelo final, o narrador procura organizar os acontecimentos marcantes da vida do personagem após o episódio da enchente, no qual Hetério se destaca pelo gesto de heroísmo, responsável por salvar parte da comunidade. A estrutura desta narrativa é interessante, pois temos o primeiro parágrafo isolado por um espaço dos demais, e os três últimos parágrafos, relacionados ao primeiro parágrafo, também isolados das passagens anteriores. Tal dado torna-se instigante se tomarmos o início e o fim de “Azo de almirante” como margens que ladeiam o rio de acontecimentos que flui pela narrativa. Funcionariam esses blocos narrativos como terra firme, margem primeira – o início – da qual parte o narrador para organizar suas lembranças sobre Hetério e instar o leitor a segui-lo, realizando o trajeto pelas águas, pelas ações que compõem a vida do personagem até a outra margem do texto, a que espetaculariza a morte, ato final de Hetério, entregue às águas sem possibilidade de retorno.

O personagem, cujo nome indica sua vocação para ajudar o próximo, torna-se conhecido pela comunidade a partir de uma enchente que devasta a região. Observemos o título da narrativa – “Azo de almirante” – a indicar o destino de Hetério, ironicamente um

almirante de canoas. O vocábulo “azo” significa ocasião, motivo, ensejo, oportunidade¹⁹. O azo de Hetério é ser um almirante, é a sua oportunidade de mostrar serviço ao povoado. Almirante é uma patente militar, reconhecida e validada dentro de uma hierarquia. No caso do nosso almirante de canoas, sua patente é legitimada pelo reconhecimento comunitário, que confere a Hetério a aura de líder, mesmo chefiando embarcações simples e artesanais. Cifra-se, portanto, nesse título, um paradoxo que encontra síntese nas ações positivas e heróicas de Hetério.

Contrariando a expectativa dos demais, Hetério socorre e salva moradores, porém, não consegue salvar nem a esposa nem as filhas. Personagem pragmático, Hetério é descrito como um sujeito resiliente: “Não exclamou. Não se pareceu mais com ninguém, ou ébrio por dentro, aquela novidade de caráter. Sacudia, com a cabeça, o perplexo existir, de dó sem parar, em tanta maneira. E nem a bola de bilhar tem caprichos cinemáticos. De modo ou outro, já estava ele adquirindo as boas canoas, de que precisava” (ROSA, 2001: 55). Resistente às intempéries, a exemplo da perda de entes queridos, Hetério vive em função dos outros, empregando seu ofício – chefe canoeiro – em atividades de auxílio a travessias e buscas.

Ao examinarmos “Azo de almirante”, notamos sua organização em sete passagens distintas, que convencionamos denominar por sete atos. O processo de construção de Hetério espalha-se por esses sete atos, todos marcados pelos sacrifícios de necessidades individuais em prol de necessidades coletivas. Hetério desprende-se de si mesmo e mergulha no devir do outro, configurando-se o rio também como um personagem, tão entrelaçado que parece estar à condição do personagem: é o rio que lhe leva mulher e filhas; é o rio que lhe exorta a busca por uma mulher milagreira, busca que não é sua, mas de outros; é o rio que lhe faz suportar as ausências que a vida impõe. Sobre a simbologia do rio, em *Dicionário de símbolos*:

O simbolismo do rio e do fluir de suas águas é, ao mesmo tempo, o da *possibilidade* e o da *fluidéz das formas*, o da fertilidade, da morte e da renovação. O curso das águas é a corrente da vida e da morte. Em relação ao rio, pode-se considerar: a descida da corrente em direção ao oceano, o remontar do curso das águas, ou a travessia de uma margem à outra. [...] No sentido simbólico do termo, penetrar (ou mergulhar) num rio significa, para a alma, entrar num corpo. O rio tomou o significado do corpo. A alma seca é aspirada pelo fogo; a alma úmida é sepultada no corpo. O corpo tem uma existência precária, escoá-se como a água, e cada alma possui seu corpo particular, a parte efêmera da existência – seu corpo próprio (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012: 780-782).

¹⁹ Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/azo>> Acesso em 17 abr.2015.

O rio, possibilidade de corpo para uma alma, é o que move Hetério de uma margem a outra: a margem do heroísmo necessário, para salvar membros da comunidade, angariando involuntariamente fama. A outra margem é a do heroísmo opcional ao tomar para si a causa amorosa de outro, tornando-se guerreiro por uma peleja amorosa, por uma paixão que não era a sua, mas que passa a ser quando abraça a causa. Ao assumir a paixão de Normão, ao auxiliá-lo, esse personagem resgata o pretérito heroísmo, podendo entregar-se às águas, a sua alma-río, não como um homem conformado com suas próprias perdas, mas como um herói das causas alheias, protagonista de uma narrativa de travessias, buscas e guerras para além de seu azo de almirante de canoas. Notemos o paradoxo já formulado no título da estória – “Azo de almirante”. Neste conto, o que faz o almirante não é o objeto no qual ele embarca, mas sim a coragem investida no ato de navegar. A violência configura-se nesta narrativa como o conflito entre Normão e o homem que raptara sua mulher, e a violência da modernidade no espaço em que se desenvolve a estória. Hetério, um altruísta, representa a negação da violência, muito embora também ele as cometa, o que já apresenta outro paradoxo: a “boa violência”, dentro desta narrativa, seria aquela orientada para fins elevados, supostamente justos, enquanto a “má” seria a violência injusta, que inicia as demais.

“Barra da Vaca”: Entre ordem e desordem

Nessa narrativa surge a conhecida figura do capiau, personagem recorrente nas obras de Guimarães Rosa. Um passado obscuro adensa sua aura. Jeremoavo é focalizado pelo narrador como um “desusado forasteiro”. Entre apreensão e comicidade, Jeremoavo aporta a uma estância longínqua, tributário de uma vivência eivada por sofrimentos. As expressões relacionadas ao personagem aludem ao seu caráter de incerteza e ambiguidade, oscilando entre ordem e desordem: “seus bigodes ou a rustiquez”, “riso e susto” (ROSA, 2001: 58). As características delineadas pelo narrador modelam esse personagem como a concretização da incerteza, uma injeção de novidade em um lugar que se define como espaço de passagem: Jeremoavo chega a um porto: Barra da Vaca.

A preliminar da incerteza é configurada logo no primeiro período, em que teremos a imagem do cavalo que manca em solo arenoso. Um galope manco, sobre um chão instável, conduz um homem que deseja apagar o seu passado pela via do esquecimento. Importante frisar que o narrador não oferece inicialmente a estória de Jeremoavo, antes procura reconstituir a envergonhada figura do caminhante: “grande sujeito [...] tinha vergonha de

frente e de perfil, todo o mundo o viu, devia também de alentar internas desordens no espírito” (ROSA, 2001: 58). A Barra da Vaca é descrita como um arraial, um entreposto, local de passagem, infenso aos processos de modernização, espaço onde os moradores, muito embora diante do rio, parecem, paradoxalmente, habituados a estacionar no tempo. Jeremoavo assusta e causa riso porque chega doente e, após sua cura, não manifesta intenção de seguir caminho.

Todos passam pelo porto: canoas, cavalos, homens. Os que são de lá permanecem, um sujeito que desempenha o papel social de forasteiro não pode permanecer, tem que realizar a sina do deslocamento perpétuo. Sina que parece se interromper quando Jeremoavo desperta a atenção e os cuidados da personagem Domenha da pensão, pois ela funciona como seu contraponto: é estável, de Barra da Vaca, não está de passagem.

Desse encontro entre a ordem, Domenha, e a desordem, Jeremoavo, brota uma afeição impossível, um amor lento, construído durante o processo de acolhimento do forasteiro. Impossível porque Jeremoavo não pode permanecer. Esse personagem, embora cause certo riso pela ambiguidade que dele emana – uma vez que o narrador ora o focaliza em sua potencialidade assustadora de homem grande, ignoto, imprevisível, ora o destaca como objeto de troça das crianças –, tem um passado de enganos: recebera o ódio da mulher e dos filhos, vendo-se impelido a largá-los. Sua opção pelo desconhecido ocorre em virtude da necessidade de esquecimento, de apagamento do passado violento: “Saía ao desafio com o mundo, carecia mais do afeto de ninguém. Invés. Preferia ser o desconhecido somenos. Quanta tristeza, quanta velhacaria...” (ROSA, 2001: 59). Jeremoavo está em processo de degradação, e as perdas foram responsáveis por impulsioná-lo a um novo trajeto: “Desterrado, desfamizado” (2001: 62), o personagem em “des” não consegue alcançar um alívio para sua antiga vida. Isso porque o povoado passa a suspeitar das funções anteriores dele. O narrador não deixa claro se o personagem era ou não um perigoso jagunço, pois esta notícia fora passada entre a comunidade. Importante destacar que o foco narrativo não fornece conclusões categóricas sobre Jeremoavo. O que se tem certeza sobre ele é que é um foragido, um ser em diáspora, que fracassou diante das ameaças familiares. Sobrepõe-se ao ponto de vista do narrador em terceira pessoa, o ponto de vista interno ao arraial, isto é, a perspectiva da comunidade: é uma estória que se cola à estória do forasteiro.

Jeremoavo, mediante esse processo de sobreposição de ficções, recebe uma pincelada a mais de marginalidade: não mais um “desconhecido”, mas um jagunço, um símbolo da desordem a ser suprimido do seio da ordem. O conflito entre instâncias ordeiras e desordeiras perpassa toda essa narrativa. Os símbolos relacionados a movimento, inconstância,

questionamento e dúvida relacionam-se a Jeremoavo, pois ele é o forasteiro, é ele que adentra o espaço. Já os símbolos que se contrapõem aos mencionados, radicam em Barra da Vaca, um mundo rural que pode suportar as diferenças, desde que elas não estejam revestidas de tons ameaçadores. Distante de qualquer poder institucional, Jeremoavo é transportado em estado de embriaguez para o outro lado do rio, para a outra margem, sem discurso, pois além de “desusado”, “desterrado”, “desfamiliarado”, o personagem não tem voz, tem saudade. A matéria da saudade agora é outra, também oriunda de perda, de desterro: “Saudade maior eram: a Barra, o rio, o lugar, a gente” (ROSA, 2001: 62).

Os representantes da ordem da Barra da Vaca guardam seu porto. O símbolo da desordem – o forasteiro, o possível jagunço – representação da inconstância, queda do outro lado, matéria de riso para os homens, é substrato de amor para Domenha, amor à novidade, amor incapaz de germinar, mas suficiente para infundir a potência da saudade – “a ordem das desordens” (ROSA, 2001: 61).

A epígrafe desse conto é assinada por Tôo, o qual evoca sonoridade e fechamento: é nome composto por uma série de sons vocálicos sugerindo abertura e liberdade, mas são vogais fechadas, o que já poderia, de alguma forma, se relacionar à limitada abertura de perspectiva que ocorre no personagem de Jeremoavo. O trecho da cantiga tem um eu-lírico que exorta a audiência a enterrá-lo na beira do chapadão, em sua terra. Contrasta com o destino de Jeremoavo, cujo poder de opção fora solapado: paira sobre si a possibilidade de ser um jagunço, margem da margem, desordem concretizada, sozinho, sem poder discursivo. O trecho que fecha a narrativa é assinado por João Barandão. Este é convocado ao final da estória para fechá-la com ar de melancolia: embora em um cativo sem muros, Jeremoavo passou a cultivar afeição pela terra que lhe recebera e esse prenúncio de amor a esse porto de chegada funciona como alguma liberdade para a prisão sem paredes que é a vida do desterritorializado personagem, para o qual não há lugar no mundo da ordem.

Observam-se, nesta estória, duas formas de violência contra o ambíguo Jeremoavo: a pretérita, cuja responsável é sua família, e é esse desagravo inicial que lhe faz vagar até a Barra da Vaca; e a do presente da narrativa: o povoado não lhe permite ficar no local, nem tampouco estabelecer laços afetivos com outros membros. Esse corte abrupto na possibilidade de permanecer em algum espaço torna Jeremoavo um homem perdido, sem pouso certo, estrangeiro em qualquer lugar onde esteja. A terceira forma de violência que ainda se pode observar é a imaginada pelos habitantes da Barra da Vaca: não sabendo quem era Jeremoavo, passam a acreditar tratar-se de um jagunço. Em virtude da violência imaginada – aquela que emanaria de um terrível criminoso que supõem ser o desconhecido – produz-se a violência

experienciada pelo personagem, metaforizada como a perda de um espaço com o qual identificar-se. O interesse a se notar nesta estória é como o modo de tratar o forasteiro se transforma à medida que o povoado torna real a possibilidade de Jeremoavo ser um jagunço.

A cordialidade positiva muda após a informação de que “alguém” disse que ele era um *“brabo jagunço! Um famoso, perigoso”*, o que funciona como senha de sua expulsão da comunidade. Nota-se que em, “Barra da Vaca”, ser um jagunço já não significa impor o respeito por meio do medo, muito pelo contrário. Nesta estória, estamos diante de um povoado que reconhece que ter um jagunço em seu meio é algo negativo, que precisa ser extirpado, antes que a violência ecloda e perturbe a ordem: “Não aluía dali, porque patrulho espião, que esperava bando de outros, para estrepolirem. Parecia até às vezes homem bom, sério por simpatia com integridades. Mas de não se fiar. Em-adido que no repente podia correr às armas, doidarro” (ROSA, 2001: 60). Jeremoavo é ameaça, porque configura a possibilidade da desordem e, nesta narrativa, a violência – o “correr às armas” –, é ato de “doidarro”, condição supostamente inerente a qualquer jagunço-valentão. Daí a razão do banimento do forasteiro.

“Como ataca a sucuri”: Sobre fábulas e desfábulas

Esta narrativa nos apresenta dois modos de estar no mundo: o modo da “fábula” e o da “desfábula”. Drepes fabula, imagina, questiona, blinda-se com ideias e tecnologias. Pajão desfabula, desfaz o questionamento, pretende desnortear as dúvidas, pois tem a vivência prática e a considera mais válida que o saber teórico. O narrador arma o conflito entre fabulador e desfabulador nos caminhos do brejão.

O guia do trajeto é o nativo Pajão, personagem que se incomoda com a pretensa sagacidade de seu hóspede. Símbolo da permanência e da constância na terra, Pajão habita o mundo do mato, que se contrapõe ao mundo do viajante, do forasteiro perdido. Drepes é o viajante curioso, munido de bússola e certo pó para verificar se os alimentos estão ou não envenenados. Esses apetrechos denunciam sua filiação à esfera moderna e pragmática da vida. Seu conhecimento tem matiz questionador. Drepes tenta aprender mediante dúvidas, solicita argumentos para urdir sua fábula sobre a serpente gigante – a sucuri ou sucruuiu, cuja dupla pronúncia materializa o duplo modo de estar no mundo que percorre a narrativa –, daí o rosário de perguntas que destila a Pajão.

O foco narrativo destaca os dois personagens por meio do discurso indireto livre. A narrativa é aberta com o foco em Pajão, depois segue para Drepes, estabelecendo tensões entre os dois personagens. A manipulação do foco a que o narrador procede desenha uma linha de estranhamento mútuo entre Pajão e Drepes. Trata-se de duas ordens culturais díspares a prenunciar a eclosão de algum tipo de violência que espera apenas uma eventualidade para ocorrer.

Pajão desfabula as respostas que ele mesmo oferece a Drepes. É seu modo de deter o conhecimento, salvaguardando assim seu espaço de forasteiro. As perguntas de Drepes tentam conhecer a fábula em torno da serpente, explorar sua face de verdade, de empiria. Pajão simula e dissimula as respostas como forma de manipulação do conhecimento alheio, dando a entender que nutre orgulho pelo saber originado da vivência prática, a qual não é utilizada como moeda de troca, pois, para Pajão, o que o visitante sabe é fruto de ilusão, de fábulas.²⁰

O narrador observador, cujos apontamentos devassam parcialmente as consciências dos dois personagens, situa sua voz em âmbito sertanejo. É patente seu estranhamento diante dos objetos utilizados por Drepes: “Delatava a ele o caminho uma caixeta redonda, que tinha, boceta de herege [...]. No prato de comer, esparziu pitada de um pó branco: ‘*Instrui de qualquer veneno: formicida, feitiço, vidro moído. Tendo, o remédio fica azul...*’.” (ROSA, 2001: 65). As referências à bússola e ao composto químico ocorrem por perífrases. Outras estratégias de demarcação da origem do narrador podem ser rastreadas ao longo da narrativa, a exemplo do emprego de “xê”, possivelmente derivado de *xénos*, vocábulo grego para indicar estrangeiro. Podemos ler “xê” com uma dupla função: estabelecer contato com um interlocutor, o qual é tratado como um estrangeiro, e também adjetivar o personagem Drepes como um estrangeiro. De qualquer modo, nos períodos em que o narrador emprega essa palavra, marca sua ligação a um coletivo, no qual figura Pajão. O narrador não é um estrangeiro, um forasteiro, também é da mata, do brejão, desconfia das perguntas do visitante e marca seu espaço dentro da ordem regida por Pajão no brejo da Sumiquara.

Drepes não paga a hospedagem com algum conhecimento, mas com a morte da sucuri. Sucuri para ele. *Sucruiu* para Pajão. O forasteiro espatifa a cabeça do animal com um tiro. Atentemos à arma utilizada para a morte. Não é um facão, não é uma pedra, instrumentos rústicos. É pelo emprego da bala de um revólver que Drepes executa a sua fábula: a serpente gigante é eliminada do brejo por arma moderna. A narrativa não sinaliza com a vitória do

²⁰ “Como ataca a sucuri” nos remete a “Meu tio O Iauaretê” (*Estas estórias*). Em “Meu tio O Iauaretê”, o personagem Tonho Tigreiro constantemente tenta provar ao seu interlocutor, um visitante, a superioridade do seu conhecimento, procurando desabilitar o saber do outro para melhor dominá-lo ou escapar de uma possível opressão.

moderno sobre o arcaico, muito menos com o conagraamento entre as diferenças. A sucuri, sucruiu ou sucuriu da cabeça espatifada e corpo em movimento, nos estertores da morte, pode metaforizar a falência de um projeto modernizador no brejo – Drepes usa bússola, arma de fogo, linguajar diferente em relação à fala de Pajão, sente estranhamento pelo filho do personagem e por sua moradia e acredita estar em uma cilada – diante do arcaico que é a estância rústica da Sumiquara e do conhecimento das “outras coisas da natureza” (ROSA, 2001: 64).

“Como ataca a sucuri” acena com a precedência do “verdadeiro avistado” (2001: 64) sobre o que se “ouve contar”, ou seja, o modo de estar no mundo de Pajão, o modo sucruiu-sucuriu, é o que prevalece, pois, além de dar um fim à cobra-grande, Drepes proporciona a Pajão o uso do couro do animal, extraído por um facão, arma índice de rusticidade que não só retira o que recobre o bicho morto, mas espanta até uma ameaça de violência – Drepes e sua arma –, dado o pasmo do personagem diante do ritual de esfolamento da cobra; ritual que remete ao primitivo, ao rústico, ao arcaico; que agradece a visita, mas não garante, nem pretende possibilitar, sua permanência, isto é, não há espaço para *xénos* no brejão.

“Curtamão”: Transformação e modernidade

“Curtamão” designa um tipo de esquadro utilizado por pedreiros para medições. Ao sentido literal desse vocábulo, liga-se um sentido poético que é construído no seio dessa narrativa e funciona como a segunda pele da palavra, pele essa que nos diz sobre a possibilidade de transformação de si e do outro por meio do mergulho na paixão alheia. “Curtamão” explora, por meio da estória de um pedreiro/mestre de obras imbuído do propósito de construir uma grande edificação em um arraial, dois aspectos:

1. Os desafios próprios à construção de uma casa: o ofício do pedreiro, o rascunho da planta, a representação da casa.
2. Os desafios de como narrar essa empreitada, preenchendo o discurso com a construção da linguagem à medida que essa ergue a casa discursiva.

O narrador inicia o discurso *in media res*: a casa já construída, em processo de apropriação pelo governo, é focalizada por ele para servir de motivo para a narração da estória

do imóvel: “Revenho ver: a casa, esta, em fama e idéia. Só por fora, com efeito; prédio que o Governo comprou, para escola de meninos, quefazer vitalício” (ROSA, 2001: 67).

No aspecto um, observamos que a estória parte de um desafio: a construção. No entanto, não se confina a esse objetivo, pois a narrativa “forma” a estória da casa: “[...] formo é a estória dela, que fechei redonda e quadrada” (2001: 67). O narrador não tem a posse da casa referencial comprada pelo governo, mas possui a casa discursiva, aquela sobre a qual se compõe uma estória e a partir da qual a vida do personagem se altera.

“Curtamão” apresenta a precedência da imaginação, do discurso criador, da linguagem sobre o referencial. O objeto em questão – a casa – já está inserido em ordem pragmática, de uso, mas a linguagem não se submete nesta estória à mesma ordem. A imaginação consegue abrir frestas no circuito restrito construído pelo esquadro em seu sentido literal. Esse “narrador pedreiro”, portanto, possui bem mais que o imóvel, possui a possibilidade de relembrá-lo em sua potência, em seu processo de gestação, em semente, o que lhe habilita rastrear as transformações realizadas em si mesmo durante o trajeto da empreitada.

Por meio do mergulho na alteridade de Armininho, um outro personagem do conto, o narrador decide compor a casa e, em meio à atividade, compõe a si mesmo, redescobrimo-se como pedreiro, mestre de obras, inventor e idealizador. Se a casa transforma o arraial e simboliza a novidade nesse espaço, para aquele que conduz a estória ela representa a possibilidade de mudança de vida e a perspectiva de que o auxílio ao desejo do outro pode transformar a si mesmo e alterar bem mais que um espaço referencial.

Podemos rastrear nessa narrativa transformações que ocorrem em três planos:

1. Transformação gradativa do espaço e da função da casa no arraial: inicialmente, é a realização do desejo da noiva de Armininho, depois, passa a ser objeto de curiosidade para os moradores, e, por último, angaria valor institucional. A casa, portanto, perfaz uma trajetória que segue do individual para o coletivo, institucionalizando-se.
2. Transformação do narrador: O narrador deixa claro que é desacreditado por uma audiência – “Oficial pedreiro, forro, eu era, nem ordinário nem superior; de chegar a mais, me impedia esse contra mim de todos, descrever desprezo” (ROSA, 2001: 67). Ele é tolhido em sua potencialidade. Ao se lançar na empreitada do outro, concretiza seu potencial e ergue a construção. De pedreiro a mestre de obras e de mestre de obras a arquiteto, o narrador contraria o centro de poder não institucionalizado – o Requinção – e executa a empreitada, munido de técnica (conhecimento de pedreiro) e violência (sugere embate físico em caso de ameaça). Observemos que o narrador, à medida que

urde seu discurso, constitui uma narrativa de resistência, a qual é capaz de solapar a descrença do povoado e de sua própria esposa por força de uma contranarrativa que questiona os limites de um trabalhador braçal. A casa, ao ser institucionalizada, deixa de pertencer ao narrador, mas este consegue para si o discurso, que se concretiza por meio da estória em que o poder da imaginação solapa as condições adversas e pode, por meio de palavras medidas, alterar a função social do narrador que se filia a um grupo desprestigiado, mas que pode se empoderar discursivamente ao tomar para si a paixão do outro, rompendo, desse modo, um circuito de dominação e silenciamento imposto pelo Requinção, símbolo do opressor:

Vinham avispar, os do Requinção; logo aborrecidos do que olhado. A cova – sete palmos – que antes de tudo ali cavei, a de qualquer afoito defunto, estreamento, para enxotar iras e orgulho. Primeiro o sotaque, depois a signifa – eu redizendo; com meu tio o Borba, ajudador, e nosso um Lamenha dando serventia. Nhãpá e o Dés cavavam os profundamentos; o risco mudamente eu caprichava. Um alvo ali em árvore preguei, e tiros de aviso-de-amigo atirávamos. Eu, que a mais valentes não temo, não haviam de me pôr grossa (ROSA, 2001: 69).

3. Transformação do personagem Armininho: Detentor de capital, Armininho investe suas economias para a realização do sonho da noiva, a qual fora raptada por Requinção. A noiva queria “a mais moderna” (2001: 68) edificação. A narrativa sugere que, dentro da escala social, Requinção funciona como opressor por aliar capital à violência, por isso rapta a noiva de Armininho. Note-se o contraponto entre os nomes – Requinção, sugerindo grandeza, dominação, riqueza – e Armininho, sugestão de algo fraco e diminuto. Contudo, Armininho transforma-se e consegue reaver a noiva, partindo, depois, do povoado.

A narrativa acena com a presença constante da mudança, conforme observamos nos três planos anteriores. Configurando-se como símbolo da modernidade, a construção espalha o sentido de moderno enquanto mudança contínua na vida dos personagens. O opressor, Requinção, representante de intimidamento e violência, perde espaço para o narrador e Armininho, os quais funcionam como entes inicialmente submissos à ordem violenta instaurada. Por meio da associação entre conhecimento técnico, vontade e capital, a violência truculenta é vencida e a modernidade se impõe, positivada, em meio ao arraial, e é introjetada pelo discurso do narrador, que possui a casa para além da realidade sensível. É um ideólogo, o que lhe permite romper as amarras das limitações impostas por personagens representantes de processos sociais estagnados: a esposa, que apenas reclama e descrê no potencial do marido, e

Requincão, dominador para o qual não há espaço em virtude do consórcio entre narrador e Armininho.

As violências nesta narrativa surgem sob a figura de Requincão, tipo de valentão clássico, detentor de um nome reconhecido na comunidade e raptor de donzelas, agenciador de uma violência bruta, e também sob a figura da edificação, que transforma o espaço e a vida dos personagens envolvidos. Observe-se que o projeto encontra dificuldades as mais diversas, porém, os entraves não são resolvidos na base do diálogo, mas a partir de ameaças violentas: o projeto modernizante não encontra meios pacíficos para prosseguir e somente consegue fazê-lo pelo apelo à violência.

“Desenredo”: Trajetos da violência ao amor

“Desenredo” apresenta a figura do contador de estórias de modo bem nítido, já pela prefiguração de uma audiência – os ouvintes. O narrador desta estória tem seu público específico, aqueles que estão ansiosos por escutá-lo: “Do narrador a seus ouvintes” (ROSA, 2001: 72). Tal marca inicial assinala a configuração do texto enquanto resultado de um processo de oralidade, sendo a escrita a ferramenta para captar essa narrativa oral.

O recurso de indicar que a estória é narrada oralmente a um grupo de ouvintes sugere que a escrita rosiana procura estabelecer um diálogo com a oralidade, não para reproduzi-la, dadas as radicais diferenças entre os contínuos da fala e da escrita, mas para construir um objeto estético que visa plasmar casos cujas matrizes nascem da oralidade popular. Ao entrarem na ordem do escrito, inserem-se em uma tradição de contadores de estórias que preservam memórias ficcionais sobre acontecimentos aparentemente prosaicos, mas que, ao serem esmiuçados, revelam nuances de “desenredo”. O vocábulo “desenredo” sugere um processo de desconstrução de algum objeto, a exemplo de uma estória que é reorganizada, *desenredada*, questionando a estabilidade de um enredo já existente.

O narrador comunica aos seus ouvintes/leitores o enredo, para depois mostrar por meio das situações narrativas os “desenredos” a que o personagem Jó Joaquim se submete. O paciente Jó Joaquim, por meio da campanha de esquecimento dos atos da amada e do apagamento que ele promove daquilo que lhe fere o orgulho, não apenas simula, mas internaliza uma nova estória, perfazendo um trajeto que vai de homem traído a homem amado, tudo sustentado por hábeis malhas discursivas que se espalham pela narrativa,

comprovando que não importa o acontecimento em si, mas o modo de desmontá-lo, reconstruí-lo e rerepresentá-lo.

“Desenredo” é narrado por uma voz que costura os fatos usando dois recursos: perguntas e frases proverbiais. Podemos apontar as perguntas como estratégias discursivas para segurar a audiência. Supõe-se que a oralidade prefigurada na primeira frase do conto pressupõe a necessidade de um discurso dinâmico. E as perguntas dinamizam o discurso, pois evitam a construção de um turno narrativo monótono, constituindo-se, dessa maneira, recursos que garantam inflexões responsáveis por imprimir ao relato um tom dialogal. As indagações podem funcionar verbalmente como os rictos faciais e gesticulações corporais características de um contador de estória. Como não há descrição dos atos do narrador no momento em que conta a estória, há as perguntas nos mostrando a enunciação em desenvolvimento, projetando a imaginação do leitor a partir de indagações sintéticas para um saber que não está contido no enredo do conto, mas que ultrapassa o que é contado, para atingir o nível de “desenredo”. Ao se desfazer o enredo, a fábula é posta em ata, com um tom de lição de moral: “Três vezes passa perto da gente a felicidade. Jó Joaquim e Vilíria retomaram-se, e conviveram, convolados, o verdadeiro e melhor de sua útil vida” (ROSA, 2001: 75).

O responsável por desenredar os fios que o separam da personagem triplamente nomeada, e traidora reincidente, é Jó Joaquim. Esse nome evoca o bíblico Jó e sua paciência diante dos infortúnios. Em clave irônica, “Desenredo”, além de proceder ao desmanche do enredo inicialmente proposto, também procede ao “desenredamento” de relações com outros textos, pois toda a intertextualidade que surge nesta narrativa tem matiz parodístico, produzindo desvios de sentido que garantem humor à narrativa. Esse efeito humorístico está visível para o leitor, o qual, ao se focar em alguma referência, é capaz de compreender o quanto de ironia há nas relações entre o conto em questão e as referências surgidas.

Outras vozes são convocadas para esta estória que tem como ponto medular a intertextualidade, a relação com outros discursos, a saber: o discurso bíblico – o nome de Jó Joaquim, a referência inicial a Adão e Eva –, o discurso literário – “lance de tão vermelha e preta amplitude” (ROSA, 2011: 73), referência à clássica obra *O vermelho e o negro* (1830), de Stendhal – e o discurso em tom proverbial, em que se enquadra o recurso das frases proverbiais que apontamos anteriormente – a enunciação de frases que têm efeito de provérbio, dada a síntese e sabedoria que pretendem encapsular com um mínimo de meios para a obtenção de efeitos máximos.

Por meio de perguntas e enunciados com efeito proverbial, as situações narrativas fluem, caracterizando um duplo desenredo: o do passado da mulher traidora e o de Jó Joaquim, que se entrega à vivência da experiência amorosa a partir do apagamento e reorganização de experiências sensíveis, a exemplo da traição, pois o personagem “vê” que é traído. “Desenredo” ainda pode ser lido como uma aprendizagem do olhar: Jó Joaquim redireciona seu olhar para o que lhe falta – a mulher – e não para o que é a realidade palpável a sua comunidade – homem traído. Reaprendendo a olhar, Jó Joaquim reaprende o caminho do amor e, por extensão, se reconstrói a partir da desconstrução de um enredo não tão feliz. Esse novo olhar lhe restitui e lhe infunde o amor, sem rasgos de violência severa, já que estes são atenuados pelo tom jocoso da estória, salvaguardando para Jó Joaquim e Livíria/Rivília/Irlívia/Vilíria o sentimento amoroso e a vida conjugal.

Os quadros de violência nesta narrativa são variados e todos surgem sob clave cômica e irônica, porém, continuam sendo formas de violência, o que as **diferencia** das demais manifestações observadas em outras estórias de Tutaméia é o modo como são contadas. Vejamos alguns exemplos: “Até que – deu-se o desmastreio. O trágico não vem a conta-gotas. Apanhara o marido a mulher: com outro, um terceiro... Sem mais cá nem mais lá, mediante revólver, assustou-a e matou-o. Diz-se, também, que de leve a ferira, leviano modo” (ROSA, 2001: 73). Observa-se agressão e homicídio no mesmo trecho, mas ambos são atenuados ao levarmos em conta a situação configurada na narrativa: o autor do crime é o marido da mulher pela qual Jó Joaquim apaixonara-se, ou seja, Jó Joaquim é um amante traído, o que é inesperado para o próprio personagem: “Imaginara-a jamais a ter o pé em três estribos” (2001: 73). A paixão retorna e Jó Joaquim, vítima de nova traição, não reage com a mesma violência do primeiro marido, apenas a expulsa de casa e desenreda toda a trama de traição para que ela possa retornar. Em outro passo, dissemos que esta narrativa poderia ser compreendida como uma aprendizagem do olhar, o que serve também para as formas de violência que eclodem nesta estória. O humor que é construído a partir da leitura sistêmica da narrativa torna mais leve a condição de objeto a que a mulher traidora é submetida neste conto: primeiro agredida e depois expulsa, Vilíria somente pode ter seu retorno garantido pelo desenredamento de seu passado de traidora. A violência, em outras narrativas matizada por tons pesados, nesta estória surge como detalhe que enfatiza a cômica paixão de Jó Joaquim e sua busca pela felicidade, mesmo que para isso produza uma nova verdade.

“Droenha”: A violência enganosa

Conforme Nilce Sant'Anna Martins em *O léxico de Guimarães Rosa*: “DROENHA. Título de conto [...] / O voc[ábulo] pode ser uma criação do autor resultante da combinação da síl[aba] final de *pedra* (com mudança de vogal) e de *brenha*, pal[avra]s que aparecem juntas no passo – *no meio da serra, em pedra e brenha* [...]. Encontra-se ainda o adj[etivo] cognato *pedroenga*” (MARTINS, 2001: 176). Aproveitando-se das terminações dos vocábulos *pedra* e *brenha*, João Guimarães Rosa constrói um neologismo que traz em si a marca das fronteiras e dos limites. “Droenha” é palavra constituída por fronteiras e intitula uma estória que questiona o personagem para além de sua própria fronteira.

O narrador em terceira pessoa dessa narrativa repertoria as sensações de Jenzirico, homem forçado a se esconder em local distante, em virtude de um possível homicídio que cometera. Acreditando-se responsável pela morte de um valentão – o Zêvasco, denominado como “tranca-ruas” (ROSA, 2001: 77) –, o personagem teme pela própria vida e busca refúgio na Serra, espaço habitado por bichos e plantas.

A descrição da Serra é profusa e a configura como local aparentemente misterioso, capaz de incutir medo, em função do contato com as forças da natureza que o silêncio e a solidão possibilitam e até obrigam. À medida que Jenzirico penetra na Serra, ele ultrapassa fronteiras: a do seu mundo habitual, sua vida pretérita, pacata, e a da própria Serra, o mundo da fuga, dos guinchos, onde a animalidade e a irracionalidade parecem afloradas, sobretudo porque esse novo mundo não é regido pelas leis do conhecido.

Os símbolos de elementos assustadores estão disseminados ao longo da narrativa. O personagem assusta-se com o mundo exterior, torna-se um ente poroso, tem seu juízo bombardeado pelo estranho. Muito embora ele reconheça sons, ruídos, bichos que compõem aquele quadro, esse reconhecimento não impede seu estranhamento: “Entanto estranhava o que avistava – não o feitio dos espaços, mas o jeito dele mesmo enxergar – afiado desenrolado” (ROSA, 2001: 77). A Serra passa a proporcionar uma aprendizagem pelo olhar, fomentando uma pedagogia do estranhamento. Jenzirico não estranha o espaço, estranha é a si mesmo, o que o obriga a modificar o modo de enxergar o exterior.

Esse “estrangeiro de si mesmo” situa-se no centro de diversas fronteiras: pedra e brenha, conhecido e desconhecido, o eu e o outro, matar e morrer, sons e ruídos, certeza e incerteza, foragido e encontrado, entre outros pares antitéticos que ilustram bem o tenso núcleo desta estória, que plasma muito bem a sedução e o medo que o desconhecido pode

causar sobre um personagem. O encontro entre ordens díspares adensa a tensão que pesa sobre Jenzirico, vítima de um engodo, de um engano, perpetrado por ele mesmo.

Jenzirico não matou ninguém, mas suas impressões o conduziram ao erro, ou seja, ele foge e se esconde por ter a certeza de ter cometido um assassinato. Não é o ermo que lhe traz o engano. É na esfera do conhecido que o personagem entrega-se à percepção ilusória de que assassinara um semelhante:

– *Matei, sim...* – gritou, padecidamente, confessava: ter atirado no perverso Zêvasco, que na rua escura o agredira, sem eis nem pois; e fugido, imediato, mais de nada se certificando... Escutasse-o o ermo, ninguém? Clamou, assim mesmo alto e claro falou, repetia, o quanto de si mesmo o livrasse, provia algum perdão (ROSA, 2001: 80).

Em meio à voragem da morte anunciada, Jenzirico foge, despindo-se à força de sua história anterior para mergulhar em um projeto de história criminosa, que a todo momento lhe foge. O ato de se despirmo surge na narrativa de modo literal: Jenzirico perde chapéu e paletó, peças que somem à medida que o personagem penetra na Serra e é penetrado por ela. O processo de acomodação à condição de criminoso é interrompido, quando Jenzirico descobre que não é culpado pela morte de Zêvasco. Ele é presa de um senso ilusório, que é desfeito com a chegada de representantes do mundo conhecido – os amigos Izidro e Pedroandré. Desfeito o engodo, pois na verdade fora Jinjibirro quem matara Zêvasco – observe-se a semelhança dos nomes Jenzirico e Jinjibirro; semelhança, pois ambos os nomes são estranhos, com Jinjibirro funcionando como um possível duplo –, Jenzirico pode sair da Serra e retomar sua vida.

A questão que “Droenha” nos coloca é que o retorno à vida pretérita é impossível. Jenzirico quer retornar ao “mundo sueto” (ROSA, 2001: 80), mas ele é já outro homem, forjado no período da solidão e do medo, penetrado pela dialética da fronteira entre pedra e brenha. Aprendera a temer, sobretudo, a si mesmo, a partir do novo modo de enxergar que é obrigado a adotar: “A gente tem de temer a gente” (2001: 79), isto é, defender-se da violência com mais violência somente lhe trouxe problemas. O fundamental seria a suspeição e o temor em relação a si mesmo. O personagem leva da Serra um mocó, simbolizando que um pedaço da Serra fora com ele, pedaço esse a ser “estripado”, morto, devorado, para ser assimilado e reconhecido como parte de si, pois a “brenha” não está somente no espaço exterior, mas também no próprio personagem.

Zêvasco é o produtor da violência que gera o afastamento de Jenzirico. Não é o personagem principal, mas sua presença simbólica domina parte da narrativa, pois é a partir

do encontro com o “tranca-ruas” que o tormento de Jenzirico inicia. A lei, neste conto, não é algo a ser temido, pois o que leva Jenzirico a isolar-se é o medo da vingança dos parentes, o que nos sugere que a lei aqui é estabelecida em esfera pessoal, do “olho por olho e dente por dente”. Não há, por parte do personagem, arrependimento pela possível morte. Ele a justifica, destacando os atributos negativos de Zêvasco, como se esse fosse merecedor da morte e ele, Jenzirico, agisse em legítima defesa. São muitos os personagens rosianos de *Tutaméia* que agem em defesa de si mesmos e, em geral, as ameaças são praticadas pelos mesmos tipos: valentões, jagunços, homens de passado desconhecido ou comprometedor. A violência possível é coibida por uma violência concreta: o espaço social que os valentões ocupam não é mais alvo de respeito ou capaz de insuflar muito temor. Os valentões enfrentam um ocaso, e não em virtude da implantação de uma legislação punitiva, mas, sobretudo, em função da resistência dos que são considerados mais fracos. Jenzirico reage, desfere um tiro contra Zêvasco, mas não comete um homicídio. Essa ocorrência lhe leva a uma epifania: “A gente tem de temer a gente” (ROSA, 2001: 79), o que podemos ler como um recado do narrador: a maior violência está em nós mesmos. E é isso que boa parte das histórias violentas de *Tutaméia* atesta. O outro, considerado como ameaça, é logo anulado, e sua forma de anulação é a morte.

“Esses Lopes”: Violência com violência se paga

“Esses Lopes” é um monólogo conduzido pela narradora personagem Flausina/Maria Miss, em que essa conta sua vida e o percurso criminoso que trilhou para sobreviver ao primeiro marido e a outros homens da família Lopes, família dominadora que marcou sua mocidade com violenta opressão. Flausina começa a romper o circuito opressor/oprimida, quando mata o marido, mas, para inverter os papéis, utiliza astúcia, sedução, mentiras e algum veneno.

A matriarca que conduz esta história opta por jogar com o inimigo com armas diferentes daquelas que eles usam. Os Lopes são representados na narrativa como uma corja, um núcleo poderoso que não conhece nenhum poder institucional. Eles arrebatam a jovem Flausina de seu convívio familiar, e ela, diante de toda sorte de violência, transforma-se gradativamente em uma mulher vingativa. Essa história inicia com uma imponente narradora que enfatiza, em primeiro lugar, sua opinião negativa a respeito dos Lopes. Em seguida, seu discurso realça sua independência. A fala é o primeiro índice de que ela rompeu com seus

dominadores. Mais do que romper uma ordem, Flausina extermina parte dos seus representantes, angariando para si a função de algoz. Vejamos este trecho:

Livre, por velha nem revogada não me dou, idade é qualidade. Amo um homem, ele vive de admirar meus bons préstimos, boca cheia d'água. Meu gosto agora é ser feliz, em uso, no sofrer e no regalo. Quero falar alto. Lopes nenhum me venha, que às dentadas escorraço. Para trás, o que passei, foi arremedando e esquecendo. Ainda achei o fundo do meu coração. A maior prenda, que há, é ser virgem (ROSA, 2001: 81).

A situação narrativa delineada inicialmente nos mostra uma matriarca de alguma idade, ciosa para contar o seu passado, sobretudo a história que os “outros” obram. É ainda dotada de alguma sensibilidade, a qual reside no “fundo do meu coração”. Os índices de agressividade e proatividade são marcas registradas de sua fala: “meu gosto [...] quero falar alto [...] às dentadas escorraço”. Sob o império do querer, essa matriarca associa virgindade à inocência, deixando entrever que sua narrativa é também sobre a necessária perda da passividade diante do outro.

Ao passo que a história dos outros flui, imiscui-se pelas fendas do relato a estória de Flausina, sua contranarrativa que domina todo o discurso, pois, ao resistir aos Lopes de diversas maneiras, aproveitando o que lhe é mais favorável, Flausina opera com seu *status* de vítima da opressão, *status* esse que é revertido pelos seus atos.

O processo de empoderamento de Flausina inicia quando ela tem ciência de sua condição: “Só o que mais cedo reponha é a pobreza. Me valia ter pai e mãe, sendo órfã de dinheiro?” (ROSA, 2001: 81). Por vivenciar uma orfandade mais severa, consoante a opinião da narradora sintetizada pela indagação “Me valia ter pai e mãe, sendo órfã de dinheiro?”, a personagem abre mão do nome que gostaria de ter – Maria Miss – e se adéqua ao nome que representa o imperativo da orfandade monetária – Flausina. Este nome é reprovado pela personagem; é, no entanto, seu nome de guerra, de resistência, e indica a entrada em uma ordem regida pelo apego ao capital. “Flausina” pode ainda ser associado ao termo “usina”, maquinário, ação, atos claramente guiados para alguma finalidade. A narradora é uma usina de ideias: sentimentos e ações se fundem, ela procura justificar os assassinatos que passa a cometer em vingança à violência sofrida. É o discurso de resistência, pois se contrapõe ao que seria o previsível destino da jovem Flausina: esposa de um homem Lopes, representante de um brutal patriarcado sem eira nem beira, cujo funcionamento se dava pela violência simbólica e física. Sendo o marido homem e rico, a mulher tolerava um “caso corporal” (2001: 82).

Munida de todos os ingredientes formadores de uma vítima – mulher, pobre, pai e mãe omissos, inocente, no meio do sertão –, poder-se-ia esperar de Flausina um desfecho que a qualificasse como presa das circunstâncias, mas não é o que acontece. Ela passa a questionar o sistema de dominação no qual está inserida. Ela procura “obrar” sua própria história, tornando-se sujeito do próprio discurso, daí a narrativa estar em primeira pessoa, coerente com o projeto de emancipação feminina que figura no discurso.

São quatro os Lopes que participam da vida de Flausina: Zé Lopes, o “rompente sedutor” (ROSA, 2001: 82), Nicão, Sertório e o último, o Sorocabano Lopes. Os quatro são enredados por Flausina em uma rede de sedução e engodo, em que a astúcia, também uma forma de violência, a depender da sua finalidade, solapa e destrói a violência física e simbólica que a família Lopes representa.

A personagem instaura outro regime de amor: o amor ao capital. Seus sentimentos organizam-se à maneira de uma operação financeira, como se estivesse diante de um território a ser adquirido: “Esses Lopes! – com eles, nenhum capim, nenhum leite. Falei, quando dinheiro me deu, afetando ser bondoso: – *“Eu tinha três vinténs, agora tenho quatro...”* Contentado ele ficou, não sabia que eu estava abrindo e medindo” (ROSA, 2001: 82). Observemos o emprego dos verbos “abrir” e “medir”, os quais podem se inserir em área semântica que denota atividade econômica, para fins lucrativos. A partir desse ponto, Flausina torna-se cada vez mais astuciosa, pois decide associar o capital à instrução para reverter sua condição pessoal que se alicerça em estruturas sociais secularmente instauradas.

A narradora configura-se por meio do consórcio entre acúmulo de capital – ela economiza o que o marido lhe dá – e instrução. Ao entrar para a esfera do mundo letrado, Flausina investe os atos da leitura e da escrita, que se revestem de importância social e valor simbólico, passando a concebê-los como instrumentos para angariar recursos financeiros: “Tracei as letras. Carecia de ter o bem ler e escrever, conforme escondida. Isso principiei – minha ajuda em jornais de embrulhar e mais com as crianças de escola. E dê-cá dinheiro. O que podendo, dele tudo eu para mim regravava. Mealhava. Fazia portar escrituras. Sem acautelar, ele me enriquecia” (ROSA, 2001: 83).

Tornando-se uma mulher rica, Flausina decide assassinar o marido: “Virei cria de cobra” (ROSA, 2001: 83). No entanto, essa primeira morte não é suficiente para libertá-la do julgo dos Lopes. Curiosamente, quanto mais tenta se libertar, mais Flausina enreda-se na família opressora, isto é, mais ela se torna uma Lopes, tão vil quanto seus oponentes. Outros três Lopes são executados por intermédio de Flausina. Nicão e Sertório matam um ao outro em duelo. A rixa é fomentada pela personagem que, por meio de uma série de engodos,

elimina os dois, sem ter que sujar as mãos para isso. Acumulando ainda mais capital, surge o derradeiro Lopes, o Sorocabano, o topo da cadeia familiar, o mais rico: “o das fortes propriedades” (2001: 84), do qual Flausina herda tudo. Em virtude da herança e do capital amealhado nos anos anteriores, a narradora pode instituir-se como matriarca emancipada, livre da opressão masculina.

Flausina oscila entre vítima e algoz. Para superar a dominação a que era submetida, ela tornou-se uma dominadora, utilizando violência e astúcia para combater a opressão, em um circuito sem fim em que violência gerou mais violência, transformando Maria Miss em Flausina, a única Lopes da qual ela não conseguiu se livrar.

A nova Lopes, antiga Maria Miss, não conhece nenhuma lei e não se mostra amedrontada pelos crimes que cometera. Diferente do vaqueiro Jimirulino de “- Uai, eu?”, fascinado pelo patrão Dr. Mimoso, Flausina é uma mistura de fascínio – pelo capital e poder dos Lopes – e repulsa, pois ela não age sob o mando de terceiros. Ela quem manda em si mesma, e suas violências se prestam cada vez mais a justificar seus atos a si mesma; o que, como podemos notar a partir da leitura, é impossível, pois Maria Miss perdeu-se nas brumas de um passado violentado. Lopes de saias, Flausina é um dos mais bem acabados exemplos de como, ainda que silenciosamente, a violência pode produzir monstros. De tanto ser humilhada e explorada, a personagem paga todo o sofrimento na mesma moeda, não percebendo que se apropria do patriarcado por não poder escapar dele.

“Estória nº 3”: A morte, uma brincadeira pela liberdade

Os verbos que abrem “Estória nº 3” atestam novamente a configuração do narrador contador de estórias, aquele que recolhe o acontecimento de uma dada audiência e busca reorganizá-los para a construção de uma estória: “Conta-se, comprova-se e confere que, na hora, Joãoquerque assistia à Mira frigir bolinhos para o jantar, conversando os dois pequenidades, amenidades, certezas. Sim, senhor, senhora, o amor. Cercavam-nos anjos-da-guarda, aos infinilhões” (ROSA, 2001: 86). Observemos os três atos elencados – “contar”, “comprovar” e “conferir”. O narrador se insere no quadro de minúcias domésticas e amorosas, o que pode garantir mais ainda a veracidade de seu relato, o qual é investido de tom exemplar quando é enunciada esta passagem “Sim, senhor, senhora, o amor”. A frase, no contexto em que está inserida, funciona como uma espécie de suspiro, reflexão sintética, como a dizer que a estória a ser acompanhada pelo leitor versa sobre a coragem que o amor pode insuflar nos

mais medrosos. Mas essa é uma consideração “ingênua” sobre “Estória nº 3”, pois, ao examiná-la com mais atenção, fica patente seu caráter de questionamento e discussão sobre os modos de se libertar de formas de submissão à violência, mesmo que a libertação surja pela enferrujada lâmina de um machado ensanguentado.

No primeiro capítulo desta tese, assinalamos “Estória nº 3” como exemplo de narrativa que problematiza relações tipificadas. Ao apresentar o personagem Joãoquerque rompendo o circuito de medo instaurado por Ipanemão, a estória em tela indagou a irreversibilidade de alguns papéis sociais, a exemplo do valentão, figura disseminadora de temor por afrontar mulheres, criar brigas, desacatar os mais frágeis e enquadrar-se em uma (des)ordem social, destituída de um poder público reconhecido e legitimado pela população.

As relações de poder no Brasil rural são apresentadas em “Estória nº 3” como tributárias de um longo processo de violência e caracterizam uma conhecida figura na tradição literária brasileira, o valentão. Antonio Candido, em “Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa”, tece considerações sobre a presença de valentões em nossa literatura, assinalando que esses impunham a ordem privada sobre a ordem pública. Isto é, por meio da violência, os valentões organizavam a sociedade mediante uso da força e da coação. Candido destaca que “[...] o valentão armado, atuando isoladamente ou em bando, é fenômeno geral em todas as áreas onde a pressão da lei não se faz sentir, e onde a ordem privada desempenha funções que em princípio caberiam ao poder público” (CANDIDO, 2011: 101). Candido ressalta que o criminoso pode surgir a partir de uma situação prosaica, em conflito aparentemente banal: “De um motivo mínimo, na sua futilidade inesperada, pode surgir o criminoso e, daí, o profissional do crime. Um dos mais típicos é a briga ocasional, em que alguém mata sem vontade nem predisposição e, a seguir, cumpre pena ou se põe à margem da sociedade” (2011: 105).

Observamos que Joãoquerque, para reverter a ordem representada por Ipanemão, vale-se de recurso semelhante ao empregado por seu oponente: demonstração de violência. A estória assinala a possibilidade de mudança e reversão de papéis sociais, bem como a possível decadência de um valentão: ele não pretende ser o novo Ipanemão, mas quer eliminá-lo do seu território e, para tanto, explicita seu intento por meio do homicídio. Toda a narrativa caracteriza a tomada de consciência de Joãoquerque e seu processo de mudança: “era o dia do valente não ser; ou que o poder, aos tombos dos dados, emana do inesperado” (ROSA, 2001: 90). A ação desse personagem é inesperada, transforma todo o quadro de medo desenhado ao início da narrativa. Essa mudança quebra o próprio título da estória, intitulada como “Estória nº 3”, a qual pressupunha uma espécie de triângulo amoroso – Joãoquerque, Mira, Ipanemão.

Não há possibilidade de triângulo, pois a estória aponta para a dissolução de qualquer arranjo afetivo entre Ipanemão e Mira. Ipanemão simboliza a truculência, ao passo que Joãoquerque seria o seu contrário.

Ao ser confrontado com o perigo, o personagem busca em si mesmo a coragem para dar um fim ao temor que lhe assombra: a machadada que racha “em duas boas partes os miolos da cabeça” (ROSA, 2001: 90) de Ipanemão simboliza a percepção de que, para fugir à violência na vida rural em questão, foi necessária a geração de mais violência. Porém, o modelo de ordenamento social do valentão e seus capangas, bem como seus oprimidos, é rompido, pois Joãoquerque não substitui esse paradigma, ele “racha” essa maneira de se estabelecer relações no sertão brasileiro, dando um importante passo para a constituição de si mesmo em um intrincado jogo ritual de empoderamento em que matar funciona como uma brincadeira que torna o personagem apto para o matrimônio e para o respeito da população.

“Estoriinha”: A violência como forma de autopertencimento

O triângulo amoroso entre Rijino, Elpídia e Mearim é detalhado ao longo da narrativa de “Estoriinha” por meio de recursos como a anacronia por retrospecção²¹: a estória inicia com a chegada de Elpídia a uma estação de trem. Em seguida, é narrado seu encontro com os dois irmãos, Rijino, o mais velho, e Mearim, o mais novo; a evocação dos acontecimentos que ocorreram antes da sua chegada, como a tentativa de casamento de Elpídia com um dos irmãos, com Rijino; a atração da mulher pelo outro irmão e a fuga do novo casal. O narrador opta por contar a estória adotando o modo cena, que privilegia descrições de pensamentos e afetos. O leitor passa a conhecer mais sobre a existência interior desses personagens do que sobre a aparência física deles, sobretudo a existência de Mearim, personagem sobre o qual recai majoritariamente o foco narrativo. A respeito de aspectos físicos, são poucas as notações: as mãos peludas de Rijino e a beleza de Elpídia, “bela como uma jibóia” (ROSA, 2001: 92). Esse narrador não interage com o narratário à maneira da voz narrativa de “Estória nº 3”. No caso de “Estoriinha”, o condutor do discurso tem função semelhante a um espectador que assiste ao desenvolvimento de uma triste história de amor passional, em que o inesperado ocorre.

²¹ “[...] a *anacronia por retrospecção*, também chamada *analepse*, *anáfora* ou *flashback*, mais frequente e mais conhecida, consiste em contar ou evocar um acontecimento *depois* do momento em que ‘normalmente’ se situa na ficção. Essas analepses têm frequentemente um valor explicativo: esclarecer o passado de uma personagem, contar – após uma entrada *in media res* – aquilo que a precedeu” (REUTER, 2011:95).

Mearim e Rijino envolvem-se com a mesma mulher, Elpídia, descrita como “brejeira do Verde-Grande, quebradora de empecilhos” (ROSA, 2001: 94). Elpídia, cujo nome é formado a partir do grego *elpis* – cujo significado é esperança – arregimenta em torno de si esperanças ambíguas: tanto boas quanto más, dependendo de qual personagem alimenta a expectativa em relação a ela.

Seguindo a marca assinalada em seu nome – Elpídia –, a personagem é esperada na estação pelos dois irmãos. Rijino foi rejeitado por Elpídia. Elpídia apaixona-se por Mearim, que abandona o irmão para reencontrá-la em sua chegada. A beleza de Elpídia pode ser traiçoeira: “bonita como uma jibóia, os cabelos cor de égua preta” (ROSA, 2001: 92). Os termos arrolados para comparação evocam a ideia de agressividade – a jiboia – e de velocidade, mudança – a égua preta. Conforme Durand, em *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*, o simbolismo equestre manifesta “uma angústia diante da mudança, diante da fuga do tempo” (2002: 83). Elpídia plasma a sensação de angústia para os dois irmãos, pois ela representa um ponto de inflexão e quebra na relação fraternal. Além da imagem angustiante que ela evoca, há que se notar os símbolos de ambiguidade que a ela se relacionam: “Lá fez ela aceno, linda a mão de paixão ou ameaça” (ROSA, 2001: 93). Essa perspectiva é de Mearim, o qual não consegue uma definição categórica para Elpídia, nem para os sentimentos que nutre por ela: o certo, contudo é que se trata de paixão, tanto no sentido positivo quanto negativo.

A memória de Mearim subverte-lhe a capacidade de reconstituir um julgamento determinado: ora Elpídia é objeto de saudade, ora é uma “má bruxa” que lhe “chupava a respiração das ventas” (ROSA, 2001: 93). A paixão surge nesta estória como uma condenação, campo da discordância e da incerteza. Além da paixão, há o sentimento de vingança, que radica no abandonado Rijino, cujo nome evoca rigidez, dureza, e que parece utilizar o irmão como moeda de troca para ter Elpídia de volta; o que não ocorre, pois o retorno da personagem sela a morte do irmão mais velho.

Em estudo intitulado “O conceito de ‘elpis’ no Fédon de Platão”, Maria Manuela Martins destaca o quanto o conceito de *elpis* – esperança – pode ser paradoxal. Essa autora salienta que muitos pesquisadores podem esquecer que o paradoxo que a esperança instaura é um componente estrutural do conceito, isto é, a esperança é boa e má simultaneamente: “o conceito de *elpis* é tomado genérica e sumariamente na significação positiva, isto é, de uma ‘espera’ ou ‘expectativa’ e, por conseguinte, reforçando-se o sentido positivo de *elpis* como ‘esperança’.” (MARTINS, 2007: 163). Ora, se a esperança do amante é a obtenção do amor

da mulher amada, o resultado aponta para a negatividade, a impossibilidade da realização amorosa.

Essa complexidade de *elpis* aparece cifrada na personagem Elpídia, a qual simboliza a dualidade e o paradoxo ao se envolver com os dois irmãos e alimentar positiva e, ao mesmo tempo, negativamente a esperança de ambos. Elpídia é perspectivada como um *objeto* por Rijino, pois ele “a trouxera e esposara” (ROSA, 2001: 94). Não obstante, a vontade de Elpídia não se submete à rigidez de seu possível esposo, rigidez sugerida pelo seu nome “Rijino”, como já mencionado. Elpídia reverte todas as situações nas quais é inserida, está constante mudança, concretizando, assim, a associação do termo *elpis* a *voluptas* (prazer), conforme destacado também por Martins no estudo supracitado. Do consórcio entre espera e desejo, surge uma das mais independentes personagens de *Tutaméia*, mais até que Flausina de “Esses Lopes”. Ao passo que Flausina, consoante nossa exposição, trabalha para dar a seus homicídios aparência de mortes naturais, Elpídia faz o percurso contrário: assassina em plena estação o homem que pode oprimi-la.

É possível notar nesta estória dois aspectos interessantes:

- 1) Multiplicidade de espaços: Elpídia estava na Bahia, aporta em Maria-da-Cruz. Os personagens circulam por Três-Marias, Maria-da-Cruz, Verde-Grande, Paulo-Afonso, para retornarem ao município rural de Maria-da-Cruz, conhecido atualmente como Pedras de Maria da Cruz, no norte de Minas Gerais. O assassinato ocorre em uma estação, ponto de passagem, cujo nome evoca o sofrimento – pedras e cruz. Paradoxalmente, o sofrimento que o nome do espaço evoca é subvertido por Elpídia. Embora sofredora, Elpídia revolta-se contra sua cruz. O espaço é espectador da mudança. A multiplicidade de locais elencados na estória nos remete a sentidos de modernidade enquanto movimento e dissolução contínuos. Os personagens de “Estoriinha” não estão parados. Chegam ou partem, simbolicamente ou não.
- 2) A presença de uma ordem: em “Estoriinha”, observa-se a evocação de um poder judicial, para além do individual: “as justiças e os soldados” (ROSA, 2001: 96). Como esta foi uma morte esclarecida, em plena luz do dia, em espaço aberto, aos olhos do povo, Elpídia pode sofrer algum tipo de sanção. Observamos em narrativas anteriores que quando a morte ocorre em instâncias domésticas ou áreas rurais diminutas, a punição não vem a lume ou, se há expectadores, a sanção depende do poder de quem praticou o homicídio. Em algumas narrativas, notamos que os personagens são

premiados pelos homicídios perpetrados, revelando que a ética da violência depende da finalidade dos atos e do espaço onde ocorrem, bem como de seus agentes. Joãoquerque casa-se e não é preso; Flausina enriquece com as heranças e encontra um suposto amor. Não há sanção ou ameaças para esses personagens. Joãoquerque seria o justiceiro, já Flausina, por articular bem suas “malinas lábias”, é astuciosa demais para pagar por seus crimes. Para Elpídia, a expectativa de desfecho é bem diferente, até pela menção à justiça e aos soldados. Podemos atribuir essa referência ao fato de a narrativa se desenvolver em Maria-da-Cruz, distrito subordinado a Januária. Quanto mais próximo de cidades mais desenvolvidas, maior o grau de dificuldade para acobertar a violência.

A cena em que Elpídia livra-se de Rijino é uma das que apresenta alta condensação estética:

Rijino em chofre segurara-a por um braço. – “Tu!” – demo, doloroso. – “Tu, não!” – ela retiniu, os dois em enrolamento, curto esforço. Ela puxara por um punhal, no mesmo lance, revirava-o, isso, o chiar de água em brasas. Rijino, pafo, caído, uma toda vez, findado. Só ela e o irremediado intervalo. Seja como se outra, destorcido o rosto, claro, à lástima arregalada, espiava para o alto e para o chão, por tudo o completo cansaço. Ela estava ajoelhada. (ROSA, 2001: 95-96)

Ressoa em toda essa cena uma tensão poética que diz respeito à tentativa de insubmissão ao poder simbólico de Rijino. Observemos que a predileção pela síntese, marca de *Tutaméia*, é adensada nesse excerto. O pronome “tu” inicial assinala a invasão da intimidade do outro, a imposição de uma alteridade via força física. A expressão “Tu, não!” é direta, acena com a não aceitação desse outro avassalador, é o alerta para um claro limite, o qual se concretiza pela penetração do punhal na rigidez do oponente. É o final patético de Rijino, de sua paixão infeliz e contrariada.

Se o punhal que, conforme a sonora frase “chia como água em brasas”, marca a morte de Rijino, é também esse objeto o símbolo do autopertencimento de Elpídia, é o signo da sua vontade manifesta e da sua insubmissão, a representação de que aquele outro não pode completá-la em virtude da truculência com a qual a submete, sendo, portanto, anulado. Desse modo, o outro aceito por Elpídia é Mearim, fluido, inconstante, o irmão “mais novo”. Ao negar o mesmo e se abrir ao novo, Elpídia sela a estória ajoelhada diante de um morto, entregue à voragem do presente. A assustadora novidade que é Mearim, o qual pretende amá-la mesmo com as interdições judiciais: “Depois, a vida dele era só aquela mulher, e mais, sofrida tida e achada, livre ou entre grades, mas que lhe pertencia, em reprofundo, mediante amor” (ROSA, 2001: 96).

“Intruge-se”: A descoberta da “gente maligna”

O capataz Ladislau, com onze vaqueiros, tange os bois do Seo Drães, do Saririnhém para a Fazenda-do-Vau. Um dos homens da comitiva é assassinado, na madrugada, esfaqueado pelas costas. Lança-se o mistério e a investigação é iniciada: quem é o assassino?

Para além de saber quem foi o autor da sorradeira facada que vitima fatalmente um dos homens, o Quio, “Intruge-se” nos lança questão bem mais instigante, a qual conduz a investigação do capataz: como identificar “gente maligna”? Ladislau toma para si a responsabilidade de descobrir o homicida. No entanto, seu desejo não é guiado majoritariamente pela intenção de fazer justiça com as próprias mãos. O capataz coloca-se como investigador para não levar para o patrão essa demanda. No universo da comitiva, o Patrão Seo Drães é a representação do poder distante, porém onipresente. A representação mais próxima de poder é o capataz Ladislau, o qual detém responsabilidade sobre a vida dos integrantes da comitiva.

Configurando-se enquanto regente das vidas que circulam no grupo, Ladislau deixa uma dessas vidas lhe escapar. As vidas, naquela ambiência e enquanto durasse o trajeto, parecem pertencer a Ladislau. O assassinato de Quio, durante a noite, significa que alguém desafiou o poder do capataz, o poder de decidir quem vive ou morre. Com esse poder rasurado, Ladislau precisa descobrir o assassino, não para entregá-lo legalmente à justiça constituída, mas para enquadrá-lo em justiça bastante peculiar, a individual, a justiça que pode lhe garantir respeito: a justiça da morte. Afirmamos que o capataz identifica-se ao poder de retirar a vida de alguém em virtude do modo como ele resolve sua suspeição: ele assassina o suposto homicida, celebrando um ato exemplar, cujo embasamento parece estar na ideia de que quem mata merece morrer, sem um julgamento ou maiores explicações.

O capataz não tece considerações de caráter moral a respeito do morto. Aliás, o assassinado, nessa narrativa, é o que menos interessa. O que é mais ressaltado pelo narrador é a desconfiança geral que Ladislau sente: “Daqueles, qual, então, tinha matado o falecido? Só podia perguntar ao Sabiá-Preto, seu cavalo” (ROSA, 2001: 114). Ao nutrir uma suspeição geral, Ladislau vale-se de um método bastante curioso para descobrir o culpado. Apanha oito favas de jubái e cada uma passa a equivaler a um dos homens suspeitos. À medida que a investigação se desenvolve, ele descarta as favas. Além desse procedimento, Ladislau também toca a mão dos suspeitos e observa a reação destes a partir de duas perspectivas: a reação ao

toque e a reação a uma pergunta, aparentemente aleatória, sobre a aquisição da Fazenda da Gralha, pelo Seo Drães:

Indagou então do guia Bá, no enfarinhar o feijão: – “*Se a Gralha...*” O outro redondeou: – “*É negócio vantajado.*” Ladislau drede distraído cutucou-lhe a mão. Ele espalmou-a: - “*Ezcemas.*” Ladislau persistiu: - “*Seo Drães...*” – fez de bobo. E – como se saber – o que não se arrazôa nem se intruge? Eu-Meu esperava a comida, com seriedades.

Prosseguia-se, dia nublado, sexta-feira, às pequenas léguas. Ladislau emendado pensava: não ia maldar do Piôrra, correto, caolho, corrigido. Outra fava jogou, de rejeito; quatro ainda restavam (ROSA, 2001: 115).

Acreditamos que a pergunta apenas pareça ser aleatória, pois Ladislau provavelmente indaga os suspeitos com essa questão para avaliar o respeito que esses têm pelo patrão. Se a reação ao toque não é de susto ou raiva e a resposta é simpática, a fava é descartada, o que indica que o suspeito não é “gente maligna” (2001: 116). O respeito ao Patrão funciona como condição fundamental para não executar algum semelhante. E é esse respeito também que inspira Ladislau a buscar o homicida. São critérios, como podemos observar, subjetivos, guiados pela desconfiança do personagem e constituídos para lhe dar uma certeza talvez impossível, pois somente o cachorro Eu-Meu e o próprio assassino sabem quem é o responsável pela morte de Quio.

O espaço onde a violência se manifesta é marcado pelo obscurecimento:

Ladislau trazia dos gerais do Saririnhém a boiada, vindo por uma região de gente escura e muitos brejos, por enquanto. Em ponto pararam, tarde segunda, solitários no Provedio, onde havia pasto fechado. [...] O orvalho de junho molhava miúdo, às friagens. Levantavam-se, todos tantos, com lepidão. E: um dos da comitiva fora morto, a metros do arrancho, no passo da madrugada! Se achou: o Quio, endurecido o corpo, de borco – sangue no capim em roda – esfaqueado pelas costas. Ladislau quis não, tinha quizília àquilo. Rezou-lhe por alma, mesmo a cavalo, antes de contar o gado (ROSA, 2001: 113-114).

Nessa instância opressora, onde predominavam “gente escura” e “brejos”, o Provedio, a brutalidade da violência é descrita em linguagem seca, direta, praticamente destituída de adjetivação: “endurecido o corpo, de borco – sangue no capim em roda – esfaqueado pelas costas”. Observamos que a narrativa se mostra ainda mais concisa para descrever o momento pós-violência: o narrador economiza meios e aumenta, dessa forma, a tensão, caracterizando o que denominaremos como o “depois” da violência, que é também, uma forma de violência desencadeada pela imagem do homem de borco, rodeado de sangue, “endurecido”. A violência dessa cena personifica-se mediante a imagem do morto e as ressonâncias que violam o equilíbrio do capataz: quizília, nojo, não querer ver o cadáver são reações de rejeição à

violência. Rejeição essa que, paradoxalmente, se desfaz quando este mesmo capataz assassina o suposto homicida.

Ladislau, ao investigar, apresenta motivos que impossibilitariam um homem de ingressar no rol de assassinos:

Era o assassinado irmão de Tiotinho e primo do Queleno, áspero os dois lá, olhares avermelhados. [...] Do Rigriz ao são respeito se podia duvidar, homem de perita sensatez, campeiro tão forçoso? Este, de lado ficava. [...] Daí viu o Amazono, por exemplo, que raça de outro que fosse [...] de Tiotinho e do Queleno, tinha o que achar não: eles, do morto parentes, em nojo. Na poeirama, jogou fora duas favas (ROSA, 2001: 114-115).

Laços familiares, temperamento ordeiro e caráter que não levanta suspeitas funcionam como pistas para descartar possíveis culpados. Há nesses critérios o desvelamento de um código de ética do sertão com o qual se identifica o capataz: irmãos/primos e homens sensatos não seriam capazes de executar um semelhante. Do excerto destacado, podemos inferir que existem limites para o capataz que não poderiam ser ultrapassados, logo, o homem que matou Quio não se enquadra em nenhum dos critérios arrolados, pertencendo a outra raça. O capataz torna-se reflexivo durante a investigação: “Manhã seguinte. A vida se ata com barbante? Ladislau indo sorumbava. Matar não virava traquinagem” (ROSA, 2001: 115). Por meio da concisa indagação – “a vida se ata com barbante?” –, o narrador cifra o desejo de Ladislau por alguma solução prática – observe-se a presença do barbante – a sugerir a limitação da vida, ou até mesmo sua simplificação, para garantir a resolução do caso.

A violência perpetrada contra Quio perturba a autoridade de Ladislau. Mais que compreender o motivo da morte, urge executar seu autor, dar-lhe um rosto e um nome, para ter novamente as rédeas do poder de capataz. Para tanto, a solução encontrada por Ladislau é a produção de uma violência benéfica, isto é, compreendida pelo personagem enquanto positiva, pois seria o único meio capaz de ajustar os ponteiros e mostrar quem é que realmente mandava. Nota-se que Ladislau não tem quizília em matar, nem mesmo faz ponderações sobre se é ou não justo:

Um vaqueiro passou, Liocádio, agradeu o cão – que latiu ou não latiu, não se ouviu. Ladislau falou, bateu na mão do outro – era por repetida vez! – de uso, de esquecido? Aquele, atentado, em trisco se rebelou, drepente, sacando faca à fura-bucho... Mas Ladislau num revira-vaca, no meio do movimento, em fígado lhe desfechou a *parabellum* de doze balas, boa arma! Espichado o ferrabruto amassou moita de mentrasto, caiu como vítima. Rigriz disse, que viu, que piscou:
- “Remexam nos dobros dele, que o assassino ele era, por algum trato ou furto!”
Tal assim.
Todos se benzeram. (ROSA, 2001: 117)

Novamente, a linguagem retrai-se e contrai-se em concisão e agilidade. Os signos volteiam como as balas da *parabellum* de Ladislau: é a manifestação linguística da violência, a qual garante a liderança incontestável do capataz. “Intruge-se” é palavra que nos recorda vocábulos como “introspecção” e “introjetar”, termos que denotam movimentos de incursão íntima em sua própria consciência, um vasculhar insistente para encontrar alguma verdade. Mas o que essa narrativa nos mostra ainda é que não há exatamente um modo de encontrar a verdade. As verdades são “produzidas” a depender da circunstância, a exemplo de diferentes formas de poder, cada uma das quais em correspondência com diferentes contextos em que se manifestam. Ladislau tem assegurado seu poder enquanto a comitiva segue. Quando chegarem ao destino, o poder será restituído ao patrão. Ladislau precisava de um assassino, foi capaz de construí-lo mediante critérios subjetivos, frutos do seu “intrugir-se”.

Do complexo processo de se “intrugir”, de “atar a vida com barbante”, de incursionar em seus próprios motivos, e daí produzir verdades para aplacar atos inexplicáveis, brota uma nova violência, diversa da obscura manifestação primária – homem de borco, sangue em roda –, personificação da violência arcaica e repulsiva, que ataca pelas costas. A violência de Ladislau é solar, diversa do estrago produzido por uma arma branca que penetra e devassa a carne para deixá-la exangue. A violência de Ladislau surge sob o prisma da modernidade, tem a *parabellum* como instrumento material, nasce sob o signo da velocidade e da autoria: seu agente é o capataz, seu motivo é resolver uma pendência para não dar trabalho ao patrão, além, é claro, de mostrar-lhe o poder de liderar com mãos fortes, o qual possui enquanto capataz.

Desse modo, o circuito de violências em “Intruge-se” é finalizado, representando o ditado que não aparece nenhuma vez na narrativa, mas que parece ser seu substrato: aqui se fez, aqui se paga. Do encontro entre armas, somente um homem pode sair vencedor e seguir a travessia, para além do Provedio: “Ladislau, cheio de vida e viagem, como quando um touro ergue a cabeça ante o estremecer dos prados, perfeitamente assaz. Só aboiava. Sabia que nada sabia de si” (ROSA, 2001: 117). Em “Intruge-se”, violência gera mais violência, e o único diálogo viável foi este: bala *versus* lâmina.

“No prosseguir”: Os frutos da violência

Um velho e um moço, caçadores de onça, desenvolvem uma relação de cumplicidade e companheirismo em meio à lida diária de matar onças com tiros certos. Enquanto

“desonçam” a região para um coronel de Tremedal, questões existenciais permeiam o convívio de ambos.

Os dois personagens têm cicatrizes oriundas do trabalho em meio hostil. O rapaz, especialmente, funciona como um contraponto do velho caçador. Embora mais jovem, sua aparência incomoda pelas profundas marcas registradas em seu corpo: “Rapaz, guapo, a onça quase o acabara, comera-lhe carnes. A onça, pagara. Juntos, nenhuma vencia-os, companheiros. Coxeava, o tanto, pela clareira, no devagar de ligeireza, macio. Também tendo cicatriz, feiosa, olho esvaziado. Não olhava para a casa” (ROSA, 2001: 147-148).

Além das cicatrizes e da profissão em comum, outro aspecto une o velho e o moço: a “herança”. A esposa do velho seria a herança do moço. “No prosseguir”, apresenta manifestações de violência que diferem das narrativas anteriores. Nesse conto, teremos uma violência inevitável, não planejada, a qual não pode ser atribuída a seres humanos: a violência da onça; e um segundo tipo de violência, a que se dirige contra a esposa do velho e que a silencia. Examinemos essas duas manifestações, para situá-las no todo da narrativa.

A onça paira como uma permanente ameaça durante toda a estória, como a lembrá-los de que, apesar da espingarda e da técnica, o elemento animal, irracional, prevalece e pode dominá-los. Os caçadores são reféns da onça, ela marca materialmente seus rostos, inclusive cegando o moço, o qual envelheceu antes da hora. A presença do animal é tão recorrente que a perspectiva do velho, ao observar o moço, reconhece nele traços do felino: “Fazia idéia, o velho, pesado de coisas na cabeça, ocultas figuras. Mal mirava o outro: aqueles grandes cabelos ruivo-amarelos, o nariz curto, redonda ossuda a cara (ROSA, 2001: 148).

A violência animalesca percorre toda a narrativa, funcionando ainda como elemento componente de um trauma: “O moço comia, a gosto. O coitado, com afeto nenhum, ninguém cuidando dele. Conhecerá já a careta, o escarrar, os bigodes – a massa da onça, a pancada! O que arde” (ROSA, 2001: 149). Observemos no fragmento a gradação de ideias a que o narrador procede: a careta, o escarrar, os bigodes, a massa da onça, a pancada e o que arde. Nessa série concisa, há a simulação do movimento de aproximação da onça e o seu ataque. Valendo-se da economia de meios, o narrador consegue captar a tensão do encontro entre presa e caçador e a violência daí originada: “Por que não o castrara a fera monstra, em vez de escavar-lhe as costas e rasgar banda da face, consumir barriga-da-perna, o acima-da-coxa, esses desperdícios?” (2001: 149). Os termos “escavar”, “rasgar” e “consumir” integram uma sintaxe da manifestação da violência que torna a linguagem ainda mais objetiva e concisa. Os signos, para além de descreverem o processo de violência a que o personagem fora submetido, violentam também o pensamento, forçam o leitor a imaginar o triste quadro

do moço: um rapaz em permanente estado de carência. Além de não ter família – “ninguém cuidando dele” –, mostra o que lhe falta fisicamente: é todo um corpo em sofrimento, violentado de maneiras diversas, cheio de cicatrizes que lhe lembram os ataques sofridos.

Além da violência que resulta do encontro entre homem e animal, encontramos nessa estória a violência contra a mulher. A esposa é tratada como um bem a ser herdado e cuidado, pois o velho não “ia largar no mundo viúva para mãos de estranhos!” (ROSA, 2001: 148). Temendo abandonar a mulher, o velho entra em acordo com o moço: ao morrer, a mulher do velho seria dele, do mais moço. Onde estaria a violência nesse ajuste? O narrador nos dá pistas ao lançar a seguinte questão: “A mulher, entendendo, crer que anuía, tranquila calada. Disso ele tinha sabedoria. Em tanto que, às vezes, achava raiva. Agoniava-o o razoável. Direiteza, ou erro? Isso ficava em questão” (2001: 149).

A voz da mulher é, nesta estória, a voz do próprio silêncio, deixando entrever o lugar do feminino na associação entre velho e moço. É um lugar inferior, pois a narrativa celebra a cumplicidade entre os dois caçadores, figurando a esposa como mais uma presa, porém, uma presa mais frágil que a onça. A imagem da esposa e o modo como é descrita diz muito sobre a violência que subjaz às relações entre essa silenciosa personagem e seus homens – o atual e o possível: “Mulher pequenina, sisuda. Não voltava o rosto. E pela dita causa. [...] Tornou a mulher a abrir a porta. Não olhava, não chamou. Mas tinha um prato de jantar em cada mão. [...] Dava ânsia pensar – a coisa, encorpada. A mulher, mulherzinha nas noites. Aquele, rente, o outro, pescoço grosso, macho gatarro, de onça, se em cio. Tinha vexame do que sendo pra ser, do inventado” (ROSA, 2001: 150). Os termos empregados para descrever a esposa constroem uma atmosfera de opressão em torno da personagem e delimitam os espaços onde esta mulher transita na relação dos caçadores: o espaço da casa, doméstico, e o espaço da cama, para ser “mulherzinha nas noites”.

O conto apresenta duas formas peculiares de violência relacionadas entre si: homens e onças estão em conflito, a violência impera em seus encontros, é explícita e marca os personagens. Os homens violentam a vontade da mulher, a qual sequer tem voz na narrativa. É uma cadeia de atos violentos: uns explícitos; outros, camuflados por meio de uma amizade que, se pode melhorar a existência do velho e do moço, confina a personagem feminina a uma oprimida existência doméstica, cujo único vislumbre de mudança é situar-se no olho do violento furacão e entregar-se ao herdeiro, o moço, no prosseguir.

“Quadrinho de estória”: A violência da limitação

A perspectiva narrativa construída nessa estória propõe uma interessante situação: o personagem é um preso, e o narrador filtra seus pensamentos a partir de um “quadrinho”, isto é, a partir do espaço visualizado pelas grades da prisão. Seria, portanto, o recorte narrativo a partir do recorte imagético da situação de um encarcerado. Metáfora e metonímia simultaneamente, “Quadrinho de estória” apresenta concepção pictural cubista, em virtude dos fragmentos que se espraiam pela narrativa e se condensam por meio da imagem do “quadrinho”.

Privado de liberdade por motivos difusos, talvez o assassinato de uma mulher, o personagem reflete sobre o que lhe falta. As faltas espraiam-se pela narrativa através de um discurso que apresenta diversas negativas. Citemos alguns exemplos: “A vida, como não a temos”; “Não ter mais curiosidade é já alguma coisa”; “Seu coração não bate agradecimentos” e “Da que não existe mais, descontornada, nem pode sozinho lembrar-se, sufoca-o refusa imensidão” (ROSA, 2001: 179 *passim*). A profusão de “nãos” chama à atenção na estória, pois representa as carências que circulam no reduzido mundo do personagem, carências essas originadas a partir da violência.

Em “Quadrinho de estória”, infere-se que o prisioneiro foi autor de um crime passional: “Pensa, às vezes, por descuido e espinho. A amava – e aquilo hediondo sob instante sucedera! – então não há liberdade, por força menor das coisas, informe, não havia. A liberdade só pode ser de mentira” (ROSA, 2001: 180). As referências objetivas a um crime dissolvem-se no espaço filtrado pelas grades da cadeia.

No espaço do prisioneiro, o que impera são os ecos da violência, suas consequências: a saudade, o arrependimento, a impossibilidade. Dos contos de *Tutaméia*, “Quadrinho de estória” é o que apresenta um intenso tom de desespero, em virtude da impotência do protagonista em modificar o que ocorreu.

A estória tem duas perspectivas:

1. A perspectiva do narrador:

“A qualquer mulher que agora vem e está passando é uma do vestido azul, por exemplo, nova, no meio do meio-dia, no foco da praça. Todo-o-mundo aqui a pode ver – para que? – cada um de seu modo e a seu grau. Mais, vê-a o homem, mãos vazias e pássaros voando, cara colada às grades” (ROSA, 2001: 178).

2. A perspectiva do personagem:

Aqui insere o sujeito em retângulo cabeça humana com olhos com pupilas com algo; por necessitar, não por curiosidade. Via, antemão, a grande teia, na lâmpada do poste, era de uma aranha verde, muito móvel, ávida. De redor, o pouco

repetidamente esperdiça-lhe a atenção: nuvens ultravagadas, o raio de sol na areia, andorinhas asas compridas, o telhado do urubu pousado; dor de paisagem. O céu, arquiteto. Surgindo e sumindo-se rua andantes vultos, reiterantes. A vida sem escapatória, de parte contra parte (ROSA, 2001: 179).

Gradativamente, as duas perspectivas misturam-se. Podemos ler “Quadrinho de estória” como a narrativa que questiona se há liberdade após a violência. No caso desta estória, observamos um personagem cindido entre três perspectivas: o que ele consegue visualizar, o que ele consegue lembrar e tudo o que lhe falta, sobretudo a amada assassinada.

A liberdade passa a se configurar, então, como uma questão de ponto de vista, depende do que é observado. Duas personagens representam o passado e o presente: a mulher de vestido azul, e a mulher da lembrança, a assassinada: “Agora, a do vestido azul, esta. Ele não a matou, por ciúme... À outra – que não existe mais – soltou-a: como a um brusco pássaro; não no claro mundo, confinada, sem certeza” (ROSA, 2001: 181). A morte da mulher funcionou para o prisioneiro como um gesto de libertá-la do mundo, mundo esse que agora consegue oprimi-lo com seus dispositivos, a exemplo da cadeia. Duas mulheres, dois mundos, dois tempos, duas perspectivas, o antes e o agora, a violência a que se pode submeter o outro e a violência que se sofre, são pares que permeiam toda a narrativa e não se complementam, pois não se chega a uma síntese.

O possível assassinato que ocorre nesta estória mostra ao personagem que a liberdade não está em se livrar por meio da violência do agente causador de ciúme ou qualquer outro impulso incontrolável, mas radica justamente na não-violência, na contemplação do pássaro que voa, liberto, da mulher “para lá daqui, aquela, a jamais extinta, transiente, em dado lugar [...] Ternura entreaberta, distinguível, desconhecível: ela, em formato, em não azul, em oval” (ROSA, 2001: 182). A percepção de que a liberdade existe para além do quadrinho de estória suplanta o sentimento de encarceramento provocado pelo espaço prisional e pelo crime cometido. Porém, essa percepção é momentânea, pois o prisioneiro não ultrapassa a condição de criminoso, a não ser nos instantes que percebe a liberdade enquanto um estado “diferente, e acima” (2001: 182). A violência manifesta-se em “Quadrinho de estória” não como uma finalidade, mas como a razão de encarceramento do personagem. Não é fonte de libertação, muito pelo contrário, é a razão para que ele esteja preso e reduzido a um “quadrinho” que se resume em imagem de uma incontornável falta.

“Sinhá Secada”: A violência e o desprezo

A cena inicial de “Sinhá Secada” é bastante violenta. Representa o momento em que uma mãe é separada do filho:

Vieram tomar o menino da Senhora. Séria, mãe, moça dos olhos grandes, nem sequer era formosa; o filho, abaixo de ano, requeria seus afagos. Não deviam cumprir essa ação, para o marido, homem forçoso. Ela procedera mal, ele estava do lado da honra. Chegavam pelo mandato inconcebíveis pessoas diversas, pegaram em braços o inocente, a Senhora inda fez menção de entregar algum ter, mas a mulher da cara corpulenta não consentiu; depois andaram a fora, na satisfação da presteza, dita nenhuma desculpa ou palavra (ROSA, 2001: 204).

O narrador lança mão de uma linguagem ágil e dinâmica para descrever a separação truculenta e sintetiza o motivo que teria ocasionado a punição: a “Senhora” “procedera mal”, isto é, traíra o marido. Como sanção, arrancam dela o filho ainda bebê.

Temos, no conto, um narrador que não presenciou os fatos, mas os recolheu a partir da perspectiva da única personagem que se importava com a abandonada Sinhá: a preta Quíbia. O narrador, portanto, simula fazer parte da comunidade à qual Sinhá pertence, possivelmente para dar legitimidade a seu testemunho. A voz narrativa é extremamente solidária ao drama da personagem: uma mãe cujo filho fora arrancado de si e que deve suportar a triste herança, a falta do filho, até o final de seus dias. Um filho em tenra idade que certamente ainda precisava da mãe para continuar vivendo.

A violência nessa estória emana de um polo exterior à comunidade e manifesta-se de duas formas: a punição a que Sinhá Secada é submetida – perder o filho –, e o esquecimento da comunidade: “Dela não se informavam; dera-lhe esquecimento” (ROSA, 2001: 205). São, portanto, duas punições para um ato supostamente errado cometido pela personagem: a perda do filho e o esquecimento a que a comunidade a relega; são duas formas de violência contra a mulher, violência essa que seca a personagem, pois destrói suas formas de pertencimento à comunidade: o casamento e a maternidade.

Abandonada e violentada por um poder burocrático, sem nome – “mulher da cara corpulenta”, que representa toda uma classe opressora, encarregada de punir – Sinhá Secada sofre novo tipo de agressão:

Sinhá prosseguia, servia, fechada a gestos, ladeando o tempo, como o que semelhava causada morte. Tomava-lhe a filha casada da Quíbia, por empréstimos, quase todo o ordenado, já que a ninguém nada ela nada recusava, queria nada: não esperar; adiar de ser. A bem dizer, quase nem comia, rejeitava o gosto das coisas; dormia como as aves desempoleiradas. Nem um ingrato minuto da arrancada separação poderiam restituir-lhe! Que é que o tempo pacteia? Os dias, os meses, por dentro, em seu limpo espírito, se afastavam iguais. Decerto não a prezavam, em geral, portanto; junto dela pareciam ungidos de cuspir e se gabar (ROSA, 2001: 206).

Explorada pela filha da Quíbia, esquecida e com uma profunda cicatriz deixada pela falta do filho, essa personagem vive um paradoxo: embora “secada”, Sinhá não recusa nada a ninguém, ou seja, tem o que oferecer, mesmo em permanente estado de carência. Marcada por tantas violências – contra seu corpo e contra sua afetividade –, ela resiste melancolicamente: “Passava espaços era acarinhando pedaço de pedra, sem graça, áspera, que trouxera para casa; e que a Quíbia precioso conservou, desde a última data. Sinhá, no mais, se esquecia ali, apartada, entrava no mundo pelo fundo, sem notícias nem lembranças” (ROSA, 2001: 207). A imagem gerada nesse trecho mostra a aspereza e a violência que é a própria ausência do filho: Sinhá faz carinho em uma pedra. A pedra é a falta, é o corte súbito que a personagem sofreu quando lhe arrancaram o filho, transformando a mulher na mãe de um vazio. Seu lugar no mundo, se antes já era marginal pela condição de esposa supostamente traidora, agora se torna ainda mais marginalizado: mãe sem filho, sozinha no mundo, em estado de abandono, à espera de algo, entrando “no mundo pelo fundo”.

Conforme já pontuamos, o narrador é solidário à personagem em questão. Depois de descrevê-la em suas sensações de vazio, perda e abandono, algo ocorre para resignar Sinhá e restituir a ela um pouco de vida, preenchendo-a. Eis que surge um filho em busca de uma mãe:

Mas, ela, que sentada tudo recebera, calada, leve se levantou, caminhou para aquele, abençoando-o, pegou a mão do tristonho moço, real, agora sim um tanto conformado. Sorria, a Sinhá, como nunca a tinham avistado até ali, semelhava a boneca de brincar de algum menino enorme. Seu esqueleto era quase belo, delicado. Nesse favor de alegria persistiu, todos exaltando o forte caso. Seja por encurtado prazo. Até ao amanhecer sem dia. À Quíbia ela muito contou; e fechou, final, os novos olhos. O caixão saiu, devagar desceu a ladeira, beirou o ribeirão rude de espumas em lajedos, e em prestes cova se depositou, com flores, com terra que a chuvinha de abril amaciava (ROSA, 2001: 208).

O surgimento de um moço em busca de uma mãe transforma Sinhá Secada em “Sinhá Sarada”. Essa travessia ocorre durante um curto prazo, mas é suficiente para dar à Sinhá o que ela perdera durante toda a vida. A linguagem utilizada no fragmento assinala as mudanças vivenciadas pela personagem: “fechou, final, os *novos* olhos”. Sinhá não recupera uma visão que perdera, pois em seu horizonte o filho perdido sempre figurara. No momento que antecede sua morte, ela ganha “novos olhos”, uma nova forma de ver a vida e suprir suas lacunas, uma perspectiva amorosa que, mesmo não apagando toda a violência sofrida, é capaz de amenizá-la. Desse modo, é por meio do amor de mãe que encontra o amor do filho, mesmo não sendo o seu menino, que Sinhá Secada pode morrer plena, sarada, livre do peso da violência.

“– Uai, eu?”: Quando se quer aprender demais

A gente vai – nos passos da história que vem.

(Rosa, em “– Uai, eu?”)

A epígrafe que abre esta análise (ROSA, 2001: 247) sintetiza o caráter questionador de muitas estórias constantes em *Tutaméia*. Sinaliza com a existência de narrativas que contrariam a história, entrando em conflito com discursos homogêneos, sem rupturas, a exemplo do discurso solidificado da história oficial, a história contada pelos vencedores.

Nesta narrativa, teremos um personagem que segue em sentido contrário aos passos da história, pois ele produz uma “contranarrativa” que desafia os dispositivos do sistema pelo qual é condenado. Em “- Uai, eu?”, teremos a versão de Jimirulino, que urde uma intrincada narrativa para justificar os homicídios que cometera. O personagem é admirador confesso de seu patrão, o Doutor Mimoso: “Sururjão, não; é solorgião. Inteiro na fama – olh’alegre, justo, inteligentudo – de calibre de quilate de caráter. Bom até-onde-que, bom como cobertor, lençol e colcha, bom mesmo quando com dor-de-cabeça: bom, feito mingau adoçado” (ROSA, 2001: 247). A bondade do Doutor Mimoso é equiparada à bondade identificada em elementos hauridos do universo do narrador. Esses elementos surgem no mesmo grupo, embaralhados, em uma escala que não difere o simples do complexo. O efeito de humor surge das inusitadas comparações estabelecidas pelo narrador para mostrar um pouco de sua grande admiração pelo patrão. A situação narrativa em questão revela que Jimirulino está preso. Todo seu discurso parece ser uma apresentação que ele faz a um advogado de defesa:

Se o assunto é meu e seu, lhe digo, lhe conto; que vale enterrar minhocas? De como aqui me vi, sutil assim, por tantas cargas d’água. No engano sem desengano: o de aprender prático o desfeito da vida. Sorte? A gente vai – nos passos da história que vem. Quem quer viver faz mágica. Ainda mais eu, que sempre fui arrimo de pai bêbedo. Só que isso se deu, o que quando, deveras comigo, feliz e prosperado. Ah, que saudades que eu não tenha... Ah, meus bons maus-tempos! Eu trabalhava para um senhor Doutor Mimoso (ROSA, 2001: 247).

Desde o início, os motivos que levaram Jimirulino à privação de liberdade são considerados por ele como pouco importantes: “que vale enterrar minhocas?”. É interessante assinalar esse detalhe, pois revela muito das concepções que o personagem tem acerca das violências que cometera: elas não são importantes, pois funcionaram somente como um

“meio”, uma forma de satisfazer o Doutor Mimoso. Se as violências cometidas não importam, o que seria válido para Jimirulino? Mostrar que respeita o patrão e entende seus motivos:

Assim a gente vinha e ia, a essas fazendas, por doentes e adoecidos. Me pagava mais, gratificado, por légua daquelas, às usadas. Ele, desarmado, a não ser antes idéias. Eu – a prumo. Mais meu revólver e o fino punhal. De cotovelo e antebraço, um homem pode dispor. Sou da laia leal. Então, o homem que vale por dois não precisa de estar prevenido?

Pois, por exemplo: o dia deu-se. Foi sendo que.

Meu patrão se sombreava? – o que nem dava a perceber. Mas, eu, sabendo. As coisas em meus ombros empoleiradas. Dos inimigos dele: os que a gente não quer, mas faz. Havia súcia. Os miasmas, os três: Chico Rebuque, por muito mingrim, tão botocudo; um Chochó, que por dinheiro dava a vida alheia; e o que mandava, seo Sá Andrades Paiva, espírito bicarbonato (ROSA, 2001: 248-249).

Jimirulino funciona como guarda-costas do patrão. Não percebe, mas é “usado” pelo Doutor, não só como ajudante e protetor, mas como assassino, para livrar o patrão dos desafetos. Se Jimirulino tem armas, o Doutor Mimoso tem algo bem mais perigoso: ideias. E são essas ideias que induzem o guarda-costas a cometer os homicídios. Observemos a sutileza do patrão e seus ardis para convencer Jimirulino a executar os três homens:

Moderado então ele me instruiu: – *“A gente preza e espera a lei, Jimirulino... Deus executa!”* – e não era suspiro, não, eram arejos de peito, do brio fidalgo. Homem justo! Mais fornecido falou, palavras reportadas, nesse debate. Eu, olhando para o silêncio, já com as beiradas duvidadas. Fui-me enchendo de vagarosamente – o que estava me tremeluzindo. Meu destino ia fortíssimo; eu, anônimo de família. Daí, já em desdiferenças, ele veio: – *“Deixa, Jimirulino...”* – se a melhor luz faz o norte. – *“Deixa. Um dia eles pela frente topam algum fiel homem valente... e, com recibos, pagam...”* – afirmador, feito no florear com a lanceta. Disse, mas de enfim; tendo meigos cuidados com o cavalo. Que inteligência! (ROSA, 2001: 249).

O Doutor Mimoso é ardiloso, pois lança a possibilidade de que admiraria o homem capaz da façanha de matar Chico Rebuque, Chochó e Seo Sá Andrades Paiva. Este último é caracterizado por Jimirulino como um “espírito bicarbonato”, para indicar um temperamento que causa atritos. Mais uma vez surge a extrema concisão para encapsular uma ideia. É ainda por meio da concisão que Doutor Mimoso deixa subentendidas suas intenções. Não as explicita, pois o patrão fala de um lugar social em que “sujar” as mãos com crimes não seria pertinente, por isso, ele enraíza a ideia dos homicídios no espírito de Jimirulino.

A descrição dos atos violentos é extremamente ágil, como também as consequências das execuções:

Saí, a reto, à rédea larga. A abreviar com aqueles três juntos – de oh-glórias! numa égua baia clara. E cheguei. Me perfiz, eu urgenciava. Atirei num: rente alvejável. Sem mais nem vens, desfechei noutra. Acertei o terceiro, sem más nem boas. Quem entra no pilão vira paçoca! Nulho nenhum viveu, dos coitados.

Me prenderam – ainda com fôlegos restantes – quando acabou o acontecido. Desarranjanção, a má-representação, o senhor sabe. O senhor, advogado. Se o assunto é seu e nosso, lhe repito lhe digo: minha encaminhação, vejo só, conforme comi, banana e casca. Fui a júri e condenado. Me ajudou o patrão a baixar a pena; ainda tenho uns três anos invisíveis. Aqui, com remorsos e recreios, riscado de grades. Mas o espírito do nariz em jardins, a gente se valendo de tempos vazios. Duro é só o começo da lei. Arrumaram para mim folga, de pensar, estes lazeres, o gosto de segunda metade (ROSA, 2001: 250).

Nenhuma culpa está associada aos homicídios. Jimirulino vive à sombra do patrão e, mais que executar semelhantes, executa as vontades daquele que ele considera um ser superior, seja pela sabedoria ou pelas posses. Não há arrependimento ou mesmo alguma consideração pela vida do próximo. Nota-se, inclusive, certo orgulho na descrição, que apresenta um tom heroico: o justiceiro montado em uma égua, “livrando” o mundo de homens maus que atentam contra um homem bom. O maniqueísmo torna-se evidente ao longo de toda a narrativa. Mesmo que trame contra a vida de seus próprios semelhantes, Doutor Mimoso não perde sua aura de superioridade aos olhos de seu ajudante.

A violência, nesta narrativa, surge de forma explícita, o tiroteio que vitima os três homens, e de forma implícita: a influência do patrão sobre Jimirulino, a violência ideológica a que ele submete o vaqueiro. No entanto, essa segunda violência não é percebida pelo narrador personagem. Ele não percebe o quanto é violentado em sua liberdade de ir e vir quando serve aos interesses escusos do Doutor Mimoso. Essa manifestação pode ser notada pelo leitor, e ela não está escrita no conto, ela nasce da observação da relação estabelecida entre os pares Jimirulino e Doutor. Cabe ainda ressaltar o quão desiguais são esses pares: o patrão não está preso e nem mesmo é apontado como mentor intelectual dos crimes. Jimirulino não tem a consciência crítica a ponto de se perceber como um instrumento de uma classe social mais favorecida, conformando-se em ser um anexo do seu patrão, em ser uma sombra executora de violências, que são banalizadas e naturalizadas.

Jimirulino suja-se com o sangue alheio, anula alteridades, é privado de liberdade, tudo para garantir o bem-estar do patrão e a possibilidade de tê-lo como modelo. Enquanto desenvolve-se o discurso do personagem, o leitor é instado a questionar em que lugar está situado esse patrão que, talvez, esteja à espera de novos Jimirulinos, servis, sempre dispostos a novas violências.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para o estudo das configurações da violência em *Tutaméia (Terceiras Estórias)* de João Guimarães Rosa, foi necessário, inicialmente, reconhecimento da fortuna crítica da obra em questão, tanto uma fortuna de caráter geral, que abordou as “terceiras estórias” à época de sua recepção, quanto estudos críticos que destacaram a presença de quadros violentos nas narrativas.

Por meio desse estudo, observamos que parte da crítica mostrou-se bastante seduzida pela existência dos quatro prefácios que compõem o livro, tendo em vista que esse dado estrutural foi abordado em maior ou menor medida nos ensaios críticos a que fizemos referência. Notamos que alguns críticos procuraram estabelecer relações de caráter didático entre prefácios e contos, como se esses fossem ilustrações daqueles. Nossa leitura seguiu em direção diferente. Acreditamos que os prefácios estabeleçam pontos de contato com as narrativas de *Tutaméia*, mas não apenas com elas. Essas relações estão presentes em outras obras de Guimarães Rosa e não são de aspecto explicativo. Em virtude disso, sentimos a necessidade de estudar os quatro prefácios, lê-los em suas singularidades, para que uma questão se destacasse: as considerações sobre o funcionamento dos paradoxos e do *nonsense* que são uma tônica neles. Essa discussão foi fundamental para constatarmos o quanto tanto esse uso intensivo dos paradoxos quanto dos *nonsenses* também se fizeram presentes em todas as narrativas de *Tutaméia*, entrelaçando-se aos temas os mais diversos, inclusive à violência, assunto desta tese.

Quando refletimos sobre o paradoxo, registramos seu caráter questionador do senso comum e da realidade habitual, mediante a proposição de situações inusitadas. Pela via do inusitado, muitos personagens dos contos conseguem algum tipo de ascensão, de mudança em seus estados iniciais, fazendo irromper, por vezes, novos ciclos opressivos. O paradoxo, desse modo, funcionava dentro das narrativas como uma forma de auxílio para reversão de situações para as quais, aparentemente, parecia não haver nenhuma saída possível.

Guimarães Rosa, ao longo dos quatro prefácios, toca em pontos importantes para a compreensão dos paradoxos. Para estabelecer diálogo com essa categoria, convocamos Gilles Deleuze, e pudemos notar, a partir da leitura de *A lógica do sentido* (1969), que os paradoxos são capazes de desestabilizar o senso comum e a existência de verdades consensuais. Ao se manifestarem por meio de uma língua esteticamente elaborada, os paradoxos são capazes de produzir novas direções, sentidos, novas maneiras de pensar a realidade.

Em *Tutaméia*, observamos tanto a presença de paradoxos quanto uma forma caracterizada pela extrema concisão, ou seja, as frases proverbiais, a quebra de uma linguagem modelar, a construção de neologismos, entre outros recursos empregados por Guimarães Rosa, instaurando, assim, a literatura enquanto agenciamento de novas possibilidades de sentir e pensar o mundo. Ao compreendermos a literatura como agenciamento, noção lançada por Deleuze em *Crítica e clínica* (1997), no ensaio “A literatura e a vida”, constatamos que as narrativas de *Tutaméia* transgridem e violam hábitos arraigados, ao equacionar e pulverizar, através de suas narrativas, os agenciamentos linguísticos e socioculturais mais cristalizados. Pela ficção, criam-se agenciamentos capazes de produzir novos signos, pensamentos e hábitos.

A partir da ideia de agenciamento, pudemos ademais notar que cada narrativa, de modo peculiar, funcionava como um tipo de “contranarrativa”, pois procurava contestar e questionar algo considerado indubitável. As narrativas entendidas como “contranarrativas” foram aquelas que nos apontaram, como tema principal, a violência, pois, nelas, é possível observar com maior clareza a existência de personagens que resistem a algum tipo de opressão ou ordem estabelecidas. Devemos salientar que a ideia de que alguns personagens de Rosa resistem a determinadas condições começou a surgir quando nos confrontamos com a oposição entre estória e história: “A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História” (ROSA, 2001: 29), de “Aletria e hermenêutica”. Isso por que nos sentimos instigados a compreender a relação de oposição proposta por Rosa, entre “estória” e “história”. Para tanto, estabelecemos interlocução com Walter Benjamin e seu conceito de história. Notamos que Guimarães Rosa não aborda em suas narrativas a versão dos vencedores, nem faz elogio a uma história oficial. Muito pelo contrário, seu trabalho aproxima-se bastante daquele descrito por Walter Benjamin como sendo o trabalho do historiador marxista, o de “escovar a história a contrapelo”. Nessa perspectiva, Rosa constrói vozes para personagens secularmente alijados das esferas de poder, seja cidadão ou rural. Essas vozes, por vezes, resistem a alguma situação de violência, por exemplo, e, a partir dessa percepção da resistência, encontramos o conceito de “contranarrativa”, conforme proposto pelo escritor argentino Ricardo Piglia, segundo o qual “contranarrativas” são narrativas ficcionais que se contrapõem a versões oficiais. Essas histórias são forjadas pelo discurso artístico e têm por fito promover a dúvida diante do que seria verdadeiro ou correto em contraposição às ficções oficiais, fabricadas pelo Estado. As contranarrativas rosianas dizem muito sobre o lugar que homens e mulheres ocupam na sociedade sertaneja ficcional e como, de forma transgressiva, sobrevivem a setores hegemônicos da sociedade.

Como recorte desta tese, optamos pelo tema da violência, por considerá-lo como recorrente, além de muitas vezes explícito, em grande parte das narrativas de *Tutaméia*. Esse dado, desde a nossa primeira leitura da obra, foi inquietante, pois nos fez observar que não existia apenas um tipo de violência nas narrativas, mas diversas configurações que se entrelaçavam à construção de paradoxos: não lemos apenas um homicídio nessa obra, há diversas formas de matar, morrer, ameaçar, violar, aterrorizar, maltratar, explorar e anular o outro.

Escolhemos os seguintes contos para examinar as configurações da violência: “Antiperipléia”, “Arroio-das-Antas”, “A vela ao diabo”, “Azo de almirante”, “Barra da Vaca”, “Como ataca a sucuri”, “Curtamão”, “Desenredo”, “Droenha”, “Esses Lopes”, “Estória nº3”, “Estoriinha”, “Intruge-se”, “No prosseguir”, “Quadrinho de estória”, “Sinhá Secada” e “- Uai, eu?”. Partimos da premissa de que, das quarenta que compõem a obra, nestas dezessete narrativas, a violência funciona como tema estruturante do texto, tema a partir do qual se organizam os demais que surgem nos contos. Além disso, observamos que, em praticamente todas as narrativas de *Tutaméia*, a violência linguística está presente com a proposição de um “dever” da língua, uma língua que força e tensiona o pensamento. Contudo, interessou-nos sobremaneira a existência de formas residuais de violência arquetípica a reproduzir-se em sociedade e culturas arcaicas.

Para abordar a temática em questão, enfrentamos o desafio de tentar definir o que seria a violência, pois percebemos que a mera descrição de homicídios e envenenamentos não seria suficiente para dar conta desse intrincado fenômeno dentro da literatura. Para tanto, selecionamos alguns autores que julgamos interessantes para a discussão do tema. Observamos que muitas das considerações realizadas pelos pesquisadores selecionados eram características encontradas no fenômeno violência tal qual ele aparecia no contexto ficcional de *Tutaméia*.

IncurSIONAR pela violência nos fez pensar em dois tipos de comportamentos: silenciamento, em virtude do abalo, do choque e do temor por ela produzidos; e banalização, em função da indiferença e da naturalização frente à execução e mesmo à repetição do ato violento. Cada um desses comportamentos produz desdobramentos. Se há o silenciamento, pode-se daí gerar-se um trauma. Se há banalização, ocorre uma apatia, falta de solidariedade ou mesmo o equívoco de se deduzir que a violência, por ser aceitável, não deve ser objeto de reflexão. Guimarães Rosa, cujas reflexões amplas acerca do regionalismo, da língua e da cultura buscavam desconstruir verdades pré-concebidas, questiona, por meio de suas narrativas,

a violência brasileira e os modos de representá-la. Nesta tese, constatamos que, no âmbito ficcional das narrativas selecionadas, não poderia haver silêncio possível diante da violência.

Em uma primeira leitura, formulamos duas hipóteses de caráter geral: o espaço da violência seria, usualmente, o contexto arcaico sertão e seus agentes, os sertanejos que se sentiam ameaçados por algum motivo. A partir de leituras subsequentes e após a análise dos contos selecionados, chegamos a conclusões importantes: o local de eclosão da violência era, de fato, o sertão, áreas rurais marginalizadas, infensas à modernização e ao progresso, cenário já conhecido de outras obras de Rosa. No entanto, tivemos de invalidar parcialmente esta hipótese, pois constatamos que a violência se manifestava não somente nessas áreas, mas em espaços ainda considerados sertanejos, porém bem próximos geograficamente de áreas urbanizadas. Observamos que não existe apenas um sertão rosiano, mas vários sertões. “Estoriinha”, por exemplo, desenvolve tal ideia, uma vez que a cidade em que a estória se desenvolve não é exatamente um sertão distanciado do mundo urbano.

A essa observação uniu-se a constatação de que, quando havia, nesses espaços, algum tipo de violência, esta era punida de alguma forma, seja pelo aprisionamento do personagem ou pela expectativa de um julgamento a pressupor formas variadas de punição. Outra de nossas hipóteses diz respeito aos agentes da violência: acreditávamos serem sempre os sertanejos ou sertanejas, o capiau, o trabalhador braçal iletrado, porém, a partir de leituras mais atentas notamos que em “- Uai, eu?”, por exemplo, o mentor intelectual de três homicídios era o personagem letrado, o Dr. Mimoso, o qual não fora preso e ainda era adorado por Jimirulino, que não tinha a consciência suficientemente crítica para se perceber como um objeto em um jogo de manipulação. Entra em cena uma violência sutil, que opera no plano das palavras do Dr. Mimoso e que incentiva Jimirulino a cometer os crimes, ou melhor, a “sujar as mãos”, mostrando ao leitor que a violência explícita em *Tutaméia* não seria executada pelos letrados, sim por aqueles que por ele são submissos ou subjugados.

Em “Vela ao Diabo” e em “Curtamão” também notamos os agentes da violência enquanto personagens letrados, cuja manipulação se dava, primeiramente, no nível intelectual. “Curtamão” é, por excelência, a narrativa que associa o cálculo intelectual à violência explícita, como se o autor quisesse mostrar que, quando aquele falta, usa-se esta, no sertão ficcional, para assim dirimir conflitos. Em “Vela ao Diabo”, a violência não rende bons frutos. Neste conto, registramos uma forma de violência diferente das demais. Aqui, a personagem Dlena não usa punhal ou *parabellum*. Utiliza algo mais perigoso: ideias. As ideias de Dlena, conforme notamos, pressionam e violam os projetos iniciais do inseguro Teresinho, o qual opta, ao final, pela suposta certeza. Ao se entregar à estabilidade e fechar-se

para a novidade e suas seduções, Teresinho não encontra um final feliz, mas uma mistura de felicidade e infelicidade. A violência, nesse caso, não destruiu um processo, apenas serviu para fortalecê-lo. Notamos, portanto, nos contos selecionados, a divisão clara entre dois tipos de personagens violentos: aqueles que agem de forma esclarecida e aqueles que utilizam ardis e sutilezas para concretizarem seus atos violentos. Em “Vela ao Diabo” e “Curtamão”, notamos uma manifestação suave de violência, no sentido de não causar mortes, mas ambas as narrativas, à maneira delas, geraram situações de tensão, faltando pouco para uma violência explícita. Em “-Uai, eu?”, a principal vítima da violência é o próprio narrador, que comete crimes sob a influência do patrão, obedecendo cegamente às ideias de Dr. Mimoso, intelectualmente mais violento que Jimirulino. Dr. Mimoso é uma figura curiosa, pois não empunha nenhum revólver; mesmo assim, consegue matar três. Exerce violência que se enraíza em processos sociais brasileiros, como a valorização do detentor de algum saber para além do trabalho braçal, aproveitando-se dessa “superioridade” para dar fim aos seus desafetos. A narrativa nos faz refletir que a violência mais severa não é aquela concretamente efetuada, mas a que subjaz a ela, a ideológica, incentivando a execução de quem causa alguma ameaça ao *status* daqueles que estão em posição hegemônica.

Em “Arroio-das-Antas”, encontramos um final modelarmente feliz. Seria este o único conto pacífico, dentre os selecionados? Acreditamos que sim. Neste conto temos a menção a uma violência pretérita, que destruiu os laços que a personagem estabelecia com a sua vida. A violência sofrida por Drizilda configurou-se como a presença de um marido que não a respeitava, um irmão que assassina esse marido e o exílio a que é mandada pela família. O silenciamento que a violência produz é notado nessa narrativa pela quase ausente voz de Drizilda, que se manifesta somente ao final para aceitar sua nova existência, sob domínio de novo senhor. A partir dessa leitura, foi possível tirar interessantes conclusões sobre a ética da violência nesse conto: Drizilda se vê sozinha aos quinze anos, mas não tem, por exemplo, a perspicácia de Flausina, de “Esses Lopes”, para reagir aos outros que obram a vida de terceiros. Drizilda é uma vítima das circunstâncias e passivamente segue sua travessia de solidão em meio ao povoado de velhinhos, assumindo o papel de princesa daquele reino triste.

Por ser passiva e melancólica, Drizilda não utiliza a violência para apagar seu passado. Muito pelo contrário, entrega-se a uma nostalgia sem objeto determinado, sente os impactos da violência e quando sua condição melancólica é levada ao limite, surge o moço montado a cavalo, representação idealizada do amor, que salva do sofrimento e suaviza a tristeza que impera neste conto. O narrador, bastante sutil, parece alfinetar o leitor no momento exato desse congoçamento amoroso: o moço é “senhor” e “dono”. Drizilda será feliz, o povoado

também, mas segue na condição de peça em um amplo sistema de dominação. Sofre uma violência, mas, por essa estar dissolvida na bela e reluzente imagem do Moço, não será tão dolorosa quanto à anterior. O mesmo não podemos afirmar de “Esses Lopes”. As idealizações de um amor romântico são, neste conto, matéria de amargura para Flausina. A idealização a que esta personagem poderia submeter-se é quebrada pelas condições sociais e financeiras de sua família: ela não pode ser Maria Miss, teve de se tornar Flausina, a das “malinas lábias”, transformada em mulher pela via do abuso, da exploração e da violência. E como ela responde a isso? Sua resposta já aparece na forma adotada pelo conto: narrado em primeira pessoa, por Flausina, seu poder de matar ou destruir seus algozes é registrado no discurso. Não são terceiros que oprimem sua história, a exemplo da singela Drizilda, cuja história é narrada em terceira pessoa por um narrador solidário a seu sofrimento. É a própria Flausina que desenvolve sua narrativa. E, para tanto, executa os Lopes que lhe atravancam o caminho. Engodos, mentiras e envenenamentos povoam esta narrativa, mostrando a violência como a forma mais potente de anular o outro e ainda promover mudanças significativas na vida de sua agente.

Não há sanção para seus crimes, pois foram bem realizados. E sua narrativa de resistência ao julgo patriarcal apresenta-se, ao final, frágil, pois Flausina tremula nas bases ao perguntar: “De que me adianta estar remediada e entendida, se não dou conta de questão das saudades? Eu, um dia, fui já muito menininha...” (2001: 85). Esse turno nostálgico parece perguntar ocultamente: de que serviu tanta violência, se o tempo que perdi jamais será recuperado? Essa digressão implícita é cortada agressivamente pelo ódio entranhado na personagem pelos Lopes: “Todo mundo vive para ter alguma serventia. Lopes, não!” (2001: 85). Livre dos Lopes, Flausina finda sua narrativa de exaltação da violência como forma de anular o outro para tomar o lugar dele, não importam os meios.

Notemos que “Esses Lopes” não é narrativa de defesa. Flausina ataca. E nem a noção de culpa parece surgir em seu discurso. Matar é o correto nesse texto. Também é o correto em “Estória nº3” e “Estoriinha”. O narrador dá razão aos personagens homicidas, mostrando que a morte é justificável em casos de opressão. São também narrativas que exaltam a violência como única forma de libertação possível. Joãoquerque tem medo de um valentão apenas pela fama deste. Ao passo que se lê a narrativa, percebe-se que o imaginário em torno do valentão é que faz dele uma ameaça, e não o Ipanemão. Isso significa que a fama perigosa do valentão já o habilita como alvo de violência, mesmo que ele não pretenda violentar ninguém. Em virtude do medo, Joãoquerque racha os miolos de seu suposto oponente, redescobrimo-se enquanto homem pelo fio de um machado. Não há diálogo. A morte impera.

Em “Estoriinha”, a ambígua Epídia escolhe permanecer ao lado de um dos irmãos. E sua escolha não é explicitada. Ela escolhe e apunhala o que foi preterido. O narrador oferece pistas acerca do homem preterido por Epídia. Trata-se de Riginho, cujo caráter denunciava seu autoritarismo e truculência. A violência, nessa narrativa, ao passo que libera Epídia do amor opressivo de seu ex-companheiro, pode aprisionar, isto é, neste conto há possibilidade de consequência, seja pela condição da assassina – uma mulher, amante de dois irmãos –, seja pelo local onde a morte ocorre – uma estação de trem. Em “Estória nº3”, por sua vez, não há punição. Há premiação para a violência, pois Joãoquerque livra o povoado de uma ameaça.

Nem sempre a ideia de matar é considerada positiva. Estamos nos referindo ao conto que abre *Tutaméia*, intitulado “Antiperipléia”, em que Prudenciniano, anão e guia de cego, mata o “Sêo Cego” e procura provar que não foi autor do crime. A violência nessa estória procura ser justificada, pois o anão constrói uma narrativa de resistência, uma vez que fala de um lugar altamente desprestigiado: é anão, é guia de cego, vive de esmola, é alcoólatra, é feio e é mentiroso. Se por um lado vemos que Prudenciniano tem todos os motivos para matar alguém; por outro, notamos que ele nega a violência explícita, não por considerá-la errada, mas porque ela gera consequências, como a prisão, que ele certamente teme. Por isso, ele quer outro caminho, quer a cidade. Entre celebrada e execrada, a violência surge em “Antiperipléia” em toda sua ambiguidade. O guia de cego não se liberta, apenas acrescenta a sua condição mais uma pecha marginalizante: a de assassino.

Nos contos em que temos a violência mais explícita, notamos que os personagens enfrentam situações de opressão e exploração. Em busca de uma possível libertação, eles matam, mas nem sempre a libertação é a sua finalidade. O motivo pode ser bastante fútil, como o protagonizado pelo capataz Ladislau, parcialmente semelhante a Jimirulino, que mata não por justiça, mas para mostrar ao patrão que é capaz de resolver um problema por si só. Também ele admira o patrão e indiretamente sua ação violenta relaciona-se à de seu chefe. Vimos nesta narrativa os critérios subjetivos que levam o capataz a tirar a vida de um semelhante e como sua ética é bastante relativa: a morte causa repulsa, se não tem autoria definida ou motivo esclarecido, mas pode parecer justa, desde que haja alguma suspeita contra a vítima. Matar, em “Intruge-se”, torna-se ação fundamental para a continuidade da jornada. A consequência é o respeito que Ladislau consegue entre os outros vaqueiros.

Nos contos em que a violência não é explícita, notamos uma atmosfera de condenação e culpa, como ocorre em “Droenha”. O problema do personagem não é ser autor de um crime, mas é ter que lidar com as consequências. Não é o medo da justiça, mas da vingança dos parentes, mostrando que naquele espaço a lei ainda não chegou. A lei era produzida de modo

peçoalista, no sistema de matar para não morrer. Já em “Azo de almirante”, o altruísta Hetério não é premiado pelos seus serviços para a comunidade. Muito pelo contrário, ao inserir-se em um quadro violento, Hetério morre, não resistindo à violência do espaço modernizado nem à violência relativa a uma contenda amorosa de terceiros. A violência, neste conto, não liberta, antes ceifa a vida do personagem, não lhe acrescentando muito às ações heroicas pretéritas.

Em “Desenrendo”, a violência é suavizada pelo humor. Torna-se cômica e perde espaço para outra forma de violência: a que desconstrói um enredo negativo, propondo uma reeducação do olhar, sendo, portanto, esta narrativa mais uma que nega a violência explícita de anulação do outro. “Desenredo” busca a modificação do olhar por meio da mudança operada na estória, aceitando o objeto amado não pela violência, mas, sobretudo, pelo amor.

“Barra da Vaca” e “Como ataca a sucuri” abordam a tensão entre ordens culturais diversas. Tão diversas que o conflito é armado e somente não eclode porque a separação entre os pares disruptivos é realizada. Jeremoavo não é desterrado por ser violento, mas sim pela suposição de que fosse um jagunço. O jaguncismo em “Barra da Vaca” parece estar em sua fase de declínio, pois seus participantes não são vistos como justiceiros, mas unicamente como assassinos e saqueadores, por isso o medo que toma conta da comunidade a impulsiona a tomar para si o direito de expulsar o forasteiro. A legislação sobre o destino de Jeremoavo é construída coletivamente, sendo este, mais uma vez, alvo de violência: é largado na outra banda, ainda mais sozinho do que quando chegara.

Já em “Como ataca a sucuri”, observamos a tensão entre Pajão e seu hóspede. O conhecimento tradicional e o conhecimento técnico entram em choque e, se os personagens não chegam às vias de fato no que tange à violência, é porque optam por não sair cada qual de seu respectivo mundo. Não há troca ou amálgama de saberes, o que há é conflito, dificuldade de aceitação. Um facão e um revólver representam mais que simples utensílios de trabalho ou defesa, revelam territórios, delimitam culturas e espaços distintos. A violência manifesta-se na sucuri morta com um tiro da arma de Drepes e a pele arrancada por Pajão. Somente na defesa contra uma violência própria do espaço é que os diferentes são capazes, por instantes, de estabelecerem algum entendimento. Essa narrativa marca a incompreensão entre ordens diferentes – Pajão e Drepes. Tanto um quanto outro são violentos e predispostos à agressão, mas antes tentam instaurar uma relação de superioridade de um em relação ao outro. Impossibilitados de provarem qual saber é mais válido e incapazes de conviverem sem tensão, os personagens desta narrativa desenham o nascedouro da violência: a não aceitação do outro. A única forma de evitá-la e dissolvê-la está em Drepes seguir sua viagem. Se o outro, o

forasteiro, continua no espaço que não é o seu, com certeza seu destino seria a morte ou o distanciamento forçado.

“No prosseguir” aborda a violência da natureza. Se em “Como ataca a sucuri”, a cobra era a grande ameaça, em especial todo o folclore em torno do animal, nessa narrativa, o bicho é a onça, paradoxalmente a morte e a vida personificadas. Os dois caçadores têm marcas da convivência com o animal, mas vivem de matá-la para lucrar com a venda de seu couro. Caçam e são caçados, vivenciando uma espécie de devir animal. Quem seria mais perigoso? Homens ou onças? Associado a esse estado de medo, instaura-se uma profunda carência no rapaz, sobrevivente a um ataque da onça, pois é um solitário, um filho sem pai, um marido sem esposa, um homem a quem a falta faz companhia. Para sanar esse problema, o velho caçador resolve deixar uma herança. E é nesse ponto que a maior violência desse conto se instaura: a esposa é a herança. Será passada de um homem a outro: como objeto. A presença silenciosa dessa mulher rasura bastante o sistema de poder estabelecido pelo velho: por meio do silêncio que sua condição impõe, essa personagem transita em espaços limitados e aparece poucas vezes, mas, mesmo assim, representa o que há de mais violento na vida do sertão: a anulação do desejo alheio. Sem desejo, sem voz, “mulher pequenina”, sua aparição é marca de como o poder do homem é capaz de oprimir e decidir o destino das mulheres. Entre onças e caçadores, a mulher coagida aceita o que lhe é imposto e também ela mergulha no devir animal delineado na narrativa. De tanto matarem os animais, os caçadores internalizam a violência natural e passam a reproduzi-la, em virtude do isolamento em que vivem.

“Quadrinho de estória” já apresenta uma perspectiva diferente sobre a violência. Nessa estória é possível reconhecer que houve um crime passionai, filtrado por um narrador que se cola à visão de um homem que enxerga a vida pela grade de um presídio. O foco narrativo desse texto transporta o leitor para a degradante prisão, para o quadrinho, para a metalinguagem que fere qualquer possibilidade de libertar-se daquele fechado circuito linguístico de que o personagem dispõe para poder transcender sua condição. Não há transcendência possível. Houve um crime, uma violência, uma mulher assassinada. Este conto narra as consequências do homicídio, centrando-se na experiência estética do aprisionamento e na impossibilidade de burlá-la. O “quadrinho” opera com um contínuo deslizamento metonímico de toda essa ocorrência. A atmosfera de culpa e condenação chega a ser sufocante, e os delírios do personagem não indicam que ele resiste à situação, muito pelo contrário, pois ele se entrega à voragem da cadeia, à imagem do quadrinho que o condena a filtrar a consequência de seu ato violento: a experiência de uma nova violência, a da privação de liberdade. As reflexões são circulares e a conclusão a que a narrativa chega reforça as

violências cometidas: “A liberdade só pode ser um estado diferente, e acima. A noite, o tempo, o mundo, rodam com precisão legítima de aparelho” (ROSA, 2001: 182). Dentro da experiência da prisão, tudo se transforma em “aparelho”, em controle.

“Sinhá Secada” fecha o quadro das narrativas eleitas para este trabalho. Nesse conto, a violência surge como um obstáculo para a personagem. Sinhá é violada em seu direito à maternidade. Vimos que Sinhá sofre a pior das perdas: tem o filho arrancado de si, em virtude da suspeita que paira sobre sua conduta. Mãe sem filho, resta a Sinhá uma vida que, gradativamente, “seca”, em função das violências que sua condição de mulher sozinha no mundo lhe provoca: é desprezada por parte da comunidade, tem seu ordenado explorado por terceiros, não reencontra o filho, pois este morrerá. Diferentemente de uma Flausina, de “Esses Lopes” que saca “malinas lábias” e assassina seus supostos inimigos, para “Sinhá Secada”, o inimigo já não tem rosto nem nome. O inimigo emana do Estado, é a “mulher da cara corpulenta” (ROSA, 2001: 204), o poder que se dissolve no anônimo. Como violentar o inimigo, retrucar-lhe a violência, se agora ele representa a lei que vem de fora? Como enfrentar essa lei se ela é feita para o mais forte, para o “homem marido”? Na injusta equação da legislação que irrompe a vida de Sinhá e lhe toma o filho, ela é uma mulher culpada de algo, de mau procedimento, sendo, portanto, alvo de violência que, além de lhe destruir a reputação, lhe toma o filho e o “mata”. Um dos dados mais interessantes de “Sinhá Secada” é como o poder parece anônimo, como se, por ser anônimo, sem um sobrenome ou um rosto específico, se tornasse ainda mais implacável. Em “Sinhá...”, a lei sem rosto, a violência anônima causa mais danos que a violência que eclode sob o signo da personalidade. Sinhá não tem contra quem se revoltar, restando-lhe a resistência pacífica a uma vida infeliz, mas que, ao final, lhe infunde amor e reconhecimento enquanto mãe, pois um filho à procura de uma mãe surge no povoado, e isso já lhe é suficiente para atenuar a dor sofrida. Sinhá, então, sara e pode morrer em paz. A violência contra a mulher é suavizada e dissolvida por meio da aceitação do que a vida pode ofertar. Resta a Sinhá receber e prosseguir.

Notamos que o percurso pela violência em *Tutaméia (Terceiras Estórias)* nos mostrou o quanto essa categoria é dinâmica e surge sob diversas máscaras, sendo esta sempre outra violência, a depender dos envolvidos e dos objetivos. Durante a elaboração desta tese, tivemos que abandonar a ânsia por denominadores comuns capazes de definir categoricamente o que seria a violência nessa obra. Observamos que não há definições, há configurações de um fenômeno que, a cada nova situação narrativa, a cada nova luz, revelava-se outro, constituindo uma estética heterogênea a partir da qual pudemos cifrar vários tipos de violência, conforme nossas análises comprovaram. Essas violências compuseram o paradoxo

que paira em todos os contos selecionados: a violência destrói e constrói vidas, simultaneamente, relativizando, portanto, extremos como certo e errado. Certo e errado, positivo e negativo, feliz e infeliz misturam-se para o tratamento deste tema tão delicado, produzindo um panorama altamente conflitante, do qual somente escapam aqueles que resistem sem violência. As vítimas são as que mais sofrem, mas de alguma forma, por meio da morte ou do encontro amoroso, sobrevivem. Os algozes sofrem mais ainda, pois se apresentam presos em uma intrincada teia que sua própria violência constitui. Teia essa que remonta a processos sociais de espoliação e exploração do mais fraco, processos esses pertinentes ao Brasil em fase de modernização. Notamos que alguns personagens, a exemplo de Flausina e Jimirulino, debatem-se aflitos nas malhas dessa teia. Não é à toa que é deles a primeira pessoa, as rédeas discursivas. Mas tanta resistência de nada lhes vale: Flausina torna-se um Lopes, pela via dos múltiplos homicídios, e Jimirulino vai para cadeia. Ambos são simultaneamente algozes e vítimas e nem se percebem como tal, revelando que o paradoxo da violência parece estar justamente naquilo que as narrativas tentam camuflar: em meio a tantas mortes, facadas, punhaladas, machadadas, balas, engodos e venenos, não há nenhum vencedor, nem perdedor, há somente o sistema de opressão a repetir, à maneira de um atordoado Jimirulino ao descrever seus atos, que “quem entra no pilão, vira paçoca!” (ROSA, 2001: 250).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Trad. Artur Mourão. Lisboa: Edições 70; São Paulo: Martins Fontes, 1982.

_____. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

ANDRADE, Ana Maria Bernardes de. A velhacaria nos paratextos de *Tutaméia*. In: DUARTE, Lélia Parreira (Org.). *Veredas de Rosa II*. Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2003, p. 36-41.

ARENDT, Hanna. *Da Violência* (1969). Trad. Maria Cláudia Drummond. Disponível em: <<http://www.libertarianismo.org/livros/harendtdv.pdf>>. Acessado em jan. 2014.

AULETE. Disponível em: <<http://www.aulete.com.br>>.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. Trad. Heindrun Krieger Mendes da Silva et al. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

_____. Teses sobre o conceito de história. *Magia e técnica, arte e política*; Ensaio sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. Ed: Brasiliense, 1994. v. 1.

BOLLE, Willi. *Grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2004 (Coleção Espírito Crítico).

BRANCO, Ana Lúcia. *Do chiste à mimesis: a respeito da família*. 2009. 138f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-01122009-123414/>> Acesso em: 10 jul. 2010.

BUSSOLOTTI, Maria Aparecida F. M. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (1958-1967)*. Edição, Organização e notas de Maria Aparecida Bussolotti. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Academia Brasileira de Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2003.

CAIXETA, Maryllu de Oliveira. *O paradoxo e o mito em Tutaméia*. 2008. 151 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2008.

CAMACHO, Fernando. Entrevista com João Guimarães Rosa. *Humboldt*. Munique: Bruckman, n. 37, 1978. p. 42-53.

CAMARGO, José Márcio. *Verdade e nomadismo: Leitura de quatro contos de Tutaméia, de João Guimarães Rosa*. Juiz de Fora: Clio Edições Eletrônicas, 2002. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/cliodel/files/2009/10/COD04002.pdf>>. Acesso em: 10 out. 2014.

CANDIDO, Antonio *et al.* *A personagem de ficção*. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

CANDIDO, Antonio. O mundo-provêrbio. In: _____. *O discurso e a cidade*. 3.ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

_____. *Tese e Antítese*. 5.ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

_____. Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa. *Vários escritos*. 5.ed. Corrigida pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 26. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

COMPAGNON, Antoine. *O Demônio da Teoria – Literatura e Senso Comum*. 2.ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CORPAS, Danielle. Notas sobre *Tutameia*. In: *Macabéa* – Revista Eletrônica do Netli, Crato, v. 1, n. 1, p. 65-69, Jun. 2012. Disponível em: <<http://periodicos.urca.br/ojs/index.php/MacREN/article/view/327/247>> Acesso em: 10 ago. 2014.

COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/INL, 1991 (Coleção Fortuna Crítica, n. 6).

DA MATTA, Roberto. As raízes da violência no Brasil: reflexões de um antropólogo social. DA MATTA et al. *A violência brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

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

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Trad.: Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed.34, 1997.

_____. *A lógica do sentido*. Trad.: Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2006a.

_____. *Proust e os signos*. Trad. A. C. Piquet e R. Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006b.

DURAND, Gilbert. *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*. Trad.: Hélder Godinho. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FANTINI, Marli (Org.). *A poética migrante de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008 (Coleção Invenção).

FANTINI, Marli. *Guimarães Rosa: fronteiras, margens, passagens*. 2. ed. São Paulo: Senac/Ateliê, 2008.

FARIA, Ernesto. *Dicionário escolar latino-português*. 6. ed. Rio de Janeiro: FAE, 1992.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio básico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

_____. *Dicionário Aurélio básico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

FINAZZI-ÁGRO, Ettore; VECCHI, Roberto (Orgs.). *Formas e mediações do trágico moderno: uma leitura do Brasil*. São Paulo: Unimarco Editora, 2004.

FOUCAULT, Michel. O sujeito e o poder. In: DREYFUS, Hubert L. e RABINOW, Paul. *Michel Foucault, uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995, p. 231-249.

_____. *Microfísica do poder*. Trad.: Roberto Machado. 15. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2000.

_____. *A ordem do discurso*. Trad.: Laura Fraga de Almeida Sampaio. 11. ed. São Paulo: Loyola, 2004.

GAMA, Mônica. *Sobre o que não deveu caber: repetição e diferença na produção e recepção de Tutaméia*. 2008. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Francesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/.../MONICA_FERNANDA_RODRIGUES_GAMA.pdf%E2%80%8E>. Acesso em 10 jan. 2014.

GENETTE, Gerard. O reverso dos signos. In: _____. *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

GINZBURG, Jaime. A violência constitutiva: notas sobre autoritarismo e literatura no Brasil. *Letras: revista do Curso de Mestrado em Letras da UFSM (RS)*, Santa Maria, n. 18/19, p. 121-144, jan/dez. 1999.

_____. Violência e Literatura: notas sobre Dalton Trevisan e Rubem Fonseca. *Ciências e Letras: revista da Faculdade Porto Alegrense de Educação, Ciências e Letras (FAPA)*, Porto Alegre, n. 28, p. 277-282, jul/dez. 2000.

_____. Crítica em tempos de violência. Disponível em: <[http://www.academia.edu/7920412/Tese_de_livre-docência_-_Crítica_em_tempos_de_violência_](http://www.academia.edu/7920412/Tese_de_livre-doc%C3%BAncia_-_Cr%C3%ADica_em_tempos_de_viol%C3%AAncia_)>. Acesso em: 15 dez. 2014.

HANSEN, João Adolfo. *O O: A ficção da literatura em Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Ed. Hedra, 2000.

_____. Forma literária e crítica da lógica racionalista em Guimarães Rosa. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 47, n. 2, p. 120-130, abr./jun. 2012. Disponível em: <revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/viewFile/.../7713>. Acessado em 08 jun.2015.

_____. A imaginação do paradoxo. In: *Floema*, jan./jun., n.3, 2006. Disponível em: <<http://periodicos.uesb.br/index.php/floema/article/view/90>>. Acessado em 12 jan. 2014.

HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. 5.ed. Rio de Janeiro: J.Olympio, 1969.

JOLLES, André. *As formas simples: legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste*. São Paulo: CULTRIX, 1976.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. *Fundamentos da metodologia científica*. 3.ed. São Paulo: Atlas, 1991.

LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/INL, 1991 (Coleção Fortuna Crítica 6). p. 62-97.

MARTINS, Maria Manuela Brito. O conceito de ‘elpis’ no Fédon de Platão. *Revista da Faculdade de Letras (Filosofia)*, Porto, II série, n. 23-24, p. 163-185, 2006-2007. Disponível em: <<http://repositorio.ucp.pt/handle/10400.14/4761>>. Acesso em 10 jun.2014.

MARTINS, Nilce Sant’Anna. *O léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo: UNESP, 2001.

MICHAUD, Yves. *A violência*. Tradução de L. Garcia. São Paulo: Ática, 2001.

MISSE, Michel. *Malandros, marginais e vagabundos e a acumulação social da violência no Rio de Janeiro*. 1999. 413f. Tese (Doutorado em Sociologia) – IUPERJ, Rio de Janeiro, 1999. Disponível em: <<http://www.necvu.ifcs.ufrj.br>>. Acesso em 10 out.2014.

MORAIS, Maria Perla Araújo. A violência famigerada: o público e o privado, a lei e a regra em Guimarães Rosa. In: *RAÍDO*, Dourados, MS, v.7, n.14, p. 119-132, jul./dez. 2013. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufgd.edu.br/index.php/Raido/article/view/2622>>. Acesso em: 15 fev. 2014.

MOREIRA, Paulo. *Modernismo localista das Américas; os contos de Faulkner, Guimarães Rosa e Rulfo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

NOVIS, Vera. *Tutaméia: engenho e arte*. São Paulo: Perspectiva, 1989 (Coleção Debates, n. 223).

ODÁLIA, Nilo. *O que é violência*. 2 ed. São Paulo. Brasiliense, 1983.

PELLEGRINI, Tânia. As vozes da violência na cultura brasileira contemporânea (2005). *Revista Crítica Marxista*, n. 21, 2005. Disponível em: <http://www.ifch.unicamp.br/criticamarxista/arquivos_biblioteca/critica21-A-pelegrini.pdf> Acesso em 25 jan. 2014.

PIATIGÓRSKI, A. M. O mundo dos símbolos da antiga cultura budista. Trad.: Lucy Seki. In: SCHNAIDERMAN, Boris (Org.). *Semiótica russa*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PIGLIA, Ricardo. Tres propuestas pa el próximo milênio (y cinco dificultades). *Revista Casa de las Américas*, Cuba, n. 222, jan./ mar. 2001. Disponível em: <<http://www.casa.cult.cu/publicaciones/revistacasa/222/piglia.htm>> Acesso em: 12 fev. 2014.

PIZARRO, Ana. *O sul e os trópicos: ensaios de cultura latino-americana*. Trad. Irene Kallina e Liege Rinaldi. Niterói: Ed.UFF, 2006.

PLATÃO. *A República*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1965. v. 2.

PLATÃO. *A República*. São Paulo: Martin Claret, 2003.

POE, Edgar Allan. “A Filosofia da Composição”. *Ficção Completa, Poesia e Ensaios*. 3. ed. Trad. O. Mendes ; M. Amado. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1981, p. ~~911-920~~.

PREFÁCIO. In: *E-DICIONÁRIO de termos literários*. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=389&Itemid=2>. Acesso em: 10 jan. 2014.

RAMOS, Jacqueline. *Risada e meia: comicidade em Tutaméia*. 2007. Tese (Universidade de São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada). São Paulo, 2007. Disponível: <www.teses.usp.br/teses/disponiveis/.../TESE_JACQUELINE_RAMOS.pdf> Acesso em: 10 jun. 2015.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

REUTER, Yves. *A Análise da Narrativa; o texto, a ficção e a narração*. 3.ed. Trad. Mário Pontes. Rio de Janeiro: DIFEL, 2011.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010. vol. 1.

RODRIGUES, Camila. *Mãos vazias e pássaros voando: Memória, invenção e não-história em Tutaméia: Terceiras Estórias*, de João Guimarães Rosa. 2009. 147f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-25082009-234651/>> Acesso em: 17 jan. 2010.

RÓNAI, Paulo. Tutaméia. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/INL, 1991. (Coleção Fortuna Crítica 6). p. 527-535.

_____. Os prefácios de Tutaméia. In: ROSA, João Guimarães. *Tutaméia; (Terceiras Estórias)*. 8. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 14-20.

_____. Os prefácios de Tutaméia. In: ROSA, João Guimarães. *Tutaméia; (Terceiras Estórias)*. 8. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 21-27.

RONCARI, Luís Dagoberto de Aguirra. *O Brasil de Rosa: mito e história no universo rosiano: o amor e o poder*. São Paulo: Unesp, 2004.

ROSA, João Guimarães. *Tutaméia; (Terceiras Estórias)* (1967). 8. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SANTOS, Adilson dos. A “despedidosa dose” de João Guimarães Rosa. *Revista Investigações*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, v. 21, n. 1, jan, 2008. Disponível em: <http://www.revistainvestigacoes.com.br/Volumes/Vol.21.1/a-despedidosa-dose_Adilson-Santos_art.05ed.21.pdf> Acesso em: 27 ago. 2009.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Modernidade, identidade e cultura de fronteira. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. São Paulo: Cortez Editora, 1995.

SANTOS, Livia Ferreira. A Desconstrução em Tutaméia. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/INL, 1991 (Col. Fortuna Crítica 6). p. 536-561.

SIMÕES, Irene Gilberto. *Guimarães Rosa: As paragens mágicas*. São Paulo: Perspectiva; MCT; CNPq, 1988.

SOUZA, Ricardo Timm de. Três teses sobre a violência - Violência e alteridade no contexto contemporâneo, algumas considerações filosóficas. In: *Civitas – Revista de Ciências Sociais*, PUCRS, ano 1, nº 2, dez/2001, p. 7-10.

SPERBER, Suzi Frankl. *Caos e cosmos: leituras de Guimarães Rosa*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1976.

STOUGH, Charlotte. *Sexto Empírico*. Trad. Jaimir Conte. Disponível em: <<http://conte.prof.ufsc.br/txt-stough-critica.pdf>>. Acesso em 10 jun. 2012.

TODOROV, Tzvetan. *Poética da prosa*. Trad.: Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

VASCONCELOS, Sandra Teixeira Guardini. Vozes do centro e da periferia. In: FANTINI, Marli (Org.). *A poética migrante de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008 (Coleção Invenção).