

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

Ana Paula Peixoto da Silva Lima

Mire e veja adiante: o modo de narrar anedótico em Tutameia

MESTRADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

São Paulo

2021

Autorizo exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta Dissertação por processos de fotocopiadora ou eletrônicos.

Assinatura _____

Data _____

E-mail _____

Sistemas de Bibliotecas da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo –
Ficha Catalográfica com dados fornecidos pelo autor

L732 Lima, Ana Paula Peixoto da Silva Mire e veja
adiante: o modo de narrar anedótico em Tutameia /
Ana PaulaPeixoto da Silva Lima. -São Paulo:
[s.n.], 2021.
124p ; 29,7 cm X 21 cm cm.

 Orientador: Elizabeth da Penha Cardoso.
Dissertação (Mestrado)-- Pontifícia Universidade
Católica de São Paulo, Programa de Estudos Pós
Graduados em Literatura e Crítica Literária.

 1. Anedota. 2. Guimarães Rosa. 3. Teoria do
conto. 4. Tutameia. I. Cardoso, Elizabeth da
Penha. II. Pontifícia Universidade Católica de São
Paulo,
Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária. III. Título.

CDD

Ana Paula Peixoto da Silva Lima

Mire e veja adiante: o modo de narrar anedótico em Tutameia

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção de título de MESTRE em Literatura e Crítica Literária, sob a orientação da prof^a. Dra. Elizabeth da Penha Cardoso.

São Paulo

2021

Ana Paula Peixoto da Silva Lima

Mire e veja adiante: o modo de narrar anedótico em Tutameia

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção de título de MESTRE em Literatura e Crítica Literária, sob a orientação da prof^a. Dra. Elizabeth da Penha Cardoso.

Aprovado em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Heitor e Oliver,
heróis na Literatura,
filhos amados, tornaram a vida bela.

William,
sem poesia,
com amor, buscamos transcender.

Mariana e Raphael,
amizade com abraço,
irmãos, encontro, parada, chegada.

Mãe e pai, Cida e Pedro,
desde início e sempre,
porque tudo começou com um sim

Agradecimentos,

Agradeço à minha família, pois sem eles, essa trajetória teria sido impossível.

Agradeço à professora Dra. Elizabeth Cardoso, minha orientadora, ouvinte atenta, sempre acolhedora e sincera.

Ao professor Dr. Maurício da Silva e à professora Dra. Diana Navas pelas valiosas observações feitas durante a IV Mostra de pesquisas em andamento e no exame de qualificação.

Agradeço à querida Ana Albertina, anjo durante toda a trajetória, por todo carinho e apoio desde O Primeiro dia.

Agradeço às queridas professoras do departamento de Literatura e crítica literária, mulheres admiráveis pelo posicionamento crítico e bons momentos partilhados no decorrer das aulas e encontros.

E a Deus, que torna todas as coisas possíveis.

Passarinho que se debruça

- O voo está pronto!

Guimarães Rosa

Epigrama nº1

Pousa sobre esses espetáculos infatigáveis

uma sonora ou silenciosa canção:

flor do espírito, desinteressada e efêmera.

Por ela, os homens te conhecerão:

por ela, os tempos versáteis saberão

que o mundo ficou mais belo, ainda que inutilmente,

quando por ele andou teu coração.

Cecília Meireles

Resumo

O presente estudo tem como proposta investigar quais são os elementos discursivos que compõem a anedota de abstração e os efeitos de sentidos gerados devido à presença recorrente desses recursos nos contos de “*Tutameia- Terceiras Estórias*”, de Guimarães Rosa. Para tanto, procedemos um exame da fortuna crítica, em especial, sobre o primeiro prefácio, “*Aletria e Hermenêutica*”, em virtude das reflexões estéticas apresentadas por Guimarães Rosa a respeito da composição da anedota de abstração e da teoria do conto, uma vez que são consideradas pelo autor como um subgênero do conto. Ademais, observamos que o conto rosiano desdobra-se em diversos planos narrativos e acessa a diferentes dimensões do real por meio desse recurso. Desse modo, parte do sentido do texto está em um plano diferente do da narrativa principal e, ao utilizar a anedota de abstração, o autor contorna a ausência da onisciência do narrador e fluxo de consciência para sugerir uma nova maneira de se aproximar das emoções e sentimentos das personagens. Com base nessa premissa, investigamos, de forma qualitativa, as principais características da anedota da abstração levando em conta as relações desse gênero com a anedota, o cômico e a estética do conto. Para tanto, foram utilizados os conceitos palavra bruta, palavra essencial e neutro de Maurice Blanchot; a definição “fora” de Maurice Blanchot, Michel Foucault e Gilles Deleuze; a concepção da vontade de verdade de Michel Foucault; os procedimentos do cômico e da linguagem cômica de Henri Bergson; e a teoria do conto de Ricardo Piglia, Cleusa Rios Passos e Regina Pontieri. Nesta pesquisa, a análise dos contos “*Estória nº 3*”, “*Faraó e a água do rio*” e “– *Uai, eu?*” demonstraram que a anedota de abstração é a proposta estética de Guimarães ao conto moderno, visto que há uma narrativa aparente. No entanto, são os elementos discursivos da anedota de abstração que acessam a estória secreta e revelam a outra dimensão do real nos fazendo sentir aquilo que nos deseja contar.

Palavras-chaves: Literatura brasileira, Guimarães Rosa, anedota, teoria do conto, Tutameia.

Abstract

This study investigates the discursive elements that compose the abstraction anecdote and what are the effects of meanings generated due to the recurrent presence of these resources in the tales of “*Tutameia - Terceiras Estórias*”, by Guimarães Rosa. For this purpose, we proceeded to an examination of critical fortune, in particular, on the first preface, “*Aletria e Hermenêutica*” due to the aesthetic considerations presented by Guimarães Rosa on the composition of the abstraction anecdote and the theory of the short story, since they are considered by the author as a sub-genre of the short story. Furthermore, we consider that the Rosian tale unfolds in several narrative planes and accesses different dimensions of the real through this resource. Thus, part of the meaning of the text is on a different plane from the main narrative and by using the abstraction anecdote, the author bypasses the absence of the narrator's omniscience and stream of consciousness to propose a new way of accessing emotions and characters' feelings.

Based on this premise, we investigate, in a qualitative way, the main characteristics of the abstraction anecdote considering the relations of this genre with the anecdote, with the comic, and with the aesthetics of the short story. For this purpose, the concepts crude word, essential word, and neutral by Maurice Blanchot were used; the concept outside Maurice Blanchot, Michel Foucault and Gilles Deleuze; Michel Foucault's will of truth conception; Henri Bergson's comic procedures and comic language; and the theory of the short story by Ricardo Piglia, Cleusa Rios Passos and Regina Pontieri. In this research, the analysis of the tales “*Estória nº 3*”, “*Faraó e a água do rio*” e “*–Uai, eu?*” demonstrated that the abstraction anecdote is Guimarães' aesthetic proposal for the modern tale since there is an apparent narrative, however, it is the discursive elements of the abstraction anecdote that access the secret story revealing the other dimension of the real making us feel what you want to tell us.

Key-words: Brazilian literature, Guimarães Rosa, anecdote, theory of the short story, Tutameia.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
------------------	----

Capítulo 1 – A anedota

1.1 A anedota, o riso e a sombra do discurso.....	25
1.2 A anedota e sua relação com o conto	41
1.3 A anedota e a anedota de abstração de Guimarães Rosa	49

Capítulo 2 – A anedota de abstração, um espaço literário

2.1 A palavra bruta e a palavra essencial	57
2.2 O fora para Blanchot, Foucault e Deleuze	62
2.3 Sobre os modos de narrar em Guimarães Rosa	70
2.3.1 A digressão	72
2.3.2 Reminiscência e devaneio	73
2.3.3 Micronarrativas e <i>Mise en abyme</i>	76
2.3.4 Desenredo	81

Capítulo 3 – Convosco componho: o modo de narrar anedótico

3.1 Guimarães Rosa, uma potência estética.....	83
3.2 “Estória nº3” – Dia em que não caiu em si	86
3.3 “Faraó e a água do rio” – Todos juntos, carregando cada um sua sina	97
3.4 “ – Uai, eu?” – Sim, você mesmo	96

Considerações finais.....	113
----------------------------------	------------

Referências	119
--------------------------	------------

Introdução

A prosa poética de Guimarães Rosa inspira paixões e muitas pesquisas. Escritor da Terceira Geração Modernista, sua prosa, ao mesmo tempo em que dialoga com os ideais propostos pelo movimento, assume contornos únicos. Seu primeiro livro, “*Magma*”, foi publicado em 1936, sob o pseudônimo *Viator* e recebeu o prêmio da Academia Brasileira de Letras no ano seguinte, 1937. Porém, foi desconsiderado pelo próprio autor do conjunto de sua obra. Em 1946, lançou “*Sagarana*”, um livro de contos, bem recebido pela crítica. Após dez anos de silêncio, em 1956, ele nos entrega “*Corpo de Baile*”, um livro de novelas aclamado, mesmo assim foi ofuscado pelo irmão famoso “*Grande Sertão: Veredas*”, romance que o consagrou. Em 1962, editou “*Primeiras Estórias*”, livro de contos e, no ano de 1967, surge “*Tutameia - Terceiras Estórias*”. Após a morte do escritor, foram publicados “*Estas estórias*” (1969), “*Ave, palavra*” (1970) e “*Magma*” (1977).

Considerado como um dos nomes mais expressivos da literatura brasileira, diversas pesquisas são produzidas sobre sua obra até hoje de diferentes correntes críticas e campos de conhecimento. No entanto, Pacheco (2001) evidencia que a maioria da fortuna crítica se concentra na investigação da obra “*Grande Sertão: Veredas*” (1956) e indica que a predileção ocorre devido à semelhança da trajetória de Riobaldo, personagem principal, a um romance de formação, e o aproxima de um *Bildungsroman*. Diante desse contexto, frisa a importância de estudos sobre “*Primeiras Estórias*” (1962) e “*Tutameia – Terceiras Estórias*” (1967) para a ampliação da fortuna crítica, sobretudo do conto rosiano.

Nessa dissertação, o que nos interessa é a investigação da anedota de abstração como gênero literário, cuja teoria foi apresentada nos prefácios de “*Tutameia*”, e dos contos desenvolvidos à luz dessa proposta. A derradeira obra é composta por quarenta contos breves, de cinco a três páginas e a respeito dos textos paira a seguinte fama: contos difíceis, um ponto fora da curva no conjunto da obra rosiana e, por isso, foram recepcionados com silêncio pela crítica e público. Entretanto, de acordo com Ronai (2017), em uma confissão Rosa afirma que “[...] dava a maior importância a esse livro, surgido em seu espírito como um toque perfeito”, e que “[...] colocou tudo de si nele” (ROSA, 2017, p.14). Logo no sumário, por intermédio de uma citação do filósofo Arthur Schopenhauer “Daí, pois, como já se disse, exigir a primeira leitura paciência, fundada em certeza

de que na segunda, muita coisa, ou tudo, se entenderá sob luz inteiramente outra” (ROSA, 2017, p. 5), o leitor é advertido sobre o tom que prevalecerá nele: um desafio à interpretação.

Além disso, diversos elementos presentes nas narrativas são citados como responsáveis pelo distanciamento entre o público, crítica e obra, tais como a estrutura da narrativa, organização das sentenças, imagens construídas ao longo dos textos, situações narradas, os desfechos inesperados, a presença do cômico e de quatro prefácios, algo inédito para Guimarães, distribuídos ao longo da obra, escritos em itálico, contrapondo-se aos contos.

Nunes (2017) os considera “[...] poeticamente ordenados [...]” (NUNES, 2017, p. 116), dos quais o teor visa debater o fazer ficcional, em virtude que o narrador fornece indícios, pistas, veredas que conduzem à compreensão da poética rosiana, em especial a do livro que destoa das obras anteriores. Logo, termos como livro-testamento e ideário estético ganharam força. Ademais, Andrade (2010) sublinha que Rosa, diferente de outros nomes do Modernismo brasileiro, não era ensaísta e poucos são os documentos preservados ou disponíveis ao público, sendo que o tema revela faces de sua criação poética, o que torna os prefácios ainda mais valiosos.

No primeiro prefácio “*Aletria e hermenêutica*”, escrito especialmente para a abertura do livro, Rosa teoriza sobre a anedota de abstração, um subgênero do conto. O autor toma como ponto de partida a anedota, uma forma simples de acordo com Jolles (1976), a qual carrega o estigma de ser um gênero inferior, pela sua ligação com o cômico, dos temas abordados, da presença do grotesco, caricatura, burlesco, simplicidade do enredo, das personagens comuns representadas e por faltar-lhe a catarse, a educação das emoções. Entretanto, atribui-lhe um caráter elevado, ao declarar que não considera a anedota e o chiste coisas rasas e ordinárias, pelo contrário, entende que por meio deles pode-se chegar à poesia e transcendência.

Os contos foram de início publicados em uma revista médica semanal chamada “Pulso”, entre os anos de 1965 e 1966. Gama (2008), em “Sobre o que não deveu caber: repetição e diferença na produção e recepção de *Tutameia*”, investigou as cartas enviadas à edição da revista pelos leitores. O assunto principal de muitas delas são queixas explícitas sobre os temas tratados, a maneira de narrar e a dificuldade de interpretação dos contos.

A crítica, por sua vez, ficou dividida. Uma parte aceitou a obra por estar atenta aos elementos de composição e estrutura da narrativa, tais como Teles (s/d), Linhares (s/d) e Hohlfeldt

(1988), que viam na formulação da anedota de abstração a mais perfeita teorização do conto moderno brasileiro e uma magnífica produção original baseada nos conceitos elencados nos prefácios. Por outro lado, os que contestaram a obra, alegaram que os contos negam a supressão da mimese realista e substrato mágico, elementos consagrados na recepção anterior de Guimarães Rosa. Hansen (2007) aponta o fato da forma e conteúdo frustrarem as tentativas habituais do leitor de sobrepor as anedotas de abstração às maneiras de representação já conhecidas.

Nesse sentido, Ronai (2017) interpreta que os contos de “*Tutameia- Terceiras Estórias*”, do ponto de vista estético, mantêm-se fiel à fórmula rosiana. Apesar disso, apresentam novas veredas, isso porque os contos breves são episódios cheios de carga explosiva, elipses, subtendidos e diferente das narrativas anteriores. Não são os neologismos, são as ousadias sintáticas as responsáveis por grande parte do espanto e efeito de sentido, além disso, destaca:

Estonteado pela multiplicidade dos temas, a polifonia dos tons, a formigar de caracteres, o fervilhar de motivos, o leitor naturalmente há de, no fim do volume, tentar uma classificação das narrativas. É provável que a ordem alfabética de sua colocação dentro do livro seja apenas um despistamento e que a sucessão delas obedeça a intenções ocultas. Uma destas será a alternância, pois nunca duas peças semelhantes se seguem. A instantâneos mal-esboçados de estados de alma sucedem densas microbiografias; a patéticos aos de drama rápidas cenas divertidas; incidentes banais do dia a dia alternam com episódios lírico-fantásticos. (RONAI, 2017, p. 21).

Para Ronai (2017), o romancista Rosa triunfou no gênero menor ao elaborar, a partir da constante oposição, contos que revelam uma antonímia metafísica que aludem a uma nova modalidade de ser ou agir e manifestações positivas do que não é.

Silva (2011) junta-se ao grupo que veem nos prefácios um intento teorizador, já que demonstram a visão rosiana sobre a tônica do conto, suas linhas estruturais e como ele o praticava. Em linhas gerais, expõem que o autor revolucionou o gênero ao transgredir convenções linguísticas e literárias. Ademais, demonstrou técnica e engenhosidade para realçar característica do conto, ao mesmo tempo em que usou como base as formas simples como anedota, fábula, advinha, mito e, mantendo-se fiel a seu estilo, as tradições populares.

A pesquisadora, inclusive, compreende que essa inquietação teorizadora reflete a mais genuína experiência do conto moderno brasileiro, pois o autor deseja fundir preocupações estéticas ao denso tecido literário. Dessa forma, para a pesquisadora, Guimarães coloca o conto em um lugar privilegiado, ao lado da poesia. Para compreender a anedota, cabem as concepções de Bergson

(1983), Blanchot (2018) e Freud (2017) sobre o gênero. Eles percebem o gênero cômico como uma forma de combater a repressão, de construir no sujeito a elasticidade necessária imposta pelas regras da vida em sociedade ou uma maneira de revelar o juízo lúdico. Vale ressaltar que a simplicidade e menoridade se contrapõem à discussão interdisciplinar em torno do tema, a linguagem inserida no processo de construção de uma simples piada que envolve condensar e deslocar sentidos (FREUD, 2017), para despertar o riso, provocar efeitos inesperados (BERGSON, 1983), revelar o escondido (BLANCHOT, 2018) e o poder de desatar os nós da linguagem, da ética ou da lógica, (JOLLES, 1976, p. 207). Portanto, além de transpor as características específicas do gênero anedota, Rosa articula nos quatro prefácios acerca das possibilidades do novo gênero.

Ao sugerir a teoria da anedota de abstração, o narrador discorre a respeito da importância e finalidade do cômico, do nada residual, chiste e simplicidade da anedota na criação de histórias, da literatura, cita suas referências literárias e filosóficas e a defende a leitura da vida no seu *suprassenso* para atingir, desse modo, o sublime. Ademais, justifica a oposição entre a história e a História, reafirma a aproximação da história com a anedota, um texto leve, curto, sutil, mas com sentido potente, se a linguagem for manipulada de maneira correta. Em defesa da imaginação e literatura, Guimarães cria um novo gênero, a anedota de abstração, “[...]de onde se quer tirar o leite que a vaca não prometeu. [...]” (ROSA, 2017, p. 25) e espera-se que o não senso reflita por um triz o mistério que nos envolve e cria.

Costa Lima (1963) discorre sobre a força da linguagem na prosa rosiana e apresenta uma peculiaridade pouco estudada pela fortuna crítica: a outra categoria de apreensão estética da realidade pelo modo de narrar anedótico, característica potencializada no conto e crucial para compreender a prosa rosiana como um todo. Essa marca está presente em todos os textos do autor desde o início, impermeada no discurso de modo que permite o acesso a outras dimensões do real e acrescenta uma descrição imprecisa e cumulativa que aparece durante o desenvolvimento técnico da narrativa. Esse aspecto forma imagens que não se diluem nem se acumulam ao enredo, paradas em si mesmas, mas que produzem um conteúdo latente.

Desse modo, ocorre uma ampliação do sentido da narrativa, pois a focalização do indivíduo ultrapassa os limites de seu comportamento visível, consciente e essas figuras do mundo sensível – suprassensível - se desdobram em várias percepções, as palavras tecem narrativas simultâneas e revelam as diversas dimensões do real.

Tendo em vista essa relevância do tema que esta pesquisa apresenta a pergunta: Quais são os elementos discursivos que criam a anedota de abstração e de que modo a anedota de abstração acessa a outra dimensão do real nos contos de “*Tutameia – Terceiras Estórias*”? Nessa trajetória, consideram-se a natureza, as funções e interdisciplinaridade da anedota, conforme as ideias apresentadas no prefácio “*Aletria e hermenêutica*”. Também se levou em conta: a natureza e as funções do conto, em especial, a do conto moderno, e a natureza e função da linguagem literária. Entende-se igualmente que as discussões feitas nos outros prefácios podem ser lidas como orientações estéticas.

Trabalha-se com a hipótese de que a prosa do conto rosiano utiliza a anedota de abstração para construir a outra dimensão do real, na qual são registradas a realidade psíquica das sensações e emoções, uma vez que diferente de alguns modernos, seus textos não privilegiam a sondagem psicológica, não aplicam a onisciência do narrador nem do fluxo de consciência. Soma-se ao quadro um outro aspecto, para Bosi (2015), a experiência estética de Guimarães Rosa pretende renovar por dentro o ato de escrever, o que resulta em outra construção da realidade e proposta estética. Sendo assim, por meio da linguagem, Rosa propõe um outro mundo e um outro modo de fazer ficção.

Portanto, o objetivo desse mestrado é compreender como a anedota de abstração possibilita o acesso a outra dimensão do real e de que forma esse modo de narrar consegue ir além da ação e trazer o que ocorre, simultaneamente, dentro e fora das personagens utilizando novos procedimentos de linguagem e de que jeito eles atuam no texto literário.

Hansen (2007) entende a anedota de abstração como um dispositivo mínimo, regido pela lógica do paradoxo que desarma o lugar-comum e o automatismo. Logo, o gênero não deve ser reduzido à piada ou mesmo à anedota simples, porque foi transformado em razão das inovações estéticas e estruturais realizadas pelo autor ao ser incorporada ao projeto de “*Tutameia – Terceiras Estórias*”. O crítico acrescenta que esse modelo estético recusa as intercepções clássicas e realistas de representação, que tomam como mediação os modelos e não os mecanismos produtos de sentido. Esse fato se deve à mimese leva como pressuposto a dualidade entre o real e o representado, já a anedota de abstração aspira a transcendência e renuncia a História.

O olhar de Silva (2020) recai sob outros aspectos da anedota de abstração e aponta a posição do narrador que ora zomba, ora homenageia o pensamento grego, questiona a contradição binária

do verdadeiro ou falso – cuja origem também remete ao pensamento grego –, reforça o retorno do mito para explicar, justificar e confirmar a natureza catastrófica dos seres e a importância da imprecisão espacial e temporal na criação desse diferente universo ficcional. O pesquisador afirma que as narrativas sugerem uma ruptura com o pensamento realista bucólico e disserta a respeito do chiste na composição do significado. Elas inserem disjunções na lógica ao sugerirem definições opostas ao esperado e, por isso, ampliam os efeitos de sentido do texto. E, por partilharem táticas de enunciação com a poesia nas anedotas de abstração, as linguagens cômica e poética mesclam-se, atuam lado a lado para atingir o efeito da transcendência.

Bueno (2013) acrescenta que a leitura no processo de composição do efeito da transcendência é um componente essencial. No entanto, existe a dúvida se ele é operado no ato da leitura ou no ato da escrita. De qualquer forma, a estudiosa defende que ler os contos de “*Tutameia – Terceiras Estórias*” é um exercício mental e exige uma leitura vivencial para poder captar o sentido pretendido e não o aparente das estórias.

Ademais, o tom satírico presente no primeiro prefácio evidencia igualmente os funcionamentos da linguagem na construção da anedota de abstração. Isso porque o narrador provoca reflexões importantes sobre o fazer artístico, entretanto, opta por ilustrá-los com piadas e anedotas. Nota-se nos exemplos uma junção de procedimentos das linguagens cômica e poética associadas à lógica do absurdo, na qual o resultado varia entre o choque, o estranhamento e o incompreensível. Porém, o novo gênero cogita viabilizar a desautomatização do olhar, conduzindo-o à releitura do que se apresenta no texto ficcional e, assim, propiciar a descoberta de novas formas de pensar ou de pensar além do que se conhece e ser capaz de aplicar aspectos da realidade que o olhar comum não capta, a outra dimensão do real ou as realidades simultâneas.

Nesse processo de reflexão sobre anedota e sua transformação na forma de narrar, o modo de narrar anedótico, teremos respaldo teórico em autores que buscaram compreender o papel da linguagem no processo de edificação do universo literário, de teóricos da poética do conto e estudos do cômico.

Para interpretar a anedota, o ponto de partida serão as formulações teóricas elaboradas por André Jolles (1976), apresentadas no livro “Formas simples”, no qual o linguista as entende como uma disposição mental emaranhada no discurso, presente em todos os tempos e culturas. Jolles (1976) coloca que essa forma simples é capaz de desfazer todos os modos discursivos, porque é,

na verdade, um jogo linguístico, que carrega consigo o fundamento de desatar nós. Sua presença legitima-se diante de algo que precisa ser arrebatado, criticado ou repreendido. Para mais, a anedota une-se ao chiste, tal qual o entende Sigmund Freud (2017), pois este mecanismo é utilizado pelo inconsciente para aliviar tensões e atuar como juízo lúdico, diante de uma repreensão, um comportamento social reprovável. Desse modo, chistes são jogos de palavras ou ideias que, por vezes, conduzem ao riso, graças ao ineditismo, ao deslocamento inesperado de sentido, porém o efeito esperado é o choque, a surpresa e a reflexão.

Bergson (1983), por sua vez, investiga o que pretende o cômico. Seu questionamento parte da tentativa de apreender um fenômeno humano de difícil conceituação, o riso, capacidade humana, fruto da inteligência pura que se destina aos homens iguais. Contudo, para que seja observado, precisa manifestar-se por meio do cômico através de um de seus gêneros. Por isso, o autor analisa os pormenores dos procedimentos do cômico, do seu discurso, da estrutura do padrão do gênero, uma vez que contempla várias – farsa, blague, comédia, anedota, piada - e o autor cômico. Ele, por sinal, é elemento principal na construção da comicidade, posto que seu espírito sagaz é capaz de explorar as contradições do mundo, apresentar os conceitos e as ideias envolvidas ou apontar os causadores do vício e, por meio das personagens, expor ludicamente aos expectadores ou leitores com o objetivo de provocar ou promover uma transformação. A estrutura do gênero e trama é acessível, porém sua força reside na linguagem, no símbolo e implicação do outro na composição do sentido do texto. Assim, para o filósofo, a comédia é um brinquedo que imita a vida.

Já Maurice Blanchot (2018) e Ricardo Piglia (2004) abordam a anedota sob o prisma da estrutura da narrativa, porque a entendem como a matéria sobre a qual o escritor debruça-se para produzir o texto literário. A anedota faz parte do modo de narrar de cada autor e está fortemente relacionada ao efeito expressivo obtido a partir da escolha de um recurso narrativo. Além dessa aproximação, Ricardo Piglia (2004), autor e crítico literário argentino, julga a anedota como a estrutura base do conto moderno e indica a importância de se compreender de que jeito os diferentes autores a trabalham. Esse detalhe revela traços do estilo individual e, de certa forma, mostra como cada ficcionista elabora sua anedota. Entender esse fato é compreender um pouco mais da estética do conto moderno. Cleusa Rios Passos (2002) ressalta a dificuldade de se estabelecer as configurações do conto diante da imprecisão dos delineamentos do gênero e assinala a influência do olhar à prosa dos ficcionistas a fim de apreendê-lo.

Blanchot (2018) argumenta que houve uma mudança paradigmática na literatura produzida no início do século XX, devido à prosa de Mallarmé, Kafka e Proust, dado que, a crítica literária não poderia utilizar mais as mesmas formas de interpretação, as concepções realistas. Logo, é necessário propor uma mudança nos paradigmas críticos. Portanto, sua concepção rompe com o pensamento vigente e enfatiza o próprio ato de criação, preocupa-se em analisar a realidade própria da narrativa e explorar a relação entre literatura e linguagem. A partir daí, ele se afasta das concepções filosóficas dominantes – o pensamento dialético e cartesiano, bem como sugere um questionamento sobre a noção do texto literário como cópia da realidade e nega que a literatura seja um espelho do mundo. Ele a entende como um mundo desdobrado, em sua outra versão, o fora.

As reflexões sobre o discurso literário elaboradas por Blanchot (2011) acerca dos conceitos “Espaço literário”, a oposição entre “palavra bruta” e “palavra essencial”, “Neutro” e “Fora” são essenciais para compreender de modo que a linguagem possibilita o acesso a outras dimensões do real. Inclusive, contribuem para a investigação em relação à linguagem e como ela atua no processo de construção da outra narrativa, a que acessa outras dimensões do real. Essa busca justifica-se porque parte expressiva da fortuna crítica rosiana, tal como Bosi (2015), Candido (2011), Arrigucci Jr. (1994), Costa Lima (1963), Galvão (2000) e Roncari (2004), declara que por meio da linguagem, Rosa cria um universo a parte.

As discussões sobre a estrutura do conto e a anedota de abstração serão fomentadas pelas pesquisas que investigaram o conteúdo dos prefácios e serão analisadas no primeiro capítulo dessa dissertação, que envolverá um debate a respeito do gênero considerado menor, a anedota. “[...] até que lhe venha nome apropriado, talvez perdoe chamar-se de: anedota de abstração [...]” (ROSA, 2017, p.15), uma transformação de uma modalidade do discurso que, muitas vezes, faz uso de um chiste para obter um texto que ao mesmo tempo que promove a reflexão, questiona a ordem vigente. Aliás, por meio da “anedota de abstração”, Guimarães, ou a voz autoral presente nos prefácios, pretende escanhar os planos da lógica e atingir outros planos de pensamento, a poesia e transcendência.

O ponto de partida dessa investigação são os prefácios - em especial, o primeiro - por ser inédito, escrito especialmente para a abertura do livro e, devido à especificidade do gênero prefácio, importante fonte de informação sobre o texto principal.

Gama (2008) revela que o ponto de partida da crítica de “*Tutameia – Terceiras Estórias*” foram os artigos de Francisco de Almeida Brasil, popularmente conhecido como Assis Brasil, publicados na revista carioca “Período Jornal de Letras”, em 1968. Brasil (1968) apresenta uma leitura que se tornou um paradigma crítico, de que esse seria um “livro-testamento”, “um manual didático” “um ideário estético capaz de lançar luz para a obra rosiana a partir das palavras do próprio autor”. A pesquisadora destaca que, nessa época, era urgente a necessidade decifrar o livro, que foi caracterizado como um enigma. Assis Brasil propõe que os prefácios são chaves de interpretação, uma espécie de luz que organiza toda a obra.

Contemporâneo a Assis, Paulo Ronai (1968), ao falar sobre “Os prefácios de Tutameia”, no mesmo ano, não os entende como um testamento e muito menos não defende nenhum posicionamento crítico em relação a eles. O leitor mais próximo de Rosa reconhece que há neles uma discussão sobre “[...]a profissão de fé e da arte poética” (RONAI, 2017, p.14), porém, não as relaciona ao posicionamento do autor. O que ele sugere, de fato, é um questionamento, se não seriam os prefácios uma maneira de submeter a crítica a uma corrida de obstáculos e provocação.

Livia Santos (1991), em “A desconstrução de Tutameia”, concorda com a ideia de que livro todo é um testamento e o considera o auge na carreira do autor em virtude do seu grande valor estético e peculiar processo de criação e organização do material linguístico. A estudiosa analisa o conto “Curtamão”, em linhas gerais, narra a estória da construção de uma escola que pelo motivo de uma série de intercorrências durante esse processo, é edificada de trás para frente. De acordo com Santos (1991), o conto é uma metáfora que simboliza o projeto estético de Guimarães Rosa, ou seja, a partir de “*Tutameia – Terceiras Estórias*” é possível “olhar para traz” e reanalisar o conjunto da obra.

Outra maneira de entender os prefácios é apresentada por Mary Lou-Daniel, em 1968, no estudo “João Guimarães Rosa: Travessia literária”, sob o ponto de vista da estilística. A pesquisadora aponta a importância do livro no conjunto da obra porque ao mesmo tempo em que os procedimentos linguísticos se assemelham aos usados em obras anteriores, outros surgiram, como a concisão, que não se encontra somente na brevidade dos contos, mas também na escolha

das palavras, frases, na sintaxe dos períodos e eliminação das sintaxes extensas. Essa leitura situa-se com as afirmações de Ronai ao compartilhar com o público as confissões feitas pelo autor sobre o processo de construção dos contos, Guimarães, ao referir-se a respeito das palavras utilizadas, informa que foram: “[...] medidas e pesadas, postas no exato lugar” (RONAI, 2017, p.14). Lou-Daniel (1968) reforça o paradigma de que os prefácios mostram aspectos do “ideário estético” rosiano e ressalta que a inovação desse livro, além do teor dos prefácios, é estabelecer uma interlocução bastante forte com o público leitor.

Para Irene Gilberto (1988), em “Paragens mágicas”, os prefácios seriam estórias como as demais presentes, porém, a inovação estaria no conteúdo, pelo fato que se abre uma discussão acerca das questões da crítica literária e por refletirem sobre a arte, seus procedimentos e meios – pauta e característica importantes da arte moderna. Outro aspecto observado pela pesquisadora é o cuidado do autor com a organicidade da obra e sua unidade. Assim sendo, uma outra corrente se anuncia: as discussões no que se refere ao próprio fazer literário, já que os prefácios transparecem os mecanismos de produção e são um convite à reflexão sobre a linguagem e seus próprios procedimentos poéticos e metapoéticos.

Francisca de Brito, em 2013, publica “A metaficção em *Tutameia*: contos e prefácios em diálogos com uma teoria ficcional”. Aqui sua linha de raciocínio segue que os contos da obra revelam, de modo proposital, os mecanismos de produção estética por meio dos prefácios, citações, epígrafes e organização do livro: índice em ordem alfabética, prefácios dispostos sob a mesma lógica dos índices, arranjo dos prefácios interrompidos apenas pelas letras JGR – uma possível referência ao nome do autor - e a inversão do título ao término do livro.

Sobre essa questão, Davi Lopes (2001), em “Prefácio: *Tutameia*”, afirma que os elementos presentes no índice ao término do livro, “Índice de releitura” e uma citação de Shopenhauer “Já a construção, orgânica e não emendada, do conjunto, terá feito necessário por vezes ler-se duas a mesma passagem” (ROSA, 2017, p. 231) sugerem que as segundas estórias seriam as de *Tutameia*, resultado da primeira leitura, já as *Terceiras*, da releitura.

Brito (2013) disserta, inclusive, sobre as inúmeras citações feitas ao longo da obra que remetem ao universo literário e leitor¹ de Rosa: Chaplin, Tolstói, Sêneca, Shopenhauer, Turguêniev, Platão, Kafka, Dostoiévski, Vinícius de Moraes, Gilberto Fryre – dentre outros.

Caramuru, em 2007, no artigo, “Tutameia (terceiras estórias): a derradeira obra de João Guimarães Rosa”, traz ao debate o conteúdo dos prefácios, contudo sugestiona um questionamento, ao considerar a voz presente nos prefácios como uma voz ficcional e não como a do autor João Guimarães Rosa. Essa voz atua como um pseudoautor, que dialoga com outros, diferentes criações artísticas, ao mesmo tempo em que questiona a tradição e tempo, além de trazer novas propostas às realidades ficcionais. Caramuru (2007) também entende que o processo de edição da obra de Guimarães demonstra uma clara intenção de criar uma oposição entre o texto ficcional e o metaficcional, graças à configuração gráfica do texto – os prefácios são escritos em itálico, forte indício de que os textos deveriam ser lidos de maneiras diferentes.

Brito (2013) reforça a leitura sobre o caráter metaficcional da obra e indica que os prefácios disponibilizam indicadores teóricos e metodológicos que orientam o leitor. Em linhas gerais, a pesquisadora trata as características predominantes em todos os contos presentes, tais como a ausência de um desfecho definitivo, a abertura à imaginação, o tempo remoto parecido ao dos contos de fada, o espaço indefinido, atualizados pelo humor, ironia, blague, chiste, cuja temática aborda aspectos da experiência humana, além da reflexão a respeito da angústia de estar no mundo, uma pauta importante da contemporaneidade. O leitor é convidado à participação ativa através da fantasia, transfiguração da realidade reconfigurada durante o ato da leitura, o que lhe permite extrapolar as referências da mimese criando um circuito entre o real e o imaginário que fundamenta o jogo do texto.

Um conto que pode auxiliar no processo de reflexão sobre o que afirma Brito (2013) é “*Desenredo*” (ROSA, 2017, p. 63). Nele, o narrador conta aos seus ouvintes a história de Jó Joaquim, um homem apaixonado que flagra a mulher com um amante e, de acordo com os costumes, deveria ter lavado sua honra com sangue, mas “de amor não a matou” (ROSA, 2017, p. 64). Ele apenas a expulsou de casa porque precisava prestar contas à sociedade que “aplaudiu e

¹ Susy Frankl Sperber, em 1976, publicou o livro “Caos e Cosmos”, um estudo desenvolvido a partir das obras presentes na biblioteca de João Guimarães, o qual o intuito é investigar o leitor literário Guimarães Rosa.

reprovou, o povo repartido” (ROSA, 2017, p. 64), – resta saber se a reprovação era porque ele não a matou ou não a perdoou, fato que não é revelado ao leitor – a decisão fez dele um “homem inédito e poeta” (ROSA, 2017, p. 64). O que protagonista não esperava era a tristeza que tomaria conta de seu coração “suas lágrimas corriam atrás dela, como formigas brancas” (ROSA, 2017, p. 64). E eis que narrador faz o seguinte comentário: “Sábio sempre foi Ulisses, que começou por se fazer de louco” (ROSA, 2017, p. 64). Nesse momento, a narrativa tem o seu ponto de virada, de homem traído, Jó Joaquim embarca em aventura para “redimir a mulher, à conta inteira” e o narrador prossegue “cumpria-lhe descaluniá-la, obrigava-se por tudo. Trouxe à boca de cena do mundo, de caso raso, o que fora tão claro como água suja. Demonstrando-o, amatemático, contrário ao público pensamento e à lógica, desde que Aristóteles a fundou. O que não era tão fácil como refritar almondegas.” (ROSA, 2017, p. 65).

Nesse conto estão presentes vários processos ficcionais desenvolvidos nos prefácios, no entanto, cabe lembrar que a força dos neologismos como “descaluniá-la, amatemático”, da inversão sintática “público pensamento” e do título “*Desenredo*”, são um convite ao leitor e exigem sua participação ativa diante de um trabalho particular com a linguagem que consegue desautomatizar o olhar de quem lê e suscitar uma reflexão em relação ao papel das palavras e de que maneira elas atribuem sentido ao texto. Além de extrapolar os limites da mimeses, uma vez que, no início, Jó segue padrões sociais, no momento em que opta por expulsar a mulher adúltera, comportamento esperado de um homem da sociedade brasileira patriarcal, a narrativa transforma-se para o início da jornada de “operar o passado – plástico e contraditório. Criava uma nova realidade, mais alta. Mais certa?” (ROSA, 2017, p. 65). Assim sendo, Jó Joaquim salva sua mulher da opinião, agora nua, pura e sem culpa e cria um mundo possível para eles.

Jaqueline Ramos (2008), em “Risada em meia: comicidade em Tutameia”, coloca que os prefácios teriam valor de manifestos poéticos, por conta de sua característica transgressora – são quatro prefácios distribuídos ao longo do livro, semelhantes a contos, os quais apresentam força temática, o cômico, sem contar que é resgatam o gênero baixo e o colocam em condição superior. Além disso, Ramos percebe que a voz narrativa é uma máscara autoral, uma maneira de promover uma confusão nos leitores e causar um conflito, pois não se sabe está diante do eu-narrador ou do eu-autor. A estudiosa também defende que os procedimentos do cômico foram incorporados à obra não para obter o riso, porém para provocar a transcendência.

Nunes (2013), Novis (1989) e Galvão (2002) levantam a divisão das narrativas em núcleos temáticos, pois compreendem que há relações e desdobramentos entre elas. Mesmo assim, essa dissertação não pretende seguir essa direção, visto que os critérios de seleção usados pelos críticos foram estabelecidos a partir das personagens ou de temas aparentes – contos de vaqueiros, ciganos, violência e amor. Todavia, a anedota de abstração visa a transcendência, a outra estória obtida através da segunda leitura. Assim sendo, embora a narrativa tenha como centro os ciganos, podem divergir no diz que respeito ao tema porque tudo depende da estória secreta. Eles consideram que as anedotas registram um momento de transformação do personagem – positiva ou negativa, afinal, o que importa é simbolizar a transitividade entre os estados. Seria essa a procura pela representação da transcendência?

A revisão da fortuna crítica de “*Tutameia – Terceiras Estórias*” indica que os estudos desenvolvidos centram-se nos prefácios e nas pesquisas direcionadas aos contos, predomina a leitura, a temática sob prisma de outras disciplinas como a História e a Sociologia. No entanto, faltam estudos que investiguem as anedotas de abstração perante o entendimento estético do conto moderno e demonstrem como o debate estético promovido, pela voz autoral nos prefácios, converteu-se em Literatura, uma preocupação que parte do próprio autor, pois são deles as palavras. “O livro pode valer pelo muito que nele não cabeu” e “*Quod erat demonstrandum*” (O que havia de ser demonstrado) ao término do primeiro prefácio (ROSA, 2017, p. 34) ambas retornam à função da anedota de abstração: sugerir e demonstrar. Sendo assim, nessa dissertação é feita uma leitura do conto levando em consideração a linguagem literária, a palavra essencial mobilizada na construção dessa outra realidade e a anedota de abstração como gênero.

Assimilar as especificidades do conto rosiano é fundamental para tirar das sombras a estética do conto rosiano, ofuscada pela do romance, e analisar em que medida o que ele propôs ao gênero se aproxima e inova a ficção moderna. Deve-se considerar que, embora sua notoriedade se deva em grande parte ao romance “*Grande Sertão: Veredas*”, o conjunto da obra evidencia de modo claro sua predileção pelos contos, impressão confirmada na entrevista concedida a Lorenz (1991). Rosa se considerava um autor de contos críticos e não de romances. Sendo assim, espera-se contribuir para a fortuna crítica da poética do conto rosiano.

O percurso da pesquisa está organizado em três capítulos. No primeiro, as discussões centram-se na anedota e buscam compreender a interdisciplinaridade do gênero ao investigar

relações estabelecidas entre o cômico e o riso, conforme as proposições de Bergson (1983), com a concepção clássica do gênero cômico tendo como horizonte teórico Arêas (1990), com o chiste de Freud (2017), e a estética do conto, por intermédio das discussões feitas por Ricardo Piglia (2004), Maurice Blanchot (2011), Regina Pontieri (2002) e Cleusa Passos (2002).

Nesse capítulo, é apresentada também a conceituação da anedota de abstração, a definição proposta pela voz autoral, bem como o método de composição e sugestão de método de leitura. A voz discorre, inclusive, sobre as discussões que serão propostas por meio das anedotas de abstração e sugere a qual seria a finalidade do gênero.

No segundo capítulo, trataremos a linguagem, tal qual propõe Maurice Blanchot (2011). O filósofo aponta que ela é capaz de fundar um mundo próprio, mediante à palavra essencial, a linguagem do texto literário, que atua de forma semelhante à palavra bruta, a do mundo imediato. O que as difere é o processo de referenciação, enquanto na segunda, o leitor tem como parâmetro o mundo concreto, a realidade imediata. Com a linguagem essencial, ocorre justamente o oposto, o leitor não possui ciência do mundo que se abre, tudo lhe é estranho, negado, o texto se constrói à medida que é lido. Logo, no texto literário predomina o devir, o não saber e, desse modo, a outra realidade é construída com linguagem.

Ademais, a linguagem ocupa papel de destaque na obra rosiana, por receber a atribuição da capacidade de criar e propor um universo ficcional. Em *“Tutameia – Terceiras Estórias”*, ao associar a linguagem poética à cômica, além de poder criar realidades e transcender a lógica, a voz autoral deseja sugerir a leitura da vida no seu “suprassenso”.

O “fora”, mundo criado pela linguagem, também é essencial para compreender como o universo ficcional rosiano, gerado pela anedota de abstração, pode conduzir o homem à transcendência. Maurice Blanchot (2013) recomenda o “fora”, enquanto que Michel Foucault (1999) e Gilles Deleuze (1974) o ampliam. Afora de ser uma nova realidade, por meio do qual é possível resistir às verdades construídas e instituições de poder que as detém, bem como indicar novas formas de pensamento, o “fora” nos faz retornar ao mundo real, nos coloca para pensar sobre ele com intenção de mover os sujeitos, e assim, intervir na realidade e transformá-la.

No terceiro capítulo é realizada a análise dos contos. *“Estória nº 3”*, a narrativa de maior tensão da seleção conta a estória de um casal recém unido pelo destino. O idílio da paixão fora

interrompido pelo valentão Ipanemão, jagunço mais temido da região. Em um ato de desatino, Mira pede que Joãoquerque parta e ela fica à espera do bando. Ele consente e vai embora, entretanto, ao se afastar, imerso na escuridão, decide voltar.

Em “*Faraó e água do rio*”, o narrador compartilha com os leitores a estória da chegada de dois ciganos a uma fazenda centenária para consertar tachos de açúcar. Nesse lugar, moram Senhozório, Sinhantônia, Sinhozinho, Sinhalice e Sinhiza, consumidos pela rotina. Porém, o dia a dia da família é transformado à medida que os ciganos se aproximam dela.

No conto “ –*Uai, eu?*”, conhecemos Dr. Mimoso um médico e Jimirulino, seu acompanhante armado. Os dois viajam pela região atendendo aos chamados dos doentes. Pelo caminho, Dr. Mimoso disserta em relação a diversos saberes, valores morais, juízo de valor e orientações para a vida que impressionam Jimirulino. Um belo dia, são surpreendidos por um bando armado e o fiel escudeiro do doutor reage. Seu fidalgo o abandona à própria sorte

Entre a “razão e a sandice”. O desejo propõe que todas as narrativas de “*Tutameia - Terceiras Estórias*”, diante da beleza e a maneira como refletem o tema desse trabalho, recebam a atenção e, de algum modo, sejam contempladas nessa dissertação. No entanto, é preciso ouvir a razão e reconhecer a impossibilidade de assumir tal tarefa, portanto, trechos de outros contos de “*Tutameia – Terceiras Estórias*” serão utilizados para ilustrar conceitos importantes expostos ao longo desse trabalho.

Capítulo 1 - A anedota

1.1. A Anedota, o riso e a sombra do discurso

Anedotas são breves narrativas de autoria desconhecida, nas quais pessoas reais - geralmente figuras notórias - ou personagens anônimas vivem casos curiosos, pitorescos, jocosos ou de pouca importância. No entanto, esse pequeno enredo mostra-se potente, sendo que sempre

guarda uma mensagem oculta, de modo que o primeiro sentido se abre para um novo e, assim, gera novas possibilidades de leitura.

Embora a palavra seja amplamente evocada e seu sentido sempre remeta à simplicidade, seu significante abrange inúmeras discussões feitas nos mais diversos campos de conhecimento. Conceituá-la para assimilar quais são os elementos discursivos que as constituem não é tarefa simples. Primeiro, porque a anedota é considerada uma das formas de manifestação do humor, o que por sua vez leva a outras duas questões: a interdisciplinaridade em torno do tema e a discussão sobre o riso. Sendo assim, qualquer estudo precisa, antes de tudo, tentar encontrar o fio que desenlaça tantos nós. Por isso, o ponto de partida será a busca pelo sentido próprio do termo.

De acordo com o dicionário Houaiss, a palavra é de origem grega, *anekdótos* e seu sentido mais comum é história engraçada. No entanto, a tradução literal da palavra revela que anedota significa inédito, texto que não foi publicado. Ao longo dos anos, devido às discussões que circundaram o termo, foram incorporadas muitas outras definições, de maneira que os dicionários, atualmente, para explicá-lo, exploram as relações sinonímicas entre anedota e ironia e anedota e piada.

Outro ponto importante a ser considerado na investigação é a variação de seu sentido nas diversas línguas ocidentais. No português brasileiro, o termo designa uma pequena narrativa engraçada, uma piada. Porém, no português europeu, bem como na língua francesa, espanhola e inglesa, o vocábulo assume a interpretação de pequena narrativa irônica, cuja conclusão provoca o riso. Em alemão, há o termo *witz*, que quer dizer piada, chiste, pilhéria, graça e sátira. Inclusive, foi esse o vocábulo utilizado por André Jolles (1976) em suas discussões e formulações teóricas sobre as “formas simples” - ideias norteadoras aos principais estudos produzidos sobre a estrutura linguística do chiste – e por Freud (1905), para discorrer sobre o “Chiste e sua relação com o inconsciente”. Além disso, o dicionário alemão incorporou também ao seu léxico o termo *anekdote*, que alude ao modo de contar uma história engraçada sobre uma personalidade histórica, uma classe social ou uma época.

Une-se à dificuldade de definição lexical, o fato de diversos campos de conhecimento – História, Linguística, Psicanálise, Filosofia e Literatura - terem apresentado explicações sob as

mais diversas perspectivas ao termo, o que reforça a complexidade e importância de compreender essa forma tão peculiar de organizar o discurso. Mesmo assim, há pontos pacíficos - pois todos entendem a anedota como um modo particular de organizar o discurso, uma narrativa que revela um segredo e um jeito de trazer à luz o que antes estava nas sombras.

A anedota acaba por ser objeto de estudo da Filosofia porque é um dos meios de manifestação cômica, que por sua vez, tem sua importância, já que o gênero materializa uma exclusiva capacidade humana, alvo de inúmeras indagações – o riso.

Henri Bergson (1983), em “O riso: ensaio sobre a significação do cômico”, considera o tema um desafio, mas propõe alguns caminhos que elucidam questões acerca do riso e, conseqüentemente, gênero. O filósofo entende que o riso, além de ser uma manifestação do espírito, se associa à inteligência pura, de modo que ele traz à luz pensamentos, críticas sociais, julgamentos reformulados por meio do cômico. Em vista disso, conduz à reflexão e revela aspectos da racionalidade do homem sem a pressão social.

O ser humano manifesta sua capacidade de rir sobre qualquer coisa. Basta que ele reconheça no objeto alguma proximidade com o humano – seja um comportamento, uma semelhança, e associa essa habilidade a três palavras de conotação negativas, mas que, na verdade, reforçam o caráter racional do cômico: a insensibilidade, indiferença e o distanciamento afetivo – porque muitas vezes se ri daquilo ou de quem que não se deve rir.

No entanto, Bergson (1983) compreende que essas características não são maléficas, porém um mecanismo do cômico, necessário para que cumpra sua função, regular as relações do sujeito com o mundo porque rir torna a vida leve e, dependendo do tema objeto do cômico, expõe as contradições da vida, seus desvios e, assim, promove desautomatização do olhar. O riso também consegue garantir ao homem uma certa elasticidade frente à tensão que a vida social impõe aos sujeitos.

Além de fazer rir, o cômico coloca o homem no centro do espetáculo, o que evidencia certos jogos sociais de elementos morais. Afora de chamar a atenção à materialidade do sujeito em

oposição ao espírito, lembra-o de sua condição humana, tudo que é sério em sua vida – sentimentos, paixões, ações executadas – e que lhe atribui um aspecto dramático e grave.

Outro aspecto importante trabalhado é o papel da linguagem na construção do cômico, já que além da situação e dos homens envolvidos, é necessário que a comicidade ocorra também no nível da linguagem. O ponto de partida é o autor, que precisa ter um espírito cômico capaz, por meio de palavras e associado a um espírito de poeta, de explorar e converter em paradoxo uma situação comum e ao captá-lo, consegue, através da linguagem – frases, trocadilhos, palavras – aguçar de alguma maneira a espirotuosidade do leitor.

Bergson (1983) tece, inclusive, considerações sobre o modo de construir um texto cômico, que por sua vez repercutem nas anedotas, em especial, as que compõem o livro “*Tutameia – Terceiras Estórias*” (1967), que ressalta a relevância da linguagem nesse processo de construção do discurso cômico. Itens que devidamente discutidos no capítulo 2 dessa dissertação.

Na Literatura, as investigações sobre a anedota unem-se aos estudos realizados a respeito da comédia, a qual o seu ponto de partida são as reflexões propostas por Aristóteles em “*Poética*” (2008). Nesse tratado norteador para os estudos literários, o filósofo, ao investigar os modos de imitação, nota que há uma vertente do gênero dramático que procura representar o cotidiano, o simples, os “caracteres inferiores, não contudo em toda a sua vileza, mas apenas na parte do vício que é ridícula. O ridículo é um defeito e uma deformação nem dolorosa nem destruidora” (ARISTÓTELES, 2008, p. 46).

Nesses textos, denominados comédia, homens pobres e escravos ocupavam o centro do palco e encenavam situações estereotipadas, grotescas que visavam o riso dos espectadores. Arêas em “*Iniciação à comédia*”, de 1990, evidencia, no entanto, que a ausência de uma formulação específica da essência da comédia e a referenciação “um tanto acidentalmente, como se tratasse de um gênero menor, espécie de contrário ou paralelo grotesco da poesia séria” (AREAS, 1990, p.13) fizeram o cômico ser considerado um gênero menor pelo filósofo. O termo assumiu uma conotação negativa, quando as ideias foram revisitadas pelos renascentistas.

Entretanto, ao se adotar uma perspectiva histórica da Literatura e considerar os textos produzidos ao longo dos séculos, nota-se que o cômico sempre se manifestou como forma artística e circulou entre nós - Jolles compreende, inclusive, que o “gênero tem valor pedagógico” (JOLLES, 1976, p. 211).

A título de exemplo, no movimento “Humanista”, contemporâneo ao Renascimento, dois grandes nomes destacaram-se na Península Ibérica e, por meio do cômico, guiaram os homens no processo de reflexão resultando em uma nova perspectiva do mundo: Gil Vicente e Miguel de Cervantes. Obras, as quais apresentam um sentido que se mantém presente até os dias atuais e podem ser consideradas clássicos que “nunca terminaram de dizer aquilo que pretendiam”, além de trazerem consigo “marcas das leituras que precederam as nossas e atrás de si os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram” (CALVINO, 2007, p.11).

Calvino, em 1967, no debate sobre o *Grottesco satira e letteratura* sob o título “Uma coisa pode ser dita ao menos de duas maneiras”, confessa sua grande afeição pelo cômico, mesmo diante dos desafios e incertezas que circundam o gênero. Ele entende que essa transfiguração é, antes, um método, uma saída para a limitação e univocidade de toda representação e todo julgamento, além de ser uma maneira de dizer, mas “ao mesmo tempo de recordar que o mundo é muito mais complicado e vasto e contraditório” (CALVINO, 2009, p.112).

Arêas (1990) também compreende o cômico como um método e recupera as questões centrais do campo ao traçar um panorama a partir da retomada dos fundamentos clássicos e estudos modernos desenvolvidos a partir deles. Ao longo da exposição, a pesquisadora recorre inclusive a inúmeros textos dramáticos clássicos da Literatura universal e nacional para tecer suas considerações acerca da finalidade e características dos textos cômicos. Entretanto, ressalta que as delimitações são mais didáticas e ideais do que práticas (ARÊAS, 1990, p.12). Outra inquietação é buscar apreender a conotação negativa atribuída ao gênero. De acordo com seus estudos, essa noção se deve principalmente à concepção de que falta à comédia a dimensão metafísica, ausência de uma tensão construída a partir de um conflito de valores e falta de um final que instaura uma nova consciência no homem (ARÊAS, 1990, p.14).

A dramaturga igualmente faz reflexões importantes sobre a estrutura do gênero e revela que o texto tem, de fato, uma estrutura bastante simples, porém com traços característicos. Estrutura simples porque as personagens são tipos gerais, entretanto, são vistas do mesmo plano da plateia (ARÊAS, 1990, p.17), uma mudança significativa, uma vez que, na tragédia, as personagens são os membros da nobreza e, os homens extraordinários, os que vivem a jornada épica. O enredo simples busca o final feliz, a realização de um desejo, o que o aproxima do conto de fadas e implica um ato de comunhão com plateia.

Bergson (1983) salienta que a principal diferença entre a Comédia e a Tragédia é a maneira como os valores são representados e percebidos pela plateia. Em textos trágicos, basta que a personagem encarne os valores e vícios a serem representados a ponto de transformar-se em símbolo daquele valor. Muitas tragédias recebem nomes próprios como “Édipo”, a história do menino condenado à morte pelos pais, devido à mensagem de uma profecia, mas poupado, graças à piedade de seu algoz e criado como um camponês. Quando jovem, ele viaja – retorna – à sua cidade de origem e se envolve em uma trama, de modo que assassina o rei e casa-se com a rainha; seu pai e sua mãe cumprem a profecia. No momento em que toma ciência de seus atos, arranca os próprios olhos. A comédia, por sua vez, conserva sua independência em relação às personagens porque nela, os vícios representados é o personagem central, invisível e as personagens, mero instrumento de representação deles. Sendo assim, todas as comédias ganham títulos comuns, gerais como “As nuvens”, “O soldado fanfarrão”, “O anfitrião”. Bergson realiza uma observação a partir da famosa peça de Shakespeare “Otelo” alegando ser impossível atribuí-la o nome “O ciumento”, porque isso lhe roubaria a carga trágica e a colocaria no campo da comédia.

Outro item importante de seu estudo é o resgate das ideias apresentadas no documento controverso, encontrado na Biblioteca Nacional de Paris, no século X, *Tractus coislinianus*. Acredita-se que o conteúdo desse documento pode preencher o vazio deixado pela “Poética” e auxiliar os pesquisadores diante da dificuldade de formalizar criticamente o gênero (ARÊAS, 1990, p.18). Conforme exposto nesse documento, parte do sentido cômico reside no tom do texto - burlesco, irônico, ambíguo - e a presença desses recursos irão determinar o tipo de comédia.

Em geral, o enredo cômico busca a inversão da ordem estabelecida e apresenta os seguintes elementos: a) personagem anônima; b) enredo não linear, o qual deve permitir a diversidade de

pontos de vista; c) ambiguidade entre permitido/proibido; d) homem está separado do mundo, das relações de poder e autoridade; e) as personagens são desprovidas de autoconhecimento e não há uma condenação por desconhecerem sua condição; f) a comédia admite solução e liberação individual (ARÊAS, 1990, p. 20-21).

Por fim, recupera uma frase atribuída a Cícero de que a comédia é uma imitação da vida e uma imagem da verdade (ARÊAS, 1990, p.18). Essa afirmação feita pelo pensador romano evoca uma assertiva presente no primeiro prefácio do livro “*Tutameia – Terceiras Estórias*”, “*Aletria e hermenêutica*”: “A vida também é para ser lida. Não literalmente, mas no seu suprasenso” (ROSA, 1967, p. 24). Dessa forma, ao propor “*Tutameia, pequenas estórias*” (1967), - ninharias - sobre os ilustríssimos figurantes, críticos como Nunes (2013) interpretam que as estórias presentes nesse livro devem ser lidas como fábulas, das quais se retira um ensinamento indireto (NUNES, 2013, p.116).

A dramaturga finaliza sua investigação sobre os contornos do gênero cômico com uma citação elucidativa, que auxilia no processo de reflexão sobre os contos presentes em “*Tutameia – Terceiras Estórias*” (1967):

Comédia e tragédia fazem parte do mesmo ritual que pretende dar conta do nascimento, morte e ressurreição do homem. Mas a tragédia nos ensina a inevitabilidade da morte, enquanto a comédia, a inevitabilidade da ressurreição. Segundo esse ponto de vista, a tragédia seria uma comédia incompleta. (*apud* NORTHROP FRYE, 1990, p.22)

Em “*Desenredo*” observa-se que há muitas características de um texto cômico clássico – o homem anônimo colocado no mesmo nível da plateia e o enredo não linear, além de tornam possível instaurar “uma nova consciência no homem” e a ressurreição. Jó Joaquim venceu uma grande batalha contra opinião pública, já que criou um mundo possível para ele e a mulher amada, o mundo que surge após sua vitória.

Logo, assim como Arêas e Frye (1990), Nunes também entende o cômico como um método e acrescenta que o gênero é um ritmo dramático favorável à vida e restauração de suas forças (2013, p.117):

Na comédia, as contradições da ação resolvem-se sem sofrimento; refaz-se o equilíbrio comprometido, refazendo-se, por obra do espontâneo devir, a continuidade da existência. Na tragédia, vai o personagem do estado de plenitude ao de completa carência e de completo aniquilamento da existência. É o oposto e inverso o ritmo da comédia, que leva da carência à plenitude. E temos aí, nesse movimento do menos ao mais perfeito, que também poderá ser escalada ou subida, do sensível ao inteligível, o roteiro da Divina Comédia de Dante. (NUNES, 2013, p.117).

De acordo com o filósofo, essa concepção, aplica-se aos contos de “*Tutameia – Terceiras Estórias*” (1967), bem como a outros produzidos anteriormente, visto que, em muitos dos textos rosianos, tudo dá certo no final de cada história repondo nos eixos a vida desgarrada, um inesperado demão de sorte do acaso ou das circunstâncias que emenda o fio que seu rompeu, troca o sim pelo não e o não pelo sim (NUNES, 2013, p. 118).

Nesse caso, “*O burrinho pedrês*” conto que abre “*Sagarana*” (1946), primeiro livro publicado por Guimarães, apresenta o final em que tudo dá certo por conta de um inesperado demão de sorte. A famosa história de um burrinho, velho e sábio: “não mostrava se quer sinal de bicheiras” em “[...] vida afora, por amos e anos [...]” (ROSA, 2001, p. 31) e que já fora Briquinho, Rolete, Chico-chato, Capricho, Sete-de-Ouros e, agora, “burrinho pedrês”, propriedade de Major Saulo. Tudo o que ele queria era descansar na cocheira, comer seu feno e esperar os dias passarem, ao mesmo tempo observava tudo atentamente, inclusive o afã dos cavalos jovens, dos touros fortes e havia nele uma sensação de alívio por ter superado essa fase. Mesmo assim, em um grande golpe de azar, ele se moveu ou elaborou algo que o tirasse da paisagem, fizesse com que Major Saulo se lembrasse de sua existência e o levasse na comitiva cercada de mau agouro. Cheia de tramas paralelas, algumas delas anunciavam um desfecho trágico. No entanto, o que lhes arrebatava é uma grande cheia e praticamente todos os animais e vaqueiros morrem afogados, sobrevivendo apenas o burrinho – porque ele deixou-se levar pela correnteza ao invés de lutar contra ela e os dois que se agarraram a ele. Sorte, esperteza, sabedoria? Um final para o burrinho, comunhão do leitor com a história.

Paira ainda sobre o cômico uma outra questão importante: a ausência da catarse. Contudo, Jaqueline Ramos, em 2008, na tese “*Risada e meia: comicidade em Tutameia*”, ao investigar o papel do cômico na obra de Guimarães Rosa, retoma a pesquisa realizada por Adriana da Silva

Duarte. No artigo intitulado “A catarse na comédia”, de 2003, a pesquisadora resgata o trabalho de Joseph Campbell sobre o tema.

Duarte (2003) afirma que qualquer tentativa de definição do termo catarse é uma especulação, uma vez que Aristóteles menciona o termo duas únicas vezes – uma no livro “Poética” e outra no livro “Retórica”. Sendo assim, tudo o que foi apresentado, na verdade, são teorias da catarse aristotélica (DUARTE, 2003, p.12). Há várias, porém, dentre elas, destacam-se duas correntes, a primeira que considera a catarse como uma forma de purgação - a eliminação da emoção excessiva e a segunda, uma educação das emoções e complementa:

Um ponto consensual entre as diversas vertentes é a crença de que a catarse está no núcleo da resposta aristotélica à teoria da mimese de Platão e da sua consequente condenação da poesia expressas no livro X da República. Se, para o fundador da Academia, as artes miméticas, e muito especialmente a tragédia, são nocivas por apelar diretamente à parte irracional da alma, suscitando emoções que, no trato social, deveriam ser contidas, para o Estagirita, esse mesmo processo teria por resultado, senão a eliminação de determinados sentimentos, a sua educação. Dessa maneira, a arte, ao garantir o equilíbrio dos cidadãos, agiria antes em benefício da sociedade do que em seu prejuízo. (DUARTE, 2003, p. 12-13)

Guimarães entende que cômico e, em especial, a anedota “[...]sirva talvez ainda a outro emprego a já usada, qual mão de indução ou por exemplo de instrumento de análise, nos tratos da poesia e da transcendência.” (ROSA, 2017, p.26), o que rompe com a lógica de que só a tragédia cumpriria essa função. Ele acredita que essa possibilidade reside no sentido da palavra anedota, pois ela traz consigo inclusive a palavra “graça”, porque guarda o sentido de gracejo, dom “sobrenatural”, e atrativo. Dessa forma, ele defende que apesar dos inúmeros questionamentos acerca do cômico “no terreno do humor, imenso em confins vários [...]” (ROSA, 2017, p.15) – sendo a anedota uma das maneiras estéticas de apreensão do humor. O gênero apresenta seus caminhos de propor reflexão, assim como os gêneros elevados.

O linguista André Jolles, ao publicar, em 1976, “Formas simples”, reconhece que esse gênero está emaranhado no discurso e que suas relações com o cômico e o chiste são muito fortes. Mesmo assim, não pretende explorá-lo, pelo fato que acredita que essa discussão cabe à estética, já que o que lhe interessa é compreender a maneira dessa disposição mental e propõe

questionamentos: o cômico constituirá, à semelhança das outras “formas simples”, “um universo fechado que lhe é próprio, ou limitar-se-á a fornecer o avesso de um outro universo desfeito por essa inversão? Terá o cômico um universo próprio? Há uma forma específica? Ou é negativo de uma outra coisa?” (JOLLES, 1976, p. 210).

De acordo com o pesquisador, a anedota é um formato simples e emaranhado no discurso de tal modo que chega ser difícil distingui-la de fato. Essa modalidade do discurso ou disposição mental manifesta-se na forma de um gracejo, ora assume formas artísticas elevadas e ocupam grande destaque na Literatura; ora refugia-se nas sombras, nos discursos de populares – e, quando é popular, costuma caracterizar uma raça, um povo, um grupo, um tempo. Segundo Jolles, a anedota visa alcançar o desenlace, seja da linguagem, ética ou lógica e ressalta que ela não é ambiguidade porque não cria duplo sentido. Ao atingir o desenlace, produz de um novo sentido:

Os recursos de que a linguagem dispõe para desatar são tão numerosos quantos os que existem para atar. Cada maneira de aprender um conteúdo material na linguagem e toda forma linguística 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 literal, quando se trate de figurado, para que se obtenha esse desenlace espirituoso. (JOLLES, 1976, p. 207)

Aos ditos de espírito ou desenlaces espirituosos (JOLLES, 1976, p. 207), o linguista atribui o poder de desfazer todas as formas simples, visto que têm a capacidade de inverter o sentido das coisas, uma vez que sempre jogam com o sentido e a composição das palavras. Porém, é necessário que exista algo para ser, em seguida, arrebatado e desfeito pelo chiste, já que sempre é empregado no momento em que se depara com o lamentado, o condenado, reprovado ou repreensível.

Para ele, o chiste liga-se ao cômico, pelo fato de ser uma forma de zombaria, no entanto, estabelece distinções: quanto mais distante for o autor do objeto satirizado, o efeito é a sátira e quanto mais próximo, a ironia. Essa distinção é central para compreender seu pensamento. Enquanto a sátira destrói, a ironia ensina, porque nesse processo de aproximação reside um autor que determina uma espécie de solidariedade, reconhecimento e que deseja encontrar em nós o que encontra no outro. Além disso, o chiste teria uma outra função bastante importante:

A vida e o pensamento desenrolam-se numa tensão constante. Tensão que está dentro e fora de nós. Cada vez que essa tensão e contenção ameaçam converter-se em hipertensão, procuramos diminuí-la, descarregá-la. Um dos meios – às vezes o único, frequentemente o melhor – de passar da tensão à distinção, ao relaxamento, ainda é o chiste. (JOLLES, 1976, p. 212)

Em vista disso, nota-se que a anedota assume um papel importante na comunicação, pois o termo “distinguir” alude para saber reconhecer as diferenças, separar os elementos e identificar as particularidades de um objeto ou uma situação. Tal característica também faz com que o cômico se aproxime de todas as outras formas simples:

Cada chiste faz a mesma coisa em menor escala: começa por desfazer o que é repreensível; parte, pois do negativo, para tornar-se em seguida aquilo que, por sua vez, ata todos os fios, graças à liberdade concedida ao nosso espírito para o desenlace de uma tensão, e cria, finalmente, um universo positivo que lhe é próprio. (JOLLES, 1976, p. 212)

É possível perceber que André Jolles, do ponto de vista teórico, e Guimarães, da perspectiva literária, compreendem a anedota da mesma maneira. Em muitos dos contos de Guimarães, o modo de narrar anedótico esteve sempre presente, pois as personagens, vista do mesmo plano da plateia, vivem situações limites, condenáveis ou, no mínimo, repreensíveis. Percebe-se, por meio dos chistes, um rompimento com a lógica, a ética e linguagem. O narrador assume uma posição de solidariedade, uma vez que ele explora a humanidade do outro, para que se perceba a humanidade que reside em nós.

Em “*Tutameia – Terceiras Estórias*” (1967), vários contos transitam no limite entre a anedota e o irônico como em “*Reminiscção*”. Inclusive, há contos que poderiam cair no satírico como “*Zingaresca*”, mas mantém-se anedóticos graças ao tom burlesco e por conta dessa posição solidária assumida pelo narrador.

Em “*Reminiscção*”, o narrador fala da vida e morte do um homem chamado Romão, bonito, trabalhador, sapateiro, querido por todos. Havia apenas uma coisa que o reprovava diante da opinião pública: ele que “[...] achar negócio melhor” (ROSA, 2017, p. 109) casou-se com Nhemaria, Drá, Pintaxa – uma mulher “[...] cor de folha escura, estafermiça, abexigada, feia feito fritura queimada, ximbé-ximbeva; primeiro sinisga de magra, depois gorda de odre, sempre própria figura do feio fora da lei. Medonha e má [...]” que não lhe deu filhos e que, em determinado

momento, fugiu do marido com outro homem. (ROSA, 2017, p. 109). Vivam em um local abençoado e escolheram-se, eram “[...]ímpar, o par [...] uma e outra de outra ordem” (ROSA, 2017, p. 109). Aqueles que serviram de testemunha, arrependiam-se de tê-lo feito, porque achavam que podiam ter impedido a união, mas “[...] ele tinha dentro dele uma certa matemática. E há súbitos, encobertos acontecimentos, dentro da gente.” (ROSA, 2017, p. 109). E ela também, “[...] segundo a luz de todos e as sombras individuais.” (ROSA, 2017, p. 110). O tema simples e anedótico, a história de um homem bonito que ama uma mulher feia rende, na ficção e realidade, inúmeros comentários negativos feitos por aqueles que estão em volta, como em “*Reminiscção*”. Entretanto, o olhar solidário do narrador nos adverte de que “esse é um amor que tem assunto” rompendo com a lógica da situação e fazendo com que o leitor esqueça a luz de todos e olhe às sombras individuais, marcadas pelas palavras “postas, no exato lugar” e a busca pelo vocábulo perfeito – se ele for inexistente, então cria-se.

Roland Barthes e Maurice Blanchot, por sua vez, acrescentaram à anedota ainda um outro sentido: história ou assunto da narrativa. O primeiro a entende como a responsável por fazer o leitor colar-se ao texto e ir direto às articulações, considerar a extensão do texto e ignorar os jogos da linguagem (BARTHES, 2019, p.18). Essa noção pode aplicar-se à “*Tutameia – Terceiras Estórias*”, diante da diversidade temática presente na coletânea. Todavia, o modo de narrar prioriza os jogos de linguagem e é quem torna esse “colar-se ao texto”, quase impossível exigindo à segunda leitura para revelar a que antes se encontrava nas sombras, as estórias poéticas que se renovam a cada leitura. Blanchot (2018) concorda com essa concepção e chega a afirmar que a anedota é um assunto, porém acredita que pode significar algo maior:

Mas o que é o assunto? Dizer que o romance vale pelo rigor de sua intriga, pela potência atraente de seus motivos, é fazer uma afirmação não tão tranquilizante para a tradição como esta gostaria de crer; é dizer, de fato, que ele não vale pela lógica de suas personagens, nem por seu realismo, psicológico ou exterior, que ele não deve contar com a imitação do mundo, nem da sociedade, nem da natureza, para manter o interesse. Uma narrativa com assunto é pois uma obra misteriosa e desligada de toda matéria: uma narrativa sem personagens [...] uma história na qual o que acontece não se contenta em acontecer pelo jogo de uma sucessão superficial ou caprichosa, episódios, como nos romances picarescos, mas um conjunto unido, rigorosamente ordenado segundo uma lei que é ainda mais importante porque permanece oculta, como o centro secreto de tudo. (BLANCHOT, 2018, p. 186).

Assim sendo, o filósofo introduz uma importante discussão acerca do tema a partir da análise do romance “A outra volta do parafuso” de Henry James, publicado pela primeira vez em 1898, e dos “Carnês” (BLANCHOT, 2018, p. 185).², uma espécie de caderno, o qual o autor registrava anedotas que recolhia em salões para depois desenvolvê-las. A indagação do filósofo procura saber se as anedotas recolhidas, ou seja, as histórias em si, são as responsáveis por produzir o encantamento que os textos literários provocam em seus leitores ou se há algo a mais.

Blanchot (2018) frisa uma outra informação registrada por James nos “Carnês” (2018) – o assunto é tudo - essa declaração instiga a análise do termo, pois, para ele, salvo alguns romances como “A outra volta do parafuso”(1898), de Henry James; “O processo”(1925), de Franz Kafka e o romance “A invenção de Morel” (1940), de Adolfo Bioy Casares, poucos são as tramas que inventaram assuntos surpreendentes e inéditos. O que se percebe, na verdade, é um grande desfile de temas ou assuntos que se repetem. Logo, isso põe em dúvida a ideia de que a anedota seja simplesmente o assunto.

A fim de contextualização para as reflexões feitas sobre a anedota, faz-se necessário tecer algumas palavras sobre esse romance. “A outra volta do parafuso” (2011) conta a história de duas crianças inglesas órfãs que ficam sob os cuidados de empregados maus e depravados. Esses morrem e, ao que tudo indica, passam a assombrar a propriedade. Uma nova governanta é contratada para cuidar das crianças e, assim a trama se inicia. A jovem faz de tudo para protegê-las dessas criaturas que, aparentemente, operam na direção contrária e tentam de tudo para trazê-las ao local onde se encontram. No entanto, as crianças e os outros empregados alegam que nada veem. Entretanto, Blanchot (2018) salienta que toda a discussão feita pela crítica ao respeito do romance parte dessa ambiguidade: existem ou não esses fantasmas? Eles são frutos da perversidade das crianças e demais funcionários que se divertem ao verem o pavor da governanta ou são fruto de sua loucura?

Para resolver essa questão, vários críticos, dentre eles, André Gide³, apresentaram suas interpretações. No entanto, uma descoberta e a posterior análise dos registros feitos nos “Carnês”

² O livro “Os carnês” não é incluído na bibliografia de Henry James, sendo apenas mencionado por Maurice Blanchot em “O livro por vir”, 2018.

³ De acordo com Maurice Blanchot (2018), Andre Gide acredita que o romance “A outra volta do parafuso” (1899) não é uma história de fantasmas, porém, uma narrativa freudiana, na qual a narradora – a governanta com suas paixões

(2018) revelam, para surpresa da crítica, que James tinha a intenção de criar simplesmente uma história de fantasmas. Seu interesse consistia registrar a forte impressão que eles produzem nas pessoas, e é percebida com intensidade (BLANCHOT, 2018, p.189)

Além disso, há outra informação sobre o processo de composição do romance que chama atenção: a história deve ser contada – com credibilidade suficiente – por um espectador, um observador de fora (BLANCHOT, 2018, p.188). É esse artifício que produz o efeito mais interessante do livro: a ambiguidade, o suspense, segredo e a dissimulação. E em relação à anedota, pondera:

O que resulta em dizer que o assunto “A outra volta do parafuso” é - simplesmente – a arte de James, a maneira de girar em torno de um segredo que, em tantos de seus livros, a anedota põe em ação, e que não é apenas um verdadeiro segredo – algum fato, algum pensamento ou alguma verdade que poderia ser revelada – que não é nem mesmo um desvio do espírito, mas escapa a toda revelação, pois ele pertence a uma região que não é da luz. (BLANCHOT, 2018, p.191)

Embora o filósofo conduza suas reflexões a partir da obra do autor realista inglês Henry James, é possível aproximá-las do nosso modernista Guimarães Rosa. O primeiro ponto que chama atenção são os paradigmas literários aos quais ambos estão submetidos. Blanchot (2018) aponta que esse talento anedótico é parte da angústia de James, pois ele deseja ser reconhecido como um bom escritor em seu tempo, por isso, se manteve fiel ao Realismo, já que é contemporâneo de Flaubert e Maupassant. Logo, é crucial que sua obra seguiu o estilo predominante da época, o qual busca a verossimilhança e relação do narrado com a realidade. As informações fornecidas pelo pseudoautor no primeiro prefácio de *“Tutameia – Terceiras Estórias”* (1967) revelam que a anedota não é fonte de angústia para Guimarães, muito pelo contrário, é uma forma capaz de atingir a transcendência. Porém, no capítulo anterior, foi exposto uma longa discussão, conduzida por parte importante da crítica literária brasileira, acerca do valor estético da ficção rosiana. Partindo do mesmo paradigma: o registro da experiência histórica e sua ligação com o realismo, explica parte da questão, porque o que faz a narrativa “girar em segredo” (BLANCHOT, 2018, p.191) na obra de Guimarães é a proximidade que se encontra a anedota do conto e essa relação será abordada no próximo item deste capítulo.

e visões - que, cega e terrivelmente inconsciente acaba por fazer com que crianças inocentes vivam em contato junto a imagens assustadoras sem que elas percebam.

Outro ponto de encontro entre o que propõe Blanchot e o que aponta a fortuna crítica de Guimarães é a ambiguidade. Walnice Galvão publica, em 1972, sua tese em “As formas do falso”, e investiga o papel desse recurso a partir da análise do romance “*Grande Sertão: Veredas*”. Galvão (1972) sublinha que a ambiguidade é um operador no discurso literário rosiano, que atravessa todos os níveis:

A ambiguidade, princípio organizador deste romance atravessa todos os seus níveis: tudo se passa como se ora fosse ora não fosse, as coisas às vezes são e às vezes não são. Como, todavia, esses pares não chegam a constituir-se em opostos, antes vivenciando-os o sujeito alternadamente sem que a tensão entre eles engendre o novo, não se pode falar em contradição, mas apenas em ambiguidade. (GALVÃO, 1972, p.13)

Retomando a estória de Romão e Drá do conto “*Reminiscção*”, gostaríamos destacar algumas expressões ambíguas distribuídas ao longo do texto que podem ser interpretadas como aquelas que estão sob à sombra. A narrativa conta uma história de amor admirável, de um homem que ignorou a opinião pública e, mesmo podendo casar-se com qualquer outra pessoa, escolheu uma mulher feia. No entanto, considera-se a ambiguidade como um operador do discurso rosiano e um aspecto importante de histórias que trazem à luz aquilo é sombra – as anedotas, sob a perspectiva de Blanchot (2018). Nota-se que o narrador distribui falas ambíguas, postas no lugar exato ao longo do texto e colocam em xeque, o caráter admirável desse homem “[...] audaz descobridor. Pois – por querer também os avessos, conforme quem aceita e não confere?” (ROSA, 2017, p. 109) ou “Romão, hem, se botava de nada? Não o deixava ela, enxerente, trabalhar nem lazer; ralhava a brados surdos; afugentou os de sua amizade” (ROSA, 2017, p. 110).

Conforme exposto no capítulo anterior, parte da crítica compreende que o narrador apresenta uma participação de destaque nessa narrativa – e em outras de “*Tutameia - Terceiras Estórias*” (1967), uma vez que se faz presente logo no início de diversos contos, marcando verbal ou graficamente sua existência. Particularmente, nesse conto, ele faz os dois, porque se encontra marcado na enunciação e em letras garrafais “VAI SE FALAR DA VIDA DE UM HOMEM [...]” (ROSA, 2017, p. 109). O narrador dá declarações ambíguas sobre Romão, o que significa querer uma pessoa pelos avessos? Afastar-lhe de suas amizades? Não permitir que ela tenha lazer? Isso é atitude de quem ama? Isso faz com que o outro se sinta realmente amado? O narrador traz essas informações antes de relatar que a mulher fugiu para viver uma outra paixão. A população e, talvez

leitor, deve ter sentido raiva de Drá em muitos momentos e mais apreço por Romão, pelo motivo que paira uma certa felicidade nos demais quando vai embora e pesar quando ela retorna. Mas, a linguagem poética convida o leitor à reflexão, renova-se a cada leitura e auxilia na criação de sentido e composição do texto.

Logo após seu retorno, fora abandonada pelo amante, fica gravemente doente e Romão se entrega aos cuidados da mulher. Por que a ama? Por que sente remorso? Uma ambiguidade que os ficcionistas modernos, como Guimarães Rosa, não se preocupam em resolver, mas que está fortemente relacionada ao modo de contar uma história.

Esses termos breves, entretanto, potentes, trazem consigo um amplo sentido e podem ser considerados chistes, conforme a perspectiva psicanalítica. Em “O chiste e sua relação com o inconsciente”, publicado em 1905, Freud tenta compreender o papel dessa modalidade do discurso e sua função na vida dos indivíduos. Portanto, ele discorre sobre todas as pesquisas realizadas ao respeito do tema, reconhece a relação existente entre o chiste e o humor, além de reforçar que o chiste é toda evocação consciente e habilidosa à comicidade, seja a comicidade da observação, seja o objeto da comicidade.

Para Freud (1905), o chiste também é um jogo de ideias, obtido a partir de um encontro de palavras para tornar visível aquilo que é feio, além de ser uma manifestação do juízo lúdico, já as formas cômicas são maneiras estéticas de expor esse juízo. Esse jogo de ideias conta com algumas estratégias, as quais os anedotistas têm conhecimento – explorar diferenças do objeto alvo da observação desse juízo e o absurdo. Para atingir o resultado esperado – o choque e o esclarecimento - esse jogo precisa ser feito por meio da brevidade e do condensamento. Nesse processo, o anedotista empresta um sentido a um enunciado, sabendo que ele não pode pertencer-lhe logicamente. Mesmo assim, encontra-se uma verdade nele, que não estaria presente, caso seguisse as leis da experiência ou hábitos universais do pensamento humano; ao emprestar-lhe o sentido, o termo torna-se verdadeiro. No caso do texto literário, é o contexto que fornece ao leitor quais sentidos podem ser atribuídos às palavras e o que lhes permitem interpretá-las com “juízo lúdico”.

1.2 A anedota e sua relação com o conto

Cleusa Rios Passos (2001, p.67), ao traçar o panorama acerca da estética do conto, alerta desde o início para a impossibilidade de se estabelecer contornos fixos para esse texto narrativo próximo da novela e crônica. No entanto, aponta caminhos a partir da retomada de conceitos clássicos sobre tema e apoio de diferentes produções ficcionais. Isso porque se entregam à tarefa de teorizar no campo, algo recorrente, principalmente, aos modelos apresentados pelos contistas.

Passos reforça que as reflexões apresentadas por Cortázar e Piglia são referências nas discussões em relação à poética do conto. Sendo assim, a tensão do enredo, a semelhança à fotografia proposta por Cortázar, as duas histórias contadas, uma delas de modo cifrado, e temas que evidenciam a condição humana frente a um pequeno evento que exploram a grandeza além dele permanecem. E prossegue, afirmando que os modernos também buscam chamar a atenção aos pequenos momentos ou trabalham primorosamente no campo do *nonsense*, explorando o *unheimliche*.

Ademais, ela resgata uma afirmação feita por Anton Tchekhov em uma das inúmeras cartas, nas quais debate a poética do conto⁴: “[...] a preocupação com tratamento (forma) impõe-se ao tema (Passos, 2001, p.76). De fato, para alguns autores, o formato é tão importante quanto o conteúdo. Rosa insere-se nesse grupo. Observa-se uma grande experimentação por parte de alguns autores, de tal modo que “[...] o conto escaparia, muitas vezes, seus limites[...]” (PASSOS, 2001. p.81).

Piglia, ao analisar o conto moderno, informa que Kafka e Borges, por exemplo, mesmo utilizando uma estrutura comum – a dupla narrativa, apresenta modos de narrar e organizar os fatos da descrição de modo distinto e isso caracterizará a prosa moderna.

No mais, explorar as aproximações entre o gênero e anedota pode contribuir para compreender nuances e contornos do discurso literário de Guimarães – considerado difícil e inacessível ao leitor comum e para ampliar as discussões sobre a estética do conto, uma vez que estabelecer os contornos do gênero é uma tarefa nebulosa, “[...]tendo em vista a impossibilidade

⁴ ANGELIDES, Sophia. A.P. Tchekhov: cartas para uma poética. São Paulo: Edusp, 1995.

de abarcá-lo integralmente, sem atentarmos para a sua conceituação e ausência de contornos fixos[...]” (PASSOS, 2001, p. 67).

Em “Formas breves” (2004), Ricardo Piglia, escritor reconhecido internacionalmente como um dos maiores nomes da ficção e crítica literária argentina contemporânea, propõe uma reflexão a partir do estudo de contos produzidos por grandes ficcionistas da prosa moderna como Joyce, Borges, Kafka e O’Connor. Faz parte desse livro, dois artigos importantes: “Nove teses sobre o conto” e “Teses sobre o conto”, ambos resultados dessas análises que o levaram a ponderar acerca da natureza do conto.

Antes de apresentar sua contribuição ao gênero, suas considerações partem dos aspectos do conto clássico, porque revisita as ideias propostas por Edgar Allan Poe, no artigo “Filosofia da composição” (1845) e, Júlio Cortázar, no artigo “Valise de Cronópio” (1974).

Sendo assim, do primeiro, Piglia recupera as noções de unidade de efeito, método lógico – no qual a preocupação com as relações de causa e efeito predominam, a negação da intuição artística, brevidade, proximidade do conto com a poesia, além da preocupação do escritor em manipular os elementos, de modo que os tons e os resultados dessas combinações o auxiliem na construção do efeito estético esperado, da história concentrada e experiência condensada. Do segundo, retoma a comparação entre o conto e a fotografia.

Já Cortázar percebe que o contista tem pouco espaço para arrebatá-lo, por isso precisa que a história seja o registro de uma condição humana, todavia, essa experiência deve ser concentrada ao máximo e contada de tal modo que consiga simbolizar uma existência inteira.

As considerações de Piglia (1999) sobre a teoria do conto encontram-se com as de Blanchot (2018) em dois pontos importantes: em primeiro lugar, sua reflexão parte da observação de uma anedota recolhida de um caderno de anotações de um expressivo ficcionista – no caso de Piglia, foi uma anedota de Tchekhov – cuja história também não havia sido desenvolvida: “Um homem em Montecarlo vai ao cassino, ganha um milhão, volta para casa e suicida-se” (PIGLIA, 1999, p.89). Já no segundo, relaciona-se com o modo de contar a história. Ambos entendem que há um relato secreto a ser explorado e será a ambiguidade o recurso responsável por tornar isso possível. Além disso, Piglia considera inclusive que cada uma delas é narrada de modo distinto com dois sistemas de causalidades, mas com pontos de interseção.

A anedota de Tchekhov, ao mesmo que tempo que oferece um paradoxo, relata duas histórias. Na primeira, um homem foi a um cassino em Montecarlo e ganhou um milhão; na segunda, voltou para casa e suicidou-se. Piglia ressalta que uma delas ficará em suspenso e será narrada de maneira secreta, por meio de elipses ou fragmentos. Muito provavelmente, isso provocará um efeito surpresa ao término do conto, quando suas razões, seus motivos ou suas implicações forem reveladas ao leitor. Nada oculto, ligado ao mistério, porém uma história contada de modo enigmático. Destaca também que a versão moderna do conto abandona o final surpreendente, a estrutura fechada e visa trabalhar a tensão entre as duas sem nunca a resolver. Revela duas histórias como se fosse uma só e, o mais importante, nunca serão informados os motivos que levaram o sujeito ao suicídio, o destino do dinheiro, os propósitos da ida a Montecarlo, como ele ganhou ou dinheiro, há inúmeras possibilidades que podem ser explorados pelo cronista. O desafio é compreender como o ficcionista consegue contar uma história, enquanto narra outra? Para Piglia (1999), essa pergunta sintetiza um dos problemas da técnica do conto moderno e conclui o artigo afirmando que todos os grandes contistas desenvolveram maneiras próprias de contar a história secreta. No artigo “Teses sobre o conto”, o crítico demonstra como Kafka, Borges e Flannery O’Connor elaboram isso.

A leitura dos contos de Guimarães Rosa evidencia que suas narrativas, assim como as demais obras modernas, abrem-se a outros planos e sempre relatam duas histórias. Costa Lima (1963) entende esse potencial, ao qual refere-se como anedótico, de suas narrativas após a publicação de “*Primeiras estórias*” (1962). Ele é intensificado, mas sempre esteve presente na prosa do autor, o qual efeito estético é acessar as diversas dimensões do real e enfatiza, inclusive, que esse é um aspecto pouco estudado da obra do autor.

Bosi (2015) igualmente percebe que há poucos estudos nesse sentido, e quando existe é uma leitura redutora do trabalho com a linguagem, pois as abordagens descritivas não refletem a proposta do autor que era, na verdade, aplicar o “[...] renovar por dentro o ato de escrever ficção.” (BOSI, 2015, p. 318). Dessa maneira, propõe que mais discussões sobre a poética sejam feitas para evitar injustiças com a proposta estética de Guimarães Rosa. Gama (2008), por sua vez, indica que há no IEB uma pasta, cujo o conteúdo revela um conteúdo importante, Rosa tinha interesse em ler e guardas as críticas feitas sobre a estética do conto em “*Tutameia – Terceiras Estórias*” (1967), em detrimento às discussões temáticas, o que denota uma preocupação com a estética.

Em relação à poética do conto rosiano, existem duas maneiras de nomeá-lo: a primeira refere-se a produção como um conto crítico e a segunda, uma anedota de abstração. As duas formas foram propostas em declarações feitas pelo próprio autor e, em seguida, fomentadas pela discussão da crítica.

Em entrevista concedida a Günter Lorenz (1991), Guimarães considera-se um autor de “ninharias”, pelo fato que deixa a discussão política fora de seu universo ficcional e informa que percebe – e ignora - o desconforto que causa nos demais observadores diante de sua recusa de adentrar no mundo da ideologia política. Isso porque ele se vê como um diplomata no mundo, uma pessoa que conserta aquilo que a política destrói. Outra informação importante diz respeito ao tipo de ficção que o autor produz. Rosa não se considera um autor de romances, e alega que quando surge um, trata-se de um filho ilegítimo, uma vez que faz parte de sua natureza o narrar, aquele ligado à tradição oral dos contadores de história. Logo, é um autor de contos críticos, mas o crítico assume outro sentido. E, inclusive, evidencia o papel que a poesia e o paradoxo assumem em sua ficção, porque conseguem traduzir aquilo que muitas vezes a palavra não consegue dizer. Sem contar o discorrer sobre sua admiração pela história das palavras e dualidade que elas carregam consigo.

Assim sendo, Rosa, assim como Blanchot e Piglia, aproxima o conto da anedota.

No prefácio “*Aletria e Hermeutica*”, o primeiro, publicado no livro de contos “*Tutameia – Terceiras Estórias*” (1967), o autor chama a atenção da crítica por conta das seguintes declarações:

A estória não quer ser História. A estória, em rigor, deve ser contra a História. A estória, às vezes, quer-se uma pouco parecida à anedota. [...]

A anedota pela etimologia e para a finalidade, requer fechado ineditismo. Uma anedota é como um fósforo riscado, deflagrada, foi-se a serventia. Mas sirva talvez ainda a outro emprego a já usada, qual mão de indução ou por exemplo instrumento de análise, nos tratos da poesia e da transcendência. Nem será sem razão que a palavra graça guarde os sentidos de gracejo, de dom sobrenatural, e de atrativo. (ROSA, 2017, p.14).

Nesse prefácio, logo de início, estão presentes uma série de itens que causaram estranhamento na crítica, mas, também a reflexão sob perspectiva da estética de composição, em especial a do conto. A voz autoral, ou o pseudoautor, traça uma oposição entre “estória e História”,

relaciona “estória e anedota” e compara a anedota a um fósforo riscado, no qual está implícito a ideia da chama e iluminação. Ele atribui a um gênero menor, a capacidade de trazer poesia e transcendência, efeitos esperados apenas de gêneros elevados. Essas anedotas serão chamadas por ele de “anedota de abstração”. Paulo Ronai (1968) destaca que o objetivo do autor ao propô-las no prefácio “*Aletria e hermenêutica*” “[...] é criar um subgênero do conto” (RONAI, 1967, p.15).

David Lopes da Silva (2001), em “Tutameia: Prefácio”, declara que Guimarães criou esse subgênero inspirado em uma antiga anedota, na qual um bêbado pergunta a um outro, se ele já viu um fósforo queimar duas vezes. Diante da negativa de seu interlocutor, o ébrio risca o fósforo e o observa queimar. No momento em que é questionado sobre a segunda possibilidade, ele encosta o fósforo queimado na pele de seu interlocutor e responde: “Viu? Queimou duas vezes”.

Nessa pequena narrativa são expressos alguns dos elementos que predominam nos contos anedóticos rosianos: narrativas breves, repleto de seres comuns assistidos no mesmo nível da plateia – muitos deles marginalizados, envolvidos em diálogos ou situações que, muitas vezes, questionam a lógica vigente ou o senso comum e a ambiguidade – criada, na maioria das vezes, pela força da dualidade da palavra, no qual papel é trazer à luz o que está nas sombras. Tudo depende da escolha de um termo e posição estratégica que ele ocupa na narrativa. É desse modo que pode iluminar o que está nas sombras e atingir a poesia e a transcendência.

Silva (2001) interpela que ao adotar a anedota, um gênero menor, também é uma forma de criar um conto, uma vez que torna possível o processo de reflexão sobre a ficção. É um convite ao leitor a participar do processo de construção do sentido diante da necessidade de realizar intervenções constantes a contar dos indícios, vestígios dados nos textos – por meio das palavras ambíguas e essas, quando colocadas nos lugares certos, criam a passagem da primeira narrativa à segunda, a virtual – a narrativa que está sob as sombras, revelada pela releitura. A partir desse aspecto, o conto crítico não pretende propor uma crítica, mas sim uma releitura que visa recifrá-lo, transformando-o em uma nova ficção.

Em “Os provérbios na construção do poético em Tutameia – Terceiras Estórias” (2008)”, Gisele Pimentel Martins investiga o papel das sentenças proverbiais na construção poética da prosa rosiana partindo da análise de contos “*Arroio das Antas*” e “*–Uai, eu?*”. Martins compreende que os provérbios funcionam como uma amostra de um método de composição criado pelo autor chamado “álgebra mágica”, um paradoxo. Isso porque o autor acrescenta o popular – lendas,

anedotas, causos, mistérios, cantigas e provérbios - devido ao modo de trabalhar com a palavra, o poético e o sublime, cujo resultado será o conto crítico. No entanto, ela ressalta que a classificação é ampla e capaz de abranger todas as narrativas rosianas, pelo fato que o crítico toma como referência a maneira de relacionar-se com a ficção e o literário, e o conto à ficção e seu universo.

Nunes (2013) reforça que as sentenças proverbiais bem como modificação de locuções e provérbios, embora soem popular, visam um novo sentido, pois ao se misturar com o não senso (Nunes, 2013, p. 120), ampliam o caráter cômico da narrativa, além de atuarem esteticamente no processo de construção da linguagem da obra. O filósofo entende que as narrativas de “*Tutameia – Terceiras Estórias*” (1967) estão poeticamente ordenadas e que o jogo de linguagem, além de buscarem o paradoxo, é o ponto de criação e recriação.

O filósofo estimula a discussão sobre o importante papel que a linguagem assume nessa obra. Primeiro, há o cômico mediando a modificação de locuções, provérbios e neologismos, cujo intuito é ampliar o sentido da palavra e “[...] escanchar os planos da lógica [...]” (ROSA, 2017, p. 24) e atingir outros sistemas de pensamento. E por fim, destaca o jogo de linguagem que foca em criar o paradoxo e a oposição entre a linguagem dos contos e dos prefácios.

Nesse sentido, Antonia Marly Moura da Silva, no artigo “Entre a metáfora e o conceito: Guimarães Rosa, contista e teórico do conto”, publicado em 2011, aponta a importância dos contos de “*Tutameia – Terceiras Estórias*” (1967), em especial, os prefácios, para os estudos da poética do conto. Silva (2011) declara que tanto Guimarães quanto Machado de Assis, mestres na arte de produzir contos, foram decisivos para determinar a predileção da prosa brasileira por narrativas curtas, sem contar que se tornaram nossos teorizadores do gênero. Rosa, por exemplo, busca nas formas simples, tal qual entende André Jolles (1976) - anedotas, provérbios e adivinhas – sua matéria primária de criação.

Os contos de Guimarães, por aproximarem-se da anedota, colocam em questão o caráter mimético da obra, visto que enaltecem o valor da arte e imaginação. Já a proximidade com a fábula garante-lhe também a autonomia da ficção em detrimento à realidade e, por não buscarem o riso e sim o fechado ineditismo, conduzem à descoberta do não senso e sublime.

Desta maneira, os prefácios revelam um objetivo teorizador, uma detalhada análise da estrutura do conto e lugar do gênero no contexto literário, e destaca que associada à preocupação

com a originalidade de sua preocupação literária - marca de um genuíno escritor moderno – linguagem e conto, conto e poesia se confundem. Na poética do conto rosiana, a “[...] poesia é ponto de partida e chegada [...]” (Silva, 2011, p. 6).

Além de Rosa, Poe, outro grande contista, aproxima o conto da poesia. Pontieri (2001), em seu ensaio “Formas históricas do conto: Poe e Tchekhov”, retoma uma imagem construída pelo contista do século XIX peculiar e elucidativa: “[...] um conto é um caracol de linguagem [...]” (PONTIERI, 2001, p. 91). E a explicação dessa imagem é biográfica.

Poe, um poeta, viu-se forçado a escrever contos devido às necessidades do mercado. Mesmo assim, a sagacidade do poeta não se perdeu no contista, pois refugiou-se na condensação, uma vez que essa depende crucialmente da escolha da palavra certa. Longe de reduzir, a condensação faz justamente o oposto, uma vez que rompe os limites da significação e amplia o sentido pretendido. Rosa declara em uma das poucas entrevistas concedidas que “[...] uma única palavra ou frase podem me manter ocupado durante horas ou dias [...]” (LORENZ, 1991, p.79).

A imagem do caracol remete ainda à estrutura e ao modo de narrar dos contos, já que é esférico, fechado em si mesmo, repleto de tensão, a qual é construída pela organização interna da narrativa e em partes pela “[...] subversão da noção consagrada do tempo[...]” (PONTIERI, 2001, p.104). Partindo desse pressuposto, o conto seria próximo da poesia e a imagem do caracol encontra-se com o que Blanchot (2018) compreende acerca da anedota, ao compará-la à imagem da “outra volta do parafuso”. Na prosa rosiana é “anedota de abstração” - conceituada no prefácio “*Aletria e hermenêutica*” (ROSA, 2017, p.15) que colocará em ação, no enredo, os elementos da narrativa que farão os eventos girem em si mesmos e lançarem luz sob o que antes estava nas sombras.

A professora também apresenta uma outra consideração importante a respeito do gênero, que contribui à compreensão e desenvolvimento de estudos sobre a estética do conto e, para essa pesquisa, dos estudos referente ao conto rosiano. Esteticamente, o conto pode ser dividido em dois grandes grupos distintos. De um lado figuram os nomes da arte de contar realista: Edgar Allan Poe, Guy de Mapassant, Gustave Flaubert, de outro, nomes como Katherine Mansfield, Franz Kafka, Henry James e Anton Tchekhov, representando o que crítica considera como a virada do conto

moderno, cujo tom será marcado pela predominância do cômico-satírico, do *nonsense* por meio do ridículo e pelo *unheimlich*.

Nota-se que a maneira como Ricardo Piglia, Maurice Blanchot e Guimarães percebem a anedota aproximam-se. Isso porque consideram que o gênero extrapola os limites do assunto, transformando em um modo cifrado de contar uma história, além de explorarem a condição humana por meio do cômico-satírico, do *nonsense*, do burlesco e pelo *unheimlich*.

Logo, compreender quais procedimentos estéticos Guimarães utiliza em sua prosa a fim de obter esse efeito estético poderá lançar luz sobre outras tantas que emergem no que concerne ao modo peculiar de organizar o discurso literário e a estética do conto. Barthes defende que analisar essas estruturas mais vale para explorar as inúmeras possibilidades que a narrativa oferece, do que para estabelecer modelos fechados (BARTHES, 2012, p. 81).

Pretendo seguir suas sábias palavras nesse percurso.

1.3 A anedota e a anedota de abstração de Guimarães Rosa

Em “*Aletria e hermenêutica*”, primeiro prefácio do livro, muitos foram os pontos apresentados pela voz autoral que despertaram o interesse e curiosidade da crítica e leitores. O texto, diferente dos demais, não é uma narrativa, assemelha-se mais aos da esfera argumentativa. Ramos (2008) o aproxima de um manifesto poético, porque assume o discurso da terceira pessoa, o que o mantém distante de seu interlocutor. Apresenta como tema um amplo debate sobre diversos pontos ao respeito do fazer ficcional, o modo de ser da “anedota de abstração” e propõe um modelo interpretativo. Além de fazer um questionamento sobre a mimeses e a construção da verdade: “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” (ROSA, 2017, p. 25).

Logo no início, a voz autoral resgata uma antiga discussão do mundo grego sobre a Literatura. Aristóteles, primeiro filósofo, buscava compreender os modos e usos da linguagem humana e entendia que “estória” e “História” são textos distintos, não complementares. Pelo fato

que a primeira anuncia o que pode acontecer e fatos particulares; a segunda narra o que aconteceu e informa verdades gerais. Sendo assim, a Literatura assume caráter elevado e aproxima-se da Filosofia. Nesse prefácio, a voz autoral defende a tese que a anedota cria a possibilidade de atingir *status* literários e, assim, aproximar-se da poesia, filosofia e, deste modo, atingir a transcendência:

Não que dê toda anedota evidência de fácil prestar-se àquela ordem de desempenhos; donde, e como naturalmente elas se arranjam em categorias ou tipos certos, quem sabe conviria primeiro que a respeito se tentasse qualquer razoável classificação. E há que, numa separação mal debuxada, caberia desde logo série assaz sugestiva – demais que já de si o drolático responde ao mental e ao abstrato – o qual, a grosso, de cômodo e até que lhe venha nome apropriado, perdoe talvez chamar-se de: anedotas de abstração. (ROSA, 2017, p. 25)

Maryllu Caixeta (2013), em “A ironia na “Terceiras estórias: Tutameia””, aprofunda-se no debate filosófico desenvolvido ao longo dos séculos em torno dessas questões. Apresenta ainda as diversas retóricas conflitantes sobre o tema. Apesar de parecer simples a discussão sobre a verdade, repercute inclusive na maneira como concebemos o erro e é esse o ponto que interessa, porque o ponto de partida à compreensão da anedota de abstração é essa distinção.

A voz autoral, ao tecer a história da anedota, um gênero comunitário que admite muitos formatos e que pode fazer uso de procedimentos poéticos, graças à sua maleabilidade, se ajusta de acordo com a necessidade do conteúdo que precisa transmitir. Ademais, capta que qualquer tentativa de classificar os modelos existentes seria uma tarefa, no mínimo, árdua, pois se há muitos tipos e categorias que atendem finalidades distintas. Isso se deve ao fato que o gênero circula em diferentes camadas da sociedade e épocas, o que reforça sua importância. Logo, diante de tanta diversidade e necessidade do fazer ficcional, se produz uma anedota de outra natureza, a “anedota de abstração”, sobre a qual é feito um amplo debate pela fortuna crítica.

Já foi tratado nessa dissertação que Rosa dedicava grande importância às palavras usadas em suas obras. Na entrevista concedida a Günter Lorenz (1991), revela que uma frase, uma estrutura sintática poderia ocupá-lo por horas. Dessa maneira, há de se considerar que a voz autoral traz para o sintagma o termo “abstração”, o qual o significado é ambíguo, pois pode expressar uma operação intelectual em que um objeto de reflexão é isolado, porém que, comumente, relacionam-

se à realidade ou o resultado de um processo de reflexão. É possível que “anedota de abstração” seja “uma história para que exige a separação dos elementos e se pense a partir deles”.

Ramos (2008) sublinha que a proximidade com a anedota comum tem seus limites, pelo motivo que os advérbios “às vezes” e “um pouco” acompanham o termo. Assim, ao propor uma nova forma de anedota, forma-se uma que não busca o riso e sim, uma estrutura reveladora capaz de questionar a lógica, na qual a finalidade é a desautomatização do olhar, do modo de ver e de pensar a realidade à procura do efeito da revelação e transcendência.

Caixeta (2013) acredita que a finalidade da anedota de abstração equivale-se a dos mitos, pela razão que as personagens buscam a comunhão do seu eu com os cosmos e as situações narradas se endereçam ao espírito e à sensibilidade, do mesmo modo que a poesia. O enredo trabalha com a lógica dos sentidos e a noção de erro não existe.

Em seguida, a voz discorre sobre direcionamentos que podem ser lidos como orientações estéticas:

Serão essas coisas – as com alguma coisa expecta – as de pronta valia no que aqui se quer tirar: seja o leite que a vaca não prometeu. Talvez porque mais direto colidem com o não senso, a ele afins; e o não senso, crê-se, reflete por um triz a coerência do mistério geral, que nos envolve e cria. A vida também é para ser lida. Não literalmente, mas em seu suprasenso. E a gente, por enquanto, só a lê por tortas linhas. Está-se a achar-se que ri. Veja-se Platão que nos dá o “Mito da caverna”. (ROSA, 2017, p.26)

Há a alusão da famosa passagem filosófica, que conta a história de como os homens acorrentados percebiam o mundo através de sombras refletidas na parede. História ficcional – anedótica - que nada tem de real, mas utilizada para explicar a importância do conhecimento e saber na vida do homem, une-se o papel da “estória” nesse processo de construção de saberes e percepção da realidade.

Ramos (2008) lembra que Heidegger apresenta uma outra possibilidade de leitura para o “Mito da caverna”, uma vez que considera a história como uma representação da conversão do olhar e mudança na direção do pensamento. Embora o mito tenha sido aplicado na construção do paradigma da verdade, o texto é literário, e as palavra, plurissignificativas, abrindo-se sempre a novas possibilidades de desvendamentos de verdades. Desta forma, é possível ler as anedotas de abstração como um texto que faz a passagem das sombras às luzes.

Benedito Nunes, ao analisar “*Tutameia – Terceiras Estórias*” (2017), destaca o lugar do mito na sociedade, como se faz presente nos contos e ressalta o papel importante que exercem na vida dos homens, ao movê-los em direção àquilo que não compreendem, e, assim, os auxiliam a captar o que talvez fosse incompreensível:

Aristóteles [...] propõe-nos a fábula sabedoria possível e desejável; impõe-nos o mito, paradoxalmente, a desejável, mas não possível, compreensão do mundo e da existência. De onde se conclui que ambos, mito e fábula, são elementos da “poesis”; criamo-los para que nos ajudem a captar o sentido que mal se vislumbra em cada vida individual, pequena e insignificante, em cada situação particular, emaranhada em miúdos atos circunstanciais, episódicos, mais puxando ao cômico que ao trágico. (NUNES, 2013, p.116).

Ao discorrer sobre o lugar do mito na vida do homem, é possível retornar às ideias iniciais do prefácio “a estória que ser parecida com a anedota” e interpretá-la como uma reflexão em relação a uma verdade cristalizada, mas também um paradoxo, já vez que nos deram como verdade uma alegoria. Conforme entende Bergson (1983), o espírito do autor cômico consiste, justamente, nessa capacidade de explorar as contradições inconciliáveis e aguçar a espirituosidade do leitor. Seguindo, explorar o paradoxo das situações está no cerne das anedotas de abstração.

Os prefácios “*Tutameia – Terceiras Estórias*” chamaram a atenção da crítica inclusive pelo tratamento dado ao humor, campo sob o qual paira o título de pouco elevado, cuja a capacidade para discussão de temas sérios é questionado:

No terreno do humor, imenso em confins vários, pressentem-se mui hábeis pontos e caminhos. E que, na prática de arte, comicidade e humorismo atuem como catalisadores ou sensibilizantes ao alegórico espiritual e ao não prosaico, é verdade que se confere de modo grande. Risada e meia? Acerte-se nisso Chaplin e em Cervantes. Não é o chiste rasa coisa ordinária; tantos seja porque escancha os planos da lógica, propondo-nos realidade superior e dimensões para mágicos novos sistemas de pensamento. (ROSA, 2017, p.24)

Essas afirmações apresentadas no primeiro prefácio assumem grande importância porque, mesmo sendo uma voz ficcional, é um posicionamento publicado em livro de um autor de grande prestígio e respeito da crítica literária. Além disso, é mais um autor que se manifesta favorável ao humor. Ao trazer os nomes Chaplin e Cervantes para a discussão tendo-os como referência, nesse lugar, imenso em confins vários, aponta que o tipo de humor explorado nas anedotas de abstração será aquele se opõe as correntes que o consideram prosaico e não sério, mas sim, o que busca a transcendência. Um tipo de humor que se baseia na expectativa criada e em sua quebra.

Sobre a estrutura de construção de uma “anedota de abstração” é necessário trazer um “[...] conhecidíssimo figurante [...]” (ROSA, 2017, pág.26) e enredá-lo em “[...] uma estorieta, sangrada de todo burlesco à fórmula de Kafka [...]” (ROSA, 2017, pág.26). Entretanto, cabe ressaltar que esses sujeitos colocados em uma [...] posição-limite da realidade existencial ou da estática angústia[...]” (ROSA, 2017, pág. 26) vivem situações diferentes das encontradas no universo kafkiano.

No universo proposto, o do sertão, os temas exploram a fragilidade humana devido à impossibilidade de perceberem-se na situação em que se encontram ou devido ao alcance limitado que têm dos fatos. Há também a sugestão de uma certa ingenuidade, de uma falta de conhecimento. Muitas personagens acreditam que estão sujeitas às leis do destino e desejam retornar ao lugar de origem, encontrar-se com Deus e temem seguir uma direção que as conduzam ao caminho contrário, rumo ao Diabo.

Ao referir-se a Kafka, novamente, sob outra perspectiva, tem-se a recusa da mimesis, pois além do enredo contrariar a lógica vigente, há um herói ausente, já que sua reação diante dos fatos colocados pela vida é automática ou nula, devido a sua inércia. As ações automáticas também são associadas à despersonalização do sujeito:

Manuel, corre a Niterói, tua mulher está feito louca, tua casa está pegando fogo!... *Larga a carrocinha, corre, voa, vai, toma a barca, atravessa a Baía quase... e exclama: - Que diabo! Eu não me chamo Manuel, não moro em Niterói, não sou casado e não tenho casa...*! (ROSA, 2017, pág.26)

De análogo páthos, balizando posição-limite da irreabilidade existencial ou a estática angústia – e denunciando ao mesmo tempo goma-arábica da língua cotidiana ou do 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, respondeu: - “Trocar...com quem?” (ROSA, 2017, pág.26)

Essas duas anedotas referem-se ao automatismo e despersonalização. O homem envolvido na primeira situação não se chama Manuel e, nem por isso, deixa de responder de modo automático à situação que lhe é colocada por outra pessoa. A segunda, além de referir-se ao automatismo, pontua o papel que da linguagem no processo de automatização e, ao mesmo tempo, a desautomatização do olhar. O verbo “trocar” pode ser lido rapidamente como “trocar de lugar”, no

entanto, explorando a plurissignificação presente também na anedota, pode ser compreendido como “uma troca que é feita devido à solidariedade entre os sujeitos, trocar no sentido de dividir o fardo”, uma troca que sugere “revezamento”.

Outra longa discussão, “[...]cuja voz dominante é a do autor, mesmo que seja um autor ficcional[...]” (GALVÃO, 2006, p. 62) é promovida por meio de trocadilhos e piadas que o autor aborda a angústia provocada pelo erro absoluto e pela ausência de respostas para questões muito simples: “Telefonista, dê-me, por favor, um número errado” (ROSA, 2017, p. 26). Desse modo, ao explorar as relações com a metafísica, o autor aproxima-se de verdades absolutas e remete a outras explicações para as verdades do mundo – “Se viemos do nada, é claro que vamos para o tudo” (ROSA, 1967, p. 34). Além de propor um discussões que rompem a lógica vigente e abrir caminho para o *nonsense*.

Nunes (2013) esclarece ao leitor as peculiaridades discursivas presentes nos múltiplos enredos, nas “anedotas de abstração”, evidencia que o escritor explorou os mecanismos das “anedotas de abstração” e expôs de várias formas o valor do não senso no prefácio nesse primeiro prefácio:

O primeiro deles, penetrante reflexão sobre o humor, focaliza, estudando os mecanismos das anedotas de abstração, o valor do não senso. O não senso abeira-nos das coisas importantes que não podem ser ditas. É o modo de dizer aquilo para o que falece expressão. Lúdico e revelador, exercita-se por meio dele, o jogo da linguagem, até seu extremo limite. (NUNES, 2013, p. 118 -119).

O filósofo apreende que as “anedotas de abstração” apresentam estrutura semelhante à fábula, no qual o objetivo é o ensinamento indireto. Isso porque todas as histórias contêm o reflexo de uma parábola, na qual figuram mitos, com função de ampliar o sentido e a percepção das coisas – importantes, mas que não podem ser ditas. Por meio de uma lenta ação do tempo, os casos, no sentido de forma simples, de fábula, exploram o papel e a estrutura do cômico, isso porque são comédia, diferentemente da tragédia que visa o aniquilamento do sujeito – procura restaurar suas forças devido ao seu ritmo favorável à vida. Sendo assim, “[...] esse ato de comunhão oferece ao homem a possibilidade de compreensão do mundo e da existência - algo desejável, mas não possível.” (NUNES, 2013, p. 116).

Bergson (1983) ressalta que a linguagem e a palavra em um texto cômico têm dupla função. A primeira é exprimir o conteúdo propriamente dito, tema e falas, o que pode ser traduzido com pequenas perdas a outra língua. Mesmo assim, há o sentido que a linguagem cômica cria, intraduzível de uma língua para outra e, muitas vezes, impossível de ser dita na própria, pois e produzem muitos desvios no nível do sentido da linguagem e esse efeito é percebido quando tentamos explicar do que rimos.

A palavra cômica pode ser engraçada porque quem fala a torna cômica, porém, há a espirituosa, a que está presente nos contos de “*Tutameia – Terceiras Estórias*”, nos faz rir do outro, da situação ou de nós mesmo. Isso graças ao espírito do autor, muito próximo do filósofo e do poeta, cuja diferença reside em sua capacidade aguçada de compreensão das coisas e o faz da maneira lúdica, pois em vez de manejar suas ideias como símbolos neutros, as vê, as ouve e, sobretudo, as faz dialogar entre si como pessoas, colocando-as em cena, e por sua vez ele mesmo também entra em cena⁵.

Debate-se também uma importante questão filosófica que se espera compreender por meio da anedota e linguagem cômica: o nada, diante da impossibilidade da construção do conceito através da linguagem objetiva. Nesse ponto, é evocado o protagonismo da linguagem poética na construção do sentido de certos termos de difícil apreensão. Portanto, para explicar o nada, propõe inúmeras imagens poéticas mantendo-se fiel:

– Nada - É um balão, sem pele... [...]Trocando em miúdos: esse ‘nada’ seria apenas um ex-nada, produzido por uma ex-faca). E com isso está-se de volta à poesia, colhendo imagens de eliminação parcial... (ROSA, 2017, p.28).

- O que é, o que é: que é melhor do que Deus, pior do que o Diabo que a gente a gente morta come, e se a gente viva comer morre? Resposta – É o nada” (ROSA, 2017, p. 28).

⁵ Jaqueline Ramos, na tese “Risada e meia: comicidade em *Tutameia*”, publicada em 2008, entende que a voz presente nos prefácios corresponde a voz da máscara autoral e também *alterego* utilizados pelo autor para discorrer sobre a ficção e um modo de fazer parte do livro. David Lopes da Silva (2001), na dissertação “*Tutameia: prefácio*”, Maryllu de Oliveira Caixeta (2013) e Sarah Maria Forte Diogo (2015) entendem que a quebra da ordem alfabética no índice do livro para as letras “J”, “G”, “R” remetam às iniciais do autor e, também, seria a forma dele ser fazer presente nos textos. Vilma Guimarães Rosa, no livro “*Relembraimentos – João Guimarães Rosa, meu pai*”, editado no ano de 1983, revela que João, quase se chamou Ladislau em homenagem ao santo que é celebrado pela igreja católica no dia de seu nascimento, vinte e nove de junho. Esse nome é atribuído a um personagem presente em várias narrativas, de “*Sagarana*” (1946) à “*Tutameia – Terceiras Estórias*” (1967), e afirma ser ele um *alterego* do autor.

Além de evidenciar a força expressiva alcançada das imagens impermeadas no texto, a discussão sobre o nada traz, novamente, questões filosóficas para reforçar que o modo de as ler não deve buscar o erro, porque pairam muitas incertezas sobre o sentido da palavra verdade.

Em seguida, a linguagem ganha espaço e a voz demonstra o potencial que as anedotas apresentam para explicar questões tão complexas sobre filosofia e como ela atua na construção do cômico. Bergson (1983) ressalta que as maneiras mais importantes da comicidade se projetam e simplificam no nível da linguagem e estrutura de um modelo, por meio da análise de textos cômicos.

Nunes (2013) reforça que além de discorrer sobre o nada, a linguagem em “*Tutameia – Terceiras Estórias*” (1967) não se limita à inversão de termos ou transposição de sentidos e atinge outro patamar: “Assim atribui-se a Voltarie – que, outra hora, diz ser a mesma amiúde ‘o romance de espírito’ – a estrafalária seguinte definição de ‘metafísica’: É um cego, com olhos vendados, num quarto escuro, procurando um gato preto... que não está lá.” (ROSA, 2017, p. 29).

Ao propor uma definição ao termo “metafísica”, a anedota sugere uma armadilha linguística construída mediante a uma sentença absurda. Assim, questiona-se a lógica, mas aguça o leitor a refletir sobre o que foi apresentado.

Outra maneira de questionar verdades construídas é por meio da lógica infantil, a lógica ingênua daqueles que percebem o mundo pela primeira vez. Esse olhar quando se faz, presente promove a mudança de perspectiva:

O TERRENO. Diante de uma casa em demolição, o menino observa: - ‘Olha, pai! Estão construindo um terreno!’ (ROSA, 2017, p.30)

O VIADUTO. A guriuzinha de quatro anos olhou, do alto do Viaduto do Chá, o Vale e exclamou empolgada: ‘Mamãe! Olha! Que buraco lindo!’ (ROSA, 2017, p.31)

O prefácio “*Nós, temulentos*” constrói-se a partir da falta ingênua. Chico é um bêbado que retorna ao lar. Após um longo período de bebedeira em um bar, precisa enfrentar os perigos e desafios impostos aos homens de sua condição: o julgamento da sociedade. Várias pessoas o interrogam, questionando sua condição, aos quais ele responde com piadas que promovem uma

inversão lógica: “[...] Bêbado, outra vez... – em pito de pastor de ovelha. – É? Eu também... [...] (ROSA, 2017, p. 132), “[...] Bêbado, outra vez? E: - Não senhor ... – o Chico retrucou - ... ainda é a mesma. [...]” (ROSA, 2017, p.132). Marcas na fala de Chico e de seus interlocutores mostram que não é a primeira vez que se deparam com ele nesse estado, logo uma pequena mudança de perspectiva “Por que bêbado outra vez?” poderia tê-lo auxiliado, em parte a resolver o “[...] drama talvez único seja mesmo o estar no mundo.” (ROSA, 2017, p.131).

Por fim, nas anedotas de abstração, também há espaço para a linguagem poética. A voz autoral evoca a figura de três poetas: Augusto dos Anjos, Píndaro e Manuel Bandeira. Apesar de terem estilos diferentes, e Píndaro ser um poeta da Antiguidade Clássica, ambos são reconhecidos pelo lirismo e preocupação com as palavras em cada verso, pelas belas imagens, a busca da poesia nas coisas mais simples e singelas e a melancolia.

Sendo assim, une-se ao cômico a prosa poética. Massaud Moisés (2001) a define como o texto que cumpre toda a função comunicativa, já que une a narração, uma maneira racional de comunicar, a um fato sobre o outro e a poesia, um texto que evoca sensações profundas do “eu” que pede a participação do leitor. Isso porque é necessário realizar para revelar o sentido das palavras e funciona como um espelho, no qual o indivíduo enxerga sua própria identidade; no caso dos textos de “*Tutameia – Terceiras Estórias*” (1967), reflexos de sua humanidade.

No próximo capítulo, será discutido como essa proposta estética apresentada no prefácio “*Aletria e hermenêutica*” configura-se como um modo de narrar.

Capítulo 2 – A anedota de abstração, um Espaço literário

“A significação não está ao ‘cabo’ da narrativa; ela a atravessa”

Roland Barthes

2.1 A palavra bruta e a palavra essencial

No ensaio “A linguagem e a ficção”, Blanchot (2011) investiga o funcionamento das palavras no texto literário, por considerar que é fácil perceber “em um poema que elas não desempenham o mesmo papel e não mantêm as mesmas relações que as da linguagem comum. Mas na narrativa escrita da prosa mais simples já implica uma mudança importante na natureza da linguagem.” (BLANCHOT, 2011, p. 82).

A constatação dessa mudança marca a inquietação do filósofo: distinguir a linguagem literária da cotidiana, posteriormente, chamada de palavra essencial e de palavra bruta, respectivamente para, em seguida, compreender de onde vem o poder da linguagem literária e como ela constrói o universo literário. Suas indagações são importantes para refletir sobre os aspectos da prosa rosiana, pelo motivo que a fortuna crítica, de diferentes abordagens, entende que é por meio da linguagem que Guimarães cria uma realidade própria.

O ponto de partida de seu pensamento para a distinção entre as duas linguagens é o processo de referenciação, dado que a palavra bruta tem como referente seres, objetos que estão no mundo e participam da realidade imediata, o mundo conhecido e vizinho ao nosso – o “insólito que sempre será estranho, mas que tomamos por rotineiro, graças à ilusão das palavras” (BLANCHOT, 2011, p.83).

Seguindo esse raciocínio, a palavra bruta torna-se um instrumento pressionado pelo contexto da realidade, “é uma ferramenta num mundo de ferramentas, onde a fala é utilidade, tem valor de uso, nela os seres falam como os valores, assumem a aparência visível de objetos existentes um por um e se atribuem a certeza do imutável” (BLANCHOT, 2011, p. 34). Portanto, a define como uma entidade vazia, uma vez que as relações do sujeito com as palavras são instrumentais.

Com a palavra essencial, por sua vez, ocorre o inverso. O contexto é o devir, o obscuro, ou como apresentará posteriormente – o outro mundo, o fora. A linguagem do texto literário convida o leitor a realizar o sentido próprias das palavras e essa é a essência da ficção, de modo que nem o texto mais realista supera essa condição porque a ignorância faz parte do devir.

O outro mundo a ser revelado, um conjunto imaginado que não pode deixar de ser irreal, carece de referência concreta, portanto, personagens, fatos, diálogos e as ações que desenvolvem o enredo são linguagem. Todos participam desse processo de referenciação à procura dos sentidos e desse processo surge o poder da linguagem literária:

[...] leitor das primeiras páginas de uma narrativa, e qualquer que seja a boa vontade realista do autor, não é apenas infinitivamente ignorante de tudo o que acontece no mundo que me mostram, mas também essa ignorância faz parte da natureza desse mundo, desde o momento em que, como objeto da narrativa, ele se apresenta como mundo irreal, com o qual entro em contato pela leitura e não pelo meu poder de viver. Nada mais pobre que esse universo. (BLANCHOT, 2011, p. 83)

Nesse trecho, Blanchot (2018), além de evocar o devir como parte fundamental do processo de construção do sentido do texto literário, ressalta o papel do leitor e da leitura nesse processo. Ao longo dessa dissertação diferentes vozes da fortuna crítica de “*Tutameia- Terceiras Estórias*”, destacam a participação ativa do o leitor na narrativa, vários são os elementos discursivos utilizados para obter essa adesão. A começar pelas questões pelos títulos: um de abertura, *Tutameia* e outro ao término, “*Terceiras Estórias – Tutameia*”, associados às citações do filósofo Arthur Schopenhauer:

Daí, pois, como já se disse, exigir a primeira leitura paciência, fundada em certeza de que, na segunda, muita coisa, ou tudo, se entenderá sob luz inteiramente outra” (ROSA, 2017, p.02).

Já a construção, orgânica e não emendada, do conjunto, terá feito necessário por vezes ler-se duas vezes a mesma passagem (ROSA, 2017, p. 231).

Além de fazer referências explícitas ao ato da leitura da releitura, diversos são os procedimentos aplicados para fazer com que o leitor realize sobre as próprias palavras. Diogo (2015), ao discorrer sobre a metaficção na prosa rosiana, afirma que uma das estratégias da narrativa para cativar o leitor e envolvê-lo na trama do texto é por meio da linguagem e fantasia, pois transfiguram a realidade no decorrer da leitura e extrapolam as referências da mimesis, criando um circuito entre o real e o imaginário.

Valda Suely da Silva Verri (2009), em “O narratário em alguns contos de *Tutameia* (terceiras estórias) de João Guimarães Rosa”, apura o papel que essa categoria narrativa ocupa na obra e aponta duas formas expressivas na prosa rosiana, de evocá-lo por meio da leitura a fazê-lo participar desse universo. O primeiro, assemelha-se ao narrador de “*Grande Sertão: Veredas*” (1956) e está presente em “*Antiperipleia*”, de “*Tutameia – Terceiras Estórias*”. Nele, o narrador dirige-se a um interlocutor que não se manifesta na narrativa e sua presença é percebida apenas por marcas na fala da personagem que conta a estória, desse modo, constrói-se um monodialogo.

No entanto, na obra, predomina um processo enunciativo, no qual o narrador incita a participação de um narratário por meio de sugestões na sua voz de que o discurso se dirige a alguém. Dessa forma, fica implícito a existência de um ouvinte, compondo um “monólogo incerto”.

Outro modo de marcar textualmente é realizar um convite explícito ao leitor por algumas palavras proferidas pelo narrador “Do narrador a seus ouvintes” (ROSA, 2017, p. 63); “Convosco, componho” (ROSA, 2017, p. 59); “Conta-se, comprova-se e confere” (ROSA, 2017, p. 75) e “Vai-se falar da vida de um homem [...]” (ROSA, 2017, p. 109), dentre outros.

Como acontece no conto “*Esses Lopes*”, estória que sintetiza a vida de Flausina, mulher bonita que sofreu nas mãos dos homens da família Lopes. Ela é a narradora personagem que fala

em fluxo, sem qualquer tipo de interrupção, entretanto, fica a impressão de que ela conversa com alguém e conta-lhe sua história. O leitor está diante de um “monólogo incerto”, um texto que se destina a qualquer pessoa.

Além das estratégias enunciativas apontadas, estão presentes os procedimentos da linguagem cômica e da linguagem poética, através da prosa poética. Embora sejam, teoricamente, discursos com finalidades distintas, é possível tecer aproximações, tanto que se nota em seus métodos, muitas semelhanças, sendo que a primeira delas é exigir a presença do leitor. Não há poesia e o lado cômico sem que haja a atuação da linguagem e do espírito do autor. Ambas funcionam como um espelho ao indivíduo, pois o eu-lírico e o cômico dirigem-se à subjetividade e o leitor busca sua própria realidade nessas palavras.

Assim sendo, poesia e comicidade criam mundos próprios que expressam de outra maneira o que não pode ser dito e, ao explorar a plurissignificação das palavras, ultrapassam os limites do tempo e da própria significação. Afinal, a palavra se renova a cada leitura abrindo-se à participação de outro leitor para a construção do sentido e composição do texto. A aparente simplicidade do discurso é edificada por meio de um árduo trabalho com a linguagem, dependente da sensibilidade de cada indivíduo. A única distinção é o resultado obtido através da manipulação das palavras, a poesia busca o belo, o agradável, atingir a emoção; já o cômico explora o feio, o absurdo, as contradições e procura atingir o riso.

Guimarães Rosa ficou conhecido como o autor do “mundo misturado”. O próprio se reconhecia como um autor de “puras misturas”, desse modo a “anedota de abstração” visa atingir a transcendência e a escolha da junção da linguagem cômica e poética preservando suas características individuais, potencializando as chances de sucesso nessa trajetória.

Blanchot (2011) frisa o papel paradoxal da linguagem, outro ponto de encontro com a prosa rosiana. Ele entende que a linguagem da narrativa e frase da vida diária tendem a, inclusive, falar sem palavras e fazer-se compreender sem nada dizer. Ambas procuram o ideal de uma comunicação pura que existe no fundo de uma conversa universal: contar sem saber o que dizem, compreender o que não ouvem, ler as palavras fantasmas ou a ausência delas que reinam no meio

do barulho – do silêncio, gestos. Essas inúmeras lacunas precisam ser preenchidas para que o sentido seja completo.

Logo, a frase da narrativa coloca-se em relação com o mundo da irrealidade, mesmo assim, aspira tornar-se realidade – constituir-se como linguagem física e totalmente válida para mostrar os seres imaginados de maneira que possa apresentá-los “para que os sintamos e para que vivam através da consistência das palavras sua luminosa opacidade de coisas” (BLANCHOT, 2011, p.85).

É bom lembrar que o conto rosiano alinha-se à estética da ficção moderna, Pontieri (2001) publica o ensaio “Formas histórias do conto”, no qual desenha um panorama da forma do gênero e resgata os textos teóricos produzidos desde o início. Em seu estudo, a pesquisadora divide o conto em dois momentos: o conto produzido tal qual o entendia Edgar Allan Poe, e o conto feito depois da virada proposta por Anton Tchekhov.

No primeiro grupo, além de Poe, estão Gustave Flaubert e Guy de Maupassant, e as características clássicas como narrativa breve, condensação, encadeamento do enredo seguindo as regras da causa e efeito, intensidade provocada pela eliminação de todas as ideias intermediárias e mistérios significativos a serem solucionados. Além disso, devem romper seus próprios limites para ir muito adiante da história miserável que conta.

Pontieri (2001) estabelece que Anton Tchekhov é o ponto de virada na trajetória do conto, por isso, analisá-lo é essencial para entender a história da forma do gênero no século XIX e XX. A narrativa breve permanece, no entanto, seus contos evidenciam um desmonte da estrutura da narrativa clássica. A partir daí a sequência das ações e o modo como as ações se articulam, não seguem mais as leis da casualidade e sim organizam-se em cenas que se encadeiam, sem estabelecer um *continuum*. Muito pelo contrário, elas se deslocam de maneira fragmentária e intermitente. A noção do tempo é diferente, já que os modernos rompem com a narrativa linear e um dos modos de obter esse efeito é distorcendo o tempo por meio da digressão.

A subversão temporal, semelhante ao que Marcel Proust e Virgínia Woolf introduziram em suas obras, promove um encadeamento dos eventos narrados criando lacunas e ausências de

elementos significativos por meio de elipses. O foco aqui é não se preocupar em esclarecer o enigma, uma forma de questionar o conceito “realidade” e lembrar o leitor de que na vida os enigmas dificilmente se elucidam. Ademais, os modernos recusam a forma acabada, utilizam o deslocamento tempo, das cenas, mediante a comentários metafóricos que fecham a cena, conferindo profundidade à narrativa e abrem espaço para a próxima cena.

Uma outra característica introduzida pelo ficcionista russo e incorporada por outros escritores inseridos nesse grupo - Virgínia Woolf, Katherine Mansfield, Franz Kafka, Henry James, James Joyce e Guimarães Rosa- é o tema da narrativa e o desenvolvimento do enredo. Nessas histórias, a sensação que se tem é que parece que não acontecerá nada, suas personagens vivem as situações mais cotidianas e os temas, medíocres.

Por fim, Pontieri destaca que nos contos modernos são incorporados, em vários textos, o tom cômico satírico, o *nonsense* por meio do ridículo e a ambiguidade, para que esses elementos diminuam a tensão da personagem, à medida que elevam a perplexidade do leitor.

Diante dos pontos abordados nos prefácios de “*Tutameia*” (2017), a voz autoral afirma que pretende elaborar um novo tipo de anedota, um gênero com característica próprias e em consonância com seu estilo de fazer “puras misturas” que resultam em um “mundo misturado”.

Sua inventividade e capacidade artística demonstram que as “anedotas de abstração” não são uma simples manifestação do conto moderno no Brasil ou um subgênero, mais que isso, uma contribuição do autor aos contornos do conto moderno. A outra dimensão do real, o que ele traz das sombras são as sensações das personagens. Por intermédio da linguagem, dos silêncios e lacunas, o leitor, envolvido no processo de construção do sentido de diversas formas, consegue ler e sentir ao mesmo tempo, como disse Blanchot (2011), o que a vida cotidiana apaga. Mediante a linguagem, as anedotas de abstração são capazes registrar o paradoxo da linguagem – falar, registrar os gestos e fazer com que o leitor construa o sentido através dos silêncios.

2.2. O fora para Blanchot, Foucault e Deleuze

Blanchot, ao criar uma relação entre literatura e realidade, sugestiona o conceito fora, por entender que a linguagem ao sofrer uma transformação operada pela leitura, conduz o leitor a outro mundo, a ponto de sentir a palavra como a chave de um universo de magia e fascinação, onde nada do que ele vive é reencontrado.

Assim, o sentido da palavra, o saber nela contido e a alternância entre as duas linguagens, essencial e bruta, aproximam-se, confundem-se e em vez de o sentido abstrato nos presentear com as coisas concretas – fim da palavra bruta. Ela faz justamente o contrário, a linguagem essencial produz um mundo próprio de coisas concretas para representar pura significação.

Essa realidade fictícia funda-se na sua irrealidade, mas nem por isso deixa de ser real, dado que o que se experimenta pela leitura de uma linguagem real não é uma explicação do mundo, mas a possibilidade de vivenciar o outro mundo.

Para sentir a experiência que o outro mundo lhe oferta - o fora - três elementos essenciais construído pela linguagem: a alegoria, o mito e o símbolo. Auxiliados pela imaginação, constituem o outro de todos os mundos que é desvendado na literatura.

O primeiro, a alegoria, introduz na ficção o ideal da prosa diária. É a história contada, a ideia particular contida na narrativa e que “uma vez colocada, basta para se expressar e afirmar” (BLANCHOT, 2011, p. 86).

O mito, por sua vez, são as personagens, os seres da ficção. Sempre há um sentido por trás do mito, sem contar que eles carregam o sentido da ficção e sensação de realidade da história. É através deles que o leitor sente os eventos da narrativa. Assim sendo, quando o leitor se engaja na história mítica, vive seu sentido e fica “impregnado dele. Sua pura verdade só pode ser entendida nas coisas em que o mito realiza como ação e sentimento” (BLANCHOT, 2011, p. 83) e afirma:

Quando nos engajamos na história mítica, começamos a viver seu sentido, estamos impregnados dele, nós o “pensamos” realmente em sua pureza, pois sua pura verdade só pode ser entendida na coisa em que ela se realiza como ação e sentimento. O mito, por trás do sentido que ele mostra, reconstitui-se incessantemente; é como a manifestação de um estado primitivo em que o homem ignoraria o poder de pensar fora das coisas, só refletiria encarnado nos objetos o próprio movimento de suas reflexões e assim, longe de

empobrecer o que ele pensa, penetraria no mais rico pensamento, no mais importante e no mais digno de ser pensado. Daí a literatura poder constituir-se uma experiência que, ilusória ou não, aparece como um meio de descoberta e de um esforço, não para expressar o que sabemos, mas sentir o que não sabemos. (BLANCHOT, 2011, p.87).

Já o símbolo opõe-se à alegoria porque seu objetivo não é significar uma ideia particular, seu propósito é o sentido global – mundo em seu conjunto e da existência humana. Visa tornar presente esse sentido global que a vida raramente nos permite atingir, pouco tocamos a existência “e que a reflexão retendo o aspecto intemporal, nos permite sentir”. (BLANCHOT, 2011, p.87.) O símbolo encontra auxílio na natureza da imaginação.

Todo símbolo tem como meta sua própria possibilidade. Logo, é uma estória que se basta em si própria. Mesmo assim, não significa nada e não chega a ser sentido em imagem de uma verdade, uma vez que ultrapassa sempre qualquer verdade e sentido e o que nos mostra é essa própria superação que toma e se transforma sensível numa ficção:

Raramente encontramos o mundo, raramente tocamos a existência; sentimos nossa situação como a de um ser que em cada acontecimento se entende totalmente e entende tudo o que há no acontecimento. Portanto, é tentador procurar realizar na ficção o sentido original, tal como pressentimos e gostaríamos de reconhecer. Aqui o símbolo encontra uma ajuda na natureza da imaginação. (BLANCHOT, 2011, p.87).

Além disso, o símbolo é uma narrativa sensível a todos os tipos de linguagem: fatos, detalhes, gestos, lacunas e silêncios. Dessa forma, é na imensidade das lacunas que todos esses atos linguísticos, detalhes são vistos em conjunto e separadamente. A experiência simbólica sempre é uma maneira de sentir também o nada, a negação universal e “a busca do negativo absoluto” (BLANCHOT, 2011, p.90). Consequentemente, o símbolo nos permite vivenciar a falta geral, o vazio em seu conjunto. Retornando aos prefácios, as anedotas de abstração também pretendem cumprir essa finalidade:

O VERDADEIRO GATO. O menino explicava ao pai a morte do bichinho: - O gato saiu do gato, pai, e só ficou o corpo do gato. (ROSA, 2017, p.31).

Por meio da lógica dos ébrios e infantil voz autoral refletem sobre as diversas formas de se chegar ao “nada”. Por intermédio de anedotas que evidenciam a subtração e imagens de eliminação.

Galvão (2006), para fins didáticos, propõe uma divisão temática às quarenta histórias que compõem o livro, mas uma leitura, de acordo com a proposta de Blanchot (2011), questiona essa divisão e nos auxilia no processo de reflexão sobre alegoria, mito e símbolo. Dentre as propostas, a pesquisadora classifica as narrativas “*Faraó e a água do rio*” e “*Zingarêscas*” como histórias de ciganos. De fato, os personagens principais são ciganos, mas não é isso o que as histórias simbolizam.

Em “*Faraó e a água do rio*”, dois ciganos chegam em uma pequena propriedade rural para consertar tachos de açúcar. Apesar de serem habilidosos, o trabalho que deveria durar um dia, prolonga-se. Eles são acomodados no engenho e ficam sob a vigilância do filho mais velho do fazendeiro Senhozório, Siozorinho. Sua esposa, acamada por conta de uma doença, passa o dia na rede ou na cama e as filhas sentadas em um varandão observando a paisagem. A presença divide opiniões, a mulher muito católica não os deseja ali e quer que eles partam, o marido, por seu lado, deseja os tachos consertados, mas ele consegue manter seu posicionamento por apenas dois dias. Contudo, há um episódio que desencadeia uma mudança na narrativa, os ciganos desejam visitar a imagem da Santa que se localiza na capela da propriedade e explica um pouco da história de seu povo – o faraó ordenou que eles não tivessem terra e vagassem pelo mundo.

A partir desse episódio, a rotina da fazenda altera-se, o clima fica mais ameno e feliz. Senhozório, inclusive, passara a perceber os ciganos como um “colorido” (ROSA, 2017, p. 86). Os ciganos partem após uma “festa da tristeza” e a visão que ele têm do mundo modifica-se, pois ao olhar para o filho reconhecem que perceberam, apenas no fim da vida o que é viver, “[...] Quando um dia for para morrer, há-de ter saudade de muita coisa... [...]” (ROSA, 2017, p.86). Uma narrativa poética, que questiona o “estar no mundo”, a solidão que cada um carrega consigo, questões abordadas no prefácio “*Nós, os temulentos*” e em outras narrativas presentes no livro. Sendo assim, nessa história de “ciganos” conta-se muito mais do isso, nós temos um homem comum que olha ao mundo e tenta compreender como viver entre os demais e qual caminho escolher, suas questões tocam o leitor e fazem-no partilhar dessa experiência como se fosse sua experiência.

“*Zingarêscas*” já foi analisada nessa dissertação e, apesar de ter como ponto de partida a chegada dos ciganos, não são eles o mito, porém o homem em grupo – os vaqueiros, os ciganos, o funcionário, o novo dono do rancho e sua esposa. Essa narrativa burlesca, cheia comichada e confusão simboliza que a vida é um ponto de encontro entre homens e o mais importante é seguir adiante.

Ao conceito “espaço literário”, nome atribuído ao “outro mundo”, criado por meio da palavra essencial, Blanchot (2011) acrescenta os conceitos “fora” e “neutro”. Ideias que serão posteriormente ampliadas pelos filósofos Michel Foucault e Gilles Deleuze. Esses conceitos respondem a três apontamentos recorrentes pela fortuna crítica rosiana, importantes para compreender os contos de “*Tutameia – Terceira Estória*”: o regionalismo universal, a discussão sobre a verdade, a lógica vigente e a transcendência.

O regionalismo, característica e proeza da prosa rosiana, presente seu primeiro livro, não é ignorado. O tema já havia sido bastante explorado por autores consagrados da Literatura brasileira e poderia ter sido um grande erro, mas no caso de Guimarães não, já que consegui elevá-lo ao trazer para o seu texto questões da existência humana representadas por seus vaqueiros e jagunços. Por meio de um trabalho com a linguagem, o leitor é transportado a esse mundo e o sente com intensidade. Assim sendo, encontra uma realidade diferente e descobre o inesperado. Por isso, Antonio Candido leva em conta em sua obra o Regionalismo universal.

Maurice Blanchot (2011) compreende o “fora” como o espaço onde esse mundo torna a percepção e os sentimento em realidade, uma vez que a irrealidade da ficção é capaz de construir uma experiência real. Ademais, o “fora”, no conjunto de sua obra, também é chamado de “neutro”, “a outra noite”, “o deserto” e “a impossibilidade”. Apesar de receberem nomes diferentes, todas as palavras carregam consigo o sentido de ausência do “eu” pessoalizado, esse discurso não se fixa a nada, nem a um espaço, tempo e sujeito. Esse discurso é errante, móvel, se coloca sempre para fora de si mesmo, à procura do “outro”, não a terceira pessoa, mas a outra subjetividade, construindo desse modo a sensação de universalidade. Consequentemente, essa busca pelo fora da linguagem, para o filósofo, é o projeto da literatura moderna.

Assim, o universo ficcional criado por Guimarães, um ficcionista moderno, pode ser considerado como o fora da linguagem, um lugar onde não existe o “eu”, não há tempo, nem espaço e sim uma outra realidade por meio de uma alegoria muito bem construída. Os mitos encarnam o que há de mais vivo na narrativa e permitem conduzir o leitor nesse universo, experimentar a existência do outro e atingir a experiência universal através do que simbolizam suas histórias.

À vista disso, a construção do espaço literário só é possível por intermédio da leitura e o leitor, nos contos rosianos, conforme Brito (2013) e Silva (2005), são evocados mediante a diversas estratégias enunciativas – monodílogo, diálogo incerto e evocação implícita e explícita, todas formas impessoais. No entanto, o neutro, o discurso errante ou àquele que busca o outro, é um elemento que atua na evocação do leitor.

Nos contos de “*Tutameia – Terceiras Estórias*”, são as descrições imprecisas e cumulativas, as imagens que não se diluem no enredo e colocam o discurso para fora de si em busca do outro. As expressões metafóricas e os chistes são os responsáveis pela transição de uma cena a outra ou promoverem a abertura à história secreta. Em todas as narrativas, expressões como as selecionadas estão presentes: “*Esse problema era possível*”, no início do conto “*A vela do diabo*”, “*Vir a vez, ia, seguio: não se deve parar em meio de tristeza*”, no conto “*Barra da vaca*” ou “*Tudo, o que acontece é contra a gente*”, no conto “*Sota e barla*”, sentenças metafórica, com propósito denso e poético, mas que não se dirigem a ninguém específico, pois estão à espera da leitura para que seu significado seja revelado.

O conceito “fora” foi ampliado pelos filósofos Michael Foucault e Gilles Deleuze, sendo que ambos partem das considerações produzidas por Maurice Blanchot.

Foucault (1999) analisa o “fora” da linguagem, embora, em alguns momentos, seus estudos tenham trilhado caminhos diferentes para discutir a despersonalização do sujeito, a microfísica do poder e o aprisionamento do Capitalismo. Contudo, entende o “fora” como criador do ser de linguagem, o que torna possível a possibilidade de resistência ao domínio do saber e poder, o que cria uma nova forma de pensamento que questiona e ultrapassa as “verdades” de cada época histórica. O que nos remete novamente ao prefácio “*Aletria e hermenêutica*”, no qual a voz autoral discorre sobre a grande discussão travada pela verdade desde os gregos e reforça que pela qual

luta-se muito ainda. Nesse ponto, a ideia proposta em “*Tutameia – Terceiras Estórias*” encontra-se com o pensamento de Foucault.

Em “A ordem do discurso”, o filósofo, desenvolve uma reflexão sobre “a vontade da verdade”, um questionamento acerca do sentido da palavra verdade e o poder que ela detém na sociedade. Foucault ressalta que a História ensina que não se luta apenas pela dominação do outro, mas também pelo poder do discurso e poder de contar a história. Além disso, faz uma desconstrução do sentido da palavra “verdade” para que possamos compreender o que é “vontade de verdade”.

O ser humano é um ser de linguagem, logo falar faz parte de sua condição – “[...] um estranho castigo e uma estranha falta [...]” (FOUCAULT, 1999, p.6). Entretanto, todo ser sabe dos perigos implicados ao proferir o seu discurso, se ignora os três “procedimentos de exclusão”: as interdições representadas pelo tabu, pelas regras sociais e convenções sociais; a separação simbolizada pelo discurso do louco, colocado à margem e que deve ser ignorado. Foucault evidencia a ambiguidade atribuída a esse discurso, pois, ao mesmo tempo que não lhe é concedido a faculdade social, lhe é atribuído estranhos poderes, como dizer a verdade escondida e pronunciar o futuro. Atualmente, esse discurso coloca os sujeitos à espreita, espera de algum sentido. Embora não traga o louco, em “*Tutameia – Terceiras Estórias*”, a presença do bêbado é marcante e central no terceiro prefácio, “*Nós, os temulentos*”, nele Chico, o bêbado, responde de maneira inesperada as perguntas propostas pelos membros da sociedade. A embriaguez silencia, momentaneamente, a razão, faz o sujeito esquecer os procedimentos de exclusão e propõe uma outra forma de pensar.

Se antes a palavra verdade era ligada ao exercício de poder, pela razão que havia, na Grécia antiga, um ritual, no qual um sujeito era reconhecido como detentor de poder e sua autoridade o tornara capaz de falar sobre a justiça, o futuro e o destino. Foram Platão e Hesíodo que propuseram a oposição entre o verdadeiro ou falso, o que gera a discussão já mencionada no capítulo um dessa dissertação a respeito dos questionamentos da verdade, uma vez que o conceito fora construído a partir do “Mito da caverna” e da sombra, importante para apreender o modo de narrar anedótico. Em seguida, a verdade passou ser o que se diz, o próprio enunciado. Não se sabe se a transformação é consequência das descobertas científicas ou de novas formas de “vontade de verdade”.

Foucault (1999) aponta que a “vontade de verdade” é o tipo exclusão mais perigoso, o qual menos se fala é o que mais vigora entre os homens, isso porque apoia-se em relação a um amplo suporte institucional de práticas sociais que as impõem e as reconduzem; e não há possibilidade de que esse apoio ocorra sem ao menos uma parte de violência. Sendo assim, torna-se uma maquinaria prodigiosa destinada a excluir todos aqueles que, ponto por ponto, em nossa história, procuraram contornar essa vontade de verdade e recolocá-la em questão contra a verdade.

Contudo, é na Literatura que a linguagem, através do “fora”, está livre e expõe o seu “eu” longe da ditadura, dos procedimentos de exclusão e da vontade de verdade. Por isso que a estória quer ser parecida com a anedota e não com a História. Ao distanciar-se da certeza daquele que fala, a literatura volta-se sobre si mesma, colocando-se em evidência o próprio ser e torna-se em um movimento de resistência, contestação de valores dados e libertando a linguagem.

Consequentemente, o pensamento do “fora” é um pensamento que se mantém fora de toda subjetividade, isso porque o sujeito que fala fragmenta-se até desaparecer no vazio, com o intuito de não ter um sujeito atribuído, de pertencer ao anonimato de ser linguagem no espaço literário. E o que são as estórias de “*Tutameia – Terceiras Estórias*”? Estórias “compostas conosco”?

Por sua vez, a maneira como Gilles Deleuze (1975) compreende o conceito “fora”, nos auxilia a assimilar como é possível atingir a transcendência por meio do cômico e qual é a importância de romper os planos da lógica. Além ampliar o conceito, o filósofo defende que ele não se restringe à literatura, está presente em outras artes como o cinema e artes plásticas.

Deleuze (1975) apreende que, ao levar o sujeito para o “fora”, a arte incita o pensamento e o leva a pensar realçando o que é impensável do pensamento, o invisível da visão e o indizível da palavra, devido ao automatismo, da separação do discurso ou das verdades construídas. Sendo assim, a arte tem o poder de aumentar a percepção do sujeito sobre as coisas e também apresenta um poder transformá-la, porque os encoraja a gerar diferentes estratégias de vida ao mundo em que vivemos e nos leva a ler a vida no seu “suprassenso” e assim atingir a transcendência. Deleuze inclusive associa o “fora” ao “plano de imanência” - a força que coloca o pensamento em relação direta com o nosso mundo, o que se transforma em uma experiência ética por excelência,

justamente porque recupera a crença neste mundo, o verdadeiro - que diante de tantas distorções, parece insólito, –criando nos homens a necessidade de transformá-lo.

2.3 Sobre os modos de narrar em Guimarães Rosa

Através do espaço literário e um trabalho único com a linguagem literária, Guimarães nos presenteou com um universo simbólico repleto de mitos inesquecíveis – Riobaldo, Diadorim, Miguilim, Manuelzão, Grivo - e boas alegorias – Rosa preferia chamá-las de causos.

Ademais, ao sugerir a estória como oportunidade de atingir a transcendência, observa-se sua preocupação de ultrapassar os limites das palavras utilizadas, do que representam suas personagens ou da estória em si. Em seu projeto estético, o modo de narrar é essencial, detalhes planejados, de maneira que se alinhem com o efeito estético pretendido. Portanto, ao analisar o conjunto da obra rosiana, verifica-se que o autor apresentou diversos modos de narrar e em cada obra trouxe uma inovação.

Guimarães Rosa, ao lado de Machado de Assis, além das inúmeras contribuições à Literatura brasileira, marcaram o modo de escrever contos e tornaram-se referências às produções posteriores, boa parte desse prestígio deve-se ao fato de terem criado diversos jeitos de narrar.

Lígia Chiappini, no artigo “A vingança da megera cartesiana: notas sobre estas estórias”, de 2002, tem como objetivo pesquisar os meios de narrar empregados nos contos presentes nesse livro, pois revelam de maneira explícita certos mecanismos da narração do conto rosiano. Além disso, seu trabalho oferece aos pesquisadores um panorama das investigações realizadas sobre as técnicas narrativas usadas por Guimarães desde a publicação de “*Sagarana*” até “*Tutameia- Terceiras Estórias*”.

Chiappini vistoria estudos apresentados por Leonardo Arroyo (1989), Willie Bolle (1970), Arriguchi Jr. (1995), Adélia de Menezes (1998) e Edna Calobrezi (2001). Ampara-se, inclusive, pelos ensaios dos contos “*Bicho mau*”, inacabado, e “*O homem do Pinguelo*”, ambos publicados no livro póstumo “*Estas estórias*”, que oferecem alguns caminhos

para compreensão dos modos de narrar da prosa rosiana. A pesquisadora enumera os procedimentos para apenas explicitá-los.

Primeiro, deve-se considerar a linguagem misturada, mesclada, isso porque há, em muitos textos, a mistura de clássicos ocidentais, a começar pela bíblia, passando por Homero e Dante, para depois trazer a fala e os causos do sertanejo. Segundo, a mescla de espaço e temporalidade – o arcaico e o moderno convivem. E por fim, as diferentes formas narrativas: histórias romanescas, romance de formação, formas simples – do provérbio à anedota coexistem na mesma narrativa.

A fortuna crítica destaca a tensão como força motriz da prosa rosiana e a presença em muitos de seus textos de um médico citadino em oposição ao sertanejo. Também encontramos o narrador e a presença disfarçada ou evidente do narratário, e esse sempre se mostra empático às situações, personagens e paisagens.

No entanto, esse estudo investiga um outro modo de narrar pouco explorado pela fortuna crítica: o anedótico. Associado ao humor, mas não ao riso. Aparentemente felizes, as histórias nos permitem sentir o trágico da condição humana, imagens construídas em cenas muito claras – ao primeiro olhar parecem bastante realistas, mas deixam o leitor confuso porque surge nele o sentimento de que há algo a mais a ser revelado. Costa Lima percebe essa sensação do leitor como as dimensões do real: a focalização da criatura além de seu comportamento visível e consciente, uma vez que há o plano em que ocorre a ação. Porém, há também o registro do que a ação desencadeia: as sensações nos sujeitos promovendo uma diferente apreensão estética da realidade.

Essa pesquisa compreende que o modo de narrar anedótico assemelha-se à fábula, conforme Nunes (2013), pois há um saber escondido. Entretanto, para transpor os limites da leitura realista – a que se apresenta no primeiro plano – é preciso assimilar o outro mundo, o fora da linguagem, uma realidade própria, cujas referências serão construídas a partir do devir e não como um simulacro da realidade. Assim, ao propor uma leitura das ambiguidades, das expressões espirituosas para desenlaçar os segredos da narrativa e da evocação do leitor por intermédio do discurso errante, o neutro, ou das formas de evocação enunciativas, o modo de narrar anedótico almeja a superação da leitura aparente, a realização e reflexão dos sentidos das palavras para nos fazer sentir o que nos

pretende dizer. Por essa razão, faremos um panorama sobre os modos de narrar presentes na prosa rosiana.

2.3.1 A digressão

Dentre as inúmeras possibilidades que o autor dispõe a fim de compor sua obra, na prosa de Rosa, acentua-se a predileção pela construção de um discurso literário alinear e atravessa por digressões dos mais diversos tipos, o que gera os mais variados efeitos expressivos. Tal experimentação coloca-o ao lado dos grandes escritores universais. Constantemente comparado a James Joyce, Franz Kafka, Virgínia Woolf, seu estilo deixou marcar profundas na prosa brasileira.

De acordo com o “Dicionário de Termos Literários”, de Massaud Moisés (2004, p.126-127), o pesquisador parte da retórica clássica como ponto de reflexão e define a digressão de uma maneira de uma figura retórica utilizada por um orador, para afastar-se do tema central ou para dar uma pausa em sua enunciação, a fim de inserir uma matéria nova. As digressões influenciam diretamente na constituição estilística da obra e atribuem sentidos diversos – o que varia de acordo com o tipo de digressão que é empregada.

O procedimento retórico digressivo permite que os objetos narrados assumam diversos níveis de significação – principalmente, por não estarem linearmente ou cronologicamente associados aos fatos narrados, além assumirem diversas formas, configurações e possuírem finalidade estética.

Quanto à forma, as digressões podem ser aplicadas no texto, com o propósito de inserir um argumento apresentado pelo adversário do orador – no caso, narrador da história – para, em seguida, ser refutado e com isso, conquistar a simpatia e opinião do público, ou para proferir uma expressão que o choque. Já a configuração determina o tom da digressão, que pode assumir uma entonação de aconselhamento ou uma apóstrofe com a finalidade de tornar o discurso mais prazeroso, conquistar a atenção do público e promover um distanciamento entre a causa defendida e os ouvintes. A prosa rosiana fez um uso bastante rico desse recurso das mais diversas formas.

Henri Bergson (2011), em “Ensaio sobre os dados imediatos da consciência”, apreende que as digressões são um importante recurso narrativo, uma vez que visam proporcionar a experiência supostamente mais genuína da temporalidade. O filósofo questiona a construção do conceito “tempo” e sugere que o “presente temporal” não é estático tal como é proposto e sim uma síntese constante entre a memória, a expectativa e as impressões sensórias dos fatos presentes.

Partindo desse pressuposto, para compreender o modo de narrar anedótico, é importante revisar outros modos de narrar utilizados por Guimarães Rosa em sua obra.

2.3.2. Reminiscência e devaneio

Cleusa Passos (2005), no artigo “Guimarães Rosa: ver, lembrar, reinventar...”, analisa os traços mnêmicos presentes na obra do escritor e aponta que a linguagem transgressiva e a cadeia de lembranças atuam como parte integrante do discurso literário rosiano, uma vez que se encontram presentes desde a gênese. A pesquisadora destaca a importância das cadernetas de anotações⁶, nas quais Rosa registrou detalhes da viagem de quarenta léguas, ou duzentos quilômetros, realizada em maio de 1952 pelo interior do Brasil. De acordo com “Seu Zito”, João Henrique Ribeiro, cozinheiro da comitiva composta por oito vaqueiros e um menino que o acompanhou nessa jornada, Rosa, durante a maior parte da viagem fazia registro de palavras faladas pelos vaqueiros, nomes de plantas, de locais e costumes⁷.

Passos (2001) entende que essas notas participam do processo de composição, já que em muitas das histórias desde “*Sagarana*” (1946) até “*Tutameia - Terceiras Estórias*”, os “traços mnêmicos desempenham papel peculiar, tornando-se mediadores explícitos do ato de contar” (PASSOS, 2005, p.100). Os processos mnêmicos insinuaram situações dentro e fora do contexto e

⁶ Atualmente, as “Cadernetas de anotações” ou “Diários de viagem” compõem o acervo do IEB, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

⁷ O vaqueiro Manoel Nardy, conhecido como Manuelzão, líder da comitiva, foi a inspiração de Guimarães Rosa para escrever “*Uma estória de amor*”, uma das novelas do livro “*Corpo de Baile*” (1956).

são relacionados ao “tempo resgatado” ou ao “tempo redescoberto”, que se vincula ao passado, como também aponta para o futuro. Esse termo surge após a publicação do romance “Em busca do tempo perdido”, de Marcel Proust, publicado entre os anos 1913 e 1927, os três últimos postumamente. O enredo é permeado por inúmeras digressões, contudo, elas chamaram a atenção da crítica devido a uma característica bastante peculiar: o autor apresenta um mundo desdobrado em dois tempos, o perdido e o redescoberto. Parte desse efeito é obtido por meio do jogo entre a combinação do “eu” herói e do “eu” narrador.

Paul Ricouer (1965) considera esse romance como uma fábula do tempo, Blanchot, por sua vez, o entende como “uma intrincada, mas talvez enganosa, a mais enganosa de todas as formas de tempo. Ele mistura na mescla ora intencional, ora onírica, todas as possibilidades, todas as contradições, todas as maneiras pelas quais o tempo se torna tempo” (BLANCHOT, 2018, p. 15).

Por fim, Walter Benjamin (2018) afirma que a memória é a responsável por atribuir à narrativa a faculdade épica por excelência, pois ela capta a relação ingênua do ouvinte com o contador de história, uma vez que ele deseja guardar na memória os eventos narrados:

A recordação funda a cadeia da tradição que transmite o acontecido de geração em geração. E engloba as variantes artísticas da épica, entre as quais encontramos, à cabeça, aquela que o contador de história representa. É ela que funda a rede constituída, finalmente, por todas as histórias. Uma liga-se à outra, como sempre gostaram de mostrar os grandes contadores, em especial os orientais. Em cada um deles vive uma Sherazade, a quem ocorre uma nova história a propósito de cada passagem das suas histórias. Estamos perante uma memória épica, e o lado artístico da narração. (BENJAMIN, 2018, p.155).

Paulo Ronai, outro grande leitor e crítico de Rosa, ressalta, nos prefácios de “*Corpo de Baile*”, publicado em 1956, o lugar que a memória ocupa na obra do autor, já que a narrativa principal é atravessada por inúmeras reminiscências, personagens em busca do tempo perdido, e nessa procura carregam elementos indispensáveis à recomposição da paisagem, situações limite, nas quais estão inseridas.

Passos (2005) observa que na prosa rosiana duas vertentes de reconstituição mnêmica fazem-se presentes: a pessoal e a coletiva. Em “*Grande Sertão: Veredas*” (1956), o rememorar do sertanejo rearranja o passado por meio da fala a um interlocutor implícito - letrado, que escuta e anota atentamente o que lhe é dito. Em “*Tutameia - Terceiras Estórias*” (1967) os

“traços mnêmicos desempenham papel peculiar, tornando-se mediadores explícitos do ato de contar” (PASSOS, 2005, p. 100). Em várias narrativas, o rememorar apresenta-se, na fala do narrador, dessa maneira: “CONTA-SE, COMPRAVA-SE, CONFERE-SE [...]” (ROSA, 2017, p.75) ou “[ESSE PROBLEMA ERA POSSÍVEL[...]]” (ROSA, 2017, p. 43) , o que torna evidente que buscará auxílio em sua memória para poder contar a história. No conto “*Esses Lopes*”, Flausina relata sua história marcada pelos homens da família Lopes:

“MÁ GENTE, DE MÁ PAZ; DELES quero distante léguas. Mesmo de meus filhos, os três. Livre, por velha nem revogada não me dou, idade é a qualidade. Amo meu 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. Mas, primeiro, os outros obram a história da gente. (ROSA, 2017, p.71).

Esse trecho é o primeiro parágrafo do conto, no qual Flausina apresenta ao leitor seu presente: uma mulher madura, apaixonada, feliz e que tenta superar a experiência que viveu nas mãos dos homens da família Lopes, pois deles quer distância, inclusive dos próprios filhos. Adiante, o trecho cria expectativa no leitor, uma vez que a primeira apresenta a consequência para depois explicar seus motivos e, para isso, recorre à memória.

Uma outra forma bastante empregada no discurso literário da prosa rosiana é o devaneio. Passos (2002), no artigo “Roteiros de Corpo de Baile: Travessias do sertão e do devaneio”, informa que as cenas oníricas se associam ao tema viagem – constituindo-se como uma outra maneira de viajar - e que elas assumem um papel importante na configuração da narrativa, dado que essas digressões oníricas oferecem informações valiosas sobre os sonhos, desejos e expectativa das personagens.

À vista disso, o ato de sonhar associa-se à temática viagem – grande argumento de autores como Homero, Dante, Cervantes, Shakespeare, Voltaire, Goethe, Proust e Joyce. No caso de Rosa, a viagem surge por intermédio da figura “escritor-viajante”, “viajante-escritor” à procura de costumes e linguagens de outro lugar. Da mesma opinião que Passos (2002), Nunes (2013) avisa que essa temática se apresenta em toda obra de Guimarães, desde “*Sagarana*” (1946) a “*Primeiras estórias*” (1962). Nessa totalidade, a viagem rememorada constitui saldo imponderável

das ações que a memória e a imaginação juntas recriam. Consequentemente, existir e viajar – por meio de lembranças ou o onírico, se confundem.

Na obra “*Tutameia – Terceiras Estórias*” (1967), o conto “*Lá, nas campinas*”, devaneio e memória se mesclam com objetivo de traduzir um desejo e ao mesmo tempo uma realidade do sujeito. Drijimiro hoje é um homem, bem de vida, mas quando pequeno passara de mãos e mãos, um costume comum entre as famílias pobres: dar os meninos, vender as meninas. Ele tentou buscar na memória fatos de sua infância, mas as lembranças não conseguem trazer nada mais do que fragmentos de lugares, um quintal, chão amarelado, olhos-d’água jorrando, a casa de descida, em fofo de árvores. No entanto, daquilo que não se recorda, resta-lhe como opção o devaneio:

De pessoas, mãe ou pai, não tirava memória. Deles teria havido amor, capaz de consumir vozes e rosto – como a felicidade. Drijimiro voltava-se – para o rio de ouvidos tapados. Nenhum dia vale, se seguinte. Que jeito recobrar aquilo, o que ele pretendia mais que tudo? Num ninho, nunca faz frio. (ROSA, 2017, p.113).

Drijimiro, o narrador imaginário, que “[...] tudo ignorava de sua infância; mas recordava-a, demais” (ROSA, 2017, p.113), busca, através da linguagem e do sonho, recuperar uma parte de sua história e sensações que infância carrega, mas que lhe fora negada.

2.3.3 Micronarrativas e *Mise en abyme*

As micronarrativas ou as narrativas em *mise en abyme* detêm o olhar da crítica rosiana porque foram amplamente usadas pelo autor desde “*Sagarana*” (1946) até “*Tutameia – Terceiras Estórias*” (1967). O termo toma como referência a noção de “visão em profundidade” ou “reduplicação reduzida”, uma alusão às caixas chinesas e *matrioskas* (bonecas russas) – há também uma maneira popular de se referir ao conceito pela expressão “uma coisa dentro da outra”. Foi Andre Guide quem trouxe essa perspectiva aos estudos literários e artes plásticas em geral. A princípio, o conceito causou um pouco de desconforto, pois era considerado pouco explicativo, mas pesquisas posteriores ampliaram a definição.

Robson Santos (2012), ao investigar na dissertação “Estratégias do contar: um estudo das micronarrativas em *Os sertões*, de Euclides da Cunha, e *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa”, elabora um estudo sobre as discussões realizadas em torno do conceito *Mise en abyme* e apresenta os diversos caminhos percorridos, até que Lucien Dällenbach mostrasse uma proposta que contribuísse para expandir a concepção original ao acrescentar o princípio: reflexão. Atualmente, considera-se *mise en abyme* todo fragmento que preserva uma relação de semelhança com a obra, na qual está inserido e contém a missão de ser um reflexo, um espelho da obra que o engloba.

Dällenbach propõe também a distinção entre os tipos de reflexos e sugere três tipos de reflexão. Assim, leva-se em conta que há uma reflexão simples nas narrativas em que ocorre similaridade entre o fragmento ou trecho com o relato, no qual ele está estabelecido. Em “*Grande Sertão: Veredas*” (1956), além das micronarrativas famosas, existem outras passagens importantes que podem auxiliar na compreensão desse conceito. Logo no início da narrativa, Riobaldo conta que está acampado junto de seu bando aguardando ordens. Ele e Diadorim afastam-se do grupo e, para matar o tempo, Diadorim que “[...] saber deduzir conversa [...]” (ROSA, 2001, p. 57), “[...] pergunta se ele se lembra ao certo da senhora sua mãe? [...]” (ROSA, 2001, p. 57), e pede que ele fale “[...] o jeito da bondade dela [...]” (ROSA, 2001, p. 57). Para rememorar a imagem da mãe, ele traz à tona inúmeras histórias que, além de manterem similaridade umas com as outras, estão unidas pelo mesmo tema – o costume dos homens pobres do sertão que não se apegam ao lugar nem às mulheres e aos filhos que têm com elas; o resultado são muitos meninos como ele, filhos sem pai. Contudo, Riobaldo não vai direto ao ponto, antes narra a história de Zé-zim, um que não queria criar galinhas-d’angola porque gosta de mudar – nesse momento, o narrador interrompe a narrativa para comparar a recusa da família, pois diz que ele, uma mulher e dois filhos decidem ir embora e vão. Além disso, ele discorre a respeito da constante mudança de nomes de cidades que acontece na região, pois elas dificultam a vida daqueles que decidem partir à procura de suas origens, de seu pai. Ou seja, ele relata duas narrativas para ilustrar que todas resultam em filhos sem pai, uma reflexão simples, que também revela um pouco da origem da personagem.

Nas narrativas, cuja reflexão é infinita, as descrições semelhantes estariam contidas umas nas outras. O conto que pode auxiliar no processo de compreensão do conceito é “*Antiperipleia*”,

presente em *“Tutameia – Terceiras Estórias”* (1967), uma história bastante confusa e literalmente mal contada. Essa trama trágica, porém, com várias pinceladas cômicas, termina com a morte do cego “seô” Tomé, após sua queda em um barranco. Prudenciniano é o guia desse homem, responsável por conduzi-lo pelas cidades pedindo esmolas. No entanto, por ser lindo como Cristo, as mulheres caem de paixão por ele, logo, fica a seu cargo também a tarefa de indicar quais são as mulheres mais bonitas, o que desperta certa inveja no guia porque ele é feio. Sá Justa é uma mulher feia que cai de amores por “seô” Tomé. Ela é parte de uma pequena vingança – ou acordo – de Prudenciniano, já que ele mente ao cego dizendo que ela é bonita. O que ele não esperava é que o cego ficaria perdido de amores por ela. E por fim, há o marido rufião que não liga para o envolvimento dos dois. Ele bebe com Prudenciniano nos bares da cidade e tenta convencê-lo a roubar o dinheiro obtido através dos pedidos de esmolas.

Esses três personagens podem ser os responsáveis pela morte de “seô” Tomé. Prudenciniano é apontado como o principal suspeito e está em fuga. O “seô” Tomé caiu em um barraco quando retornava para casa e era o guia que o acompanhava em todos os momentos, inclusive, nesses encontros amorosos. Sá Justa, por sua vez, apesar de amá-lo muito, pode ter ficado apavorada com uma transformação que aconteceu com “seô” Tomé. Ele acreditava que via alguns pontos de luz e poderia, em pouco tempo, enxergar os contornos da amada. Com medo de que descobrisse sua feiura, pode ter arquitetado a morte dele. Há ainda outra possibilidade levantada por Prudenciniano, os dois, Sá Justa e o marido rufião, podem ter agido em conjunto. Ele revela essa história a um interlocutor implícito, tudo indica que seja um motorista que o leva para longe daquele local. Esse relato foi resumido e organizado, mas a maneira como ele é narrado ilustra a reflexão infinita, pois, por meio desse narrador, os acontecimentos contidos uns nos outros giram em torno do “seô” Tomé, o cego. Mesmo assim, cabe aos leitores reunir esses fragmentos para conseguir compor o todo.

Em *“Tutameia – Terceiras Estórias”*, o conto *“Zingaresca”* auxilia na compreensão do conceito “reflexão aporística”, narrativas encaixadas umas dentro das outras de maneira que se confundem. Conta-se a história do sítio do “DONO NOVO ZEPAZ” –, a segunda leitura revela a importância dessa informação na interpretação do conto. O local é um ponto de encontro e o narrador apresenta as pessoas que interrompe o sossego do lugar, a boiada do norte, os vaqueiros,

os ciganos de roupagem e linhagem, o Padre, o preto Mozart – servo e morador do sítio, um anão e Dinhinhão, um cego e a mulher de Zepaz, feliz diante da agitação da nova residência. Cada personagem é um núcleo e carrega consigo uma estória, de tal modo que o leitor fica bastante confuso e não consegue separar muito bem o que ocorre.

Esse sítio sempre fora ponto de partida de pessoas diferentes, vivem suas estórias – o melhor exemplo é simbolizado pelos dois vaqueiros que vivenciam conflitos pessoais muito difíceis e partiram junto da comitiva para pensar e encontrar uma melhor maneira de resolvê-los – e de repente, se cruzam com pessoas completamente diferentes, os ciganos, que estavam ali para velar um parente enterrado embaixo de uma árvore. A intenção deles é também de despistar possíveis autoridades, pois há fortes indícios de que eles furtaram alguém no caminho. O Padre está sempre envolvido nas festinhas porque gosta de beber, anão e Dinhinhão mendigam por esmolas pelas cidades e, no decorrer dessa parada acabam sendo roubados pelos ciganos. A mulher de Zepaz, o narrador não informa, mas ela passa a noite com um dos ciganos e depois lava uma surra do marido – que acaba espancado por ela depois, e Zepaz que desejava paz, acaba comprando um sítio que antes era denominado como “Te-Quentes”.

As micronarrativas ampliam a compreensão do leitor, visto que explicam o que não está claro ou aquilo que precisa de complemento. Ademais, fazem com que essas “reduplicações” ou “encaixes” possam também incluir outras linguagens - no caso de Guimarães, músicas, cantigas, poemas, parlendas, provérbios, aforismos, citações, lendas, dentre outros - e promover convivência harmônica dentro do texto.

Santos (2021) analisa igualmente qual é a finalidade dessas micronarrativas, aparentemente independentes nas obras em questão, pequenas histórias que ao atravessar a narrativa principal, promovem a digressão – modo de narrar bastante aplicado na prosa rosiana.

O pesquisador lembra que essa estratégia narrativa não é nova e remonta às manifestações literárias mais antigas da humanidade, tais como a “Ilíada” e a “Bíblia”. Nessas obras, pequenas narrativas, ao que parecem independentes, conservam uma ligação com o tema principal, pois ajudam a esclarecê-lo, uma vez que estão vinculados ao eixo temático ou central da obra. À

primeira leitura, pode parecer que o episódio não tenha nenhuma ligação com a história principal, no entanto, na segunda leitura ou, em um olhar mais atento, revela seu sentido.

Em “*Grande Sertão: Veredas*” (1956) a fala de Riobaldo, o sertanejo que repassa sua vida ao forasteiro, é atravessada por inúmeras outras micronarrativas, trazidas por ele mesmo, a respeito dos mais diversos assuntos. Algumas assumem grande destaque, com as histórias de Aleixo, Pedro Pindó e Maria Mutema. mas há as menores que cumprem também suas funções na narrativa.

Maria Mutema, a mulher que mata o marido sem motivos aparentes, lhe derruba chumbo derretido nos ouvidos, enquanto ele dormia. Não existe nenhum indício de remorso de sua parte, comporta-se como se espera de uma viúva – vai à igreja, lamenta a perda do marido e confessa-se com o padre. Entretanto, ela o faz acreditar que matou marido por amor ao pároco – que diante dessas confissões, adoece e morre. Ela assassina ambos pelo ouvido. Após a morte do padre, ela é impedida de frequentar a igreja e, em determinado momento da narrativa, confessa seu crime diante de toda cidade. É presa, contudo, é perdoada pela população e, conforme conta Riobaldo, alguns a consideravam santa.

Walnice Galvão, em “As formas do falso” (1976), explora a história de Maria Mutema para elaborar sua tese e compreende que a ambiguidade é um princípio organizador do romance “*Grande Sertão: Veredas*” (1956).

No primeiro capítulo dessa dissertação, a tese apresentada pela pesquisadora foi importante para captar a ambiguidade como um operador discursivo. Apesar disso, em sua pesquisa, a autora propõe também uma discussão sobre a temática sob a perspectiva da ambiguidade, já que essa e outras narrativas beneficiam-se da relação entre o bem e o mal – grande questão de Riobaldo – e sempre a é abordada de maneira dual e mutável. Sendo assim, as narrativas inseridas à principal como encaixes, como “uma coisa dentro da outra”, estariam para ampliar a discussão quanto ao tema abordado no romance. Da mesma forma, Santos (2021) cita as histórias de Aleixo, homem capaz das maiores ruindades calmas, mas perdido de amor pelos filhos. Um belo dia, passou pela sua casa um velho pedindo esmola e, sem nenhum motivo, o matou. Após o episódio seus filhos contrariam e, pelo agravamento da doença, ficaram de repente cegos. A história dessa micronarrativa, no contexto do romance, é mostrar que uma pessoa que é má, pode transformar-se

em boa. Já a história do menino Valtei, filho de Pedro Pindó, inverte a lógica. Isso porque desde pequeno afirma “[...] gostar de ver sangrar bicho” e “de matar” (ROSA, 2001, p. 27) e a fim de corrigi-lo, os pais passaram a surrá-lo diante de todos. A partir daí, a situação se modifica: os pais tornam-se algozes, pois todos notam o prazer adquirido por eles ao surrá-lo em dias exatos, diante dos vizinhos. Em seguida, eles lavavam os machucados com salmoura e o deixavam amarrado em uma árvore sem roupa “mesmo em junho frio” (ROSA, 2001, p. 28). Nesse caso, o mal mudou de lado, se antes Valtei era o foco do mal, agora são os pais que o detêm.

Passos (2001), no artigo “Breves considerações sobre o conto moderno”, faz uma importante observação sobre as histórias espelhadas, porque questiona se esses textos não seriam pequenos contos que formam elos de uma cadeia matriz de obras mais extensas. A pesquisadora questiona se não seriam elas, as responsáveis por provocar as sensações abstratas de experiências inacabadas, evocações de lembranças para atenuar o tédio do leitor. No caso de “Grande Sertão: Veredas” (1956), essas micronarrativas podem agir, inclusive, como pequenos intervalos para suprir a ausência dos capítulos.

2.3.4. Desenredo

Originalmente, “*Deserendo*” é uma história curta que pertence ao livro de contos “*Tutameia- Terceiras Estórias*” (1967). Nele, um narrador heterodiegético relata a seus ouvintes a história de um homem chamado Jó Joaquim, apaixonado por Livíria, Rivília ou Irlívia, uma mulher casada. Fatalmente, quis o destino que o marido lhe apanhasse com o amante e, para espanto de Jó, um outro. Eis que, conforme quis o destino novamente, o marido morre. Jó perdoo a amada e encara a situação como uma oportunidade para se casar com ela, para feliz escândalo popular. No entanto, um novo golpe o abala, pois é ele quem a surpreende com um outro. Decepcionado, ele a expulsa de casa.

Sem imaginar o enorme sofrimento que a ausência da amada lhe causaria, coloca-se em uma empreitada para garantir que a mesma retorne ao lar e entrega-se ao ato de redimir a mulher à conta inteira e inicia sua jornada para descaluniá-la, o que dá início a uma nova fase da narrativa.

Nessa jornada, Jó, cujo epíteto agora é genial, luta contra o tempo engenhoso e opera o passado – plástico e contraditório rascunho, e desconstrói a imagem de mulher adúltera, pois apaga

os registros feitos sobre os impropérios da amada nas conversinhas miúdas, nos testemunhos e espalha por todos os cantos uma nova verdade: a sua inocência.

Como ignorar o impulso de evocar a forte imagem de Jó – personagem bíblica sinônimo de paciência, sofrimento e resignação - homem rico, tinha família, fortuna, respeito e, de repente, tudo lhe foi tirado para que sua fé fosse testada? Ou a figura de Ulysses, que luta contra deuses, deusas, gigantes, práticas culturais milenares para regressar ao lar? E a figura de Penélope que tece uma colcha durante o dia, desmanchando-a durante a noite para garantir que seu amado vença o tempo, os desafios impostos e retorne ao lar? A tentação é grande e as possibilidades alusivas, muitas, mas esse texto é ponto de reflexão sobre diferentes jeitos de narrar em Guimarães Rosa.

Desde sua publicação, “*Desenredo*” desperta a atenção da crítica porque materializa “[...]faces da criação rosiana [...]” (PASSOS, 2001, p. 56) e ilustra muitas das considerações apontadas pela teoria da narrativa. Há uma história de um tema bastante explorado pela ficção – a traição. Entretanto, o discurso e o enredo chamam a atenção. No título, destaca-se, à primeira leitura, o neologismo *desenredo*, formado a partir do acréscimo do prefixo “des” – que assume sentido de negação. Logo, pode-se inferir que o sentido dessa palavra é não contar, mesmo assim, alude para “não ordenar os fatos” ou, ainda, “desordenar os fatos”.

Cleusa Rios Passos (2001) parte desse conto para sugerir uma reflexão sobre o processo narrativo em Guimarães Rosa. Ela entende nesse conto o “contar desmanchado”, um artifício presente na prosa rosiana desde a publicação de seu primeiro livro.

Nesse processo de contar desmanchado ou, ainda, de desenredar, percebe-se, especificamente, seu uso para desfazer tramas ou estabelecer desfechos e suspensões inesperadas. Esse modo de narrar produz quadros e cenas em que tudo parece e desse processo tensões sutis, camuflagens e desvelamento se apresentam. Tais efeitos só são possíveis devido ao manejo peculiar linguístico. Consequentemente, observa-se que nas narrativas rosianas, essa maneira de narrar atua, principalmente, no desfazimento de um lugar-comum ou no tratamento diferenciado de um tema tradicional.

Jaqueline Ramos (2008), ao propor o estudo do “cômico como transcendência” e “meio de acessar meios superiores de pensamento” também apresenta caminhos interpretativos. É possível

outra vez ler o termo “desenredo” e, sob a lógica do chiste, entendê-lo como um “modo particular de enredar”, “um modo particular de ordenar os fatos” ou mesmo “descontar” – no sentido de desfazer o que foi dito.

Nesse capítulo, buscamos apresentar que, além do manejo da língua por meio de primoroso trabalho com a linguagem, a linguagem mobilizada compõe a estrutura de seus romances e contos e associa-se com a preocupação de que a partir dela obtenha-se efeitos expressivos específicos. No capítulo 3, mostraremos como o conto moderno de Guimarães Rosa, a anedota de abstração, faz uso do cômico – procedimentos e linguagem – para narrar sua história secreta.

Capítulo 3 – Convosco componho: O modo de narrar anedótico

3.1 Guimarães Rosa, uma potência estética

Os contos de “*Tutameia - Terceiras Estórias*” são breves e não ultrapassam as cinco páginas, devido ao espaço concedido pela revista “Pulso”, publicação a qual as estórias foram impresas. No entanto, o autor de longas narrativas viu nessa ocasião uma oportunidade para condensar a palavra ao máximo, sem perder a força expressiva. Ronai (2017) alega que os contos se assemelham à crônica, mas os retratos, em razão à força temática e potencial dramático da narrativa, são, na realidade, romances em potencial.

O crítico distingue da existência de uma unidade entre os contos que se interligam por um cenário rústico, intocado pelo progresso, imagem rompida, por vezes, através uma personagem ligada ao século XX; das personagens, pessoas comuns representadas pelos vaqueiros, barqueiros, cegos, capangas, bandidos, ciganos, fazendeiros e padres e do estilo único e pessoal, marcado pela

força do neologismo, inovação da estrutura sintática, o espírito lúdico do autor, a multiplicidade de temas e a novidade – e pelos sentidos ocultos.

Nunes (2017) acrescenta que as narrativas de “*Tutameia - Terceiras Estórias*” são casos exemplares, centradas em mitos que pretendem mover a inteligência em direção a uma sabedoria possível e desejável. As estórias narradas encontram no conteúdo amorfo do dia a dia de um indivíduo a matéria dos causos. As tramas aproximam-se da fábula infantil, pois em todas tudo se ajusta no final, exceto em “*Estoriinha*”, “*Palhaço da boca verde*” e “*Nós, os temulentos*”, cujos desfechos e o reflexo da parábola são trágicos.

Galvão (2006) sobre “[...] os contos mais minimalistas [...]” (GALVÃO, p.174) de Rosa sublinha:

O enredo esgarça-se consideravelmente nesse livro, como anteriormente talvez só em “*Cara de bronze*”, de “*Corpo de baile*”. A instilação da atmosfera e a construção enigmática tendem a ser mais fortes que a trama, que se baseia em iluminações e adivinhações. Por isso, por serem pouco mais que parábolas, é bom assinalar que é nesse livro que a multiplicação dos enredos aparece com maior pujança, justamente onde eles quase desaparecem (GALVÃO, 2006, p. 171).

Nesse ensaio, a pesquisadora preocupa-se em organizar os temas explorados nos quarenta contos e agrupa-os da seguinte maneira: 1. estória de amor, mas nada banais: “*A vela ao diabo*”, “*Desenredo*”, “*Estória nº 3*”, “*Estoriinha*”, “*Se eu seria personagem*”, “*Orientação*”, “*Reminiscção*”, “*Retrato de cavalo*”; 2. estórias de ciganos: “*Faraó e a água do rio*”, “*O outro ou o outro*”, “*Zingaresca*”; 3. as que envolvem bois e boiadeiros: “*Hiato*”, “*Intruje-se*”, “*Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi*”, “*Sota e barla*”, “*Vida ensinada*”; 4. estórias de caçadas: “*Como ataca a sucuri*”, “*No prosseguir*”, “*Tapiiraiuara*”; 5. estórias que tratam “do valor da fantasia, ou da imaginação, apta a engendrar a realidade” (GALVÃO, 2006, p. 173): “*Barra da vaca*”, “*Curtamão*”, “*João Porém, o criador de perus*”, “*Grande Gedeão*”, “*Lá, nas campinas*”, “*Mechéu*”, “*Merlim-Meloso*”, “*Rebimba, o bom*”, “*Ripuéria*”, “*Tresaventura*”, “*– Uai, eu?*”; 6. “casos de crimes, verdadeira ou falsamente atribuídos” (GALVÃO, 2006, p. 173): “*Antiperipléia*”, “*Droenha*”, “*Esses Lopes*”, “*Quadrinho de estória*” e 7. “*Metamorfose e*

redenção” (GALVÃO, 2006, p. 174): “*Arroio das antas*”, “*Azo de almirante*”, “*Palhaço da boca verde*”, “*Presepe*”, “*Sinhá Secada*”, “*Umas formas*”.

Essa proposta baseia-se em temas ou personagens comuns, revelam similaridades e ecos de outros textos rosianos. Contudo, esse trabalho visa compreender a outra dimensão do real, contada através da história secreta. Portanto, essa classificação não se aplica quando se tem como parâmetro a estética do conto moderno. Diante disso, foram selecionadas três narrativas com modelos da anedota de abstração: “*Estória nº3*”, “*Faraó e a água do rio*” e “– *Uai, eu?*”.

A anedota de abstração “*Estória nº 3*” nos fala sobre a estória de um homem que matou um valentão. É importante informar que ela já foi discutida pela fortuna crítica sob as seguintes perspectivas: Brito (2013) julga ser uma investigação social a partir da análise da violência; Corvacho (2008), psicanalítica a partir da análise da personagem em consonância com o conceito Duplo, e Costa (2019), foca no cômico, cuja análise concentra-se na personagem João quer que, pois o considera uma figura desastrada que carrega a ambivalência do humano.

A anedota de abstração “*Faraó e a água do rio*”, por sua vez, apresenta poucos estudos sobre seu conteúdo. No entanto, Romanelli (1996), ao fazer uma pesquisa documental sobre o autor, encontra nos arquivos do IEB - Instituto de Estudos Brasileiros - um caderno de anotações com trinta e oito páginas que revelam faces da criação rosiana. Nessas páginas estão registrados comentários feitos pelo próprio escritor a partir da observação de um grupo de ciganos acampados em Vista Alegre, Minas Gerais. Nota-se uma grande preocupação em registrar com detalhes a movimentação, os hábitos, as palavras captadas e a reação dos locais face à presença do grupo. A pesquisadora faz um cotejo entre as anotações de Rosa e os três contos de ciganos presentes na obra e encontra muitas semelhanças entre os dois textos. Silvia (2013) investiga o conflito entre as leis familiares e a lógica da vida mundana.

A anedota de abstração “– *Uai, eu?*” nos revela a estória de um homem que foi condenado à prisão pela morte de três homens. A narrativa aparente empenha-se a rememorar os fatos que antecederam a morte dos homens e resgatar nesse relato do condenado pelos crimes fatos, informações, indícios que possam ser utilizados pelo advogado, seu interlocutor. Entretanto, à medida que a trama segue, a perplexidade do leitor aumenta, pois Jirimulino pode não ser o grande responsável pela morte dos sujeitos. Brito (2013) investigou essa narrativa sob a perspectiva da

violência e os vestígios do ordenamento do Estado Novo. Caramuru (s/d), por sua vez, evidencia que a obra se estrutura para instrumentalizar o leitor a reconhecer os enigmas, a memória e o engano do narrador. Já Rolim e Silva (2016) exploram as estratégias narrativas motivadoras por ressaltar as contradições colocadas, mas invisíveis aos olhos do rapaz.

Nessa análise, os contos mencionados serão abordados sob a perspectiva da anedota de abstração como gênero e serão estudados os dispositivos do modo de narrar anedótico mobilizados para contar a estória secreta, que no universo rosiano, chama-se terceira estória.

3.2 “Estória nº 3” – Do dia em que não caiu em si

“*Estória nº3*” é uma anedota simples que descreve a estória de um casal recém-formado, Mira e Joãoquerquer. Eles conversam na cozinha, enquanto esperam o jantar ficar pronto. Como todo casal em começo de namoro, as palavras trocadas são delicadas, cercadas de carinhos e afagos. Contudo, esse momento é interrompido devido a chegada à cidade de Ipanemão, um temido jagunço da região e seu bando, uma afronta à paz de todos e à união do casal. Sem saída e à espera do fim, Mira decide ficar e pede para João partir que acata e sai correndo como um louco pela noite escura. Então, ocorre o inesperado, em um lampejo de escuro, silêncio e solidão, decide voltar, encontra um machado pelo caminho, localiza Ipanemão e o mata em seguida, livrando a cidade do mal e casa-se com Mira.

Maurice Blanchot (2018), ao discorrer sobre a anedota, defende que o assunto não é a parte central da narrativa, pois o que se nota na história da literatura é uma grande repetição de tramas, já que poucas estórias são genuinamente originais. No caso de “*Estória nº 3*” é mais uma narrativa sobre um impedimento amoroso de um casal bastante apaixonado provocado por um vilão mal e temido por todos. Mesmo assim, com um grande golpe de sorte, quis o destino que eles vencessem o desafio e vivessem felizes para sempre.

Nunes (2013) realça que em “*Tutameia – Terceiras Estórias*”, mesmo quando se mata ou morre, o clima é de comédia, as personagens conseguem acertar mesmo quando erram e tudo dá

certo no fim, o que a aproxima da fábula e suas personagens, do mito. De fato, a primeira leitura dessa anedota conduz o olhar do leitor à história simples, quase infantil de final feliz, mas é possível também extrair por via da ação das personagens e situações uma mensagem indireta, uma vez que o poder transformador da anedota em uma boa estória reside no modo de narrar escolhido pelo autor. E essa fez uso de vários recursos, a fim de obter efeitos de sentido específicos, como a experiência da temporalidade, o humor, não para atingir o riso e sim para refletir sobre a humanidade, o poético como forma de sentir a experiência do outro, o *nonsense* e a loucura.

Ricardo Piglia (2004), por sua parte, complementa essa reflexão a respeito da anedota, quando apura os contornos da ficção moderna e nos traz que esses textos sempre narram duas histórias, uma aparente e outra, contada de modo cifrado, elíptico e fragmentado. Logo, a arte do contista reside em saber contá-la, uma dentro da outra, de forma que a secreta surja apenas no fim, não como a solução de um enigma, e sim, uma estória escondida que se revela.

“*Estória nº 3*” é uma anedota de abstração, sendo assim, além de carregar consigo todos esses sentidos mencionados, acrescenta-se ainda as ideias propostas pela voz autoral presente no prefácio “*Aletria e Hermenêutica*”, de subgênero do conto, na qual a finalidade é permitir a leitura da vida no seu *suprassenso*, por meio do cômico, chiste e, assim, atingir a transcendência e poesia.

A primeira leitura da estória resgata uma imagem e um tema muito presente no universo ficcional rosiano: o jagunço que organiza a sociedade mediante o uso da força, coerção e violência e o sertão, espaço onde vigora a lei do mais forte devido à ausência do Estado e da ordem pública. Traços de um tempo da cultura e sociedade brasileira registrados em muitas obras regionalistas. No entanto, Guimarães ficou famoso pelo regionalismo universal (CANDIDO, 2011, p. 50) e a voz autoral deseja que a estória seja parecida com a anedota e não com a História. Portanto, a história particular de um homem conduz os outros homens à reflexão em respeito às contradições do mundo ao fazê-los rir de si mesmo ou perceberem-se como simples seres humanos

O contar desmanchado ou o desenredo (PASSOS, 2001, p. 56) está presente. A estória do casal assemelha-se a de Odisseu, herói que deseja regressar ao lar para encontrar sua amada, Penélope. O herói após vencer inúmeros obstáculos impostos por deuses e deusas precisa, ao chegar em sua cidade, recuperar a própria casa. Entretanto, na “*Estória nº 3*”, no lugar de gigantes, a narrativa nos oferece vultos, o silêncio dos animais. Sem contar que o maior dos desafios a ser superado durante o trajeto são os medos e as limitações do próprio Joãoquerque.

Parece uma estória de amor, violência, de um herói que salva a cidade, todavia, essa anedota traz à luz o que se encontra na sombra. Isto posto, observa-se, logo no início da narrativa, que o importante não é a apresentação do espaço, tempo ou personagens. O narrador conta uma estória que pertence ao coletivo e prioriza, por meio da linguagem, transmitir ao leitor a sensação provocada durante a situação inicial e o estado de espírito das personagens, conforme a trama se desenvolve:

“CONTA-SE, COMPROVA-SE E CONFERE-SE que, na hora, Joãoquerque assistia à Mira frigar bolinhos para o jantar, conversando os dois pequenidades, amenidades, certezas. Sim, senhor, senhora, o amor. Cercavam-nos anjos da guarda, aos infinilhões.” (ROSA, 2017, p.75)

Nesse trecho estão presentes três características marcantes nos contos de “*Tutameia – Terceiras Estórias*”, a evocação do leitor que é feita por meio dos verbos, logo no início, “contar”, “comprovar” e “conferir”; a situação é comum, pois um marido assiste a mulher frigar bolinhos - o leitor saberá pouco tempo depois que esse ritual está cercado de significado, uma vez que o casal vivia um amor proibido. Por isso, não podia partilhar o simples do amor. Provavelmente, havia entre eles apenas encontros furtivos e rápidos. Nesse momento, entra a prosa poética, representada pela escolha dos adjetivos “pequenidades”, “amenidades”, “certezas”, sentidos os quais aludem para ternura, impressão confirmada em seguida pelo narrador, “Sim, senhor, senhora, o amor”. Para completar o encantamento da cena, acrescenta os substantivos “anjo da guarda” e “infinilhões”. Longe das expressões cumprirem apenas finalidade estética, essa descrição cumulativa, que não se dilui no enredo, atua para construção do efeito do real na prosa rosiana, pelo fato que traduzem o ânimo dos amantes e, ao mesmo tempo, transmitem ao leitor essa sensação de leveza e paixão que inicia a narrativa. Ademais, ao gerarem uma atmosfera idílica, abrem caminhos para marcar um ritmo de tensão, dado que essa cena delicada contrasta com seguinte, a da chegada de Ipanemão à cidade:

Ô! Renovou-se abrupto o brado, esmurrada a porta, ouvida também correria na rua após estampido de arma, provável à boca do beco. Mira deixando cair a escumadeira trouxe anterosto as mãos, por ímpeto de ato, pois já as retorcia e apertava-as contra os seios; sozinha ela residia ali, viúva recém, sem penhor de estado nem valedio pronto.

Joãoquerque encostou o peito à barriga, no brusco do fato, mesmo seu nariz se crispou meticoloso. (ROSA, 2017, p.75).

Nota-se que a linguagem muda de tom, ordenamento sintático e sonoridade. O estilo ameno reforçado pela sonoridade das palavras “amenidades” e “pequenidades” devido às aliteraões e assonâncias “m”, “n”, “d” “a”, “e” – que ao serem combinados sugerem suavidade - dão espaço para “abrupto brado”, “estampido de arma”, “esmurrado a porta” e a dificuldade da leitura imposta pela inversão da estrutura sintática da sentença “Ô! Renovou-se abrupto o brado, esmurrada a porta, ouvida também correria na rua após estampido de arma, provável à boca do beco[...]” (ROSA, 2017, p. 75). Aliteraões das letras “b” e “d” para reforçar a ideia de barulho, batidas na porta e estrondos provocados pelos tiros, tudo isso unido à grande correria e medo provocados pela chegada do bando. Observa-se também a redução tamanho da sentença, característica apontada por Mary-Lou Daniel (1968) como uma das inovaões estéticas dos contos de *“Tutameia – Terceiras Estórias”*.

A linguagem de Mira denota pavor, torpor e evidencia ambiguidades, reforçadas por inversões sintáticas importantes que, ao mesmo tempo, trazem informações, lentificam o processo de leitura e reforçam seu estado de espírito “[...]deixando cair a escumadeira trouxe anterrosto as mãos, por ímpeto ato, viúva recém, sem penhor de estado nem valedio pronto.[...]” (ROSA, 2017, p.75). As ambivalências estão contidas no sentido das expressões “viúva recém” e “sem penhor do estado nem valedio”, ambas sugerem medo de ficar desamparada, pois é uma mulher recém -viúva, sem nenhum amparo do Estado ou sem herança, sozinha no mundo sem proteção. Maurice Blanchot (2018) compreende que as ambiguidades presentes nas narrativas são os artifícios que desenvolvem a anedota, isso porque inserem uma sombra na narrativa e trazem uma complexidade à estória e personagens. mais É um recurso de linguagem para envolver o leitor na tentativa de significar as palavras, no processo de referenciação que o resgate de seu estado de “ignorância” (BLANCHOT, 2011, p.87) sobre o universo narrado.

Sobre Joãoquerque, o narrador não revela suas características morais nem parte de sua história, se limita apenas a seu estado físico durante a invasão “[...] Joãoquerque encostou o peito à barriga, no brusco do fato, mesmo seu nariz se crispou meticoloso.” (ROSA, 2017, p.75). Bergson (1983) conclui que para colocar os vícios no centro da cena cômica e evocar a identificação do público com a situação e as pessoas representadas, o autor cômico precisa destacar a humanidade

das personagens envolvidas, além de destituí-la da condição de herói. Ele aponta duas maneiras de se obter esse efeito: colocando-as sentadas, pois isso as fragiliza e chama a atenção às suas características físicas em detrimento das morais. Nessa cena, João é apresentado, curvado, quase em posição fetal, medroso e inerte, em oposição à Mira, que age e pensa no futuro e de submissão a Ipanemão, que invade a cidade, armado e impõe o terror. Em seguida, no próximo parágrafo, outra mudança de ritmo:

Porque a voz era a do vilão Ipanemão, cruel como brasa mandada, matador de homens, violador de mulheres, incontido, impune como rol dos flagelos. (ROSA, 2017, p. 75).

Ipanemão, grande vilão da estória, é apresentado mediante a sentenças simples, sintagmas nominais, cujas características atuam como epítetos, o tom, rápido. Ele já é cruel, matador de homens, violador de mulheres, rompedor de harmonia, demoníaco, um homem temido e temível. O leitor pode não compreender o abandono de Mira, mas entende o temor diante da figura de Ipanemão.

Os parágrafos, se lidos separadamente, não revelam o efeito provocado pelas abruptas mudanças da estrutura sintática da frase nem pelas nuances da linguagem poética. Porém, no momento em que são colocados um após o outro, além de promover a lentificação do processo da leitura e a mudança de ritmo do parágrafo, prolonga a duração da cena.

Esse efeito é produzido porque a palavra essencial (BLANCHOT, 2011, p.83) aspira se tornar realidade. Por essa razão, ela tenta captar o paradoxo na palavra bruta, que não é feita apenas de referencialidade, é executada de gestos, silêncios, vazios e ações simultâneas. Muitas delas são captadas pela sensação e realizam-se apenas em nossa consciência, o que podemos perceber com intensidade ou qualidade, e quando os eventos são colocados um após o outro, criam a sensação de temporalidade.

Fora essa descrição minuciosa do estado de espírito das personagens e alvoroço provocado por Ipanemão, outro instrumento usado para obter o efeito do real (BARTHES, 2012, p.81), faz com o leitor sinta o terror de uma pessoa que se encontra em uma cidade invadida, o desespero diante da chegada dos invasores perto da casa de Mira e João, que deve ter durado minutos. Contudo, por meio desse trabalho com a linguagem, o narrador consegue transmitir ao leitor a

sensação de pavor, pânico e medo dos sujeitos frente a uma situação de risco, além da sensação dos minutos demorados.

Entretanto, não devemos nos esquecer que estamos diante de uma narrativa dupla e que há uma ambiguidade que conduz o leitor até a outra estória, a secreta. Nos textos rosianos, existem frases declarativas que oram parecem provérbios espalhados, são ideias absurdas construídas a partir de um modelo consagrado de frase – mas, poeticamente ordenados - que se dirigem exclusivamente ao leitor. A sua finalidade é funcionar como um alerta, seja para indicar a transição de uma cena para outra ou para que ele não acredite ou aceite tudo o que lê na narrativa aparente, eis que surge a primeira delas:

[...] Mas o destino pulava para outra estrada. Mira e Joaoquerque e Ipanemão cada qual em seu eixo giravam, que nem como movidos por tiras de alguma roda mestra. (ROSA, 2017. p.75).

Nesse caso, cria-se a expectativa de que o destino pode estar ao lado dos amantes e a estória, que tem tudo para acabar em tragédia, após muitas reviravoltas, tenha um final feliz. Não se sabe quem será o herói, tudo aponta para Mira, já que João é um grande medroso. O final feliz virá, mas Piglia (1999) afirma que o melhor da prosa moderna não está na resolução do conflito, e sim no desenvolvimento da narrativa, algo que Rosa possui: talento e estilo o suficiente para isso.

Sendo assim, após nos apresentar um começo de grande tensão, a narrativa inicia um processo de inversão, uma das formas de construção do enredo cômico que explora situações em cenas que apresentam um mundo às avessas, pois há uma troca de papéis e a personagem que prepara a trama, acabará por ela mesma enredar-se.

Outro procedimento presente é um encadeamento de circunstâncias, no qual o personagem principal se enreda à modo de Kafka, um herói nada heroico em sua Odisseia – no caso Joãoquerque, antes de voltar para casa e sua amada, precisa derrotar os invasores – um deles encarna também o papel de gigante “[...] Ipanemão era do tamanho do mundo [...]” (ROSA, 2017, p. 76) – e todas as suas decisões tomadas foram regidas pelo inconsciente ou outras pessoas e não pela astúcia:

Mira via o instante e adiante, desenhos do horror: até hoje por isso não pode deixar de querer ainda mais, com históricos carinhos, o 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 (ROSA, 2017, p. 76).

Mira decide ficar, escondida em um quarto com um espeto em uma das mãos e um terço e uma faca bem amolada na outra, pede para João partir. A anedota da abstração pretende também “escanchar os planos da lógica” e “questionar verdades cristalizadas”. Nesse processo de inversão, muitas verdades são questionadas: a ideia de que o herói deve ficar para proteger a honra da mulher amada e que esta é frágil e donzela. Mira, sabendo da fragilidade de João e do possível desastre diante de um confronto com Ipanemão, manda-o embora e ele concorda. O que contraria a lógica vigente, pois se ele a ama, por que abandoná-la a própria sorte? Como ele tem coragem de partir e deixa-la à mercê de um destino tão cruel? Como ele teve a impávia de aceitar um pedido desses? Como pode um herói ser fraco e medroso? Por outro lado, a estória mostra a força de Mira, uma mulher que vê, de maneira certa, o que está diante e adiante. Nas estórias tradicionais, é o homem quem deve defender a honra da mulher, o mocinho é valente. Porém, nessa história, ele é fraco, enquanto que, Mira é uma recém-viúva que praticava o adultério quando seu marido era vivo. Valente ou fracote, donzela ou adúltera, a despedida não foi fácil:

Teria ele de ganhar o nenhum reino, para vastidão – Pai do céu! – não se lhe dando largada cá a Mira, sem porto nem paz, podia nem como o vozerio do Ipanemão, rompedor de harmonia, demoniático. E se debatia já à porta dos fundos, custou-lhe rodar a tramela, no triz de escape. Pôs-se para fora. (ROSA, 2017, p.77)

Colocar-se para fora, ao invés de livrá-lo do problema, elevou a tensão da narrativa e abriu uma nova fase, uma repetição porque mais uma vez o narrador utiliza a inversão para promover a reflexão. Nesse momento, se inicia a narrativa da história secreta.

Joãoquerque corre pelo escuro, um quintal desconhecido e pelas circunstâncias parecia interminável. Por conta da escuridão, não vê quase nada, tromba nas árvores, nos arbustos, tropeça e acredita esbarrar em capangas de Ipanemão, que, na realidade, eram apenas touros e vacas – o que descobre depois. A anedota de abstração pretende atuar como o “Mito da caverna”, estória oferecida por Platão para guiar os homens rumo ao conhecimento, Heidegger o entende também como uma maneira de modificar a percepção do sujeito, além disso, há ainda o desejo de explorar o *nonsense* de diversas formas. O homem João representa o oposto desse mito, pois ao invés de soltar-se das correntes, levantar-se, distanciar-se dos vultos refletidos na parede e sair da caverna,

com a finalidade de obter esclarecimento ou mudar a forma de ver a sua vida, ele age justamente ao contrário, já que se lança em direção à escuridão, vê vultos e cai em um buraco:

Por ora, seca a goela e amargume, o doer de respirar, como um bicho frechado. A vão querer escapulir, seguir derrota, imundo vexame. O Ipanemão não consentia, parecia ter-lhe já pulado por cima, às distâncias – aonde que viesse, esse havia de o escafuar – nem lhe valesse o fraquejo. *Valia era sossegado morrer ...* foi alívio que propôs-se, suando produzidamente. Ipanemão, cão, seguro em enredo de maldade da cobra grande, dele ninguém se livrava, nem por forte caso. O mais era com a noite – isto é, os abismos, os astros. Joãoquerque prostou-se, como um pavio comprido.

Estava deitado de costas, conforme num buraco, analfabeto para as estrelinhas. Foi nesta altura que ele não cai em si. Tenho tempo, se disse. Teve o esquecimento, máquinas nos ouvidos.

Veio-lhe a Mira à mente; embuçou a ideia. Via: quem vivia era 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 o Ipanemão, profundo. Tudo era leviano, satisfeito desimportante. O medo depressa se gastava? – caíra nas graças do incompreensível. Então, se levantou, e girou de volta. (ROSA, 2017. p.77).

João, no primeiro momento da cena, acredita que não merece viver, e mesmo que sobreviva, a ideia da presença de Ipanemão no mundo e a vergonha de ter partido lhe acompanharia aonde fosse. Por essa razão, lhe valia o “morrer”, faltava-lhe a sabedoria necessária para ler nas estrelinhas e conseguir captar o que acontecia e como poderia sair da condição na qual se encontrava. Ele buscava, no escuro do buraco, no qual se metera, a lucidez, mas quem lhe salvou foi um ato de loucura.

Apesar da cena sugerir sensatez, o narrador insere comentários, em linguagens figurada, poética e ambígua, que insinuam a ideia de que não foi um ato de lucidez. “Tenho tempo se disse. Teve o esquecimento, máquinas dos ouvidos” (ROSA, 2017, p.77), “[...] Até os grilos silenciavam. O silêncio pipocava. As corujas incham os olhos”. João apresentava as condições necessárias para refletir: o tempo disponível, a solidão, o esquecimento e o silenciamento das vozes da consciência. Mesmo assim, ele “não caiu em si” e ao utilizar uma expressão absurda, em um modelo consagrado da frase, confirma o paradoxo e o *nonsense* que a vida coloca diante dos sujeitos.

Foucault (1999) afirma que o discurso do louco é rejeitado pela sociedade porque não faz sentido, por ser contrário à verdade e razão vigente. Entretanto, salienta que há uma contrapartida, já que a ele pode também ser atribuído estranhos poderes, como dizer uma verdade escondida, pronunciar o futuro ou enxergar com toda ingenuidade o que a sabedoria, aprisionada pela razão,

não pode perceber. E admite ainda a possibilidade de se decifrar uma razão ingênua ou astuciosa, mais razoável do que a das pessoas razoáveis. Logo, não fazia o menor sentido João voltar, já que tinha conseguido fugir e muito menos, um sujeito fracote como ele, enfrentar o jagunço mais temido e imortal da região e seu bando. Só mesmo quando o homem está regido pela razão ingênua da loucura que isso é possível.

Bergson (1983), por sua vez, ressalta que a maneira mais profunda e notável de propor a discussão de um valor por meio de uma personagem é sob a perspectiva da lógica do absurdo. Há diversas formas de se representar a loucura, sem ter como referência a patológica. O que o autor cômico precisa buscar é o estado de loucura em que a lógica se assemelha a uma alienação ou uma ideia fixa. Conseguir trazer para a cena esse estado evoca o leitor, pois essa loucura, a passageira, é um erro humano.

No prefácio “*Aletria e hermenêutica*”, a voz autoral sugere que através das anedotas de abstração é possível questionar as verdades cristalizadas e atingir o nada residual. Além disso, expressa o desejo de aproximá-las do *koan do Zen*, problemas-provas ou perguntas-respostas que demonstram o absurdo das significações. Desse modo, ao cair no buraco escuro, João encontra-se com o nada, um lugar vazio, o qual as significações foram abolidas e há apenas o sentido e acontecimento. Deleuze (1975) percebe o vazio como o próprio elemento paradoxal, o *nonsense* de superfície, o ponto aleatório sempre deslocado de onde jorra o acontecimento como sentido. No entanto, o mesmo movimento que jogou Joãoquerque nesse buraco, o reconduziu à superfície transformado e inicia-se um novo ciclo da narrativa.

Ele decide voltar, a ideia fixa, e não sabe ao certo para fazer o quê. “Ainda é noite, seguiu o caminho de volta, sorrateiro, [...] se arrastava com fiel desonra [...]” (ROSA, 2017, p. 77) a caminho que antes o aterrorizava, passa a ser percorrido com cautela, escolheu o mais longo e seguiu-o com coragem e pés de lobo. Tirou o risco fino de alguma luz e encontrou um machado, encostado, talvez enferrujado. O narrador conta que veio de dentro “[...] raiou de dentro no ânimo [...]”, “[exilando-se de si]” (ROSA, 2017, p.77). “Exilando-se de si” é uma maneira poética de referir-se ao estado emocional de “perder o controle”, um estado de loucura momentânea. E como toda expressão lírica, evoca os sentidos do leitor, levando-o ao mundo do outro, o fora da linguagem, estabelecendo que a experiência representada pertença à alteridade e não apenas a João.

Sendo assim, João é o mito dessa narrativa. É por meio dele que essa alegoria constitui uma experiência, ilusória, mas que aparece como descoberta. Logo, o sentido que ele mostra não visa expressar o que sabemos, mas sentir o que não sabemos; uma forma de contornar nossa incapacidade de sentir e reconhecer nossa situação em cada acontecimento. A ficção atua, desse modo, como um guia, um modo de se ler a vida, no *suprassenso*, e suas próximas ações serão decisivas:

De que Ipanemão lá dentro não se achava, mas, com mais dois, defronte de casa, acororado, à beira do foguinho, bebia e assava carne, sanguinaz, talvez sem nem real ideia de bulir com Mira. Ou se distraía com o gato do rato, d'ora a agora.

Desreconhecera o vindo Joãoquerque, por contra que tanto sabido e visto. Mas o viam desvairado convertido. (ROSA, 2017, p.78).

O que Ipanemão fazia sentado na frente da casa de Mira? O que ele fez com a cidade? Por que a cidade se calou de repente? Ele fez alguma coisa com Mira? Aspectos do conto moderno, lacunas da estória que o narrador não se atém em respondê-las. Ocorre também uma inversão de papéis, agora Ipanemão é quem está sentado e Joãoquerque quem se encontra armado com um machado enferrujado e de pé, invadindo o território que era seu e agora pertence ao inimigo.

Nessa parte do conto, predomina a interferência cômica, por intermédio de expressões ambíguas que sugestionam uma mensagem real e outra possível. Devido as aproximações da anedota de abstração com o conto moderno, pode-se pressupor que as expressões remetem à primeira segunda estórias. Bergson (1983) informa que nesse modo reside a essência da comicidade, já que provoca o choque ao sobrepor dois juízos que se contradizem:

Foi aliás de modo imoderado, que ele se chegou, rodeando um perigo, com cara de cão que não rosna, em sua covarde coerência: o 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.

Ipanemão pendeu o rosto, desditado, os instantes hesitosos; aí foi revirando, roudou-se, mesmo agachado, de movente cócoras – pondo-se inteiro de costas para o outro, do qual a esquivar olhar e presença. (ROSA, 2017, p.78).

Nesse trecho, o narrador traz uma série de expressões que contrariam a estória que pode ser obtida a partir da primeira leitura – lembrando que as epígrafes do livro recomendam uma leitura

paciente, bem como uma releitura para que surja um novo sentido – a de um homem que matou um valentão com um golpe de machado. Valente não é Joãoquerque, ele não está munido de coragem, se encontra “exilado de si”, “ele não caiu em si”, por isso, ao dizer que, “[...]aos tombos dos dados, o poder emana do inesperado [...]” (ROSA, 2017, p.78), o narrador reforça que a sorte está do lado de João; Para isso, constrói uma sequência de operações substrativas, que destituem o poder de Ipanemão na mesma medida, até colocá-lo sentado, reduzi-lo de um gigante a um simples ser humano, praticando coisas humanas, em volta do fogo, provavelmente, preparando algo para comer.

Joãoquerquer, não desistiu de seu ato, contornou o Ipanemão e pediu que o olhasse, ao mesmo tempo em que o acertava com um machado no meio da cabeça e espalhava seus miolos no chão. Seus capangas fugiram e, desse modo, ele termina sua saga:

[...] Quer 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, 2017. p. 78).

Essa descrição profunda e bastante poética abre-se a uma reflexão: Joãoquerque atingiu seu objetivo? Não havia objetivo, foi um ato de sandice, um impulso inexplicável. Após matar Ipanemão, recobrar a consciência e “[...]meter o nariz no que era seu [...]” (ROSA, 2017, p. 78), não há alegria, celebração, só o vazio de um homem ao contemplar seu semelhante morto no chão que essa anedota de abstração, em que predomina a inversão lógica, nos oferece a partir da estória do herói que mata o vilão, salva a cidade, a mulher amada e se entristece.

Fiel à estética do caracol de linguagem, esse conto fecha-se sobre si mesmo, pois narra a estória de Mira, o fim de Ipanemão e nos conta que Mira e o padre casaram Joãoquerquer, ou seja, ele volta a ser o que era: um homem conduzido pelo outros. E, ao revelar a estória secreta de João, um homem que nos permite sentir o que se passa dentro de um sujeito, que mata alguém, conta a estória, nº3.

3.3 “Faraó e a água do rio” – Todos juntos, carregando cada um sua sina

Além de simples, a anedota de abstração “*Faraó e a água do rio*” coloca-se como um enigma, pois é uma daquelas narrativas modernas que ao término deixa a sensação de que nada

aconteceu. Essa alegoria ocorre em um espaço social, a Fazenda Crispin, um engenho de açúcar centenário, onde moram Senhozório, Siantônia, Siozorinho, Sinhalice e Sinhiza. Longe dos nomes serem atribuídos aleatoriamente, Ana Maria Machado (2013) já alertou os leitores de que os nomes, na prosa rosiana, mandam recados.

Eles vivem uma rotina simples. Senhozório administra a fazenda e toma as decisões importantes. Siozorinho executa as tarefas. Siantônia é a responsável pela casa, porém devido a sua condição de saúde, passa os dias deitada na cama ou na rede, pois ela sofre de hidropisias, uma acumulação anormal de líquido no tecido celular ou em uma das cavidades do organismo. Já as meninas, Sinhalice e Sinhiza, gastam os dias observando a campina da varanda. Tudo indica que a fazenda não passa por bons momentos financeiros, isso porque apenas dois ciganos Güitchil e Rulú, hábeis na arte de manejar o metal, são chamados para consertar as tachas de açúcar. “[...] Dois, só, estipulara o dono, que apartava do laço o assoviar e a chuva da enxurrada [...]” (ROSA, 2017, p. 83) e coloca seu filho para vigiá-los.

Siantônia reprova duplamente a decisão do marido, visto que não admite o próprio filho como vigilante dos ciganos “[...] receava-os menos pela rapina que por estranhezas [...]” (ROSA, 2017, p. 83). Os ciganos carregavam consigo muitos estigmas sociais preconceituosos. Considerados pelos outros como hereges, sua cultura nômade era encarada por uma perspectiva negativa, sujeitos que escolheram um modo de vida errante “sem parada certa” ou como “alguém que se recusa a criar raízes”, ladrões, trapaceiros e sedutores, homens que não respeitam as mulheres casadas.

Ao referir-se sobre a excentricidade dos ciganos, Siantônia reflete o que Foucault (1999) entende como mecanismo de exclusão. O modo de vida itinerante, sem parada fixa, as práticas culturais e religiosas marcadas por rituais diferentes, a outra forma de se vestir, ver o mundo, se portar, falar, a maneira como se relacionam sexualmente e como escolhem ganhar vida são distintos dos escolhidos pela senhora. Consequentemente, ela os considera como loucos, seres que precisam ser excluídos, desconsiderados, colocados à margem, dos quais se deve desconfiar e manter distância. Ademais, o jeito de vida dos ciganos choca-se com as vontades de verdades construídas pelas instituições, como a Igreja e a sociedade. Os ciganos, lidos sob a perspectiva de Foucault (1999), simbolizam todas as formas de tabu e exclusão. Em “*Faraó e a água do Rio*”, a comicidade é mais acentuada, pelo fato que o texto explora de modo leve, por meio da interferência, o modelo

cômico proposto por Bergson (1983), o choque entre dois juízos de valores que se contradizem – a vida daqueles que residem na Fazenda, enraizados e cercados de valores considerados certos e tradicionais – as “vontades de verdades”. De acordo com o pensamento de Foucault (1999), em oposição à vida daqueles que escolhem não ter raízes no mundo, que estrutura o duplo negativo dessa verdade, logo, optam pela forma errada de viver. Além disso, o vício colocado em ênfase são os valores de um grupo e não de um indivíduo apenas, representados pela família e habitantes da cidade que, em seguida, entrarão em cena. O automatismo do sujeito frente à vida, no sentido ambíguo da palavra, já que viver não significa estar vivo, somente em sua concepção biológica e sim viver no propósito de experimentar a vida, também será questionado pela anedota da abstração.

A narrativa secreta será construída a partir da leitura dos poucos termos dúbios e de algumas expressões poéticas inseridos estrategicamente ao longo da narrativa. No entanto, deve-se tomar o termo ambíguo tal como os entendem Jolles (1976) e Freud (2017), como chistes, palavras ou expressões que condensam um juízo lúdico, as quais são construídas exclusivamente quando nos deparamos com o reprovável e a elas lhe são atribuídas o poder de desatar os nós da linguagem, ética ou lógica. À vista disso, é o olhar atento ou a segunda leitura que irá revelar a força expressiva desses termos, bem como o significado da narrativa.

Entretanto, nessa narrativa, esse conflito não é colocado ao leitor de modo evidente, pois o espírito do autor cômico, de acordo com Bergson (1983), reside na arte de perceber as contradições do mundo, propor ideias a partir das relações que fez e colocá-las em discussão. Existem as personagens, o texto e a intenção cômica. Mesmo assim, a linguagem literária, tal qual sugere Blanchot (2011), por aspirar tornar-se real e, desse modo, criar o fora para despertar no homem o desejo de agir no mundo, pretende inclusive recriar a sutileza dos gestos, lacunas, silêncios e vazios presentes na linguagem real. Assim sendo, assumem grande importância nessa narrativa porque revelam as ações feitas à revelia da consciência, praticadas de maneira involuntária. Logo, a descrição minuciosa, não a que busca verossimilhança e sim expressa os gestos das personagens, são elementos importantes para a composição do sentido do conto e podem abrir caminhos à estória secreta, tal qual propõe Piglia (2004).

Ademais, a anedota de abstração mantém seus laços com o cômico, por isso, a primeira estória pode representar o desvio. Mesmo assim, Ramos (2008) compreende que os procedimentos utilizados por Guimarães não visam o riso, o foco é a transcendência, e por essa razão, o grotesco

e a caricatura, por vezes, são deixados de lado e a abordagem ingênua e nua ganha força. No prefácio “*Aletria e hermenêutica*”, a voz autoral discorre sobre essa perspectiva ao trazer as piadas infantis e de loucos para questionar a ordem vigente e, ao mesmo tempo, propor novas formas de pensar.

No conto, para obter esse efeito, Bergson (1983) orienta que é necessário que uma personagem tenha a capacidade de desligar-se dos valores e verdades cristalizadas. É necessário que ela apresente uma percepção original das pessoas e dos fatos a fim de se afastar das generalidades convencionais e socialmente admitidas e, então, poder ver tudo o que a realidade esconde. Nessa narrativa, quem fará essa leitura ingênua, nua de preconceitos e terá a capacidade de olhar para o que está diante de si, sem a interferência de verdades construídas e cristalizadas, são os filhos do casal. São eles que introduzem o primeiro desvio em direção contrária:

Sua mulher, fazendeira Siantônia, receava-os menos pela rapina que por estranhezas; ela, em razão de enfermidade, não saía da cama ou rede. Sinhalice e Sinhiza, filhas, ainda que o varadão, do alto, apreciaram espiar, imaginando-lhes que cor os olhos: moço, sem par no sacudir o andar; o mais velho se abanando vezes com ramo de flor. À noite, em círculo de foguinho, perto do chiqueiro, um deles tocava violão.

Já no fim do dia, Siozorinho relatou que forjavam com diligência. Senhozório, visse desprante em ciganos em sua conversa, se bem crendo poupar dinheiro no remendo das tachas, só recomendou aperto. Sinhiza e Sinhalice ouviram que aqueles enfiavam em cada dedo anéis, e não criavam apego aos lugares, de tanto que conhecessem a ligeireza do mundo; as cantigas que sabiam, era para aumentar a quantidade de amor. (ROSA, 2017, p. 83).

Nesse trecho, há uma oposição de sentido e perspectiva marcada pelos verbos “ouvir” e “ver”. Os pais acolhem o que dizem sobre os ciganos, mas não conferem, os filhos, por sua vez, ignoram o que falam dos ciganos e observam para o que fazem. O filho conta ao pai que os ciganos são trabalhadores esforçados, o que contraria a ideia comum de que são trapaceiros e desonestos. Diante da informação, o pai recomenda apenas a vigilância atenta sobre trabalho realizado, já que para ele o importante era economizar. Já Sinhalice e Sinhiza iniciam o processo de humanização dos ciganos e das personagens da casa, recurso cômico significativo para convidar a participação do leitor e colocar em cena o vício. Nota-se que as duas agem como meninas, com curiosidade, pois observam os ciganos, estranhos em sua casa, seres sobre os quais conta-se muita coisa. Curiosidade é uma reação do espírito, uma sensação que desperta a empatia e o envolvimento do leitor. Ademais, o discurso delas provoca uma imagem oposta à construída pela sociedade:

[...], ainda que o varadão, do alto, apreciaram espiar, imaginando-lhes que cor os olhos: moço, sem par no sacudir o andar; o mais velho se abanando vezes com ramo de flor. À noite, em círculo de foguinho, perto do chiqueiro, um deles tocava violão. [...] (ROSA, 2017, p. 83).

O narrador por meio do advérbio “ainda que”, ou seja, mesmo com os impedimentos colocados, demonstra que elas não desejam acatar o que ouvem dos ciganos. Afinal, como duas moças, desejam ver, nem que seja escondido, se os moços são bonitos, olham para os corpos, examinam a “cor dos olhos”, observam o “modo de andar”, reparam que um deles “abana-se com ramo de flor” e mais, são homens diferentes, isso porque, ao término do trabalho, sentam-se em volta da fogueira e apreciam música, mesmo diante da adversidade de estarem perto de um “chiqueirinho”.

Comicidade, romantismo e arte ao lado do chiqueiro, porém, há um detalhe importante, elas inserem a imagem dos ciganos em pé, um modo de inversão de papéis. Ao fazer isso, as meninas dispõem os ciganos em uma posição mais elevada. A imagem deles ainda não foi modificada por completo, entretanto, o leitor não consegue mais vê-los como Sinhatônia, mesmo quando o narrador revela que “o mais velho tinha cicatrizes, contava de uma rusga sem mortes em que um bando tomara parte, até os cavalos se mordiam no meio do raivejar.” (ROSA, 2017, p. 83).

A anedota de abstração pretende atingir a transcendência, tal qual nos oferece Platão em “Mito da caverna”. Por meio da alusão, oferece-nos uma metáfora do conhecimento ou uma mudança perspectiva, conforme Heidegger. Nesse conto, as meninas inseridas na caverna, recusam as sombras projetadas pelo discurso distorcido da sociedade e, assim, transformam o espaço como um todo.

Os recursos de linguagem, da mesma maneira que entende Daniel (1968), utilizados na estrutura das frases foram as inversões sintáticas “[...] ouviram que aqueles enfiavam em cada dedo anéis [...]” (ROSA, 2017, p. 83) ou construções sintáticas inesperadas “[...] imaginando-lhes que cor os olhos [...]” (ROSA, 2017, p.83). Esse processo, associado às descrições dos ciganos, ações praticadas, gestos envolvidos, lentificam a leitura e conduzem o olhar do leitor a uma cena que termina com a frase “[...] era para aumentar a quantidade de amor [...]” (ROSA, 2017, p. 83).

Ronai compartilha com o leitor que cada palavra em “*Tutameia – Terceiras Estórias*” foi pensada cuidadosamente e colocada no seu devido lugar e se for retirada, compromete o sentido.

Desta forma, ao encerrar a apresentação dos ciganos sob a perspectiva dos filhos, trabalhadores e românticos, inicia-se o desenvolvimento de transformação das personagens e abertura à leitura da estória secreta.

Surge uma complicação, a situação deles na Fazenda fica insustentável, uma vez que Siantônia não os quer em sua casa, pelo fato de não suportar que seu filho vigie hereges, o que provoca um conflito familiar, já que “[...] Senhozório de todos recordava, a taque de sílabas, só a teimosear e raros cabelos a idade lhe reservava, mais o repetir que o lavrador era escravo sem senhor [...]” (ROSA, 2017, p. 84). Tenta argumentar com a mulher, e traz exemplos religiosos, enquanto compara a situação dos ciganos a de João, Maria e Jesus., Sem sucesso nas negociações, devido à pressão da esposa, que quer expulsá-los da Fazenda o quanto antes, fica acertado que para realizar o trabalho em menos tempo, precisam trazer mais um cigano para adiantar o serviço, o Florflor. Porém, as meninas estavam certas: os ciganos conheciam “as ligeirezas do mundo”, primeira expressão ambígua que fará a anedota de abstração girar em segredo, tal como compreende Blanchot (2018):

Ousaram pedir: para, trajados cujos casacões, visitarem a Virgem. Sinhantônia cedeu, ela mesma em espreguiçadeira recostada, pé do altar, ao acesso das velas. Os três se ajoelharam, aqueles aspectos. Outra tanto veneravam a fazendeira: - *Sina nossa, dona, é o descanso nenhum, em nenhuma parte* – arcavam nucas de cativos – *O rei faraó mandou...* – Decisão que não terminava. Sinhantônia, era ela derivada de alto nome, posses; não Senhozório, só de minguá aprededor, de aflições. Avós e terras, gado, senzalas; agora, sombria ali, tempo baixo, a curso sob a manta do vexame, para fôlego cada dia menos ar, em amplo a barriga da sapa. As filhas contudo admiraram-lhe o levantado gesto, mão osculosa (ROSA, 2017, p.84).

Não sabemos se os ciganos conversaram entre si antes de chegar à Sinhantônia, se atentavam ao movimento da casa, se foram aconselhados por alguém, se as meninas tiveram algum envolvimento. Nesse fato, Piglia (2004) e Pontieri (2002) nos advertiram que o conto moderno não se importa em preencher lacunas, vazios, nem com relações de causa e efeito. Os ciganos conseguiram se aproximar de Sinhantônia do modo certo. Talvez, porque perceberam algo diferente em sua postura, notaram que ela tinha grande poder de decisão. Consertar o tacho, colocar o filho como vigilante dos ciganos, conceder abrigo e, a cada passo, o marido precisava argumentar com ela, não como um sujeito que repassa o dia e sim como alguém que compartilha com ela o ato de decidir. Todos percebem que ela não o teme nem aos ciganos. Pela razão que não considerava

a possibilidade de que furtariam algum objeto ou animal da Fazenda ou fossem violentos e, ao que tudo indica, havia pouca coisa para ser roubada.

Sinhantônia os repele por conta de seus valores e práticas culturais, hereges e andarilhos, e o que eles representam, um mundo totalmente estranho para ela. Porém, por conhecerem a “ligeireza do mundo”, notam que ela aprecia a tradição e a fé, por esse motivo, ao visitá-la, vestem-se da maneira mais formal possível e dirigem-se a ela de modo muito cortês fazendo-lhe reverências “[...] para, trajados de casacões, visitarem a Virgem [...]” (ROSA, 2017, p. 84). Logo, fidalgo e religiosos, abrem caminho para o diálogo com a senhora e aproveitam a oportunidade para contar um pouco da história de seu povo, a sina com os acompanha e contra a qual é impossível lutar:

Outra tanto veneravam a fazendeira: - *Sina nossa, dona, é o descanso nenhum, em nenhuma parte* – arcavam nucas de cativos – *O rei faraó mandou...* – Decisão que não terminava. (ROSA, 2017, p.84).

Entender que os ciganos não viviam de maneira errante por escolha, mas devido a uma condição imposta a gerações passadas, uma sina, provoca uma mudança em Sinhanônia, algo semelhante à identificação. Nessa cena, eles se ajoelham diante dela, “[...] arcavam nucas de cativos [...]”, se colocam aos pés dela, aceitam sua condição de superioridade e assumem a condição de vassalos. Ela passa a enxergá-los agora como próximos e não mais esquisitos. Em seguida, ela partilha a história de seu passado, algo que se orgulha e compara-a com a condição presente, da qual não pode fugir: passa os dias na rede por conta de uma doença que a deixa sem ar, colocando-a em uma situação de semivida. Ela compreende que estão condicionados a um fado e sob o manto do vexame, acolhe-os em sua casa. “[...] – Tristes, aá, então estamos! [...]” (ROSA, 2017, p.84), diz um dos ciganos.

Por conseguirem a aproximação, pedem à Sinhá a autorização para que os outros ciganos do bando, alguns com poderes, junte-se a eles. Acigana Constantina, a qual tinha o poder de manusear as drogas e ervas medicinais, Demétria que provinha pressas sem causa e a linda cigana Aníssia, que possuía a habilidade para ler a sorte na palma das mãos. Todas praticantes de ritos hereges, família centenária, que partilha fé, valores e cultura:

Senhozório, Siantônia o espiava – no mundo todo tudo se consumia em erro, tirante ver o marido envelhecido igual – vizinhalma. Esquecera ela as pálpebras, deixava que as gringas benzeduras lhe fizessem; fortunosas aquelas, viventes quase à boca dos ventos.

- Aqui todos juntos estamos... – Siantônia extremosa ansiosa se segurava aos seus, outra vez dera de mais arfar, piorara. As paredes era que ameaçavam. A gente devia estar sempre se indo feito a família fugida. (ROSA, 2017, p. 85).

Nessa cena, a mudança de perspectiva se realiza por meio de uma inversão lógica, o casal envelhecido “vizinhalma”, dois seres que estiveram um ao lado do outro contemplando a vida que passa. Não são pessoas que descobriram a verdade, no entanto, o erro da vida ao contemplar que não existe choque de culturas, há o choque entre os homens. Além disso, há seres humanos com suas crenças, que procuram respostas `à própria existência, todos juntos, cumprindo cada uma sua sina. Siantônia questiona se o modo de vida que optaram, fincar raízes, ficar parados em um lugar só, conviverem com as mesmas pessoas, reproduzindo costumes centenários determinados por antepassados é a verdadeira forma de viver. A “vizinhalma”, uma condensação dos termos “vizinha” e “alma”, sugerem que eles estão lado a lado, nos leva a pensar nas circunstâncias em que ocorreu esse casamento, outra lacuna que ficará sem resposta.

Os ciganos concluem o trabalho e tudo indicam que organizam sua partida, pois haviam consertado os tachos de açúcar. Sem saber, curaram a amargura do Engenho, mas isso não impediu que mundo se manifestasse:

Já armada vinha a gente da terra, contra eles, denunciados: porquanto ladinos, tramposos, quetrefes, tudo na fingitura, tinha perfeito, o que urdem em grupo, a fito de pilharem o redor, as fazendas. Diziam assim. Sanhavam por puni-los, pegados. (ROSA, 2017, p.85).

A palavra “ligeireza”, atribuída aos ciganos, também pode sugerir “medo”. Gütighil” e “Rulú” conseguiram trabalho e um local seguro para passar a noite, porém os demais do bando não. Estavam do lado do fora, no mundo em que as pessoas os veem como “a gente da terra”, e não como sujeitos que carregam sinas, homens que se banham em flor, tocam violão ao lado de um chiqueiro ou como lindas mulheres. Muito pelo contrário, são vistos pelos olhos da vontade de verdade, da lógica vigente. Ao invés de os ciganos partirem ao combate, como espera o senso comum, eles “[...] apelavam para o Senhor. Senhótorio ficou do tamanho do socorro [...]” que resolveu prestar-lhes proteção:

- Aqui não buliram em nada ... – em fim ele resolveu, prestava-lhes proteção, já se viu, erguido o pulso. Mais não precisava. Tiravam atrás os da acossa, desfazendo-se por maior

respeito. Senhozório mandava. Os ciganos eram um colorido. Louvavam-no, tão, à rapa de guias, xingos, cantos, incutiam festa de alegre tristeza. (ROSA, 2017, p. 86).

Esse conto, por diversas vezes, remeteu ao antigo centenário, a áurea medieval, que se encontra na postura dos ciganos fidalgos e cativos, evocando a imagem dos cavaleiros medievais. Nas cantigas, na proteção oferecida por Senhozório, na segurança e imponência do Engenho centenário, na imagem das jovens que apreciam os trovadores e da senhora triste do forte. No início, a alegoria nos mostra um choque de culturas, cujas raízes histórias são profundas, até dissolvê-lo de maneira lenta e transformá-lo em um mundo às avessas. A partir daí o desvio questiona a lógica vigente e o automatismo das ações praticadas pelos sujeitos. Ao invés de manter o choque e aumentar a tensão do enredo, opta-se por conciliar as duas culturas e ampliar a ingenuidade da narrativa por intermédio do espaço, transformando-o, lentamente, em um feudo, do olhar singelo dos jovens que renova a imagem dos ciganos e do olhar cansado dos velhos que permitem o questionamento e a desconstrução de verdades. Desse modo, tornam possível a subtração das camadas construídas sobre os ciganos, até que se chega ao nada residual, meta da anedota de abstração. Os ciganos são apenas pessoas. , O gênero, por meio do mito e da alegoria, espera apresentar de maneira “[...] sensificadora e concretizante [...]” (ROSA, 2017, p. 27), uma possibilidade de ruptura com o automatismo, para deste maneira possibilitar o questionamento de verdades construídas ou da lógica corrente, a fim de provocar uma mudança de perspectiva.

Nessa narrativa, a primeira estória é a transformação da mãe, evidente e rápida. Entretanto, a história secreta, importante para o conto moderno e para a proposta de “*Tutameia – Terceiras Estórias*”, será contada através da história da personagem Senhozório. Um paradoxo, uma vez que ele passa a narrativa inteira quase em silêncio e distante dos acontecimentos, enquanto recebe informações do filho. E tudo o que diz são expressões repetidas, que reforçam o viver no automatismo, mas escritas com palavras diferentes:

Senhozório, visse desplante em ciganos e sua conversa, se bem crendo poupar dinheiro no remendo das tachas, só recomendou aperto. (ROSA, 2017. p.83)

Suas falas recorrentes “economize”, “vigie”, “trabalhe bem” reproduzem o automatismo, no qual está inserido e ilustram os valores que marcaram sua vida. Sinantônia compartilha com os ciganos que ele não vem de uma família tradicional, muito pelo contrário “[...] só de mingua,

aprendedor de aflições [...]” (ROSA, 2017, p.84). Mesmo assim, é um paradoxo, pois cabe a esse personagem que lhe falta a expressão, comunicar o que o conto pretende nos dizer em segredo. Blanchot (2011) entende que o mito na narrativa nos possibilita sentir a experiência do sujeito representado. Nesse caso, Senhozório não sabe explicar como se sente diante do contato com os ciganos. A anedota de abstração percebe que, muitas vezes, não conseguimos definir com palavras as coisas e os sentimentos do mundo. A palavra bruta não nos dá alternativa, sendo assim, a linguagem poética e a definição por subtração podem auxiliar o sujeito nesse sentido.

Agora que os ciganos não são monstros desconhecidos, o que são? Senhozório não consegue dizer. ele fala apenas que “[...] os ciganos eram um colorido [...]”. Nesse mundo à parte, ao buscar o referente para o termo colorido, surge a saia amarela e vermelha, as flores, os anéis, a cor projetada dos ciganos ao ficarem em volta da fogueira ao mesmo tempo que tocam violão, além da sensação de uma melancolia e grande tristeza após a partida desse colorido:

Após sua partida, “a fazenda Crispins parava deixada de lado no centro das léguas, matas, campos e várzeas, no meio do mundo, debaixo das nuvens (ROSA, 2017, p.86).

Após esse momento de grande celebração, a Fazenda volta a ser o que era, logo, o leitor descobre que não há apenas uma semelhança gráfica entre os nomes Sinhalice, Sinhozório, Sinhiza com os dos pais, Sinhantônia e Sinhozório. Eles são igualmente representantes do automatismo, pois dão continuidade a esse modo de vida, talvez não com os mesmos valores, porém suas ações indicam que a mudança não é profunda. Isso porque Sinhalice aparenta ter se envolvido com um dos ciganos, o Florflor, um dos mais românticos do bando, o qual suicidou-se por conta de uma paixão. Os gestos de Sinhalice ao ouvir essa notícia indicam um possível relacionamento entre os dois. Sinhozorinho, também se encanta de alguma maneira com a cigana Aníssia e quando ela parte, entrega-se ao roçado como forma de superar a melancolia. E a narrativa finaliza com a fala de Senhozório, uma expressão enigmática, mas a terceira estória “[...] Quando um dia for para morrer, há de ter saudade de muita coisa... [...]” (ROSA, 2017, p. 86). Saudade do que, se ele apenas trabalhou e viveu de maneira automática? Talvez tenha sido saudade de ter vivido de maneira colorida.

Fiel à estética do caracol de linguagem, esse conto fecha-se sobre si mesmo, porque narra a estória de um lugar transformado momentaneamente pela presença dos ciganos. Entretanto que

volta ao automatismo, à amargura e melancolia, um lugar sem brilho, perdido entre outros tantos locais no mundo onde o homem trabalha e uma mulher renuncia a sua paixão. O Faraó e a água do rio estão lado a lado, mas não se misturam.

3.4 “– Uai, eu?” – Sim, você mesmo.

Nesse conto “ – *Uai, eu?*” conhecemos a história de Jimirulino, um homem de origem humilde que acompanha o Dr. Mimoso, um médico do interior que viaja de fazenda em fazenda para atender as necessidades dos doentes da região. Ele contrata o jovem como ajudante, o qual não possui conhecimento técnico sobre as práticas da medicina, porém é hábil com as armas e usa a faca com destreza. Ao longo das viagens, travam longas discussões filosóficas acerca do bem e o mal, a justiça e a arbitrariedade, o certo e errado. Em uma dessas andanças, os inimigos do Dr. Mimoso os surpreendem pelo caminho e Jimirulino para salvá-lo, mata-os, mas acaba sendo preso.

Essa narrativa é a mais curta da seleção, três páginas. Mesmo assim, ela é a que mais se assemelha à imagem do fósforo riscado e condição do fechado ineditismo. Retomando as palavras de Ronai (2017), a pouca extensão concentra grande carga explosiva, o qual o efeito é obtido por meio da evocação do leitor, do procedimento cômico da repetição - bastante simples, de acordo com Bergson (1983). Entretanto, Guimarães conseguiu atribuir-lhe um caráter elevado dado às misturas realizadas. A temática do erro absoluto foi associada à ambiguidade, evocação do leitor, ao contar desmanchado, conforme propõe Passos (2002), feito por meio da simpática história de Dom Quixote e seu fiel escudeiro, Sancho Pança. Porém, nesse conto, cabe a ele o papel da triste figura.

Entraremos em contato com o ilustríssimo figurante posto no erro absoluto (ROSA, 2017, p. 26), aquele que não percebe o próprio erro e no momento em que o outro tenta adverti-lo, dificilmente consegue mudar sua perspectiva. Portanto, ao outro só lhe resta contemplar com olhos de empatia e perplexidade, o sofrimento e a limitação alheia. Além disso, a anedota de abstração, através da simplicidade, pretende mostrar que ninguém escapa dessa condição, logo, traz como

exemplo a piada do homem sentado sob uma goteira e quando lhe perguntam o porquê não troca de lugar, responde: “trocar com quem?”

Ao evidenciar o alcance limitado que temos de nossa própria experiência e, na mesma medida, reforça a relevância do reconhecimento do erro absoluto do outro a fim de transcender nossos próprios limites. Sendo assim, a evocação do leitor é um discurso essencial na composição do sentido e será feita das três maneiras possíveis no contexto de *“Tutameia - Terceiras Estórias”*:

SE O ASSUNTO É MEU SE SEU, LHE DIGO, LHE CONTO; que vale enterrar minhocas? De como aqui me vi, sutil assim, por tantas cargas-d’água. No engano sem desengano: o de aprender prático o desfeito da vida. (ROSA, 2017, p. 214).

Sorte? A gente vai - nos passos da história que vem. Quem quer viver faz mágica. Ainda mais eu, que sempre fui arrimo de pai bêbado. (ROSA, 2017, p. 214).

Esses mecanismos surgem logo no início do conto e são eles que darão o tom da narrativa. Outro aspecto relevante, a implicação do leitor é essencial para o acesso à estória secreta. A primeira forma, a evocação explícita, ocorre através do uso dos pronomes “meu”, “seu”, “lhe”, termos que se dirigem à terceira pessoa do discurso, mas também podem representar uma posição vazia, preenchida nesse caso pelo leitor.

Após oferecer explicitamente a narrativa para o leitor, declara que fará o relato com sinceridade. O monodíálogo aparece somente nesse trecho através da palavra “Sorte?”, que indica uma possível interlocução, a qual será confirmada no final da história após o *plot twist*. Embora seja menos evidente nesse trecho, o monólogo incerto é o tipo de evocação que predomina nessa narrativa que será reforçado mediante a neutralidade da linguagem.

Blanchot (2011) a entende como elemento essencial à construção do fora. Sendo assim, a ambiguidade presente na locução “No engano, sem desengano”, as expressões metafóricas “que vale enterrar minhocas?”, “A gente vai - nos passos da história que vem”, “Quem quer viver faz mágica” e o fragmento de estória “Ainda mais eu, que sempre fui arrimo de pai bêbado” espalhados pelo enredo acendem um alerta no leitor.

No momento em que o ocorreu o episódio, o protagonista trabalhava para um médico, doutor Mimoso, homem alegre, justo, bom caráter – dava ordem por fora, mas era paciente por

dentro. Como médico da região, viajava de vilarejo em vilarejo, de fazenda em fazenda para atender os doentes da região e levava Jimirulino consigo. O doutor armado apenas de suas ideias e ele, de um revólver e um fino punhal:

Surujão, não, é solorgião. Inteiro na fama - olh'a alegre, justo, inteligentudo - de calibre de quilate de carácter. Bom até onde que, bom como cobertor, lençol e colcha, bom mesmo quando com dor de cabeça: bom, feito mingau adoçado. Versando chefe os solertes preceitos. Ordem, por fora; paciência por dentro. Muito mediante fortes cálculos, imaginando de ladino, só se diga. A fim de comigo ligeiro poder ir ver seus chamados de seus doentes, tinha fechado um piquete no quintal: lá pernoitavam, à mão, dois animais de sela - prontos para qualquer aurora. (ROSA, 2017, p.213).

Na evocação inicial, o narrador obteve a confiança do leitor e, logo após, começa o processo de construção da imagem do Dr. Mimoso, aquela que deseja projetar desse homem: bom, justo, honesto. Entretanto, Blanchot (2018) nos orienta que as ambiguidades adicionam complexidade à narrativa e o neutro é uma das ferramentas que contribuem para o devir. A primeira leitura não revela a estória secreta, mas a segunda retoma o fragmento em que Jimirulino revela a ausência da figura paterna e vida sem orientação. Vida essa que se construiu à revelia, à medida em que ele vivenciava. Além disso, “Versando chefe os solertes preceitos” denota que Dr. Mimoso falava de maneira astuciosa aquilo que tinha a intenção de ensinar. Sua fala assemelha-se a uma pregação religiosa:

Pois ele comigo proseava, me alertando, cabidamente, por norsteação - conversa manuscrita. Aquela conversa me dava muitos arredores. Ô homem! Inteligente como agulha e linha, feito pulga no escuro, como dinheiro não gastado. Atilado todo em sagacidades e finuras - é de fimplus! de tintínibus ... -latim, o senhor sabe, aperfeiçoa ... Isso, para ele, era fritada de meio ovo. O que porém bem. (ROSA, 2017, p. 214).

Surge a primeira questão, o leitor, atento aos fragmentos, indaga-se como Jimirulino, com toda a sua simplicidade de menino de pai bêbedo, o qual a profissão é segurança armado de um médico, consegue reconhecer as “sagacidades”, “as finuras” e “o latim que aperfeiçoa”? Não seria a alegoria do Dr. apresentada por Jimirulino uma construção? Uma idealização para preencher o vazio deixado pela ausência da figura paterna, uma vez que ele enxerga essas conversas como uma “norsteação”? Se considerarmos que os neologismos na prosa rosiana cumprem a finalidade de atender uma necessidade da expressão, pedir a atenção do leitor, direcionar seu olhar à própria

palavra e propor uma reflexão sobre seus possíveis sentidos, é possível. O jovem nos apresenta o Deus do conhecimento e sem perceber, ingenuamente, constrói o retrato do homem:

Não adulo; me reponho. Me apreciava, cordial. Me saudava segurando a minha mão - mão de pegar. Homem justo - de medidinhos de termômetros, feito sal e alho no comer, feito perdão depois de repressão. Mesmo ele e dizendo, de aliás: - Jimirulino, a gente deve ser bom. (ROSA, 2017, p. 214).

Bergon (1983) nos chama a atenção ao texto cômico que deseja colocar o vício humano em cena. Desse modo, as personagens não podem aproximar-se de heróis, pelo contrário, o autor cômico deve encontrar nelas algum traço de humanidade. Além disso, nota-se que o escritor coloca o leitor diante de uma interferência, pois estabelece uma oposição entre a simplicidade e a limitação de Jimirulino e a inteligência e a astúcia do Dr. Mimoso, resta saber se há um choque de valores. Nesse ponto da narrativa, começa a ganhar força três recursos discursivos que contribuem a esse processo: a ambiguidade, o fragmento de estória e humanização de Dr. Mimoso.

Jimirulino aponta a delicadeza do gesto feito com a mão por Dr. Mimoso. “me saudava segurando minha mão”, “mão de pegar pão”. Entretanto, o leitor talvez não tenha se esquecido de que esse rapaz é carente de uma figura que lhe dê “norteação”. Tanto que Bergson (1983) e Blanchot (2011) reforçam que a descrição dos gestos conduz sentidos, uma linguagem essencial. Isso porque muitas mensagens na vida real são informadas de maneira inconsciente, logo qualquer gesto do Doutor seria lido como bondoso pelo jovem. Caso o leitor ainda tenha dúvidas, o termo “cordial” talvez resolva duas questões: há uma interferência cômica e a possibilidade do Dr. Mimoso não ser uma pessoa boa, visto que essa palavra no português brasileiro traz muitos significados, a maioria deles negativos. Sem contar que os fragmentos formam o retrato de um e de outro, quando associamos as imagens dos retratos ao termo “cordial”, a narrativa muda de rumo.

Apesar de bom, justo e pacato Dr. Mimoso tinha dois inimigos “[...] os que gente não quer, mas faz” (ROSA, 2017, p.214), que, por algum detalhe desconhecido, tornam-se três: Chico Rebuque, - um botocudo, Chochó – matador por dinheiro e “sêo” Sá Andrades Paiva – um espírito sem bicarbonato. Detalhes da narrativa moderna, mas nesse caso, uma lacuna intencional para confundir o leitor e elevar a tensão da narrativa.

Jimirulino, ignorante às verdades dos livros, mas ciente das veredas do mundo, preocupava-se com a situação e tentava alertar o patrão, que refutava todo e qualquer conselho com ideais e ideias sob a alegação de que os inimigos não passavam de ignorantes e meliantes:

Jimirulino, o que esses são: são e os meliantes [...] muito me dizendo, de uso de suspiro – ‘... pobres ignorantes... Quem sabe menos do sapato é a sola...’. Alheava os olhos, cheio de bondades. Assim não gastava calma, regente de tudo – do freio à espora. Eu: duro, firme, de lei – pau de ipê, canela-do-brejo. Eu estava à obediência, com a cabeça destampada.

Moderado então ele insistiu: - ‘A gente preza e espera a lei, Jimirulino. Deus executa! – e não suspiro, não, eram arejos de peito, do brio fidalgo. Homem justo! Mais fornecido falou, palavras reportadas, nesse debate. (ROSA, 2017, p. 214).

Se ele não temia essas pobres criaturas ignorantes, por que andava com um segurança armado? Se ele prezava e espera a lei; aguardava a providência divina, o que receava? Nesse desenredo, Passos (2002) nos alerta que ecoa fragmentos de Dom Quixote, a triste figura e seu fiel escudeiro, Sancho Pança. Infelizmente, Dr. Mimoso, o fidalgo cheio de brio e arejos de peito, sai por aí espalhando, não a loucura, mas algo muito pior, as vontades de verdade. Para Foucault (1999), isso as tornam ainda mais perigosas porque conhece as regras e os preceitos das instituições que as sustentam. Os diálogos entre ele e seu fiel escudeiro demonstram que o médico domina as regras da retórica e que pregação tem poder e encantamento.

Por sua vez, Jirimulino, assume o papel de companheiro inseparável e triste figura, pois ao invés de refutar as falas de Dom Quixote, da mesma maneira que fez Sancho Pança, toma como verdade cada palavra. Contudo, é impossível julgá-lo, o cavaleiro andante falava sobre “Moinhos de ventos serem gigantes”, evocava o discurso da loucura fácil de ser refutado. Por outro lado, Dr. Mimoso, operava com a religião e o ordenamento jurídico, as vontades de verdades perigosas e sobre as quais pouco se fala.

A narrativa avança no tempo e os meliantes encontram-se com Dr. Mimoso. Jimirulino estava afastado do local, mas sua intuição fez com retornasse ao local e ao deparar-se com a cena, o doutor tenta persuadi-lo:

Deixa, Jirimulino... – se a melhor luz faz o norte. – Deixa. Um dia eles pela frente topam algum fiel homem... e, com recibos, pagam – afirmador, feito no florear com lanceta.

Disse, mas de enfim; tendo meigos cuidados com o cavalo. Que inteligência! (ROSA, 2017, p. 215)

Nesse trecho, muitas expressões ambíguas estão evidentes e fragmentos que auxiliam na composição do sentido. Por que o Dr. Mimoso pede para Jirimulino não reagir? Mas como não reagir, se ele é seu segurança armado? Qual seria o real propósito de um segurança armado ao acompanhar o médico durante a viagem? “Um dia eles topam algum fiel homem”? Existem algum homem mais fiel do Jirimulino? Será que essa expressão não é um jogo argumentativo, pois diante de ingenuidade do rapaz, é possível induzi-lo a fazer justamente o contrário? E a expressão “Que inteligência!” poderia assumir um sentido cômico, se não anunciasse a condição trágica de muitos sujeitos no mundo? A inteligência de Dr. Mimoso foi encontrar a expressão certa para levar Jirimulino a fazer o que queria sem ter que sujar as mãos nem se comprometer.

O confronto entre o jovem e os três inimigos do Dr. foi devastador. Ele conta que chegou depois, armou uma estratégia e conseguiu executá-los “Quem entra no pilão, vira paçoca! Nulho nenhum viveu, dos coitados!” (ROSA, 2017, p. 215), o que comprova, pela primeira vez, sua astúcia, seu bom manejo com as armas e habilidade como matador, o que aumenta as suspeitas sobre as intenções de Dr. Mimoso ao contratá-lo. Afinal, por que era necessário alguém tão profissional e ao mesmo tempo tão ingênuo? Não saberemos, a narrativa não explicará. Nesse caso, a ambiguidade está a serviço da complexidade.

Me prenderam – ainda com fôlegos restantes – quando acabou o acontecido. Desarranção, a má-representação, o senhor sabe. O senhor, advogado.

Se o assunto é seu e nosso, lhe repito lhe digo: minha encaminhação, veja só conforme comi, banana e casaca. Fui a júri e condenado. Me ajudou o patrão a baixar a pena; inda tenho 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 lazes, o gosto de segunda metade.

Acho que achei o erro, que tive: de querer aprender demais depressa, na sofreguidão. Inda hei porém de ser inteligente, bom e justo: meu patrão por cópia de imagem. Hei de trabalhar para o Doutor Mimoso! (ROSA, 2017, p. 215).

Nessa passagem, a narrativa utiliza o monólogo incerto, no entanto, a repetição do termo “senhor”, o primeiro remete a um significado genérico tendo como referente qualquer um, o outro,

por sua vez, segue acompanhado do termo advogado e marca a saída do monólogo incerto. O que constitui também um *plot twist*, recurso valorizado pela narrativa moderna e contemporânea, difícil de ser obtido sem que soe artificial, nesse conto foi magnífico. O poema-enigma do livro “O caso dos dez negrinhos”, escrito por Agatha Christie, é citado no prefácio. A autora é mestre na arte de escrever suspenses e seus enigmas são construídos a partir da subtração, suas personagens morrem uma por uma até que se descubra a identidade do verdadeiro assassino. Esse artifício faz com que o leitor junte os fragmentos distribuídos ao longo da trama e assim resolver a grande questão: Dr. Mimoso agiu ou não de má-fé?

Dr. Mimoso, aos olhos de Jirimulino, permanece bondoso, pois “[...] Fui a júri e condenado. Me ajudou o patrão a baixar a pena. [...]”. Contudo, a lei e a justiça do júri deveriam ter condenado o Dr. e o implicado como mandante do crime e não como testemunha. Isso porque os inimigos eram dele e foi ele quem contratou o jovem para andar ao seu lado armado. Ao juntar as peças e colocar lado a lado o retrato desses dois homens, percebe-se que Dr. Mimoso aproveitou-se do lado singelo, carência e admiração que Jurimulino tinha por ele para transformá-lo em instrumento de sua vontade.

A anedota de abstração objetiva, por meio das estórias, ser uma espécie de “mito da caverna”, porque acredita que o homem sai transformado dela – mais sábio ou com sua perspectiva modificada e, assim, atinge a transcendência. No entanto, no conto “- *Uai, eu?*”, ao entrar na caverna, a cadeia de Jurimulino, “[...] Aqui, com remorsos e recreios, riscado de grades. Mas o espírito do nariz em jardins, a gente se valendo de tempos vazios [...]” (ROSA, 2017, p. 215). O jovem continuasse mantém inserido no erro absoluto, pois não se liberta da imagem distorcida que ele próprio criou do Dr. Mimoso. A história secreta desse conto é a estória de um homem que explica o que não entende.

Por meio do procedimento da repetição, a narrativa é finalizada com declarações do rapaz “[...] acho que achei meu erro, que tive: de querer aprender demais depressa [...]” e “[...]Hei de trabalhar para o Dr. Mimosos [...]” (ROSA, 2017, p.215). Essa anedota nos mostra como é difícil perceber-se na condição do erro absoluto e faz sentir a angústia provocada ao nos depararmos com o erro absoluto do outro.

Fiel à estética do caracol de linguagem, esse conto fecha-se sobre si mesmo: narra a estória de um homem que pensa ter sido transformado ao entrar em contato outro, melhor do que ele, mais nobre, inteligente, uma imagem construída. E mesmo diante de tantas evidências e oportunidades que vida lhe ofereceu, para que reconhecesse o erro da situação na qual estava inserido, não foi capaz de superar seu erro absoluto. O título “- *Uai, eu?*” não nos livra nem resolve a ambiguidade, fortalece-a, pois pode tanto ser uma resposta de Dr. Mimoso frente à acusação do leitor, como pode ser a nossa resposta diante à afirmação “Todos nós estamos inseridos em algum erro absoluto”, “Sim, você mesmo”.

Considerações finais

Os contos de “*Tutameia - Terceiras Estórias*”, além de um desafio à interpretação para leitores e críticos trouxeram à Literatura as anedotas de abstração, uma proposta teórica e prática que resultou na criação do conto moderno rosiano. Ademais, a ideia central proposta no primeiro prefácio “*Aletria e hermenêutica*”, “[...] A estória, em rigor, deve ser contra a História. A estória, às vezes, quer-se um pouco parecido à anedota” (ROSA, 2017, p. 25) assinala a distinção entre a Anedota e a História e reforça a proximidade entre a Anedota e a estória. Desse ponto de vista, legítima e restitui o papel da Literatura e imaginação como um método de se obter conhecimento. Depois de homenagear e zombar dos gregos, a voz posiciona-se a favor do valor clássico da disciplina e a aproxima da concepção aristotélica que a considera essencial como Filosofia, pois cabe a ela mostrar o que pode acontecer com um homem comum e, a partir desse episódio particular, revelar uma experiência universal.

Essa pesquisa teve como objetivo investigar quais são os elementos discursivos responsáveis pela construção da anedota de abstração e os efeitos de sentidos provocados pela presença recorrente desse recurso nesse texto. Portanto, a anedota de abstração é um gênero literário, uma proposta de Rosa ao conto moderno. Desse modo, encontra-se em suas narrativas curtas poucas personagens, uma situação única na vida do indivíduo, cujo intuito é representar de modo condensado sua humanidade, um enredo simples, porém que não se atém às leis de causa e efeito, pela razão que ao conto moderno, o melhor está no desenvolvimento.

Piglia (2004) traz à tona a importância da observação dessa etapa da narrativa, visto que revela o estilo individual do autor e sua contribuição para o gênero. Assim sendo, existe, na anedota de abstração, a intenção de contar a história secreta - em “*Tutameia, as Terceiras Estórias*” - por intermédio da transcendência. As palavras ambíguas, da mesma forma que as entendem Jolles (1976) e Freud (2017); as expressões metafóricas, que marcam a transposição de uma cena a outra, tal como proposto por Pontieri (2002); e os desvios promovidos na estrutura das frases; os desencaminhamentos com intuito de produzir efeitos absurdos por meio de trocadilhos espirituosos elaborados a partir de frases e ditados populares de sentido consagrado, assim como compreende Bergson (1983) são todos elementos discursivos responsáveis por permitir acesso à terceira história ou, no que depende do momento da narrativa em que são inseridos, alertar leitor de que há algo a mais ser contado.

Blanchot (2011) considera os itens discursivos listados como elementos neutros da linguagem e pontua a importância desses recursos deles na composição do fora, do espaço literário. A neutralidade do discurso se faz necessária para possibilitar que o texto literário ultrapasse os limites da pessoalidade e transforme-se em um discurso errante, capaz de dirigir-se a outro, o que permite a realização sobre o significado da palavra. Para o filósofo, sem a neutralidade não há literatura moderna.

Os contos modernos rosianos causam tensão no leitor por deixá-lo à espera de um acontecimento, um desfecho ou de uma boa explicação para a situação narrada. Em “*Tutameia - Terceiras Estórias*” é a história secreta que trará explicações, uma vez que o foco não é esclarecer o fato e sim evidenciar as sensações e emoções dos sujeitos diante dos acontecimentos. Essa é a simultaneidade que o narrador deseja contar.

Deve-se considerar nesse processo o modo de narrar anedótico, decorrente da anedota de abstração. No prefácio em que teoriza a respeito da anedota, a voz autoral propõe o objetivo do gênero: “Serão essas - as com alguma coisa excepta - as de pronta valia no que aqui se quer tirar; seja, o leite que a vaca não prometeu. [...]” (ROSA, 2017, p. 25). A seguir, aproxima-se a anedota do “Mito da caverna”. Ademais, para a composição do gênero análogo ao “Mito”, a voz apresenta modos de composição da anedota. Sendo assim, além de mobilizar a palavra essencial e neutra para expor e questionar os absurdos do mundo, as verdades construídas e o automatismo, o autor emprega a estrutura narrativa do cômico para a construção do Espaço literário.

Nos contos de “*Tutameia - Terceiras Estórias*” predominam as narrativas, das quais a estrutura remete ao mundo às avessas. Bergson (1983) afirma que essa estrutura evoca o engraçado de modo confuso, como no caso da “*Estória nº 3*”. Aqui estão presentes duas possibilidades de leitura “o matador assassinado” ou “o valente medroso”, a interferência. A essência da comicidade é representada pelo choque ou sobreposição de dois juízos de valores que se contradizem, como acontece em “*Faraó e a água do rio*” representam o modo mais sofisticado de produzir comédia porque exploram as contradições do homem e do mundo. Já em “– *Uai, eu?*”, a comicidade é ocasionada pela repetição, uma combinação de circunstâncias que se replicam em várias ocasiões. O filósofo indica que esse modo é o mais simples de se produzir o cômico, entretanto, Guimarães associa essa estrutura menor a um tema muito sofisticado da anedota de abstração, o erro absoluto, e o resultado é um efeito de propósito arrebatador.

Podemos dizer que o modo de narrar é um meio de extrapolar a realidade sensível e aparente, alcançar a outra dimensão do real, o mundo das sensações e emoções. Nas anedotas de abstração, há o tema evidente, a chegada dos ciganos em “*Faraó e a água do rio*” ou o ato heroico de Joãoquerque em “*Estória nº3*”, a prisão de Jimirulino em “– *Uai, eu?*”. No entanto, a transcendência deseja pôr em discussão outros assuntos, como, o automatismo, a compreensão do mundo através do nada absoluto ou das perguntas-respostas, o questionamento da lógica vigente através da lógica ébria ou infantil, a preocupação em facilitar o acesso a essas discussões, a mudança de perspectiva do sujeito frente às verdades construídas, o poder dos paradoxos nesse processo de construção de uma nova perspectiva, o não senso como condição e poesia como forma de comunicar o incomunicável.

Trabalhava-se com a hipótese de que a anedota de abstração era uma alternativa para contornar a ausência do fluxo de consciência, recurso moderno para expressar sentimentos, pensamentos e sensações das personagens ou a ausência da onisciência do narrador, aquele que sabe de todas as coisas. Porém, essa pesquisa constatou que a anedota abstração é sua contribuição estética ao conto moderno, sua maneira única de desenvolver a narrativa e contar a história secreta, pois a análise demonstrou que os elementos discursivos revelam a intenção de traduzir em palavras o que os sujeitos e o leitor sentem durante o decorrer da trama.

“*Tutameia - Terceira Estórias*” é fruto da maturidade estética de Rosa, Após trinta anos de sua estreia na literatura, um documento encontrado no IEB - Instituto de Estudos Brasileiros comprova que, desde a publicação de “*Sagarana*”, o livro já estava nos planos do autor, as indagações acaloradas promovidas pela outra face da fortuna crítica rosiana: a que questiona o valor de sua ficção (PACHECO, 2001, p. 42), e que recai sobre essa obra.

Essa parcela da crítica compreende que o texto literário deve proporcionar uma reflexão acerca da sociedade, devolvendo-nos suas contradições, além de promover um debate sobre a identidade nacional. Para o grupo, o texto de Rosa representa justamente o oposto, uma vez que o considera utópico e um engodo metafísico sem nenhum traço de uma experiência literariamente em conformidade com a História, além de propor uma visão idealizada da realidade arcaica e dos descompassos entre o litoral e o sertão brasileiro.

Essa visão foi amplamente refutada por nomes importantes da crítica brasileira, tais como Cavalcanti Proença, Antonio Candido, Davi Arrigucci Jr., José Pasta Jr., Walnice Galvão, dentre outros. É interessante comentar que esses críticos dedicaram boa parte de sua produção intelectual à investigação das possíveis ligações entre a prosa rosiana, o meio social e as relações do homem com a História.

Apesar disso, essa leitura torna-se um desafio em “*Tutameia- Terceiras Estórias*” diante de tempo, espaço indefinido e do ilustríssimo figurante que não vive nem mostra nada extraordinário. Pelo contrário, os contos revelam sujeitos perdidos no mundo e são enredados por acontecimentos à moda de Kafka, não são heróis e não lutam por causas. São pessoas à deriva guiadas pelo automatismo da vida ou nas palavras de Jirinuino “A gente vai - nos passos da história que vem” (ROSA, 2017, p. 214). Sem contar que essas narrativas são contos modernos, os quais apresentam uma proposta de questionar os modelos de representação da realidade e experiência humana e temporalidade.

Em “*Tutameia: engenho e arte*”, Vera Novis (1989) declara que os pesquisadores, ao investigar a obra derradeira, depararam-se com uma dura realidade da insuficiência de análises e atribuíam esse cenário à forte crença de que a prosa rosiana inicia-se em “*Sagarana*” e termina em “*Grande Sertão: Veredas*”. Para os livros “*Primeiras estórias*” e “*Tutameia*” restaram apenas a repetição, regressão e involução, já que os estudos, tanto dos temas quanto das estruturas, são feitos

a partir do que foi desenvolvido para resolver questões apresentadas nos livros anteriores, em especial “*Grande Sertão: Veredas*”.

Ao revisitar a fortuna crítica do conto rosiano, podemos encontrar estudos que exploram os contos sob a perspectiva história. Porém, para tornar essa leitura possível é necessário desprezar a modernidade do conto e considerar apenas a primeira estória, o que contribui para o ciclo mencionado por Novis (1989), o que não cabe diante de um autor, cuja fama é sua potência estética.

Sendo assim, esse estudo procurou demonstrar que é possível ler o conto rosiano sob a perspectiva do gênero conto, que a anedota de abstração é uma criação e uma resposta rosiana ao conto moderno, bem como comprovar sua contribuição à inovação do gênero. Além disso, os contos alinhados com a teoria apresentada nos prefácios, a anedota quer ser, por vezes, semelhante à estória, convergem para legitimar a importância da linguagem na construção do literário e autonomia da Literatura.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. São Paulo: Cultrix, 1990.
- ANGELIDES, Sophia. **A. P. Tchekhov**: cartas para uma poética. São Paulo: Edusp, 1995.
- ARÊAS, Vilma. **Iniciação à comédia**. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Trad: J. Guinsburg. 6.ed. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- BARTHES, Roland. O efeito de real. In:_____. **O rumor da língua**. Trad: Mario Laranjeira. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- BENJAMIN, Walter. **Linguagem, tradução, literatura** (filosofia, teoria e crítica). Trad: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.
- BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre a significação do cômico. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- BERGSON, Henri. **Ensaio sobre os dados imediatos da consciência**. São Paulo: Edições 70, 2011.
- BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo**. Trad: Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Trad: Leyla Perrone -Moisés. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2018.
- BOOTH, W. **A Retórica da ficção**. Lisboa: Arcádia, 1994.
- BRITO, Francisca Marta Magalhães de. **A metaficção em Tutameia**: contos e prefácios em diálogo com uma teoria ficcional. 2013. Tese. (Doutorado em Teoria da Literatura) – Universidade Federal de Pernambuco.
- CAIXETTA, Maryllu de Oliveira. **Ironia nas Terceiras Estórias: Tutameia**. 2013. Tese. (Doutorado em Estudos literários) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. São Paulo, 2013.
- CALOBREZI, Edna Tarabori. **Morte e alteridade em Esta Estórias**. São Paulo: Edusp, 2001.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. *In:_____*. **A personagem de ficção**. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

CANDIDO, Antonio. A Revolução de 1930 e a cultura. *In:_____*. **A educação pela noite**. 6. ed. São Paulo: Ouro Sobre Azul, 2011.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. *In:_____*. **A educação pela noite**. 6. ed. São Paulo: Ouro Sobre Azul, 2011.

CANDIDO, Antonio. Jagunço mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa. *In:_____*. **Vários escritos**. 5.ed. e cor. pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2011.

CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos. *In:_____*. **Tese e antítese**. São Paulo: Ouro Sobre Azul, 2017.

CÉSAR, Adelaide Caramuru. Tutameia (Terceiras Estórias): A derradeira obra de João Guimarães Rosa. **Revista Trama**, Marechal Cândido Rondon, v. 5, nº 3, 1º sem. 2017, p.11 -24.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à Filosofia**. São Paulo: Ática, 1999.

CHIAPPINI, Lígia. A vingança da megera cartesiana: nota sobre *Estas Estórias*. *In: Scripta*. Edição especial do II Seminário Internacional Guimarães Rosa: rotas e roteiros. Belo Horizonte, PUCMinas, v.5, n.10, 1º sem. 2002.

CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. *In: EIKHENBAUM et ali*. **Teoria da Literatura: formalistas russos**. Porto Alegre: Globo, 1978.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de Cronópio**. Trad: Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

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

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

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

DIOGO, Sarah Maria Forte. **Entre o machado e o punhal**: configurações da violência em *Tutameia* (Terceiras Estórias) de João Guimarães Rosa. 2015. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais.

DUARTE, Adriane da Silva. **O dono da voz e a voz do dono**: a parábase na comédia de Aristófanes. São Paulo: Humanitas/FAPESP, 2000.

DUARTE, Adriane da Silva. **A catarse na comédia**. In: O NOME DO RISO, 08 a 10 set. 2003. Seminário Acadêmico.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

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

GALVÃO, Walnice N. **As formas do falso**: um estudo sobre a ambiguidade no Grande Sertão: Veredas. São Paulo: Perspectiva, 1986.

GAMA, Mônica. **Sobre o que não deveu caber**: repetição e diferença na produção e recepção de *Tutameia*, 2008. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Francesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.

HANSEN, João Adolfo. **O o**: a ficção da literatura em Grande Sertão: Veredas. São Paulo: Hedra, 2007.

HEIDEGGER, Martin. O que é metafísica? In: **Conferências e escritos filosóficos**. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

JAMES, Henry. **A outra volta do parafuso**. Trad: Paulo Henrique Britto. São Paulo: Penguin Classics/Companhia das Letras, 2011.

JOLLES, André. **Formas simples**. São Paulo: Cultrix, 1976.

LEITE, Ligia Chiappini M. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 1987.

LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: CONTINHO, Eduardo F. (org.).

Guimarães Rosa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/INL, 1991 (Col. Fortuna Crítica n. 6). p.62-97.

MACHADO, Ana Maria. **Recado do nome:** leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens. São Paulo: Cia das Letras, 2013.

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

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

NUNES, Benedito.; SALES, Victor. (org.). **A Rosa o que é de Rosa:** Literatura e Filosofia em Guimarães Rosa. Rio de Janeiro: DIFFEL, 2013.

PASSOS, Cleusa Rios P. Guimarães Rosa: ver, lembrar, reinventar. *In: Scripta*, Belo Horizonte, v.9, n. 17, 2005, p.110-110. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/14084>>. Acesso em: 27 jun. 2021.

PASSOS, Cleusa Rios P. Os roteiros de Corpo de Baile: travessias do sertão e do devaneio. *In: Scripta*, Belo Horizonte, v.6, n.10, 2002, p. 78-98. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/12385>>. Acesso em: 27 jun. 2021.

PASSOS, Cleusa Rios P. O contar desmanchado ... artifícios de Rosa. *In Cult:* revista brasileira de literatura, São Paulo, nº 43, fev. 2001.

PASSOS, Cleusa Rios P. Breves considerações sobre o conto moderno. *In:* BOSI, Viviana; CAMPOS, Claudia Arruda (org.). **Ficções:** Leitores e Leituras. São Paulo: Ateliê, 2001.

PIGLIA, Ricardo. **Formas breves.** Trad: José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

POE, Edgar Allan. Filosofia da composição. *In:*_____. **Ficção completa, Poesia e Ensaios.** 3.ed. Trad. O. Mendes; M. Amado. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1981.

PONTIERI, Regina. Formas históricas do Conto Moderno: Poe a Tchekhov. *In:* BOSI, Viviana; CAMPOS, Claudia Arruda (org.). **Ficções:** Leitores e Leituras. São Paulo: Ateliê, 2001.

RAMOS, Jaqueline. **Risada e meia:** comicidade em *Tutameia*. 2008. Tese (Universidade de São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada). São Paulo, 2008.

ROMANELLI, Katia Bueno. A “Álgebra mágica” na construção dos textos de *Tutameia* de João Guimarães Rosa. Tese Doutorado (Literatura Brasileira) – FFLCH. São Paulo, 1996.

RONAI, Paulo. As estórias de *Tutameia*. In: ROSA, Guimarães. **Tutameia**. 10.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

RONAI, Paulo. Os prefácios de *Tutameia*. In: ROSA, Guimarães. **Tutameia**. 10.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

RONCARI, Luiz. **O Brasil de Rosa**: o amor e o poder. São Paulo: Editora Unesp, 2004.

ROSA, Guimarães. **Grande Sertão**: Veredas. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSA, Guimarães. **Sagarana**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSA, Guimarães. **Primeiras Estórias**. 15. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSA, Guimarães. **Estas Estórias**. 7. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

ROSA, Guimarães. **Manuelzão e Miguilim**. 12.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

ROSA, Guimarães. **No Urubuquaquá, no Pinhém**. 13. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

ROSA, Guimarães. **Noites do Sertão**. 11.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

ROSA, Guimarães. **Tutameia**. 10.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

SANTOS, Robson Caetano dos Santos. **Estratégias do contar**: um estudo das micronarrativas em Os sertões, de Euclides da Cunha, e Grande Sertão: Veredas, de Guimarães Rosa. Dissertação, Literaturas de Língua Portuguesa, Pontifícia Universidade Católica, 2018.

SILVA, Alexandre Vilas Boas da. **Narradores autodiegéticos em Tutameia – Terceiras Estórias, de João Guimarães Rosa**. Dissertação, Estudos Literários, Universidade Estadual de Londrina. Londrina, 2005.

SILVIA, Antônia Marly Moura da. Entre a metáfora e conceito: Guimarães Rosa, contista e teórico do conto. **XII Congresso Internacional da ABRALIC** – Centro e centros. Ética e estética 18 -22/ 2011.

SILVA, David Lopes da. **Tutameia**: Prefácio. 2001. Dissertação, (Mestrado em Literatura brasileira) – Centro de Comunicação e expressão, Universidade Federal de Santa Catarina. Santa Catarina, 2001.

SIMÕES, Irene Gilberto. **Guimarães Rosa: As paragens mágicas**. São Paulo: Perspectiva; MCT; CNPq, 1988.

TRACTATUS COISILIANUS in HOMERO. **Batraquiomaquia: a batalha dos ratos e das rãs**. Trad: Fabrício Possebon (estudos). São Paulo: Humanitas, 2003.

TODOROV, Tzvetan. Análise estrutural da narrativa. Trad: Leyla Perrone -Moisés. In:_____. **As estruturas narrativas**. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2006

VASCONCELOS, Sandra Gardini T. **Puras misturas**. São Paulo: Huitec, 1997.

VOLANTE, Paula Aparecida. **Prosa poética de Tutameia**. 2006. Dissertação (Mestrado em Estudos literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. São Paulo, 2006.

WISNIK, José Miguel. O famigerado. In: **Scripta**, Belo Horizonte, v.6 n.10, p. 177-198.

Disponível em:<<http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/12394>>. Acesso em: 27 jun. 2021.

