

MARYLLU DE OLIVEIRA CAIXETA

O PARADOXO E O MITO EM *TUTAMÉIA*

=

○

∞

UBERLÂNDIA – MG
2008

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

MARYLLU DE OLIVEIRA CAIXETA

O PARADOXO E O MITO EM *TUTAMÉIA*

=

○

∞

Dissertação de mestrado apresentada no Programa de Pós-graduação em Letras – Curso de Mestrado em Teoria Literária, no Instituto de Letras e Linguística, Universidade Federal de Uberlândia, para a obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Concentração: Teoria da Literatura).

Orientador: Prof. Dr. Eduardo José Tollendal.
Co-orientador: Profa. Dra. Joana Muylaert

UBERLÂNDIA – MG
2008

FICHA CATALOGRÁFICA

C138p Caixeta, Maryllu de Oliveira, 1981-
O paradoxo e o mito em Tutaméia / Maryllu de Oliveira
Caixeta. – 2008.
150 f.

Orientador : Eduardo José de Tollendal.
Co-orientador : Joana Muylaert.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de
Uberlândia.
Programa de Pós-Graduação em Letras.

Inclui bibliografia.

1.Literatura brasileira - História e crítica - Teses. 2. Rosa,
João
Guimarães, 1908-1967 - Tutaméia - Crítica e interpretação-
Teses.
3. Mimesis -Teses. I. Tollendal, Eduardo José de. II. Muylaert,
Joana.
III. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-
Graduação
em Letras. III. Título.

CDU: 869.0(81)(091)

O PARADOXO E O MITO EM *TUTAMÉIA*

= ○ ∞

Maryllu de Oliveira Caixeta

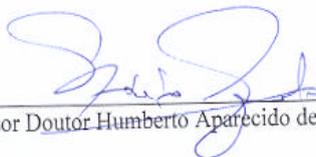
Dissertação apresentada como requisito pré-requisito para obtenção do título de Mestre em Teoria Literária pelo Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, submetida à aprovação da banca examinadora composta pelos seguintes membros:



Professor Orientador: Doutor Eduardo José Tollendal



Professor Doutor Cláudio Correia Leitão / UNINCOR



Professor Doutor Humberto Aparecido de Oliveira Guido

DEDICATÓRIA

Para todos e ninguém, tudo nonada, quiçá, com alegria no infinito.

AGRADECIMENTOS

À CAPES, que tem me custeado nos últimos dois anos. Esse trabalho não teria sido possível sem esse apoio.

À Profa. Dra. Elaine Cintra. O curso de “Representação” oferecido por ela como disciplina foi fundamental para o raciocínio que tentamos desenvolver nesse trabalho.

À Profa. Dra. Luciene Azevedo por indicações bibliográficas fundamentais como “o O” do João Adolfo Hansen e a aproximação da *mimese* com o paradoxo no texto de Lacoue-Labarthe “O paradoxo e a *mimese*”.

À Profa. Dra. Joana Muylaert por indicações preciosas como os fragmentos de Górgias e a “Lógica do Sentido” de Deleuze. Também pela dica importantíssima: a inexistência do erro só pode ser compreendida como um paradoxo.

Ao Prof. Dr. Eduardo José Tollendal pelo belíssimo “Caos e Cosmos” de Sperber, pelo “Cadernos de Literatura” com os artigos sobre o humor e pelas conversas.

Ao outro sertão que começa na casa da Tia Dirce: a perspectiva da vovó Mariana, a fabulação da vovó Alvina, e seo Antônio que eu não esqueço nunca.

À Fabi, pelo silêncio e o ambiente.

Ao Lucas, tanto.

“O erro não existe: pois que enganar-se seria pensar ou dizer o que não é, isto é: não pensar nada, não dizer nada” – *proclama genial Protágoras; nisto, Platão é do contra, querendo que o erro seja coisa positiva; aqui, porém, sejamos amigos de Platão, mas ainda mais amigos da verdade; pela qual, aliás, diga-se, luta-se ainda e muito, no pensamento grego* (ROSA, 1979, p. 8).

RESUMO

Essa dissertação tem por tema as estruturas do paradoxo e do mito na organização geral de *Tutaméia*. Escolhemos o primeiro prefácio para a discussão de uma economia poética, que o autor pontua nele, e que se relaciona com essa concepção do conjunto de prefácios e contos: simultaneamente paradoxal e mítica. Essas duas estruturas, paradoxo e mito, são semelhantes num aspecto que também as aproxima da *mimesis*: o sentido de indeterminação ou de errância entre a palavra e a verdade. Ao estruturar a indeterminação do sentido, sugerido por supra-senso, a outra leitura é garantida como obstáculo ao controle hermenêutico. Assim, a luta pela verdade é perpetuada para além de uma significação ou de um sentido último. A afirmação dessa errância é também, por um paradoxo, a afirmação da inexistência do erro: todos os sentidos são valorizados como perspectivas unívocas num cosmo de diferenças. O não senso, que em série ou no conjunto de textos nos dá o paradoxo, e o mito são mecanismos arcaicos, anteriores ao bom senso e seu raciocínio instrumental. Esses mecanismos, não senso e mito, produzem as surpresas ou os efeitos de desautomatização do jogo: uma espécie de transcendência materialista. O tema do erro e da verdade é central em toda *Tutaméia*. Escolhemos, para análise, doze contos em que sobressai a tematização do erro como limite do sentido, de modo que as anedotas são fundo para supra-sensos que sugerem e dão centralidade ao tema do abismo entre a palavra e a verdade.

Palavras-chave: paradoxo, mito, *mimesis*, verdade e erro.

ABSTRACT

This work is focused on the structures of the paradox and the myth in the general organization of *Tutaméia*. We have chosen the first preface to the discussion of a poetic economy, which the author gives his point of view about it, and which is related to this conception of the whole set of preambles and stories: paradoxical and mythical, at the same time. These two structures, paradox and myth, are similar in one point of view, which brings these two aspects closer to the *mimesis*: the sense of uncertainty or wrongness between word and fact. By structuring the uncertainty of meaning, suggested by above-sense, the alternative reading is guaranteed as obstacle to hermeneutic control. Thus, the fight for truth is going beyond the truth itself or definitive sense. The assertion of that wrongness is also, by a paradox, the affirmation of the absence of mistake: all the senses are valued as unique perspectives in whole space of differences. The nonsense, when comes in series or in a compilation of texts, gives us the paradox and the myth, are archaic mechanisms, prior than the wisdom or instrumental reasoning. These mechanisms, no sense and myth, produce the surprises or the effects of discredit of the game: a kind of materialistic transcendence. The theme of the error and truth is central throughout *Tutaméia*. We have chosen, for analysis, twelve stories in which the theme of the mistake as limit of signification is more evident, in a way which these short tales become backgrounds for those above-senses, putting in central space the theme of the abyss between the word and the truth.

Key-words: paradox, myth, *mimesis*, truth and mistake.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO

.....	1
1.1 O PREFÁCIO DOS PRINCÍPIOS E OS CRITÉRIOS PARA A ANÁLISE POSTERIOR DOS CONTOS	7
1.2 A ECONOMIA POÉTICA DE “ALETRIA E HERMENÊUTICA”	11
1.2.1 <i>As estória, história, História e anedota</i>	11
1.2.2 <i>Em questão os demais termos da economia poética: poesia, transcendência, graça, humor, comicidade, alegoria, verdade, anedotas de abstração, não senso, supra-senso, erro e mecanismo dos mitos</i>	20

2. HERANÇA E CRÍTICA

.....	32
2.1 HERANÇA CRÍTICA	32
2.1.1 <i>Antecedentes críticos da obra de João Guimarães Rosa pertinentes à nossa leitura de “Tutaméia” ou “aplicação de menino[a] bonito[a] do conhecimento” (HANSEN, 2000, p. 23)</i>	32
2.1.1.1 <u>Suzi Sperber</u>	32
2.1.1.2 <u>Hansen</u>	

.....	39
2.1.2 <i>Síntese das questões, de nosso interesse, relativas a “Tutaméia” e já formuladas pela crítica</i>	45
2.1.2.1 <u>Mary L. Daniel</u> (1968)	45
2.1.2.2 <u>Benedito Nunes</u> (1º edição de 1969)	46
2.1.2.3 <u>Covizzi</u> (1978)	47
2.1.2.4 <u>Rónai</u> (na edição de <i>Tutaméia</i> de 1979)	48
2.1.2.5 <u>Simões</u> (1988)	49
2.1.2.6 <u>Vera Novis</u> (1989)	50
2.1.2.7 <u>Araújo</u> (2001)	52
2.2 O PARADOXO E O MITO CONTRA A DOMESTICAÇÃO DA <i>MIMESIS</i>	54
3. A GENTE TEM DE TEMER A GENTE	
.....	76
3.1 O SERTÃO NO OCIDENTE: DA FORMA À PRÁTICA	79
3.2 ANÁLISE DOS CONTOS	82
3.2.1 “ <i>Como ataca a sucuri</i> ”: o humor além da ironia	87
3.2.2 <i>Jenzirico: o herói na natureza</i>	94

3.2.3 <i>Grande Gedeão: o mito além do controle</i>	98
3.2.4 <i>Rebimba, o bom: o supra-senso da bondade</i>	101
3.2.5 <i>João Porém, o criador de perus: o amor ao perus</i>	104
3.2.6 <i>Reminiscção: alteridade e dúvida</i>	107
3.2.7 <i>Lá, nas campinas: da origem errante à “utopiedade”</i>	111
3.2.8 <i>Mechéu: a natureza na cara?</i>	117
3.2.9 <i>Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi: autonomia da forma</i>	122
3.2.10 <i>Palhaço da boca verde: o não senso levado a sério</i>	126
3.2.11 <i>Quadrinho de estória: o sentido da luz na sombra</i>	130
3.2.12 <i>Uai, eu?: o herói e seu patrão</i>	135
4. CONCLUSÃO	139
5. REFERÊNCIAS	145
6. ANEXOS	144
6.1 OS OUTROS ERROS	144

6.2 NÓS, OS TEMULENTOS	
.....	145
6.3 SOBRE A ESCOVA E A DÚVIDA	
.....	147

1. INTRODUÇÃO

O título dessa dissertação relaciona *Tutaméia* aos mecanismos dos mitos e do paradoxo. A complementaridade entre erro e verdade pode ser tomada como tema principal. Chegamos a essa relação por meio da leitura do primeiro dos quatro prefácios de *Tutaméia: ALETRIA E HERMENÊUTICA*. Nesse prefácio, o autor faz uso das expressões “mecanismo dos mitos”, “não senso”, “supra-senso”, que precisamos apresentar desde já para descrevermos o problema que propomos. Voltaremos a elas em breve, mais detidamente. O mecanismo dos mitos, o que ficará claro na análise dos contos, dá circularidade ao supra-senso da verdade por que o fim revela os sentidos do princípio. O supra-senso diz respeito a uma realidade superior sugerida por não senso. O mito também sugere sentidos que, além de superiores, posto que ininteligíveis, são completos. A estória produz supra-senso por um mecanismo como o dos mitos, mas recorrendo ao não senso que impede a determinação desse supra-senso. O não senso afirma sentidos opostos, simultâneos e complementares. Ao invés de determinar uma significação, o não senso doa sentido. “O não-senso é ao mesmo tempo o que não tem sentido, mas que, como tal, opõe-se à ausência de sentido, operando a doação de sentido” (DELEUZE, 2006, p. 74). Geralmente, nos referiremos ao não senso como o que é e não é. A doação de sentido é produzida a partir dessa simultaneidade de opostos complementares, ou seja, um supra-senso é sugerido. O paradoxo é uma série de não sentidos. O paradoxo é “a Paixão do pensamento”, dá materialidade ao que não pode ser senão pensado ou falado – entidades da linguagem – representa o impossível de que derivam o real e o possível (DELEUZE, 1979, p. 77). Representamos o não senso por uma linha que liga dois pontos opostos de modo a relacioná-los complementarmente. Representamos o paradoxo por duas linhas paralelas como relações entre pontos opostos em dois níveis até o infinito na horizontal, tomando como espelho a paralela em que outros pontos são relacionados. Se relacionarmos as paralelas, e todos os pontos que as compõem, chegaremos ao infinito em todos os sentidos. Essa é uma abstração, talvez aparentemente complicada e muito simples se a relacionamos ao desenho da capa dessa dissertação, que esperamos sintetizar o raciocínio que propomos. O mecanismo dos mitos oferece possibilidades de produzirmos sentidos completos para a vida. Por isso falamos de um cosmo. Em *Tutaméia*, esses mecanismos são potencializados ao máximo pelos não sentidos impedindo a interpretação definitiva, o que perpetua a luta pela verdade. A verdade está na própria luta pela verdade (ROSA, 1979, p. 8), ou seja, está

no desenvolvimento que dá coerência circular, mítica, aos destinos dos heróis como conjunto de causas em que o fim encontra a verdade do princípio. As definições de não senso e paradoxo, entre outras, derivam da leitura que temos feito de Deleuze (2006). Nosso objetivo não é fazer uma leitura deleuziana de Rosa, em geral apenas recorreremos a sua “Lógica do Sentido” para a definição de alguns dos termos de que temos necessidade para o desenvolvimento de nosso raciocínio.

Apresentaremos os termos “causas” e “efeitos” para, no momento da análise dos contos, pensarmos sobre o modo como o mecanismo dos mitos justapõe as causas por não sentidos aparentes, que proliferam efeitos. Para os Estóicos, todas as coisas – estados de coisas e corpos – são causas. Os corpos são causas e os acontecimentos, ou efeitos, são causas incorporais, quase-causas. Os efeitos também são causas. O destino dá unidade às causas e efeitos (causas incorporais). Ou seja, o destino é a relação entre as causas que as agrupa, ou o destino é o conjunto de que as causas são elementos. “A unidade das causas entre si se chama Destino, na extensão do presente cósmico” (DELEUZE, 2006, p. 5). Nos referimos ao mecanismo dos mitos como uma justaposição de causas que sugerem um supra-senso para o destino do herói. O mecanismo dos mitos limita as possibilidades de relações entre as causas de modo que o fim tenha coerência com o princípio por um efeito de supra-senso sugerido na luta pela verdade em todo o desenvolvimento de obstáculos ou jogo. O desenvolvimento vai dando pistas de um supra-senso revelado pela superação da situação limite no final. Assim, o supra-senso, produzido pela coerência entre os erros que o herói figura, também é uma causa (incorporal). Essa homogeneidade da causa e do efeito (DELEUZE, 2006, p. 7), todas as coisas são causas, é comum a Estóicos e Epicuristas, no que se opõem a Platão ao apresentarem o ideal apenas como um efeito, já que não existem substâncias (essências, sentido último), só causas. Nesse sentido, *Tutaméia* nos parece anti-platônica ou materialista ao afirmar sentidos de supra-senso produzidos por causas justapostas de modo a proliferá-los dentro dos limites da forma. As histórias apresentam os acontecimentos, as predicções e as reflexões justapondo-os apenas, as relações ficam a nosso encargo. Uma dificuldade é que cada palavra, às vezes fora de nosso uso habitual, tem valor aparentemente sem valor. Decorre desse procedimento, que valoriza palavra a palavra, a importância de recorrer ao dicionário, ainda que a comunicação não seja impedida por palavras “difíceis”. Ao contrário, elas são aparentemente irrelevantes e as aparências enganosas, conforme veremos na análise dos contos. Apenas não há um clímax

a cada palavra valorosa para a produção de sentido, inclusive porque elas formam uma miscelânea em que todas as partes são relevantes na composição.

Tutaméia também é platônica. Por não senso, afirma o sentido e a inexistência do erro, que não é uma desistência do sentido, mas um obstáculo às interpretações definitivas. Assim, o sentido do erro à verdade é, ao mesmo tempo, afirmado e esquivo. O supra-senso é produzido por essas mesmas dificuldades de relação, ou seja, os efeitos devem-se aos obstáculos. A superação desses obstáculos vai revelando, aos poucos, a integridade da economia poética e os supra-sensos continuam sendo sugeridos. O mecanismo dos mitos e o não senso estruturam esses obstáculos. Que o supra-senso seja produzido por estruturas, como o mecanismo dos mitos e o não senso, re-significa o ideal não mais das profundidades, acessadas pelo mergulho hermenêutico, mas na superfície da forma que o produz como efeito. Uma vez que se narra um destino justapondo as causas, como no mito, sugerem-se relações de coerência entre essas causas. Quando o narrador apenas justapõe essas unidades, causas, dissociando as relações causais, possibilita a proliferação dos sentidos desde que alinhados às unidades que ordenam as causas em um todo. Ainda há a possibilidade de uma proliferação maior, infinita, de sentidos: quando as causas são justapostas de modo a dificultar ou impossibilitar a relação entre elas. O não senso é um recurso a essa proliferação infinita das relações entre causas que se opõem e complementam. No caso da estória permitir uma relação entre as causas, o supra-senso dá coerência aos destinos dos heróis. No caso da estória impedir relações completas entre as causas, os sentidos do destino são proliferados por dúvidas que estendem a possibilidade de coerência ao infinito, tocando o absurdo. Este é o caso de “Lá, nas campinas”, por exemplo. Em *Tutaméia*, mesmo quando o absurdo é aparente, ao invés de abolir os sentidos dos destinos, esse ponto de absurdo numa malha de causas relacionáveis apenas dificulta as relações proliferando-as ao invés de impedi-las completamente. Ou seja, os sentidos produzidos por esse sistema de paradoxo e mito são sempre afirmados no limite com o caos. O cosmo em tensão com o caos afirma os sentidos dos erros, ou os erros como causas. E se o sentido não pode completar-se, tocando o absurdo, o mecanismo dos mitos que dá coerência ao conjunto *Tutaméia* permite-nos a especulação de uma continuidade: o sentido ainda não se completou a trajetória do herói não se identifica à toda a sua extensão, mas a sugere.

Apresentamos aqui esses conceitos para dar os traços gerais dos problemas que nortearam as interpretações da economia poética, que procuramos explorar, como dos

contos. Chamamos economia poética à relação integral entre alguns termos apresentados por ALETRIA E HERMENÊUTICA. Enumeraremos e discutiremos as relações entre esses termos da economia poética, no item seguinte. Os índices de leitura e releitura acompanhados da posição invertida de título e subtítulo, - “TUTAMÉIA (TERCEIRAS ESTÓRIAS)” no primeiro índice e “TERCEIRAS ESTÓRIAS (TUTAMÉIA)” no segundo - limitam o conjunto de prefácios e contos. Tal disposição contrária e graficamente diferenciada permite uma leitura paradoxal em que os opostos projetam imagens semelhantes, segundo a lógica dos espelhos. O não senso risca pontos opostos complementares nos planos das paralelas. Outra leitura acrescenta à risca a proposição do círculo, que já não é de não senso, mas de sentido mítico ou completo. Graças à combinação de paradoxo e mito, o supra-senso é produzido como aquilo que extrapola o sentido completo, estendendo o mecanismo da completude ao infinito. Se o mecanismo dos mitos produz um sentido completo, o não senso perfura-o. Assim, outra relação, ou outro conjunto ou unidade ou supra-senso ou causa incorporal, pode ser produzida. Até o infinito, não como ideal, mas como imagem das causas. O sentido do infinito é produzido por uma transcendência materialista. O fim encontra o princípio que retorna ã outro. Não só porque título e subtítulo tomam o lugar um do outro como porque da segunda vez as estórias são discriminadas como contos e os prefácios inserem as iniciais do nome do autor, que funcionam como elemento caótico no primeiro índice, numa outra ordem histórica. O mecanismo dos mitos produz o retorno que, graças ao paradoxo, já não é o do mesmo, mas da diferença, da outra leitura. Tentaremos explicar melhor. A ordem alfabética dos contos no índice seria arbitrária, sua periodicidade teria a função ordenadora de um conjunto com princípio e fim, A. e Z.. A estrutura objetiva dessa ordem de contos despessoaliza-os. As iniciais de nome e sobrenome do autor interferem na ordem alfabética do primeiro índice como elementos de personificação. A objetividade máxima do critério alfabético contém a personificação máxima do nome do autor como elemento diferencial, ponto de caos no cosmo, furo no conjunto, não senso no sentido completo, erro na verdade. Veremos que esse nome do autor é desviado de uma referencialidade biográfica, a que *Tutaméia* remete minimamente, enquanto concentra as relações da forma por uma economia poética que torna longo o percurso que dá sentido às práticas. A forma estória produz sentidos relacionáveis à época do autor por temas, tratamentos e referências tão anacrônicas quanto universalizantes. A contemporaneidade em que o autor luta pela verdade dialogando com o platonismo e o anti-platonismo afirma a inexistência do erro em toda *Tutaméia*. Fazemos

questão de já pontuar a despersonalização da estória e adiantamos que seu paradigma principal é a anedota, contando também com outras duas formas sincréticas (adivinha e *koan Zen*) para acentuar a neutralização do autor em favor da autonomia ficcional. No segundo índice, as iniciais do nome do autor aparecem em alemão do último para o primeiro prefácio (HANS em alemão traduz-se por João¹). No segundo índice, o nome do autor é agrupado à atividade crítica separada dos contos, ainda que esses prefácios sejam gêneros híbridos não só pelo excesso do número quatro como por apresentarem elementos narrativos acentuadamente no segundo e no terceiro. ALETRIA E HERMENÊUTICA seria o prefácio mais “sério”, o que realmente parece um prefácio por sua posição inicial e pela pontuação dos princípios da economia poética que destacaremos no item seguinte.

Pontuamos esses traços gerais acima para justificar as escolhas do título da dissertação e do problema proposto. O paradoxo em *Tutaméia*, como as demais noções da economia poética e as filosofias referenciadas nos prefácios ou aludidas nos contos, é um conceito particularizado pelo humor. O humor propõe a produção de sentido por meio da superfície da linguagem em que opera o paradoxo. Em um jogo que não é apenas por brincadeira, mas por paixão do pensamento, o humor indica a luta pela indeterminação da verdade como antídoto ao controle do sentido. As *Terceiras Estórias* funcionam como um índice de certa tradição filosófica a que as idéias de erro e verdade são relacionáveis. ALETRIA E HERMENÊUTICA começa por uma possível alusão a Aristóteles, referência filosófica tradicional ao lançar os termos do que parece uma ontologia da estória. Depois, aponta o não senso como caminho para o supra-senso, uma realidade superior projetada pelo mecanismo dos mitos. O não senso é um procedimento comum a correntes filosóficas de certo modo marginais, como aos estoicos, epicuristas e sofistas. Os críticos sublinham a centralidade da influência platônica. O anti-platonismo convive nesse primeiro prefácio desde o conceito sofístico de não senso até o *amor fati* nietzscheano. Citamos esses filósofos e conceitos, que mal conhecemos e que não são todos os aludidos em ALETRIA E HERMENÊUTICA, e precisamos justificar também a necessidade de citá-los sem especialização ou profundidade. O embaraço pode ser melhor atribuído à micelânea resultante das estratégias das anedotas de abstração, que diluem a tensão que separa a maioria de nós da erudição filosófica. As anedotas de abstração transmudam abstração em humor. São pontuadas pelo autor no prefácio de modo a sugerirem suficiência em relação às filosofias que apresentam. A anedota, forma popular, é elevada ao *status* da tradição

¹ Devemos essa observação e outras acerca dos paratextos à dissertação de Andrade (2004, p. 43).

filosófica restrita às classes que têm acesso a boas bibliotecas, à compra de livros, à formação do hábito da leitura, etc. A anedota de abstração nos tenta à paixão do pensamento acessado por humor que compensa a instrução indevida. A foto do autor que aparece na edição de 1979, que temos em mãos, é outro indício de um convite generoso à amizade. É oferecida, a quem ouvir os conselhos de Schopenhauer, na primeira epígrafe sobre a necessidade de outra leitura, uma introdução humorística a certa tradição do pensamento ocidental. Que ela seja personificada, adulterada, pelo modo como o autor a pontua e modifica é antes outra generosidade que um erro. Mesmo porque não há um sentido último a ser apurado na investigação dessas filosofias e o erro não existe. A liberalidade dessa oferta oferece o acesso ao pensamento limitado pelas condições históricas no “*terreno do humour, imenso em confins vários (...)*” (ROSA, 1979, p. 3).

Chegamos por esse caminho à problematização do conceito de paradoxo, em *Tutaméia*, como abstração. A anedota de abstração quebra o distanciamento crítico da abstração valorizando o efeito da anedota semelhante, às vezes, com a estória. As relações paradoxais entre a estória, a história, a História e a anedota, apresentadas no primeiro parágrafo de ALETRIA E HERMENÊUTICA, indicam que o sentido será produzido a partir de um jogo de elementos instáveis. Uma leitura abstrata do jogo não só subestimaria a autonomia da forma como cooperaria para o controle do sentido que remete às práticas sociais de que a literatura é um exemplo. A naturalização das práticas sociais, como relegar o jogo à ordem das abstrações, serve à ordem vigente. Se o jogo produzisse sentidos abstratos, distantes das correlações práticas, como uma perfumaria ou exercício para iniciados no gosto pelo paradoxo, como a leitura poderia iluminar? Colocando em dúvida os fundamentos da ideologia dominante que procura relegar cada prática a uma categoria banal, o paradoxo propõe a liberdade do pensamento para além das hierarquias que falseiam uma fixidez para a verdade alardeando os perigos do erro. Adiante pontuaremos a proximidade da *mimesis* com o paradoxo. Ambos produzem sentido na tensão entre as semelhanças e as diferenças. Tanto a *mimesis* como o paradoxo possibilitam que o sentido seja produzido a partir de correlações que transitam no abismo entre a palavra e a verdade, o que dá liberdade ao pensamento. O efeito surpreendente da anedota, semelhante ao da estória, não é apenas a demonstração abstrata. A eficácia maior da anedota de abstração é a produção de sentidos que iluminam as práticas, a exemplo das leituras.

O que norteou a leitura que propomos foi principalmente a economia poética pontuada a partir de ALETRIA E HERMENÊUTICA. Especialmente o primeiro parágrafo

que apresenta as noções principais de estória, história, História e anedota numa relação paradoxal, por vontade e dever, entre o que a estória não quer ser e aquilo com que ela eventualmente se parece. Graças à indefinição do que a estória é, o prefácio dá ocasião à discussão milenar acerca da *mimesis*, outra noção que não admite conceito. O que pode ser feito é a sondagem de aspectos teóricos comuns à formulação dos funcionamentos da estória e da *mimesis*. Justificamos a discussão acerca das noções de verdade e erro primeiro pela centralidade do tema verdade/erro em *Tutaméia*. Em segundo lugar, as relações da estória com a história, a História e a anedota também colocam a noção de verdade em questão, além do erro explorado nos terrenos do não senso e do mito. Em terceiro lugar, a discussão acerca da *mimesis* fundamenta as relações anteriormente mencionadas. Nosso objetivo é desenvolver um raciocínio acerca da *mimesis* que dialogue com o funcionamento paradoxal desses elementos principais da economia poética: estória, história, História e anedota. Assim, aproximaremos as idéias de *mimesis* e paradoxo como mecanismos que colocam em tensão as semelhanças e as diferenças. Desse modo, a estrutura do paradoxo produz a indeterminação enquanto o mecanismo dos mitos faz o sentido circular. No segundo capítulo, propomos uma reflexão acerca da *mimesis* por que desenvolvemos nosso problema: uma estrutura de paradoxo e mito que garante a indeterminação do sentido. O próprio mapeamento que Costa Lima propõe, em *Vida e mimesis*, da discussão acerca da *mimesis* no decorrer da história do pensamento ocidental nos pôs em contato com alguns dos filósofos e conceitos pontuados pelas anedotas de abstração. Por esse motivo as citações desse teórico se misturam a nossa própria tentativa de leitura, tanto de *Tutaméia* como do contato enciclopédico com algumas dessas noções filosóficas. Nossa insegurança por vezes tornará as citações excessivas. Os perigos da interpretação somados à insuficiência de nossa formação evidenciaram a todo momento de nossa escrita as possibilidades de erro, que esperamos estimular quem se propuser à leitura dessa dissertação à dúvida pontual. A bestice ou a especulação estimulam a paixão do pensamento.

1.1. O PREFÁCIO DOS PRINCÍPIOS E OS CRITÉRIOS PARA A ANÁLISE POSTERIOR DOS CONTOS;

O prefácio do princípio de *Tutaméia* é ALETRIA E HERMENÊUTICA. Nele encontram-se, já na primeira página, os elementos da economia poética que assinalaremos,

no item seguinte. Também as questões de nosso interesse são quase todas motivadas pela leitura dele. Ainda, a partir da reflexão que procuramos desenvolver acerca da economia poética chegamos aos critérios por que delimitamos a escolha dos contos para análise. No erro, há um sentido superior ao razoável. A estória desenvolve a coerência dos erros, que o herói figura, pela sugestão de um supra-senso. Outros personagens também erram, mas esses outros erros são contrapostos aos que o herói figura para iluminá-los de dúvidas. Os sentidos dos erros que os heróis figuram, nesses doze contos, são produzidos por causas justapostas de tal maneira que a relação entre elas reconduz, principalmente, à própria afirmação do erro pelo não senso. Lemos essas doze estórias como alegorias do erro. A relação entre erro e verdade aparece em todos os contos, mas nesses doze a afirmação do erro nos parece central, enquanto nos outros contos ela serve apenas de ponto de partida para outras questões. O erro, que não existe e existe, é afirmado por não sentidos que figuram e desenvolvem a situação-limite do herói. Retroativamente, o destino de superação sugere o supra-senso graças ao mecanismo dos mitos em que o fim revela a verdade do princípio. Assim, as pontas do não senso se tocam e o sentido circula. Sugerindo um supra-senso, a estória prolifera os sentidos do destino do herói por uma coerência superior ao razoável entre seus erros. Há um desnível entre a anedota e a estória que produz perspectivas do herói, alegorizando os erros figurados por ele. O mecanismo dos mitos dá coerência ao destino errante do herói e a estória alegoriza ou multiplica os sentidos dessa coerência. Assim, porque a estória não coincide com a anedota, ao invés da exemplaridade dos erros do herói, o erro é posto em questão. A estória toma certa distância do mecanismo dos mitos, de modo que o sentido não é perfeitamente circular. Por furos na circularidade do mito, a alegoria prolifera sentidos que prosseguem na direção do infinito. A alegoria do erro radicaliza o mecanismo dos mitos quanto ao adiamento do encontro do fim com a verdade do princípio. Na alegoria do erro, a dúvida é privilegiada de modo que a produção de sentido é infinita. Os sentidos são proliferados graças às dúvidas produzidas nesse desnível entre causas justapostas, conforme o mecanismo dos mitos. Depois do final, superada a situação-limite e revelada a verdade do princípio, o supra-senso dá coerência ao destino do herói. Essa coerência entre os erros do herói é sugerida retroativamente a seu destino de superação. Após o final, o supra-senso é sugerido retroativamente como coerência entre os erros que o herói figura. A anedota serve como fundo para a sugestão do supra-senso pelo mecanismo dos mitos nas estórias de erros favoráveis.

Os doze contos são: “Como ataca a sucuri”, “Droenha”, “Grande Gedeão”, “João Porém, o criador de perus”, “Lá, nas campinas”, “Mechéu”, “Os três homens e o boi”, “Palhaço da boca verde”, “Quadrinho de Estória”, “Rebimba, o bom” e “Uai, eu?”. Acrescentamos à escolha de “João Porém, o criador de perus” e “Grande Gedeão”, a do outro conto que compõe a tríade das iniciais do nome do autor: “Reminiscção”. O nome do autor importa em decorrência da relação paradoxal da estória com a história, a História e a anedota. Esses quatro elementos principais da economia poética nos levam ao problema da autoria, nos seguintes aspectos: 1) a estória remete tanto à origem sertaneja do escritor, no sentido de “causo” popular, como às formas sincréticas orais que são paradigmas desviantes do nome de autor que dá vez ao controle na literatura moderna; 2) correlacionamos a interpretação a traços da história em que se deram a formação e a produção do escritor; 3) a *mimesis* aloca sentidos compartilháveis por leitores em momentos históricos diferentes de modo que a História produz-se como imagem correlacionável a diferentes perspectivas, a cada leitura e não às intenções do autor; 4) a anedota é uma forma oral com que a estória quer parecer-se um pouco, às vezes, e que evidencia o valor dos acontecimentos na narrativa, o descentramento dos heróis e certa neutralidade predicativa como obstáculo à hipotética ideologia do autor. Além dos sentidos que o nome do autor sugeriria associado aos erros dos personagens, nesses três contos evidencia-se também o valor da alteridade. Por este valor, sentimos deixar de fora um conto que particularmente nos chama a atenção: “O outro ou o outro”. Nele, o erro aparece ilustrado por situações de infração legal: o do cigano Prebixim que rouba, mas devolve, e o do delegado Tio Dô que não o pune, o que permite uma solução amigável. Também nesse conto, a alteridade se evidencia desde o título como na mútua compreensão entre o oriental e o sertanejo. Parece-nos que juntá-lo ao conjunto de contos para análise estenderia a acepção de erro que relacionamos aos contos elencados a de um problema ético, que não nos interessa. Romper o limite da acepção de erro escolhida nos encaminharia para a arbitrariedade da seleção que talvez devesse estender-se, nesse caso, a todos os contos, tendo em vista que a temática erro/verdade é central em *Tutaméia*. Deteremos-nos na análise dos doze contos referidos, mantendo o critério de que alegorizam o erro reconduzindo principalmente à própria questão do erro. Alguns dos demais, assim como outros prefácios, acabam por ser mencionados no desenvolvimento de nosso raciocínio. Procuraremos diminuir as implicações desses elementos estranhos a nosso *corpus*, concentrando a reflexão na economia poética do prefácio ALETRIA E HERMENÊUTICA

e nos doze contos. Trata-se de um número grande de contos para análise. Sentimos deixar de fora informações importantes como um estudo dos nomes dos personagens ou das especificidades filosóficas com que esses contos dialogam. Um diálogo adequado com esses intertextos nos obrigaria a um número mínimo de contos e ao abandono da acepção de erro de nosso interesse. Para mantermos o critério da tematização do erro como limite do sentido, somente apresentaremos o modo com que cada um dos doze contos centraliza a questão do erro, levando em conta elementos da economia poética que forem pertinentes à leitura de cada conto. Apontamos também esses contos como exemplos dos funcionamentos tanto do não senso como do mecanismo dos mitos. Talvez “*a construção, orgânica e não emendada, do conjunto*” (conforme Schopenhauer na epígrafe de releitura) tenha contribuído para a dificuldade de nossa escolha de critério na seleção dos contos para análise. Nossa vontade seria a de analisar todo o conjunto, o que exigiria um fôlego que o desta dissertação não alcança².

O desenvolvimento dessa dissertação remeterá à economia poética do primeiro prefácio, procurando relacioná-la a algumas das temáticas abstratas anedotizadas por ele. O *ethos* próprio à modernidade é a problematização filosófica (REVEL, 2002, p. 86) que ALETRIA E HERMENÊUTICA pontua por anedotas de abstração: o *pathos* da irrealidade existencial ou “estática angústia”, a negatividade da rua sem saída nem entrada (do círculo? Do mito?), a “busca de Deus” ou da “invulnerabilidade e plenitude primordiais”, o erro absoluto, o mecanismo dos mitos ou a estrutura por que o supra-senso é produzido, o nada residual acessado por operações subtrativas, o nada absoluto por subtração total, a subtração seriada em continuidade, o erro inexistente e a luta pela verdade, a perspectiva, o *amor fati* e o não senso. Esse primeiro prefácio apresenta o *ethos* moderno por anedotas que quebram a tensão propondo o jogo como alternativa à angústia provocada pela falta de sentido. O mecanismo dos mitos produz e o não senso doa sentidos afirmativos, tanto no nada (cujo sentido também é produzido por subtração: um ex-algo) como do sentido do cosmo. O sentido é produzido, em *Tutaméia*, na tensão entre o nada residual, o mínimo, e o cosmo que limita o conjunto de causas nomeadas, incluindo os supra-sensos. Os demais prefácios relacionam-se também com esse *ethos*: a luta pela verdade e a negação do erro colocam o dicionário em questão como um recorte do movimento da língua e da história (HIPOTRÉLICO); as anedotas de não senso contrapostas ao bom senso (NÓS, OS

² O modo como interpretamos a questão do erro nos demais contos não reconduz ao problema do erro como limite do sentido, mas toma-o como ponto de partida para outras discussões. Pontuamos, nos anexos, o modo como entendemos a questão do erro nesses outros contos.

TEMULENTOS) e da dúvida à forma (SOBRE A ESCOVA E A DÚVIDA). No item seguinte, desdobraremos algumas implicações relativas aos elementos da economia poética de ALETRIA E HERMENÊUTICA.

1.2 A ECONOMIA POÉTICA DE ALETRIA E HERMENÊUTICA

1.2.1 *As estória, história, História e anedota*

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, 1979, p. 3).

Os termos que dão título a esse subitem são centrais na economia poética de ALETRIA E HERMENÊUTICA. É notável que os termos história e História não torcem a receber um tratamento de relevo em outros momentos, ao contrário do que ocorre com estória e anedota. Trata-se da autonomia da forma? Também em outros momentos, a abstração circular deste conjunto, em que as pontas estórias e anedota relacionam-se mais entre si, assim como história e História. Já mencionamos que as funções dos prefácios também circulam na ordem “HANS” formada pelas iniciais de seus títulos no índice de releitura³. Esses quatro elementos (estória, história, História e anedota) relacionam-se de modo paradoxal. O paradoxo doa sentido e a *mimesis* os produz, ambos por semelhanças e diferenças. Os sentidos doados e produzidos por proposições estruturadas por paradoxos e *mimesis* são indeterminados, pois

a matriz lógica do paradoxo é a própria estrutura da mimese. Em geral. Não é um acaso se a lei da mimese se enuncia, e só pode se enunciar, sob a forma de um paradoxo. Mas também não é um acaso que, ao contrário a lógica do paradoxo seja sempre uma lógica da semelhança,

³ Não analisaremos os contos “Antiperipléia” e “Zingaresca”, mas aproveitamos para mencionar que eles também dão circularidade ao conjunto *Tutaméia*, já que entre os personagens, de vários contos, reunidos em “Zingaresca” encontramos também o herói de “Antiperipléia”. O primeiro conto, já no título, tematiza o retorno ou o sentido de uma narrativa em que o herói se justifica retroativamente da acusação de um crime. Vera Novis (1989, p. 55-60) assinala que “Zingaresca” seja um ponto de convergência de vários personagens de contos anteriores, a exemplo do cego outra vez infrator, funcionando como um painel ou panorama de cenas de que já nos aproximáramos nos contos anteriores.

articulada sobre a separação entre a aparência e a realidade, entre a presença e a ausência, entre o mesmo e o outro ou entre a identidade e a diferença. É a separação que funda (e não cessa de fazer estremecer) a mimese (LACOUÉ-LABARTHE, 2000, p. 172).

Assim, continuam abertos a outra leitura. Essa abertura é um obstáculo à interpretação definitiva, pelos saltos aos obstáculos garante-se a circulação dos sentidos. O parágrafo inicial de *ALETRIA E HERMENÊUTICA* sintetiza a economia poética de *Tutaméia*. Investigaremos os quatro termos e suas implicações.

A estória já nos parece um termo relevante desde o título de *Tutaméia – Terceiras Estórias*. A separação entre contos e prefácios apenas efetua-se no índice de releitura. De acordo com o primeiro índice, apenas encabeçado pelo título da obra, prefácios e contos seriam estórias? Quais as implicações de agrupar dentro do limite da estória as posições crítica e ficcional? Tanto os contos como os prefácios colocam os gêneros em discussão dispondo os elementos narrativos à revisitação teórica. Relacionar os termos da economia poética favorece a teorização por esses elementos num conjunto em que se movem produzindo sentido. Não apenas da interpretação dos efeitos do texto nas sínteses das mensagens pelas anedotas. Também desses mesmos elementos da economia poética e suas implicações. Não basta compreendermos estória como “causo”, já que ela não é oral nem anônima. Ainda que estória e “causo” valorizem a anedota, a primeira toma a própria palavra como ato enquanto a segunda restringe-se às peripécias relativas às ações dos personagens. Na estória, a descentralização do herói em favor de um cosmo, de que ele é elemento e não regente, ainda que trate da história de um homem assim como o “causo”. Os heróis estão para a estória num nível ficcional correlativo ao que ocupamos quanto à história. A principal diferença é que a estória recorre às possibilidades infinitas de não senso ao passo que experimentamos interdições na maior parte das práticas sociais pela ordem a que o bom senso serve. Assim, a estória, por não senso, oferece ao pensamento o infinito e o impossível. Uma associação direta entre personagens e sujeitos careceria de humor, tendo em vista que os heróis contrapõem-se ao bom senso com liberdade muito superior à dos sujeitos na história. Por outro lado, cada herói assemelha-se a todos os homens graças a estratégias narrativas que estimulam a alteridade.

Na estória, os heróis funcionam como alegorias e no “causo” como tipos. A insipiência das instituições controladoras no sertão, espaço de maior recorrência, apropria o não senso à caracterização dos heróis. Nós os encontramos em situações limite iniciais. Depois, a provação é superada de modo surpreendente num desenvolvimento de não senso.

Traduzir seus exemplos de sucesso recorrente como lições de vida incorporaria as relações de não senso como fixação de outra verdade ao invés do que propomos como especulação dos limites do verdadeiro. Ao invés disso, a alegoria sugere que as correlações entre a estória e a história são oblíquas e processuais. Hansen (2000) trabalha a noção de alegoria na análise que realiza de *Grande Sertão: Veredas*. Deteremos-nos um pouco nas implicações da alegoria no momento de apresentar os textos críticos acerca da obra roseana que nos serviram de fundamento. O não senso é outro conceito principal em nossa leitura que abordaremos melhor, no subitem seguinte. Se não é suficiente tomarmos a estória por “causo”, também a ficção não a substituiria bem. A estória remete, simultaneamente, a uma concepção universal de ficção e à outra de “causo” regional; com a diferença de que o “causo” sugere que a narrativa seja verdadeira, acontecida. A dúvida é necessária para os efeitos humorísticos que o “causo” provoca, como se a capacidade do ouvinte de suspeitar, ou o humor, estivesse sempre em questão. Enquanto o “causo” requer humor quanto à anedota, a estória acessa outros níveis como o próprio pensamento sobre a forma que a constitui. De outro modo, a ficção já mantém a dúvida sob controle. Assim, as estranhezas provocadas pelos descompassos entre a narrativa e a experiência do real são amenizadas por interpretações que encontram conforto nos modelos narrativos. O que equivaleria a um conclusivo isso é assim porque é ficção. O embaralhamento dos gêneros, em *Tutaméia*, reativa o estranhamento para o jogo.

As narrativas estória e história são contrárias. Quando falamos de história não nos referimos à historiografia, mas ao estado de coisas e aos corpos que dão unidade a isso que chamamos mundo relacionando seus elementos por narrativas. A estória problematiza a representabilidade do real ao mesmo tempo que afirma os sentidos retomando a “função lúdica do mito” (CLASTRES, 1990): dissolver as tensões pela graça, como estímulo ao pensamento. O mecanismo dos mitos e o não senso caracterizam o humor como uma disposição em prestigiar essas formas, correlativas às práticas, ambas desprestigiadas por nossa época. O discurso mimético da estória distingue-se do discurso não mimético da história, tendo em vista que apenas o primeiro pode conservar significantes ativadores de sentidos diversos para diferentes quadros históricos. “O discurso mimético distinguir-se-á do não mimético por esta variabilidade necessária” (COSTA LIMA, 2003, p. 24). A estória reduz a descrição do espaço projetado por acontecimentos e mesmo as especificidades das situações extrapolam a curiosidade do caso para favorecer o pensamento.

A estória afirma relações unívocas entre as paixões e as necessidades. Generalizá-las seria politicamente reacionário e oposto ao compromisso humanitário com a literatura por meio da autonomia da forma que dá continuidade ao jogo ou impede a cristalização dessas relações. A estória privilegia as singularidades desafiando, desativa, a ilusão de um real anterior ou exterior à linguagem por meio do privilégio dos paradoxos e do não senso. Também não é pela redução do horizonte histórico, ou seja, por uma perspectiva a-histórica, que compreendemos a estória, pois o sertão não é um nome fictício ou a nomeação irrelevante de um espaço, um ermo qualquer. Para Foucault, o universal falseia o real, ao passo que a verdade é necessariamente singular (ADORNO, 2004, p. 49).

A estória deve ser contra a História, o que nos permite propô-las como imagens uma da outra. Segundo a lógica dos espelhos, as imagens são contrárias ao objeto imaginado. Os dois “objetos” em questão, estória e História, possuem limites indefinidos, ambos são simulacros, imagens mútuas e moventes em sentidos contrários. O efeito surpresa, semelhante ao da anedota, escova as univocidades que projetam a História em sentido contrário ao nivelado pela história. A História oferece uma imagem aproximativa e a história outra panorâmica. O leitor aproxima-se de si, das imagens que a História projeta para ele, pois interessado em si mesmo acessa significações alocadas pela *mimesis* e as compartilha com o público do sistema literário a que *Tutaméia* pertence. Assim, a História são as imagens em que o leitor se reconhece. Panorâmica da história de heróis marginais (criminosos, órfãos, desamparados, condenados, desterrados, etc) que se figura correlacionada ao espaço mais recorrente na obra, o sertão, ainda que estrategicamente pouco nomeado e descrito. A estratégia desviante da predicação e da nomeação do espaço ultrapassa as especificidades do lugar de modo que as univocidades ganham ressonâncias humanas ou universais. A prioridade da forma em relação a um referente que não é representado de modo direto, mas figurado por *mimesis*, estrutura um jogo de vários níveis que produz imagens em que qualquer leitor do mundo reconhece a própria História. Ao invés de tematizar questões específicas ao sertão, a estória toma-o como fundo para a encenação de temas universais como a verdade e o erro, além dos ideais tocados por eles: o amor, a esperança, a paciência, a sagacidade, etc.

A centralidade do elemento História nessa economia poética dialoga com a tradição regionalista a partir de que se verifica a necessidade de aproximação da história marginal, das populações rurais, compartilhada por diversos escritores brasileiros e latino americanos. Ao ser marginalizada por silêncio, desinteresse, interdições de toda ordem,

censura ou apagamento de arquivos, etc, essa história tornou-se uma necessidade comum a diversas potencialidades ficcionais. O regionalismo afirma a falta de uma história que abordasse devidamente as práticas realizadas no interior do continente, mais especificamente na extensão do sertão, um espaço de limites imprecisos. A valorização das regiões desconhecidas pelo regionalismo naturalista mostra uma distância ainda maior em relação àqueles que vivem nelas, até poucas décadas a maioria populacional. Essa distância manifesta-se no tom de denúncia relativo ao atraso das relações de produção e afetividade. Quando as estórias apresentam situações diversas, para além da demonstração do atraso, tocantes ao homem em geral, não só dialoga com o regionalismo como ultrapassa o bom senso que o constrange à reificação do atraso. A História não projeta diretamente um sertão, mas primeiro um herói sertanejo cuja característica é viver com a palavra no infinito⁴. O sertão é o mundo projetado pela prática do sertanejo, que é o herói porque se assenhoreia da realidade da criação. Na medida em que essa realidade ilumina os perigos do falso, os efeitos dessa luz fazem-se sentir com surpresa na História e, sutilmente, na história. Na História, porque as leituras projetam imagens imediatas para o leitor interessado em si. Na história, porque a consequência dessas imagens é a potencialização do pensamento que coloca o homem numa postura ativa de produtor do real a partir do não senso ou do impossível.

Os sentidos da História são projeções do supra-senso, ou seja, transcendem a aparência evidente das coisas. O supra-senso é aquele sentido de “realidade superior” (ROSA, 1979, p. 3), quase causas ou causas imateriais ou efeitos, produzido pelo mito, nunca de modo definitivo, exigindo a transcendência que o refaz. Por exemplo, o que seriam equivalentes às realidades da verdade, do amor ou de Deus? Essas realidades incorpóreas, ideais, só podem fazer sentido por projeção ou transcendência. O termo transcendência sofre um deslocamento semântico, em ALETRIA E HERMENÊUTICA, em que é sugerido como processo mental, portanto material. Voltaremos a esse argumento

⁴ Rosa ratifica sua condição de sertanejo, de modo performático, nas cartas a Paulo Dantas (1975). Além de declarar-se outras vezes sertanejo, também afirma em entrevista a Lorenz que “Goethe nasceu no sertão, assim como Dostoiévski, Tolstoi, Flaubert, Balzac; que vivia com a língua e pensava no infinito” (LORENZ, 1983, p. 85). Essa origem mística daquele que vive na solidão o infinito da felicidade (LORENZ, 1983, p. 73) talvez seja um dos desdobramentos do conceito blasfemo “língua da metafísica”. “No fundo é um conceito blasfemo, ã que assim se coloca o homem no papel de amo da criação. O homem ao dizer: eu quero, eu posso, eu devo, ao se impor isso a si mesmo, domina a realidade da criação” (LORENZ, 1983, p. 83).

adiante. As idéias são matéria tanto quanto as palavras de que são formadas⁵. As idéias e as palavras parecem naturais por sua anterioridade a nós, o que seria falsa imposição de sentido às experiências. Idéias e palavras são materiais tanto quanto nós somos. O responsável pelos movimentos das línguas, suas mudanças, é o povo anônimo de que trata outro prefácio, HIPOTRÉLICO, inventor coletivo que adéqua a experiência à expressão até que a palavra ganhe o dicionário e a história. Que a História nunca se dê de todo, como uma imagem ideal, não significa que ela não seja verdadeira ou materialmente produzida, efeito do texto.

Já mencionamos que a história a que nos referimos não é a historiografia, mas o estado de coisas e corpos unificados por um percurso narrativo que figura causas, a exemplo dos acontecimentos. Assim é que se pode falar de história do ocidente ou história pessoal⁶. A palavra percurso pode ser entendida como sentido sem impregnações evolucionistas. Nem história nem História apelam ao estereótipo da tradição ou a uma representação substancializada. A história é a totalidade dos estados de coisas e corpos, que o tempo subdivide em passado e futuro no presente da narrativa. Remetemos-nos à história do ocidente ou à certa tradição filosófica pelo modo como interpretamos a revisitação a elas que *Tutaméia* proporciona. O modo como *Tutaméia* dialoga com a tradição, oral e escrita, desarma qualquer leitura por graça e alteridade. Referências conflituosas orquestram Platão, Protágoras, Aristóteles, os sofistas, entre outros. A quantidade de citações poderia intimidar, não fosse o tratamento humorístico da erudição. O humor importa não somente como estratégia aliciadora da recepção como à vivacidade de todo bom diálogo, por meio de que a história é escovada “a contrapelo”, conforme expressão de Benjamin (VII, p. 4). A História é o próprio estado de coisas que nos serve como o chão em que a risca prende o peru⁷ fechando o horizonte a todas as demais

⁵ A esse respeito, é esclarecedora a leitura do conto “Intruge-se”.

⁶ Refiro-me ao capítulo “A ilusão biográfica” de Pierre Bordieu (1986), que integra a obra “Usos e abusos da História oral”. A filosofia da história, no sentido de relato histórico, é uma ilusão retórica que toma a descontinuidade do real, o que chamá-ria mos de causas isoladas, como um percurso unidirecional com começo e fim. A teoria do relato está presente nos discursos do historiador e do romancista. O romanesco tradicional dá-lhe coerência e totalidade. O romance moderno acentua o caráter descontínuo do real, já que ambos unificam causas figuradas por um percurso narrativo, que passa a encontrar equivalentes no inútil, no sem valor e no fragmentário.

⁷ Refiro-me ao peru hipnotizado pela risca no chão a que unem seu nariz sem que ele consiga libertar-se. Em ALETRIA E HERMENÊUTICA, o autor refere-se a essa prática tomando-a por metáfora do lugar comum em que a linguagem serve como instrumento automatizador: “*goma-arábica da língua quotidiana ou círculo -de-gis-de-prender-peru*” (ROSA, 1976, p. 4).

direções. A estória ilumina outros sentidos, lugares incomuns, projetando a História, valorizando o ato e pondo em dúvida o mero reconhecimento ou reificação.

A relação de erro/verdade se dá em *Tutaméia* de modo paradoxal, como noções opostas e complementares. O autor cita Protágoras com quem concorda, demonstrando-se mais amigo da verdade que de Platão, acerca da inexistência do erro. “O erro não existe: pois enganar-se seria pensar ou dizer o que não é, isto é: não pensar nada, não dizer nada” (PROTÁGORAS *apud* ROSA, 1979, p. 8). Ao endossar Protágoras, o autor também o faz como necessidade decorrente da luta pela verdade “*pela qual, aliás, diga-se, luta-se ainda e muito, no pensamento grego*” (ROSA, 1979, p. 8). A verdade por que se luta é a de que o erro não existe. Uma das razões do escândalo que *Tutaméia* provocou na primeira crítica pode ter sido uma luta como essa num momento de pós-guerra em que o mais comum talvez fosse reconhecer os erros como causas das tragédias que afetavam a vida de tantos. Não se trata de negar o sentido ou de torná-lo relativo. A centralidade do paradoxo e do mito nessa poética sugere que a abstração humorística (anedota de abstração) e a transcendência dão alcance a um verdadeiro sempre por ser produzido. O percurso até a compreensão do verdadeiro é necessariamente longo em favor das paixões do pensamento e da sensibilidade.

As tragédias históricas e o bom senso nos constroem a ponderar que a inexistência do erro seja uma abstração decorrente de certa “lógica” do paradoxo. A história nos parece trágica consequência dos erros dos sujeitos que a constroem, conforme a perspectiva moderna. Decorre daí que o humanismo proponha uma reforma do homem como método de civilizá-lo tomando a utopia por horizonte. Tal reforma propõe o que seria mais humano como alternativa à desumanidade de nossas práticas diárias. Desse modo, nega-se o que há de trágico em nós, todos erramos (o que é perigoso) e na história. A justificativa de nos civilizar com base no bom exemplo ou modelo embaça a visão da tragédia humana com culpas falsas ou má consciência ou má fé decorrentes de uma conscientização limitada pelos sentidos evidentes das hierarquias, propriedades e classes. Erramos porque não somos superiores a esses sentidos evidentes? Deveríamos afrontá-los? Nega-los? Nos entregarmos ao papel de mártires? Os heróis de *Tutaméia* demonstram que a sagacidade e o humor desviam-nos do mero reconhecimento desses sentidos evidentes (hierarquias, classes e propriedades), o que possibilita a superação das situações limite ou a realização do impossível. Parece-nos natural que o erro tenha conduzido à tragédia das grandes Guerras. Diante disso, afirmar que o erro não existe soa como uma brincadeira. É e

não é. “A vida também é para ser lida. Não literalmente, mas em seu supra-senso. E a gente, por enquanto, só a lê por tortas linhas. Está-se a achar que se ri. Veja-se Platão, que nos dá o ‘Mito da Caverna’” (ROSA, 1976, p. 4). É, porque há o falso contrário à vida e à felicidade do homem. Então, o humor detecta o jogo na inexistência do erro diante da evidência dos perigos do erro, no sentido de falso. A estória assemelha-se à anedota ao exigir a dúvida do leitor para produzir efeito: estou sendo enganado? Não é brincadeira, porque o erro, os enganos do jogo, é um sentido produzido materialmente como a prática de linguagem que o formula para atender necessidades expressivas. Ainda, o erro como engano pode ser favorável à felicidade, conforme Górgias. O erro também é errância, travessia, o que afirma o percurso humano ou o valor do erro. A estória como a vida são para ser lidas em seu supra-senso. Afirma-se, com Platão, os sentidos da luz e das sombras, o modo indireto com que a vida é para ser lida, a exemplo da *mimesis* como cognição que valoriza o percurso do pensamento. *Tutaméia* nos estimula por humor à superação das dificuldades de conhecer. Também duvidamos que o irracionalismo seja uma alternativa aos excessos da razão entendidos como causa da barbárie. O não senso não é a negação do sentido, nem um sentido falso nem a falta de sentido (o absurdo). O não senso doa sentidos por proposições que têm sentidos em si mesmas apenas, ou que produzem sentidos impossíveis sem determinar nenhuma “realidade”. Por isso o não senso é adequado à produção de supra-senso ou causas imateriais ou ideais ou efeitos. O paradoxo e o mito oferecem mecanismos para o exercício do pensamento dificultando a fixação de uma verdade que se produz sem poder traduzir-se por um enunciado controlável como instrumento de dominação. O paradoxo e o mito valem-se do abismo que há entre a verdade e a palavra. A estratégia é impedir o autoritarismo e estimular o jogo.

A estória quer parecer-se, às vezes, um pouco com a anedota. “A *anedota, pela etimologia e para a finalidade, requer fechado ineditismo*” (ROSA, 1976, p. 3). Considerar a etimologia, saber moderno, da palavra anedota marca a historicidade dessa forma narrativa curta e jocosa, em geral de temporalidade indefinida, minimamente descritiva de espaço ou personagens e concentrada nos atos narrativos como nos jogos, não raro identificando-os⁸. Trata-se da etimologia de uma forma que produz efeitos de não historicidade, como os do mito. Ainda que tanto a estória quanto o mito sejam formas que remetem às práticas históricas que as produziram. Assim, a etimologia da anedota demonstra que sua produção de sentido não histórico se dá na história, apesar de oral, sem

⁸ Devemos a Coelho (1983, p. 259) a identificação da palavra ao ato, na estória.

escrita que a fixe, e anônima, sem autor nomeado. A anedota é incontrolável. A estória, não querendo ser história, produz sentido que não pode ser desvinculado da historicidade das práticas em que se formaram o autor e o texto. A finalidade da anedota é a surpresa produzida por uma narrativa anônima, curta e jocosa, que evita tanto designações espaciais como temporais ou as torna facilmente substituíveis em favor da popularidade de seu efeito. Essas características da anedota dificultam a associação de valores a elas vinculados como índices de práticas relativas à determinada classe ou grupo. Não há um autor cuja imagem remeta a um escritor que pertence a certa classe, que morou em certas cidades, que usava ternos pretos, gravata borboleta, falava muitas línguas, entrou para a Academia Brasileira de Letras e logo após morreu, etc. Que ela seja curta e jocosa favorece a comunicação, mesmo entre estranhos. O espaço e o tempo, em geral, não sendo específicos ou facilmente substituíveis por outros mais significativos para a experiência dos que contam e ouvem a anedota, demonstram que a centralidade do efeito deve-se mais ao ato narrativo que ao valor agregado a esses elementos narrativos. Assim, a anedota do Manuel da carrocinha de pão não precisaria se passar em Niterói nem numa época específica. O que importa mais é a “*fórmula à kafka*” que dá universalidade à diluição do sujeito e ao absurdo que o herói figura.

Siga-se, para ver, o conhecidíssimo figurante, que anda pela rua, empurrando sua carrocinha de pão, quando alguém lhe grita: - “Manuel, corre a Niterói, tua mulher está feito louca, tua casa está pegando fogo!...” Larga ao herói 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 não tenho casa ...” (ROSA, 1979, p. 4).

Isso porque a narrativa que valoriza um espaço e um tempo exige o reconhecimento de características deles que implicam no sentido do que é narrado. O sertão não seria facilmente substituível por outro espaço que teria de apresentar características muito específicas a ele. Nesse sentido, a estória é diferente da anedota. Elas se assemelham na pouca ênfase que dão às especificidades do espaço priorizando o ato e o jogo de efeitos universais. O sertão, projetado pela estória, não deixa de designar um espaço histórico ao ser também a afirmação da marginalidade como o que não tem assistência ou controle, pois suas instituições são incipientes e prevalecem os costumes do lugar mesmo acima da lei⁹. Anônima e para todos, a anedota é a forma narrativa com que a estória quer parecer-se, às

⁹ Veja-se “Droenha” ou “O outro ou o outro”.

vezes, um pouco; sendo, no mais, elemento de uma poética autoral que aconselha paciência para outra leitura de outra luz.

A estória quer parecer-se um pouco, às vezes, com a anedota cujas finalidades, na poética de ALETRIA E HERMENÊUTICA, são, primeiro, a própria surpresa como efeito para o leitor, e, segundo, servir de “exemplo instrumento de análise, nos tratos da poesia e da transcendência” (ROSA, 1979, p. 3). As surpresas afins ao ineditismo anedótico desdobram-se da sintaxe ao enredo, por meio de narradores cujo fluxo verbal reproduz o humor relativo ao ritmo do jogo e à personificação autoral da forma que não reserva as surpresas apenas para o final. Cada palavra surpreende porque há um autor que pressentimos no humor com que são combinadas, estranhamente ao lugar comum. A estória é escrita porque esse autor deixa sua marca na posição de cada palavra como uma surpresa indispensável ao efeito desautomatizador, comum à anedota, à poesia e à transcendência. A máxima concentração poética decorre dessa organização autoral das palavras no lugar incomum regido por uma economia poética pontuada. A anedota possui uma concentração diferente daquela da estória, sendo anônima e oral pode ser contada sempre com outras palavras desde que elas preservem a artimanha do efeito surpresa final. A perspectiva estranha que surpreende as previsões do senso comum caracteriza a anedota: sucinta, jocosa ou curiosa, deriva do grego *anékdotos* que quer dizer inédito (CUNHA, 1997, p. 46). A estória, com que se parece, também é curta e nela prevalece o humor, mas, ao contrário da anedota que deve ser inédita para surtir efeito, oferece surpresas diferentes a cada outra leitura.

1.2.2. Em questão, os demais termos da economia poética: poesia, transcendência, graça, humour, comicidade, alegoria, verdade, anedotas de abstração, não senso, supra-senso, erro e mecanismo dos mitos;

A hermenêutica foi desenvolvida com o objetivo de fornecer a interpretação verdadeira do texto bíblico em que narrativas míticas produzem sentidos impossíveis – a exemplo do infinito, a origem e o fim – por alegorias. Queremos dizer com alegorias que a maior parte dessas narrativas apresenta histórias de heróis, como a ilustração de virtudes ou ideais. A apresentação das ações e acontecimentos ligados aos heróis bíblicos, por fábula (*mythoi*), sugere sentidos míticos que só podem ser produzidos assim, por sugestão. A interpretação dessas alegorias fundamenta a discussão acerca da verdade e do erro na tradição cristão-platônica. No entanto, por excesso de zelo, o método hermenêutico acabou

por naturalizar as escrituras sagradas, pois as dúvidas, indispensáveis à interpretação pessoal, ameaçariam os lugares fixados para a verdade.

A doutrina e o zelo na procura da iluminação estão indissolúvelmente ligados ao caráter do relato – este é mais do que mera ‘realidade’ – e estão, naturalmente, em constante perigo de perder a própria realidade, como ocorreu logo que a interpretação atingiu tal grau de hipertrofia que chegou a decompor o real” (AUERBACH, 1994, p. 12).

A seriedade interpretativa desprestigia sua proliferação e prestigia o método hermenêutico que a naturaliza e a conserva justificando a ordem. Num extremo, as formas sincréticas de domínio público e oral; no outro, as escrituras sagradas cuja leitura compete à autoridade hermenêutica. Não que essas formas não se prestem ao diálogo entre si. A característica alegórica do mito, produzir sentidos ideais por sugestão a partir de fábulas, impede o domínio de sua interpretação. Isso porque a interpretação pessoal pode perceber essas sugestões diversamente da autoridade hermenêutica e colocá-la em questão¹⁰. O valor da universalidade, reforçada pela tradição cristão-platônica, amplia as possibilidades de recepção até culturas diferentes daquelas em que o mito foi produzido. Assim, as correlações às práticas tornam-se ainda mais diversificadas. O humor saliente nas formas orais desestabiliza a condenação oficial do erro, e a fixação da verdade, em benefício do valor dos enganos para a graça desautomatizadora do jogo.

A “necessidade da hermenêutica” (COSTA LIMA, 2003, p. 24) deve-se à centralidade da *mimesis* deformada no pensamento ocidental como imitação. O estranhamento é a resposta dos formalistas a essa tradição deformante: fazer saltar as diferenças por meio de perspectivas estranhas como a do louco, dos animais, da criança, do miserável ou outras vozes marginais ao poder. O sertão como espaço da narrativa, em que protagonizam as vozes mais marginais do lugar, a exemplo do guia de cego em “Antiperipléia”, já aproxima a estória da perspectiva marginal e do estranhamento. Em ALETRIA E HERMENÊUTICA, a marginalidade caracteriza a poética desde o paradigma das formas sincréticas até proposições estranhas de crianças, o não senso, a anedota sobre o louco que antecipa a ciência ao escutar a parede, etc. Ao leitor interessado em si mesmo como medida de todas as coisas não faltam estímulos: desdenhar por instinto o apequenamento da existência pela “febre histórica” (NIETZSCHE, 2003, p. 6) de que

¹⁰ Veja-se o conto “Grande Gedeão”.

padecemos (informação verbal)¹¹, compreender o sentido das univocidades e jogar um jogo que esconjura¹² o que Barthes chama em *Aula* de fascismo da língua.

O melhor que podemos fazer é confrontar a natureza herdada e hereditária com o nosso conhecimento, combater através de uma nova disciplina rigorosa o que foi trazido de muito longe e o que foi herdado, implantando um novo hábito, um novo instinto, uma segunda natureza, de modo que a primeira natureza se debilite. Esta é uma tentativa de se dar um passado *a posteriori*¹³, de onde se gostaria de provir, em contraposição ao passado do qual se provém – sempre uma tentativa perigosa, porque é sempre muito difícil encontrar um limite na negação do que passou e porque, em geral, as segundas naturezas são mais fracas que as primeiras (NIETZSCHE, 2003, p. 31).

A debilidade das segundas naturezas provém de que crescem em solos de limites imprecisos como os do não senso e do mito. As primeiras naturezas são estáveis como o bom senso, as hierarquias, as classes e as propriedades. Ainda assim, ambas são naturezas fracas. A errância dos limites do não senso e do mito é também o sentido surpreendente, desviante das interdições, de suas raízes. Considerarmos a história como herança que devemos negar, uma primeira natureza fraca devida ao bom senso, em geral, nos constrange a alternativas de outra natureza ainda mais fraca, indolente quanto aos limites variáveis do não senso e do mito. A esperança não constrange à negação do passado e do futuro. O contrapelo da história, a História, valoriza as univocidades. O não senso e o mito oferecem mecanismos que proliferam sentidos a partir de relações de semelhança e diferença, de *mimesis*.

Efeito da *mimesis*, a identificação da palavra ao ato dá sentido à *poiesis* como ao mito, pai da história e da ficção. O mito nasce da necessidade de conhecer gerada pelo medo do desconhecido que age no destino como acaso ou azar. O interesse do homem pelo próprio destino, mítico ou histórico, motiva as buscas da verdade por meio da interpretação e do pensamento. Se o humor não impedisse uma interpretação controladora, a verdade como efeito do mito seria paralisada para ser prescrita. A *mimesis* oferece eficácia à circulação do sentido ou transcendência considerada aqui como processo mental, portanto

¹¹ A professora Luciene Azevedo fez a seguinte pergunta ao professor Humberto Guido na reunião do CRITICUM (Junho de 2007) em que se discutiu a “Segunda Extemporânea” de Nietzsche: “estamos doentes de história?”. O investimento da estória no sentido não seria o esconjuro desse mal? Ou seja, a estória afirma o sentido pelo jogo contrário à naturalização ou reificação da história como tragédia. A História oferece imagens à contrapelo da história.

¹² Paulo Rónai (1979, p. 193), no posfácio de *Tutaméia*, afirma que cada página de *Tutaméia* é um esconjuro.

¹³ Veja-se o conto “Lá, nas campinas”.

prática de linguagem. A eficácia mimética permite a filiação da estória a uma concepção materialista de transcendência. A *mimesis* assegura o sentido como efeito produzido por um sistema de pensamento estruturado pelos mecanismos dos mitos e do paradoxo. Uma das acepções de “transcendência” trazidas pelo dicionário Michaelis é “*Filos* Sistema filosófico baseado na revelação divina”. Duas de “transcendentalismo” são: “Teoria daquilo que é subjetivo, sem realidade no mundo dos sentidos” e “Estudo do subjetivo” (MICHAELIS, 1998, p. 2097). Compare-se com o uso reiteradamente materialista e objetivo que o autor empresta à palavra “transcendência” ao demonstrar a anedota como objeto.

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. No terreno do humour, imenso em confins vários, pressentem-se mui hábeis pontos e caminhos. E que, na prática da arte, comicidade e humorismo atuem como catalisadores ou sensibilizantes ao alegórico espiritual e ao não-prosaico, é verdade que se confere de modo grande (ROSA, 1976, p. 3).

Também a anedota é palavra histórica, para a etimologia, e prática que visa uma finalidade. Ao ser comparada ao fósforo é, outra vez, instrumentalizada. Riscada, escrita, perde a serventia de surpresa, pois pode ser relida, ganhando outra, também material: a de transcendência. Esta palavra, “transcendência”, sofre um deslocamento semântico de modo a sugerir-se não apenas como efeito imaterial duvidoso na modernidade, também como prática, semelhante à poesia, um instrumento para surpreender. Na seqüência, enumeram-se os três sentidos, grafados sem itálico, da palavra “graça”. Apenas o segundo é metafísico. A palavra “humour” soma-se, também sem grifo, às outras três; são quatro palavras sem destaque gráfico num parágrafo todo grifado. Habilmente, o recurso gráfico criou um conjunto sem destaque para os sentidos da graça e do humour, apropriados aos das pequenas coisas, chorumelas, nicas, bagas, ninhas, etc. Citando Schopenhauer em seu *O Mundo como Vontade e Representação*, Araújo expõe suas classificações do lúdrico¹⁴ “como *ironia* (o cômico escondido sob a aparência de seriedade) e como *humour* (a seriedade escondida sob a aparência do cômico)”. “Humour” é uma palavra inglesa, ainda citando Schopenhauer, “(...) uma espécie peculiar do lúdrico, (...) até mesmo aparentado ao

¹⁴ Lúdrico ou lúdico (*adj. lat. lúdicru*): “Ridículo, divertido” (MICHAELIS, 1998, p. 1281).

sublime” (ARAÚJO, 2001, p. 18). Que o humour seja associado a palavras como “prática” e “terreno”, antes da menção a seus efeitos alegorizantes de catálise espiritual, demonstra uma relação de causa e efeito de verdade. O mito, o humour, a comicidade, a anedota e a graça são instrumentos para a produção de supra-senso. São formas e práticas populares, anônimas, e não subjetivas as que objetivam a transcendência. Os recursos da anedota são semelhantes aos da poesia e da transcendência. Segundo Simões (1988, p. 28), o lúdico e o mito fundamentam a estória. Huizinga (1993) defende que *Homo Ludens* categoriza melhor o homem que *Homo Sapiens*. O jogo caracteriza tanto o mito quanto a poesia, tanto a estória quanto a anedota.

Mesmo a “estória” não chega a ser uma forma subjetiva, na economia dessa poética autoral despersonalizada, ao tratar paradoxalmente os sentidos ficcional (estória/anedota) e histórico (história/História), ambos na tensão entre verdade e erro. A estória apropria-se do que há de popular, o tom anônimo e o fluxo oral, nas lendas e nos “causos” como antídoto a essa subjetividade controlável por interpretações que tomem o autor como origem da verdade do texto. *Terceiras Estórias* seriam estórias ouvidas de terceiros, sobre terceiros? Por que, no índice de releitura aparecem “OS CONTOS” separados dos “PREFÁCIOS” se tudo são estórias, na primeira leitura? No retorno, os outros se identificam ao autor, seu outro? “O outro ou o outro”? O diabo ou Deus? Tendo em vista que a alteridade é demoníaca, pois altera as identidades em favor de outras unidades, sugere-se, assim, que o sentido do conjunto de textos se produz no embaralhamento dos gêneros, na dissolução dos limites entre os elementos ou no nada? O sertão é uma forma dissolvida num fundo solto e doido, conforme Hansen (2000, p. 128), uma terceira margem.

O Diabo, ao contrário do que dele dizem as línguas teológicas convertidas às positivities estabelecidas, é potência de alteridade: nele opera uma economia do sagrado às avessas em cuja encenação se desestabiliza o estabelecido, paradoxo que afirma o excesso; por isso, essa duplicidade constitui-se como negatividade zombeteira, diferença (HANSEN, 2000, p. 93).

Podemos supor por que razão a primeira crítica se escandalizou com o excesso humorístico de *Tutaméia*. O que pode ter parecido irracionalismo, graças à lógica do paradoxo e aos mecanismos do mito, perturba os excessos de racionalismo, historicamente frustrados, na consideração da diferença em favor da paixão do pensamento e da alegria.

O humor de *Tutaméia*, como o de Schopenhauer, valoriza a experiência trágica como intensificação da alegria. Decorre desse valor que as situações limite sejam uma constante numa obra em que a constante máxima são as diferenças. O “espírito científico

ilimitado” e a “vontade absoluta de verdade” da “modernidade como civilização socrática” (MACHADO, 2000, p. 25) são problematizados por meio de: a) pontuação de uma poética teórico-anedótica por quatro prefácios que fogem ao lugar comum do gênero prefácio; b) idealismo lingüístico inferido tanto por meio de temas como por efeitos metafísicos produzidos a partir de mecanismo semelhante ao dos mitos; c) anacronismos e quebras tanto das hierarquias sintáticas como daquelas que decorreriam da apropriação integral de discursos erudito ou popular; d) relações paradoxais da estória com a história, a História e a anedota; e) negação da existência do erro e a afirmação da luta pela verdade; f) projeção do sertão como contraponto tanto à modernidade como à tradição filosófica ocidental. O humor afirma a luta pela verdade e simultaneamente os obstáculos por que seus sentidos circulam. A necessidade do humor não é apenas a da perpetuação de outra leitura como também a da luz que cada leitura lança sobre a História. A necessidade de cada outra luz é que a história ganha novos sentidos a partir do valor da experiência trágica que pode ser universalmente compreendida como estratégia de reconhecimento das alegrias genuínas. Tanto a experiência trágica como as alegrias genuínas, produzidas pela vivência com a palavra no infinito ou pelo jogo¹⁵, favorecem a alteridade.

A anedota de abstração transmuta a abstração em humor, apresentando a tradição filosófica por anedotas de sentido apenas sugerido em complementaridade ao de outras anedotas, de modo que as questões filosóficas são pontuadas elevando-se a anedota ao valor do sentido filosoficamente formulado. Conferir à anedota, uma forma oral e popular, o *status* de certa tradição filosófica é outro drible do distanciamento entre as tradições erudita e popular. No Brasil, predomina a cultura auditiva, oral, positivada pelo investimento na anedota como paradigma narrativo de tradição marginal. De modo abstrato, a margem propicia uma perspectiva privilegiada do conjunto¹⁶. A apresentação desse conjunto, de uma tradição filosófica por anedotas, desloca-o até perspectivas que privilegiam outras possibilidades ficcionais da margem como contraponto. O crédito que o autor tem merecido talvez se deva mais às demonstrações de domínio, erudito, de

¹⁵ Veja-se o conto “Os três homens e o boi”.

¹⁶ Costa Lima refere-se ao questionamento recente da ciência como controladora da verdade, pois não se confunde mais aquela como enuncãdora desta. A perturbação desse controle apenas suspende o domínio da instância de valor científico. “Porque esse domínio inquestionável entra em crise e, talvez sobretudo, porque pensamos a partir de uma área marginalizada, temos a oportunidade de tematizar a questão. Mas não se trata de, sequer indiretamente, fazer o elogio do viver na margem. A liberdade intelectual relativamente maior aí possível tem por reverso da medalha o pouco crédito que os periféricos se concedem uns aos outros, pouco crédito que os metropolitanos naturalmente reiteram” (COSTA LIMA, 1995, p. 299).

elementos do conjunto de certas tradições filosófica e literária que à experiência da margem. Podemos pontuar alguns dos motivos por que não se trata de louvor do sertão ou da margem: 1. a) menos tempo de dedicação do escritor à pesquisa de campo b) que ao estudo¹⁷; 2. a) o problema do referente “sertão” não ser diretamente designado, no percurso da *mimesis*, b) nem superior aos valores de práticas sociais que a forma cifra. A anedota de abstração conjuga esses dois aspectos, já mencionados, à biografia do escritor: 1. a) que sua origem em Cordisburgo o tenha aproximado da tradição popular, principalmente do causo; b) o excepcional interesse pelo estudo, principalmente das línguas¹⁸, já na infância demonstra o cosmopolitismo de sua personalidade que depois encontrará expansão na experiência como diplomata; 2. a) a autonomia do jogo, tanto na anedota como na abstração, responde a necessidades humanas, universais, graças aos efeitos de distensão e iluminação. A centralidade da anedota de abstração nessa economia poética funciona como um antídoto universalizante para leituras regionalistas naturalizadoras que se apoiem no argumento de que o autor era um sertanejo de Cordisburgo. b) A autonomia da forma ultrapassa, como atrativo, o tema regional. Ela pode ser naturalmente associada à sabida sofisticação do diplomata. Também já havia, no Brasil e na América Latina, uma tradição regionalista prestigiada pela crítica como pelos de prática política. A sofisticação formal foi recebida como excesso algumas vezes com base no argumento de que dificultava a comunicação. O valor do obstáculo pode ser vinculado à erudição do escritor que teria escrito para seus pares e não para o povo. Como valor de identificação ao homem instruído ou de problema para o político, a anedota de abstração não se deixa controlar nem constringer em favor da universalidade. Isso implica, primeiro, no questionamento das fronteiras entre as nações ou regiões como determinantes do homem. Segundo que os leitores não se configurem, naturalmente, conforme as classes a que pertençam. A autonomia da forma não é elitista, os sapos é que o são ainda hoje como diluidores dela.

As semelhanças da estória com a anedota, do conto escrito com a contação, problematizam-se nos limites da narrativa, registrada ou não, prática histórica e fonte

¹⁷ Refiro-me ao estudo *Entre Sertão e Gabinete* de Tollendal (1993).

¹⁸ O tradutor de *Grande Sertão: Veredas e Primeiras Estórias* para o alemão, Curt Meyer-Clason, apresenta trechos, da correspondência que Rosa manteve com ele, que evidenciam o especial interesse que tinha pela língua e a cultura alemãs. Aos nove anos comprou uma gramática alemã, por iniciativa própria, e se aplicou a estudá-la para espanto dos seus. “E para reiterar o seu fundado interesse em ver seus livros publicados na Alemanha, salientou: ‘Sempre achei que seriam, principalmente, leitura para alemães – gente que sente de modo agarrado e afetivo a natureza, e que precisa, a todo momento, de maneira inadiável, de apoiar-se na metafísica’” (MEYER-CLASON, p. 116-117).

historiográfica. Trata-se da identificação da literatura com a vida. Se a estória não quer ser história é porque ela é história contrariada, devendo ser imagem da História. A anedota, na estória, produz imagens de atos narrativos¹⁹, como as do mito ou fábula (*mythoi*). Hansen (2000) formula a máquina de linguagem em *Grande Sertão: veredas* como alegórica, tendo em vista a progressividade do sentido, o que ocorre semelhantemente em *Tutaméia* cujas imagens também não são estruturadas por símbolos fixos. As interpretações correlacionam os sentidos paralelos da anedota e da abstração. A anedota de abstração não é abstração, pois a transmuda em *humour*. Por isso, ela se mantém aberta, mesmo depois do mapeamento de tantas filosofias por que não poderia ser substituída, dadas a forma e a autonomia com que dialoga.

É notável o diálogo dessa economia poética com o pensamento grego. Platão e Aristóteles subordinam a *mimesis* ao conceito (COSTA LIMA, 1995, p. 210). O que equivale a dizer que a *mimesis* era aceita por eles desde que controlada por uma certa maneira de interpretar a verdade. Para esses gregos, a filosofia daria definição ao mundo. De humor excessivo e liberal, a anedota de abstração não estabelece uma hierarquia entre seus dois termos quando elenca anedotas exemplares nos “*tratos da poesia e da transcendência*” (ROSA, 1976, p. 3). Também subverte a abstração cujo distanciamento crítico é sucessivamente sugerido e surpreendido, por meio do humor. Assim como o *Koan*, as anedotas de abstração são compreendidas graças a seus efeitos que, por quebrarem com a relação causal, não coincidem com a exposição de um raciocínio. Ainda assim, a anedota é tomada como instrumento de uma estrutura cujos elementos são integrados. É notável que o prefaciador não desenvolve as relações apenas indicadas acerca das anedotas entre si ou como índices de certa tradição filosófica ocidental. A análise é reservada ao jogador, aquele que experiencia os efeitos do jogo. Desse modo, a hierarquia entre a anedota e a abstração, ou entre a *mimesis* e o conceito, é diluída. Já que, contrariando Aristóteles, o texto roseano não representa um mundo substancializado, tanto o *logos* (palavra e razão) como o humor da anedota são reconhecidos como instrumentos cognoscitivos. O diálogo também prova amizade aos gregos e estímulo ao pensamento, já que a indefinição do mundo não equivale a uma desistência ou impossibilidade de sentido.

¹⁹ Hansen refere-se ao *Différence et répétition* de Deleuze para apresentar uma noção de ação pura como a desenvolvida no *Mimique* de Mallarmé: “a idéia de representar não tanto fatos, estados de coisas, acontecimentos, objetos do movimento, mas a de produzir o movimento mesmo, sua mímica, duplamente muda, pela mudança de posição, transposição e estrutura, como ação pura e algo distante (ele dizia ‘indizível’), de uma terceira margem da linguagem, a do sentido” (HANSEN, 2000, p. 36).

A anedota de abstração colinde ainda mais diretamente com o não senso que a anedota cuja propriedade principal é o efeito surpresa. Graças a essa adesão mais extensa ao não senso, a anedota de abstração reflete o supra-senso por que se lê a vida. A diferença entre a anedota e a anedota de abstração é que a primeira, etimologicamente, é uma narração curta e jocosa com vistas a efeitos surpresa enquanto a segunda não tem somente essa finalidade, funcionando como o mito na sugestão de um supra-senso. Aproximada do mito, a anedota de abstração sintetiza sentidos da vida. Os sentidos dos acontecimentos unificados na anedota não são evidentes. Mesmo para que eles sejam compreendidos como eventos são necessárias relações prévias organizadas pela narração. Desprestigia-se o sentido de uma relação como erro em favor de outra mais prestigiada, retroativamente à infelicidade ou felicidade do destino. A anedota de abstração produz supra-senso a partir de relações de não senso. A estória não quer ser história, incorpora o tom jocoso, o tamanho curto e, principalmente, o efeito surpresa da anedota. A diferença entre a estória e a anedota ficará clara na análise dos contos em que o personagem povo aparece como um mau fabulador por identificá-las. A estória desenvolve mecanismos semelhantes aos do mito e do não senso de modo a oferecer como efeito a transcendência e o supra-senso. A marginalidade dos heróis e o desprestígio do mecanismo dos mitos e o não senso são estratégias de aproximação de sentidos geralmente abandonados como erro. Esses sentidos de exceção, como as tutaméias, de pouco valor, são prestigiados pelo autor porque a evidência desse desprestígio é também a da pouca audiência que mereceram por parte do controle. Para o resgate dos sentidos errados, abandonados pelo prestígio de uma verdade totalizante, é que são necessários procedimentos como o “tratamento perspectivístico” (COSTA LIMA, 1983, p. 504) dos personagens, os jogos, o discurso indireto-livre, a onisciência de alguns narradores, a contraposição de perspectivas as mais diferentes e as diversidades entre os personagens, etc. Tais estratégias constroem condições narrativas, para a projeção do supra-senso, que refazem o sentido do erro como reconhecimento de seu percurso torto. Que os mecanismos do mito e do não senso sejam incorporados por uma forma narrativa popular como a anedota é um outro valor? O de uma poética que repropõe o valor romântico das formas populares investindo justamente no sentido do pensamento marginalizado por que são desprestigiadas ao invés de colorí-las de sabedoria ajustada ao bom senso. É como se o mito fosse um ancestral da anedota de abstração, que é uma anedota de um não senso. Apenas o não senso, na anedota de abstração, transborda a abstração de humor até que ela remete, por graça, à verdade que salva.

O bom senso é útil às culturas para conservar a vida e prever perigos. No entanto, estamos sujeitos aos acasos, acidentes e ao azar cujos sentidos frustram a eficácia do bom senso, o que demonstra uma vulnerabilidade existencial aliviada por enganos como os do mito e das formas sincréticas (adivinhas, anedotas e *Koan Zen*). A leitura da vida requer modos de discursos os mais diversos, dada a variabilidade constante de todos os destinos, trágicos ou cômicos, sujeitos aos perigos, que conduzem à morte e ao riso, de que o bom senso nem sempre pode nos defender ou prevenir. Os heróis não regem o destino, mas são um elemento ativo no cosmo. O interesse pela conservação da vida estimula a produção de sentido. A utilidade genérica do senso comum, até a completa passividade ou indiferença total, configura a irrealidade existencial do passageiro único do bonde que, molestado por uma goteira, permaneceu inerte à interpelação do condutor: “Trocar... com quem?”, conforme anedota de ALETRIA E HERMENÊUTICA (1979, p. 4). A anedota sugere que a irrealidade do passageiro do bonde deva-se a um automatismo total, análogo ao hipnotismo dos perus pela visão ou por senso comum. Os sentidos do não senso proliferam nas lacunas deixadas pela ineficácia do bom senso.

O bom senso já servia ao homem primitivo como estratégia de proteção diante de uma natureza hostil à nossa fragilidade. Com base na experiência, ele nos faz fixar certos saberes: que o fogo queima em contato com a pele, por exemplo. O não senso contrapõe-se ao bom senso, não para negá-lo, mas para acrescentar a ele novas possibilidades de sentido, tendo em vista que a sobrevivência é apenas a mais primitiva, não menos importante, de nossas necessidades. Porque somos animais simbólicos, o não senso acrescenta ao bom senso possibilidades ilimitadas de sentido. O não senso requer uma sutileza que correlacione ilimitadamente a linguagem à verdade, enquanto o bom senso constrange a alternativas exclusivas e hierárquicas quanto à verdade e ao erro. A diferença entre os heróis e nós sugere-se no perigo evidente de não duvidar de interpretação que se enuncie em tom de exemplaridade proverbial. Tal leitura reta, levada ao extremo, seria irracionalista por não considerar as diferenças entre personagens e pessoas. Para que os heróis fossem exemplares teríamos de pressupor uma sabedoria deles como causa de seu sucesso e tomá-los como os responsáveis pelo próprio destino, de acordo com o modo como aprendemos a pensar o sujeito desde a modernidade. O privilégio do não senso não só quebra as relações diretas entre causa e efeito como põe em questão a dificuldade de conhecer e, portanto, do sujeito dominar por meio da razão um mundo sem essência. Também não se trata de elogio da irracionalidade, de um tanto faz porque é difícil

conhecer e o domínio é ilusório²⁰. O não senso é anterior ao bom senso e supera as necessidades estritas à sobrevivência. O principal motivo é que o não senso ultrapassa os limites das hierarquias, das classes e das propriedades, ou seja, dribla os sentidos de determinação historicamente reificados pelo bom senso²¹. Um sintoma dessa diferença, entre não senso e bom senso, talvez seja o desprestígio a que os sofistas foram relegados na tradição do pensamento ocidental.

Conforme Hansen (2000, p. 83), o sentido é a condição do verdadeiro, citando Deleuze em *Différence et répétition*, e do erro. Nisso implicam as noções contrárias de destino e de história, de acordo com as posições mínima e máxima do sujeito. O sentido do destino é retroativo, parte do fim a que levaram os acontecimentos mais diferenciais. Gedeão, do conto “Grande Gedeão”, teve um bom destino, como veremos, devido a um erro de interpretação literal do mito. A noção de destino parece apropriada aos finais da maior parte das estórias, em que os heróis vencem na adversidade. Qualquer determinismo histórico teria impedido essa constante heróica. Ainda assim, os heróis são mais elementos narrativos ideais do que, propriamente, a designação de um modo sertanejo, histórico, de ser. Características sertanejas como a sensualidade, a passionalidade, a cisma, o misticismo, etc, também são notáveis. Falamos em heróis sertanejos ainda que nem todas as estórias se passem no sertão que, em todo caso, não é um espaço, mas a projeção do

²⁰ Veja-se os contos “Como ataca a sucuri” e “Faraó e a água do rio”.

²¹ A esse respeito no capítulo “Sobre o Paradoxo” da *Lógica do Sentido*, Deleuze apresenta o paradoxo como “a Paixão do pensamento”, chegando a questionar se a linguagem poderia funcionar sem essa entidade paradoxo. Os paradoxos representam o impossível de que derivam o real e o possível. A entidade paradoxo se opõe à Doxa a que pertencem o bom senso e o senso comum. Contra o autoritarismo do bom senso que determina um sentido único e constrange a uma escolha exclusiva, o paradoxo mostra que o sentido tem duas direções ao mesmo tempo. “O bom senso é agrícola, inseparável do problema agrário da instalação de cercados, inseparável de uma operação das classes médias em que as partes se compensem, se regularizem. Máquinas a vapor e criação em terrenos cercados, mas também propriedades e classes, são as fontes vivas do bom senso: não somente como fatos que surgem em tal época, mas como arquétipos eternos; e não por simples metáfora mas de maneira a reunir todos os sentidos dos termos “propriedades” e “classes”. Os caracteres sistemáticos do bom senso são pois: a afirmação de uma só direção; a determinação desta direção como indo do mais diferenciado ao menos diferenciado, do singular ao regular, do notável ao ordinário; a orientação da flecha do tempo, do passado ao futuro, de acordo com esta determinação; o papel diretor do presente nesta orientação; a função de previsão que assim se torna possível; o tipo de distribuição sedentária, em que todos os caracteres precedentes se reúnem” (DELEUZE, 2006, p. 78-79). É notável que os contos de *Tutaméia* apresentem características sistematicamente contrárias aos caracteres do bom senso: a plurissignificação, a univocidade, o privilégio das diferenças, o prestígio do ordinário, a insubordinação do tempo à lógica dos relógios, a surpresa e que cada leitura lance outra luz sobre o sentido.

modo sertanejo de viver com a língua²². As estórias afirmam o sentido e seus condicionados: o erro e o verdadeiro. A sugestão de um destino que não pode ser regido é mais um dos efeitos textuais que põem em dúvida a exclusividade do bom senso.

²² Rosa declara a Lorenz: “(...) Goethe nasceu no sertão, assim como Dostoievski, Tolstoi, Flaubert, Balzac; ele era, como os outros que eu admiro, um moralista, um homem que vivia com a língua e pensava no infinito” (LORENZ, 1983, p. 85).

2. HERANÇA E CRÍTICA

2.1 HERANÇA CRÍTICA

A fortuna crítica referente à *Tutaméia* não é grande em relação a disponível, por exemplo, para a pesquisa em *Grande Sertão: Veredas*. O estudo de Hansen sobre esse romance nos valeu muita reflexão e material. Ainda outros têm nos ajudado a pensar questões de nosso interesse. Achemos convenientes algumas das questões que nos interessaram também na leitura de “Caos e Cosmos” de Suzi Sperber. Em seguida, faremos um levantamento mais específico de alguns estudos que nos chamaram mais a atenção, na crítica de *Tutaméia*.

2.1.1 Antecedentes críticos da obra de João Guimarães Rosa pertinentes à nossa leitura de “Tutaméia” ou “aplicação de menino[a] bonito[a] do conhecimento” (HANSEN, 2000, p. 23)

2.1.1.1 Suzi Sperber

O estudo *Caos e Cosmos* de Sperber contribui para as leituras da obra de João Guimarães Rosa ao trazer a nosso conhecimento a biblioteca do autor como material comparativo. Sperber dedica especial atenção a trechos grifados e relacionados a um percurso interpretativo de diálogos filosófico-religiosos, no desenvolvimento da obra roseana. Além das mais diversas citações explícitas na literatura de Rosa, a biblioteca do autor aponta para uma outra diversidade de “filosofias e doutrinas”, estas de temas espirituais. Essas leituras parecem ter sido incorporadas por ele de um modo que a sobreposição delas transformou-as com proveito de alguns de seus aspectos e não por filiação integral a algum sistema ou doutrina (SPERBER, 1976, p. 16). O que nos chama mais a atenção é o desprestígio a que esses autores espiritualistas são relegados, sendo que seus textos, em geral, são editados em material de baixa qualidade e distribuídos em bancas de jornal²³.

²³ Outras formas desprestigiadas, além da anedota e dos textos espiritualistas, parecem ter recebido uma atenção especial por parte de Rosa. Quando rapaz, estudante de medicina, escreveu alguns contos fantásticos ao molde dos que andaram em voga no século XIX. Participou com eles de quatro concursos, do jornal *O Cruzeiro*, interessado no prêmio de cem mil réis que cada um oferecia. Ganhou os quatrocentos mil réis. Dois deles são “O Mistério de Highmore Hall” e “Chronos Kai Anagke – Tempo e destino” (PEREZ, 1968, p. 26-28).

Sperber trabalha com a noção de obra e separa a produção por fases de desenvolvimento. Na primeira fase de “sentido lógico” (SPERBER, 1976, p. 36), relativa a *Sagarana*, transparece por um “realismo ingênuo” e “moralizante” (SPERBER, 1976, p. 42) a influência do esoterismo paulista de cujas leituras subtrai-se, grosso modo, o lema popular “Hei de Vencer” do “indivíduo que pensa ‘positivamente’”. Noções como o medo e o mal deveriam ser vencidas para o sucesso humano. Já na segunda fase, de *Corpo de Baile a Grande Sertão: Veredas*, há um tratamento positivo da humanidade do medo, por influência do espiritualista Guardini. “A ação da vontade passa a ter um sentido e uma importância muito maiores para as personagens”, tendo em vista que ela decorre do “conhecimento do mundo e da vida”. Os “fenômenos da vontade” provêm de “tendências irracionais” que trazidas à consciência resultam na perda do medo (SPERBER, 1976, p. 26 e 28). Acreditamos que esse interesse espiritualista e popular pelo sucesso no mundo pode ser identificado, em *Tutaméia*, à superação das situações limite iniciais por parte dos heróis. Dos doze contos que separamos para análise, em quatro deles os heróis ascendem socialmente: “Grande Gedeão”, “João Porém, o criador de Perus”, “Lá, nas campinas” e “Rebimba, o bom”. Além da inexistência do erro, os sentidos do não senso e do mito dão coerência a essas vitórias. Os temas do medo, do erro e da vitória sobre situações limite e ascensão social associam-se de modo a subverter as relações causais e exclusivas entre eles. As situações de exceção e o impossível, recorrentes em *Tutaméia*, ao invés de oferecerem uma moral estimulam o pensamento.

Conceitos referentes ao mito da caverna foram assinalados por Rosa, nesse trecho dos “Dialogues” platônicos citado por Sperber. A função iluminadora da anedota de abstração decorre do supra-senso projetado pelo mecanismo dos mitos. “In this theory of ideas he announces a belief in a world of reality which exists beyond the perceptions of the senses and which is intelligible only to the purified soul” (PLATÃO *apud* SPERBER, 1976, p. 65). O amadurecimento dessa idéia de supra-senso pode ser entendido como a “sacralização do mundo”, que aparece e intensifica-se progressivamente a partir de *Primeiras Estórias* (SPERBER, 1976, p. 78). O Belo deixa de ser uma busca para ser parte do cosmo num mundo

antes declaradamente de irrealidade que de realidade. A vida é encarada como prisão: é a própria caverna. Como o mundo já é belo, e o belo ficcional foi encontrado na crescente força poética da linguagem, o que é buscado é algo além de si, sugerido pelo mundo. O mundo apresenta os reflexos deste além. Reconhecendo-se os reflexos, o salto é possível: é a epifanicidade. No caso desta intertextualidade, seus reflexos são

temáticos e não estilísticos. E a busca já não é mais nem sequer ética, senão metafísica: o texto platônico, da adaptação à busca do estético, passou à busca do ético, misturada com o metafísico, passando, no caso de *Primeiras Estórias*, a funcionar com o seu sentido primordial, que era o metafísico” (SPERBER, 1976, p. 76S).

Quanto a *Tutaméia*, os sentidos materiais da transcendência e do supra-senso me parecem evidenciados pela citação acima, no que se refere ao belo ficcional como sugestão do mundo. Que os reflexos sejam temáticos e não estilísticos implica em que a força poética da linguagem não seja suficiente para o compromisso metafísico rastreado nos temas. Ainda assim, ponderamos que o jogo põe em evidência valores que interferem nas práticas, ainda mais que os temas. A centralidade da anedota de abstração decorre daquele compromisso metafísico, pois a concentração narrativa limpa-a de predicação, de modo que a interpretação não prescindir desses valores de jogo ou acuidade formal: a paixão do pensamento, a outra leitura, o anti-autoritarismo, a alteridade, o humor e a graça.

A economia poética, de que a anedota de abstração é um dos elementos principais, também é integridade e iluminação: a proposta de valores práticos. Parece a Sperber que as personagens roseanas são humanas e a economia poética uma “regra prática de vida” desprendida de “uma imediata noção de transcendência”. A busca da transcendência teria sido estimulada pelas leituras espiritualistas de Sertillanges. Não nos parece que as personagens das estórias sejam humanas. O modo como seus erros compõem seus destinos ilustra melhor uma idéia que propriamente caracterize uma humanidade. Essa idéia ilumina o sentido para além dos limites estritos do bom senso. De outro modo, trata-se também de problematização narrativa em que as reviravoltas anedóticas e os jogos sugerem diferenças entre o sentido e a aparência dos acontecimentos. Uma vez que as causas são apenas justapostas, favorecendo uma unidade retroativa a narração favorece os desdobramentos de sentido sugeridos pela aparência da anedota. É o próprio Sertillanges quem indica a economia como produto da integridade que recusa a diluição como armadilha do proselitismo.

L'intégrité, qui est lè bien au parfait, suppose une économie de la pensée, du sentiment, de la parole et de l'action au sens ancien du mot économie, qui signifie: soin diligente et mise en ordre (SERTILLANGES apud SPERBER, 1976, p. 82).

Em *Sagarana*, o personagem é agente na história, quase como uma alegoria dela ou uma moral de fábula, senhor de seu destino, revelando-se superior à história em que os constrangimentos do bom senso podem definir falsos determinantes.

quem se revela ao mundo, quem manifesta em si valores espirituais, é ainda a personagem. (...) Como a roda do destino rege tudo, ela sabe ser cruel. Destino e crueldade estão no mundo que não pára de ser. A personagem que se revela safa-se do destino.

O destino equivale ao espaço, ao mundo, à natureza, e diverge da ação e dos personagens (SPERBER, 1976, p. 83). Então, o destino seria uma herança histórica que o personagem supera. Essa associação das noções de destino e história demonstra a sacralização do mundo. No caso de *Tutaméia*, os heróis erram bastante, constante que talvez tenha levado Sperber a ver nas personagens roseanas uma humanidade. Em todo caso, as situações limite em que os encontramos desde o início de cada estória não destacam apenas o valor do herói em seu combate contra as determinações da história. É a própria estória que não quer ser história, com proveito dos erros e medos do herói, na alegoria do destino que afirma o erro. O que caracteriza os heróis é a integridade da vontade, necessária graças a um sertão em que as instituições e convenções são bem menos constrangedoras que, por exemplo, as burguesas, as da tradição ocidental oficializadas pela história. O atraso é positivado em favor da caracterização do herói como ideal prático da vontade. Essa afirmação da vontade do herói torna-se um traço importante em *Tutaméia*. O que nos parece bem diferente de *Sagarana* em *Tutaméia* é essa posição do herói. Dessa vez, ele não se contrapõe à história, mas se torna mais um dos elementos na imagem da História. Os heróis, nas *Terceiras Estórias*, erram com proveito e temem como estímulo. Já os encontramos em situações limite iniciais em que as possíveis forças determinadoras são apenas um fundo potencial a ser contrariado pelo enredo. O sentido do ato narrativo descentraliza a posição do herói. Ou seja, o herói manifesta uma vontade afinada com o cosmo de paradoxo e mito. Essa hipótese pode ser investigada em “Arroio das Antas”, “Curtamão”, “Desenredo”, “Esses Lopes”, “Grande Gedeão”, “Lá, nas campinas”, “Melim-Meloso”, entre outros. Mas muitos outros contos possuem enfoques diferentes, mesmo desviantes, desse em que o herói vence na adversidade. Em “Azo de Almirante”, por exemplo, é a própria tragédia inicial que cria as condições de sucesso material para um herói que adquire dimensões simbólicas de almirante que morre lutando na água, “velhaco” (ROSA, 1979, p. 26). Em “Mechéu”, é a vontade de ser sempre o mesmo e de exigir respeito que caracterizam o protagonista “semi-imbecil” (ROSA, 1979, p. 88).

Sperber apresenta uma noção de tempo filosófico-religioso que tomamos emprestada para caracterizar a História: “adequação que existe entre duração e eternidade. Percebido apenas, como estrita duração, o tempo filosófico-religioso coincide com as

dimensões do tempo literário” (SPERBER, 1976, p. 84). A estória deve ser contra a História como imagem, seus limites coincidem de extremo a extremo. “Grande Gedeão”, conto que analisaremos adiante, é um exemplo de integração do infinito com o finito, em que explicações materiais são dadas pelo narrador para o aparente milagre, com relevo para o mito como forma narrativa que oferece ao intérprete superação dos limites históricos. A transcendência mostra-se um valor prático. Desse modo, o sentido do infinito legitima a ação do herói cuja incoerência confere coerência aos interesses do povo, fabulador, favorecedor dele. A citação de Sertillanges cabe como uma luva a Gedeão.

Je ne parle pas de renonciation au temps, je parle de l'imprégnation du temps par l'influence de l'éternité, et c'est pourquoi être vertueux, pour nous, chrétiens, cela consiste principalement non à nous travailler d'un effort solitaire, mais à nous ouvrir au ciel” (SERTILLANGES apud SPERBER, 1976, p. 85).

Não se trata da conquista do reino dos céus, mas da própria vida ou o reino da terra em que as condições são relevantes, na ótica narrativa. Não há renúncia ao mundo, mas a afirmação da felicidade terrena como da vontade favorecida. Além de que, o sujeito é descentralizado em nome da eternidade ou no infinito. Por outra influência, a dos Upanishads, a de Sertillanges vai sendo substituída por uma força pragmática com outro direcionamento para a transcendência a partir de *Corpo de Baile* (SPERBER, 1976, p. 85). Em *Tutaméia*, o sentido transcendental é indissociável de suas motivações materiais, segundo nossa hipótese.

Nos textos espiritualistas de Guardini, Rosa sublinhava trechos relativos à força da graça, aliada da vontade profunda, na conquista do devir ou do destino pelo homem. Também da oração, do medo (falta de fé, demasiado humana, que nos afasta do bem), do mal e da morte. O reconhecimento da humanidade do medo como resultado da finitude “conduz ao livre-arbítrio”. A partir de *Corpo de Baile*, há uma posituação dessa humanidade no reconhecimento da necessidade de transcendência (SPERBER, 1976, p. 97). A graça, uma afinação divina do ser consigo na realização plena das ações, não pode ser produzida e repetida por cálculo ou consciência (SPERBER, 1976, p. 92). Trata-se do meio por que o homem afirma a própria história não por si mesmo, o que anularia a graça conforme o ceticismo dos homens ricos e estimados que correm o perigo de perderem suas almas. Eles são instintivamente conservadores, ao passo que os pobres são mais disponíveis, por necessidade, à transcendência que mostra assim ser uma prática não somente psicológica como sociológica (SPERBER, 1976, p. 95). Que a maioria dos

personagens de *Tutaméia* seja de pobres e marginais justifica-se por essa disponibilidade à transcendência.

Em Plotino, parece ter interessado a Rosa o “ecletismo espiritual, não cultural – praticamente anti-intelectual” (SPERBER, 1976, p. 99). Novamente, a transcendência é valorizada como processo material de identificação da “alma” com as coisas ou os elementos da natureza. Essa relação é proporcionada pelo mito cuja magia aparece como tema de interesse em *Corpo de Baile*. Já em *Grande Sertão: veredas*, a influência plotínica se dá acerca do “problema do Mal” (SPERBER, 1976, p. 100). O mal não seria nem uma realidade nem seres, mas o próprio falso, o não ser. Veremos em “Como ataca a sucuri” que as personagens Pajão e Drepes problematizam as questões da ordem harmônica do belo identificado ao bem, ou seja, Rosa revê Plotino, identificando o mal, o informe, a causas materiais, ao atraso. Também se verifica em Plotino a idéia da teatralização como ato artístico, proveniente da razão, que encontra uma forma para as coisas fora do acaso (SPERBER, 1976, p. 105). Em *Tutaméia*, o próprio fluxo verbal dos narradores e personagens confirma essa teatralização. Cada conto encena uma situação diversa, o que compõe um todo de diferenças unificadas pela economia poética que sustenta a forma autônoma.

O sertão como espaço conciliador do caos e do cosmos tem pertinência histórica relativa à convivência de crenças cristãs e pagãs dos migrantes de origem oriental e ocidental, além dos autóctones. Essa longitude fundamenta a dualidade entre o “racional e o irracional”, “entre o *logos* e o *mythos* (SPERBER, 1976, p. 113). A reconciliação entre essas diferenças é o projeto da idade de ouro, caro aos românticos alemães (SPERBER, 1976, p. 122)²⁴. Também o messianismo brasileiro propõe a conquista político-social do mundo, a partir de pressupostos espirituais. O “presumível grande contingente de cristãos novos” trouxe ao Brasil a esperança de concretização histórica e material da Terra Prometida (SPERBER, 1976, p. 124-127).

Miséria, desvalimento, abandono dos pobres, dificuldade de vida, inexistência de trabalho (salvo o de jagunço), carência de escolas (...). E não há médicos. E não há nada, nem justiça, nem direito. A carência extrema – histórica, portanto temporal – tem uma abertura para o espaço. O espaço abre-se em riquezas possíveis: pássaros, raízes, árvores, flores, água (...) (SPERBER, 1976, p. 128).

²⁴ O matriarcado pindorama (ANDRADE, 1970, p. 77-115), sonhado por Oswald de Andrade, deglute essa utopia e a repropõe em termos ameríndios.

Parece-nos que a carência histórica, temporal, proporciona uma abertura espacial não somente para a descrição de uma natureza mais próxima do homem, que vai se tornando cada vez mais econômica até *Tutaméia* em que é mínima, em geral. Uma exceção notável é “Droenha” em que a descrição da natureza, anímica, é motivada pelo desterro de Jenzirico na Serra. Ainda assim, em *Terceiras Estórias*, há mesmo uma abertura espacial devida à projeção do espaço, interpretável e pouco descrito, a partir dos personagens integrando os atos narrativos, com dimensão ético-filosófica. Graças à insipiência das instituições controladoras, os personagens estariam mais próximos da natureza, não só como espaço físico como também da vontade pura de que trata Schopenhauer (MCMLXVI, p. 198, 212 e 242), ou de uma humanidade latente. A diferença entre a vontade schopenhaueriana e a que aparece nos personagens de *Tutaméia* é que a primeira nasce de uma contemplação que nega o corpo e a segunda manifesta uma afinação transcendental com ele. Essa proximidade da natureza e pureza da vontade produz uma imagem contraposta à do homem civilizado, amparado por instituições e de percepção embotada pela abstração cujo excesso futiliza os sentidos alheando-os dos corpos, nos termos de Vico (2005, p. 113).

A terceira fase da obra roseana dialoga com a *Christian Science*, marcadamente nas *Primeiras Estórias* (SPERBER, 1976, p. 131). O mal é negado e o erro é afirmado como nada, ao passo que Deus é tudo. A transcendência e a metafísica assumem o nível da experiência imanente (SPERBER, 1976, p. 133). As coisas refletem a divindade, a verdade de Deus e dos homens, “passam a não valer mais por si mesmas, valem pelo seu significado; é o que chamaríamos de epifanicidade (...) intuitiva, sensível e não intelectual” (SPERBER, 1976, p. 137). Haveria um significado transcendental resultante da relação associativa entre um denotado e outro conotado (SPERBER, 1976, p. 138). Tal operação inverte o sentido do belo como advindo do mundo para a arte, já que em Rosa “é a busca da beleza artística que leva à beleza transcendente” (SPERBER, 1976, p. 139). A relação do irracional com o racional na pesquisa da forma mostra-se da seguinte maneira, dividida em fases da obra:

A crescente opção pelo irracionalismo nas buscas formais (nas micro e macro-estruturas) mostra-nos que mesmo o tratamento do signo se transforma do primeiro ao último livro de Guimarães Rosa. Revela-se isto por um inicial interesse pela palavra (em *Sagarana*); a busca da palavra poética (em *Corpo de Baile*); a palavra conquistada, na medida do domínio do jogo entre significantes e significados, expandidos por causa da dualidade caos e cosmos (em *Grande Sertão: Veredas*) e a busca da transcendência pela palavra.

Nota-se que houve um encaminhamento contrário ao experimentado pelo mundo ocidental: a narrativa Roseana volta do *logos* ao *mythos* (SPERBER, 1976, p. 154).

Parece-nos que essa volta do *logos* ao *mythos* difere de uma cooptação por irracionalismo, tendo em vista que é o mecanismo dos mitos que interessa como meio de produzir efeitos. Hansen marca bem este aspecto.

2.1.1.2 Hansen

O estudo “o O” de João Adolfo Hansen sintetiza alguns dos posicionamentos mais afins ao raciocínio que tentamos desenvolver. Trata-se de uma análise ou intervenção em *Grande Sertão: Veredas*. O texto roseano seria uma máquina de linguagem cujos mecanismos são formuláveis. A palavra “nonada” recebe especial atenção do crítico, posto que é paradigmática da produção de sentido no mútuo deslocamento entre a palavra e o real. O movimento de limites, nessa relação, é um jogo em que as diferenças ressaltam de modo a invalidar a representação sem prejuízo da ilusão reiterada em imagem, na fala de Riobaldo. Não se trata de “semelhança domada” nem de jogo especulativo com identidade prévia. Ao invés de atualizar um modelo, a relação da imagem com o significado “figura” a semelhança de uma idealidade ou referencialidade. Não se trata de referência, mas de figuração, pois o doutor silenciado pela fala inepta de Riobaldo é outra perspectiva presente em todo o texto. Essa figuração, de ideal ou referência, é um efeito da máquina textual (HANSEN, 2000, p. 185).

Como interpretar um texto que representa no nada? A “operação hermenêutica” interessada no significado último, ou na verdade, fixa a imagem ao modelo. Mesmo as noções de obra (que “exclui o erro e a bestice”) e de um saber anterior ao texto são posturas hermenêuticas que conformam “a diferença na moldura conformista”. A “pura diferença lingüística” (HANSEN, 2000, p. 186), ou “nonada”, nos sugere que a interpretação seja perigosa e estimula a discussão teórica. O perigo deve-se à relação mediada pela ficção entre a palavra e o sentido. A máquina textual produz sentido no nada: uma significação sem designação, sem referência, e uma designação sem predicação modelar que encena uma figura. Entendemos essa significação sem designação como efeito ilusório: ideal da anterioridade do sentido ao aprisionamento da palavra pela convenção que é “*círculo-de-gis-de-prender-peru*” (ROSA, 1976, p. 4) ou automatização. O mundo

motiva a palavra. Efeito ilusório porque afirma o sentido do mundo e motiva a arbitrariedade da palavra. Graças a esse “idealismo lingüístico” produz-se o supra-senso por meio do *‘mecanismo dos mitos’* (ROSA, 1976, p. 5). A designação sem predicção modelar inverte o sentido. Dessa vez, é a palavra que produz o mundo. A economia predicativa é necessária para a figuração. No caso de “Grande Sertão: veredas”, o idealismo de Riobaldo é teatralizado ou alegorizado por meio do “mallarmaico de Rosa” (HANSEN, 2000, p. 180). Trata-se de um paradoxo. A máquina textual produz sentido no nada: a palavra inventa o mundo e o mundo inventa a palavra. A própria tautologia, “afirmação simultânea que faz as singularidades proliferar malucas” (HANSEN, 2000, p. 150), aponta o caos e o nada. Essa afirmação da negatividade pode ser alegre, parte de uma concepção materialista do mundo.

A operação por diferença na linguagem de Rosa efetua-se por

procedimentos retóricos recorrentes, como a reclassificação e recategorização lingüísticas, apagando categorias e classes prefixadas da designação/significação; ou como a transposição sintática, desetimologização do léxico motivado arbitrariamente por semelhança ou contigüidade sonora e semântica, evidenciando a convenção artificiosíssima de seu uso.

O resultado dessa operação retórica é um dispositivo de simulacro, diferença ou “negatividade pura na imanência de ‘Nonada’”, num texto heteróclito em que todas as partes compõem conjuntos e elementos subdivisíveis. A “unidade construída de uma Idéia” é pulverizada, “o texto em todos os sentidos”, em favor de uma “circularidade caótica – efeito, pois calculadíssima” (HANSEN, 2000, p. 187-188). Simulacro, tudo nesse dispositivo é superfície. Por repetição, no entanto, a hermenêutica produz efeitos de identidade metafísica ou psicológica apoiada em regras interpretativas. O que impede a interpretação definitiva é que esse efeito, lançado para o alto, apenas “finge prender-se na unidade de uma Idéia”. Efeito pulverizado é, simultaneamente, além-língua e aquém-língua, tensivo, terceira margem, deslocamento (HANSEN, 2000, p. 128, 188 e 189).

Os efeitos pulverizados explodem numa constelação, alegorização “fonológica”, o que aqui quer dizer simultânea e movente, por não senso e humor. Hansen trata de uma alegorização específica a Riobaldo como prática hermenêutica do sertanejo para quem os nomes, no “livro do mundo”, são pesquisados “para captar um sentido aquém/além dos signos” (HANSEN, 2000, p. 128). Riobaldo supõe as semelhanças por que identifica o sertão à imagem de representação. Sua fala inepta contrasta com a do doutor emudecido por ela, o que prolifera sentidos. O silêncio do segundo faz falar a “voz a nada referida” do

primeiro; a audição doutra ressalta o sentido de simulacro paralelo ao efeito metafísico alegorizado no ideal lingüístico de um narrador memorialista como representador. A significação é mantida e dissolvida por efeitos: a) ideal ou além da língua; b) material ou aquém-língua (HANSEN, 2000, p. 129). Desse modo, o sertão é efeito ao mesmo tempo que é referencializável. Esse efeito pode ser formulado, já que se trata de uma “prática de linguagem”, materialista, afirmativa da produção como do produto na encenação ideológica de um sertão histórico. A inserção pioneira da fala sertaneja de Riobaldo na tradição regionalista confere caráter político ao efeito literário. Estímulo ao pensamento sobre o Brasil, esse efeito, jogo de perspectivas, libera o sertão das “redes interpretativas” com que o intelectual “tentou e tenta” cercá-lo “de flores ou de arame farpado” (HANSEN, 2000, p. 191-192). Riobaldo, ao contrário do doutor moderno, ainda representa. É conservador, confere naturalidade aos excessos de ex-jagunço, agora dono de terras, que emprega uma fala de *status* religioso. A disparidade entre as falas, inepta/paródica, de Riobaldo e, silenciosa, do doutor sugere a “crítica irônica da religião” em um sertão onde Deus é instrumento ordenador e razão prática (HANSEN, 2000, p. 59 e 193). Esse último argumento sugere-nos que a materialidade da transcendência, que vemos em ALETRIA E HERMENÊUTICA, tenha sido motivada pelo modo como a transcendência é instrumentalizada no sertão: dando sentido às práticas do lugar. Nos interessam, principalmente, as noções de alegorização por não senso e humor, efeito, figuração, máquina textual, transcendência por motivações práticas, a posição política quanto ao regionalismo e referencialização do sertão.

O projeto interpretável a partir dos textos roseanos caracteriza-se, na “obra” como na recepção, entre revolucionário e reacionário. Um “mal estar” é provocado no leitor dividido entre o “refúgio no arcaico” sertanejo, um conservadorismo presumível a partir do que ali há de harmônico, e a “teatralização da forma” que nega a ordem preestabelecida afirmando o outro fora de qualquer categorização. As interpretações vão desde a acusação de formalismo reacionário até o louvor emocionado do jogo (HANSEN, 2000, p. 25). A crítica dividiria-se em três orientações dominantes. A primeira considera Rosa um revolucionário da linguagem que teria rompido com as “normas” (noção que implica idealismo como conservadorismo lingüísticos) da língua e da “presumível” literariedade.

Assim, confunde-se certo material semiótico disponível – o signo, sua refração contraditória – com o objeto literário produzido; confunde-se um fato de língua com um fato de literatura; hipostasia-se em código o que é discurso, quando se valorizam os procedimentos e não se valorizam as práticas produtivas (HANSEN, 2000, p. 27).

A ironia é que os “índices de contradição dos usos cotidianos da língua” têm seus valores sociais homogeneizados nas noções de signo e de estrutura. Esse idealismo considera a produção literária supervalorizando a “forma significativa” com significado prévio espelhado por conotação, o que descarta a escritura.

A segunda orientação crítica é aquela que hipostasia o mito, partindo de seu efeito para afirmar uma verdade interpretada nele. Desse modo, desistoriciza o mito ao afirmar uma interpretação que valeria para quaisquer imaginário e grupo social ilustrados como natureza humana (HANSEN, 2000, p. 27-28). Trata-se de supor no texto a representação de um real suposto e tomar a voz particular de um jagunço como Riobaldo, ou outro narrador sertanejo, como exemplo de natureza humana. A terceira orientação crítica é “extremamente intolerante em seu projeto prescritivo de libertação através da palavra” entendida como *mimese* realista. Hansen dialoga com Bakhtin ao responder à acusação de descomprometimento político da literatura:

Sabe-se que, na prática produtiva da língua, os valores são contraditórios em sociedade de classes; a crítica que cobra ao autor representação testemunhal assenta-se, entretanto, no suposto – cientismo – de uma representação objetivamente verdadeira do já constituído. Ora, a literatura não se reduz a ilustração semântica de “conteúdos” reacionários e/ou progressistas, o que ocorre quando capturada e normalizada por dispositivo ponderador, que regride o texto a um primeiro que separa e é efeito de reduplicação. Ao contrário, o texto é um produto que encena, em sua constituição, as formações contraditórias da matéria lingüística em que se recorta, expondo-lhes os limites e as particularidades de usos (HANSEN, 2000, p. 29).

A posição paradoxal dos textos de Rosa, “revolucionários”/“reacionários” deve-se à proximidade do outro cultural, sertanejo, que lança mão dos seguintes recursos: paradoxo, humor, ironia, “dissolução da forma”, “supervalorização da imagem”, o “mito como teatralização de sínteses do tempo e uma intensa afirmação do futuro” (HANSEN, 2000, p. 31). Por meio desses procedimentos textuais, como partindo de declarações de Rosa em entrevistas, é notável um “avesso algo primitivo e caótico” do racionalismo que contraria a lógica como saber eficaz. Ainda que recorra ao mito e ao arcaico, um “princípio afirmativo” impede a redução do texto a irracionalismo tanto como a “trituração da forma”, a gêneros ou sínteses interpretativas. Tais irredutibilidades do texto inviabilizam um modelo representado (HANSEN, 2000, p. 35-36). O recurso ao paradoxo como produtor de sentido opõe-se ao instrumentalismo da língua como meio expressivo caro aos formalistas (HANSEN, 2000, p. 36-37).

A escritura de Rosa produz efeitos de imaginário mitológico como literatura “cultura” em diálogo com certa tradição ocidental, ao mesmo tempo como prática do iletrado. “Com o termo *efeito*, reafirma-se que seu texto é *produto*; e que, como tal, supõe uma matéria prima”: a língua e o imaginário (HANSEN, 2000, p. 72). As práticas contraditórias, culta e iletrada, são multiplicadas nos prefácios de *Tutaméia*:

Negam-se como prefácios por sua própria proliferação paradoxal, não são “literatura”, também fogem explicar o processo extraordinário utilizado pelo Autor para compor seus textos; com tanto escamotear maneirista e perverso, são um outro gênero – utiliza-se o termo por comodidade pois sua determinação clássica é coisa impossível num Rosa – um gênero difícil, de imensa afirmação da diferença, em que se deslocam limites do teórico, produzido como ficção em que a metalinguagem explicitadora se propõe como efeito parodístico da literatura e figura.

Esses deslocamentos de linguagem são os jogos ou “operadores do sentido”. A palavra refere-se à sua fonte, a prática que a determina, ao mesmo tempo que ao “inexpresso dos usos”, a forma desestabilizadora. Tal mecanismo produtor de sentido por jogos é o “grande mito literário do século XX”: a “diferença pura ou literariedade”. A palavra não mimetiza a “idealidade de uma significação”, de sentido prévio, mas o silêncio, a neutralidade, a “materialidade mesma da Coisa”. A peculiaridade de Rosa é ter investido “na forma da forma”, na máquina de linguagem, sem desespero e com alegria (HANSEN, 2000, p. 73). Esse privilégio da forma produz sentido no “indizível” por uma “metafísica da língua”: “conferir à palavra a potência mítica da nomeação de um discurso que exprimiria a verdadeira relação entre coisas” (HANSEN, 2000, p. 24). Esse sentido das coisas é produzido como efeito mítico apreensível pela intuição no processo mental da transcendência. Tal efeito, como uma visão ou revelação, advém de uma mínima predicação verbal “acompanhada da predicação de efeitos visuais e concretizadores do nome” (HANSEN, 2000, p. 74). O jogo revela não apenas objetos empíricos como a transcendência em que “se o ver faz dizer, o dizer faz ver” numa relação anterior à lógica, sua invenção dos sujeitos e o bom senso que fixa a expressão (HANSEN, 2000, p. 75). Que a “natureza da significação” anteceda a “categorização lingüística” da palavra demonstra o “cratilismo de Rosa” ou “platonismo como formidável saber dos signos” (HANSEN, 2000, p. 118). O inexpresso é efeito de uma prática discursiva que afirma a intuição por idealismo lingüístico. Esse indizível é afirmado como causa, sendo efeito, ou como hermenêutica, sendo retórica: “técnica expressiva de produção de um efeito de hermenêutica que postula uma ‘significação das significações’ etc” (HANSEN, 2000, p.

77). A máquina textual projeta a infinitude da significação “aberta aos mergulhos da hermenêutica” graças aos “efeitos místicos” de regras retóricas finitas (HANSEN, 2000, p. 107) e, portanto, formuláveis.

Hansen cita Deleuze, em *Différence et répétition*, para argumentar que “o sentido é a condição do verdadeiro” e do erro. Erro e verdade seriam elementos do conjunto do sentido. O paradoxo, segundo Lyotard em “Imaginação e Paradoxo”, evidencia esses limites como “decisões e não verdades”, o que sugere outras possibilidades, outros limites, outros conjuntos e elementos. Assim, o não senso não é desprovido de sentido, mas justamente o que manifesta a arbitrariedade do falso como do verdadeiro. Nos termos de Deleuze, apenas o não senso “diz a si mesmo e ao seu sentido”, o que Hansen lê também como o nonada, o *hipotréllico* e o supra-senso de Rosa: não sentidos no uso empírico que são justamente o “segredo do sentido para o leitor” (HANSEN, 2000, p. 83-84). Hansen qualifica alguns sentidos produzidos como acontecimentos de não senso em ALETRIA E HERMENÊUTICA:

“O O é um buraco não esburacado” efetua uma definição-simulacro;

“Deus existe mesmo quando não há” efetua indeterminação por meio da simultaneidade da afirmação e da negação;

“Titia, titia, encontrei uma risada” efetua um sentido no limite da coisa com o nome (HANSEN, 2000, p. 85).

A evidência das “potências miméticas da linguagem efetuadas como corpos incorpóreos”, ou efeitos tomados por significação, caracteriza o tipo de alegorização com que Hansen formula a “ficção da literatura” de Rosa. Em *Tutaméia*, efeitos de supra-senso são produzidos por *mimese* de modo ainda mais evidenciador tanto dos efeitos como da própria *mimese*, seja por uma

arte [que] (...) imita a si mesma com hipertrofia dos procedimentos, ou pela imitação do ‘estilo Guimarães Rosa’ nos contos, ou pelos quatro prefácios também interessantíssimos, simulacros críticos de um gênero difícil em que a produção teórica é texto literário de racionalidade puramente figural teatralizando o projeto no nada de um efeito de imaginário, desnudamento do processo que o complica.

A apreensão da alegoria, como a do mito compreendido por ela, figura progressivamente um mundo encenado como texto (HANSEN, 2000, p. 123-124).

Postular o mito como fundação da verdade, afirmando-se um sentido no mundo pela “ilusão do arcaico”, não deixa de ser uma estratégia iluminista. O mito produz o efeito da conversão do histórico em natureza, o que permite a ilusão de um sentido do mundo revelado que, na verdade, é produzido na superfície do texto. A origem e o fim são extremos de um mesmo sentido que, segundo a “metáfora do retorno”, se encontram no “conhecimento de si” como “necessária anamnese”. Essa circularidade mítica “valoriza a ausência” que repetida, por progressão, produz sentido (HANSEN, 2000, p. 159). O discurso mítico é “metáfora da história”, segundo Vico. Seu objeto figural “postula uma unificação” que sintetiza os tempos históricos parecendo retirar-se deles. A função religiosa da figura mítica nos restitui à “*invulnerabilidade e plenitude primordiais*”, ou “*Éden pré-prisco*” (ROSA, 1979, p. 4), graças aos efeitos iluminadores de uma linguagem metafórica “não tanto falada pelos homens, antes aos homens”, conforme Paul Ricoeur (HANSEN, 2000, p. 160).

2.1.2 *Síntese das questões, de nosso interesse, relativas a “Tutaméia” e já formuladas pela crítica*

2.1.2.1 Mary L. Daniel (1968)

A conjugação dos termos “aletria” e “hermenêutica” é sugestiva de outra: a do fluxo oral, anedótico, e das referências eruditas que esse primeiro prefácio elenca. Conforme Mary L. Daniel (1968, p. 31), o valor de comunicação do sentido prevalece no texto, pois as dificuldades de vocabulário não chegam a impedi-la. A dificuldade maior se dá em função de outros procedimentos como a quebra de hierarquias sintáticas e os jogos. Um tal valor de comunicação passou despercebido para uma primeira recepção impressionada com o preciosismo textual. Este mesmo apuro formal provocou reações adversas, como interpretação de um reacionarismo. Embarços de direcionamentos contrários como esses são indícios da novidade que o texto roseano trouxe para a tradição regionalista, primeiramente reconhecida como o diferencial da universalidade atribuída aos temas metafísicos. Tal regionalismo universal continuou e rompeu com o projeto modernista, incitando à revisão do raciocínio crítico acerca da “tradição da narrativa brasileira” (BARBOSA, 1989, p. 13) a partir do que alguns chamaram estilo e “língua roseana”. Mary L. Daniel pondera sobre a tendência dos críticos à interpretação das

inovações lingüísticas e adverte que “talvez seja melhor experimentarmos este e outros aspectos da sua obra que possuem ressonâncias metafísicas sem esta constante preocupação analítica” (DANIEL, 1968, p. 173).

2.1.2.2 Benedito Nunes (1º edição de 1969)

Segundo Benedito Nunes (1976, p. 203), as estórias de *Tutaméia*, poeticamente ordenadas, dividem-se em quatro grupos, “cada um dos quais antecedido de prefácio”, e em cada qual muda “o tom da comédia”, que é geral. Lembra-nos que Aristóteles

dizia ser o mito um testemunho daquela admiração pelas coisas, que move a inteligência a tentar compreender o que elas têm de incompreensível (...) De onde conclui que ambos, mito e fábula, são elementos da *poiesis*; 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.

Essa observação aplica-se perfeitamente a *Tutaméia*, em que as pequenas coisas são o valor principal. Decorre desse valor que elege perspectivas marginais (sem valor) de não senso a sugestão do supra-senso. O humor quebra as hierarquias de modo a favorecer a produção de sentido e impedir sua fixação, exatamente como no mito. Não por acaso, as formas do mito e da anedota compartilham valores que popularizam sua produção e circulação. Apenas “Estoriinha” e “Palhaço da boca verde” “podem ser consideradas trágicas, pelo desfecho que a morte e o sofrimento marcam. O clima geral de *Tutaméia*, mesmo quando se mata ou morre, é o clima da comédia”. Adiante, explica que emprega “o termo comédia no sentido que Suzan Lanner lhe emprestou, de ritmo dramático favorável à vida e à restauração de suas forças” (NUNES, 1976, p. 204). ALETRIA E HERMENÊUTICA é uma “(...) penetrante reflexão sobre o humor, [que] focaliza, estudando o mecanismo das *anedotas de abstração*, o valor do não-senso. O não-senso abeira-nos das coisas importantes que não podem ser ditas” (NUNES, 1976, p. 205). No primeiro grupo de contos, prefaciado por ALETRIA E HERMENÊUTICA, “a ação transcorre paradoxalmente nos enredos que se desenredam, nos ajustes de contas e inesperados acertos, que desnorream o senso comum” (NUNES, 1976, p. 206).

2.1.2.3 Covizzi (1978)

Covizzi (1978, p. 31), em sua pesquisa sobre o insólito em Rosa e Borges, caracteriza o artista moderno como aquele que combina o racionalismo, meio de dar coerência ao caos, ao humanismo capitalista. O século XX teria sido a “idade da crítica” e suas obras a negação de toda a tradição artística ocidental. Todo “anti” é bem vindo. “Essa sede de essência, de pureza, de saudade ou de desejo de atingir no futuro uma ‘idade de ouro’, pode ser constatada em quase todas as obras marcadamente século XX” (COVIZZI, 1978, p. 34). O essencialismo explica a suspensão das convenções “conferindo a uma tendência formal para conter o caos, determinando novos limites entre a realidade e a irrealidade na ficção” (COVIZZI, 1978, p. 41). Parece-nos que a inexistência do erro, nas estruturas do paradoxo e do mito, contraria esse essencialismo, pois as relações entre os contos não são de analogia (o que apontaria para um sentido externo a eles), mas de diferenças no nada, tensão entre limites de formas narrativas estruturadas a partir do paradoxo e dos mitos. Também o sentido do caos é um efeito combinado ao do cosmo, a estória insere o infinito no finito, o nada em tudo. Ao invés de suspender as convenções, os prefácios, sobretudo ALETRIA E HERMENÊUTICA, apresentam as propriedades da estória e obrigam à revisão do raciocínio crítico acerca do que sejam literatura, autor, prefácios, paratextos, mito, fabulação, “representação”, etc. Apostando em convenções anti-autoritárias, como a estória principalmente, *Tutaméia* perpetua a produção de sentido diferenciando-a de uma expressão dificultada pelas excelências da forma. Garantindo a outra leitura, salva-nos do desespero no nada afirmando a liberdade em um cosmo que deve ser produzido a partir da vontade. Para Covizzi, tanto Rosa como Borges apresentariam “expressões não realistas”. A nosso ver, um realismo como ilusão de realidade é contrariado pelo não senso e o mito que sugerem o supra-senso como um sentido superior ao controle. Nem essencialismo, nem desespero no caos.

A América no século XX, segundo Covizzi, está ainda na juventude. Nossa aproximação do fantástico, maravilhoso ou outras categorias, para ela, “não-miméticas” é explicável por nossa “elite cultural” de herança européia, além das mais “primitivas”: indígena e africana. Pudemos realizar melhor que os Europeus o projeto dos surrealistas, por exemplo, com sua ingenuidade forçada. Ela endossa essa posição de Antônio Candido, que cita:

Da mesma maneira certos automatismos dos surrealistas ficaram parecendo jogo de gente culta fingindo de menino, enquanto dada a nossa proximidade com as culturas primitivas e sua sobrevivência em nosso cotidiano, os que aqui se praticaram puderam adquirir valor poético mais convincente, mesmo quando tinham como ponto de partida o exemplo estrangeiro” (CANDIDO *apud* COVIZZI, 1978, p. 84).

Muitos críticos têm apontado a semelhança entre a escrita roseana e a de Joyce, por exemplo, além de outros escritores europeus. Há um aproveitamento da tradição ocidental, também de outras, que se soma à proximidade com a herança popular de traços primitivos, a hermenêutica e a aletria. A estória investe na *mimesis*, não sendo irrealista nem realista, pondo em dúvida a representabilidade de um real. O espaço não é simplificado como referente. Certas características sertanejas – a sensualidade, a interpretação literal e íntima do mito, estar “além do bem e do mal” graças à insipiência das instituições, viver com a palavra no infinito cismando, a tradição oral, etc – são elaboradas por uma forma universalizante. Buscam-se “soluções do impasse em que se encontra o homem do século XX pelas significativas alterações que vem sofrendo o mundo, [a que] corresponde a ficção que anda a procura dessa compreensão e da determinação de seu perfil” (COVIZZI, 1978, p. 46). Daí a economia de propriedades da estória apresentada enigmaticamente nos prefácios, o perfil da ficção torna-se um interesse central do homem no século XX em vista das indeterminações do mundo e de nossa necessidade de conhecê-lo.

Covizzi acrescentou aos ensaios como “Anexo” à sua tese, sete anos antes defendida, o trabalho intitulado “Prefácios Travestidos – Estudo sobre as funções dos Prefácios de *Tutaméia* – Terceiras Estórias de Guimarães Rosa”. Parece a ela que os prefácios policiam as leituras dos contos, mesmo tendo sido lançados separadamente em periódicos e não fazendo nenhuma referência direta aos contos. Simultaneamente, os prefácios vão, numa primeira leitura, misturados à obra como partes de um todo. Ao invés de policiamento, a concentração e o valor das diferenças impedem uma interpretação definitiva.

2.1.2.4 Rónai (na edição de *Tutaméia* de 1979)

Desviando-se da oposição do universalismo roseano ao regionalismo, Paulo Rónai, em seu posfácio à edição de 1979 de *Tutaméia*, destaca a importância de cada ser humano como exemplar único para o contista. A proximidade da estória com o mito também é apontada por ele. O jogo reforça seu sentido de enigma vitalizante, desautomatizador, do

modo como é apresentado nessa obra de 67, confessadamente idealizada como “corrida de obstáculos” para o leitor (RÓNAI, 1967, p. 194).

2.1.2.5 Simões (1988)

Para Simões, *Tutaméia* combina elementos regionalistas, extraídos de matéria regional e folclórica, a uma temática universal. Para a autora, há uma preocupação com a unidade da obra e um “‘poetar’ sobre o texto” ao invés de uma metalinguagem explicativa. O tema geral seria o questionamento da linguagem, do homem e do mundo; os dos prefácios seriam: “o avesso da linguagem (*Aletria e Hermenêutica*), a invenção da palavra (*Hipotréllico*), a dupla realidade (*Nós, os temulentos*) e o mundo representado (*Sobre a escova e a dúvida*)” (SIMÕES, 1988, p. 23-25). Apresenta também as noções de jogo e abertura.

No glossário final, assim como o fizera em *Aletria e Hermenêutica* e depois em *Hipotréllico*, acaba por despistar o leitor, ao afirmar que *Tutaméia* significa ‘quase nada’ e o autor ‘decerto não existe’. Portanto, coloca o enigma na própria obra: o jogo está aberto ao leitor” (SIMÕES, 1988, p. 37).

Outro aspecto de *Tutaméia* é a “redução marcante no processo descritivo” (SIMÕES, 1988, p. 49), o que é fundamental para a projeção do supra-senso, jogo aberto, “no sentido universal e mítico” (SIMÕES, 1988, p. 121). O tom cômico, contrário à prescrição, indica “o distanciamento do narrador em relação à estória narrada” e a transformação que ocorre às vezes de situações dramáticas em tratamento humorístico é compreendida como ironia (SIMÕES, 1988, p. 114 e 118). A ironia é uma marca crítica recorrente na literatura moderna. Também a “intenção teorizadora [do prefácio caracteriza a arte moderna: que funde] preocupações estéticas ao denso tecido do texto literário” (SIMÕES, 1988, p. 14). O tratamento metapoético de estratégias humorísticas retiradas de formas populares²⁵ torna-se paradigma do modo por que a estória produz sentido. A poética da estória retira das formas sincréticas “elementos fundamentais que serão a matéria do escritor: o lúdico e o mito” (SIMÕES, 1988, p. 28). Seus mecanismos produtores de humor e transcendência driblam os discursos do bom senso, que sintetizariam as mensagens e a moral, de modo

²⁵ É Chklovski quem observa que as formas sincréticas, populares, sofreram uma “diferenciação bastante tardia” dos valores culturais, o que resultaria na “arte pura” (EIKHENBAUM, 1978, p. 61). A autonomia literária resulta do privilégio das similitudes, enquanto a estória valoriza também as semelhanças tomando as formas sincréticas (anedota, *Koan* e adivinha) como paradigmas.

que o não senso garante a outra leitura enquanto o mecanismo dos mitos produz o efeito de integridade para o sentido.

2.1.2.6 Vera Novis (1989)

A graça, a surpresa e a intuição (NOVIS, 1989, p. 27) são os efeitos das formas sincréticas paradigmáticas da estória e sua poética apresentada por ALETRIA E HERMENÊUTICA: respectivamente a anedota (de abstração), a adivinha e o *Koan Zen*. Quanto melhor a adivinha mais rudimentar a sua lógica (NOVIS, 1989, p. 27). O bom senso distorce todo o cosmo à relações de causas e efeitos conhecidos. O *koan Zen* reativa o mistério sugerindo a procura do que não foi escondido para ser achado. As formas sincréticas possuem em comum o procedimento tradicional e popular do estranhamento. A autonomia do jogo, observável nas *adivinhas*²⁶, é outro aspecto de recriação e investimento na lógica rudimentar popular. As adivinhas elencadas em ALETRIA E HERMENÊUTICA não têm a função de um enigma que encerra uma resposta objetiva. São operações subtrativas que produzem o efeito do nada ou a reproposição inesgotável do enigma mesmo. Nesse sentido, o valor da adivinha ao invés da resposta é a proposição da busca. Os paradoxos superam os limites estreitos do bom senso em proveito do interesse do jogador²⁷ pelo jogo. Por exemplo, subverte-se a hipótese de origem antecedida pelo nada como causa para precipitá-la na direção oposta da totalidade: “Se viemos do nada, é claro que vamos para o tudo” (ROSA, 1979, p. 12). O aprendizado é o tema central de *Tutaméia*, para Novis (1989, p. 22). Sua interpretação, por eixos temáticos, tece relações entre alguns contos para chegar a alguns desses ensinamentos.

Vera Novis interpreta ALETRIA E HERMENÊUTICA como resultado de uma visão platônica “da realidade concreta como sombra de outra realidade maior, a realidade incorpórea, transcendental, do mundo das idéias” (NOVIS, 1989, p. 25). De nosso ponto de vista, o supra-senso a que ALETRIA E HERMENÊUTICA refere-se, no entanto, é produzido graças ao não senso, ao mito, e não ao modelo. O prefácio ainda conjuga Platão a Protágoras, o ideal ao erro. A realidade superior, acessada por supra-senso, tem graça

²⁶ Chklovski observa que a singularização é “a base e o sentido único de todas as adivinhações. Cada adivinhação é uma descrição, uma definição do objeto por palavras que não lhe são habitualmente atribuídas” (EIKHENBAUM, 1978, p. 52).

²⁷ Huizinga defende em seu *Homo Ludens* que a situação humana é supralógica porque o jogo existe. “Se brincamos e jogamos, e temos consciência disso, é porque somos mais do que simples seres racionais, pois o jogo é irracional” (HUIZINGA, 1993, p. 6).

como efeito produzido na surpresa de superação dos limites do bom senso. Assim é que as diferenças dão ocasião à diversidade de efeitos em que os sentidos se produzem como numa “colcha de retalhos” (NOVIS, 1989, p. 22).

Os minicontos sobre nonadas e prefácios lúdicos como surpresas e obstáculos, segundo Novis (1989, p.23), desconcertaram a recepção por excesso humorístico. Uma dessas inovações desconcertantes são os índices de leitura e releitura em ordem alfabética intercalada pelas iniciais do nome do autor. À “impessoalidade do critério alfabético contrapõe-se a máxima personalização” (NOVIS, 1989, p. 112). Para alguns estudiosos, essa ordem representou “um mero exercício lúdico”. Para Novis, a sugestão do dicionário e da enciclopédia como instrumentos que orientam a leitura. As histórias correspondentes às iniciais do nome do autor tematizam a questão do nome próprio e da identidade. Aparecem logo após “Intruje-se” em que, por relações entre elementos do conto a traços da biografia do escritor, Novis associa o nome do personagem Ladislau à presença biográfica do autor (NOVIS, 1989, p. 39-40).

Também *Tutaméia* é um jogo de moedas intercalado aos contos, conforme as ilustrações que aparecem no final. Alternam as faces da moeda em que de um lado figura o signo do escritor e do outro a insígnia do níquel grego²⁸. O valor grego é outra pista que filia esta obra a uma tradição ocidental de pensamento iniciada na antiguidade grega. Por não senso, esse jogo de moedas sugere o valor extraordinário da “nica” ou “preço vil”. Trata-se de um jogo de moedas que se não abole o acaso estrutura o sentido, dada a alternância regular das faces. A previsibilidade dos lances coincide com a do retorno. Também as origens das palavras “aletria” e “hermenêutica” são árabe e grega, oriental e ocidental (NOVIS, 1989, p.35). Uma das temáticas que Novis estuda diz respeito aos contos sobre ciganos, orientais. As duas faces da moeda ou do mundo são mais indícios de que *Tutaméia* é organizada segundo as cardeais de um cosmo movente, de sentido sondável e reincidente. “Antiperipléia”, o primeiro conto, já identifica o princípio dos contos com a proposta do retorno. “Zingaresca”, o último, se assemelha a um grande painel” em que “os outros contos parecem quadros miniaturizados”. Personagens e temas, de vários dos contos, inclusive o cego de “Antiperipléia”, apresentam-se em “Zingaresca” em “tom de *gran finale*, de apoteose” (NOVIS, 1989, p. 57).

²⁸ Devo essa observação sobre o jogo de moedas, como que a cor vermelha da capa simbolize a matéria, à conversa com Ana Maria Bernardes de Andrade (2004) que analisa essas e outras pistas em sua dissertação sobre “A Velhacaria nos Paratextos de *Tutaméia* – Terceiras Estórias”.

De modos diferentes, o fio narrativo é diluído em “Arroio-das-antas”, “A vela ao diabo” e “No prosseguir”, em que “nada acontece”, conforme observa Novis (1989, p. 22). A partir dessa conclusão de Novis, reafirmamos que a estória difere da anedota também por essa propriedade de explorar a própria palavra como ato diverso da mera ação do herói. Assim, o modo como a narrativa faz sentido não coincide com a imitação das ações dos personagens. Essa ausência estranha de acontecimentos demonstra que os efeitos podem ser produzidos por causas desprezíveis do ponto de vista anedótico. Essas outras causas ficcionais, mais sutis que a lição dos acontecimentos, sugerem a necessidade, por exemplo, de estratégias como onisciência do narrador ou dos jogos para a projeção do supra-senso.

Vera Novis levanta duas hipóteses para o desinteresse da crítica por *Tutaméia*, de 1967 a 1989. Atribui a primeira delas à monumentalidade de *Grande Sertão: Veredas*, diante de que os minicontos das *Terceiras Estórias* pareceram uma involução. A segunda explicaria um desconcerto causado pelo “conjunto desigual” de contos e prefácios ou “colcha de retalhos”: quatro prefácios, o humor considerado excessivo, a tenuidade do fio narrativo (em “Arroio-das-antas”, “A vela ao diabo” e “No prosseguir), dois títulos nos dois índices de leitura e releitura, além de “um glossário que arrola palavras não utilizadas no texto” (NOVIS, 1989, p. 22). As inovações estruturais, num primeiro momento, pareceram excessivas.

2.1.2.7 Araújo (2001)

As Três Graças reserva um capítulo para os prefácios de *Tutaméia* muito proveitoso ao leitor que se interesse por aproximar-se das inúmeras referências das tradições filosófica ocidental e literária, com que o autor dialoga, contando com um texto de apoio. Também neste trabalho encontramos a definição de *humour*, já mencionada como “a seriedade escondida sob a aparência do cômico” (ARAÚJO, 2001, p. 18). Um exemplo de *humour* é o tom proverbial tantas vezes utilizado como estratégia de camuflar seriedade no momento de infração ao lugar comum por provérbios subvertidos em não sentidos. Em geral, temos preferido a palavra humor, ainda que o termo de origem inglesa seja mais apropriado à discussão por ser o elemento original da economia poética. De modo geral, o humor de *Tutaméia* difere da comicidade pura. Mesmo quando faz rir, a graça produz-se mais pela sutileza da proposição e os efeitos, explosões justapostas, exigem paciência e concentração. O *humour* seria uma implosão dada como explosão,

tendo em vista que o externo e o interno encontram-se também no infinito? Ou rir para dentro desencadeia sérias ressonâncias? A palavra *humour* associada a essa seriedade escondida sob o cômico foge de nosso domínio. É o único estrangeirismo dentro daquilo que temos considerado a economia poética. *Tutaméia* não nos parece cômica, sendo graciosa, nem séria, sendo generosa como mecanismo de produção de sentido no nada. Certamente *humour* sofre também um deslocamento semântico ao circular dentro da integridade dessa poética.

Tutaméia representa uma quebra formal com o restante da obra de Rosa e uma continuidade temática. A própria noção de nonada, *tutaméia*, retoma-se de *Grande Sertão: Veredas*, como um aprofundamento (ARAÚJO, 2000, p. 12 e 40). Parece-nos que as quebras são uma constante em *Tutaméia*, a começar pelas inovações estruturais até o predomínio das diferenças entre os tratamentos que cada conto dá a aspectos narrativos recorrentes como as situações limite iniciais e os enredos surpreendentes passo a passo com final inusitado. As relações da quebra com a previsibilidade, do caos com o cosmo, da diferença com a semelhança, do não senso com o sentido processam a própria modernidade. Araújo observa que o romantismo marcou a passagem da noção de homem como “natureza eterna” pertencente a um sistema de pensamento metafísico para a de uma “natureza histórica, empiricamente dada, a ser observada e estudada em sua individualidade, por métodos semelhantes aos métodos das ciências exatas, e sobre a qual sistemas de pensamento não mais metafísicos devem se apoiar” (ARAÚJO, 2000, p. 61). Que os heróis dos contos não tenham profundidade psicológica nem sejam destacáveis do cosmo a que sua vontade se afina resulta no efeito de um acaso que rege tudo na estória. O desconhecido retorna como estímulo ao pensamento para além dos limites da razão. Mesmo o não senso não se dá apenas como abstração na estória, sugerindo sempre o mistério como uma das engrenagens dos destinos. A história não é desprezada, tendo em vista que uma referencialidade indireta ao sertão também é comunicada e o nome do autor perfura o círculo alfabético do cosmo. Apenas a “estória não quer ser história” (ROSA, 1979, p. 4), o que também não a constrange à metafísica, já que a estória esquiva-se de ser pura negação da história, incorporada ao sistema *Tutaméia*, ao lado da afirmação ética da História.

Araújo afirma que Rosa “lê e relê, portanto, insistentemente o mesmo tema” da verdade e do erro, do real e da ilusão, identificando em Schopenhauer e nos primeiros românticos alemães “essa construção orgânica do erro/verdade [que] aparece como

reconhecimento irônico do erro enquanto erro, o que, por si, já dá passagem ao verdadeiro” (ARAÚJO, 2000, p. 69). Essa centralidade temática, erro/verdade, explica que as epígrafes de Schopenhauer sejam o princípio e o fim do conjunto. Também que o nome do autor incrustado no cosmo atualize o motivo romântico da expressão do eu e da ironia em estória e humor. A estória não é a expressão do eu, mas outra forma que liga a ficção à expressão da vida, não somente do autor como da multidão de anônimos por trás das formas sincréticas que servem de paradigma a sua poética. A palavra como ato é outro reconhecimento da necessidade universal, não somente individual, de expressão que os dicionários coroam com registro histórico. Assim, a expressão é desvinculada da personalidade do escritor. O humor difere da ironia por oferecer não um distanciamento crítico, mas a alteridade. Partindo dos princípios de relação verdade/erro rastreados em Schopenhauer e os primeiros românticos, *Tutaméia* apenas converge o sentido dessas oposições no infinito ou também anuncia o ocaso da modernidade ou chega a marcar, já, esse ocaso?

2.2. O PARADOXO E O MITO CONTRA A DOMESTICAÇÃO DA *MIMESIS*;

O primeiro parágrafo de *ALETRIA E HERMENÊUTICA* propõe, primeiro, a relação, de diferença e semelhança, paradoxal por vontade e dever, entre a estória, a história, a História e a anedota. O termo estória não seria facilmente traduzido por ficção sobre cuja acepção, segundo Costa Lima (1995, p. 51), a intolerância moderna intensificou-se. A legitimação moderna do discurso literário apoiou-se no “realce da figura do eu” (COSTA LIMA, 1995, p. 55) tomado como matriz da autonomia desse discurso. O estatuto autoral proporciona o controle²⁹ desse discurso literário remetido ao autor como origem. A menção freqüente a Aristóteles, por parte da crítica quando se acerca da referida introdução de *Aletria e Hermenêutica*, aproxima a estória do mito e a contrapõe à história.

Fica claro, portanto, a partir de tudo que dissemos, que o poeta deve ser um “produtor” não de versos, mas de estórias (*muthon*), já que é poeta em virtude de sua “representação” (*mimesis*) e daquilo que representa em ação (ARISTÓTELES apud ARAUJO, 2001, p. 78).

A diferença entre *estória* e *história*, de fato, remonta a Aristóteles (1995), cuja *Poética* reza que o poeta conta o que poderia acontecer,

²⁹ Essa noção de “controle” está desenvolvida na obra de Costa Lima *O Controle* (1989) pontuada por ele em *Vida e Mimesis* (1995).

construindo a verossimilhança a partir de verdades gerais, e narra uma única ação, ordenando organicamente as partes de sua estória; o historiador, por sua vez, refere-se somente a fatos ocorridos (sendo portanto menos sério e filosófico), e mostra várias ações ocorridas em um espaço de tempo, “ligado cada fato aos demais por um traço apenas fortuito” (ANDRADE, 2004, p. 66).

A *mimesis* é um meio eficaz de produção de sentido que não se prende à predeterminação de um objeto ou de uma realidade supostamente representável. William Nelson, em seu estudo *Fact or fiction*, teria assinalado a “permissividade dos tempos antigos” em que o relato (*story*) abrangia contos inventados. A partir do cristianismo dividiram-se as acepções de história para verdadeiro, ficção para o falso, e a alegoria “passava a desempenhar um papel de tolerância” (NELSON *apud* COSTA LIMA, 1995, p. 49). Essas distinções criam espaços seguros, de controle do sentido, para as formas da ficção e da alegoria, pois o engano é permitido nesses terrenos.

O jogo, de que o não senso é um instrumento, é uma estratégia capaz de burlar esse controle (COSTA LIMA, 1995, p. 49) de engano que se avisa, graça sem surpresa. Do modo como a entendemos, a estória roseana aproveitou também, sempre sem fidelidade controlável, a concepção aristotélica de uma história (*mythos*) em que a ênfase do sentido está não somente na ação como no próprio ato narrativo ao invés da glória dos heróis. Personagens marginais (cegos, órfãos, pobres, migrantes, desterrados, etc) são heróicos graças ao humor que desvia a tensão das situações limite para o jogo. A alegoria do mundo encena-se pela estória diversa de cada um que apresenta um ato de superação, semelhante ao que ocorre nas narrativas míticas. O destino de cada herói sugere um supra-senso superior às margens das situações limite em que os encontramos. Seus atos surpreendentes não são relegados à imitação do atraso. Fazem ver no sertanejo o homem e no homem o sertanejo. *Palhaço da Boca Verde* é uma estória cosmopolita em que os heróis terminam por ser, além de amantes graças a uma identificação de não senso, palhaços trágicos de erros decisivos, conforme veremos quando da análise desses contos.

ALETRIA E HERMENÊUTICA dialoga com duas atitudes diversas em relação à verdade: de um lado a hierarquia de luzes e sombras de Platão filtrando-as até o modelo ideal, de outro sua abolição por parte da poesia, dos sofistas e, depois, de Nietzsche. A verdade platônica restringia a *mimesis* à imitação para domá-la e submetê-la à filosofia “capaz de ordenar a hierarquia dos entes e o lugar das sombras” (COSTA LIMA, 2003, p. 25). No extremo oposto, a reversão do platonismo em favor do engano e da felicidade do

homem: a distância entre as palavras e as coisas, como o paradoxo dos sofistas que afirma a expressão do impossível e o real abolido de Nietzsche. Os sentidos impossíveis aproximam a *mimesis* dos jogos cognitivos da *poiesis*³⁰. O impossível encontra expressão no não senso. Uma forma que diz o impossível conserva sua autonomia como base para a formulação de todos os possíveis. O não senso é anterior ao sentido ou mesmo “o sentido é produzido, sempre produzido em função do não-senso” (DELEUZE, 2006, p. 75).

De acordo com Benedito Nunes (2003, p. XIII), na metafísica platônica as idéias imutáveis eram tomadas como modelo de um mundo supra-sensível de que o real seria somente a sombra. A autoridade acerca do verdadeiro caberia à seriedade da razão filosófica cujo disciplinamento da *mimesis* a afastaria das sombras, dos enganos da poesia e da ambigüidade do discurso mítico, assim como dos paradoxos dos sofistas. A condenação dos poetas e dos sofistas diz respeito a sua falta de seriedade com relação à *vontade de verdade*, mais tarde abolida por Nietzsche juntamente com o real. O não senso possui sentido em si mesmo, por isso sua potência mimética máxima tem sentido desitivo – esvaziador do real reconduzido à superfície da linguagem (DELEUZE, 2006, p. 31). São vários os exemplos de anedotas desitivas, cujo não senso ilustra o esvaziamento do real, em “Aletria e Hermenêutica”, como:

“O nada é uma faca sem lâmina, da qual se tirou o cabo...” (*Só que, o que assim se põe, é o argumento de Bérqson contra a idéia do “nada absoluto”; “... porque a idéia do objeto “não existindo” é necessariamente a idéia do objeto “existindo”, acrescida da representação de uma exclusão desse objeto pela realidade atual tomada em bloco”. Trocado e miúdo: esse “nada” seria apenas um ex-nada, produzido por uma ex-faca.*) (ROSA, 1979, p. 5-6).

Essa é uma série de não sentidos que produzem um paradoxo anedótico. Primeiro temos a formulação do impossível cujo sentido é significante. Em seguida, em itálico, esse sentido é objetivado por outra proposição significada, o que se re-propõe ainda três vezes. Logo depois, segundo outro não senso o não ser é por subtração. Ainda outro não senso, de novo em itálico, explica a particularidade do não senso genérico anterior. Independente da significação que determina sentidos, a lei regressiva de não sentidos produz sentidos desitivos da existência do objeto não existindo. Trata-se de um exemplo de não senso como lei regressiva que propõe séries com sentidos autônomos, independentes de

³⁰ Ainda é Benedito Nunes quem observa a igualdade humanística entre *poiesis* e a *mimesis* cuja semelhança dedutiva com o real não intenta fazer-se passar por ele ou naturaliza-lo (NUNES, 2003, p. XI e p. XVI).

significação (DELEUZE, 2006, p. 72), ou seja, jogos puros que dão existência ao impossível: quase-causas ou causas ou efeitos.

O *mythos*, “na *Poética*, sempre possui o caráter de relato, mais concretamente, de relato que se processa pela vivacidade da intriga, sendo, por conseguinte, uma ação que se desenrola pelo confronto dos agentes” (COSTA LIMA, 1995, p. 70). Não é pequena a semelhança entre essa descrição do *mythos* na *Poética* com a acepção de anedota assinalada por Rosa como, às vezes, um pouco parecida com o que a estória quer ser. Ao aproximar a estória da anedota, e assim da vivacidade lúdica característica da poesia, Rosa teria estendido o limite da *mimesis*, além da ação, até o jogo como ato narrativo. Propôs com a estória “teoria mais inclusiva”, a que conclama Costa Lima (1995, p. 70), que a aristotélica discriminação entre a ação e a lírica. Aristóteles evita condenar as imagens, líricas, contrariando Platão que se referia a elas como decalques do ideal. Em *Tutaméia*, a integridade da economia poética e a concentração narrativa criam condições para a projeção do supra-senso que um mau lirismo (característico por excessos de predicação, descrição e apelo dramático) diluiria. Na estória, a poesia se faz sentir graças ao jogo em que palavra é ato ou cada lance estrutura surpresas.

Concedendo que a ilusão da imagem seja depurável enquanto noção primária a partir de que se formula a enunciação do verdadeiro, a *Poética* dialoga com os sofistas rejeitados por Platão, sem por isso “aceitar a concepção trágica de Górgias acerca da incompatibilidade entre *logos* e *alétheia* (verdade)” (COSTA LIMA, 1995, p. 72 e 73). A concepção aristotélica de imagem é referida como uma luz em que o falso e o verdadeiro são indistintos, o que a contraporia ao pensamento a que deveria ser submetida em favor da enunciação da verdade (COSTA LIMA, 1995, p. 72 e 76). Ou seja, para Aristóteles, numa posição intermediária entre a de Platão e a dos sofistas, a imagem oferece um percurso até o verdadeiro. Para os sofistas entre o verdadeiro e o *logos* (palavra e razão) há um abismo. Os sofistas, revertendo o platonismo, teriam manifestado a impossibilidade de o sentido coincidir com o enunciado, com exceção do não senso (DELEUZE, 2006, ps. 70, 71, 261, 267). Górgias alerta: o sentido é perigosamente produzido a partir da reflexão que deve ser cuidadosa. A tensão é dissolvida na graça sofística na medida em que a dúvida apaixona-se pelo pensamento e sua potência máxima: paradoxo. Em *Tutaméia*, o mecanismo dos mitos ao mesmo tempo produz não sentidos e sentidos de supra-senso, sempre outros, ao invés de uma única idéia. O supra-senso não é uma imagem ou meio até o verdadeiro porque cada leitura lança outra luz, outro supra-senso. Ainda assim, o sentido é afirmado e diferenciado

da interpretação relativa ao intérprete. Trata-se do sentido das univocidades por que o pensamento e a sensibilidade deslocam-se ao outro. Já que tudo são símbolos do material, nessa “*nossa outra vida de alguém-túmulo*” (ROSA, 1979, p. 101), a alteridade oferece um trânsito através dos limites do intérprete e possibilita a transcendência como identificação e diferença em relação ao outro. Assim, cada leitura é sempre outra luz. O supra-senso é uma revelação impossível do sentido produzido graças à alteridade.

Os sofistas situam-se à margem da filosofia de tradição platônica que nasceu e perdurou combatendo a ambigüidade do mito em prol da útil hierarquização da verdade por um filtro que vai separando a luz das sombras. Quanto mais distante da luz, mais falso e condenado. O sofista Górgias difere o engano (*apate*) do falso (*pseudos*) (COSTA LIMA, 2003, p. 37): o primeiro é um ato prazeroso como positivo do intelecto e o segundo diz respeito a um valor ético. Devido às limitações do ser como de seus conhecimentos podemos nos tornar “joguetes” do discurso, tendo em vista que mesmo o engano, persuasivo e encantador, pode levar ao falso cujos perigos esclarecem a relação que o sofista Górgias estabelece entre persuasão (*peithô*) e poder. Como nos defender do poder persuasivo do discurso diante das ameaças de que o engano leve ao falso? Segundo Costa Lima (2006), Górgias se calou a esse respeito, ou pelo menos não temos acesso à sua opinião no que restou dos fragmentos. O engano poderia conduzir ao falso, mas para o sofista “se o engano persuade, ele não poderá ser falso” (COSTA LIMA, 2003, p. 39), pois esse convencimento opera-se por encanto favorável à ampliação dos sentidos.

Os paradoxos ou “paixão do pensamento” (DELEUZE, 2006, p. 77) são jogos cujos efeitos enganam por mecanismos enigmáticos irreduzíveis a uma proposição analítica. Segundo Costa Lima, este é o suposto impasse que Górgias antecipa quanto ao discurso sobre a experiência estética: “o próprio dela é impedir o discurso sobre seu supremo objeto” (COSTA LIMA, 2003, p. 39). A mudez de Górgias quanto à indistinção entre verdade e engano diz respeito às impossibilidades de conhecer e comunicar. Decorre daí o privilégio que o paradoxo encontra entre os sofistas como “instrumento de análise para a linguagem e como meio de síntese para os acontecimentos” (DELEUZE, 2006, p. 9). O paradoxo desenvolve sentidos de não senso simultaneamente opostos cuja superficialidade abrangente contraria pressupostos ideológicos ou políticos que impõem sentidos únicos e excludentes por senso comum. Por essa ambigüidade do paradoxo, ele só pode ser traduzido por outro paradoxo. A *mimesis*, por também produzir sentidos indetermináveis e ser a tradução de si mesma, assemelha-se ao paradoxo.

O “primeiro âmbito de atuação da mimesis”, pré-platônico, foi de “feição propriamente ética” e eficácia medicinal: a cura, por meio da catarse, era verificada como “liberação do medo, provocada pela influência mágica da música e do ritmo, no metabolismo” (KOLLER apud COSTA LIMA, 1995, p. 64). Os gregos estavam de acordo quanto às implicações éticas do conhecimento viabilizado pela *mimesis*. Górgias, de modo otimista, admoesta a uma reflexão longa e desconfiada no tocante às suas próprias palavras, que não poderiam fazer a verdade aparecer pura e clara (COSTA LIMA, 1995, p. 73). Platão parece ter querido domesticar a *mimesis* em favor da República a ser construída³¹. Aristóteles contava com a “intervenção do homem da *theoria*, do filósofo que bem enuncie o que ‘viu’ por sua contemplação” da imagem, da luz. Para Costa Lima, endossando o comprometimento ético da *mimesis*, esse homem da “*theoria*”, caracterizado por Aristóteles, “pareceria se situar em uma ‘terceira margem’” de onde o transitório revelasse a visão do eterno. O julgamento acessaria o sentido pressupondo a “essência-substancialidade” daquilo de que se fala, conforme comentário de Cornelius Castoriadis (apud COSTA LIMA, 1995, p. 75). Em *Tutaméia*, as implicações éticas da *mimesis* são mantidas, principalmente no tocante ao modo como a alteridade é também valor de uma prática social. Ao invés de uma tentativa de domesticar a *mimesis*, os mecanismos do paradoxo e do mito fazem proliferar os obstáculos e as diferenças. A terceira margem deixa de ser a do revelador e passa a ser a da própria revelação. Assim, o autor finge retirar-se enfatizando o valor da palavra e, em momentos significativos, volta à cena para lembrar a historicidade de sua produção. Além de ocupar uma posição moderna, o autor oferece um antídoto ao controle em seu nome.

A dialética do sofista Górgias gira em torno das três teses: nada existe, se existisse não seria cognoscível, se fosse cognoscível não seria comunicável. A “índole paradójica” (GUTIÉRREZ, 1966, p. 19) dessas afirmações estimula os enganos do não senso, pois são os únicos sentidos que existem em si mesmos e por isso podem ser conhecidos e comunicados. O elogio do engano aproxima os sofistas da modernidade não pelo gosto pelo paradoxo, mas pelo valor da perspectiva.

³¹ Segundo Deleuze (2006), ainda assim, a sinceridade de Platão quanto à domesticidade da *mimesis* é suspeita de ironia no final de *O Sofista*. Platão mesmo teria preconizado a “reversão do platonismo”, sofístico-nitzscheana, a que Deleuze refere-se como abstração problemática da destituição das essências substituídas “pelos acontecimentos como jatos de singularidades” (DELEUZE, 2006, p. 56).

As hipóteses sobre esse curioso fenômeno tendem a considerar provável que a perspectiva seja um recurso para a conquista artística do mundo terreno, isto é, da realidade sensível. É característica típica de épocas em que se acentua a emancipação do indivíduo, fenômeno fundamental da época sofista e renascentista (ROSENFELD, 1969, p. 77).

Assim, a modernidade apropria-se do valor da perspectiva relativizando o sentido em relação ao indivíduo colocado em posição de conforto e indolência diante dos enganos, perreificante do controle crítico ou hermenêutico. Costa Lima chama a atenção para que a ambigüidade aristotélica tenha maior alcance que o elogio do “engano” por Górgias. A ambigüidade bifurca o pensamento acerca da *mimesis* a implicações, de um lado, na autonomia do poético por relações da verossimilhança com o necessário até, de outro, o interesse do público heterogêneo acerca da própria história (*mythos*) (COSTA LIMA, 1995, p. 92). A ordem do verossímil está aberta, na *Poética*, para as manifestações do necessário, a ser interpretado pelo homem culto, que contrarie sua aparência;

o homem culto, de posse da teoria do conhecimento que envolve a *Poética*, é capaz de dar razão, i.e., de assinalar a necessidade para aquilo que, do ponto de vista da verossimilhança, pareceria inverossímil. Que isso significa dizer senão que a razão vigia à distância? Confiante em sua capacidade de lidar com a imagem, permite-lhe, mesmo que incorra em paralogismos (*Poét.* 55 a 12), aos quais tolera pois sabe como explicá-los. A autoconfiança de *logos*, i.e., do filósofo, na força explicativa de seu sistema, faz com que admita o prazer do público (...). [O] homem da teoria sabe que o *mimemata* não se dirige de imediato a seus pares, sendo pois conveniente que, intelectualmente armado, se ponha à distância, como potente mas cauteloso guardião (COSTA LIMA, 1995, p. 81).

O sistema roseano não deixa de projetar a sombra do autor guardião sobre a economia de sua poética da estória. Ainda assim, com a alternativa de incorporação infiel de toda uma tradição filosófica, espiritualista e popular; o que desvia do ponto autoral o mergulho hermenêutico abrangido de ocidente a oriente. Além dos mecanismos do paradoxo e do mito, também a incorporação do absurdo dificulta que o necessário seja uma explicação controlável dentro dos limites da verossimilhança. Qual a necessidade, por exemplo, dos desfechos de “Palhaço da Boca Verde” ou de “Lá, nas campinas”? As estórias em que o narrador perde o fio, que atribuímos à necessidade de problematização da narrativa, quebram com a própria redução do paradoxo e do mito à necessidade. As desconexões e incoerências estimulam a teorização acerca do que seja a narrativa, já que a interpretação é surpreendida pelo absurdo sempre que procura uma necessidade para um desenvolvimento estranho do enredo. O não senso e o paradoxo são o elogio gorgiano do

engano cujos perigos são dirimidos pela iniciação do público ao poético: o lugar em que se operam as regras do deixar-se enganar. Nesse sentido deu-se a análise, por Heloisa Vilhena de Araujo (2001, p. 276-286), do conto “Uai, eu?”. Mesmo atenta à ambigüidade atributiva da pergunta ao doutor Mimoso e Jimirulino ou constatando que tanto um como o outro teriam errado onde não há erro, a intérprete não deixa de condenar: as supostas intenção do médico e falta de humildade do empregado quando da abstração e prática da idéia de justiça. Araújo absorve a noção do paradoxo sem desvencilhar-se da de representação. Faremos uma análise desse conto, adiante. Rosa estende seu sistema cósmico até o caos em que as armadilhas modernas desde a identidade do autor ao controle do sentido são dribladas graças ao humor. Com ênfase na produção de sentido, efeito do idealismo lingüístico amigo de Platão e na luta pela verdade como compromisso ético do investimento mimético herdado dos gregos, marcadamente de Aristóteles.

A estória toma por paradigma as formas sincréticas: a anedota e seus efeitos de superfície, as dificuldades de conhecer que abrangem as possibilidades surpreendentes da adivinha, e a reativação do instinto pelo *Koan Zen*. Os sentidos se produzem a partir da superfície, ou, não há sentido exterior à linguagem. “Em suma, o sentido é sempre um efeito. Não somente um efeito no sentido causal; mas um efeito no sentido de ‘efeito optico’, ‘efeito sonoro’, ou melhor, efeito de superfície, efeito de posição, efeito de linguagem” (DELEUZE, 2006, p 79). A concentração poética da estória investe no sentido ao desenvolver mecanismos que proliferam efeitos. Tal investimento na forma é também uma posição política: oferecer dificuldades ao controle do sentido.

Fazer do sentido o objeto de uma nova proposição, é isto ‘cuidar bem do sentido’, em condições tais que as proposições proliferam, ‘os sons tomam conta de si mesmos’. Confirma-se a possibilidade de um laço profundo entre a lógica do sentido e a ética, a moral ou a moralidade (DELEUZE, 2006, p. 34).

A graça, a surpresa e a intuição (NOVIS, 1989, p. 27) são os efeitos advindos do funcionamento das formas sincréticas paradigmáticas da estória e sua poética apresentada por ALETRIA E HERMENÊUTICA: respectivamente a anedota de abstração, a adivinha e o *Koan Zen*. Platão, defensor do erro e da culpa, condena o texto apócrifo à destruição, pois sem um autor a escrita torna-se *órfã* (RANCIÈRE, 1995, p. 9), não havendo a quem responsabilizar-se pelo que é afirmado nela. Apenas os discursos “didáticos”, exemplares, seriam legítimos na República de Platão. As formas sincréticas paradigmáticas da estória, desitivas, anônimas e populares, relacionam-se com a verdade e a tradição abolindo a

seriedade incriminável da intenção, pois a própria sobrevivência independente dessas formas orais legitima o interesse popular por seus efeitos de jogo.

Uma poética do jogo e da anedota conjuga os interesses pela inexauribilidade do texto aos do efeito aliciante de sua retórica. O jogo desarma a interpretação que toma o efeito retórico como ponto de partida para a prescrição. Qual a obrigação ética do jogador? Interessado no jogo, o jogador também se interessa acerca do sentido da própria história que a retórica estimula com graça. A vontade do jogador revela a ele sua própria História no jogo, ao invés de uma História monumental. “*Copo não basta: é preciso um cálice ou dedal para as grandes tempestades*” (ROSA, 1979, p. 12). O jogador pode esquecer-se ou desinteressar-se dos perigos do jogo? O texto roseano configura um jogador sem controle por uma concepção abstrata dos jogos de linguagem, que encara o mito à distância por indolência, ou do não senso como perfumaria. A inexistência do erro e a luta pela verdade são tematizadas, fabuladas ou anedotizadas pelo paradoxo *Tutaméia*. O mecanismo dos mitos faz essa verdade temática, o não senso, circular em favor da transcendência ou da alteridade. O perigo dessa combinação não aponta saída ao fim de adornos lingüísticos valorizados por um leitor cultivado no conforto da interpretação segura. O leitor cultivado, para quem a literatura é adorno, conserva a própria posição e não se dá à alteridade.

Contra a autoridade do crítico que pretende ensinar aos leitores como devem ler, “o único caminho viável parece o de criar obstáculos entre a indispensável experiência estética e o juízo que se venha a formular sobre ela” (COSTA LIMA, 2003, p. 61). Para Costa Lima, a análise crítica autoritária parte das “pré-noções orientadoras” do analista que se abstém do julgamento da obra em favor do juízo sobre ela cuja racionalização implicaria numa transparência que tornaria o entendimento dela desnecessário e a apreciação impositiva. Desse modo, a inexistência de uma literatidade torna possível a autonomia textual e que cada leitura seja outra. “O próprio da arte verbal é ‘fingir’ uma alteridade, como maneira de seu feitor – palavra que engloba tanto o autor quanto o leitor – saber-se a si pelo drible das resistências oferecidas pela censura do *ego*” (COSTA LIMA, 2003, p. 62). A *mimesis* permite a “feitores” de situações históricas diversas compartilharem sentidos que ampliam o autoconhecimento para além dos limites dos quadros históricos cuja interpretação também é enriquecida e humanizada.

Na dobra dos índices, a outra leitura ilumina “sob luz inteiramente outra”, conforme a epígrafe do primeiro índice. Que a luz seja outra a cada leitura implica que as relações entre os prefácios e os contos não projetem uma luz essencial por analogia. Assim,

o supra-senso livra-se de fixar a representação de uma verdade que as leituras confirmariam. Ao contrário, o supra-senso ilumina o jogador conforme os efeitos diferentes do jogo. A autonomia textual é também a de cada luz a cada outra leitura. Desse modo, a autonomia do texto movimenta a iluminação. O texto vale por si como apresentação do movimento do mundo, por *mimesis*. O jogo não é o mundo do jogador. Atraído pelos efeitos da anedota, formula-os como sentido. Encenando situações-limite, universalmente reconhecíveis (o perigo, as interdições, a sujeição, a orfandade, etc), a estória assemelha-se à anedota graças ao valor principal do ato. O sentido deve-se ao valor das práticas, desde as referências desprestigiadas e prestigiadas até as temáticas universais sugerindo as diferenças entre os homens por causas materiais, não essenciais. A ambigüidade valorativa do ato é textual e histórica, autônoma e ética.

Para Platão, o real visível é constituído por um jogo de luz e sombras, respectivamente a verdade e o falso, que são as imagens. Dado o conhecimento insignificante do imitador acerca daquilo que imita, para o filósofo o jogo das imagens (*eidola*) é uma brincadeira indigna de pessoas sérias. A *mimesis* é interpretada por Fink como “‘irrealidade’ constitutiva do jogo” (*apud* COSTA LIMA, 2003, p. 40), por isso Platão precisou domesticá-la reduzindo-a à imitação que caracteriza a tradição clássica. A filtragem da mistura empírica de luzes e sombras vai se dando no desenvolvimento da filosofia platônica que as hierarquiza até chegar ao modelo. De modo oposto, para os sofistas tudo são luz e sombras, tudo é simulacro apropriado ao paradoxo. O ocidente foi persuadido pela seriedade platônica devido à sua promessa utilitária identificada ao bem, mais afim a nossos valores que a agradabilidade do jogo condenada juntamente à retórica como frivolidade. “O real é sério e exige de seu porta-voz, o filósofo, que se contraponha à irrealidade do jogo, infantil, brincalhão, hiato da gravidade” (COSTA LIMA, 2003, p. 41). A filosofia pertencia aos poucos cidadãos livres que dela se ocupavam e a que dedicavam seu ócio, ao passo que os jogos retóricos eram agradáveis a mulheres, crianças e escravos. O discurso do filósofo grego é sério, “diz sempre a mesma coisa”, enquanto os retóricos e poetas mudam sempre de opinião, pois os sentidos produzem-se por jogos (DELEUZE, 2006, p. 31). A utilidade do modelo platônico e a ludicidade da retórica sofística são os pontos mais alto e mais baixo da hierarquia da forma assemelhada às práticas sociais.

Inconclui-se o erro de Platão? Platão teria sido irônico ao filtrar o modelo por meio das divisões que vão das sombras à luz, em prol da utilidade hierarquizante desse espectro induzido de condenações a projetos? Não há o modelo: conjunto de espectros. Não há a

verdade: conjunto de enganos que não são falsos se persuasivos e encantadores. Os sentidos do azar, dos acasos e dos acidentes não podem ser eliminados por bom senso, o que prova sua ineficácia. Os não sentidos estimulam o jogador à produção de sentidos que desarmam as arapucas do falso recobertas de senso comum.

O próprio sofista é o ser do simulacro, o sátiro ou centauro, o Proteu que se imiscui e se insinua por toda parte. Mas, neste sentido, é possível que o fim do *Sofista* contenha a mais extraordinária aventura do platonismo: à força de buscar do lado do simulacro e de se debruçar sobre seu abismo, Platão, no clarão de um instante, descobre que não é simplesmente uma falsa cópia, mas que põe em questão as próprias noções de cópia... e de modelo. A definição final do sofista nos leva a um ponto em que não mais podemos distingui-lo do próprio Sócrates: o ironista operando, em conversas privadas, por meio de argumentos breves. Não seria necessário mesmo levar a ironia até aí? E também que tivesse sido Platão o primeiro a indicar a direção da reversão do platonismo? (DELEUZE, 2006, p. 262)

A estória é platônica e anti-platônica, não dando ombros a Platão, mas sendo amiga. Reconhecendo-o pelo diálogo cuidadoso que estabelece com sua filosofia como pelo investimento na *mimesis* como jogo que fortalece o instinto do homem para a produção de sentido favorável à felicidade. No final da entrevista que concedeu a Lorenz, João Rosa é questionado sobre suas expectativas quanto ao futuro da América Latina.

Entre nós, não só no Brasil e não só entre os escritores velhos e os de minha geração, há muitos que justificam as maiores esperanças, e permitem que encaremos tranqüilamente o futuro. A América Latina tornou-se no terreno literário e artístico, digamos em alemão *Weltfähig* [apta para o mundo]. O mundo terá que contar (LORENZ, 1983, p. 96).

A contribuição fabuladora da América Latina talvez ajude a evitar a morte do velho mundo. “Seria triste, se em vez de vivermos juntos, tivéssemos de dizer uma oração fúnebre pela Europa”, nossa avó. “O século do colonialismo terminou definitivamente. A América Latina inicia agora o seu futuro. Acredito que será um futuro muito interessante, e espero que seja um futuro humano” (LORENZ, 1983, p. 97). Ao invés de comprometer-se com a determinação do que seja história, a estória desenvolve-se em outras direções, difusas. O jogo, exigindo outra leitura, ilumina o jogador, suas práticas do impossível e a História.

Nos primórdios da história grega, quando os poetas eram funcionários da soberania e serviam a comunidade dos guerreiros (COSTA LIMA, 2003, p. 10), suas relações com a verdade eram indiscutíveis, assertóricas e divinas, “a palavra é verdadeiramente concebida como uma realidade natural, uma parte da *physis*” (DETIENNE *apud* COSTA LIMA,

2003, p. 11), o que impossibilitava a filosofia acerca da *mimesis*. Somente com o avanço das instituições rumo à democracia, tanto Platão como os jogos paradoxais dos sofistas questionaram as relações entre a palavra e a realidade. A naturalização da palavra poética ratifica os lugares do poder mesmo quando pretende submetê-la a uma ideologia revolucionária, enquanto que o investimento em sua potência criadora, fundadora do real, o paradoxo, desestabiliza os discursos oficiais propiciando dúvida e reflexão. Ao invés de naturalizar a palavra para disciplinar a *mimesis* a serviço do doutrinamento do leitor, o investimento poético na forma ou no jogo é outro modo, mais eficaz, de cognição que oferece ao homem o senhorio da criação, estimulado por enganos.

A aporia da unicidade em *Tutaméia*: o sentido do infinito por um mecanismo e a organização do conjunto, como uma totalidade por um limite de livro. Ao invés do impasse, a circularidade do mito e a ambigüidade do paradoxo: o infinito e a totalidade do conjunto infinitamente divisível. Os sentidos de infinito e finito produzem-se como efeitos, já nos índices de leitura e releitura. A ordem alfabética e as posições quase coincidentes do início com o fim ordenam o ciclo, sugerindo que o retorno não seja o do mesmo. O fim não coincide exatamente com o princípio graças ao valor reiterado das unicidades. O infinito dentro do finito ou o supra-senso a partir do mecanismo dos mitos e do não senso. As diferenças, no tratamento das temáticas comuns e na demonstração da economia poética nos contos, dificultam as relações causais. O fim isolado não explica o princípio, o supra-senso é sugerido no desenvolvimento. As surpresas são uma constância, não apenas relativas aos desfechos de heróis vencedores na adversidade, como ao próprio estranhamento sintático. Suzi Sperber chega a interpretar os contos em que o narrador perde o fio e as desconexões semântico-sintáticas como indícios de uma “realidade de *Tutaméia*”, que sendo “incompleta, niilizada, transforma-se na irrealidade existencial” (SPERBER, 1982, p. 106). A irrealidade existencial é um dos temas de ALETRIA E HERMENÊUTICA. Já tendo apresentado os termos principais de sua economia poética na página inicial (*estória, história, História, anedota, poesia, transcendência, graça, humour, comicidade, alegoria, verdade* e a síntese anedotas de abstração), o autor sugere o não senso como instrumento de acesso ao supra-senso, a realidade superior a que referira (ROSA, 1979, p. 4). O destaque, por falta de destaque gráfico, é para os arquivos ameaçadores na tradição aristotélica: o humour e as anedotas de abstração. Também a

trindade dos sentidos da graça, a que salva universalmente e não por merecimento³². Talvez em resposta à história do Brasil, também, a contrapelo. Fazendo um balanço de seu anterior *Caos e Cosmos* na introdução a *Signo e Sentimento*, Sperber considera o sentimento do efêmero e o anseio de salvação como uma marca da formação do brasileiro que permanece no meio rural:

O Brasil pré-histórico, pós-histórico, a-histórico que Rosa delinea, graças ao rastreamento das bases espirituais do povo, apresenta fundamentalmente as características mais antigas e permanentes do povo rural, cujo sentimento do efêmero é a mais forte das marcas. Tentei mostrar ainda que o sentimento do efêmero (correspondente a uma situação de convertidos) reforçou o anseio de salvação (que está presente em todos os textos e tendências espirituais aceitos e praticados pelo povo brasileiro). Este anseio de salvação corresponde a uma situação definida do brasileiro desde o século XVI, já que os primeiros grupos humanos que para aqui vieram, segundo pude depreender das *Ordenações e Leys do Reyno de Portugal*, foram cristãos-novos (SPERBER, 1982, p. 2).

As iniciais do nome do autor intercaladas à ordem do conjunto alfabético, no índice, e a separação das posições crítica e literária (as estórias são contos no índice de releitura) na segunda leitura ratificam a história da estória. A modernidade encontra o mecanismo da ficção descontrolada, o mundo tem de contar³³.

Ao intercalar as iniciais de seu nome na ordenação do cosmo-texto, o autor o desarmoniza fazendo as vezes de elemento caótico. Ao invés de limitar com seu nome a ordenação do conjunto de textos, insere-o nela como diferença na periodicidade alfabética dos títulos. Também dessa posição, inferimos a autonomia poética e a neutralização da personalidade do autor que encara de perto a própria marca. Nonada. Problematizando sua pegada no texto, o autor personifica o efeito mítico de verdade revelada aos homens por um médium neutralizado. E quanto ao projeto histórico ou a utilidade da obra? Aceitamos essas noções do ponto de vista de que a literatura produz sentidos correlativos, graças à *mimesis*, ao movimento do mundo. Quando buscamos semelhanças entre tais noções (projeto/utilidade) e a imagem do autor, corremos o risco de postular verdades erradas, à nossa própria imagem. O que pode ser positivo, se relacionamos as marcas desse nome, que aparecem nos índices e nos contos, às dúvidas acerca de nós mesmos, da interpretação,

³² Veja-se o conto: “Reminiscção”.

³³ Refiro-me à frase de Rosa, entrevistado por Lorenz. “O mundo terá de contar”. As esperanças de Rosa quanto ao futuro, da literatura, pintam “um panorama que, no fundo, delinea todos os problemas, intelectuais da atualidade”. Ver as coisas no mundo é entender de literatura mundial (LORENZ, 1983, p. 96).

e do autor. Assim, praticamos o conhecimento do que nunca se desvela. Erramos e continuamos jogando. Vera Novis interpreta contos em que aparece o personagem Ladislau (*auter ego* do autor) identificado como tal a partir da relação entre os nomes dos personagens e elementos da biografia do escritor: “Intruge-se”, “Vida ensinada” e “Zingaresca”. Rastreia esses elementos em mais dois contos metalingüísticos em que há “projeção da pessoa do escritor”: “Curtamão” e “Retrato de Cavalo” (NOVIS, 1989, p. 24). A pessoalidade do nome combina-se à autonomia do texto, de modo que esses elementos biográficos antes sugerem o auto-reconhecimento crítico da própria historicidade por parte do autor do que traços de sua personalidade como valor. A predicação é evitada no texto em favor da centralidade do ato ou da palavra. Do mesmo modo, é evitada em relação a traços da personalidade do escritor, o que concorre para que o autor seja um tema entre outros, na miscelânea.

A aura³⁴, como o supra-senso, é mundana, uma produção do sistema literário. O humor dribla o controle operado pela rigidez de categorias como autor e obra, enquanto as hierarquias sintáticas e o dicionário são repensados. Se Deus está para a gramática (NIETZSCHE *apud* COSTA LIMA, 1995, p. 209) assim como a periodicidade alfabética está para a ordem do sentido, o nome do autor representa a desordem e o erro. Trata-se da concepção trágica de Górgias: o abismo entre o mundo e a palavra, uma ilusão favorável (COSTA LIMA, 1995, p. 73). Nesse caso, o abismo entre o sentido e o nome do autor. O autor marca-se antes como elemento caótico, aquele que erra, do que como origem do sentido. Também Nietzsche concebia o entendimento como a soma dos erros (COSTA LIMA, 1995, p. 193). O nome do autor é caos no cosmo. Ainda, em *Hipotrético*, a palavra marginalizada pela história oficial, anterior ao dicionário ou nunca reconhecida por ele como prática, é valorizada como prática do falante anônimo que atualiza a expressão. Desse modo, põem-se em movimento a língua e a história. O autor como o falante são a energia ou o humor que fazem girar os mecanismos do texto e da língua. Nietzsche desvia-se do problema kantiano da “introdução do sujeito transcendental no aparato cognoscitivo”, após considerar o “impor leis à natureza” como uma imposição de erros. Esse tangenciamento salva, primeiro, a transcendência de ser uma fonte de erros e, segundo, a ciência de ser sua sistematização. Admite a errância necessária à transcendência e propõe uma ciência atacando a “sede de generalizações” (COSTA LIMA, 1995, p. 199). Atentando para o particular e o diverso, reconhece a “multiplicidade dos erros”: tanto os

³⁴ Perdê-la na lama produziria sentido restrito a encontrá-la, de novo, na lama?

dos homens sérios como os da multidão e seus gestos apaixonados pelos efeitos da aparência. Veremos, na análise dos contos, que tanto os heróis como o povo são valorizados como produtores de sentido. A filosofia e a ciência têm na ficção uma aliada quanto ao reconhecimento das univocidades, devido ao valor das práticas sobre que o erro esclarece mais que a unidade do modelo.

A inexistência do erro postula que se encare a negatividade, entendida aqui como o nada, por meio do jogo de *é* e *não é*. Não basta aceitarmos que o erro não existe (e o erro existe), seguros de tratar-se de uma abstração que formula os sentidos, opostos complementares, do *não* e *senso*. Tal aceitação implicaria no controle daquele negativo como um conceito sem prática. No entanto, trata-se de um interesse prático, vitalício, no efeito desse jogo, de *é* e *não é*. Podemos reconhecer nele o humor por meio de que a alteridade torna-se possível num terreno “*imensa em confins vários (...)*” (ROSA, 1979, p. 3). Ao invés da angústia a graça. A outra leitura é também uma leitura do outro que *é* e *não é* o jogador. Trata-se de histórias de terceiros e de *mea ominia* (minhas tutaméias). O texto não é letra morta graças ao humor³⁵, que sugere a presença do autor. A autonomização da arte, como o estatuto literário, legitimada no século XIX criou o problema de sua disfuncionalidade. A partir desse incômodo, “a arte passou a ser reconhecida como expressão do eu ou de um coletivo em que o eu se incluiria, a alma nacional ou ainda de um estágio de uma certa sociedade” (COSTA LIMA, 1995, p. 203). Quando a história toma as formas sincréticas (anedota, *Koan* e adivinha) por paradigma ela universaliza-se. Ou seja, manifesta sua autonomia frente à expressão do eu, da época ou dos interesses da nação.

“A posição singular que Nietzsche ocupa no pensamento da modernidade deriva de haver reconduzido o problema da verdade à sua relação com a linguagem” (COSTA LIMA, 1995, p. 204). Além de constitutiva de nossa humanidade, a “invenção da verdade” é um erro investido “de uma função pragmática central”: material para especulações, as distinções de falso/verdadeiro e a hierarquia entre os falantes (COSTA LIMA, 1995, p. 205). Nietzsche ainda distingue a “invenção da verdade, uma necessidade coletiva de convenção, do esforço particular de convivência ou “dissimulação dos mais fortes”. Há ainda a metadissimulação em geral dos fracos. A função paradigmática do

³⁵ O romântico alemão Schleiermacher desenvolveu uma concepção liberal de hermenêutica, ou seja, avessa ao aristocratismo decorrente do suposto controle do texto por intérpretes eruditos. A interpretação é uma interpretação do outro percebido espiritualmente (COSTA LIMA, 1995, p. 172-174). Poderíamos compreender essa noção de hermenêutica como a captação de um humor.

“estabelecimento da verdade” é nossa proteção (somos animais desprotegidos), a “dominação de muitos por poucos” e o universo “coletivamente tomado” (COSTA LIMA, 1995, p. 206). O aristocratismos dessa posição pode ser facilmente acusado de justificar as hierarquias. Podemos tomá-lo de outro modo, nos desviando do protesto, como reconhecimento de sentido nas práticas sociais a cuja cognição a *mimesis* presta-se com eficácia. Ou seja, afirmar que podemos conhecer o modo como chegamos a ser o que somos indica que essas condições podem ser alteradas ou reproduzidas. Não naturalista, a *mimesis* resulta de uma escolha, consciente ou não, de um modelo prestigiado para fazer-se à sua semelhança axiológica (COSTA LIMA, 1995, p. 211-212). A *mimesis* tem “antes um caráter antropológico que inspirador de uma reflexão propriamente estética” (COSTA LIMA, 1995, p. 212). O prestígio das práticas sociais a que a forma remete é que empresta valores à arte que por isso pode ser considerada, fora de seu campo estrito, como conhecimento.

A alteridade implica numa leitura sempre outra porque as interpretações só coincidiriam se o texto fosse desvelável. Desse modo, a interpretação poderia substituir o texto cujo enigma seria apenas uma dificuldade até a mensagem. Ao invés disso a forma do jogo conserva sua propriedade de remeter à práticas diversas por cujo prestígio mapeamos os sentidos. Diante do impasse entre interpretar um sentido último ou silenciar, a teorização acerca da *mimesis* empresta os termos ao diálogo. O “impulso básico” da *mimesis* é a alteridade (COSTA LIMA, 1995, p. 254). Ou ainda: “a obra da *mimesis* desconhece uma camada semântica derradeira, idealmente passível de imobilizá-la em sentido” (COSTA LIMA, 1995, p. 255). A idéia de um mundo estável cuja camada semântica derradeira seria representável é alheia à *mimesis*. Esse sentido último tornaria-se objeto de manipulação controlada por “uma certa idéia de conhecimento” que toma o mundo como completamente racional (COSTA LIMA, 1995, p. 255). Assim, a *mimesis* opera outra idéia de conhecimento, em que o mundo não apresenta fundamentos estáveis, para dar conta dos excessos da palavra relativamente à razão (do *logos*) (COSTA LIMA, 1995, p. 254). O desafio da interpretação é considerar as diferenças entre a imagem da vontade do intérprete, sua História, e a formulação da máquina textual. A teorização acerca desses mecanismos ajuda a barrar o controle interpretativo que tome por valor paradigmas extratextuais: a) a adequação do texto a um sistema filosófico; b) a determinação de um posicionamento político ao invés da grande política da pele; c) a operacionalidade de um aparato conceitual particular. *Vida e mimesis*, de Costa Lima (1995), pontua aspectos

históricos da reflexão milenar acerca da *mimesis* contribuindo para a democratização de teoria que tanto aponta um panorama do pensamento sobre “arte” no ocidente como enfatiza sua validade como instrumento para análise das práticas sociais. A ênfase na *mimesis* como alternativa de aproximação de um objeto como o literário a partir da formulação de seu mecanismo apresenta riscos. O “textualismo contemporâneo” (COSTA LIMA, 1995, p. 253) é apresentado como um desses perigos, talvez por afastar-se demais da noção de que a *mimesis* também serve ao pensamento acerca da história em que a obra é produzida e em que circula. Nós mesmos temos tocado esses pontos problemáticos ao aceitarmos a leitura como iluminação. Decorre daí a necessidade de conciliar a negação insistente do substancialismo (sentido último do mundo ou do texto) com a afirmação da iluminação proveniente do exercício da alteridade. Assim, o que é revelado não é um estereótipo da história, mas outra perspectiva, nunca fixável nem definitiva, mais humana

36.

Para Nietzsche, o humanismo origina-se “nos acontecimentos que estão no início da modernidade”: o sujeito kantiano, a ciência positiva diferenciada da teologia como saber, a Revolução Francesa e o sinistro da arte romântica. Para Foucault, o humanismo faz do homem moderno o porta-voz da mensagem que nos libertará, uma metamorfose de Deus.

Se a idéia de homem pretendeu funcionar no século XIX humanista como a idéia de Deus havia funcionado na época clássica metafísica, se o homem considerado como sujeito de sua própria experiência e de sua própria liberdade é apenas e fundamentalmente uma metamorfose de Deus, Foucault ansiava pela criação de um homem que não tivesse mais nenhuma relação com esse Deus de que ele é imagem” (MACHADO, 2000, p. 85 e 106).

O mecanismo dos mitos dificulta o agenciamento do sentido: sua identificação a imagens fixadas para o autor ou a obra por relações de semelhanças interpretadas a partir de aspectos dos contos e dos prefácios. A estória é semelhante ao mito, ambos produzem

³⁶ Ao atacarmos a substancialização ou afirmarmos, com Costa Lima e Foucault, que não há referente direto, não sugerimos que o texto refira-se a nada. Não é o caso do enunciado referir-se a nada porque a própria proposição concede existência ao enunciado. A esse respeito é elucidativa a referência que Costa Lima faz a Foucault: “Caberá dizer [...] que um enunciado não se refere a nada se a proposição a que ele concede existência não tem referente? Antes caberia a afirmação inversa. E dizer, não que a ausência de referente traz consigo a ausência de correlato para o enunciado, mas que é o correlato do enunciado – aquilo a que ele se refere, aquilo que é posto em jogo por ele, não só o que é dito, mas aquilo de que fala, seu ‘tema’ – que permite dizer se a proposição tem um referente ou não” (FOUCAULT *apud* COSTA LIMA, 1995, p. 262).

efeitos de supra-senso materialmente projetados por engrenagens textuais. O autor privilegia a poética, em quatro prefácios, e a suposição da mensagem não prescinde das outras leituras pelo reconhecimento da dúvida e do perigo interpretativo como exigências dessa mesma poética. Desse modo, o homem por trás do texto, o autor, vai se tornando cada vez mais enigmático em favor da abertura do próprio texto, sem relativismo, mas uma re-significação materialista da metafísica. O relativismo é excluído pela evidência arquitetônica do texto que leva, paradoxalmente, ao irracionalismo e ao racionalismo, ao não senso e ao sentido, ao caos e ao cosmo, ao infinito e ao finito. O paradoxo afirma os contrários e apaixona o pensamento pela produção de sentido, ao passo que o relativismo é um indolente tanto faz.

A metafísica interpretável a partir dos efeitos de *Tutaméia* relaciona-se a toda uma tradição filosófica e espiritualista de que o texto apropria-se por adulteração. Essa interferência remete à imagem do autor seletivo dos elementos que dão integridade a sua economia poética. Interpretar uma opinião do autor encontra dificuldades nos contos: além dos jogos narrativos a predicação é mínima. Desse modo, o autor e a obra podem ser encarados como um índice de leituras cujos outros autores e obras compõem um teatro metafísico da história. Aderir a esse ou aquele elemento do heteróclito, sem considerar os demais, seria fixar uma metafísica para o texto. A hermenêutica tem antes dessa conquista, interminável graças às estruturas paradoxal e mítica, vasto material de estudo. A ambição autoral de potencializar percursos textuais para o sentido no nada identifica o criador ao autor, Deus como criação, de modo que a estória se historiciza. O projeto roseano de desembrutecimento humanista do homem conjuga-se a um reacionarismo³⁷ que, sem prescrever a verdade para a história futura, aproxima-se do presente ou do passado como produção humana e investiga as palavras por que se produziram os sentidos das práticas.

O “mistério geral” “envolve e cria” o microcosmo *Tutaméia* como leitura vitalícia do paradoxo: o não senso afim ao “Mito da Caverna” como mecanismo de projeção do supra-senso (ROSA, 1979, p. 4). O paradoxo destrói “o bom senso como sentido único [e o] (...) senso comum como designação de identidades fixas” (DELEUZE, 2006, p. 3). O platonismo e o anti-platonismo, a escova e a dúvida, numa relação paradoxal, ao invés de

³⁷ Refiro-me à fama de reacionário, que não desagradava Rosa, que explica a Lorenz que era um “reacionário da língua”. “Sou precisamente um escritor que cultivava a idéia antiga, porém sempre moderna, de que o som e o sentido de uma palavra pertencem um ao outro. Vão juntos. A música da língua deve expressar o que a lógica da língua obriga a crer. Nesta Babel espiritual de valores em que hoje vivemos, cada autor deve criar seu próprio léxico, e não lhe sobra nenhuma alternativa; do contrário, simplesmente não podem cumprir sua missão” (LORENZ, 1983, p. 88).

excluírem-se projetam o supra-senso que explode as hierarquias da verdade ao erro. O supra-senso, projetado graças à alteridade, oferece as mais diferentes perspectivas. O platonismo e o anti-platonismo: a escova e a dúvida. Quando propomos cada pequena questão como relevante, escovar antes ou depois do desjejum, dispomos o pensamento a ser luz onde a História é sombra? A História, como estado de coisas relacionadas pela vontade, é necessariamente obscura. Tendo em vista a desordem, o não senso, anterior à narrativa ou que os sentidos sejam pinçados da multiplicidade, o pensamento não ilumina apenas uma direção nem o faz de modo definitivo. O perigo estimula a dúvida. “O futuro são respostas. Da vida, sabe-se: o que a ostra percebe do mar e do rochedo. Imaginemos” (ROSA, 1979, p. 139).

Foucault afirma que para Nietzsche, no prefácio da *História da Loucura*, há uma estrutura trágica da História do mundo Ocidental – “o esquecimento e o ocaso silencioso da tragédia” (MACHADO, 2000, p. 26) ou a racionalização da tragédia e da morte. Contra “a recusa ou o esquecimento da tragédia”, a criação filosófica de Schopenhauer é saudada por Nietzsche como “renascimento de uma experiência trágica do mundo”. Ambos retomam a tragédia grega

que, durante determinado momento, possibilitou, pela arte, a experiência do lado terrível, tenebroso, cruel da vida como forma de intensificar a própria alegria de viver do povo grego, mas foi reprimida, sufocada, invalidada pelo ‘socratismo estético’, que subordinara a criação artística à compreensão teórica, ou, pela metafísica, que, como dirá depois *Além do bem e do mal*, cria a oposição de valores: bem e mal, verdade e ilusão etc (MACHADO, 2000, p. 25).

A subordinação do texto à compreensão teórica ou à metafísica não ocorrem em *Tutaméia*. A metafísica pressupõe a substancialização do mundo e da realidade superior que ele refletiria. Em *Tutaméia*, o supra-senso é produzido ou sugerido, não espelhado. Seria adequado falarmos em metafísica caso a percebêssemos também por um deslocamento semântico em que o mundo e a realidade superior são, respectivamente, entendidos como o sentido e o supra-senso. A teorização aproxima-se da anedota em cada prefácio problematizado como gênero. No primeiro, ALETRIA E HERMENÊUTICA, e no último, SOBRE A ESCOVA E A DÚVIDA, o autor pontua sua poética misturada à narrativa de ficção. O segundo, HIPOTRÉLICO, e o terceiro, NÓS, OS TEMULENTOS, são contos metalingüísticos que tematizam duas questões principais: o neologismo e o não senso como estratégias eficazes de produção de sentido. Tanto o neologismo como o não senso são obstáculos à cristalização do sentido pelo dicionário ou pelo bom senso. Assim,

neologismo e não senso não podem ser conformados a uma leitura irracionalista, já que o sentido não é descartado, mas expandido a partir do paradoxo e do mito. Termos dicionarizados, que aparecem em número muito superior ao de neologismos, ao lado de arcaísmos, sintetizam três tempos históricos: a) certo presente, de recorte generoso, dicionarizado em que se situa a máquina de linguagem montada pelo autor; b) o futuro potencial que todo neologismo prenuncia e que só o termo dicionarizado registra como prática histórica compartilhada por período e número de falantes significativos; c) o passado de cujas práticas o arcaísmo é registro. O neologismo frustrado, aquele que nunca chega ao dicionário, ainda afirma e sugere práticas sem registro histórico. O narrador recorre ao dicionário como registro de práticas históricas e ao neologismo como possibilidade aberta de sentido como de práticas unívocas. Não se recusa o sentido, produto de práticas históricas de cujo prestígio e desprestígio as palavras são portadoras. A *mimesis* produz sentido apropriando-se desses valores.

A *mimesis* favorece uma neutralização do autor maximamente personificado e despersonalizado, conforme a já citada Vera Novis (1989). Essa personificação equivale à integridade da projeção do ser na forma autoral. A personalidade apenas atualizou na história as potencialidades desse ser, de modo que traços biográficos específicos não silenciam aquela potencialidade humana em que todos podemos nos inventar. Ao mesmo tempo em que o autor projeta a sombra pessoal na autoria, essa sombra caracteriza duvidosamente os limites da personalidade do escritor. Nos prefácios, essa imagem da personalidade do escritor se define como jogo identificador da literatura à vida, evidenciando todas as diferenças, pois o autor julga lúdica a própria poética, com humor ou proximidade crítica. Seria o caso de nos perguntarmos por que o escritor teria feito um julgamento lúdico de sua poética no momento histórico em que a concebeu. O humor e a graça deslocam o valor do texto para o do efeito. Um projeto iluminador decorre das excelências da máquina textual? Um humanismo reacionário? Os prefácios são estímulos necessários porque nós, seduzidos ou escandalizados, corremos o risco de temermos excessivamente a interpretação, o que estagnaria o jogo? Se o lugar comum hipnotiza, a quebra das hierarquias em *Tutaméia* pode fazer as vezes de outro “risco-de-giz-de-prender-peru” caso nossa leitura conforme-se ao louvor da forma, jogo intocado, como desistência de seu sentido de risco. Interpretar é um risco paralelo a todos os outros que constituem a unidade da forma, elemento finito do infinito: “rendez-vous *das paralelas todas*” (ROSA, 1976, p. 12).

As outras leituras encontram em *Tutaméia* um índice de leituras de certa tradição ocidental escovada a contrapelo por *mimesis* ou História. Também a imagem do autor vai se formando cada vez mais como traço da História e mais duvidosamente da história do escritor. Rosa dificultava pistas biográficas, teatralizando uma postura sertaneja principalmente nas correspondências com amigos e tradutores. Ao mesmo tempo favorecia pistas intertextuais. A combinação dessas pistas processa uma imagem, menos do autor e, com abrangência de dicionário e enciclopédia, mais da história e da História. A interpretação se mostra um jogo em que o perigo vai se tornando cada vez mais favorável ao sentido, dada a integridade da economia poética. O sentido de uma experiência: a forma como mapeamento das práticas ou jogo como *mimesis*. A interpretação, se o erro não existe, teme o falso. Por outro lado, o não senso prolifera sentidos, com a vantagem de não oferecer profundidade, mas extensão ao mergulho hermenêutico. O irracionalismo atribuído à lógica do paradoxo exige do jogador flexibilidade, sagacidade, para processar os sentidos nas velocidades dos mecanismos; a) leituras lentas: da interpretação correlacionada à experiência do dever que a estória tem de ser contra a história; b) leituras vertiginosas: da proliferação de enganos, que inventam a vontade pelo jogo.

A proximidade da estória com a anedota coloca em questão o valor do efeito como indício retórico. Nisso implica que a estória não interessa apenas do ponto de vista de demonstração de uma habilidade formal/autoral. Ou que a literatura não é linguagem, mas é feita de fábula que produz sentidos por sugestão³⁸. Podemos mesmo reconhecer a atração do efeito como estímulo à teorização dos mecanismos dos textos roseanos que têm estimulado a crítica brasileira a especializar-se. A forma estória remete à prática popular da ficção reincidindo na semelhança eventual com a anedota como na paradigmática das

³⁸ Segundo Foucault, a literatura está no vértice da relação da obra com a linguagem e da linguagem com a obra. “Para dizer a verdade, não tenho o projeto de falar da obra, da literatura ou da linguagem. Gostaria de situar minha fala – que infelizmente não é obra, nem literatura – na distância, na separação, no triângulo, na dispersão de origem onde a obra, a literatura e a linguagem se ofuscam mutuamente; isto é, se iluminam e cegam umas às outras para que, talvez graças a isso, algo de seu ser venha sorratamente até nós. Gostaria muito que prestassem atenção a esse pouco que tenho a dizer, pois gostaria que chegasse até vocês esse vazio da linguagem que, desde que existe, no século XIX, não cessa de esvaziar a literatura. Gostaria, ao menos, de apresentar a necessidade de abandonar uma idéia preconcebida – idéia que a literatura se fez de si própria – segundo a qual ela é uma linguagem, um texto feito de palavras, palavras como as outras, mas suficientemente e de tal modo escolhidas e dispostas que, através delas, passe algo inefável. Parece-me, ao contrário, que a literatura não é, absolutamente, feita de um inefável. Ela é feita de um não-inefável, de algo que, portanto, poderia se chamar de fábula, no sentido rigoroso e originário do termo. Ela é feita em uma linguagem de ausência, assassinato, duplicação, simulacro” (FOUCAULT, 2000, p. 141).

outras duas formas sincréticas (adivinha e *koan Zen*) universais. Esse esforço de neutralização da personalidade do autor é uma das estratégias que estendem a configuração do leitor para além dos limites da crítica especializada. A edição que a José Olympio fez de *Tutaméia* evidencia, mediante a velhacaria nos paratextos³⁹, o interesse de Rosa no valor de circulação do livro. As edições da Nova Fronteira são a prova empírica de que a glorificação do autor é mesmo um controle diverso dos interesses, mesmo os manifestos, do escritor. Porque o valor de circulação do livro, monetariamente, é uma nica em comparação às repercussões potenciais de investimento tão generoso no efeito. Esperamos ainda ver a capa desenhada por Poty voltar a ser uma estratégia editorial de circulação dessa moeda *Tutaméia*. A figuração dos vários motivos sertanejos, que as estórias encenam, não é uma pista descartável. A cor vermelha do fundo indicando ambiguamente a passionalidade e materialidade do estar no mundo dá o tom da orquestração. Imaginemos que o povo gostamos de realmente comer brioques, ou aletrias.

³⁹ Refiro-me à dissertação “A velhacaria nos paratextos de *Tutaméia – Terceiras Estórias*” (ANDRADE, 2004).

3. A GENTE TEM DE TEMER A GENTE

3.1 O SERTÃO NO OCIDENTE: DA FORMA À PRÁTICA

O modelo europeu de modernização reproduz a racionalização da vida social que reduz o sertão ao lugar do atraso, tomando a “ciência como modelo de conhecimento sobre a sociedade e guia para seu aperfeiçoamento” (MURARI, 2003, p. 87). Na diversidade, destacamos o exemplo de Pajão, em “Como ataca a sucuri”, por meio de que sentimos uma nova proximidade do fato de que “o homem do campo vivia em condições muito semelhantes à do homem selvagem” (MURARI, 2003, p. 89). Pajão e seus filhos demonstram como a natureza, na história do sertão, “teria permanecido desconhecida e tão brutalmente explorada como a força de trabalho, enquanto continuavam estranhos, um ao outro, o homem e a terra” (MURARI, 2003, p. 90). No entanto, nem todos os sertanejos são como Pajão e o atraso é insuficiente para caracterizar a diversidade das práticas. Para citar um exemplo oposto, o personagem Jenzirico, de “Droenha”, demonstra extraordinária, mesmo anedótica, capacidade de sobrevivência no desterro na serra graças, também, a sua familiaridade com a natureza. O sertão serve como contraponto à barbárie moderna: uma tradição de pardos sem tradição, o nivelamento das condições materiais de produção por técnicas precárias, a relação sofrida com a terra, a exclusão pela violência e pelo latifúndio, o imediatismo das necessidades e o nomadismo. Veremos cada uma dessas características serem exploradas nos contos.

“De certa forma, Guimarães Rosa realiza a retomada de uma tradição naturalista, a que incorpora todos os procedimentos conquistados pela arte moderna – a pesquisa estética, a metalinguagem, a desestruturação da narrativa, a construção do narrador, etc” (TOLLENDAL, 1993, p. 22). Vai ocorrendo, de *Sagarana* a *Tutaméia*, uma desnaturalização entendida por Suzi Sperber (1976) como arbitrariedade do signo que remete ao signo. No entanto, trata-se de “ficcionalidade máxima” (TOLLENDAL, 1993, p. 25), ainda regionalista. Os enredos afins ao não senso e ao mito não chegam a caracterizar uma *antiphysis* (COSTA LIMA, 1980). A tradição regionalista desenvolveu-se num ambiente de estudo e discussão dos problemas sociais do país. Primeiro compreendidos, segundo o paradigma romântico, como a busca de uma “essência brasileira atemporal e transcendente”. Depois formulados pelo pensamento científico acerca da “realidade brasileira, daí em diante concebida sob as lentes da transformação social e da superação do

passado” (MURARI, 2003, p. 86). O regionalismo naturalista opôs-se à idealização romântica por meio de uma concepção de realidade esboçada a partir de traços gerais. Essa ilustração de quadros históricos tomava por material o “registro etnográfico” e o “desnudamento da natureza humana” pela ciência.

A estória conserva esse interesse pelas práticas regionais propondo a ficcionalização de mecanismos ilustrativos de formas arcaicas de produção de sentidos: o não senso e o mito. Os mecanismos do mito e do não senso servem mais como contraponto à modernidade do que como registro fiel do que seria o pensamento sertanejo. Um tal registro seria incoerente com o valor das univocidades. O atraso do sertão dá necessidade às formas arcaicas: mito e não senso. O paradoxo, série de não sentidos, provém do domínio dos mecanismos do não senso como instrumento sofisticado de especulação filosófica. Do arcaico ao civilizadíssimo, o mesmo mecanismo de não senso apaixona o pensamento. A economia poética é formulada a partir desses mesmos mecanismos que permitem uma transitividade entre erro e verdade. Os espaços e os personagens são relacionados por meio de uma forma anti-hierárquica que frustra as relações causais determinantes ou o lugar comum em favor da proliferação de sentidos. Desse modo, a estória foge à substancialização da realidade e do homem que vinha sendo realizada pela tradição regionalista. O sertão da estória pode ser compreendido por meio do que Costa Lima explica acerca do produto mimético:

Microcosmos de uma situação, ele sem dúvida se alimenta da matéria histórica, mas a configura de tal maneira que não identifica seu produto com sua matéria. Estabelecer tal identificação seria fazer da obra um simulacro de algo que se desenrolou e se encerrou. A *mimesis*, se ainda cabe insistir, não é imitação exatamente porque não se encerra com o que a alimenta (COSTA LIMA, 2003, p. 23).

“A vida também é para ser lida. Não literalmente, mas em seu supra-senso. E a gente, por enquanto, só a lê por tortas linhas” (ROSA, 1967, p. 4). Que a vida também seja para ser lida, por enquanto por tortas linhas, situa a estória de que modo na história desde a *República* ou no projeto humanista ocidental traduzido por civilização? A crítica tem se debruçado sobre o projeto estético; hoje já sentimos seus efeitos históricos⁴⁰. Ao

⁴⁰ A universalização do sertão agrega novos valores à própria geografia que empresta seu nome à obra, inclusive em termos turísticos, documentais, ficcionais, políticos, etc; vemos associar-se à origem do escritor o *status* da contribuição literária do autor. Além da projeção da imagem do interior do país, historiograficamente marginal, nos países em que a obra foi traduzida e mesmo dentro do Brasil, onde quer que haja desejo de semelhança, ou seja, onde quer que o sertão seja a História do leitor.

ficcionalizar a linguagem, a estória transcende a história até a História e transita livremente nos terrenos da filosofia transmutando as abstrações em humor, conforme a anedota de abstração. No pós-guerra, os desejos de transcendência e reflexão humanista encontram pistas na estória que, parecendo-se um pouco com a anedota, também deve ser a imagem paradoxal da História. Os prefácios pontuam questões sem prestígio filosófico, como a questão que dá título a *SOBRE A ESCOVA E A DÚVIDA*, de modo que o humor contrapõe-se ao tom trágico a que o nazismo, a guerra e o atraso do sertão não constroem a História⁴¹.

As questões filosóficas ocidentais universalizam-se paralelas às formas sincréticas. O sertão universal é o espaço predominante em *Tutaméia*, reconhecidas as ressonâncias metafísicas de sua diversidade, contando inclusive com personagens orientais, como o chinês de “Orientação” ou os ciganos. A estória “Palhaço da boca verde” é particularmente cosmopolita, adequada à temática do circo. “A vela ao Diabo” e “Se eu seria personagem” também são contos urbanos. Em alguns contos, como “Desenredo”, o sertão praticamente não se caracteriza, mesmo da maneira indireta como em outros se projeta por meio dos personagens e dos atos narrativos. O autor desdobra-se, em Paris, numa conversa com seu *auter-ego* no prefácio *SOBRE A ESCOVA E A DÚVIDA*. A universalidade deve-se inclusive a contatos entre personagens alegóricos de tempos históricos que poderiam caracterizar um a-histórico e o moderno, a exemplo de Pajão e Drepes em “Como ataca a sucuri”. O favorecimento da alteridade, graças ao mecanismo dos mitos, extrapola a referencialidade à época e ao território, ou o regional. A forma estória é coerente com a diversidade dos sertanejos cujas práticas marginalizadas pela historiografia oferecem maior liberdade ficcional para as relações paradoxais entre a estória, a história e a História. Ou seja, uma forma que remete a práticas, em geral, desconhecidas e em processo de desaparecimento favorece produção de sentidos que prolifera graças à forma que prestigia o que é referencializado. Esse sentido da forma ao valor da prática ficará claro nas análises dos doze contos.

A “modernização” do campo e o êxodo rural, conseqüente dela, reconfiguraram as condições de produção e sociabilidade. A estória permite o mapeamento de várias das características do lugar, que conservavam certa ancestralidade devida ao isolamento das populações do interior. Algumas das características do sertão permitem-nos mencionar a referencialidade que a estória oferece das práticas históricas: riqueza vocabular, hibridismo

⁴¹ Veja-se o conto: “Tapiiraiuara”.

da linguagem, a violência, as migrações freqüentes, a passionalidade, a insipiência das instituições controladoras, o pensamento mágico, as fabulações orais do povo, o caráter escravizador do trabalho com a terra. Também o sentimento do efêmero e o desejo de salvação atribuído aos contingentes de cristãos novos. A imagem do sertanejo como homem que cisma é histórica e reflete suas relações com a natureza e a técnica, cuja sabedoria ou precariedade, isolamento ou sociabilidade ficcionalizam-se variadamente de estória para estória.

3.2 ANÁLISE DOS CONTOS

Na análise dos contos, procuraremos demonstrar como o mecanismo dos mitos e o paradoxo foram incorporados nas doze alegorias do erro como limite do sentido. Cada um dos doze contos que selecionamos para análise alegoriza o erro, como limite do sentido, de modo a diferenciar a estória da anedota que lhe serve de fundo. Assim é que as reflexões que temos proposto até agora serão importantes para a análise, na medida em que ela utiliza elementos da economia poética entre outros termos e alusões a raciocínios que já desenvolvemos. O argumento principal é que a *mimesis* não se deixa domesticar graças às estruturas do mito e do paradoxo que impedem a determinação do sentido em *Tutaméia*. A superação da situação limite por erros que o herói figura reconduz às questões do erro e da forma estruturada pelo mecanismo dos mitos e pelo paradoxo. A dúvida é privilegiada tanto pela alegorização do erro como limite do sentido como pela combinação de estruturas que perpetuam a outra leitura. A dúvida capta o humor ou os efeitos surpresa em todo o desenvolvimento. Assim, analisaremos as diferenças entre humor e ironia, não senso e bom senso, estória e anedota, o povo e os heróis, ação e ato, em nossa leitura dos contos. A paráfrase é necessária na medida em que o modo como interpretamos a anedota produz essas relações de diferença por que pensamos os limites moventes do erro. Faremos análises parciais, relativas a esses aspectos de nosso interesse. O temor da gente deve-se à intervenção, à interpretação como errância pelos contos, na medida em que nossa História vai sendo iluminada por outra luz projetada com graça de “*mágicos novos sistemas de pensamento*” (ROSA, 1979, p. 3) que fogem ao controle.

O nome “aletria” designa um biscoito e quebra semanticamente com o que se segue a ele, “hermenêutica”, termo descritivo de uma prática erudita. Se pensarmos na aletria formando um não senso com a hermenêutica, como seu oposto complementar, por apropriação semântica, a erudição ganha em sensualidade, sertaneja e oral. A anedota

apropria-se do *status* hermenêutico. A eleição dessa forma popular, anedota, não dá vez ao proselitismo ou louvor ingênuo da sabedoria do povo, personagem que serve, em alguns dos contos, à diferenciação entre a aparência dos acontecimentos e o sentido, ou entre a anedota e a estória. Porque o povo apaixona-se pelas aparências, a onisciência narrativa nos sugere o sentido contraposto ao curto horizonte desses perus. As interpretações fabulosas atribuídas ao personagem povo servem de contraponto à univocidade que os heróis figuram como erros. Ao invés da paixão pelas aparências, os heróis percorrem todo o sentido: não erram e erram alegorizando o erro ou pondo em movimento o supra-senso.

As hierarquias, quebradas no nível sintático ou por contraposição ao bom senso, funcionam metaforicamente nas anedotas. Desde os Drães, o fazendeiro que ocupa o grau mais alto nelas, até os vaqueiros, entre guieiros e ponteiros, os sentidos das hierarquias são afirmados de modos diferentes. Entre os doze contos que escolhemos, em cinco os heróis ascendem socialmente: “João Porém, o criador de perus”, “Grande Gedeão”, “Lá, nas campinas”, “Rebimba, o bom” e “Vida ensinada”. Os heróis apresentam um comportamento unívoco em relação ao do povo, perus. Preferimos o termo “univocidade” ao invés de “singularidade” porque o primeiro acentua as diferenças em si mesmas enquanto o segundo parece remetê-las a um modelo, uma unidade, a que seriam análogas. Com privilégio das diferenças, a comunicação é valorizada e as narrativas anedóticas unem o fim à verdade do princípio ou ideal, conforme o mecanismo dos mitos. O não senso se produz a partir de uma justaposição de acontecimentos cujo resultado são efeitos de não senso sugestivos de quebras com as causalidades de bom senso. Dessas explosões, estendidas da anedota às quebras sintáticas ou ao vocabulário estranho, produzem-se os efeitos de supra-senso. Ou seja, o que não tem valor de uso é valorizado: o não senso anedótico, a forma como obstáculo ou jogo, e os arcaísmos. O supra-senso, valor da nica, da tutaméia, passa despercebido aos perus. Por isso, o jogo é necessário para esconjurar nossos perus ou desautomatizar. “*A estória não quer ser história*” (ROSA, 1979, p. 3). Trata-se de uma ordem mítica que tangencia o caos: a dos heróis que conquistam o reino da terra, errando. O supra-senso dá coerência à conquista e não à glória do conquistador. Nem todos ascendem socialmente, nem se trata de uma conquista desse tipo apenas. Órfãos, o bobo de fazenda, os desterrados, os prisioneiros, os feios, os isolados pelo atraso, etc, superam, em graus diferentes, as situações limite que pareciam determiná-los. Nem sempre por algo que reconheceríamos como mérito, mas por graça se salvam beneficiados pelos erros de todos. Não se trata de uma fixação de valores para os pontos diversos nas

hierarquias sociais. A conquista do reino da terra, que vemos em *Tutaméia*, diz respeito a diferentes práticas em que o valor principal é aquele mínimo que requer sutileza, para muito além do “círculo-de-gis-de-prender-peru” (ROSA, 1979, p. 4). Ou seja, se determinamos a interpretação do supra-senso que o mecanismo dos mitos sugere fixaremos também, como perus, nossos bicos no círculo. Assim, a paciência é⁴² e não é o método para a conquista do reino da terra por que todos ansiamos tanto? Definiremos quê sagacidade conduz ao destino heróico sem compreendermos que o humor nos diferencia dos heróis ou a história da estória? Ainda queremos a História. Então, outra leitura e outra luz são necessárias graças à afirmação do erro.

Em “Droenha”, há uma ordem social estabelecida e restabelecida pelos costumes do lugar que geram e eliminam os valentões. Em “Mechéu”, os fazendeiros aparecem como bons patrões capazes de inserir um desses bobos de fazenda nas relações de produção. Em “Os três homens e o boi”, há um triângulo amoroso em que a traição de um vaqueiro com a mulher do amigo assume um valor menor diante da amizade e da invenção. Em “Quadrinho de Estória”, a prisão liberta o herói do erro que o levou ao crime passional: não acreditar na liberdade. Em “Uai, eu?”, o narrador mata segundo um conselho mal interpretado do patrão, justifica-o e termina afirmando sua vontade de voltar a trabalhar para ele. Uma ordem é afirmada segundo as necessidades e perspectivas dos heróis de cujos erros nos aproximamos por alteridade. Não se trata de justificação da ordem, mas de um pensamento que nos aproxima dos sentidos que há nela. Ainda mais que essa investigação se dá por um não senso que alcança as univocidades, ao invés do bom senso que oferece apenas o raciocínio instrumental ordenador das práticas. Os erros dos heróis e do povo compõem a ordem indeterminada desse cosmo em que as hierarquias são evidentes até para um bobo como Mecheú. Careceria de sutileza um projeto que intentasse ensinar ao povo o sentido das hierarquias. A sagacidade, mirando o horizonte circular ou mítico do supra-senso, prepara o reino da terra enquanto a tolice reifica os falsos que

⁴² “Aqui tocamos num tema chave de *Tutaméia*: a sabedoria de ‘dar tempo ao tempo’ – a paciência. A paciência como método, como estratégia, que inclui uma ‘certa lógica’ e uma ‘certa matemática’, ainda que não reconhecidas de imediato como tal” (NOVIS, 1989, p. 51). Concordamos com Vera Novis acerca da paciência como método, e como tema recorrente em *Tutaméia*. Apenas achamos perigoso que os perus tomem-na como prescrição, a exemplo da receita eficaz de que trata uma das anedotas de *Tutaméia*. “E houve mesmo a áqüica e eficaz receita que o médico deu a cliente neurótico: ‘R. / *Uso int.* ° / Aqua fontis, 30 c.c. / Illa repetita, 20 c.c. / Eadem stillata, 100 c.c. / Nihil aliunde, q. s.’ (E eliminou-se de propósito, nesta versão, o ‘Hidrogeni protoxidis’, que figura noutras variantes.)” (ROSA, 1979, p. 7). Precisaremos recorrer a um especialista? O humor está na especificidade do vocabulário que os leigos não decodificamos.

determinam a infelicidade do homem. “Quadrinho de Estória” esclarece as diferenças entre a sagacidade do ato contíguo à contemplação e a curiosidade por interesse, a dos perus. Outros contos levam a essa mesma sabedoria: o sentido não está nos acontecimentos, pelo menos não até que o ciclo mítico se complete e o fim encontre a verdade do princípio identificado graças à onisciência do narrador. Decorre desses acontecimentos sem sentido aparente, para o povo curioso, o valor da sagacidade como reconhecimento das nicas que dão supra-senso à sutileza do retorno ou de um sentido completo com deixa para outra leitura. Desse modo, a recorrência da ascensão de heróis que vencem situações limite, em que o desamparo também é recorrente, identifica à história do herói o sentido do cosmo de que ele é elemento alegórico e ativo. O herói é o mito da superação que afirma o reino da terra. A sagacidade é identificada ao bem identificado à luta pela verdade. *Tutaméia* parece-nos um investimento na forma que conquista o reino da terra não por domínio, mas pela felicidade da invenção. O supra-senso da paciência, que é também o da indeterminação ou do desenvolvimento, tantas vezes reiterado nos contos, remete às relações entre a estória, a História, a história e a anedota, ou entre a palavra e a verdade. “A coisada que a gente vê, é errada...” (ROSA, 1979, p. 165), conforme o vaqueiro Zito, mestre do autor e poeta arcaico. Ainda assim, a afirmação do erro, ao invés da exemplaridade direta da fábula, afirma o sentido das práticas por um pensamento de superação: a esperança necessária para a conquista do reino da terra. Uma vez afirmado o erro, as estruturas do mito e do paradoxo garantiram a errância dos limites do sentido. O investimento na *mimesis* como empecilho à domesticação da forma põe em movimento o pensamento em razão das diversidades. Graças à *mimesis*, não se pode dizer de *Tutaméia* que seja otimista, muito menos pessimista; a esperança decorre da graça que há na luta pela verdade sugerida a partir dos supra-sensos.

3.2.1 “Como ataca a sucuri”: o humor além da ironia

Em “Como ataca a sucuri”, a anedota diz respeito a um visitante que chega com “ror de canastras e caixas, disparates de trens, quilos de dinheiro, quem sabe, até ouro”. Quem o recebe é Pajão, o pai de uma família de sertanejos que vivem uma situação de extremo atraso e isolamento. A visita de Drepes é motivada por seu desejo de confrontar-se com a sucuri. Os saberes do cidadão Drepes, cujo conhecimento acerca da serpente não parece ser da ordem da experiência, contrapõem-se à superstição daquele que o hospeda,

Pajão. Encontramos o primeiro numa posição de evidentes vantagem e ironia, desde o início. Drepes tem a técnica, a ilusão de domínio, a seu favor. Pajão e sua família poderiam ser reduzidos à rudez e feiúra, caso a perspectiva do narrador não fosse colada à deles, de modo a favorecer, por alteridade, a compreensão dos sertanejos isolados no atraso. A narração varia entre a onisciência da terceira pessoa e o discurso indireto livre aproximado da perspectiva dos de Pajão, responsiva a Drepes.

De um lado temos a família de Pajão, um homem rude que manca, zoomorfizado. Os filhos são semelhantes, pouco mencionados. A velha só uma vez, ao suspirar alto em resposta à provocação do visitante. Ele explicou irônico que o pó branco que vertia na comida e na água que lhe ofereciam era indicativo de “*qualquer veneno: formicida, feitiço, vidro moído*”. Essa família sertaneja é, sem dúvidas, medonha para o visitante. Com razão? Será que eles ofereciam algum risco? Ou seriam apenas os feios produtos do atraso? Parece-nos que a ironia de Drepes afronta Pajão e sua família. A ambigüidade narrativa não nos permite decidir se Pajão seria capaz de fazer mal a Drepes. No momento em que a bagagem de Drepes some, o que sabemos é que ninguém o agride. Supomos que a iniciativa de acionar ajuda por meio de um barômetro simulado como rádio não teria sido compreendida por Pajão e seus filhos. Parece-nos que eles são arcaicos demais para reconhecer um rádio. Primeiro por causa da suposição de haver ouro ou dinheiro na bagagem. Adiante, Drepes acorda com a notícia do desaparecimento de sua bagagem que é encontrada pela família no fim do dia. É suspeitável que quisessem quilos de dinheiro ou ouro. Não sabemos se roubariam. Caso a resposta seja afirmativa, devemos considerar que os instrumentos da bagagem não interessaram a eles. Também a descrição estranha de um “cego relógio” (ROSA, 1979, p. 32) com que Drepes conversava demonstra que se trata de uma família, sem dúvidas, arcaica, que reconhece somente a utilidade de técnicas primárias como a foice e o facão.

Drepes veio com a técnica e o conhecimento para o meio deles, querendo pescar. Trazia um burro cargueiro além do próprio cavalo. Pajão desconfia que ele portasse ouro. De que tempos provém essa expectativa? “Falava que seus camaradas também ainda vinham vir? Quê! Sem companheiro nenhum, parava era todo perdido, cá, nas santas lonjuras, fora de termo” (ROSA, 1979, p. 31). A diferença entre a superstição de um e o bom senso do outro evidencia a desconfiança recíproca, várias vezes reiterada. De um lado, os sertanejos, temerosos e ameaçadores, parecem não dispor de qualquer domínio sobre a natureza. De outro lado, Drepes, destemido e irônico, deposita na técnica e no

conhecimento instrumental toda a confiança na ilusão do domínio. A ironia de Drepes, que atribuímos ao domínio ilusório proporcionado pelo bom senso de razão instrumental, mostra um distanciamento crítico em relação aos sertanejos que impossibilita a interação. O humor aproxima e a ironia distancia. O narrador assume a perspectiva de Pajão que, sendo supersticiosa, é também fabulosa em relação a Drepes que alegoriza o bom senso e a ironia decorrente da ilusão de domínio. Essa opção narrativa é potencializada pelo humor que contrapõe a superstição à ironia de modo a dar relevo à fragilidade de ambas. Esse conto demonstra que a apropriação dos mecanismos do mito não redundava no elogio do pensamento mítico nem num alerta acerca dos perigos que a superstição oferece ao pensamento. O mito projeta o supra-senso, que ultrapassa o bom senso, favorecendo a alteridade por humor. A alteridade nos desvia dos impasses a que o bom senso conduz o pensamento: certo ou errado, primitivo ou civilizado, feio ou bonito, mau ou bom, valoroso ou não, etc. Graças à alteridade o sentido não é limitado à predicação. Favorecida pelo humor, a alteridade propicia a universalidade de sentidos que aproximam os homens pelo reconhecimento da humanidade a todos comum. A aparência de Pajão e sua família sem dúvidas não inspira confiança a Drepes. Viventes isolados que contam com as técnicas mais elementares do facão e da foice poderiam ser príncipes? Graciosos? Bem humorados? Seguros de si? A experiência dessa família com a natureza é arcaica: o conhecimento da natureza está no nível da superstição que precede o bom senso.

Drepes alegoriza o bom senso, a ironia e a ilusão do domínio técnico. O que resulta dessa superioridade de raciocínio é uma fragilidade ainda maior diante da natureza, se desprovido de amparo técnico. Pajão e sua família alegorizam o atraso, a austeridade, a superstição, a desumanização provocada pelo isolamento. No final, Pajão reconhece a razão de Drepes: *“Acho razão no senhor...”*. Não sendo capaz de apreender o sentido da utilidade técnica, dá razão a Drepes sem compreender a causa da vitória do outro sobre a sucuri. O não senso é que o bom senso também pode ser perigoso, já que a ilusão de domínio oblitera a consciência da fragilidade do corpo e constrange o pensamento à razão instrumental que reifica a ordem. O pensamento mítico, afim ao não senso, supera o bom senso em eficácia, complementando-o. A fixação do símbolo, como a sucuri diabólica, demonstra como a superstição é um entrave ao pensamento e um estímulo à fabulação. A superstição antecede o mito, pois carece de circularidade.

Sem sua bagagem, Drepes desespera. Chega a dar de sua comida ao cão deles que o auxilia no mato, o que é estranho para os hábitos da família hostil à natureza por

ignorância e uma imaginação que fabula a *sucruíú* como um “bicho dragonho”. Já de início, o temor que Pajão sente da natureza é contraposto ao destemor do visitante. Não nos surpreende, mas a Pajão, que no final a espingarda tenha sido vitoriosa contra a sucuri. Uma peculiaridade desse conto é que o final não surpreende. Pajão parece duvidar de Drepes até o final, parecendo não ter chegado a compreender que se trata de uma vantagem técnica. A família também não supera a superstição, contentes com o coro da sucuri. O visitante vai embora e deixa Pajão e sua família em condições semelhantes às iniciais com a diferença do “vivo adeus” (ROSA, 1979, p. 3). Essa empatia já seria um avanço da superstição à sociabilidade pelo reconhecimento do outro como benefício. O mito tem um papel fundamental para a empatia que favorece a passagem do nomadismo e isolamento para as sociedades. No final, Pajão fabula o nome da sucuri de “*sucruíú*” a “*sucuriju*” quando a encontra de “cabeça espatifada” (ROSA, 1979, p. 33). Ainda que a nova palavra, “*sucuriju*”, ainda não apareça na fala de Pajão, a mudança também sugere um avanço futuro em sua percepção. Acreditamos que essa nova perspectiva, mais sociável ou menos primitiva, avançará do neologismo “*sucruíú*” pra o sentido do termo dicionarizado “*sucuriju*”. Essa passagem do neologismo para o termo dicionarizado é a mesma do isolamento para a socialização. Atribuímos essa especulação à proximidade do narrador com o pensamento de Pajão.

O bom senso supera os limites da superstição, mas não para aqueles que continuam à margem dos avanços que a instrumentalização do raciocínio proporciona às sociedades. Sertanejos isolados não possuem o conhecimento milenar dos autóctones quanto à natureza nem foram introduzidos nela por um processo adaptativo. Deus é invocado pelos supersticiosos sempre em resposta aos perigos de que acumulam a natureza desconhecida. Por Drepes, como o conhecimento afasta o temor, de modo positivo: “Deus dê a todos boa noite!”. Assim, o mecanismo dos mitos produz efeitos opostos. Medo para o raciocínio débil de Pajão, que ainda não alcança as sugestões do mito. Destemor para Drepes. O mito encontra o não senso nos limites dos erros de Pajão e de Drepes. Se o atraso limita o pensamento de um ao medo, a ilusão de domínio fragiliza o outro. Medo e destemor conduzem ao erro, atrapalham o pensamento. O raciocínio mítico sugere uma esperança de superação pelo benefício do encontro do arcaico com o civilizado. Depois de passar pela situação de fragilidade, sem a bagagem e o animal, Drepes não sofre mal nenhum por parte de Pajão. Anulada a necessidade de defesa, a alteridade proporciona empatia quanto aos sertanejos para além da aparência do mal redundando no atraso.

A estória afirma a utilidade do bom senso e sua ineficácia quanto a situações que extrapolem a necessidade de proteção. Ao invés de desenvolver a trama na floresta, de descrever os poços e arredores onde Drepes pescava, o confronto com a sucuri nem chega a ser narrado, apesar de ser a expectativa principal da trama. A situação limite diz respeito ao encontro do primitivo com o civilizado. A descrição do bote da sucuri se dá na “voz guardada” (ROSA, 1979, p. 32) do próprio aleijado reproduzida pelo gravador, o que demonstra o interesse do visitante também pela superstição dos sertanejos. O bom senso nos protege em nossa fragilidade ante a natureza, mas ele é insuficiente quando se trata das diferenças entre os homens ou das dificuldades de socialização. O mito mostra-se mais eficaz, nesse sentido. O manco é claramente temeroso e raivoso ante tantas novidades e ousadias, seu antropomorfismo ilustra como, desde o corpo, os sentidos são produzidos. Impotente ante a natureza, o ogro é um sub-homem, tendo em vista que o homem pode ser reconhecido como projeto moderno de superação da superstição e da ignorância: “Aquele rude ente, incompleto, que sapejava, se arrimando, às paredes do casebre, no andar defeituoso, de tamanduá, já pronto para pesadelo”.

Assim como veremos em “Droenha”, o bom senso e as sociedades protegem-nos do embrutecimento a que seríamos reduzidos se não nos protegêssemos da natureza. Podemos regredir da civilidade à animalidade em pouco tempo, se formos expostos aos perigos naturais sem contar com recursos que nos defendam, o que demonstra que não podemos evoluir definitivamente de nossa fragilidade existencial. O jogo estimula o pensamento a conviver com o perigo. A *mimesis* promove um jogo em que a postura ativa do jogador o coloca em condições de produzir sentido no movimento. Se não há erro, ambas as perspectivas, do civilizado e dos embrutecidos, revelam aspectos contrários e complementares acerca de nossa humanidade devida aos saberes instituídos como amparo. O medo aproxima Drepes e Pajão. Drepes teme a família de Pajão que, por sua vez, teme a natureza. A diferença de domínio técnico torna-os mutuamente estranhos e hostis, e por isso seus enganos ainda mais perigosos. A superioridade técnica não tripudia sobre o atraso, ao contrário, sublinha o medo, seja do homem pelo homem ou pela natureza, que iguala o desamparo existencial de todos.

A anedota do confronto entre Drepes, vindo da cidade, e Pajão, um sertanejo isolado com sua família, serve de fundo para a problematização dos limites do erro. Não só dos erros mútuos de interpretação entre eles, que ocupam pólos opostos: o civilizado e o arcaico. A perspectiva de Pajão é valorizada pelo narrador por discurso indireto livre.

Assim, o sentido evidente da superioridade de Drepes, ou do bom senso, é questionado graças ao pensamento arcaico do sertanejo. A zoomorfização de Pajão demonstra que o pensamento arcaico não é elogiado pela eleição das estruturas não senso e mito como se fossem as receitas para uma era de ouro, passada ou vindoura. Os de Pajão não vivem em harmonia com a natureza, antecedem o domínio técnico e são temerosos. O erro como limite entre Pajão e Drepes serve de fundo à problematização do erro como limite entre o bom senso e outras formas de pensamento que produzem sentido de humanidade: o mito e o paradoxo. A dúvida é fundamental. Pajão era mau? Queria ouro? Roubaria? Nessa tensão, percebemos os limites de ambos. Graças ao desamparo existencial, o bom senso é necessário, mas insuficiente.

3.2.2. *Jenzirico: o herói na natureza;*

Em “Droenha”, encontramos o herói já na situação limite: o desterro e a soledade na Serra. “Jenzirico nunca imaginara ter de matar um homem e vir se esconder na Serra” (ROSA, 1979, p. 41). Já no parágrafo de apresentação, sabemos que o crime não foi intencional. Só saberemos que Jenzirico ~~tem~~ chegou a matar Zevasco, como supõe, no antepenúltimo parágrafo. Quase todo o conto trata de questões imediatas à sua sobrevivência, de que ele não descuida, mesmo imediatamente após o clímax, um momento de desespero provocado pelo desaparecimento de suas coisas, inclusive as roupas que havia tirado para tomar banho. Continua atento à necessidade de manter-se ativo também após o desfecho, em que é inocentado. Não há grandes acordes em torno desse desfecho, o valor é desviado das reviravoltas mirabolantes, concentradas em dois parágrafos, para a constância ativa do herói de que quase todo o conto trata. O humor dá relevo a seu instinto exemplar de sobrevivência, tanto na adversidade como na bonança. Não por acaso, já que tanto uma como outra, ou seja, tanto a evidência do perigo como sua solução não são decisivas no destino do herói, mas a capacidade de suspender essas avaliações da situação em nome da urgência de agir. Esse deslocamento do valor do desenlace para o do desenvolvimento coloca em questão os valores da revelação da verdade e do erro inevitável. Quando a verdade vem à tona, ela apenas dá coerência ao desenvolvimento e livra o herói de um destino de desterro. Então a verdade é valorizada como ponto de mudança no destino e a luta por ela é necessária. Mas, na maior parte do tempo é o erro que salva o herói, graças à sua inocência que reflete na orientação de seus

pensamentos, na imagem da natureza em que se projeta e na esperança de encontrar o quilombo onde seus semelhantes fugitivos plantariam “mandioca, milho” (ROSA, 1979, p. 42). Jenzirico é um herói exemplarmente ativo e que comete um erro após o outro, dando desenvolvimento a sua estória. Ainda assim, acaba por vencer a situação limite, no final do conto, graças a uma reviravolta do destino, o que descentraliza a posição do herói: aquele que erra e não aquele que detém a verdade. Ele erra e não erra, já que é favorecido pelos enganos que o resguardam do desespero. Quase todo o desenvolvimento diz respeito a situações de erro e superação de dificuldades imediatas. Assim, ainda que o desfecho descentralize a posição do herói, o desenvolvimento valoriza sua postura ativa como estratégia de evitar o desespero. Mesmo depois que a verdade é revelada e a situação limite é desfeita, Jenzirico mantém-se ativo, “ciente só de mais fortes fazeres” (ROSA, 1979, p. 44), o que reforça o humor que caracteriza a constância de seu desempenho na adversidade. O penúltimo e o antepenúltimo parágrafos concentram reviravoltas decisivas para o desenlace do conflito: Jinjibirro, igualmente desterrado por um assassinato de que era inocente, voltou tempos depois para vingar-se de Zevasco, morrendo assassinado por seu irmão Tovasco que acabou também assassinado. O herói pode voltar da Serra após um banho de sangue que extermina os valentões, Zevasco e Tovasco. Jinjibirro volta, vinga-se e é também assassinado. Antes, Jinjibirro fora igualmente desterrado por um crime de que era inocente, depois ocorre o mesmo com Jenzirico. Ambos foram incriminados por conflitos com o mesmo valentão, Zevasco. Acabam animalizados na Serra. Jinjibirro denuncia a provável imagem futura de Jenzirico. Uma diferença dessa estória em relação às demais é a descrição minuciosa da natureza, animizada graças à situação de isolamento e medo por desproteção. O isolamento, o corpo a corpo com a natureza e o medo são traços arcaicos de uma situação que ativa o pensamento mítico por que a natureza é animizada.

Rochedos, despenhadeiros, espinhos, pedregulho, a força do vento e os gaviões agourentos caracterizam a situação limite do herói exposto à natureza. O que o levou ao desterro foi o erro em torno de que a anedota desenvolve-se: imagina que teria tido de matar. Os outros erros são enganos por que Jenzirico vai se favorecendo enquanto duvida e enfrenta dificuldades imediatas. A anedota é quase toda acerca de suas ocupações quanto à sobrevivência. As reviravoltas concentram-se no desfecho: Jenzirico é inocente e os valentões foram exterminados. O que torna a paráfrase confusa é a semelhança sonora e anedótica entre os nomes dos personagens relativos a Serra – Jenzirico, Izidro, Jinjibirro – e os valentões Zevasco e Tovasco. Quando a verdade vem à tona, o herói se salva de ter o

destino de seu semelhante Jinjibirro. Ainda assim, o conto valoriza no desenvolvimento a postura ativa do herói, anterior e posterior à revelação da verdade. O valor da verdade é decisivo, mas o de favorecer a ação por engano é ainda mais forte, dada a constância das necessidades e a brevidade da revelação. Se Górgias não coloca limites na transitividade entre o engano e o falso, dando a deusa para que Platão o tenha acusado de favorecer a manipulação do homem como *joguete* do discurso, é porque desconfia da eficácia da determinação da verdade e elogia o engano, a errância do sentido, como favorável à vida. Não precisamos estar sempre cientes da verdade, nem o poder que a detém é determinante. O problema ético das relações entre o poder e a persuasão não pode ser resolvido, mas é desviado por um não senso que coloca em dúvida a centralidade da verdade nos destinos em favor da recorrência aos enganos como motivação. Jenzirico é “vasqueiro” (ROSA, 1979, p. 41), raro e oblíquo, ou seja, aproveita a indeterminação do sentido para cuidar de si. O sentido vai sendo refeito conforme suas necessidades, no desenvolvimento, até que a revelação da verdade dê coerência a seu destino. Uma vez advogada a dignidade do erro na tradição anti-platônica, “Droenha” nos ajuda a compreender que a verdade seja “uma bomba de efeito retardado” (COSTA LIMA, 1995, p. 206). As surpresas, efeitos da anedota, devem-se às quebras na hierarquia sintática, às reviravoltas na intriga e, pontualmente, à soma de pequenos acontecimentos que vão exigindo uma postura ativa do herói num corpo a corpo com a natureza. Jenzirico é o herói que duvida, se engana e permanece ativo ante os obstáculos. Os erros vão salvando o herói por todo o conto até que a verdade apareça, sem alarde. O supra-senso, cujos sentidos são limitados pelos erros de Jenzirico, sugere o jogo como reativação do instinto que habilita o homem ao devir, ainda que em situações de desamparo que evidenciam esse devir que, na verdade, é constante. O jogo afirma os erros que limitam o sentido até que ele se complete e o fim encontre a verdade do princípio: não apenas a inocência de Jenzirico, como principalmente o supra-senso do valor das tutaméias para um herói ativo.

A necessária atenção do protagonista à natureza por razões de autodefesa e orientação dá necessidade à descrição. A situação de fragilidade no isolamento, que cresce na medida em que o herói perde o pouco amparo técnico de que dispõe – Jinjibirro rouba-o provavelmente para voltar e vingar-se – dilui sua individualidade e amplia sua consciência da natureza, por um não senso que lhe é anterior. O corpo a corpo com a natureza torna a sobrevivência uma ocupação urgente que favorece o herói, na medida em que o ajuda a não pensar no crime. Assim, se harmoniza como elemento errante de um todo ordenável

enquanto cuida de si mesmo. A situação limite favorece o cuidado de si, como necessidade de harmonia para a conservação da vida, que reverbera no todo. A transcendência estimulada pelo perigo do jogo projeta a imagem do elemento em relação à do conjunto. A consciência dos perigos do erro serve como proteção enquanto os erros vão dando desenvolvimento à estória. Desse modo afirmativo do erro, as relações se ampliam junto com a astúcia da natureza antropomorfizada.

Em mente de olhos ele aprendia o caminho, ali era já chão mole, catou para provar mangabas caidiças. Entretanto, estranhava o que avistava – não o feitiço dos espaços, mas o jeito dele mesmo enxergar – afiado desenrolado. Até assim ramas e refohagem verdeando com luz de astúcias. Agora, altas árvores.

Seu instinto é aguçado até a errância de seus limites com os da natureza. Esse é o sentido mítico da completude, que identifica o elemento com o conjunto, o que podemos compreender como empatia necessária à socialização e à busca de harmonia para um todo de diferenças. Espantado pelas brujajaras, o riso se impôs. “Teve de querer rir simples”. O discurso indireto livre nos permite especular que Jenzirico conhece as plantas e os animais, principalmente as aves, pelos nomes, seus hábitos e cantos. Está mais apto e instintivamente ativo para sobreviver na natureza que Pajão de “Como ataca a sucuri”, o que demonstra que os sertanejos relacionam-se com a natureza de modos diferentes. Enquanto Pajão ainda está no nível da superstição, Jenzirico mostra-se próximo da natureza e do pensamento mítico por que se identifica a ela e pode ser empático ao outro, desde que organizado em sociedade: o lugar de onde veio e o quilombo. A sociedade representa uma proteção. Uma vez que os valentões são exterminados, Jenzirico pode retornar, o que demonstra que vivia em harmonia com seus conterrâneos. O desterro é um sinal de desarmonia que recai sobre o desterrado. Assim, teme Jinjibirro que, provavelmente, também o teme. Teme também os caçadores e seus cães, que, provavelmente, também não veriam com bons olhos um fugitivo. Considera ousadia procurar o quilombo, teme os outros fugitivos. Para vivermos em sociedade devemos procurar o bem comum, se fugimos é porque infringimos a ordem do lugar. A desarmonia com o lugar de origem se torna uma marca temível. O supra-senso, sugerido pelo mito, dá sentido à organização das sociedades pelos princípios do bem comum, do cuidado de si e do conhecimento da natureza. A postura ativa ante cada tutaméia reflete-se na harmonia do grupo, do herói e na imagem de si na natureza.

Adiante, quando se ajoelha para beber “água e sol”, no “miriquilho de vala”, vê Jinjibirro: “viu! Desregulado enxergara a sombra, assomo de espectro? Por trás de buranhém e banana-brava, um homem, nu, em pêlo”. Ainda não sabe que aquela era a imagem provável de seu futuro.

Ninguém, nem. O ruído nenhum, rastro não se dando de achar. Correu, de través levantada a espingarda, rolou quase por pirambeira, chegou à meia-gruta frente ao mocoçal. Caindo se sentou, com restos de tremer, sentia no oco da boca o tefe do coração. Só apalpou a cabeça: o chapéu, de toda aba, ele perdera.

As considerações imediatas, a exemplo do chapéu perdido, e a comicidade da disparada do herói desviam a tensão, que paralisa. Jenzirico duvida dos próprios olhos que vislumbraram, antes da fuga desabrida, a aparição quase fantasmática do outro fugitivo, seu semelhante já animalizado, a imagem de seu futuro: Jinjibirro. O excesso dramático é desviado graças ao humor da anedota. A situação limite de exposição à natureza e ao erro evidencia a fragilidade humana e dá necessidade à atenção exemplar ao instante, como no jogo. Não falamos em jogo de linguagem porque todas as práticas estão em questão. O jogo é a própria *mimesis* operacionalizada: um jogo de é e não é que advoga flexibilidade às práticas. O herói é um fugitivo. Sente-se culpado do crime, sendo vitimado por uma injustiça. A anedota dá necessidade à atitude ideal do herói e ao supra-senso que ela sugere: a atenção às tutaméias. O humor de não senso e pensamento mítico, em “Droenha”, assemelha a estória à anedota. O não senso é anedótico: matou e não matou. Trata-se de uma estória em que a anedota sugere ideais de sociabilidade como amparo de nossa fragilidade natural: a coragem, a astúcia, o pensamento vasqueiro, a paz, a ineficácia do poder sobre a verdade, o costume superior à lei, etc.

Enquanto continua na Serra, o fugitivo ocupa-se do imediato a ponto de colocar em dúvida a visão do homem nu que o levou à primeira perda de proteção, o chapéu: “assar em brasas carne-seca; faltava café, tomou cachaça. Virava falseio, divago, a visão de antes: senão brujajaras (...)” (ROSA, 1979, p. 42). Duvida dos próprios olhos para acalmar-se e impor-se a necessidade de preparar os capins sobre que passaria a noite, ficar “no limpo do pedregal” para precaver-se de cobra já avistada, reparar na acauã e no gavião-roxo, predadores dela, símbolos agourentos convertidos em proteção, pelo menos contra as cobras. A má sorte de ter perdido o chapéu é revertida pela ajuda dos gaviões, ainda que assustadora: “um perto dele pousou em penha, escuro, escancaradas as asas”. Pode mesmo dormir molestando pelas aves e “desagradado” pelos sons dos mocós, seus semelhantes,

“por igual agadanhados, no bico das águias aves”. Depois de acordar, sobe na árvore e seu paletó, deixado embaixo, some, o que atribui aos macacos. “De tantas tramóias Izidro nem lhe dera esboço, a Serra avultava, esconderija, negando firmeza. As estrelas mesmas se aproximavam”. A Serra não é somente uma paisagem, mesmo as estrelas são animizadas dando sentido à mobilidade da natureza, ao devir.

Torna a pensar no quilombo de fugitivos, questiona-se se são amistosos, teme gente e concentra-se em sobreviver à natureza. “A gente tem de temer a gente”: os perigos das interpretações de si, do outro e da natureza à nossa imagem. A inocência do herói, revelada no final, é antecipada pelo prazer que encontra na natureza. O mecanismo dos mitos sugere sentidos para esses três perigos: o de cuidar de si, o da socialização e o conhecimento necessário da natureza como proteção e imagem de si. Jenzirico não se desespera diante dos perigos naturais, já que seu conhecimento ajuda-o a se defender. Teme gente: os próprios erros, a aparição fantasmática de Jinjibirro e os costumes do lugar de onde fugiu. O bom senso é eficaz quanto aos perigos naturais, desde a técnica primária do pedaço de pau para matar um mocó. Ultrapassa a instrumentalidade do bom senso para dar conta das implicações da sociabilidade: a exemplo da violência e dos costumes. Também para o cuidado de si, dada a variabilidade de ânimo a que as situações de perigo o levam. Discursos que recorrem ao não senso, a exemplo do mito, são eficazes porque produzem sentidos para situações diversas, sugeridos por supra-senso. Aquece-se até que dorme, desperta depois “ouvindo espirro humano”, procura o vulto, mas nas pedras não ficam marcas, são apropriadas para fugitivos. A natureza é descrita com pormenores. “O chão nenhuma calcadura marcava, aquele nem era chão, pedroenga, onde onde os chatos cactos, dependuradas as vagens secas da tipuã, o jacarandá-de-espinho balançando douradas grandes flores”. Agasta-se com a possibilidade de encontrar gente e ter de “repetir morte”, afirmando para si mesmo que matar “era a burra ação”, repentina e alheia. Nunca pensa sobre os valentões, não procura incriminá-los nem se justifica, não se identificando ao ato de assassinar: “que fixe quase não se crê nem se vê, semelha confuso ato de espetáculo, procedido longe, por postizas mãos”. Em nenhum momento é descrito o espetáculo da violência de que Jenzirico duvida, está incerto de cada coisa que lhe acontece desde a situação limite, segue questionando mesmo se teria escutado o espirro que o despertara de sua breve reflexão sobre o assassinato.

Doente de febre despe-se para tomar banho na grotta, esquecendo de si como das horas, até que um calafrio o faz pressentir o perigo. “Deu fé: roupa, espingarda, alpercatas

– tudo desaparecido” (ROSA, 1979, p. 43). Doente e nu, este é o momento dramático em que o ritmo narrativo desacelera-se, em que chorando de olhos fechados, “com vergonha da solidão”, e não da nudez, confronta enfim o “podre dos pensamentos” para confessar aos gritos o assassinato. Tem vergonha da solidão após o temor de que não estivesse sozinho, vulnerável. Só então, ficamos sabendo que Jenzirico apenas havia agido em defesa própria, contra o valentão que o atacara na rua “sem eis nem pois”, num gesto confuso e assustado seguido da fuga imediata. Ainda duvida se sua confissão era ouvida, mas continuou bradando-a para se livrar de si e ver se “provia algum perdão”. É então que avista o mesmo homem da mata vestido com suas roupas roubadas, que hesita em investir em sua direção, antes de desaparecer. Concluída a situação dramática, Jenzirico volta à ordem das preocupações imediatas: o frio e a fome; “variou de querer qualquer calhau pontudo ou um pau: pelos mocós (...)”. A palavra “mocó” tanto designa esses pequenos roedores que lhe serviam de companhia como o esconderijo de criminosos. A identificação de Jenzirico aos mocós é superada, já que consegue caçar um deles, conforme somos informados no final. Consegue caçar o mocó em seu momento mais frágil, que se seguiu ao desespero de se ver nu e despojado de seus objetos. Nessa situação é que o bom senso lhe é útil, quando precisa recorrer à instrumentalidade do raciocínio para caçar com a técnica primária do pedaço de pau. O bom senso é o último de seus recursos, também o mais precário, não menos necessário. Nu ao vento, “o frio de grimpa fazia o tamanho do medo”, até que o tempo retornou, “chamavam-lhe o nome. Izidro e Pedroandré, eram os dois, mesmo montando mulas: - *Que há?* Introduzido nos capins o achavam”. Então esclarecem o crime, desfazem o nó da intriga, as falsos erros que motivaram a fuga, completa-se o ciclo, o fim encontra o princípio. Esclarece-se e confirma a fantasmática aparição humana do mato e da brenha: o desterrado anos antes, Jinjibirro.

Sujeito sandeu aparecera, direto para o exterminar, a toda a lei. Semelhante antigo homem, um Jinjibirro, em engraçadas encurtadas roupas, chapelão; o que, de havia muitos anos, levava sumiço, desertor serrão, revel por intimado de crime, ainda que se sabendo, depois, que nem não era o exato assassino.

Em seguida, o resumo do desfecho mirabolante é contado por um dos amigos, dando a estória pouca importância para a excessiva violência dos valentões e exigindo ainda do leitor a dedução de que Tovasco, por sonoridade, fosse irmão de Zevasco. Sobre os valentões e sua violência gratuita, a estória abrevia-se e economiza o dedutível, favorecendo as interpretações e dando velocidade ao enredo. Finalmente, Jenzirico, após

vestir-se, pode retornar com o mocó que cassara com o pau quando estava desesperado e nu.

3.2.3. Grande Gedeão: o mito além do controle;

Gedeão pára de trabalhar e acaba ficando rico. O primeiro parágrafo do conto descreve sua grandeza corporal, de gigante. Assemelha-se a um patriarca arcaico⁴³: raciocínio débil, corpo e imaginação vigorosos. “Os Gouveias em geral por lá são assim”: “físico, muscular; incogitante. (...) Louvavam-no homem mui reformado e exemplar, prontificado de caráter, na pobreza sem projeto” (ROSA, 1979, p. 77). Lá não tem nome, um espaço ideal como os do mito historicamente produzido a partir de práticas locais para dar sentido às sociedades, seus fundamentos. Uma sociedade desenvolve-se a tomando por modelo mitos de prosperidade que seus patriarcas representam como possibilidades de realização no lugar. “De Gedeão, grande, conforme os produzidos fatos”. Gedeão torna-se um patriarca a partir de uma interpretação errada do mito, por que ascende socialmente. Sem buscar a riqueza, interpretando o mito literalmente fica rico. Assim, torna-se ele mesmo um mito fundador, um patriarca, um modelo local, incompreensível a não ser para o narrador. “No estranhado louvor de desconhecidos, vizinhos e parentes, festejando-se. Sendo que pasma-os ainda hoje – e fez-lhes crer que a Terra é redonda. Aleluia” (ROSA, 1979, p. 80).

A referencialidade ao sertão verifica-se por alguns indícios: a dicção do herói, a religiosidade, o fiado, a prática de lavrador e o isolamento do lugar. “Ao gosto de utilização de fórmulas populares uniu-se o sentido popular e a necessidade de valorização do popular dos Evangelhos (o criatural cristão)” desde “A Hora e a Vez de Augusto Matraga” (SPERBER, 1976, p. 43). No caso de Gedeão, o sentido da ascensão do herói é sugerido pelo narrador onisciente a partir de um encadeamento de causas enganosas ou

⁴³ Vico desenvolve uma genealogia da linguagem originada por uma ciência poética, em sua “Ciência Nova”. Os patriarcas foram gigantes, poetas e teólogos. Da sabedoria rude deles produziram-se as primeiras sociedades civis. “Pelo que dissemos nas *Dignidades*: que todas as histórias das nações gentílicas tiveram princípios fabulosos, e que junto aos gregos (mediante os quais dispomos de tudo quanto temos a respeito das antiguidades gentílicas) os primeiros sábios foram os poetas teólogos, sendo rudes em suas origens, em sua natureza, todas as coisas que de qualquer modo nasceram ou se empreenderam; tais [isto é, rudes] e não de outra forma se hão de estimar as origens da sabedoria poética” (VICO, 2005, p. 97).

erros. Gedeão interpreta o mito literalmente, a mulher sanga-se, os filhos invejam-no, vendem-lhe fiado ao vê-lo sempre em roupa de domingo e a mulher o expulsa por propor a venda do Afundado de dois alqueires onde vivem. O povo o intercepta na saída com propostas favoráveis: “ágios, ócios, negócios (...)” (ROSA, 1979, p. 79). O herói as aceita, pois já cuidara que mesmo os pássaros trabalham, como o João-de-Barro. A estória colinde com o não senso conservando-se fora de seus limites pelo privilégio de uma perspectiva histórica, psicológica e sociológica do mito como fundamento das práticas. O narrador, por onisciência, revela o sentido da anedota de não senso aparente: parar de trabalhar, ficar rico e respeitado. A mudança de situação do herói contraria qualquer determinação: primeiro moureja e vai à missa; depois de cavalo passa a passarinho, porque quer ser como as aves do céu de quem Deus cuida. Por trás do aparente milagre, o narrador vai dando pistas de como o mecanismo dos mitos intervém nas práticas: das condições de produção arcaicas que dão necessidade ao pensamento do herói (raciocínio débil e imaginação poderosa) à reação favorável do povo que calculava “enterrada panela de dinheiro” (ROSA, 1979, p. 79). A eficácia do erro é afirmada porque supera a determinação daquilo que seria o destino de Gedeão. O supra-senso produzido por uma interpretação errada se torna a causa principal de uma série de relações causais enganosas e favoráveis ao herói. O povo fabula enganado pela aparência que não identifica ao efeito verdadeiro do mito, mas a causalidades falsas. A onisciência do narrador tanto coloca as aparências em dúvida como afirma o benefício dos erros por que o supra-senso atua: a boa vontade do povo, a fé e a integridade do herói. O bom senso, menos eficaz que o não senso, não ultrapassaria a determinação dos sentidos ou a fixação de uma verdade estéril.

Os erros tornam possível a bem-aventurança de Gedeão graças ao supra-senso que atualiza o *Sermão da Montanha* conforme seu mecanismo produtor de real. Ao invés de milagre, o supra-senso é sugerido a partir de uma nova causalidade que evidencia a função do mito: o desenvolvimento das sociedades por sistemas de pensamento que recorrem ao não senso, ultrapassando as determinações do bom senso. Gedeão deixa de trabucar, sendo arrimo de família, acatando o mito literalmente, dando o que falar ao povo, a mulher “irosa, chorosa”, como um avesso humorístico de Jó, em ameaça de miséria. “Fé é o que abre no habitual da gente uma invenção, Gedeão, entre outros alívios, o que abala a base. Teimava aceso, em si, tralalarava. O à-toa havia de desempenhar-se. Ele bebendo? Não. Se todos fizessem assim, eh? – “Não fazem.”” (ROSA, 1979, p. 78). O sentido dessa estória depende do não senso da anedota e mais ainda do narrador capaz de dar coerência aos erros

de todos os personagens por um procedimento adequado. O supra-senso é sugerido no desnível entre a anedota e a estória. A anedota é de não senso: o herói pára de trabalhar e fica rico. A estória sugere o supra-senso como elemento constitutivo do sentido dos acontecimentos, na medida em que fundamenta a prática do herói que desencadeia as do povo. Atribuir o bom destino de Gedeão a seu erro interpretativo é insuficiente, pois ele é complementar ao erro do povo e ao erro de agenciamento do mito. Nem o longo sermão do missionário, que Gedeão ouviu cochilando, nem o tom proverbial e didático do padre local puderam remediar a situação. “*Quem tira e não põe, faz buraco...*” (ROSA, 1979, p. 78). Mesmo o sentido das hierarquias, geralmente favorável à manutenção da ordem, favorece Gedeão, irredutível em sua interpretação literal do mito, tanto por rudez como por força de caráter. O padre sabia menos da verdade que os missionários que haviam passado pelo lugar, os responsáveis pelo sermão cujos fragmentos convencem o herói a deixar que Deus cuide dele como dos passarinhos.

Desfez no padre depois, de confuto, pensou um sussurro: “Missionário é mestre deles...” – e aquê já longe andava. Era homem entendido de si, sua noção abecedada, a ver verdades” (ROSA, 1979, p. 78).

O bom destino na adversidade demonstra o valor ideal dos erros e o sentido prático dos mitos. “*A estória não quer ser história*” (ROSA, 1979, p. 3). O perigo evidente de tomar o herói como exemplo prático faz avançar o jogo pela dúvida quanto às interpretações diretas. Ou seja, por outra e outra leitura compreendemos, ainda que tentados por humor a pensar no assunto – e se todos param? –, que o supra-senso não nos propõe a prosperidade sem trabalho. O humor sugere as diferenças entre a estória e a história, com a vantagem de uma perspectiva histórica multiplicada para além das relações de causalidade, já que os efeitos do mito são causas para o povo.

Deu-lhes de supor: que ali o plus e extra houvesse, seus silêncios parecendo cheios de proveito. Descobriria acaso enterrada panela de dinheiro, somente e provavelmente, pelo que, certifico, estudava o mandriar, guardada ainda sua munificácia, jubiloso do achado. O segredo circula, quando mais secreto? O grão respeito começava (ROSA, 1979, p. 79).

O narrador comporta-se, a princípio, em terceira pessoa, como um porta-voz de caso público, um mito local. O caso público seria reduzido à anedota de não senso. Para o povo, o “plus” e “extra” seriam “panela de dinheiro”, ao invés de um supra-senso. A partir de uma anedota de não senso, a estória produz o supra-senso por um novo mito cujo

sentido é percorrido inteiramente pelo narrador. Já não se trata do *Sermão* aludido, mas do mito que se torna a estória de Gedeão, intérprete de um fragmento do mito. Os missionários e o padre são porta-vozes de um mito que julgam dominar. Gedeão apanha um fragmento do mito e acata seu sentido literal como fundamento de uma mudança radical em suas práticas. Tanto a família do herói como o povo não acatam a interpretação errada do herói como causa, o que dá causa à mudança no sentido dos acontecimentos: o herói é expulso de casa e trazido de volta pelo povo que o beneficia. Assim, a estória demonstra como o supra-senso torna-se causa, ou seja, como o efeito do mito produz o real. O conto alcança, por onisciência e apetência do narrador, causas que nem o herói nem o povo alcançam. Trata-se de um mito, dentro da estória, produzido por uma anedota de não senso aparente. O narrador revela os sentidos das práticas do lugar que produz o mito conforme identifica as causas às aparências. As diferenças entre a anedota e a estória escapam ao povo, que fabula uma identificação entre elas.

Se disse, depois, que então já andava ele desengrivado. Diz-se que de manhas meras, quão e tão. Se diz aliás que a gente troca de sombra, por volta dos quarenta, quando alma e corpo revezam o jeito de se comenetrar. E quem vai saber e dizer? Em Gedeão desprestava-se atenção (ROSA, 1967, p. 77).

Depois de apresentar as fabulações do povo, o narrador aproxima-se, onisciente, das causas verdadeiras. “*Vocês sendo não sendo mais valentes que os pássaros?!*” O missionário havia marretado a provocação à valentia do herói ativo e sonolento em sermão, “ipsisverbal”, de sério cavalo (de circo) a pleno passarinho. O sono do herói e o sentido hierárquico conferido à “noção abecedada” dos viajantes⁴⁴ alegorizam a impossibilidade de agenciar o mito. O mito é uma narrativa que produz efeitos ideais graças às diferenças entre as causas aparentes e os sentidos. O funcionamento de seus mecanismos, práticos e populares, impede que outra lógica, abstrata, controle-os por uma interpretação definitiva. Quando o narrador integra os níveis dos erros, da anedota de não senso ao novo mito que lhe dá coerência, não controla a interpretação. Produz outro supra-senso que demonstra como o erro constitui o sentido. Assim, sabemos que Gedeão errou, que o povo errou e que os missionários erraram por supor controle da interpretação em terreno mítico. Essa série

⁴⁴ Os missionários fazem as vezes do narrador viajante cujas experiências, identificáveis à sabedoria do que narra, não podem ser contestadas pelo ouvinte sedentário, o que proporciona uma ocasião ideal de audição. “A figura do narrador só se torna plenamente tangível se temos presentes esses dois grupos”: o narrador viajante e o povo sedentário (BENJAMIN, 1987, p. 198).

de erros produz o próprio sentido do erro como limite impreciso, ainda que revelada proliferação de erros.

3.2.4. *Rebimba, o bom: o supra-senso da bondade;*

Um moço, ficando órfão, vai ao arraial onde seria acolhido por seu desconhecido tio Joaquim José. O erro é que o tio chamava-se Aquino James e vivia em outro arraial, próximo. O conto é narrado em primeira pessoa, pelo protagonista. A anedota desenvolve uma série de erros até que a verdade seja revelada, no desfecho: a existência comprovada de Rebimba, o bom. “O mal não tem miolo. – *‘Louvado seja o que há!’* – escrevi, altíssimo, para renovar memórias”. O herói visita suas memórias justificando a existência da bondade que seu destino sintetiza como um percurso de erro e dúvida. O tema é o do erro que constitui os limites do sentido do que há. O erro é afirmado e identificado à bondade. O mal é o falso, o que não há. O erro em todos os sentidos: os equívocos, as aparências identificadas aos efeitos, a dúvida sobre a bondade, os acasos, os acidentes, a errância que faz o destino. Novamente o mecanismo dos mitos mostra que o fim encontra a verdade do princípio quando a volta se completa. A dúvida quanto à existência da bondade ou as causas falsas vão sendo, aos poucos, fragilizadas e a verdade é adiada até a compreensão completa das séries de erros. Quando o moço chega ao arraial errado, o primeiro, em que não estava seu tio de nome errado, é levado para a “casa-dos-pobres”. Recebe os cuidados de Daça, pai de uma moça chamada Cilda. Ela manifesta uma atenção especial para com o órfão, depois confirmada pelos acontecimentos como amor. Mais tarde eles se casam. Isso se dá após a morte do tio verdadeiro, Aquino James, que acolhera o moço dando a ele uma vida confortável. Apenas com a morte do tio é que as dívidas herdadas e a lembrança da miséria fazem o moço pôr suas esperanças novamente em Rebimba, o bom. O próprio Daça falara desse benfeitor ao órfão, no momento de sua chegada no primeiro arraial, o errado. Acrescente-se a isso que não se menciona, com exatidão, onde se encontraria Rebimba, o bom.

Ele falou, eu em febre, certas surdinas. Sem remédio nada estava, porque um homem havia, que ajudava geral. Só isso ele vem me disse, no desimpedido do ouvido, o Daça: que se podia ter amparo e concerto, por um Rebimba, o bom, parado em seu lugar, a-pique alto, no termo de estiradas léguas.

O adiamento da procura do moço por Rebimba sempre ocorre após a superação das situações limite, conforme a errância de seu destino favorável. Primeiro, a situação de desamparo na orfandade leva o Daça a falar-lhe de Rebimba, que vivia longe. Depois,

aparece o tio verdadeiro. Quando ele morre, deixando a mulher e o sobrinho endividados, o desespero faz o moço apelar para a esperança em Rebimba, o bom. Mas o casamento com Cilda adia a necessidade de procurar a ajuda. O moço torna a prosperar. A sombra da doença, a bexiga-preta, paira sobre a estória dando necessidade às mortes que mudam os sentidos da anedota. Agora é Cilda quem morre, o que dá ocasião ao clímax. É o momento mais dramático do conto.

Em tanto, pois, que, vinda a hora, por primeira vez ela me iludiu, fiquei viúvo. Esse, foi o sofrimento. Para o que assim, nem Rebimba, o bom, tinha socorro: o querido consoante o perdido. Eu acabei, de certo modo.

A dor da morte não pode ser resolvida pelas reviravoltas do destino nem pela bondade de Rebimba. Procura Rebimba, o bom, quando encontrá-lo já não seria útil, mas uma esperança na existência da bondade por que todo seu destino é justificado: a bondade do tio, a de Daça e a de Cilda. O viúvo também temia a bexiga-preta e a loucura por ver “tantos tão de repente amontoadamente mortos, as caras com apostemas e buracos”. No entanto, faz a viagem que sempre adiará na bonança para encontrar Rebimba. Encontra-o, também morto, celebrado por um funeral entre o choro e o riso do povo “por aquele homem ter havido e existido. Refalo. Só ele era bom, protetor de quem e quantos, da melhor sagacidade”. O povo é uma testemunha atenta aos acontecimentos, ainda que nem sempre possa compreendê-los em aparência. Mas Rebimba era bom para todos e reconhecido por oferecer proteção. O narrador protagonista conta o nome do arraial onde o encontra: Rio-do-Peixe. Perde o medo de morrer, então, envelhece tendo certeza da paz no mundo.

A bondade é caracterizada como sagacidade, várias vezes em Tutaméia. Os valentões como Zevasco ou os meliantes (“Droenha” e “Uai, eu?”), os rudes como Drá ou Rita Rola (“Reminição” e “Orientação”), os que removem ódio como Pajão ou Rijino (“Como ataca a sucuri” e “Estoriinha”), os tolos como o guia de cego (“Antiperipléia” e “Zingaresca”) não vêm luz na História, que já é um terreno de sombras. Os erros limitam os sentidos de todos, sagazes ou não. A sagacidade é bondade porque torna o erro favorável, anula o mal. A revelação da verdade, no final de cada conto quando a situação limite é vencida, só vem dar coerência à série de erros por que o destino de cada herói se desenvolveu. A partir das relações entre esses erros, ou causas, é que o supra-senso é sugerido, no desenvolvimento. Ao contar a própria estória, o herói lança luz sobre a

História justapondo as causas de modo que a dúvida acerca das relações sugira o supra-senso. A dúvida mantém-se, de modo que a justaposição das causas prolifere sentidos correlacionáveis às práticas que acompanham cada outra leitura. As relações entre as causas, não sendo estreitas, favorecem a dúvida e a outra leitura. As interpretações proliferam pela indeterminação do supra-senso. O mecanismo dos mitos possibilita, por essa justaposição de causas, sugestões que as relações causais de bom senso, que apenas se dão no nível da utilidade e do interesse, não abrangem. O supra-senso dá necessidade ao salto de uma causa à outra. O narrador protagonista justifica seu destino pelo princípio da bondade, na mocidade do desamparo ao amparo, e ao fim, na velhice em paz. As necessidades do herói, órfão e depois herdeiro de dívidas, parecem dar conta dos sentidos do enredo, apenas numa primeira leitura. Outra leitura permite a perspectiva de um supra-senso: a bondade de Rebimba dá novo sentido ao amparo que o herói encontrou no tio e na mulher. O narrador encontra Rebimba morto, não pode verificar a bondade de suas ações, mas a evidência dos efeitos dela. A morte é mais frágil que o poder da bondade de Rebimba cujas práticas são celebradas num cortejo pelo povo com tristeza e alegria. A bondade contagia esse funeral, em que se ouvia “grave música” e o povo ria, além de chorar, por ter testemunhado aquela existência. Tanto Rebimba, o bom, como o herói, aquele que duvida da bondade, alegorizam ideais de fé, esperança, bondade e suspensão do julgamento diante das evidências do supra-senso.

O não senso deve-se à série de erros do herói, por dúvida quanto à existência da bondade, que o conduz à verdade final que a afirma. O não senso salienta o humor num conto abundante de tragédias. “O que realça; reclaro. Ou para rir, da graça que não se ache, do modo do que cabe no oco da mão, pingos primeiros em guarda-chuva”. A graça é um efeito produzido a partir da renovação das relações entre os acontecimentos que levaram o herói do desamparo ao amparo desde sua orfandade. Antes do final, a justaposição das causas elabora a situação limite de perigos no desamparo. Depois que sabemos da existência da bondade ou de Rebimba, podemos duvidar das relações que redundam no interesse graças ao supra-senso. Conforme Schopenhauer e Nietzsche, como já afirmamos anteriormente, encarar o sentido trágico da existência é o método para alcançar e manter a alegria genuína. No caso desse conto, a morte está presente o tempo todo, mas o perigo maior é o falso, a inexistência da bondade, até que a revelação da verdade dá paz à velhice do herói. Os erros, diferentes do falso, são necessários, limitam os sentidos e os destinos.

3.2.5. João Porém, o criador de perus: o amor aos perus;

João Porém ficou órfão herdando "o terreno e, ainda mais, um peru pastor e três ou duas suas peruas". Seus pais discordavam quanto a seu nome: o pai não queria que fosse João, porém a "mãe, sim" (ROSA, 1979, p. 74). A orfandade deu obrigatoriedade à sua aventura. Progride na atividade mal paga de criar perus. O herói passa o conto inteiro praticamente entregue ao trabalho, enquanto o povo fabula as intrigas. Primeiro o invejam, vexando-o a vender o terreno. Depois desejam que sobrevenha a peste sobre seus animais. Inventam uma moça "de além-cercanias", Lindalice, que "gostava dele". Como Porém já a amasse, instavam-no a ir vê-la, abandonando os perus. Ele não se deixa persuadir. O povo pasma com sua persistência no amor a Lindalice e a devoção aos perus. "De dó ou cansaço, ou por medo de absurdos, acharam já de retroceder, desdizendo-a" (ROSA 1979, p. 75). Deram a moça por morta. "Porém gaguejou bem - o pensamento para ele mesmo de difícil tradução: - *Esta não é a minha vez de viver...*" - quem sabe". Segue dedicando-se a seus perus. "Era só um homem debaixo de um coqueiro". O povo vê que ele não esquece Lindalice. Apresentam-lhe uma outra do lugar, semelhante à descrição que inventaram dela. "Talvez desse certo. Pois, por sombras! Porém aqui suspendeu suma a cabeça, só zarolhaz, guapamente – vez tudo, vez nada – a mais não ver". A passagem não é clara, simula um desenlace por sombras. A partir de então, o povo esquece João Porém até que ocorre sua morte. "E Porém morreu; nem estudou a quem largar o terreno e a criação. Assustou-os". Seria preciso reinventá-lo. Se o interesse do povo eram as propriedades que Porém juntara criando perus, o herói parece nem ter cuidado nisso, sua preocupação e seu cuidado era amor aos perus.

Porém é contraposto ao personagem povo, durante todo o conto. O herói permanece ativo, sempre cuidando de seus perus. No entanto, é o povo que provoca as intrigas que figuram a ação na anedota. O ato geral difere essas duas atitudes: a da atividade diária de Porém nos cuidados de si como dos perus e a da fabulação do povo que cuida do alheio. O narrador explora esse contraponto que demonstra a diferença, a univocidade que escapa à fabulação do povo. Porém vive com os perus, mas quem se assemelha a eles é o povo. "Ele fora ali a mente mestra. Mas, com ele não aprendiam, nada. Ainda repetiam só: "*Porém! Porém...*" Os perus, também" (ROSA, 1979, p. 76). O humor do narrador ultrapassa por alteridade a comicidade do povo cujas diversão e vantagem parecem ser vexar o fraco. João Porém favorecia-se por todos os enganos e a fortuna ajudava-o. Não descuida de si,

de sua sobrevivência, com esperanças no amor que inventam para ele. “Amara-a por fé – diziam, lá eles. Ou o que mais, porque amar não é verbo; é luz lembrada” (ROSA, 1979, p. 75). No capítulo relativo ao prefácio *Sobre a escova e a dúvida*, Araújo pontua um aspecto da “doutrina platônica do conhecimento tomado como *anamnesis* (não-esquecimento), exposta no *Menão*, segundo a qual não é possível ensinar algo a alguém, pois o estudante não aprende do professor, mas somente relembra o que já sabia” (ARAÚJO, 2001, p. 53). A iluminação amorosa de João Porém permite que o engano incutido nele pelo povo seja-lhe favorável. O amor ilumina sua prática diária, o que já sabia, de esperança.

Essa anedota seria uma boa resposta de Górgias a Platão: que o homem não pode ser joguete do discurso já que aprende, por engano do jogo, o sentido que já sabia (não das essências) produzir a partir da própria prática. Verifica-se o erro, não como abstração que sonda o abismo entre a palavra e a verdade, mas como o que produz um sentido amoroso que reconduz ao já sabido ou experimentado. “O contrário da idéia-fixa não é a idéia solta” (ROSA, 1979, p. 75). Mesmo a reação à notícia da morte de Lindalice, outro engano pregado como remédio amargo, diferencia Porém - “(...) entortou o olhar, sinceramente evasivo (...)” – tanto dos “coléricos perus” como de seus semelhantes, povo, “ajuntados para o dissuadir, quase com provas” (ROSA, 1979, p. 75-76). Porém lida com a “tristeza animal, provisória e perturbável”, continuando a cuidar de si e dos perus. “E fechou-se-lhe a estrada em círculo” (ROSA, 1979, p. 76). A vida de Porém é um ato: do nascimento à morte a necessidade limita-o a cuidar dos perus. Os enganos iluminam a verdade a que ele se reconduz por amor aos perus ou a Lindalice. Órfão, sua prática de cuidar dos perus, “como um tutor de órfãos” (ROSA, 1979, p. 75), não pode ser abandonada.

As questões do nome próprio como da identidade associadas à biografia do autor são sugeridas a partir do parágrafo de apresentação do conto. Também o primeiro nome de João Guimarães Rosa foi decidido pela mãe, a contragosto do pai que queria Ladislau como homenagem ao santo do dia referente à data de nascimento do menino. A mãe, porém, quis João em homenagem a São João comemorado três dias antes (NOVIS, 1989, p. 39-40). Valeu mais a vontade dela que o calendário. Podemos também partir dessas questões do nome e da identidade para associá-las ao nome do autor de outro modo. Tomando a forma como jogo e o nome do autor responsabilizável pelos enganos que proliferam a partir dela, João é contraposto ao povo. O primeiro dedica-se integralmente a seu trabalho, o segundo é como os perus agitados e requerendo alimento provido pelo alheio. Os perus são aves americanas e domésticas. No sertão ou na América, predomina a

cultura oral. A notícia de boca em boca identifica a aparência ao sentido, não raro de modo fabuloso, já que as relações entre as causas aparentes e os efeitos nem sempre podem ser razoáveis. Naquela “aldeiazinha indiscreta (...) qualquer certeza seria imprudência” (ROSA, 1979, p. 74). O povo requer alimento do alheio, de que cuida além de si. João Porém cuida de si e dos perus. Como o autor poderia cuidar do povo? A elaboração de uma economia poética como de um sistema de relações entre contos e prefácios, ou seja, o investimento na forma é também a proposição de um microcosmo cujos elementos têm integridade em relação ao conjunto. O supra-senso sugerido a partir desse microcosmo é um efeito diverso do produzido pelo mito, apesar de reproduzir seu mecanismo de sugestão por desvio ou indeterminação até que o fim encontre o princípio: o sentido completo. Enquanto o mito sugere o sentido de um todo harmônico, *Tutaméia* é um espectro de erros que dão finalidade a princípios integrados a partir de uma ordem arbitrária ou autoral. O autor assume a posição de caos em seu próprio cosmo, ou a origem da integridade de relações que seu mecanismo apenas sugere ao intérprete aconselhado à outra leitura. A contribuição do autor é deslocada da própria integridade para a do sistema de pensamento que ela torna possível. Em *Tutaméia*, o autor personifica a forma fornecendo indícios de ser a posição histórica que tangencia a integridade de uma poética. No mito, o autor desaparece para dar vez à outra voz de sabedoria sobre-humana, inspirada ou referendada pelo coletivo. A estória diferencia-se da anedota por um autor que cuida da forma como quem cuida de si, da afirmação de seu erro ou perspectiva convertida em forma e desviante da referência à personalidade do escritor. Se o autor pode cuidar do povo é elevando seu horizonte do “círculo-de-giz-de-prender-peru” (ROSA, 1979, p. 4), ou lugar comum, ao jogo. Um sistema de pensamento tão generoso oferece um mecanismo para a produção de sentidos que ultrapassam os constrangimentos da risca ou do bom senso.

O não senso de um órfão, zarolho, trabalhar toda uma vida para morrer sem destinar a ninguém a herança assusta o povo. Quais eram os interesses de Porém? Ele via em duas direções, não era razoável, “feito uma porção de não-relógios”, porém próspero, porém desapegado. Temos observado que a prosperidade do herói após a superação de uma situação limite é recorrente nos contos. No caso de Porém, a surpresa é que essa ascensão tenha um sentido de não senso. Que exemplaridade poderia ser suposta a partir do sucesso do herói? A exclusividade do trabalho? O desapego? Sua atenção *zen* ao instante combinada ao platonismo amoroso? João permanece assustador, em círculo, cuida de perus para cuidar de perus como se cuidando de si: todos órfãos. O cuidado e o esmero com o

que não tem valor aparente, as tutaméias, são um sentido em si mesmo, circular ou mítico, que põem em movimento efeitos cuja sutileza escapa à imprudência do povo que erra ao ter certeza da aparência. A visão zarolha de Porém figura os enunciados de não senso em tom proverbial, espalhados pelo conto, como “o que não quer ver, é o melhor lince” (ROSA, 1979, p. 75). A univocidade da estória de Porém demonstra que seus mecanismos são sombras cuja razoabilidade escapa ao povo assustado pelo não senso da anedota.

3.2.6. Reminiscção: alteridade e dúvida;

A estória de vida e morte do sapateiro Romão tem como conflito seu amor por Drá, amantes de “extraordem”. Ele pelo amor ideal, que ultrapassa o reconhecimento das causas por bom senso. Ela por não merecê-lo nem por aparência nem por valor. O povo não os entedia. “Romão, meão, condiçoadado, normalote, pudesse achar negócio melhor”. Drá era, sem dúvidas, mau negócio. “Medonha e má; não enganava pela cara” (ROSA, 1979, p. 81). O não senso é produzido pela notoriedade do desvalor da amada contraposto ao esmero do sapateiro como amante. Também pelo inexplicável na relação entre causas e efeitos, do amor à morte do herói por uma doença “à toa” supervalorizada por Drá que pôs o “povo e o padre no quarto, o Romão onde se prostrava, decente, chocho, em afogo, na cama”. Um efeito de horror é produzido em relação ao destino trágico do herói enquanto a redenção de Drá, elevada a Nhemaria, serve como consolo. Abolidos os erros e as culpas, o humor e o amor de Romão proporcionam empatia à condição de Drá por parte do narrador e, no desfecho, uma nova reminiscção do povo. A redenção de Nhemaria realiza-se por um “pedacinho de instante” em que todos vislumbram, pelo olhar do amado e a verossimilhança de seu sorriso, uma Drá diferente. “Da Drá, num estalar de claridade, nela se assumia toda a luminosidade, alva, belíssima, futuramente... o rosto de Nhemaria”. O fim revela outro princípio para a memória. O narrador indica a aparência duvidosa do instante da visão de uma Drá luminosa, já como passado de um futuro que o modifica. “Os outros, otusos, imaginânimes, com olhos emprestados viam também, pedacinho de instante: o esboço, vislumbrança ou transparecência, o aflato!”. O final milagroso, ainda que incógnito, nos sugere outra leitura em que a alteridade proporciona a suspensão do julgamento em relação ao povo, a Romão e, principalmente, a Drá ou Pintaxa feita Nhemaria. Mais uma vez a estória põe em dúvida a interpretação da aparência dos acontecimentos pelo povo, do lugar comum à reminiscção. O erro limita o sentido de modo

a evidenciar que a interpretação, ainda que unânime, nem é evidente nem natural: produto de uma narrativa que evoca uma memória partilhada pelo povo no quarto do moribundo.

A redenção de Nhemaria pela memória de todos é produzida graças ao avesso de um milagre? Romão morre no final do conto? Drá teve uma “grande doença, real, de que escapou pelo Romão, com seus carinhos e tratos”. Depois de seu restabelecimento, fica ainda mais feia e recriminada pelo povo de Cunhãberá que a chamava Pintaxa desde que traíra Romão com um moço de fora. A doença teria sido castigo. Em seguida, Romão adoece de doença sem importância. É possível que Drá, ao afligir o marido doente pondo o povo dentro do quarto o tivesse matado. Romão soergue-se na cama ao ter uma visão do “aflato!”: uma brancura ambígua de alento ou inchação, erisipela, que por um instante ilumina na Drá o que futuramente seria, por reminiscência, “o rosto de Nhemaria”. O povo viu “com olhos emprestados” do amado. Talvez depois daquela visão partilhada por reminiscências do povo, a memória os tenha feito hesitar e imaginar o que o herói trágico via na amada. “Ele era a morte rodeada de ilhas por todos os lados. Mentiu que morreu. Deu tudo por tudo”. À visão do aflato e ao sorriso verossímil do esposo moribundo seguiram-se a mentira de sua morte, a esperança de Drá e seu choro desabrido. O final precipita-se a qualquer conclusão acerca de quais fossem as boas novas: a reabilitação de Drá em Nhemaria, a compaixão do povo ou a ressurreição de Romão que se daria depois do final do conto, no prosseguir. “Só ficaram as flores” (ROSA, 1979, p. 83). Podemos especular que ao fingimento da morte tenha se seguido o da ressurreição e que a visão do aflato tenha sido uma causa, imaginada posteriormente ao milagre, do novo rosto de Nhemaria, para todos e não apenas para aquele que a teria levado para o túmulo.

VAI-SE falar da vida de um homem; de cuja morte, portanto. Romão – esposo de Nhemaria, mais propriamente a Drá, dita também a Pintaxa – ímpar o par, uma e outro de extraordinem. Escolheram-se, no Cunhãberá, destinado lugar onde o mal universal cochila e dá o céu um azul do qual emergir a Virgem. Sua história recordada foi longa: de tigela e meia, a peso de horror. O fundo, todavia, de consolo. Esse é um amor que tem assunto. Mas o assunto enriquecido – como do amarelo extraem-se idéias sem matéria. São casos de caipira.

O amarelo que remete ao ideal poderia ser a própria cor de Drá: “cor de folha seca escura, estafermiça, abexigada, feia feito fritura queimada, ximbé-ximbeva; primeiro sinistra de magra, depois gorda de odre, sempre a própria figura do feio fora-da-lei” (ROSA, 1979, p. 81). Nesse caso, a aparência parece não enganar, conforme a seqüência

de ações de Drá, todas de maldade exemplar. Mas o amado vê a imaterialidade ou supra-senso do amarelo para além da unanimidade do povo quanto às aparências de maldade. O erro, mais certo porque redentor, de Romão alegoriza o amor como condição ideal para a alteridade. Avesso ao distanciamento e ao bom senso em relação às aparências, o amor opera o passado. A estória demonstra que o erro não existe a não ser como limite do sentido que o amor extrapola. A dor de Drá era a da própria feiúra, sentida e reconhecida por todos, menos por Romão, anagrama de amor, que via o ideal no amarelo. O amor do herói produz efeitos que terminam por superar as causas da maldade dela: a agressividade, o enxerimento, os ralhos a brados surdos, a traição com outro mais moço de fora, o sumiço de casa, o retorno trombuda, o “deleixo e relaxo. Nem fazia nada, de cabeça que dói. Só empestava. Vivia e gemia – paralelamente. Chamou-a então Pintaxa o bufo do povo”. A anedota praticamente resume-se às maldades de Drá e ao desfecho vitorioso do amor como da compaixão. Romão teria morrido, renascido para outra imagem de Nhemaria pela compaixão do povo ou, mesmo, fingiu morrer e ressuscitar?

“Todo fim é exato. Só ficaram as flores” (ROSA 1979, p. 83). Quanto ao fim de não senso, o narrador é ambíguo e afirma a exatidão. As três possibilidades de desfecho são exatas como alegorias da vitória do amor e da compaixão: 1) Romão morreu; 2) Nhemaria nasceu; 3) Romão ressuscitaria depois dando vez a outra leitura retroativa, uma reminiscência. O rosto de Drá mudou para o de Nhemaria, semelhante ao da Virgem e ao azul do céu de Cunhãberá. O cochilo do mal resulta da persistência do não senso no desenvolvimento dos erros. “Cunhãberá via-os não via, sem pensar em poder entender: anotava-os” (ROSA, 1979, p. 81). O mal cochila e o herói ama. O bom senso vai sendo contraposto pelo amor de modo a adiar a estreiteza da causalidade aparente, como maldade, entre acontecimentos apenas justapostos. O herói discorda de todos e ama, vencendo por não senso a reiteração do mal a que o bom senso constrange. A estória de amor é a estória da vida e da morte de um homem. Talvez tenha morrido um homem meão e nascido outro, herói do amor, que fez nascer também uma outra amada, vencidas a maldade dela e a rejeição do povo. Nascem também para o povo Romão e Nhemaria. Outra estória de flores, reconhecidos o amor dele e, decerto, também o dela.

Esse é o terceiro conto da tríade de contos cujas iniciais sugerem a interferência do nome do autor na ordem alfabética do índice. A contraposição do povo, bom senso, ao herói, não senso, é produzida graças à anedota: Romão ama Drá não reconhecendo o notório desvalor dela que parece culminar na tragédia incógnita do herói ou na afirmação

de outros valores para Nhemaria como para a estória do herói que personifica o amor e seus erros. Além da contraposição do herói ao povo, quanto à visão de Drá, contrapõem-se também a primeira leitura à segunda. Depois desse final, em que a reminiscência coloca os olhos em dúvida, outra leitura permite-nos duvidar também, por alteridade, do que parecia inequívoca: a maldade de Drá. O nome do autor permite que o efeito ideal da vitória do herói dialogue com a história. Estória e história são narrativas de que podemos fazer outra leitura. Podemos duvidar da aparência evidente da maldade, por não senso, superando-a por engano. Não nos ocorre que essa dúvida proponha um otimismo falseador da história. A alteridade humaniza as perspectivas: favorece deslocamentos para as identidades, ou a compaixão, põe em dúvida as relações causais estreitadas por bom senso e ativa a imaginação enquanto as diferenças dão vez à proliferação de efeitos de supra-senso que fogem ao domínio interpretativo.

3.2.7. *Lá, nas campinas: da origem errante à “utopiedade”;*

A estória de Drijimiro tem como situação limite sua orfandade acrescida da própria origem misteriosa que é seu principal interesse. A anedota resumiria-se no motivo do título. “Lá, nas campinas” é um enunciado que persiste em suas lembranças como a referência mais clara de uma memória infantil atenta a pequenas coisas que não remetem a nenhum lugar em particular.

Só lugares. Largo rasgado um quintal, o chão amarelo de oca, olhos-d’água jorrando de barrancos. A casa, depois de descida, em fojo de árvores. Tudo o orvalho: faísca-se, campo a fora, nos pendões dos capins passarinhos penduricam e se embalançam... De pessoas, mãe ou pai, não tirava memória. Deles teria havido o amor, capaz de consumir vozes e rostos – como a felicidade. Drijimiro voltava-se – para o rio de ouvidos tapados.

A ignorância da origem aliada ao interesse por ela parece ligar o herói aos espaços e às pessoas com afeto constante. Qualquer um poderia ser parente? Seu amor é universal graças aos ouvidos tapados ao movimento externo pelo interesse interior: “Lá, nas campinas”. O movimento interno também sofre pequenas variações em relação ao eixo da origem, em direção ao silêncio e ao segredo do mesmo. Atento à obrigação imediata, fica bem de vida, estimado por Iô Nhô “rico e chefe” (ROSA, 1979, p. 84). O personagem Rixío começa a aparecer na anedota, sem receber grande atenção do narrador nem, aparentemente, tem influência nos acontecimentos que, justapostos, permitem

especulações sobre relações causais entre eles. Rixío, “entendido e provador de cachaças”, segue Drijimiro. A situação principal, a prosperidade de Drijimiro combinada a seu alheamento provocado por uma necessidade constante da própria origem, oferece pouca participação a Rixío. De modo geral, esse parece ser um artifício dos contos de *Tutaméia*: mudar de assunto, dar distância entre uma causa e outra, afastá-las de modo que pareça sem importância a possível relação entre elas. Adiantamos que Rixío contrapõe-se a Drijimiro em comportamento e interesses mundanos.

Duas mulheres margeiam a anedota, não chegando a travar relações com Drijimiro, o que acentua seu alheamento. Dona Divída, “matéria bonita”, e “Dona Tavica, jasmim em ramallete, tantas crianças a rodeavam”. A primeira, “redondos os peitos” (ROSA, 1979, p. 85), permite-nos especular que o interesse de Drijimiro por “respeito e dinheiro” deve-se à necessidade de uma origem a que os identificasse ou que atraísse e não a intenções de domínio mundano. A segunda mulher, “a quem calado entregou seu coração” (ROSA, 1979, p. 86), parece representar o amor materno e o próprio amor, gratuito e natural, “como de madrugada geia”. Não se trata de uma falta preenchida por outra mãe, já que o amor mantém-se platônico, pelo menos até o desfecho em que o narrador perde o fio. Esse amor parece-nos a identificação da busca do herói às imagens graciosas da amada e da própria origem. A orfandade é comum no sertão. “De menino, passara por incertas famílias e mãos; o que era comum, como quando vêm esses pobres, migrantes: davam às vezes os filhos, vendiam filhas pequenas”. A ordinariade de sua situação limite provavelmente verificada em suas viagens como tangedor de gado pode tê-lo feito encontrar, ao invés da origem buscada, uma atitude que combina ideal e compaixão quanto ao real.

Drijimiro andara – de tangerino, positivo, ajudador de arrieiro – às vastas terras e lugares. Nada encontrava, a não ser o real: coisas que vacilam, por utopiedade. E esta vida, nunca conseguida. Ia ficando esperto e prático”.

A situação limite cria um limite na terceira margem, um limite ideal que o herói persegue de modo a favorecer sua prática no sentido da prosperidade.

As campinas poderiam ser um lugar, o nome sertanejo para determinada geografia, os “alegres”. Ou ainda talvez nem fossem uma pista do lugar da origem, mas de outro, lá e não aqui. “Já afadigado, Drijimiro lutava, constando que velhaco”. A luta pela verdade e a velhacaria são frequentemente associados em *Tutaméia*. Nesse caso, a luta pela verdade identifica-se à luta diária, ao trabalho por que combina prosperidade e empatia universal. “Vezava-se, afortunado falsamente, inconsiderava, entre a necessidade e a ilusão,

inadiavelmente afetuoso”. Rixío o informa de cidade e arraial com o nome de Campinas. “Ele não procurava mais; guardava paz, sossego insano, com caráter de cordialidade”. O que achava, “já sem sair do lugar” (ROSA, 1979, p. 85) eram a “utopiedade” e o próprio cuidado de si atento às graças naturais do lugar onde está; seu silêncio é interpretado como indício de mentira pelo povo, esse fabulador duvidoso. Os anos e bodas-de-ouro de Iô Nhô eram celebrados com foguetes. Drijimiro segue prosperando e alheio. O povo não pode compreendê-lo, julgam-no burro ou lesador.

Dois acontecimentos seguem-se: a partida de Rixío, “ardido” e o entrevamento de Iô Nhô por estupor. O conto não permite uma relação causal segura entre eles, que fica no ar. A especulação provável é a da diferença entre Drijimiro e Rixío quanto aos interesses pelo mundo. O herói é ativo e alheio enquanto o outro é adulator e aflito. O alheamento ou aflição quanto aos acontecimentos diferem, de um lado, a firmeza do eixo do órfão na origem utópica, de outro, a agitação ou mundanismo de Rixío. A anedota demonstra, por humor empático, a abstração de um ideal mais firme que o material, visível, público e notório. O supra-senso acessa uma realidade superior. O que teria provocado o estupor de Iô Nhô? O povo suspeita de Drijimiro, mas achando-o burro sossega. Dona Divída insinua-se para o herói, fala mal do marido: bebe e tem bigode. Iô Nhô morre e Rixío volta perguntando pelo segredo do herói: “‘*Lá nas campinas...*’ – mas que Drijimiro não sabia mais de cor. O Rixío morreu – ficou fiel, frio, fácil. O mundo se repete mal é porque há um imperceptível avanço” (ROSA, 1979, p. 86). Tudo parece continuar o mesmo, com pequenas diferenças que mudam o sentido dos acontecimentos. Desde essa morte de Rixío e o modo como o narrador o caracteriza então, o personagem pode ser relido e as especulações acerca do estupor de Iô Nhô relacionado às idas e vindas do adulator tornam-se menos improváveis. O alheamento de Drijimiro também ganha outro sentido, que pode ter se desenvolvido do ideal para a experiência da diferença na prática com o povo. Será que Drijimiro percebia, em seu silêncio crescente, do que desconfiamos acerca do povo, de Rixío e de Iô Nhô, de dona Divída? Por “utopiedade” não só prospera como também compreende o real tornando-se “esperto e prático” (ROSA, 1979, p. 85) como silencioso e alheio? “Doravante... Ousava estar inteiramente triste” (ROSA, 1979, p. 86).

Nesse ponto ocorre o insólito conflito que muda o tom ameno mantido até aqui graças ao alheamento de Drijimiro.

Surgindo-lhe, ei, de repente, a figura da Sobrinha do Padre: parda magra, releixa para segar, feia de sorte. Sós frios olhos, árdua agravada,

negra máscara de ossos, gritou, apontou-o, pôde com ele.

Sem crer, Drijimiro se estovou, perdido o tino, na praça destontando-se, corria, trancou-se em casa.

O conflito parece absurdo. Drijimiro desabafa com o Padre, tio da moça espantosa, que o procura em seguida a sua fuga. O que o herói confessa é a descrição do lugar de sua origem, semelhante a que fez no início do conto para o narrador. Qual a relação entre o susto do herói no confronto com a feia figura e a confissão do que vinha silenciando? Podemos supor que talvez a Sobrinha do Padre o tenha reconhecido de “Lá...” e, diante de uma imagem tão cortante do belo ideal que o sustinha, preferiu esconder-se. Mas o conto não permite que o insólito da situação se dilua por essa interpretação. O desfecho é aberto e acrescenta mais uma informação à economia poética.

Então, ao narrador foge o fio. Toda estória pode resumir-se nisto: - Era uma vez, e nessa vez um homem. Súbito, sem sofrer, diz, afirma: - “Lá...” Mas não acho as palavras (ROSA, 1979, p. 87).

Como se os acontecimentos não fossem determinantes do sentido da estória. Nem o espaço nem o tempo. Houve uma situação num lugar em determinado tempo, e na conjunção deles um homem cuja ação deu sentido a tudo. A situação, o espaço e o tempo servem como ponto de partida para a ação de um homem, que pode ser predominantemente interna, o que dá necessidade à onisciência do narrador. Há uma constância na ação do herói: trabalha e alheia-se, escapa à fabulação do povo que relaciona diretamente o sentido à aparência dos acontecimentos. O narrador onisciente mostra-se um hermeneuta mais capacitado que o povo e seu mundanismo tendencioso.

Toda estória é a estória de um homem. É curiosa uma afirmação como essa, tendo em vista que os personagens de *Tutaméia* são alegorias e não apresentam complexidade psicológica análoga a de sujeitos. O principal é a situação de orfandade e desejo de uma origem esquecida a que o herói dá sentido e supra-senso ao vencer seus limites. “A estória não quer ser história” (ROSA, 1979, p. 3). Além disso, o ato narrativo movimenta o mecanismo dos mitos cujos efeitos compõem um microcosmo de que o herói é elemento e não regente. O modelo é a estória e não o herói. Que a estória seja a estória de um homem não equivale a que o homem seja a demonstração direta da história, já que a onisciência é sobre-humana ou recurso de narrativas miméticas: como a estória e não como a história. O narrador dá coerência ao ato narrativo por dominar a criação, não os efeitos de seu mecanismo, mas a integridade dos elementos que o compõem. Torna-se o senhor da

criação ao contar duas estórias: de um lado a do tempo e do lugar como fundo doido⁴⁵, de outro a ação, predominantemente interna, de um homem que os ilumina. Essa ação projeta sentidos nos vários níveis da estória, fornecendo um ponto de partida para relações coerentes entre as causas justapostas. O mecanismo dos mitos fornece sugestões semelhantes a partir de anedotas em que a ação é central e exemplar. A estória, narrativa moderna que imita procedimentos de narrativas sincréticas, joga com os níveis de sentido para projetar um modelo sutil que atualiza a exemplaridade mítica para além da prescrição ou do sentido último. O não senso produz um herói alheio cuja ação interna, quase constante (confidência, silêncio, confissão do mesmo), contrapõe-se à agitação do povo que age acompanhando a variação dos acontecimentos em sua aparência imediata. Temos o erro da fabulação do povo e o erro que limita, na terceira margem, o herói à própria experiência de “utopiedade”. O erro do herói é identificar-se a uma origem de que não se lembra a não ser por fragmentos. Esse erro idealiza a origem produzindo o supra-senso da “utopiedade” como fundamento das práticas de Drijimiro. Assim, ao invés da origem é o próprio erro de querer elevar-se à altura de suas expectativas quanto à origem que o faz prosperar. A estória oferece relações de contraposição entre esses erros do herói e as práticas de bom senso dos demais. A narrativa valoriza a dúvida ante as aparências que não sinalizam o supra-senso como causa. O narrador perde o fio sublinhando o indizível enquanto sugere supra-sensos por causas justapostas. O herói não sabe qual seja sua origem e os erros provenientes da busca por ela produzem o supra-senso de “utopiedade” por que prospera. O narrador também não dá fim à estória. Sem origem nem fim, a estória desse homem figura uma ação de aparente não senso, prospera sem dominar, quando contraposta à do povo, representante do bom senso e sua instrumentalidade. Sem origem nem fim, o sentido do ato narrativo estende-se ao infinito sem fixar direção, desaguando no insólito.

3.2.8. *Mechéu: a natureza na cara?*

A estória de Mechéu apresenta algumas dificuldades de nosso tempo quanto à compreensão do homem como parte da natureza. Trata-se de um desses bobos que trabalham, na fazenda, e são notados por sua parvoíce. O conto começa com muita chuva e

⁴⁵ Hansen refere-se ao sertão, em *Grande Sertão: Veredas*, como forma dissolvida num fundo solto e doido, uma terceira margem, conforme já pontuamos anteriormente (HANSEN, 2000, p. 128).

“moços de fora” que se recreiam atentando em Mechéu: “feito sob luz espiassem o jogo de escamas de uma cobra, o arruivar das folhas da urtiga, o fim de asas de uma vespa. De engano em distância, aparecia-lhes exótico, exclusivo. Era o sujeito”. Para “notar e troçar”, o sujeito aparecia-lhes à distância de crítica e ironia. “Mechéu, por nome Hermenegildo; explicou-o o fazendeiro Sãsfortes”. Nomeando-o, o fazendeiro demonstra uma proximidade que contrasta com a atitude dos moços. O narrador segue fornecendo algumas anedotas acerca da incapacidade de Mechéu para reconhecer as causas de seus incômodos em si mesmo ou nas coisas. Dessa semi-imbecilidade resultava sua raiva, sua incapacidade para o humor, “senão de si não gostando de ninguém”. Essa parece ser a explicação, dada logo de início, que melhor decifra o personagem: sua incapacidade para a empatia com seus semelhantes estende-se à incapacidade para a diferenciação entre as causas de seus infortúnios. O modo como Mechéu compreende está aquém do bom senso e sua instrumentalidade. Não chega sequer a relacionar as causas de modo a concluir um mínimo de domínio ou bom senso sobre as coisas que animiza, arcaico. “Exigia para si o bom respeito das coisas”. A impostura de exigir respeito indica uma incapacidade para o reconhecimento das causas e para o humor. Em outro grau, por abstração, os moços de fora reproduzem o inverso dessa mesma atitude. Uma incapacidade para o humor, por distanciamento de crítica e ironia, além do excesso do raciocínio instrumental que é também um sintoma daquele mesmo distanciamento. Tanto Mechéu quanto os moços de fora se relacionam com as causas de modo distanciadador: por carência ou excesso de raciocínio somados a uma incapacidade para a empatia. A descrição que o narrador faz dos insucessos de Mechéu demonstra o funcionamento de sua imbecilidade como a produção de causas falsas cujo efeito é a raiva.

Topou em toco, por exemplo, certa danada vez, quando levava aos camaradas na roça o almoço, desceu então o caixote da cabeça, feroz, de fera: para castigar o toco, voltou pela espingarda; já a comida é que mais não achou, que por bichos devorada! – e culpou de tudo a cozinheira. Sempre via o mal em carne e osso. Se quebrava xícara, atribuía-o à guilha da que coara o café; se do prato lavado em água fria não saía a gordura, incriminava o sangrador do suíno ou o salgador do toucinho; se o leite talhava, era por conta de quem buscava as vacas (ROSA, 1979, p. 88).

A visão do mal encarnado é produzida por suas incapacidades de raciocínio e de empatia.

Mechéu representaria um ser arcaico? Exemplar de um antepassado nosso? O que fomos antes da razão oferecer certo domínio das coisas pela instrumentalidade do bom senso? Seu rosto e corpo peludos, os “rangidos e resmungos” de ga go, o andado manco, a vesguice, a feiúra do aspecto entufado parecem compor uma figura primitiva. Homem “de

ter uma só palavra” (ROSA, 1979, p.89). Novis (1989, p. 89) observa a recorrência dessa opinião fixa do personagem sobre si mesmo como entrave ao pensamento oposto à astúcia dos que duvidam de si: Melim-Meloso (“Melim Meloso”), X. Ruysconcellos (“Palhaço da boca verde”), Ladislau (“Intruge-se”) e Yao Tsing-Lao (“Orientação”). “Com que, não era um ordinário rosto, fisionomia normal de homem, caricatura? De braços e peito peludos, fechada a barba: o que é ter a natureza na cara. Só se tardada errada em escopo. Seja que imperfeito alorçado” (ROSA, 1979, p. 89). Sua primitividade parece figurar a caricatura do homem anterior à cultura e à civilização. A sobreposição dos dois substantivos na expressão “natureza na cara” já é contraditória mostra dos limites do sentido dela, provavelmente produzidos pelo distanciamento dos moços de fora. Depois que o narrador partilha conosco casos divulgáveis de Mechéu – seu cavalo *Supra-Vento*, não suportar botinas, não emprestar o arreio, não ir à missa nem beber cachaça, os chapéus de palha para o serviço e de lebre igual ao do patrão para o passeio domingo, a única superstição por medo de não casar e o hábito de marcar noivado a cada “derradeira sacudida moça vista” (ROSA, 1979, p. 90) – finaliza essa primeira, e maior, parte do conto em que a ótica dos moços de fora predomina. Restam dois casos divulgáveis que retomaremos adiante: os de Gango e o da Meninazinha.

As “surpresa e espanto” de um deles dão o alcance do raciocínio abstrato que usavam na proferição: “*Será já em si o ‘eu’ uma contradição?*” (ROSA, 1979, p. 90). Essa síntese marca a passagem para a parte final em que a fazendeira Dona Joaquina mostra compreender melhor Mechéu do que os moços de fora por uma proximidade que a aparência das anedotas a respeito dele não proporciona. A “natureza na cara” expressa a contradição entre certas compreensões da natureza e do sujeito, derivadas do raciocínio instrumental. Há uma relação de pertencimento da natureza à cara que pode ser cultivada até que esse elemento se destaque ou até que a cara não seja mais a expressão da natureza? O que equivaleria a dizer que a instrumentalização do raciocínio nos teria feito evoluir de um estado Mechéu, natureza na cara ou erro puro, para o dos moços da cidade, razão na cara ou superação da natureza ou domínio ou acerto. Mechéu seria o primeiro estágio do sujeito, “exótico, excluído” (ROSA, 1979, p. 88), ainda não pertencente à civilização, mas à natureza. Para os moços, essa seria uma direção natural e genérica: a do cultivo como eliminação do erro. A contradição é que tomem por sujeito genérico Mechéu, distanciadamente. Os moços tomam-se como fim, a imagem do outro extremo a que o raciocínio instrumental teria conduzido o homem primitivo de que Mechéu seria imagem.

O narrador parece discordar dos moços. Mechéu só teria a natureza na cara se a natureza fosse “tardada errada em escopo. Seja que imperfeito alorpadado” (ROSA, 1979, p. 89). Mechéu não é o modelo do primitivo, a noção primeira do sujeito, de que os moços de fora seriam o aperfeiçoamento. Éramos naturalmente errados e nos aperfeiçoamos graças ao raciocínio instrumental? Devemos a uma variação de perspectiva a sugestão de outros sentidos menos constrangedores que essa polarização natureza/domínio. Mechéu nem é modelo do natural, já que é imperfeito, nem lhe escapam os sentidos do domínio como das hierarquias para o que um mínimo de bom senso já é suficiente. O que sutilmente inaugura o aperfeiçoamento de Mechéu, na segunda parte do conto, não é apenas um avanço de seu raciocínio instrumental, mas aquela outra compreensão que faltava a ele e aos moços de fora: a empatia, a aproximação das coisas como método de conhecer as univocidades. A morte de Gango somada à ternura da Meninazinha acrescentam à experiência de Mechéu a empatia necessária para compreender o sentido mítico da morte que toca o princípio da vida.

Dois daqueles casos notáveis sobre Mechéu permitem, graças à acuidade do narrador, uma aproximação do personagem, ainda nessa primeira parte em que seu quadro é panorâmico. Referimos-nos às relações que ele mantinha com Gango e ao encontro com a “Meninazinha formosa”. Gango é ainda mais tolo que Mechéu, obediente a ele e seu admirador. “Simiava-o esse, obediente mirava por modelo ao Mechéu, maramau, que o tratava de menor, sem extimação, exigia do Gango uma ideal excelência, forçando-o à lida, quisesse-o sacado pronto do ovo da estupidez” (ROSA, 1979, p. 89). Além de não poder reconhecer as causas de seus infortúnios, “prazia-lhe ouvir debicarem alguém”; não tem compaixão. Usa chapéu de lebre igual ao do patrão em dia de domingo. Manda no Gango e empofa de gozo quando reprovam alguém perto dele. Não oferece dificuldades, como empregado, aos fazendeiros. “Mas acatava ordens: quando lhe mandaram que viesse, veio”. Tanto o “semi-imbecil” Mechéu como seu admirador Gango compreendem o sentido das hierarquias e o reproduzem. Assim, podemos especular que não fosse erro, mas mero reconhecimento da distância, seu ar ante os moços de fora.

Soturno sáfio ante aqueles parou, turvava-se seu ar de desconfiança, inveja, queixa. – *Será já de si o ‘eu’ uma contradição?* – sob susto e espanto um dos de fora proferiu. Mas pensavam consigo mesmos, não para o Mechéu – ilota e especulário. Deixaram-no de lado (ROSA, 1979, p. 90).

Tanto Mechéu quanto os moços de fora produzem sentidos em que as hierarquias e as

distâncias entre as posições limitam valores. Erram na medida em que não ultrapassam o raciocínio instrumental, Mechéu pelo mínimo de bom senso que reconhece as hierarquias e os moços por distanciamento crítico. O não senso é que aquele que mais erra, Mechéu, salta ao pensamento mítico, por empatia. Enquanto que os moços continuam presos ao distanciamento crítico e ao bom senso. Para que a narrativa avance, o narrador abandona a perspectiva dos moços para aproximar-se de outra, humanizada e próxima: a da fazendeira. O desnível entre essas perspectivas, da primeira e da segunda parte do conto, permite a crítica que fazemos aos limites do raciocínio dos moços. Um acontecimento que passou despercebido por todos, uma tutaméia fundamental, foi a visita da menininha à fazenda, que travou um pequeno diálogo com Mechéu, inesquecível para ele. A única vez em que sentiu a proximidade da formosura em que reconheceu um valor para si, que produziu uma memória e uma empatia.

Também de fora viera a menina, neném, *ooó*, menininha de inéditos gestos, olhava para ela o Gango só a apreciar e bater cabeça. Mechéu pois disse: - *Ele é meu parente não!* – e a Menininha disse: - *Você é bobo não, você é bom...* – e mais a Meninazinha formosa então cantou: - *Michéu, bambéu... Michéu... bambéu...* – pouquinho só, coisa de muita monta, ele se regalou, arredando dali o Gango, impante, fez fiau nele (ROSA, 1979, p. 89).

Quem vem de fora pode trazer outros princípios, outras práticas e novas possibilidades de identidade. Os moços reificam a distância entre eles e Mechéu, “ilota e especulário”. Já a menininha reconhece bondade nele, mudando-lhe o nome para outro, normalizado, Michéu. Pouco e de muita monta, seu canto produziu nele um regalo por bondade superior ao prazer que sentia ao “debicarem alguém”, já que não o pode esquecer, conforme o desfecho demonstra. Sua festa foi fazer fiau no Gango, o que já sugere que o maior efeito daquela empatia com a menininha não teria sido imediato.

Na segunda parte do conto, o narrador abandona a perspectiva distanciada dos moços de fora. A bondosa Dona Joaquina é por quem, tardiamente, se soube a respeito de Mechéu o que valesse; “depois, anos”. Primeiro “Gango morreu, chifrado de vaca” (ROSA, 1979, p. 90). Mas Mechéu só transtornou-se depois do corpo enterrado, do desaparecimento da causa material, pois a idéia da morte lhe escapava. Esse seria o primeiro reconhecimento de uma causalidade? Ele sentia falta do corpo de Gango, de sua presença física? Essa falta pode agora ser relacionada à idéia da morte.

Só da patroa Dona Joaquina se aproximou, de vira vez, perguntou ou afirmou: - *A menininha não morre, não, nunca!* De dó, a Senhora confirmou: - *Nunca!* – não sabia que menina. De saudade ou falta do

Gango, ele houve pingos nos olhos, inquiriu: - *Nem eu!?*.

Talvez a idéia da morte tenha feito nascer outro sentido para as coisas, um outro princípio, empático, por que as relações entre as causas começaram a fazê-lo reconhecer a necessidade nas ações para além de valores relativos às hierarquias ou ao domínio. Ele teria passado, assim, da imbecilidade à empatia, como Pajão de “Como ataca a sucuri”. O que não serve apenas para humanizá-lo. A partir da empatia, seu pensamento evolui no sentido prático. Adoeceu de um pesar sem remédio, “se fechou no escuro cômodo, por mais de um dia, surgindo no seguinte aceitou o caneco com chá amargo, restava guedelhudado, rebarbado, os olhos mais cavos, demudado das feições”. A causa de sua enfermidade teria sido aquela idéia da morte que o trouxe da completa escuridão até o “paredão” por onde passaria a ver sombras diferentes. Uma causa imaterial que teve a força de uma causa material, uma idéia tão reconhecida que adoeceu seu corpo. “Muito devagar, sempre com cheio o caneco seguro direitinho (...)”. Para não derramar? Já era capaz de reconhecer a causa do remédio derramar, não segurar o caneco direito, a ponto de evitá-la? Esse é o efeito que o sentido ideal de empatia introduzido pela menininha desencadeou após a morte de Gango? O narrador termina num gesto dramático. “Não falemos mais dele” (ROSA, 1979, p. 91). Como se também empático à dor de Mechéu, a dor de todos principiada pelo fim ou pela morte que re-significa todos os erros, para além do raciocínio instrumental. Morremos, esse é o fim que toca o princípio do ato como sentido trágico produzido pelo mito que sugere o supra-senso, mais generoso com a vida que o bom senso.

O conto é separado em duas partes. A primeira é aquela em que os moços de fora identificam a cara de Mechéu à natureza por um raciocínio instrumental que a teria superado. A segunda começa com o que tardiamente soube-se, por Dona Joaquina: a pergunta de Mechéu sobre a menininha e o sofrimento seguido da doença após a morte de Gango. Nas duas partes, o distanciamento entre o homem e a natureza é demonstrado em níveis diferentes. O primeiro é abstrato. O segundo cresce em direção ao valor da alteridade, até que o narrador interrompe-se bruscamente, como se estivesse engasgado de emoção. O primeiro fixa um modelo e uma direção para o homem que a história da civilização confirmaria. O segundo propõe a alteridade como deslocamento que ativa o pensamento a partir da empatia que o humaniza ou universaliza. Parece-nos que, por não senso, o conto toma um sujeito semi-imbecil, que erra quase sempre, como modelo da eficácia cognitiva da alteridade. Porque depois que a idéia da morte, por empatia deslocada

do Gango para a menininha, se apossa do corpo de Mechéu, adoecendo-o, ele salta ao pensamento mítico e pode se favorecer pelo reconhecimento das causas. Mesmo que continue errando muito, Mechéu já conhece o mecanismo que produz sentidos favoráveis. A perspectiva parte do valor mínimo de Mechéu iluminando aquele outro valor máximo dos moços cultivados que, por excesso de abstração, tomam o sujeito como gênero e não conseguem avançar no raciocínio porque não se aproximam das diferenças. Uma natureza que precisasse ser dominada constrangeria aos sentidos evidentes do domínio e da hierarquia. A alteridade proporciona a superação do mero reconhecimento dos valores mínimo e máximo de Mechéu e dos moços de fora, conforme suas aptidões para o raciocínio instrumental. Mechéu animiza as coisas e a debilidade de seu raciocínio impede-o de relacionar as causas em benefício próprio. Essa debilidade começa a ser superada quando a empatia torna-se possível, ativada pelo sentido da morte próxima, pelo sentimento da falta. O mecanismo dos mitos também animiza as coisas e justapõe as causas para multiplicar os sentidos das relações. Assim é que Mechéu mostra-se mais próximo de um pensamento mítico, das causas e não das abstrações delas, por que a estória coloca em questão os excessos do bom senso ou do raciocínio instrumental. Quando avança da maldade por ignorância ao reconhecimento de si como coisa viva, que morre, primeiro sofre a idéia da morte, depois aprende que pode pensar sobre como vive em benefício próprio.

3.2.9. Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi: autonomia da forma;

Jeremoavo, Nhoé e Jelázio são vaqueiros e amigos. O conto começa com eles sentados, tranqüilos e felizes. Do silêncio um deles dá o mote do que começam a inventar: a estória de um boi cuja graça principal é ser inventado. A anedota cede valor ao gosto pela forma, a invenção, do boi. No parágrafo de apresentação do conto há uma palavra cuja ambigüidade predicativa alcança a situação dos vaqueiros: “lustrosos”. O termo tanto os qualifica de ilustres ou notórios como os identifica a vagabundos e homens sujos, conforme as acepções adjetiva e substantiva da palavra (MICHAELIS, 1998, p. 1284). Os valores máximo e mínimo dos vaqueiros sugerem o não senso por que interpretamos sentidos a partir da evocação do Boi contraposta à anedota. A evocação do Boi remete à alegria da forma e a anedota demonstra que o sentido da forma inventada está para além da referencialidade à traição de Jelázio. A sutileza interpretativa caminha em níveis paralelos:

o dos acontecimentos que acabam por esclarecer os erros de Nhoé quanto à interpretação do “boi” e o da verdadeira alegria produzida por uma forma autônoma. Esses erros talvez tenham sido decisivos em seu destino de solteiro. Nhoé temia ser traído como Jerevo por Jelázio. Acocorados no chão, “distraía-os o fingir, de graça”. A situação inicial, quando se deu a invenção do Boi, é composta, aos poucos, em quase toda a primeira página do conto. Apenas no quarto parágrafo, o “ruídozinho” dos lagartos após o riso dos vaqueiros quebra o silêncio quase completo de que nascia a invenção do boi. “Então que, um quebrou o ovo do silêncio: - “*Boi...*” – certo por ordem da hora citava caso de sua infância, do mundo das inventações; mas o mote se encorpou, raro pela subiteza”. O mote da invenção do boi torna-se o tema central por que interpretamos os sentidos, que a anedota permite, conformes aos escrúpulos, afetos e decoro dos três amigos. Sobressaem as próprias “inventações” como práticas autônomas. A referência ao acontecimento indecoroso, a traição como índice de maldade, constrangeria o sentido da invenção do Boi à aparência evidente das hierarquias e domínios nas práticas sociais. O não senso: 1) uma forma autônoma sincrética com funções explosivas de tranqüilidade e alegria; 2) os inventores “lustrosos” são reconhecidos, no final do conto, por outros vaqueiros, importando o decoro no reconhecimento da origem da invenção e não a glória dos inventores.

O que o narrador nos dá a conhecer, no sexto parágrafo, após a situação inicial explorada pelos cinco primeiros, é o conflito interno de Nhoé. Desde o primeiro parágrafo ele mostra-se fisicamente mais afastado dos outros dois companheiros. “Nhoé quis que se fossem dali – por susto do real, ciente de que com a mulher do Jerevo Jelázio vadiava – ele houve um pensamento mau, do burro da noite”, do descartado da noite (ROSA, 1979, p. 111). É a perspectiva desse terceiro amigo, ciente da traição entre os outros dois, que o narrador acompanha durante o conto. Assim, o erro ético da traição é descentralizado na estória em favor da perspectiva de Nhoé cujos erros alegorizam o supra-senso sugerido por uma forma autônoma. Essa forma existe graças à prática dos vaqueiros de se acocorarem para a contação. Também perpetuam a invenção do Boi não como referência a uma prática qualquer, mas atualizando a própria alegria da contação. A posição de Nhoé, que está de fora e ciente do triângulo amoroso, conserva a dúvida sobre a ambigüidade evocativa do Boi que tanto poderia ser uma referência à invenção inicial como uma depreciação do marido traído. Essa segunda possibilidade é qualificada pelo narrador como um pensamento mau de Nhoé que associa a traição a uma depreciação das relações de amizade e de amor. Tanto que não se casa. Não que a traição não fosse verdade. A situação

posterior de constrangimento entre os amigos somada à descrição que o narrador faz da mulher, além da reação dela ao mote, não deixam margem de dúvidas de que tenha havido a traição. A dúvida de Nhoé não é se a traição ocorreu ou não, mas se a invenção do boi toma-a por referência ou é autônoma. Nhoé é escrupuloso e a mulher é estróina, estouvada. O pensamento mau refere-se à própria interpretação do boi já não como invenção autônoma, por pura alegria, mas como deslealdade do amigo, que trairia, por troça. A forma, autônoma, do Boi produz efeitos contrários aos da troça: humor. Essa interpretação má da recorrente evocação do boi repete-se por parte da própria mulher que realmente troçava, conforme a onisciência do narrador informa.

- “*Sai, boi!*” – ela troçava mistério deles, do que fino se bosquejava. *O Boi bobo* – de estatura. Vai, caprichou Jelázio de arrenegar essa lembrança, joça. Sisudos, os outros dois se olhavam, comunheiros, por censuração. Mas depois o Jerevo e Jelázio falavam de suas mães e meninas e terras, daquilo Nhoé ouvindo mais o modo que a parla. No de-dentro, as criaturas todas eram igualadas; no de-fora, só por não perceberem uns dos outros o escondido é que venciam conviver com afetos de concórdia (ROSA, 1979, p. 112).

A lembrança que Jelázio arrenega é a da própria traição. A censura dos outros dois amigos, o traído Jerevo e o escrupuloso Nhoé, prova que sabiam. O supra-senso, a alegria evocada pela forma autônoma, prevalece. Retomam a autonomia da forma de modo a esconjurarem a referencialidade imediata aludida pela mulher e retornam à alegria primordial da invenção. Evocar o tom do Boi pelas mães, meninas e terras, mais pelo modo que pela parla, restaura o efeito da invenção como um princípio mítico a que se pode sempre retornar. O mecanismo dos mitos, forma autônoma, produz um supra-senso, um além do sentido de referencialidade. Esse além, supra-senso, por sua vez, torna-se a causa de outras práticas a contação dos vaqueiros. A forma remete a essas práticas de infância como ao modo tranqüilo, alegre, da invenção que não serve a uma utilidade imediata, mas a um jogo.

Entre outros vaqueiros, “no campeão”, os três repetiram “por vantagem” a afirmação “de vero boi, recente singular, descrito e desafiado só pelos três” (ROSA, 1979, p. 112). O que só saberemos no final do conto é que a partilha da invenção se divulgará até “conturva distância”, em “estranhada fazenda” (ROSA, 1979, p. 113), onde outros vaqueiros darão notícia não só do boi inventado como de três vaqueiros que o teriam inventado. No final do conto compreendemos a ambigüidade da predicação inicial dos vaqueiros “lustrosos”. Novamente sentado entre outros vaqueiros, ao pé do fogo, Nhoé

toma conhecimento de que ele e os amigos teriam tido uma função ilustre, tranqüilo, silencioso e anônimo: a de inventores do Boi. A notoriedade da autoria não é requerida por Nhoé, escrupuloso, nem haveria um sistema literário por que fosse necessária. Os inventores são vaqueiros: conduzem o gado devagar⁴⁶. A forma autônoma atualiza-se por um contexto sincrético. Superando a referencialidade, a forma de invenção do boi assume outras funções por outros vaqueiros que não identificam Nhoé como um de seus inventores. Essa situação foge à oposição entre autonomia e sincretismo, tendo em vista que a função da alegria evocada por aquela forma como acesso a uma memória comum aos três vaqueiros prova ter sobrevida em outra situação, com outros vaqueiros. Assim, o efeito da forma sobrevive à referencialidade por uma autonomia que ainda remete à prática dos vaqueiros: a contação ao pé do fogo, acorados. Os primeiros vaqueiros, inventores, distraíam-se com a própria invenção e criavam um boi em comum de que partilhavam a evocação como memória. Os vaqueiros do final não partilhavam memória nem a origem da invenção que atribuíam verdadeiramente a outros três vaqueiros. Podemos inferir que a invenção atribuída aos verdadeiros três vaqueiros e a partilha dela fossem práticas de vaqueiros. Também já verificamos o decoro nos silêncios: de Jelázio que arrenega a memória da traição como de Jerevo e Nhoé que a censuram. Talvez a verdade da origem da invenção por três vaqueiros tenha sido conservada graças ao decoro de vaqueiros, de um modo ou de outro “lustrosos”. A verdade, quanto aos inventores ou à traição, e a autonomia da forma combinam-se de modo a dissociá-las da referencialidade. A função da forma é a própria alegria do retorno a ela como um retorno à infância, de cada vaqueiro ou do homem, ao “mundo das inventações” (ROSA, 1979, p. 111).

A dissociação entre a forma e a referencialidade estende-se à outra entre a estória e a anedota. Tendo em vista que a referência se faz por uma anedota, sobre que acontecimentos a estória trata, é notável que o sentido não se identifique aos acontecimentos, mas à forma que os narra. A estória toma por anedota a invenção de uma

⁴⁶ Sarafim, vaqueiro de “Vida Ensinada”, parece retirar de sua prática de viajar com bois, da posição final de coice ascendendo à de guia-guieiro, a sabedoria com que vive. “Devagar e manso se desata qualquer enlço, esperar vale mais que entender, janeiro afofa o que dezembro endurece, as pessoas se encaixam nos veros lugares” (ROSA, 1979, p. 185). Também o vaqueiro Doriano, guieiro, de “Sota e Barla”, compreende o ritmo. “Tem o gado de ir demais moroso, respeitado, por não achacar, não afracar, não sentir” (ROSA, 1979, p. 167). Não me parece que o autor seja também um vaqueiro, já que a inexistência do erro prolifera vertigem tanto quanto o supra-senso requer atenção, como um não senso de vertigem e atenção. Nos parece pertinente o paralelo que Novis (1989, p. 115 e 117) propõe entre Ladislau – narrador, subordinado à posição hierárquica máxima de seo Drães (Deus?) – e Rosa. Os vaqueiros alegorizam uma sabedoria aprendida na experiência das tutaméias.

forma autônoma, que sugere o supra-senso para os três vaqueiros que a originam e para os demais que a compartilham. Paralelamente, a referencialidade à traição de Jelázio vai perdendo valor conforme os acontecimentos vão sendo desenvolvidos sem abalar a força da invenção do Boi. Primeiro a mulher do Jerevo falece. Os três amigos tornam a falar sobre o Boi. “Não daquele, bem. Mas, da outrora ocasião, sem destaque de acontecer, senão que aprazível tão quieta, reperfecta, em beira de um campo, quando a informação do Boi tinha sobrevindo, de nada, na mais rasa conversa, de felicidade”. Depois, Jelázio morreu. Pouco antes, os três riram novamente da invenção do Boi, superando a referência ao adultério pela afirmação do supra-senso. “Outras coisas eram boas; outras, de nem não nem sim, mas sendo”. Uma “peste no gado de todas as partes” levou Jerevo a mudar-se para onde pudesse cobrar “melhores pagas”. Nhoé ficou sozinho. Nesse ponto, o narrador informa de um acontecimento aparentemente estranho à trama.

Tão cedo aqui as coisas arrancavam as barbas. O fazendeiro ensandecendo, diligenciou em vão de matar filhos e mulher, cachorros, gatos. Nem era rico, nenhum, se soube. O povo depôs que a extravagância dele procedia do sol, do solcris eclipse, que se deu, mediante que vindo até desconhecidos estrangeiros, para ver, da banda de Bocaiúva. Somenos as mulheres, de luto, agora ali regiam, prosseguidamente, na fazenda Pintassilga.

O povo é um fabulador que não chega a relacionar a peste ao ensandecimento do fazendeiro nem à aparente riqueza desmentida. Preferem a explicação do “solcris eclipse”. O novo regimento das mulheres de luto teria contribuído para a decisão de Nhoé: ir embora? “Perfazia tenção em gestos. Tanto não sendo”. Ainda mais escrupuloso que em geral, Nhoé sente-se velho e volta “para conturva distância”, para seus parentes. “Será que lá ainda com parentes, ele se penava de pobre de esmolos” (ROSA, 1979, p. 113). Nesse momento fica clara a acepção de “lustrosos” para os vaqueiros no sentido depreciativo de vagabundos sujos. O encontro de Nhoé com os outros vaqueiros desconhecidos no caminho de sua viagem de volta sugere a outra acepção, mais forte, de “lustrosos” como brilhantes, iluminados: “animados de tudo contavam”. Esses outros vaqueiros contam sobre o boi inventado por outros três vaqueiros, por eles desconhecidos, e acrescentam-lhe um nome: “o Boi Mongoavo. Só três propostos vaqueiros o tinham em fim sumetido...”. O velho Nhoé encontrou prazer “naquele certo lugar em ermo notável” (ROSA, 1979, p. 114) em que seus escrúpulos puderam reconhecer um fim ilustre para a invenção do Boi e um supra-senso a que seus erros deram sentido.

3.2.10. *Palhaço da boca verde: o não senso levado a sério;*

A diferença mais notável entre esse conto e os demais é seu cosmopolitismo necessário graças aos personagens todos ligarem-se ao universo do circo. Outra diferença notável é que o espaço em que a anedota desenvolve-se é explicitamente referenciado pelo narrador. Também não se trata de um lugarejo de nome metafórico como o Rio-do-Peixe em “Rebimba, o bom” ou de um nome de cidade apenas mencionado como São Luís em “A vela ao Diabo”. O conto começa com o herói viajando para Sete-Lagoas, onde a estória se passa. Trata-se do sertão urbano como referencial histórico para uma estória de amor cujo sentido é universal, não apenas no âmbito da ficção como no da própria história.

Só o amor em linhas gerais infunde simpatia e sentido à história, sobre cujo fim vogam inexactidões, convindo se componham; o amor e seu milhão de significados. Assim, quando primeiro do mesmo se tem direta notícia, viajava o protagonista, de trem, para Sete-Lagoas. Ele queria conversar com uma mulher.

Ano ou meses antes, lembre-se, desfizera-se na região, por óbito de T. N. Ruysconcellos, empresário e dono, o Circo Carré, absorvidos reportavelmente por outro, o Grande Circo Hânsio-Europeu, dos Mazzagrani, o material e mor parte dos artistas.

A história, como um conjunto de causas relacionáveis no tempo, seria apenas um discurso. O amor infunde sentido e simpatia à história. As linhas gerais do amor, inexatas, abrangem todas as necessidades para além de relações de causalidade entre o sentido e as causas. Essa inexactidão dá margem ao “milhão de significados” a todos simpáticos por algum ângulo. O parágrafo inicial já indica que esta é uma estória de amor que infunde sentido e simpatia à história. A estória toma a história por referência inicial, um nome de cidade, figurando um caráter de verdade ou fato para a anedota de não senso. Adiante entenderemos melhor que o princípio do ato final seja a experiência de não senso do herói que dá sentido à sua prática. Ruysconcellos leva a sério tanto o jogo como o não senso a ponto de mudar o objeto de seu amor, para outra mulher, conservando a imagem oposta a que o identificou por erro. O não senso dá coerência ao ato final do herói; menos uma abstração que um ponto de partida para a ação, a satisfação amorosa e o sentido que a narrativa produz. As inexactidões, próprias do amor, são uma constante no conto e também caracterizam o protagonista: um palhaço cujas falas e gestos compõem-se por jogo e não senso. X. Ruysconcellos é o nome do protagonista afamado “como o *clown* Ritripas ou ‘Dá-o-Galo’”. O contista deixa no ar, para especulação, qual seria a relação, de parentesco, entre o herói e o dono do circo; ou melhor, por que não o teria herdado já que

compartilham o sobrenome. A situação limite permanece inexata. A dramaticidade e o humor são acentuados do início ao fim do conto. Ruysconcellos parecia ter deixado de ser palhaço, desde que o Circo Carré se desfez, e estava à beira da morte.

Parece-nos que Mema Verguedo, de nome “mais ou menos espanhol” (ROSA, 1979, p. 115), que pertencera ao circo e ama o herói em segredo, também sofre de doença grave: é tísica. “Simples escorrida se estreitava no rosa-chá vestido, o amarelo é difícil e agudo” (ROSA, 1979, p. 117). Após a absorção do Circo Carré pelo Grande Circo Hânsio-Europeu, Mema “se refugiara em prostíbulo” (ROSA, 1979, p. 116) negando a informação, requerida por Ruysconcellos, de que a amiga Ona Pomona, por ele amada, teria partido com o Circo Europeu. Essa é a situação inicial. O herói viajava de trem, para Sete-Lagoas, onde encontraria Mema para se informar acerca do paradeiro de sua amada Ona Pomona. O problema seria a personalidade temível de Mema, que o conto figura por modos dramáticos nada gratuitos: além de tísica e refugiada em prostíbulo, amava Ruysconcellos que amava sua amiga Ona de quem requeria informação que Mema não tinha precisamente. Esse amor secreto dá sentido ao triângulo amoroso e desvia a atenção de Mema: aquela que não é amada nem vista pelo herói, tísica e refugiada em prostíbulo.

Mema está numa posição ainda mais dramática que a de Ruysconcellos, que ama Ona Pomona e requer seu paradeiro a Mema que, na verdade, apenas poderia inteirá-lo de que estivesse “casada e remota no mundo, no México, na Itália” (ROSA, 1979, p. 115). A recusa em oferecer a informação inexata pode ser interpretada como a vontade de Mema do encontro com Ruysconcellos. Primeiro nega-se à conversação sobre Ona Pomona. Depois, não atende os recados de Ruysconcellos, como se o constrangesse a vê-la pessoalmente. O narrador informa que ela tinha escondida uma mala que, só saberemos depois, continha o figurino do palhaço Ritripas. Ona Pomona era, para Ruysconcellos, “similar à água e à seda”. À Mema, quando enfim consegue encontrá-la, propõe “engajá-la, com o jeito de tísica” (ROSA, 1979, p. 117) em troca do paradeiro da amada. As predicções opostas de uma e de outra manifestam os valores máximo da amada e mínimo da amiga, para Ruysconcellos. Os encontros entre eles não são descritos, o que talvez seja uma estratégia narrativa que desvia o sentido do herói e da amada para o do próprio amor. Também porque nada importante poderia ter acontecido, já que ele nem a via. Após o fim inexato do conto, vogam princípios igualmente inexatos para o amor, de que o narrador nos dá pistas. No fim, Mema e Ruysconcellos são encontrados mortos pelo povo de cuja perspectiva fabulosa o narrador aproxima-se desde então. “Na cama jazendo imorais os

corpos, os dois, à luz fechada naquele quarto”. A não ser o fato de que Ruysconcellos teria sucumbido satisfeito, as demais informações propaladas modulam-se pela dúvida: estariam nus, Mema teria se matado após a morte de Ruysconcellos, ela pintada e travestida como palhaço ou que se odiassem.

Falso e exagerado quase tudo o que a respeito se propalou; atesta-se porém que ele satisfeito sucumbiu, natural, de doença de Deus. Mema após, decerto, por própria vontade. Nem foi ele o encontrado em festa de vestes, melhor dizendo estivesse sem roupa qualquer; tão pouco travestida ou empoadada Mema, à truã, pintada, ultrajada. Infundado, pois, que saídos de arena ou palco na morte se odiassem. Enfim, podiam, achavam, se abraçavam (ROSA, 1979, p. 118).

O povo engana-se com a aparência do ato final. A anedota é absurda, mas a estória não. O supra-senso do amor infunde sentidos à estória que se correlacionam à história. A estória torna coerente a perspectiva do herói cujo erro afirma o não senso e o jogo com seriedade, ou seja, como causa do ato. Inferimos que Mema fosse realmente tísica ou que esse não seria apenas mais um dos personagens por que apreendia a verdade. Sabemos que Ruysconcellos também estava doente e que morreram abraçados depois de satisfeitos. A “doença de Deus” que o teria satisfeito antes da morte bem poderia ser a concretização do amor. A falsidade propalada pelo povo, que confunde a aparência dos acontecimentos com o sentido, pode ser atribuída ao exagero e ao tom ridículo que ignoraria o encontro do amor por um método errado do herói: contrário ao da visão e ao do valor. Ruysconcellos, sem óculos, rasga a foto de Ona Pomona e Mema, julgando eliminar a parte que caberia à segunda.

- Vê? – o retrato, - a parte que guardara. Era o de Mema... E, então, fora o de Ona o rasgado, aconteceu'que, erro, como pudera?! Fez a careta involuntária: a mais densa blasfêmia. Estava sem óculos; não refabulava. Era o homem – o ser ridente e ridículo – sendo o absurdo o espelho em que a imagem da gente se destrói. Disse: - *Só o moribundo é onipotente* – ; a difarça (ROSA, 1979, p. 117).

Acreditamos que Ruysconcellos chegara, por esse erro, ao amor por Mema, tendo em vista que encara seu método de jogo e não senso com seriedade. Após o reconhecimento do erro que teria eliminado Ona e o feito guardar a imagem de Mema, tartamudeia uma síntese no sentido do nome da primeira amada para o da segunda. A essa altura, quando ele apela para ela, com “senso de seriedade e urgência” semelhante ao *amor fati*, a nova amada imagina que a causa fosse necessidade de dinheiro, por bom senso. Até então, Ruysconcellos não sabia do amor de Mema que o chamava “*Cuquito!* – por carinho ou desdém” (ROSA, 1979, p. 116). O palhaço, de fato, levava a sério seu método de jogo e não senso: errando

acerta. Por ele concluiu o novo amor: do erro, rasgar a foto da antiga amada, à onipotência do moribundo que descobre uma nova possibilidade para a realização derradeira do amor. Mema não compreende o rogo dele. No entanto, pela primeira vez, chorando “como se feliz”, enuncia o desejo de que ele viesse. Primeiro havia dito: “*Se quiser, venha – como os outros!...*”. Agora que acredita, por uma causa errada, que ele precisa dela, pronuncia: “*Que venha... – de repente chorou, fundo, como se feliz - ... para o que quiser*” (ROSA, 1979, p. 118).

O sentido do amor, a que o herói chegou por um “*excesso de lógica*”, que Mema entendia ser o que divertia nele, foi produzido por um não senso. O jogo e o não senso são exercícios que potencializam o pensamento e não uma desistência dele. Graças ao não senso, o herói realiza o ato final pelo supra-senso do amor, sugerindo a infusão do sentido por esse sentimento. Desloca o amor ao alto ideal de Ona Pomona com urgência para a tísica, prostituta, Mema, que o amava em segredo. O mito do amor ideal, no sentido de que o destino de um pertencia ao do outro, concretiza-se na união final dos dois como um efeito de não senso e jogo, de linguagens e práticas, do herói. Assim, o ideal do amor entre partes a que o destino concede unidade não é produzido como uma essência isolada, mas torna-se a causa a partir de que o ato final de Mema e Ruysconcellos é operado. O herói, reconhecendo o erro de ter rasgado a foto, ri e humaniza-se, “e rir é sempre uma humildade”. Assim, o jogo e o não senso, por que fez os outros rirem, dessa vez fazem-no rir de si. Tendo rido, compreende a própria situação com humildade e age favorecendo-se por erro. É possível que Xênio Ruysconcellos, levando a sério o não senso por que se afirma o erro, conservasse a imagem a que identificara o amor guardado na superfície da fotografia. Graças a esse erro, desvia-se da desilusão e afirma o amor para além do objeto amado. “Era o homem – o ser ridente e ridículo – sendo o absurdo o espelho em que a imagem da gente se destrói” (ROSA, 1979, p. 117). A imagem do herói é destruída para dar vez à imagem do amor, mais potente na infusão de sentidos graças a seu absurdo ou extrapolação das causas. Mema e Ruysconcellos morrem abraçados, no final em que a morte reparte seus sentidos em um não senso. “A morte é uma louca? – ou o fim de uma fórmula. Mas todos morrem audazmente – e é então que começa a não-história” (ROSA, 1979, p. 118). O sentido da história e a simpatia por ela são infundidos pelo amor. A loucura da morte é a conclusão e o princípio da não-história, uma ausência completa de referencial a partir de que não se pode produzir um discurso como relação entre as causas no tempo. A morte finaliza a fórmula da história a que o amor infunde sentido e simpatia.

Se o sentido da história é amoroso ou absurdo, o que garante sua contínua surpresa, o da não-história finaliza o sentido.

3.2.11. Quadrinho de estória: o sentido da luz na sombra;

O próprio título do conto “Quadrinho de Estória” já sugere que se trata de uma reflexão acerca dos quadros ou espaços que compõem uma estória. Esta estória é a de um quadro, um quadrinho só, na sucessão da manhã, já no fim, ao amanhecer seguinte. A extrema limitação espacial proporciona a máxima liberdade contemplativa, já que a vontade foi condenada à memória da amada após o crime passional. O herói encontra-se preso após ter matado a mulher que amava por ciúme. Do ciúme à imposição da morte, entendida como libertação do devir, condena-se à lembrança da amada, ou seja, aprisiona-se ao mesmo. Ainda que seja extrema a limitação do espaço, a um quadrinho, percebemos que o mesmo não existe, ou que “não existe prisão” (ROSA, 1979, p. 124) graças ao tempo por meio de que o sentido é revelado, narrado ou visto: composto. Da fenestra da prisão avista a praça e nela uma mulher qualquer de vestido azul, o que é quase toda a anedota que figura um só quadro expandido e seqüenciado, graças à necessidade contemplativa do herói ou às imagens em liberdade. O narrador explora esse quadro composto pela contemplação de um dia do herói recluso, propondo uma reflexão acerca da liberdade na perspectiva do prisioneiro. O conto conclui apresentando a liberdade como um supra-senso. “A liberdade só pode ser um estado diferente, e acima. A noite, o tempo, o mundo, rodam com precisão legítima de aparelho” (ROSA, 1979, p. 125). Oposta à rotação do mundo, de aparelho, a liberdade é um sentido de supra-senso produzido graças aos não sentidos por que a situação do prisioneiro é alegorizada. Já é um não senso que o conto, a partir da ótica do prisioneiro, proponha uma reflexão sobre a liberdade. O quadrinho por que o herói vê seria como um fragmento da vida “de parte contra parte”, reduzida a uma única perspectiva necessária no conto graças ao crime, à prisão e sua janela. A reflexão sobre a liberdade não remete à situação específica do prisioneiro, mas à existência de modo geral “demarcada por imaginário compartimento”. Assim, as posições de prisão e liberdade não remetem aos que estão ou não na cadeia que “é o contrário de um pombal; recorde, aos despreocupados, em rigor, a verdade”. Se o pombal impede os pombos de voar, a prisão identificada à vida torna o vôo uma necessidade para o homem.

O sujeito olha o mundo, de que está destacado, “por necessitar, não por

curiosidade” (ROSA, 1979, p. 122). A contemplação é uma necessidade, enquanto a curiosidade é utilitária. A necessidade e a curiosidade são, primeiro, contrapostas: a necessidade manifesta a vontade e a curiosidade meramente os interesses. “Não ter mais curiosidade é já alguma coisa” (ROSA, 1979, p. 123), no sentido de que a vontade pode, assim, manifestar-se livremente. A prisão, eliminando a curiosidade, teria proporcionado esse avanço da curiosidade à visão, à contemplação. O parágrafo inicial lança a pergunta que deixa no ar a inutilidade da contemplação, por exemplo, da mulher de vestido azul por parte dos prisioneiros. “Todo-o-mundo aqui a pode ver – para que? – cada um de seu modo e a seu grau. Mais, vê-a o homem, mãos vazias e pássaros voando, cara colada às grades” (ROSA, 1979, p. 122). No entanto, não se trata de um quadro gratuito: a contemplação manifesta a vontade do herói que não olha apenas para uma mulher qualquer, mas para a de vestido azul. A mulher qualquer de vestido azul interessa particularmente à contemplação do herói; sua utilidade é servir de “isolante, ao que nele não acontece”. A mulher do vestido azul, “fina”, tem relevo entre as demais não por si mesma, mas “como um retrato em branco” guardando o lugar de outra mulher ou contemplada graças à “vontade de lembrança dela”. O prisioneiro foi quem se condenou à perpetuação dessa lembrança ao matar a amada e sofrer as conseqüências de ir preso, não poder mais ter curiosidade ou interesses. O devir limitou-se a um quadrinho. “Ele é réu, as mãos, o hálito, os olhos, seus humanos limites; só a prisão o salve do demasiado”. O que salva o prisioneiro é a prisão onde sua necessidade é contemplar. Se ele mesmo se privou da amada, a liberdade perpetuaria essa privação enquanto a prisão permite que a vontade da lembrança dela é que seja perpetuada pela visão de outras mulheres apenas contempladas, sem curiosidade ou interesse cabíveis. Se estivesse solto, permaneceria curioso pelas outras mulheres, possíveis, que nunca seriam a amada nem sua cópia ou vontade de lembrança: estaria condenado à falta. Assim, o mundo parece-lhe uma prisão também. “A liberdade só pode ser de mentira”, o que conclui devido ao absurdo entre o amor e o assassinato como um acontecimento de que se isenta. “O absurdo. Pensa, às vezes, por descuido e espinho. A amava... – e aquilo hediondo sob instante sucedera! – então não há liberdade, por força menor das coisas, informe, não havia” (ROSA, 1979, p. 123). Seu aparelho, o meio por que produz o mundo, não lhe possibilita a visão da liberdade que a prisão começa a produzir nele. “Tanto nem saiba de um seu transformar-se, exato, lento, escuso” (ROSA, 1979, p. 124). Da utilidade, matar para reter, passa à vontade da memória pela contemplação de outras mulheres, cópias da amada em liberdade.

A repetição das luzes – manhã, tarde, noite, madrugada, manhã – proporciona o avanço do sentido, o supra-senso liberdade, pelo retorno à vontade da memória da amada. A sucessão temporal começa na manhã. “O sol da manhã é enganoso meio mágico, gaio inventa-se, invade a quadrada abertura por onde ele é avistado e vê, fenestrecas. Era bom não chover” (ROSA, 1979, p. 123). A mágica e a sabedoria do sol da manhã dão vez à esperança que produz o supra-senso da liberdade como um engano favorável. O desengano é prisão. “Ele espia, moço que se notando bem, muito prisioneiro, convidado ao desengano” (ROSA 1979, p. 122). Já é o fim da manhã quando a moça qualquer de vestido azul é vista pelo herói. Cabe a pergunta: por que chama-lo de herói? Porque ele enfrenta o limite do sentido – não existir liberdade – a que seu erro o condenou. Seu erro é reconhecer apenas a existência do aparelho. A superação dessa situação limite, não da prisão e sim da inexistência da prisão, revelará a ele, na madrugada em que dorme, a prisão como liberdade e a liberdade como prisão. “Só o cansaço – feito sobre si mesmo estivesse ele abrindo desmedidas asas – e os relógios todos rompendo por aí a fora”. O não senso da liberdade como prisão, e vice versa, sentidos opostos simultâneos e complementares, proporciona a sugestão do supra-senso: liberdade como um estado acima do aparelho preciso em que rodam “a noite, o tempo, o mundo” (ROSA, 1979, p. 125). O que revela o sentido da liberdade não é o aparelho e sim o tempo em que ele roda retornando do fim ao princípio. O sentido da liberdade é produzido a partir do espaço no tempo. A estória é do espaço, de quadrinho. Apenas o espaço não produz sentido por si mesmo, nem é sempre o mesmo graças, no mínimo, às variações da luz e das sombras ou ao sentido do tempo: do nascimento ao ocaso ao nascimento. No mito, o fim encontra o princípio como um supra-senso que não está nem em um nem em outro, mas no desenvolvimento, no devir ou no tempo.

Até o ponto em que o conto acaba, a revelação desse supra-senso, liberdade, é apenas sonhada. No começo do conto, a visão da mulher qualquer de vestido azul acontece “no meio do meio-dia” (ROSA, 1979, p. 122). Não há sombra de dúvidas nem liberdade. “Desde que diluz” ele está preso à janela ou à contemplação. Do meio dia para o ocaso, não pode evitar o pensamento sobre o absurdo entre o amor e o assassinato. A luz da tarde já é o começo das sombras ou as tardes são doidas. “O sol se risca, gradeado, nasce, já nos desígnios do despenhadeiro”. Nesse ponto sombrio, compreende que as pessoas “não são. A alma, os olhos – o amor da gente – apenas começam. O homem espia, doidas as tardes” (ROSA, 1979, p. 123). Adiante, enquanto ele dorme, o narrador se pergunta: “Amar é

querer se unir a uma pessoa futura, única, a mesma do passado?”. Os olhos apenas começam a alma visível a partir do amor da gente. Não vemos o outro, o amado, mas o princípio da alma, e o amor é da gente. As pessoas não são, graças ao devir, as mesmas. O devir mostra que não existe prisão, nem mesmo para o herói limitado àquele quadrinho a ponto de criar “desmedidas asas” (ROSA, 1979, p. 125) nas seqüências do espaço, que luzes e sombras modificam, no tempo. Se a prisão limita o espaço, o sentido continua sendo produzido no tempo e essa produção é livre.

Enquanto o herói sonha o narrador percorre sua perspectiva. A morte é liberdade e o mundo é prisão: então ele mata por ciúme. Assim, condena-se à perpétua contemplação do mesmo; não das mulheres, mas da vontade de memória da amada. Acontecer sempre o mesmo torna-se sua prisão, já que o devir – em que não existe prisão – foi reduzido às luzes e sombras no quadrinho em que vive “desconhecidamente”, sem o outro de seu interesse, somente cópias de vontade. “Sejam quais o sol e céu, a palavra horizonte é escura”: a liberdade não existiria graças aos limites mutáveis da visão. Para haver liberdade seria preciso que tivéssemos o horizonte das causas a que se seguiria a escolha. Um parágrafo – “Ou então” – muda a direção do raciocínio. A liberdade nasce da necessidade de contemplação produzida pela vontade como sua revelação. “Mas ele não pode querer; e só memória”. Outro parágrafo – “Se bem” – dá outra guinada no sentido da liberdade. “Ele não pode arrepender-se”, ou seja, a prisão o salvou da falta e “chorar seria como presenciar-se morrer”. Caso se arrependesse, abriria mão daquilo a que se condenou: a vontade de memória dela que “não o amara, conseguidamente” (ROSA, 1979, p. 124). Vivia pela memória dela. Arrepender-se seria ver morrer a vontade que o mantinha.

Seu cluso é uma caixa, com ângulos e faces, sem tortuoso, não imóvel. Dorme, julgável, persuadido, o pseudopreso: o rosto fechado mal traduz o não-intento das sombras. Diz-se-lhe, porém, de fundo, o que ninguém sabe, sussurro, algo; a sorte, a morte, o amor – inerem-nos (ROSA, 1979, p. 125).

Ao invés de recluso, como um retorno ao mesmo, seu cluso é móvel graças às luzes e sombras ou ao tempo. A prisão é falsa porque o libera dos interesses e da curiosidade trazendo-o à contemplação das sombras. Essas sombras são a História do herói ou a figuração de sua vontade em movimento. A História é a encenação da vontade projetada pelas sombras. Não são os aparelhos que revelam o supra-senso, mas sua rotação no tempo. O mecanismo dos mitos justapõe as causas sugerindo relações entre elas. Assim, oferece a possibilidade de produção de relações identificadas às causas, o que produz

efeitos ou sugere sentidos. Para além desses mecanismos, o mito roda proporcionando também a identificação do fim ao princípio. Recorrendo ao não senso, seus mecanismos não proporcionam apenas a produção de sentido como também de supra-senso: sentido para além do aparelho. A história é o estado de coisas, todas ligadas ou “a sorte, a morte, o amor⁴⁷ – inerem-nos” porque se trata da História de um homem e da que a outra leitura perpetua, limitadas pelo erro em liberdade por contemplação. O sentido da história comunica-se porque a estória projeta luz na sombra, ou a História, graças a recursos narrativos como a onisciência, uma anedota de não senso e o mecanismo dos mitos como uma unidade de tempo sugestiva de retorno. Aqui, nos pareceria que a história e a História estão, respectivamente, nos níveis do sentido e do supra-senso. Ainda assim, esses limites novamente se embaralham porque é o supra-senso amor que infunde sentido e simpatia à história, excitando a vontade de que decorrem os atos. A reflexão sobre a liberdade permite-nos compreender que a visão do todo e a escolha que decorreria dela não colocam o homem em posição de domínio na história, nem de seus sentidos. A liberdade possível é a afirmação do erro como limite do sentido e a indeterminação das sombras moventes da História figura a vontade fora do domínio.

3.2.12. *Uai, eu?: o herói e seu patrão;*

Não sabemos a qual dos dois personagens principais atribuímos a pergunta que dá título ao conto “Uai, eu?”. Ela indica o paradoxo, de erro e não erro, que prolifera os sentidos dos sucessos narrados pelo protagonista Jimirulino a seu advogado. O herói foi preso após matar três meliantes, inimigos de Doutor Mimoso para quem trabalhava como guia e protetor nos caminhos até as fazendas em que precisassem do médico. Após os dois primeiros parágrafos, em que Jimirulino apresenta traços gerais da própria situação desde a infância até a prisão, o narrador ocupa-se do caráter e hábitos do patrão por quase todo o conto. As predicções numerosas parecem justificá-los, porque paira uma suspeita sobre ambos: Jimirulino, sendo o autor confesso do crime, colocaria Doutor Mimoso na posição de co-autor intelectual. Põe-se entre as palavras e a verdade um problema de interpretação. O herói observa que Doutor Mimoso o ajudou a baixar a pena. Por que modos? Dirige-se ao advogado referindo-se ao patrão como “um senhor Doutor Mimoso”, o que não nos

⁴⁷ O conto “Palhaço da Boca Verde” começa afirmando: “Só o amor em linhas gerais infunde simpatia e sentido à história (...)” (ROSA, 1979, p. 115).

permite certeza sobre a relação entre a ajuda e o advogado. A justaposição das causas abre as possibilidades de relação entre elas para a dúvida. Uma vez desvinculadas, seria desnecessária a desconfiança acerca da perspectiva de Jimirulino reduzida à adulação. “Não adulo; me reponho”. Diante da dupla acusação, que fica no ar, encaramos a questão do título como uma resposta às acusações de erro.

Se o assunto é meu e seu, lhe digo, lhe conto; que vale enterrar minhocas? De como aqui me vi, sutil assim, por tantas cargas d’água. No engano sem desengano: o de aprender prático o defeito da vida.

Sorte? A gente vai – nos passos da história que vem. Quem quer viver faz mágica. Ainda mais eu, que sempre fui arrimo de pai bêbedo. Só que isso se deu, o que quando, deveras comigo, feliz e prosperado. Ah, que saudades que eu não tenha... Ah, meus bons maus-tempos! Eu trabalhava para um senhor Doutor Mimoso.

Não temos acesso às intenções de Jimirulino ou de Doutor Mimoso. Desconfiar daquilo a que o narrador contrapõe-se o tempo todo apenas endossaria a condenação do erro. Interessa-nos mais que o erro exista e não exista nas práticas do patrão e do empregado. Somos informados de que Jimirulino dirige-se a seu advogado apenas no final do conto, quando o herói já havia sido condenado e sua pena baixada graças ao patrão. Seu enunciado final expressa o desejo de um dia voltar a “trabalhar para o Doutor Mimoso!”. Como essa vontade final relaciona-se com o princípio de sua posição? Costumamos desconfiar de um narrador em primeira pessoa. As desconfianças de que Jimirulino está cumulado potencializam o paradoxo, “tantas cargas d’água” por que foi preso seguidas do desejo de voltar a servir o mesmo patrão. Os saberes de Jimirulino foram aprendidos a partir de sua prática de “arrimo de pai bêbedo”. À sobrevivência no desamparo segue-se a convivência com um homem de ideais, amparado pela civilização. São duas atitudes, formadas por práticas diversas, frente à necessidade de ação: uma imediata e outra no sutil campo das idéias. O questionamento da sorte advém da ida do herói “nos passos da história que vem” (ROSA, 1979, p. 177): um destino ou encontro decisivo entre os encargos da ação com os da situação. O ato narrativo ultrapassa os limites da liberdade de ação como também da determinação. O herói vai ao encontro da história que, por sua vez, vem ao encontro dele. Matou não porque fosse livre para agir, mas porque agiu a partir de uma interpretação errada. Essa interpretação errada foi possível graças às condições em que foi formado como homem de ação e não a uma escolha proveniente da visão retroativa do conjunto que a cadeia proporciona-lhe. Ou seja, se já soubesse que não deveria ser um intérprete apressado poderia ter evitado o erro e a prisão, o que também não gasta muito

tempo lamentando. Desse modo, nem a condenação nem a absolvição alcançam os limites dos erros que não existem e existem. O herói afirma a totalidade dos acontecimentos, no que acerta agindo positivamente graças ao horizonte ideal. “Inda hei de ser inteligente, bom e justo: meu patrão por cópia de imagem” (ROSA, 1979, p. 179). Assim desarma o sentido da condenação que o teria determinado e potencializa as próprias afirmação, vontade e realização. Se pôr minhocas na cabeça equivale a duvidar, enterrá-las seria o mesmo que sepultar dúvidas ou deixa-las em casa. Ao invés disso, o herói traz todas elas a tona de modo a contornar essa situação de interpelado enquanto a apresenta.

Não há erro, o que evidencia a ineficácia de uma busca de pistas por que também condenássemos Jimirulino ou Doutor Mimoso. Absolvê-los simplesmente desconsideraria os riscos do erro ou do “desfeito da vida”: bom era quando era ruim, na infância, antes de ficar bom no tempo em que trabalhava para Doutor Mimoso. Há um pesar conseqüente desse desfeito. Não há leveza ou inseqüência na inexistência do erro que existe no encontro com a história. O herói aprende que há um abismo entre a palavra e a verdade, ou seja, os riscos da interpretação. Se avançamos dessas duas alternativas, condenação ou absolvição, a que o bom senso nos constrange, dada a seriedade do caso, compreendemos que não há erro no sentido de que o que importa é o jogo e não a representação de um sentido último ou uma lição de vida sentenciável que nos livre de condenação semelhante. Não há erro nem representação. A lição é não ter pressa, prolongar a dúvida no desenvolvimento do jogo até que o fim encontre a verdade do princípio. Essa verdade é apenas sugerida pelo ciclo, pela volta inteira do erro à inexistência do erro. Como no mito, o que se dá a conhecer é um supra-senso.

Doutor Mimoso e Jimirulino manifestam atitudes opostas quanto às idéias de justiça que seus atos acabam por alegorizar. Doutor Mimoso está à vontade com o ideal no campo da abstração, sendo também um médico presto com piquete “para qualquer aurora”. Da abstração à ação há um longo caminho, de modo que os enganos que estimulam o pensamento não representam risco para ele. Homem cultivado, compreende o ritmo lento e a sutileza do ato geral. Já Jimirulino formou-se na experiência do desamparo, reconhece a necessidade de modo imediato, ou seja, interpreta literalmente ao invés de transcender. Não apenas no campo das idéias que, em geral, admira e pouco reproduz. O que parece fasciná-lo são os modos do patrão. A forma e a fama. “Ordem por fora; paciência por dentro”. Recorre a imagens para apresentar as “sagacidades e finuras” de Doutor Mimoso, ressaltando sempre a desconfiança que os cálculos do patrão provocam, “imaginado de

ladino, só se diga” (ROSA, 1979, p. 177). O herói possui um raciocínio escasso e uma imaginação poderosa. Conhece por imagens. É um homem de ação, propriamente um herói.

Em síntese, Doutor Mimoso possui formação e habilidade para transitar da abstração à prática, enquanto Jimirulino interpreta o ideal como necessidade imediata de ação, ou seja, entende literalmente, incorpora o ideal de justiça futura.

“*Deixa, Jimirulino...*” – se a melhor luz faz o norte. “*Deixa. Um dia eles pela frente topam algum fiel homem valente... e, com recibos, pagam*” – afirmador, feito no florear com a lanceta. Disse, mas de enfim; tendo meigos cuidados com o cavalo. Que inteligência! (ROSA 1979, p. 179).

A repetição do “*Deixa*” também ocorre no “A Menina de Lá” das *Primeiras Estórias*. É preciso deixar, não agir, até que o ato se realize completo, sem desperdício de energia. Essa posição, aparentemente passiva, re-significa o herói questionado na posição de agente reduzido à própria ação para outra afirmativa, mais sutil: elemento do ato geral, parte afinada com o todo. A sagacidade, predicação reiterada por parte de Jimirulino no tocante ao patrão, evita o desgaste do atrito. A respeito dos inimigos que vêm na estrada com súcia, Doutor Mimoso, “muito leve no caso”, dirige-se a Jimirulino que já está “cortado com aquilo”. Na imagem do sapato e da sola estão os valores que justificam as “razões brancas” dos modos pacíficos, sutis, do doutor.

- “*Jimirulino, o que esses são: são é os meliantes...*” muito me dizendo, ele, de uso de suspiro – “... *pobres ignorantes... Quem menos sabe do sapato, é a sola...*” Alheava os olhos, cheio de bondades. Assim não gastava a 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 (ROSA, 1979, p. 178).

As palavras e gestos de Doutor Mimoso remetem a uma atitude *Zen* em que o sentido da parte é considerado em relação ao todo e o equilíbrio fortalece as identidades do elemento em tensão com as do conjunto. Enquanto isso, Jimirulino prontifica-se a obedecer acatando o sentido literal de justiceiro fiel e valente que faria os meliantes pagarem, sem alcançar a sugestão da forma *Zen* que ele mesmo admirava. O parágrafo em que narra como matou os três tem certo humor de *western* pelo modo como destoa do tom ameno mantido até então graças à caracterização *Zen* de Doutor Mimoso.

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

O herói não é vitimado pelo erro nem pela culpa. Apenas pela pressa. “Acho que achei o erro, que tive: de querer aprender demais depressa, no sofreguido”. Uma vez aprendida a lição ou o supra-senso, alcança o sentido da leveza na prisão. Pode ter “folga, de pensar, estes lazes”, tempo para ócio e pensamento, já que é um admirador da inteligência e da sutileza. Não sem peso, a prisão oferece-lhe a oportunidade de passar de homem de ação, o que a necessidade impunha-lhe desde criança, a pensador. “Aqui, com remorsos e recreios, riscado de grades. Mas o espírito do nariz em jardins (...)” (ROSA, 1979, p. 179). Assim como em “Quadrinho de estória”, a liberdade revela-se superior às limitações do espaço da cela. Doutor Mimoso teria razão em sua atitude *Zen* em que não cabe a ilusão do domínio, ou seja, no final parece que tudo está certo: o fim encontra a verdade do princípio.

4. CONCLUSÃO

A forte presença do humor, tanto nos prefácios como nas estórias, deve-se à proximidade, que a alteridade requer, do pensamento com o sentido do erro. Ao invés de pontuar uma verdade fixa, a *mimesis* desenvolve as gradações do erro à verdade por um jogo que estimula o pensamento a conviver com o perigo. Esse pensamento ultrapassa o raciocínio instrumental do bom senso, e sua ilusão de domínio, graças ao mecanismo dos mitos e ao não senso em séries, ou paradoxo. O bom senso possui eficácia apenas como proteção de nossa fragilidade existencial, já que somos elementos da natureza que necessitam avançar no pensamento para conquistar a sociabilidade e a felicidade por práticas favoráveis ao conjunto. Nesse sentido, os enganos do mito e do não senso são mais eficazes. O mito porque nos restitui ao sentido de completude do ciclo, ou “à *invulnerabilidade e plenitude primordiais*” (ROSA, 1979, p. 4), e o não senso porque é dele que o real deriva. Essa origem do real no não senso explica o privilégio da dúvida ante as ilusões das aparências. O povo não duvida das aparências, os heróis sim; o que inferimos a partir das diferenças entre suas práticas. A ascensão de alguns heróis exemplifica a eficácia de seus erros a que a estória dá coerência a partir do mecanismo dos mitos e do não senso. O sertão dá necessidade a essas estruturas arcaicas de produção de sentido: mito e não senso. Assim, nenhuma natureza humana é afirmada, já que o mito é historicamente produzido e sua pertinência remete a uma perspectiva sociológica. O sertão não é um nome irrelevante, referencializável como espaço projetado a partir dos heróis e dos atos narrativos. O sentido do mito é adiado até que o fim encontre a verdade do princípio por narrativas retroativas; a justaposição das causas é posterior ao conhecimento do destino do herói por parte do narrador. O que dá coerência a essas causas justapostas é o sentido de superação de situações limite por supra-senso. Que o método da conquista seja sugerido por um supra-senso, como no mito, impede o controle do sentido por identificação àquilo que seriam as intenções do autor. Os três contos cujos títulos compõem, nos índices, as iniciais do nome do autor, tematizam o valor dos obstáculos ao controle. Em “João Porém, o criador de perus”, o compromisso com o jogo é anedotizado como amor aos perus e cuidado de si por parte do herói. Cuidar da forma é cuidar do povo, oferecendo obstáculos à identificação do sentido ao herói ou ao autor ou à lição de vida, etc. Em “Grande Gedeão”, a interpretação errada do mito leva à felicidade do herói, o que demonstra que ao invés do controle impossível da forma, a integridade do jogo sugere e

reforça o supra-senso. Em “Reminiscção”, a alteridade e a dúvida são afirmadas e mantidas até o final aberto; podemos apenas afirmar que, mesmo o povo estando presente no quarto e vendo, o sentido não está nas aparências, mas no supra-senso. Esse supra-senso é sugerido por causas justapostas e uma predicação mínima. Outro obstáculo é que o narrador costuma dar distância entre as causas relacionáveis, como se testando nossa atenção para o que, aparentemente, não tem importância. Não há floreios de estilo em *Tutaméia*, se nos distraímos perdemos o supra-senso. Assim, requerendo adesão total, a luta pela verdade valoriza a velhacaria, a sagacidade. Não se trata de atenção às aparências, mas à superfície em que o sentido é produzido. O herói é descentralizado, pois é apenas um elemento nessa superfície ou cosmo, não regente nem glorificado. O supra-senso é produzido pelo ato narrativo e não pela exemplaridade do herói. Por essa diferença entre o ato, identificado à palavra, e a ação do herói, a forma demonstra sua autonomia: a graça está na alegria proporcionada pelo jogo e a verdade é diferente da referencialidade. Como o mito, outra forma que produz sentidos a partir das práticas em que se formou e não como referência a elas, a estória não redundando na anedota. A autonomia da forma quer dizer que ela não pode ser identificada a uma referência, seu valor está no adiamento do referencializável que, na verdade, é produzido no desenvolvimento.

Propondo uma genealogia da narrativa, Motta (2006) bifurca suas origens nos ramos empírico e ficcional de que resultam, respectivamente, impulsos por verdade e beleza. Um e outro se purgaram do mito, na transição da oralidade para a escrita, em direção ao mimético e ao simbólico. Referimos-nos ao mimético e ao simbólico, nesse momento, como mecanismos que correlacionam, respectivamente, palavra/verdade e palavra/valor. Assim, a narrativa histórica nasceu de um impulso para a verdade de representação realista que forneceu o modelo mimético para a narrativa. Uma filosofia da história seria a relação entre as causas, que produz a ilusão de um percurso (BORDIEU, 1986, p183-184). O estatuto ficcional decorre daquele outro impulso para o valor da beleza que derivou o simbólico do mítico (MOTTA, 2006, p. 99-158). Assim, a ficção não deixa de oferecer oportunidades de controle no comércio da narrativa da beleza. O mito, de controle no comércio da narrativa da verdade. O humor embaralha esses impulsos, favorecendo um retorno da narrativa ao modelo mítico, purgado pela escrita. O humor da anedota toma emprestado o fluxo oral para dar movimento ao valor da forma: desde o jogo até a marginalidade do não senso.

Há uma relação de diferença⁴⁸ e semelhança, por *mimesis*, entre a estória, a anedota e a anedota de abstração. Há também uma relação equivalente entre a estória, a história e a História. Falamos de paradoxo porque essas relações não se excluem, seus limites são permeáveis nas correlações entre as diferenças e as semelhanças como sentidos do jogo: nas correlações estimuladas por impulsos por beleza ou verdade. O paradoxo promove o encontro da palavra com a verdade e o valor, o que equivale a que ele faça sentido por si mesmo; é o que vale. O não senso emperra o comércio das formas, pois sua forma é jogo. O paradoxo assemelha-se ao mito no que se refere a suas estruturas de *mimesis* e difere em relação ao caráter simbólico. O mito presta-se ao comércio de valores desde a forma até as práticas, caso não haja humor suficiente para a transcendência. O paradoxo emperra o comércio oferecendo obstáculos à interpretação que ampliam o horizonte mítico da palavra à verdade e à beleza. Também há a possibilidade do controle do não senso reduzido ao elogio do engano ou a uma abstração. Ainda assim, a flexibilidade da forma não senso, mesmo que fosse prestigiada, oferece obstáculos à vigência do controle. Vamos reconsiderar que o paradoxo difere do mito quanto a seu caráter simbólico, um emperra o comércio e o outro pode servir à fixação de valor. O modo como o paradoxo emperra o comércio é tornar o valor variável: seu mecanismo não é o do símbolo, mas a alegoria. Enquanto o símbolo fixa um valor que correlaciona a verdade à beleza, a alegoria faz os sentidos transitarem no abismo da palavra à verdade. A alegoria oferece obstáculos à interpretação do sentido último que interessa à hermenêutica. A hermenêutica oferece o prestígio de um método, o que favorece o controle, que não tem vigência diante de formas esquivas como o paradoxo. Outros obstáculos à hermenêutica são também o humor e a graça nos sentidos de “gracejo, *de dom sobrenatural, e de atrativo*” (ROSA, 1979, p. 4). A graça é universal como o mito e as demais formas sincréticas. O paradoxo e o mito tornam a encontrar-se graças às semelhanças entre seus jogos, por *mimesis*. Os efeitos opostos e simultâneos do não senso são paralelos à circularidade do mito, de modo que a alteridade

⁴⁸ Sobre o sentido com que Foucault emprega o termo “diferença”, da prática à problematização, há o excelente artigo de Judith Revel (2004, p. 80,81 e 84) *O Pensamento Vertical: uma ética da problematização*. Aqui, ela começa citando Foucault no capítulo “Theatrum philosophicum” de seu *Dits et écrits II*, p. 87-88. “ ‘Pensemos na diferença. Geralmente se a analisa como a diferença de algo ou em algo; por trás dela, além dela, mas para dar-lhe suporte, dar-lhe um lugar, delimitá-la e, portanto, dominá-la, põe-se, com o conceito, a unidade de um gênero que ela parece fracionar em espécies (dominação orgânica do conceito aristotélico); a diferença torna-se então o que deve ser especificado no interior do conceito, sem transbordar para além dele’ (...). Ora, o que Foucault busca, ao contrário, dizer é que, mais que buscar o comum sob a diferença, é necessário pensar diferencialmente a diferença, quer dizer, restituir-lhe uma positividade que lhe é própria e, em uma virada que vai contra toda lógica clássica, dela fazer o *fundo* do comum” (REVEL, 2004, p. 80).

produz-se graças a efeitos de deslocamento em sentidos, ao mesmo tempo, infinitos e retornáveis. Já que o infinito é o “rendez-vous *das paralelas todas*” (ROSA, 1979, p. 12), lá o não senso encontra o sentido mítico do supra-senso.

5. REFERÊNCIAS

ADORNO, Francesco Paolo. A tarefa do intelectual: o modelo socrático. In: GROS, Frédéric (Org.). *Foucault: a coragem da verdade*. São Paulo: Parábola Editorial, 2004. p. 39-62.

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

ANDRADE, Ana Maria Bernardes. A velhacaria nos paratextos de *Tutaméia – Terceiras Estórias*. 2004. p. i-138. Dissertação (mestrado)–Instituto de Estudos da Linguagem Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2004.

ANDRADE, Oswald de. A crise da filosofia messiânica. In: _____. *Do pau-brasil à antropofagia às utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970, p. 77-115.

ARAÚJO, Heloísa Vilhena. *As Três Graças*. São Paulo: Mandarim, 2001.

AUERBACH, Erich. A cicatriz de Ulisses. In: _____. *Mimesis*. A representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 1994.

BENJAMIN, Walter. O Narrador. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BARBOSA, João Alexandre. Prefácio. In: NOVIS, Vera. *Tutaméia: Engenho e Arte*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

BRASIL, Assis. *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Simões, 1969.

BORDIEU, Pierre. *L'illusion biographique*. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* (62/63): 69-72, juin 1986.

CLASTRES, Pierre. *A sociedade contra o Estado*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

COELHO, Nelly Novaes. Guimarães Rosa e o Homo Ludens. In: COUTINHO, Afrânio de Faria (Org.) *Fortuna Crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p. 256-263.

COSTA LIMA, Luiz. A antiphysis em Jorge Luis Borges. In: _____. *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. São Paulo: Paz e Terra, 2003. p. 237-265.

_____. A explosão das sombras: mimesis entre os gregos. In: _____. *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980. p. 1-65.

_____. O Mundo em Perspectiva: Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Afrânio de Faria (Org.) *Fortuna Crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p. 500-513.

_____. *Vida e Mimesis*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2005.

COUTINHO, Eduardo F. Guimarães Rosa e o processo de revitalização da linguagem. In: _____. *Fortuna Crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p. 202-234.

COVIZZI, Lenira. *O Insólito em Guimarães Rosa e Borges*. São Paulo: Ática, 1978.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etmológico Nova Fronteira da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

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

DANTAS, Paulo. *Sagarana Emotiva: cartas de J. Guimarães Rosa*. São Paulo: Duas cidades, 1975.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

EIKHENBAUM, B. e outros. *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1978.

GROS, Frédéric Gros. A parrhesia em Foucault (1982-1984). In: _____ (Org.). *Foucault: a coragem da verdade*. São Paulo: Parábola Editorial, 2002. p. 155-166.

GUTIÉRREZ, José Barrio. Vida e obra de Gorgias. In: GORGAS. *Fragmentos y Testimonios*. Buenos Aires: Aguilar, 1966. p. 9-39.

FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* (e outros ensaios). Veja/Passagens, 1992.

_____. Linguagem e literatura. In: MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2000. p. 137-174.

GINSBURG, Carlo. *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GROS, Frédéric; ARTIÈRES, Philippe. *Foucault: a coragem da verdade*. São Paulo: Parábola Editorial, 2004.

GUTIÉRREZ, José Barrio. Vida e obra de Gorgias. In: GORGAS. *Fragments y Testimonios*. Buenos Aires: Aguilar, 1966. p. 9-39.

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

HUIZINGA, Jonhan. *Homo Ludens*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1993. (Coleção Estudos Filosofia. V. 4).

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. O paradoxo e a mimese. In: FIGUEIREDO, V. A.; PENHA, J. C. (Org.). *A imitação dos modernos: ensaios sobre arte e filosofia*. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p. 159-179.

LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Afrânio de Faria (Org.) *Fortuna Crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p. 62-97.

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

MEYER-CLASON, Curt. João Guimarães Rosa e a Língua Alemã. In: GOMES, Francisco Casado. *João Guimarães Rosa*. Porto Alegre: Edições da Faculdade de Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1968. p. 103-134.

MICHAELIS: moderno dicionário da língua portuguesa. São Paulo: Melhoramentos, 1998.

MOTTA, Sérgio Vicente. Celebração da Diferença. In: *O engenho da narrativa e sua árvore genealógica: das origens a Graciliano Ramos e Guimarães Rosa*. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

MONEGAL, Emir Rodriguez. Em busca de Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Afrânio de Faria (Org.) *Fortuna Crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p.47-61.

MURARI, Luciana. *Pelo rumo do ermo: caipiras, sertanejos e retirantes em marcha pelo Brasil*. Proj. História. São Paulo. (27), p. 85-106, dez. 2003.

NIETZSCHE, Friedrich. *Segunda consideração intempestiva*. Da utilidade e desvantagem da história para a vida. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 2003.

_____. Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral (1873). In: *Obras Incompletas*. São Paulo: Nova Cultural. 1991. v. 1.

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

NUNES, Benedito. Prolegômenos a uma crítica da razão estética (prólogo). In: COSTA LIMA, Luis. *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. Rio de Janeiro: Graal, 1980. p. IX-XXI.

_____. Tutaméia. In: _____. *O Dorso do Tigre*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1976.

PEREZ, Renard. Perfil de João Guimarães Rosa. In: *Em Memória de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

REVEL, Judith. O pensamento vertical: uma ética da problematização. In: GROS, Frédéric; ARTIÈRES, Philippe. *Foucault: a coragem da verdade*. São Paulo: Parábola Editorial, 2004. p. 65-88.

RÓNAI, Paulo. Tutaméia. In: *Guimarães Rosa*. Seleção de textos de Eduardo de Faria Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; 1983. p. 527-535.

RÓNAI, Paulo. Os Prefácios de Tutaméia. In: ROSA, João Guimarães. *Tutaméia*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio. 1979. p. 193-201.

ROSA, João Guimarães. *Tutaméia – Terceiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. Rio de Janeiro: Brasil Editora S. A., MCMLXVI.

SIMÕES, Irene Gilberto. A matéria regional e folclórica: um caminho para o mito. In: *Guimarães Rosa: as paragens mágicas*. São Paulo: Perspectiva.

SCHOLES, R.; KELLOGG, R.. A tradição da narrativa. In: _____. *A natureza da narrativa*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1977. p. 1-56.

SPERBER, Suzi Frankl. *Caos e Cosmos*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

_____. *Signo e Sentimento*. São Paulo: Ática, 1982.

TOLLENDAL, Eduardo José. Entre sertão e gabinete: a construção das personagens em Grande Sertão: Veredas. *Revista Letras&Letras*. Uberlândia, v. 9, n. 1, p. 21-41. jan/jun 1993.

VICO, G. *Princípios de uma Ciência Nova*. São Paulo: Nova Cultural, 2005.

XISTO, Pedro. À busca da poesia. In: COUTINHO, Eduardo de Faria (Org.). *Fortuna Crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p. 113-143.

6. ANEXOS

6.1. OS OUTROS ERROS

Em “Antiperipléia”: uma questão ética, a justificação de um crime. “Arroio das Antas”: o erro como limite de um sentido lendário. “A vela ao diabo”: erro relativo à aflição de Teresinho diante de dois sentidos bem delimitados para ele que substancializa o erro e a verdade. “Azo de Almirante”: o erro como azar. “Barra da Vaca”: o erro do herói que foge da situação-limite com sua família dando ocasião à outra de desterrado, pois a aldeia acaba por expulsá-lo. “Curtamão”: um conto metaliterário em que predomina o sentido errante de um projeto arquitetônico ou de uma obra, de modo que o destino do herói é secundário. “Desenredo”: outro conto metaliterário, desta vez acerca de como o não senso produz o real ou das correlações entre a estória e a história em que “pôs-se a fábula em ata” (ROSA, 1979, p. 40). O supra-senso não apenas ilumina os acontecimentos, mas os anula e produz outros mais favoráveis à felicidade. “Esses Lopes”: os erros de Flausina, que mata cinco maridos, conduzem a uma questão ética em que o humor relativiza os lugares do poder. “Estória N° 3”: O medo da vítima leva-a a assassinar o malfeitor por uma suspeita que o narrador não chega a confirmar, mas a perspectiva de Joãoquerque justifica-se pela fama de Ipanemão. Não há dúvidas sobre as posições da vítima e do malfeitor, ainda que nessa situação específica elas se invertam. “Estoriinha”: a situação ética é clara, já que o marido interdita o amor dos traidores que supera a reprovação do povo e da lei. “Faraó e a água do rio”: as diferenças entre os fazendeiros da Crispins e os ciganos, sedentários e nômades, não deixam dúvidas quanto aos sentidos dos erros da parte dos primeiros que favorecem os segundos. “Hiato”: trata-se de uma meditação sobre o medo em que o erro, claro para os três viajantes, deve-se ao temor do boi que prova ter uma causa falsa, já que ele era manso. “Intruge-se”: trata-se de um problema ético e de método em que o erro torna-se a solução. “Melim-Meloso”: o erro diz respeito à fama do personagem de quadrinhas populares, que nem sempre é verdadeira, já que o povo é um fabulador duvidoso. “No prosseguir”: um problema ético nas relações entre os elementos de um triângulo amoroso, futuro e encomendado de pai a filho, mostra a instabilidade entre errar e agir direito. “O outro ou o outro”: a peraltagem do cigano Prebixim compõe um problema ético equilibrado pela empatia de tio Dô que resolve a questão amigavelmente. “Orientação”: o erro é claramente a ignorância de Rita Rola, que acaba perdendo Seô

Quim, mas progride no sentido da imagem que ele fizera dela. “Presepe”: o erro é fantasia, extravagância, que favorece a recordação do velho Tio Bola de como era ser senhor de si. “Retrato de cavalo”: trata-se de uma alegoria das imagens como causas identificadas a efeitos aparentes ou dos perigos da representação tornar-se fetiche. “Ripuária”: a metáfora do rio coincide com a própria noção do erro, errância e limitação do olhar ou do sentido que o conto alegoriza. Como o erro é superado e o sentido do rio é revelado por Álvora, Lioliandro pode ultrapassar a limitação ao mesmo, que impunha a seu olhar, e compreender o devir. “Se eu seria personagem”: trata-se da mesma questão de “Intrugese”, se a produção do real pelo pensamento pode ser compartilhada, como se o silêncio ou mesmo a audiência não fossem empecilhos. O certo está na ordem das probabilidades mais razoáveis, o errado na dos enganos. “Sinhá Secada”: o erro está na movência do passado da mãe de quem tiraram o filho. A mãe foi poupada, ao menos, da morte do filho e pôde ter a alegria enganosa diante do órfão de outra mãe viva. “Sota e barla”: Doriano está dividido entre duas mulheres e o erro diz respeito ao sentido do amor que ele descobre ser menos o apego a uma causa material que um ideal. “Tapiiraiuara”: o erro nos parece o da extrema ignorância de Iô Isnar, que não tem empatia em relação à anta nem ao próprio filho que vai para a guerra. “Tresaventura”: o mundo de ideiazinhas de Maria Euzinha era a própria errância da imaginação dessa menina que não tem audiência dos de casa nem pode expandir sua experiência, talvez futuramente nem tenha memória, já que é impedida mesmo de chegar à plantação de arroz. “Umas formas”: o erro seria a superstição de todos, atrelada às práticas e aos destinos, a exemplo do padre. “Vida ensinada”: é o mesmo caso de “Azo de almirante” em que o erro, como fatalidade, se torna a causa da ascensão do herói. “Zingaresca”: reúne personagens de algumas outras de modo que orchestra seus erros num encerramento. O guia de cego de “Antiperipléia” é um deles e sua perspectiva baixa, de erro mais rasteiro, é privilegiada nesse encerramento que vai do humor à comicidade.

6.2. NÓS, OS TEMULENTOS;

A imaginação mítica realiza-se “no extremo limite entre a brincadeira e a seriedade” (Huizinga, 1993, p. 146), de modo que “a *poiesis* é uma função lúdica” (Huizinga, 1993, p.133). Assim, o mito é sugerido na esfera do jogo e de sua função social: preparar cidadãos para a “corriqueira problemática cotidiana” ou que “nosso conflito

essencial e drama talvez único seja mesmo o estar-no-mundo”. O prefácio NÓS, OS TEMULENTOS aproxima anedotas de bêbado das questões existenciais pertinentes ao mito. Trata-se de uma coleção de anedotas populares em que o tema da bebedeira é justificativa recorrente das situações de não senso. Identificar o bêbado ao não senso e ao jogo sugere o desprestígio e a falta de austeridade adequados à comicidade da forma anedota. A forma é índice do valor da prática social a que remete: uma tutaméia, no caso da anedota de bêbado. Nenhuma delas ridiculariza o protagonista Chico ou seus “*copoanheiros*” (ROSA, 1979, p. 102). O humor favorece a alteridade necessária à universalidade do mito. Chico é um herói anedótico do não senso cuja diplopia de temulento, ou irrealidade, resulta em cômica recusa à interpretação de si e da vida como símbolos ou de “se exhibir sob farsa” (ROSA, 1967, p. 101). Deste modo, o herói cola-se à superfície da linguagem, em nível anedótico, chocando as próprias interpretações, no nível das palavras e do jogo, com as dos demais personagens que o interpelam, no comércio das práticas, ou com o bom senso a que as situações constroem. Chico recusa-se ao supra-senso, permanentemente temulento, herói do não senso, irrealidade existencial. Não quer ser símbolo nem farsa, não luta pela verdade, recusando-se à vida, nem falseia. Sua temulência contínua é o erro puro, de sentido anedótico, como a comicidade evidencia. Como se a perfeita recusa de Chico às correlações entre a palavra e a verdade ou entre os jogos e as práticas decorresse de uma recusa exemplar ao mito, forma que oferece mecanismos de transcendência entre essas distâncias. E nossa temulência? Decorre também de uma indisposição à transcendência como pólo oposto ao comércio das práticas? Igualmente, o erro é nossa própria condição finita, já que no infinito até as paralelas se encontram. A verdade está no encontro do fim com o princípio em que o sentido circula. O infinito é uma abstração do retorno desse encontro. O não senso estende a linha até mais adiante, impedindo a precipitação do fim antes do infinito. Esse é o mecanismo do mito: estender o fim do princípio até o infinito. Assim, a interpretação do mito possui uma vasta superfície. O humor também é terreno “*imenso em confins vários*” (ROSA, 1979, p. 3). Assim, o mecanismo dos mitos torna-se ainda mais potente quando soprado por humor. O que quer dizer NÓS, OS TEMULENTOS? O jogo das anedotas de bêbado assume uma função mais superficial, mais prática, do que a estética ou filosófica: o fator lúdico como “*cidadela*” (Huizinga, 1993, p. 149), numa civilização em que as regiões dele são atrofiadas por hierarquias e interdições.

6.3. SOBRE A ESCOVA E A DÚVIDA

- I -

A conversa entre o autor e seu *auter-ego* toca em pontos salientes da poética da estória. O autor conserva-se na posição de observador, hermeneuta e pajem de seu “*amigo Roasao, o Rão por antonomásia e Radamante de pseudônimo*” (ROSA, 1979, p. 146). Por essa tríade, nos parece que o autor manifesta a consciência de que o nome do autor é uma questão de seu tempo, como as que interessam a Radamante. Passa a referir-se ao amigo pelo pseudônimo Radamante, uma imagem, ambos personagens um do outro. A excitação de Radamante em relação à Paris, o dinheiro, as francesas, a comida sofisticada, os lugares para “*aconchego de destilada boêmia inatual e canções transatas*” (ROSA, 1979, p. 147) são pontuados em tom humorístico. Reconhecia a cidade, “*topógrafo de tradicionais leituras, colecionador de estribilhos*” (ROSA, 1979, p. 146). Chegamos pelos deslumbres de Paris e a glória da literatura ao ponto que nos interessa na interpretação que o autor faz de Radamante. “*Queria, não queria, queria ter saudade. Não ri*” (ROSA, 1979, p. 147). Deste ponto até o fim desse longo parágrafo, a parte “T” desse prefácio, a alteridade é ampliada com certo recuo da comicidade em favor de uma maior empatia. Os personagens um do outro planejam uma co-autoria. Nos parece que é a estrutura de *Tutaméia* essa síntese: “*(...) erro, recomeço, reerro*” (ROSA, 1979, p. 148). A saudade que Radamante queria ter e a que temos uns dos outros sem saber diz respeito à história e à História. Os autores estão em Paris, lugar comum da história da civilização, planejando um livro que julgamos ser esse de *Terceiras Estórias*, em que a saudade tem alcance universal a partir da recorrência do nome sertão. A saudade que temos de nossa história e História. A história da América, como a do sertão, já é a história do outro. A História é uma sombra iluminada por deslocamentos de alteridade. O engajamento subdivide-se nos valores do autor e Radamante (co-autor): a forma e a “*rude redenção do povo*” (ROSA, 1979, p. 147). O humor evidencia a polarização que sintetiza a já referida poética de *Tutaméia*: “*(...) erro, recomeço, reerro*” (ROSA, 1979, p. 148). Por mecanismos de não senso e mito: a forma e a redenção, a outra leitura e a luz inteiramente outra.

- II -

O autor apresenta sua concepção de infinito por meio de Tio Cândido: “*pequeno fazendeiro, suave trabalhador, capiau comum, aninhado em meios-termos, acorado*” (ROSA, 1979, p. 148). Assim, sua fé em Deus é uma abstração da mangueira que cercou no quintal, para a qual olha como para “*os peitos da Esfinge*”. A pujança e a fartura da árvore terebintina oferecem um ponto de partida material para o ideal das essências diluidoras. A transcendência processa-se por proximidade da invenção e da escrita, segundo o “*abreviado de tudo*” que o autor faz a conselho de tio Cândido. “*Tudo se finge, primeiro; germina autêntico é depois. Um escrito será que basta? Meu duvidar é uma petição de mais certeza*”. A transcendência de Tio Cândido sugere ao autor uma meditação sobre a forma ou “*de tudo*”. A forma é aquilo que se finge primeiro. Sua fertilidade, como a da mangueira, deve-se à essência diluidora, terebintina”. Ou seja, um tronco para o nascimento das diferentes mangas. “*Milhões, bis, tris, lá sei, haja números para o Infinito*”. Trata-se de mangas “*corações-de-boi, sempre total ovo e cálculo, semente, polpas, sua carne de prosseguir, terebintinas*”. E o boi, fé do autor, como “*disciplina e paciência*”, é um “*mamífero voador, não terrestre*” (ROSA, 1979, p. 149). Como em *Aletria e Hermenêutica*, a transcendência é apresentada como um processo material, sólida como o boi e a mangueira.

- III -

“- Até hoje, para não se entender a vida, o que de melhor se achou foram os relógios. É contra eles, também, que teremos de lutar...” (ROSA, 1979, p. 150). Em *Aletria e Hermenêutica*, vimos que a verdade é algo por que se luta. Contra os relógios, lutamos por uma verdade sobre o tempo. “O tempo não é um relógio – é uma escolopendra. (A violeta é humildezinha, apesar de zigomorfa; não se temam as difíceis palavras”. O tempo é uma grande centopéia americana, venenosa. As centopéias têm pés em diferentes espaços. Desse modo, o tempo é uma diferenciação de espaços cobertos pelo corpo da escolopendra. A história é a narrativa do corpo da escolopendra? Notamos que essa centopéia já pisou, a séculos, um solo sem história, um tempo sem história. É nesse tempo, concebível por transcendência de fundamento material, que se alcança a “*felicidade*”: *um modo sem seqüência, desprendido dos acontecimentos – camada do nosso ser, por ora oculta – fora dos duros limites do desejo e de razões horológicas*”. Para ultrapassar esses limites recorreremos ao não senso ou ao mito (narrativa que produz imagens ideais), à

“*imaginação ou contradição*”. Essa ultrapassagem não pode se dar voluntariamente, mas por graça, como um presente. O autor conta que morava, durante a guerra, “*numa cidade estrangeira, na guerra, atribulando-me o existir, sobressaltado e monótono*”. Sabemos que Rosa viveu na Alemanha em condições semelhantes às que narra. Essas pistas biográficas nos permitem especular que trata-se da confissão de uma experiência de felicidade. “*Dormia de regra um só estiro, se não cantassem as sereias para alarma aéreo e ataque*” (ROSA, 1979, p. 150). Ocorreu que uma vez, por três noites, teve insônia em que experimentou um estado de perfeita felicidade.

Desde o tríduo de noites, no caso meu, e até hoje, nunca mais veio-me a empolgo, fatalmente de fé, a dita experiência. Isto faz parte da tristeza atmosférica? Tento por vãos meios, ainda que cópia, recaptá-la. Aquilo, como um texto alvo novamente, sem trechos, livrado de enredo, ao fim de ásperos rascunhos. Mas tenho de relê-los.

Desde a experiência da felicidade, “*involuntário jogo*”, que o autor tenta copiá-la reelaborando sua produção por um jogo voluntário. Os mecanismos do mito, a graça concedida na contradição, produzem o efeito de uma felicidade à imagem de sua experiência. “Os sonhos são ainda rabiscos de crianças desatoroadas”, de modo que não podem revelar a felicidade, apesar de funcionarem por mecanismos análogos aos do mito e do não senso. Lucêncio viu “*apagado o retrato*” ao confrontar o sonho e a experiência. Sonhou com uma moça sua conhecida e que nunca chamara sua atenção. Vai falar com ela e constata que não se intruge, que não se partilham sonhos. Sonhou com a felicidade exata, foi buscá-la e não era ela. “*A felicidade não se caça*”, recebe-se de graça, e copia-se “*ao fim de ásperos rascunhos*” (ROSA, 1979, p. 151).

- IV -

O autor sofre um encontrão com um sujeito corpulento na rua. A partir de então, seguem-se conjecturas a respeito das criaturas existirem soltas, dos desastres, dos desentendimentos. Elas vão se organizando em seu pensamento a partir de possibilidades narrativas, como numa aventura interna. O homem corpulento, do esbarrão, pedira desculpas. A reflexão segue enquanto o autor caminha. Absorto em si mesmo, não pode ver a mulher que passa no vestido verde. Refere-se a Weridião, que parece ser um espiritualista, debatendo-se com as noções aborígenes de sorte e azar, marupiara e panema.

Weridião teria ficado em rede, como índio, desde moço, como quando devemos ficar em casa por presentirmos uma maré ruim de sorte. *“Vence, queira ou não, em tudo, virou marupiara”* (ROSA, 1979, p. 153). Como Gedeão, do conto “Grande Gedeão”, a sorte o favorece sem que ele trabalhe. Esse não senso segue dando material especulativo ao autor enquanto ele caminha. Quase é atropelado por um ônibus. Resolve pegar um táxi. Com o tempo que sobra, pensa na mulher de verde que não pode ver bem no momento do encontrão com o gigante. No táxi, após uma corrida tensa por suposta e certa desconfiança do taxímetro, dá uma gorda gorjeta ao taxista. Essa generosidade quebraria a temida corrente de azar? Chega atrasado. *“Tentam afinal os astros o que, contra mim, que só peço nenhum erro e enarmonia e suasão? Ou admodo atingir alguém e clamar: - “ Senhor, fiz tudo – as batatas estando plantadas, os macacos penteados, já fui saindo, vi que o Sr. não está na esquina, banhei-me na caixa de fósforos, o boi se amolou, o outro também, os porcos idem, foi lambido o sabão; e a Lherda e Nherda fui, cá estou. Senhor? ...”*. Como no item III, a impossibilidade da perfeição é tematizada. Encontra outro homem *“mais alto e forte”*, seu conhecido Custódio, e fala claramente: *“- Fedaputa !”*, ao que ele agradece. *“Desabei de ânimo. De hábitos. Tudo é então só para se narrar em letra de fôrma?”*. O não senso da experiência é um motivo para a narrativa? O narrador vinha narrando-se as relações de não senso em que se vê e que produzem o que vê. Se *“é Apolo quem guia as musas”*, para ver os limites das formas era preciso permanecer na superfície, *“recuado a raso grau”*. Encontra a mulher, com quem está indo noivar-se, *“em seu vestido, outroverde, do que as alfaces mais ofertam”* (ROSA, 1979, p. 155). O noivado dá-se lindamente. O percurso da rua ao local do noivado sugere a pergunta: trata-se da mesma mulher? O mesmo e o outro, no raso ou no fundo?

- V -

Coloca-se o motivo da escova como da dúvida: deve-se escovar antes ou depois do café da manhã? Manter-se o velho modo de escovar antes ou iniciar outro, mais razoável, de escovar depois para retirar os detritos do desjejum?

- VI -

O autor começa pelo não senso: *“por formação ou índole”* é avesso a *“fenômenos paranormais”* e *“experimentação metafísica”*; a experiência mostra-lhe o contrário. Segue-

se uma série de depoimentos sobre o que poderíamos chamar “inspiração” de contos, novelas e o romance *Grande Sertão: Veredas*. Outro romance planejado e iniciado mostrou-se equivalente nas ordens da experiência e de outra ficção, de Gilberto Freyre. Reconhecendo-se os mistérios em torno “*dos livros e de quem os lê e de quem os escreve*”, convém a humildade (ROSA, 1979, p. 160). O autor mitifica o sistema literário, partindo de um não senso da consciência à experiência. Tendo em vista que o fingir precede o existir, o efeito de graça produzido pela produção e circulação de literatura reconhece nela o valor, inconveniente: à mercadoria livro, ao hermeneuta e ao escritor. O valor da literatura foge ao controle.

- VII -

O autor acompanha os vaqueiros em uma de suas viagens. Um deles é Zito, poeta discreto de versos escritos em caderno. A discrição o diferencia dos outros que recitam trovas alto. Mesmo o autor logra uma ou duas “*conforme sertanejo direito, graças aos dezesseis meus quatravós*” (ROSA, 1979, p. 162). As trovas de Zito são quadras que registram suas práticas: dias de viagem, nomes das montarias e dos vaqueiros. O arcaísmo do sertão é sugerido pela quantidade de avós do autor e pelo tom de odisséia da passagem: “*até às sarjas da aurora*”. Numa conversa com Zito, o vaqueiro manifesta sua opinião acerca do romance que o autor intentava escrever: “*estória com grátis gente e malapropósitos vícios, fatos*” (ROSA, 1979, p. 164). Zito discorda. Para ele, uma estória deve ser regida conforme uma fábula: “*queria visões fortificantes*” (ROSA, 1979, p. 165). O sentido prático da forma fábula é produzido pela prática dos homens que tiveram necessidade dela. “*Ora, pois, o que no sertão só se pergunta: - Que é o que faz efeito e tem valença?*”. Parece-nos que a concepção que Zito tem de mal é semelhante a de Plotino: “O mal está apenas guardando lugar para o bem”. O mal seria a própria falta ou o não ser.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)