



## 5º Congresso de Pós-Graduação

### AS SENTENÇAS PAREMIOLÓGICAS E A CONSTRUÇÃO DO POÉTICO EM TUTAMÉIA-TERCEIRAS ESTÓRIAS

#### Autor(es)

---

GISELE PIMENTEL MARTINS

#### Orientador(es)

---

Maria Rosa Duarte

#### 1. Introdução

---

A obra Tutaméia – Terceiras Estórias foi publicada em 1967, meses antes da morte de seu autor, João Guimarães Rosa. Quando de sua publicação, leitores e críticos atrapalharam-se diante daquele volume “polimorfo”, formado por quatro prefácios, quarenta contos e dois índices. Narrativas curtas, prefácios longos, glossários, non sense, anedotas, elementos cômicos, provérbios, frases feitas, filosofia, poesia, cotidiano, todo um universo concentrado em textos de gêneros claramente definidos pelo autor, mas de delimitações mais amplas que a proposta do gênero nomeado sustenta. A obra causou (e causa) impacto dentre os leitores assíduos de Rosa. É preciso aceitar o desafio de se submeter a uma travessia que “escanha os planos da lógica” e que nos propõem “realidade superior e dimensão para mágicos novos sistema de pensamento” (ROSA, 1967[1], p. 3); caso contrário, a leitura torna-se de difícil penetração e, certamente, superficial. Aqui se opõem “lógica” e “mágicos pensamentos”, indicando que Tutaméia não tem compromisso com a lógica, mas com “mágicos pensamentos”, ou com outras possibilidades cognitivas de apreensão do real. Vale ressaltar que no sintagma “mágicos pensamentos”, o termo substantivo, e núcleo do sintagma, é “mágicos” e “pensamentos” funciona como adjetivo, sugerindo que a mágica é o foco principal. Interessante que tal termo é muito valorizado por Rosa que chegou a empregá-lo em outras situações das quais ressaltamos uma: “eu o chamaria (sobre o conceito do realismo de Rosa) antes ‘álgebra mágica’.” (LORENZ, 1979, p. 15). Como se percebe, nos dois casos, há a relação entre o lógico-racional e o encantamento, o gracioso, enfim, o mágico. Novas possibilidades de apreensão do real sugerem outras maneiras de alcançar o poético e de expandir suas fronteiras para além de estruturas e regras tradicionais da literatura e da poesia. Rosa ultrapassa a fronteira dos gêneros literários, transforma estruturas desgastadas em poéticas, chega ao sublime pela via cômica, propõe reflexões filosóficas a partir de piadas de bêbado, apresenta, de forma bem humorada e poética, alguns de seus mecanismos de produção artística além de outras estratégias empregadas para alcançar o literário e o metafísico. É consenso entre os críticos que estudam Tutaméia que os prefácios presentes ao longo do livro funcionam como uma revelação da gênese do processo de criação artística de Rosa, principalmente o prefácio que abre o volume, “Aletria e Hermenêutica”, que é visto como uma verdadeira “arte poética” do autor. Rosa tinha plena consciência

dos mistérios que circundavam seu processo de criação, principalmente diante da personalidade contida do escritor que raramente concedia entrevistas ou outras maneiras de exposição pública. Diante disso, Rosa usa o texto escrito e suas possibilidades lúdicas para “jogar” com alguns dos princípios e valores que norteiam seus trabalhos. Esse “jogo” foi percebido e apontado pelos críticos diante das diversas características teorizadas por Rosa nos prefácios e efetivamente presentes nos contos que compõem a obra. A característica que nos interessa mostrar, primeiramente, é aquela que prevê nos prefácios o exercício do jogo poético que eles teorizam. Um dos primeiros críticos a perceber este aspecto foi Benedito Nunes (1969), que assinala: Mas não está Guimarães Rosa, naquele (“Aletria e Hermenêutica”) como nos outros prefácios, simplesmente expondo um pensamento teórico, desinteressado, acerca dos efeitos do não-senso. Ao falar a respeito do assunto, exercita-o e pratica-o, haja vista que “Aletria e Hermenêutica” termina com um rol de sentenças que a sabedoria do paradoxo rege, - essa sabedoria, cujo efeito, negativo se a medirmos pelo conhecimento objetivo, tem, como o próprio Guimarães Rosa expressamente admite, a força contemplativa de um koan Zen. (NUNES, 1969, p. 205, grifo nosso) Benedito Nunes, ressalta que a unidade existente entre os prefácios é realizada, neste caso, pela exposição de pensamentos teóricos e pelo exercício desses pensamentos. Dessa maneira, percebe-se que não há apenas a intenção teórica nesta “poética”, mas sim, configura-se, também, como uma oportunidade de demonstrar seus métodos de trabalho em um meio que, originalmente, destina-se apenas a apresentar ao leitor a obra a ser lida. Percebe-se que os prefácios, apesar de publicados separadamente, antes de formarem a obra Tutaméia, já apresentavam, em sua origem, as mesmas estratégias de produção, o que sugere que tais processos, efetivamente, fazem parte dos mecanismos artísticos de Rosa. NUNES afirma ainda que: Nele (prefácio “Sobre a Escova e a Dúvida”) termina justamente o traçado da história geral que atravessa as muitas histórias. É onde, sob a forma ao mesmo tempo poética e reflexiva, fábula e mito se cristalizam. Em “Sobre a Escova e a Dúvida” extraem-se as conseqüências do roteiro percorrido e dá-se fecho provisório ao jogo da linguagem, que em dois planos paralelos se produziu na obra – uma nos contos, outro nos Prefácios. (Ibid., pp. 208-209, grifo nosso) Na perspectiva de NUNES, o prefácio “Sobre a Escova e a Dúvida” guarda características narrativas, poéticas e reflexivas e isso marca o percurso da obra, tanto nos prefácios quanto nos contos. Ou seja, a aproximação entre prefácios e contos se dá, também, porque ambos contêm as mesmas matérias, portanto há superação das fronteiras que separam contos e prefácios. O exercício poético de uma teoria e a concentração de poesia, reflexão, fábula e mito fazem parte do “jogo da linguagem” proposto por Rosa, que considera todos esses fatores como determinantes de seu processo de criação, embora, tudo isso pareça, para o leitor, muitas vezes, como uma intenção jocosa de satirizar a exigência meramente intelectual de um texto, tradicionalmente, mais teórico e técnico como um prefácio. O que nos parece é que Rosa inaugura uma nova “lógica”, anti-intelectual que privilegia a intuição, ou o despertar do leitor para outras possibilidades e compreensão de linguagem, agora poeticamente “ordenada” e capaz de ultrapassar fronteiras. É Rosa quem nos dá o caminho, em carta ao seu tradutor Edoardo Bizzarri Ora, Você já notou, que, como eu, os meus livros, em essência, são “anti-intelectuais” – defendem o altíssimo primado da intuição, da revelação, da inspiração sobre o bruxolear presunçoso da inteligência reflexiva, da razão, a megera cartesiana. Quero ficar com o Tao, com os Vedas e Upanixades, com os Evangelistas e São Paulo, com Platão, com Plotino, com Bérqson, com Berdiaeff – com Cristo, principalmente. Por isso mesmo, como apreço de essência e acentuação, assim gostaria de considerá-los: a) cenário e realidade sertaneja: 1 ponto; b) \*enredo: 2 pontos\*; c) poesia: 3 pontos; d) valor metafísico-religiosa: 4 pontos. (ROSA, 2003. pp. 90-91) Por essa passagem, percebe-se que o escritor mineiro, privilegia, em suas obras, o caráter espiritual-metafísico, a intuição e a revelação. Interessante que esses pontos privilegiados são alcançados pela poesia, que parece se opor à “megera cartesiana” e à “inteligência reflexiva”. O próprio autor acentua a intuição, a revelação e a inspiração como, nos parece, fatores relacionadas ao poético e à metafísica. Mais interessante é perceber como Rosa trata de maneira objetiva (inclusive atribuindo pontos) o poético e o metafísico-religioso, que para nossa compreensão, são valores subjetivos, relacionados mais a reverberações da alma que a “inteligência reflexiva”. Observa-se a aversão ao intelectual e ao pensamento cartesiano, como se esses fossem capazes de nos aprisionarem num mundo sem sensibilidade e percepção e isso parece direcionar toda a teoria exposta e exercitada nos prefácios e a construção dos textos narrativos. Os prefácios de Rosa ganham status de literário crítico e poético e o fazem a partir,

também, de elementos cômicos, populares, non-sense, piadas, ou seja, elementos despojados, a princípio, de poeticidade e de reconhecimento artístico. Simões (1988), além de estabelecer detalhadas relações entre os prefácios teórico-literários e os contos, ressalta, nesses, que “as reflexões filosóficas do narrador completam a estória” (SIMÕES, 1988, p. 107, grifo nosso). As reflexões a que a autora se refere são os provérbios inventados e reinventados pelos narradores. É uma característica da literatura levar o leitor a pensar, a refletir sobre a abordagem dos temas que figurativiza, mas as narrativas roseanas, especialmente as de Tutaméia, introduzem sentenças que suspendem a narração propriamente dita para provocar a reflexão do leitor e essas sentenças são materializadas, nos contos das Terceiras Estórias, pelos provérbios ou sentenças-reflexivas que perpassam as narrativas. Rosa consegue extrair o elemento desgastado de estruturas consagradas pela sabedoria popular e transformá-las em poesia e em non sense. Simões (1988) compartilha dessa posição, “as inversões dos provérbios, cuja estruturação leva o leitor a uma dimensão maior: o não-senso, o mistério das coisas, o plano transcendente” (Ibid., p. 54) e vai mais além, vislumbrando, na modificação, as marcas do discurso erudito: (...) a modificação da frase feita, a alteração do dito popular representa a marca do seu discurso, um nível de fala culturalmente superior, capaz de subverter o código comum. (Ibid., p.120) A partir dessa posição, delimitam-se algumas características da poética de Rosa: o erudito advindo do popular, o poético extraído do não poético e a proposta de uma “lógica da sensibilidade”, onde o mágico, o metafísico e poético são tratados objetivamente. Todas as palavras, para o autor, são potencialmente poéticas. A poética de Guimarães Rosa ganhou, nos prefácios da obra Tutaméia, lugar privilegiado, mas o autor, em cartas a seus tradutores e em algumas entrevistas, também chegou a explicar alguns de seus processos de composição. Em entrevista concedida no ano de 1965 ao crítico alemão Günter Lorenz, Rosa procurou traçar algumas características de sua gênese literária, como a denominação de seus textos narrativos como “contos críticos”: Não, não sou um romancista, sou um contista de contos críticos. Meus romances, ou ciclos de romances são na realidade contos nos quais se unem a ficção poética e a realidade. (LORENZ, 1979, p. 8) A caracterização do “conto crítico”, apresentada no excerto acima, parece ampla e capaz de abranger todas as obras narrativas roseanas, mesmo os romances e as novelas, que, naturalmente, não são contos. Interessante que o termo “conto”, como Rosa o utiliza, não é o gênero literário das narrativas curtas, mas sim um tipo próprio de narrativas que inclui a realidade do idioma efetivamente brasileiro e as lendas, sagas e mitos extraídos da vida. Matéria transformada em ficção poética[2]. Nota-se que a ficção de Guimarães Rosa tem sua matéria-prima nos elementos e enredos populares, sem grandiosidade lírica ou dramática e é essa matéria aparentemente estéril que o autor transforma em ficção, em poesia e em metafísica. Ou seja, vemos o sublime, vindo do comum e do cotidiano. Ainda nesta mesma entrevista, Rosa esclarece a relação entre ciência moderna e infinito, elementos que também fazem parte de sua arte poética: O escritor deve se sentir à vontade no incompreensível, deve se ocupar do infinito, e pode fazê-lo não apenas aproveitando as possibilidades que lhe oferece a ciência moderna, mas também agindo ele mesmo como um cientista moderno. Não se pode tratar o infinito com intimidade, nem com subjetivismo. É preciso ser objetivo, pois o incompreensível pode, pelo menos, ser contemplado objetivamente. (Ibid., p. 15) A contemplação objetiva do que é incompreensível soma-se à idéia proposta pelo autor de “contos críticos”, em que a ficção e a realidade se unem, mas, nesta nova proposta, ciência objetiva e infinito incompreensível são propostos como ferramentas do escritor, ou seja, meios de se atingir o literário. O “conto crítico”, como foi apresentado, aproxima-se muito dos textos de caráter ensaístico, por sua natureza híbrida, fugidia e de muitas possibilidades classificatórias, pois um mesmo texto pode assumir feições e estilos diversos. Esse “conto crítico” ensaístico, como caracterizado até aqui, apresenta o paradoxo como elemento constituinte de sua estrutura, uma vez que o paradoxo faz parte da estratégia literária de Rosa. O texto ensaístico está presente na obra Tutaméia em diferentes níveis textuais. Desde textos inteiros, como os prefácios, até sentenças proverbiais presentes ao longo da obra. Esclareceremos inicialmente que, para a grande maioria dos estudiosos de provérbios, não existem diferenças significativas entre provérbios, máximas, sentenças, dito, ditado, refrão, anexim, adágio, axioma, aforismos, todas sentenças que fazem parte do corpo paremiológico de um idioma. Os provérbios presentes na obra Tutaméia fazem parte do procedimento narrativo dos textos. Isso foi constatado e estudado por SIMÕES (1988) e sintetizado, por ela: Não há dúvida de que o provérbio representa um dos componentes das estórias do escritor mineiro, quer como síntese da estória ou como procedimento da construção da narrativa. (Ibid, p 118). O provérbio e demais sentenças semelhantes, além de fazerem parte do projeto literário de Rosa, guardam a

mesma idéia paradoxal contida na estrutura dos “contos críticos”, uma vez que representam um conhecimento popular consolidado e reproduzido pôr expressões gastas e cotidianas, mas é deles que Rosa extrai o poético, o metafísico e o erudito. Interessante que, ao longo do volume, as sentenças paremiológicas funcionam ora como micro-narrativas, ora como reflexões filosóficas, de forma que não se prendem numa única função e apresentam renovação de seus aspectos poéticos. As sentenças paremiológicas podem ser percebidas também como “micro ensaios”, capazes de expandirem-se em possibilidades diversas, assim como os contos e os prefácios. Observando-se as facetas sublinhadas: (1) realidade unida à ficção (2) poesia e transcendência extraídas de sentenças objetivas e não poéticas, (3) erudito advindo do popular; (4) superação das fronteiras entre poético e não poético, (5) contemplação objetiva do incompreensível e (6) feições ensaísticas chegamos a uma caracterização, ainda que provisória, e que nos servirá de arcabouço para a análise de “conto crítico”. Traçadas as linhas principais sobre o “conto crítico”, partiremos para a análise de alguns contos e prefácios que nos servirão como espetáculo em que encenam as “personagens” de uma poética tão lúcida quanto lúdica. [1] Primeira edição de 1967 e todas as referências à obra, no corpo desse trabalho, são desta edição. [2] Na mesma entrevista citada, Rosa explica que: “Principalmente, descobri que a poesia profissional, tal como se deve manejá-la na elaboração de poemas, pode ser a morte da poesia verdadeira. Por isso, retornei à ‘saga’, à lenda, ao conto simples, pois quem escreve estes assuntos é a vida e não a lei das regras chamadas poéticas.” E mais à frente: “Escrevo e creio que este é o meu aparelho de controle: o idioma português, tal como o usamos no Brasil;” (Ibid., p. 8)

## 2. Objetivos

Analisar as sentenças paremiológicas (provérbios, frases feitas, máximas e piadas) como mecanismo de construção do poético nos contos e prefácios de Tutaméia. objetivos específicos Ø Analisar os prefácios de Tutaméia como uma poética de João Guimarães Rosa; Ø Formular uma caracterização do “conto crítico”, proposto por Rosa, em algumas de suas formas; Ø Formular uma caracterização da criação da palavra literária a partir de sentenças populares, piadas e clichês da língua, como uma das feições do “conto crítico”; Ø Propor a análise de quatro contos e de um prefácio a partir das características poéticas formuladas.

## 3. Desenvolvimento

1.1. A poética É consenso entre os críticos que estudam Tutaméia que os prefácios presentes ao longo do livro funcionam como uma revelação da gênese do processo de criação artística de Rosa, principalmente o prefácio que abre o volume, “Aletria e Hermenêutica”, que é visto como uma verdadeira “arte poética” do autor. Chegando, o próprio Rosa, a afirmar ao amigo Paulo Dantas, quando este lhe pediu que explicasse por escrito a gênese de certos livros seus. – Vou dizer tudo um dia. Num prefácio... Em Tutaméia não disse tudo, mas ensajou muita coisa,... (DANTAS, 1975, p. 73) Rosa tinha plena consciência dos mistérios que circundavam seu processo de criação, principalmente diante da personalidade contida do escritor que raramente concedia entrevistas ou outras maneiras de exposição pública. Diante disso, Rosa usa o texto escrito e suas possibilidades lúdicas para “jogar” com alguns dos princípios e valores que norteiam seus trabalhos. Esse “jogo” foi percebido e apontado pelos críticos diante das diversas características teorizadas por Rosa nos prefácios e efetivamente presentes nos contos que compõem a obra. A característica que nos interessa mostrar, primeiramente, é aquela que prevê nos prefácios o exercício do jogo poético que eles teorizam. Um dos primeiros críticos a perceber este aspecto foi Benedito Nunes (1969), que assinala: Mas não está Guimarães Rosa, naquele (“Aletria e Hermenêutica”) como nos outros prefácios, simplesmente expondo um pensamento teórico, desinteressado, acerca dos efeitos do não-senso. Ao falar a respeito do assunto, exercita-o e pratica-o, haja vista que “Aletria e Hermenêutica” termina com um rol de sentenças que a sabedoria do paradoxo rege, - essa sabedoria, cujo efeito, negativo se a medirmos pelo conhecimento objetivo, tem, como o próprio Guimarães Rosa expressamente admite, a força contemplativa de um koan Zen. (Ibid., p. 205, grifo nosso) Benedito Nunes, neste excerto, ressalta que a unidade existente entre os prefácios é realizada, também, pela exposição de pensamentos teóricos e pelo exercício desses pensamentos. Dessa

maneira, percebe-se que não há apenas a intenção teórica nesta “poética” de Rosa, mas sim, configura-se, também, como uma oportunidade de demonstrar seus métodos de trabalho em um meio que, originalmente, destina-se apenas a apresentar ao leitor a obra a ser lida. Percebe-se que os prefácios, apesar de publicados separadamente, antes de formarem a obra Tutaméia, já apresentavam, em sua origem, as mesmas estratégias de produção, o que sugere que tais processos, efetivamente, fazem parte dos mecanismos artísticos de Rosa. NUNES afirma ainda que: Nele (prefácio “Sobre a Escova e a Dúvida”) termina justamente o traçado da estória geral que atravessa as muitas estórias. É onde, sob a forma ao mesmo tempo poética e reflexiva, fábula e mito se cristalizam. Em “Sobre a Escova e a Dúvida” extraem-se as conseqüências do roteiro percorrido e dá-se fecho provisório ao jogo da linguagem, que em dois planos paralelos se produziu na obra – uma nos contos, outro nos Prefácios. (Ibid., pp. 208-209, grifo nosso) Na perspectiva de NUNES, o prefácio “Sobre a Escova e a Dúvida” guarda características narrativas, poéticas e reflexivas e isso marca o percurso da obra, tanto nos prefácios quanto nos contos. Ou seja, a aproximação entre prefácios e contos se dá porque ambos contêm as mesmas matérias, portanto há superação das fronteiras que separam contos e prefácios. O que nos parece é que o exercício poético de uma teoria e a concentração de poesia, reflexão, fábula e mito fazem parte do “jogo da linguagem” proposto por Rosa, que considera todos esses fatores como determinantes de seu processo de criação, embora, tudo isso pareça, para o leitor dos prefácios, muitas vezes, como uma intenção jocosa de satirizar a exigência meramente intelectual de um texto, tradicionalmente, mais teórico e técnico como um prefácio. Conforme Genette, prefácio é “toda espécie de texto liminar autoral ou escrito por outra pessoa (fictícia ou real), que constitui um discurso produzido a propósito do texto que segue ou que precede.”[1] (GENETTE, 2001, p. 137, tradução nossa), portanto, a princípio, não faz parte da obra literária é, antes, a cercadura do texto, portanto não é a peça principal de uma obra, não se compra um livro por causa de um prefácio. Nas mãos de Rosa, os prefácios deixam de ser textos liminares à obra e assumem importante papel no contexto de suas obras. O que nos parece é que Rosa inaugura uma nova “lógica”, anti-intelectual que privilegia a intuição, ou o despertar do leitor para outras possibilidades e compreensão de linguagem, agora poeticamente “ordenada” e capaz de ultrapassar as fronteiras do espaço físico de seu corpo. É Rosa quem nos dá o caminho, em carta ao seu tradutor Edoardo Bizzarri Ora, Você já notou, que, como eu, os meus livros, em essência, são “anti-intelectuais” – defendem o altíssimo primado da intuição, da revelação, da inspiração sobre o bruxolear presunçoso da inteligência reflexiva, da razão, a megera cartesiana. Quero ficar com o Tao, com os Vedas e Upanixades, com os Evangelistas e São Paulo, com Platão, com Plotino, com Bérghson, com Berdiaeff – com Cristo, principalmente. Por isso mesmo, como apreço de essência e acentuação, assim gostaria de considerá-los: a) cenário e realidade sertaneja: 1 ponto; b) \*enredo: 2 pontos\*; c) poesia: 3 pontos; d) valor metafísico-religiosa: 4 pontos. (ROSA, 2003. pp. 90-91) Por essa passagem, percebe-se que o escritor mineiro, privilegia, em suas obras, o poético, o caráter espiritual-metafísico, a intuição e a revelação. Interessante que esses pontos privilegiados nos parecem que têm em comum o abstrato, o subjetivo, aquilo que é uma sensação, uma experiência lírico-metafísica-espiritual. Explicar ou rever, metafísico e poesia, observar a gradação A maneira de materializar essa experiência é através da palavra escrita e registrada no texto, e paradoxalmente, é essa mesma palavra que, ampliada pelo uso poético, possibilita o acesso ao metafísico-espiritual e ao lírico. A palavra torna-se o centro difusor e centralizador desse paradoxo. Em Rosa, esse embate, muitas vezes, torna-se imperceptível, ou delicado e gracioso, atenuando-se a disputa entre o escrito concreto e a experiência lírica, que, contempla, neste autor, o metafísico e o espiritual. Observa-se a aversão ao intelectual e ao pensamento cartesiano, como se esses fossem capazes de nos aprisionarem num mundo sem sensibilidade e percepção, parece direcionar toda a teoria exposta e exercitada nos prefácios. Sobre isso, SIMÕES (1988) afirma: Não há dúvida de que, embora mascarados com o rótulo de “prefácios”, os textos introduzidos no interior das narrativas de Tutaméia apresentam características não menos artísticas do que as estórias que eles precedem. (Ibid., p.26) Para a autora, os prefácios instauram perante o leitor “uma nova percepção do mundo, uma visão lúcida, crítica e poética da realidade” (Ibid., p.26), parece-nos que os prefácios não se prestam apenas aos fins primeiros de introduzir uma obra literária, eles acabam instaurando uma nova ordem, em que poético e teórico são despojados de fronteiras materiais no corpo da obra literária, principalmente se consideramos que, no primeiro índice da obra, os prefácios aparecem organizados entre um conto e outro. Parece-nos que os prefácios de Rosa ganham status de literário crítico e poético e o fazem a partir, também,

de elementos cômicos, populares, non-sense, piadas, ou seja, elementos despojados, a princípio, de poeticidade e de reconhecimento artístico. SIMÕES (1988), além de estabelecer detalhadas relações entre os prefácios teórico-literários e os contos, ressalta, nesses, que “as reflexões filosóficas do narrador completam a estória” (Ibid., p. 107, grifo nosso). As reflexões a que a autora se refere são os provérbios inventados e reinventados pelos narradores e acrescenta: O provérbio funciona como um tipo de metáfora, descrevendo uma situação idêntica à ação. Ainda que não transgrida a fórmula consagrada, a função é semelhante à das outras estórias (de Tutaméia): trata-se de um preceito para pensar. (Ibid., p. 125, grifo nosso) É uma característica da literatura levar o leitor a pensar, a refletir sobre a abordagem dos temas que figurativiza, mas as narrativas de Guimarães Rosa, especialmente as de Tutaméia, introduzem sentenças que suspendem a narração propriamente dita para provocar a reflexão do leitor e essas sentenças são materializadas, nos contos das Terceiras Estórias, pelos provérbios ou sentenças-reflexivas que perpassam as narrativas. Guimarães Rosa consegue desenvolver uma obra literária que não só propõe teoricamente a superação das fronteiras entre literatura e teoria como exercita essa superação quer através de prefácios, cuja teoria é explicitada poeticamente, quer através dos contos ficcionais que apresentam sentenças reflexivas. Como estruturas prontas e acabadas, fechadas em si mesmas, desgastadas pelo uso e sem força poética, os provérbios não serviriam como elementos dos quais se poderia extrair qualquer possibilidade de arte, justamente, por seu caráter de senso-comum. Guimarães Rosa era avesso a isso, chegando a declarar em carta a seu tradutor alemão que “o lugar comum deve ter entrada proibida” (ROSA, 2003, p. 314), mas, na mesma carta, o autor instaura um de seus paradoxos ao afirmar que “tudo vai para a poesia (...) as palavras valem sozinhas” (Ibid., p. 314). Se as palavras valem sozinhas, nas mãos do escritor não existe lugar-comum, pois ele é capaz de levar tudo para a poesia e é de fato o que acontece com os provérbios, que mesmo sem ineditismo, se prestam a outros fins, “nos tratos da poesia e da transcendência” (ROSA, 2001 a, p. 29). Neste perspectiva, NUNES (1969) nota que: Da modificação de locuções e provérbios, que soem representar a sabedoria consagrada e popular, obtém Guimarães Rosa um novo sentido, de mistura com o não-senso. (op.cit., p. 207) Rosa consegue extrair o elemento desgastado de estruturas consagradas pela sabedoria popular e transformá-las em poesia e em não-senso. SIMÕES (1988) compartilha dessa posição, “as inversões dos provérbios, cuja estruturação leva o leitor a uma dimensão maior: o não-senso, o mistério das coisas, o plano transcendente” (op. cit., p. 54) e vai mais além, vislumbrando, na modificação, as marcas do discurso erudito: (...) a modificação da frase feita, a alteração do dito popular representa a marca do seu discurso, um nível de fala culturalmente superior, capaz de subverter o código comum. (op cit., p.120) A partir dessa posição, delimitam-se algumas características da poética de Rosa: o erudito advindo do popular, o poético extraído do não poético e a proposta de uma lógica da sensibilidade. Todas as palavras, para o autor, são poéticas em potencial. São quatro as características da “arte poética” de Guimarães Rosa que nos compete ressaltar nesta Apresentação, todas elas estruturadas em paradoxos: (1) a superação das fronteiras entre o poético e o não poético, nos contos com feição reflexivo-filosófica e nos prefácios com feição poético-narrativa; (2) a poesia e a transcendência extraídas de sentenças objetivas e não poéticas, (3) a ruptura do pensamento lógico e (4) o erudito advindo do popular. As faces apresentadas sugerem a deformação das fronteiras entre o artístico e o não artístico. 1.2. “Conto crítico” e ensaio A poética de Guimarães Rosa ganhou, nos prefácios da obra Tutaméia, lugar privilegiado, mas o autor, em cartas a seus tradutores e em algumas entrevistas, também chegou a explicar alguns de seus processos de composição. Em entrevista concedida no ano de 1965 ao crítico alemão Günter Lorenz[2], Rosa procurou traçar algumas características de sua gênese literária, como a definição de “conto crítico”: Não, não sou um romancista, sou um contista de contos críticos. Meus romances, ou ciclos de romances são na realidade contos nos quais se unem a ficção poética e a realidade. (LORENZ, 1979, p. 8) A revelação acima nos mostra que, em seus “contos críticos”, podemos considerar toda a obra narrativa de Rosa, romances, ciclos de romances, prefácios, contos e novelas, o autor considera a realidade para uni-la à ficção poética. Parece mais um de seus paradoxos, a realidade como elemento ficcional poético. Esta faceta apresentada por Rosa, como uma possível caracterização de seu “conto crítico”, parece ampla e capaz de abranger duas das características apresentadas no primeiro tópico desta Apresentação, uma vez que algumas das feições literárias presentes nos textos de Tutaméia são extraídas da tradição: provérbios, adivinhas, anedotas, chistes, rezas e frases feitas e o erudito advindo daquilo que faz parte da realidade lingüística e dogmática do povo. Ainda nesta mesma entrevista, Rosa esclarece a relação entre ciência

moderna e infinito: O escritor deve se sentir à vontade no incompreensível, deve se ocupar do infinito, e pode fazê-lo não apenas aproveitando as possibilidades que lhe oferece a ciência moderna, mas também agindo ele mesmo como um cientista moderno. Não se pode tratar o infinito com intimidade, nem com subjetivismo. É preciso ser objetivo, pois o incompreensível pode, pelo menos, ser contemplado objetivamente. (Idid., p. 15) A contemplação objetiva do que é incompreensível soma-se à idéia proposta pelo autor de “contos críticos”, em que a ficção e a realidade se unem, mas, nesta nova proposta, ciência objetiva e infinito incompreensível são propostos como ferramentas do escritor, ou seja, meios de se atingir o literário. Note-se que a citação acima se relaciona àquela mencionada no item 6.1 desta Apresentação, em que Rosa atribui pontos para os fatores que lhe são caros na produção de suas obras, o que percebemos é o compromisso do escritor com “o primado da intuição, da revelação, da inspiração” (ROSA, 2003. pp. 90-91), tratados com objetivismo científico de quem conhece profundamente o idioma e suas possibilidades poéticas. Há, portanto, a proposta de tratar o subjetivo de maneira objetiva. Observando-se as facetas até agora sublinhadas: (1) realidade unida à ficção (2) poesia e transcendência extraídas de sentenças objetivas e não poéticas, (3) erudito advindo do popular; (4) superação das fronteiras entre poético e não poético e (5) contemplação objetiva do incompreensível, chegamos a uma caracterização, ainda que provisória, e que nos servirá de arcabouço para a análise de “conto crítico”. O “conto crítico”, como foi apresentado, aproxima-se muito dos textos de caráter ensaístico, assim definido por Lukács, citado por ADORNO (2003): O ensaio sempre fala de algo já formado, ou, na melhor das hipóteses, de algo que já tenha existido; é parte de sua essência que ele não destaque coisas novas a partir de um nada vazio, mas se limite a ordenar de uma nova maneira as coisas que em algum momento já foram vistas. E como ele apenas ordena novamente, sem dar forma a algo novo a partir do que não tem forma, encontra-se vinculado às coisas, tem de sempre dizer a ‘verdade’ sobre elas, encontrar expressão para sua essência. (Ibid., p. 16, grifo nosso) Assim caracterizado, o ensaio parece realmente o gênero adotado por Rosa. A literatura do escritor mineiro reorganiza coisas que já foram vistas e que existem na tradição popular mundo real (os provérbios, por exemplo) e lhes dá uma forma poéticas. Rosa encontra a “expressão da essência” das coisas presentes na realidade do mundo e da linguagem e confere a elas a forma poética e, desse modo, sua obra vinculá-se, diretamente, a essa reformulação da realidade, uma vez que é capaz de teorizar e contemplar o poético que teoriza. Por isso, abordagem ensaística do “conto crítico” é objeto fértil a ser pesquisado dentro da obra de Guimarães Rosa. 1.3. Ensaio e Paremiologia Uma das feições assumidas pelo “conto crítico” de Rosa é a literatura ensaística com feições paradoxais em sua essência. As sentenças paremiológicas presentes na obra Tutaméia fazem parte do procedimento narrativo dos textos. Isso foi constatado e estudado por SIMÕES (1988) e sintetizado, por ela: Não há dúvida de que o provérbio representa um dos componentes das estórias do escritor mineiro, quer como síntese da estória ou como procedimento da construção da narrativa. (Ibid, p 118). O provérbio e demais sentenças paremiológicas, além de fazer parte do projeto literário de Rosa, guarda a mesma idéia paradoxal contida na estrutura dos “contos críticos”, uma vez que representam um conhecimento popular consolidado e reproduzido pôr expressões gastas e cotidianas, mas é deles que Rosa extrai o poético, o metafísico e o erudito. Parte de situações conhecidas que, reformuladas, ganham novos fins, situação semelhante à proposta de ensaio de Lukács. As sentenças paremiológicas podem ser percebidas também como “micro ensaios”, capazes de expandirem-se em possibilidades diversas, assim como os contos e os prefácios. Diante do exposto, considera-se bastante relevante estudar as características ensaísticas presentes no “conto crítico” e ainda, como as sentenças paremiológicas, recriadas e mesmo inventadas por Rosa, também elas de natureza ensaística, constituem-se como elemento revelador do paradoxo do projeto literário rosiano.

[1] “(...) toda especie de texto liminar autoral ou alógrafo, que constituye um discurso producido a propósito del texto que segue o que precede.” [2] Embora a data original da entrevista seja janeiro de 1965, a edição que empregamos é de 1979, conforme consta na bibliografia.

## 4. Resultados

1.1. Portas e Janelas: Ser em “Arroio-das-Antas” “Arroio-das-Antas” faz parte do volume Tutaméia-Terceiras Estórias, de João Guimarães Rosa, é o segundo dos quarenta contos do volume. Narra a estória de Drizilda,

jovem de aproximadamente 15 anos, cujo irmão matara-lhe o marido por causa de outra mulher. A jovem, por não ter filhos, fora desdenhada pelas pessoas do lugar em que vivia antes da desgraça. Drizilda vai viver em retiro no Arroio-das-Antas, lugarejo longínquo e feio, em que só viviam velhos. Os jovens saíam cedo de lá. Lá chegando, as velhinhas estranharam a garota e seu delicado sofrimento diante de tanta desgraça e desprezo. Pela menina, as velhinhas se apiedaram, especialmente avó Edmunda que se dedicou ardentemente a suas rezas para ajudar Drizilda a se recuperar. Um dia, avó Edmunda morreu e, durante o cortejo, um Moço, montado num cavalo, apareceu e reconheceu em Drizilda o afeto verdadeiro e vice-versa. O conto é permeado por sentenças proverbiais reinventadas e inventadas que tecem o texto, lhe dão o tom da “graça”, no sentido de “gracejo, de dom sobrenatural, e de atrativo” (ROSA, 1967[1], p. 3) e sugerem um mundo deformado onde as mudanças são possíveis. As sentenças proverbiais presentes no conto, e em toda obra Tutaméia, foram estudadas por Simões (1988) e, segundo a pesquisadora, “as reflexões filosóficas do narrador completam a estória.” (SIMÕES, 1988, p. 107) e ainda: O provérbio funciona como um tipo de metáfora, descrevendo uma situação idêntica à ação. Ainda que não transgrida a fórmula consagrada, a função é semelhante à das outras estórias (de Tutaméia): trata-se de um preceito para pensar. (Ibid., p. 125, grifo nosso) A pesquisadora vê nos provérbios uma relação orgânica com as narrativas e, como “reflexões filosóficas”, proporcionam a ruptura da seqüência narrativa para que seja possível, ao leitor, a contemplação. Os provérbios encontram-se disseminados pelo conto (e pela obra inteira) de forma que o leitor é chamado à contemplação constantemente. Especialmente no conto “Arroio-das-Antas” que se trata, também, de uma narrativa sobre a espera. Em nosso estudo, o que Simões chamou de “reflexões filosóficas”, percebemos como sentenças ensaísticas que reforçam no conto a feição de ensinamento e rompem com sua estrutura puramente narrativa. Sabe-se que provérbios são estruturas prontas, encerram-se em si mesmas, são desprovidas de originalidade e, de certa forma, marcam um mundo que se parafraseia, repetitivo e circular. A obra Tutaméia, repleta de provérbios reorganizados e outras sentenças estruturadas como provérbios, faz com que o leitor questione a eficácia dos ensinamentos e da poesia veiculados pelos provérbios conhecidos, já que propõem a renovação desses ensinamentos e da poeticidade dessas estruturas. O gênero do ensaio, segundo Afrânio Coutinho (1971), é um gênero literário em que “os autores usam um método direto de se dirigir ao leitor (...)” (COUTINHO, 1971, p. 105) e, nesta mesma perspectiva, para Gómez-Martínez (1992) “Ao dizer que o ensaio possui em certo ar coloquial, só pretendo ressaltar seu caráter conversacional. O ensaísta dialoga com o leitor. (...)” GÓMEZ-MARTINEZ, 1992, p. 59, tradução nossa)[2] O ensaio é um gênero flexível marcado pela interlocução, os dois estudiosos acima mencionados reforçam o caráter dialogal do ensaio, o que nos sugere que tanto pode haver marcas lingüísticas de interlocução como também um diálogo interno com os leitores, através das reflexões advindas da leitura do ensaio. Bastante interessante essa perspectiva, já que no conto em análise tem-se um narrador que, nos moldes de um narrador primitivo, narra uma estória exemplar, repleta de ensinamentos cuja materialidade está nas sentenças proverbiais reinventadas e inventadas no decorrer da narrativa. Um narrador sábio, nos moldes previstos por Benjamin, em que, o ar coloquial disfarça um ensinamento profundo, delicado e poeticamente ordenado. As sentenças proverbiais marcam a presença desse narrador-ensaísta, que se dirige ao leitor e dissemina ao longo de seu relato sua sabedoria advinda de experiências cotidianas, mas com novidade poética e espaço para o encantamento da descoberta de uma nova possibilidade de desfecho e, portanto, de conhecimento. Provérbios que se adaptam à poeticidade da matéria narrada, ao novo e à surpresa. O tom dessa narrativa é o da delicadeza. O conto começa da seguinte maneira:

Aonde – o despovoado, o povoadozinho palustre, em feio o mau sertão – onde podia haver assombros? Trouxe-se lá Drizilda, de nem quinze anos, que mais não chorava: firme delindo-se, terminavelmente, sôzinha viúva. Descontado que a esquecessem. Ela era quase bela; e alongavam-se-lhe os cabelos. A flor é só flor. A alegria de Deus anda vestida de amarguras. (ROSA, 1967, p. 17) O conto apresenta-se como estrutura circular, em que o último parágrafo parece retomar e responder às perguntas feitas no parágrafo que abre a narrativa, à pergunta: “Aonde – o despovoado, o povoadozinho palustre, em feio o mau sertão – onde podia haver assombros?” (p. 17) tem-se a resposta “Aqui, na forte Fazenda, feliz que se ergueu e inda hoje há, onde o Arroio.” (p. 20) O termo que abre a narrativa “aonde” é formado pela combinação da preposição “a” e do advérbio de lugar “onde”. A preposição “a” dá a idéia de movimento, e o “onde” refere-se a lugar, o que sugere um lugar temporalmente distante, já

que continua ocupando o mesmo espaço físico e não há nenhum verbo que indique movimento por parte de alguém. Mas há uma transformação do lugar que de “povoadozinho palustre” (p. 17) passa a “forte Fazenda, feliz” (p. 20). Ainda que o lugar seja fisicamente distante como sugerido pela passagem “Trás a dobrada serrania, ao último lugar do mundo, fim de som, do ido outro-lado.” (p.17) o que marca a distancia entre o Arroio-das-Antas do início do texto e o Arroio do desfecho não é física, mas subjetiva. O mesmo lugar físico, a mesma Drizilda, as mesmas velhinhas sofrem transformações e passam a irradiar vida, felicidade e prosperidade. Esse distanciamento ente o Arroio-das-Antas e o Arroio é marcado, também, pela posição do narrador. Na pergunta que abre a narrativa vemos distanciamento do narrador “aonde – o despovoado, o povoadozinho palustre, em feio o mau sertão”, como se ele estivesse fora dessa cena, assumindo sua postura de onisciência e retratando um lugar indeterminado, mas tipicamente sertanejo. No entanto, quando termina o conto, e o narrador responde que o lugar é “aqui”, na “forte Fazenda, feliz que se ergueu e inda hoje há, onde o Arroio.” Como se o Arroio que “inda hoje há” fosse outro, próximo da instancia discursiva do narrador, marcada pelos termos “aqui” e “hoje”. O narrador parece abandonar o distanciamento onisciente para efetivar a aproximação entre ele e esse novo Arroio. Da indeterminação à determinação. O Arroio, fisicamente, continua ocupando aquele “último lugar do mundo” (p. 17), mas agora é um lugar de beleza, em que a delicadeza foi vitoriosa e substituiu o pântano feio e mau pela “forte Fazenda, feliz” (p. 20) O segundo “onde” da pergunta não parece ser empregado no mesmo sentido do primeiro, mas sim para dizer “em que podia haver assombro?” Naquele lugar pantanoso (palustre), feio e mau, em si já é um assombro, em que poderia haver outro, mais assombroso ainda? Em que poderia haver surpresa naquele lugar? Percebe-se que, para a pergunta “Aonde?”, temos a resposta “aqui” e para “onde podia haver assombros?” a resposta “onde o Arroio”, como se à pergunta “Em que podia haver assombros?” a resposta fosse “no Arroio”; o Arroio torna-se um lugar de assombros, e é esse lugar que se fixa, determinado, forte e não mais pantanoso, é esse Arroio, “lugar de paixão para toda a vida.” Ainda no primeiro parágrafo, vemos a apresentação de Drizilda, descrita com todo o paradoxo que sua personagem apresenta. A menina “de nem quinze anos”, imagem que por si só já combina mais com alegria, com renovação, nos é mostrada em estado terminal, em seu firme desmanchar-se, em sua viúves solitária. Desejosa de ser esquecida, o que, naturalmente, não combina com sua idade. Há uma oposição clara entre o vigor da adolescência e a fragilidade do sofrimento impingido à menina. O primeiro parágrafo é encerrado por duas sentenças paradoxais com força de provérbio, que marcam o percurso da narrativa: “A flor é só flor.” e “A alegria de Deus anda vestida de amarguras.” (p. 17). Tais sentenças rompem o fluxo da narrativa e chamam a atenção para o ensinamento, materializando essa intenção por parte desse narrador-ensaísta. A primeira proposição, “A flor é só flor.”, é circular, apresenta-se encerrada sobre si mesma e pode ser lida de maneira bastante semelhante até de trás para frente, “flor só é flor”. O verbo “ser”, empregado no presente do indicativo, é definitivo, instaura uma verdade universal e inquestionável. A “flor” é só flor, isso contempla a simplicidade de sua definição e a complexidade de seu “ser flor”, já que, por simples que pareça, trata-se de uma estrutura viva dotada da complexidade inerente a essa condição. Assim como a alegria, a graça, a vivacidade são sentimentos inatos em uma adolescente. Dificilmente olha-se para uma flor e atribui-lhe apenas esse valor, normalmente elas representam outras coisas, mas raramente são valorizadas por essa simples condição. A sentença traz a contemplação da flor simplesmente pelo que ela é, com toda dificuldade real de apreender sua essência de simplicidade e complexidade. O olhar proposto pelo narrador, de valorização da flor pelo que ela é opõe-se a outra sentença: “A alegria de Deus anda vestida de amarguras.” (p. 17) Neste caso, ao contrário do verbo “ser” da primeira sentença, o termo “anda” sugere uma condição passageira. Entendemos que esse termo indica estado, um uso coloquial para “estar”, como “A alegria de Deus está vestida de amarguras.” Mas o verbo “andar”, da forma como foi empregado, reforça a idéia de uma condição passageira, presta-se mais aos efeitos poético pretendidos do que o verbo “estar”. Também é interessante observar que a alegria aparece como aquilo que é, mas “anda” vestida de amarguras, o que a alegria aparenta não é o que ela é. Podemos interpretar, também, que essa alegria divina está personificada em Drizilda, que, como adolescente, apresenta uma alegria dada, inerente a essa condição, por isso divina. Mas que em Drizilda está vestida de amarguras. A alegria que anda pelo Arroio-das-Antas está disfarçada de amargura. De qualquer forma, as sentenças se opõem e apresentam todo o percurso de autoconhecimento seguido pela garota que deverá extrair sua amargura para redescobrir sua essência alegre. Aquilo que é, se opõe àquilo que está. O narrador apresenta a personagem, faz um breve histórico de sua situação emocional e encerra o parágrafo com duas sentenças ensaísticas que não fazem parte da narrativa, mas que funcionam com “um

preceito para pensar” (SIMÕES, op. cit., p. 125) reforçando o vínculo com experiências que valem a pena ser relatadas porque são ensinamentos. Tal estratégia reforça também a noção de narrador-sábio, como aquele que tem algo a ensinar e as sentenças explicitam essa condição. Drizilda chega ao Arroio em completa desgraça, tal situação já é mostrada no primeiro parágrafo com os termos: “delindo-se”, “terminavelmente”, “sozinha viúva”, mas, ela se completa com a descrição presente no segundo parágrafo, transcrito abaixo:

De déu em doendo, à desvalença, para no retiro ficar sempre vivendo, desde desengano. O irmão matara-lhe o marido, irregado, revelde, que a desdenhava. De não ter filhos? Estranhos culpando-a, soante o costume, e o povo de parentes: fadada a mal, nefandada. Tanto vai a nada a flor, que um dia se despetala. (ROSA, 1967, p. 17) Este parágrafo, que expõe a situação de Drizilda, é marcado pelo prefixo “de(s)”, no sentido mesmo de separação, negação, ação contrária, ou seja, de total desgraça: “De déu”, “desvalença”, “desde desengano”, “revelde”, “desdenhava”, “De não”, “despetala”. Aliás, o prefixo mostra-se importante porque também está no começo do nome “Edmunda”, no “ed”, contrário de “de”. Como sugere o comportamento da avó com Drizilda, aquela que ajuda a garota a transformar sua situação, inverte sua desgraça para graça, como sugere o prefixo invertido de seu nome. A expressão que abre esse parágrafo: “de déu em doendo”, é uma corruptela da expressão adverbial “de déu em déu”[3] que significa, segundo o dicionário Aurélio Século XXI, eletrônico: 1. De casa em casa, de porta em porta, à procura de alguma coisa. 2. Às cambalhotas, às viravoltas. A maneira como a expressão foi empregada reforça delicada e poeticamente o sentimento de abandono e dor da garota, que “à desvalença”, procura alguma coisa que lhe traga alento para a dor. Interessante também que o jogo sonoro produzido pela união de “de déu”, que pode ser lido como “dedéu”, que nos remete à outra locução adverbial de origem popular “pra dédeu” que significa “muito”, “em grande quantidade”. Da corruptela de uma expressão, alcança-se um efeito de intensidade, da novidade (sugerida pela nova ordem na estrutura do chavão) e do abandono. Tudo ao mesmo tempo, sofrimento, abandono e descoberta. A expressão parece concentrar toda a estória de Drizilda: o abandono, que a fez ficar a procura de alguma coisa, ou de algum lugar e ainda a dor intensa que o abandono desperta. A expressão enquadra-se na noção de “álgebra mágica”, quando um termo multiplica-se em vários significados, todos associados e não excludentes. A corruptela do chavão ainda confere um efeito de humor, aquilo que Bergson chama de “comichidade que a linguagem cria” (BERGSON, 2004, pp. 76), esta de difícil tradução revela, agora segundo Possenti, “...chistes tendenciosos, dirigidos à própria língua, que, afinal, é uma instituição. E que não funciona como as gramáticas dizem que deveria funcionar.” (POSSENTI, 1988, pp. 127-128). Dessa forma, parece que do cômico extrai-se o drama. E o próprio cômico, inserido numa narrativa “séria”, reforça a possibilidade de novas maneiras de se tratar a matéria narrada e a relação entre graça e desgraça. O chavão aparece corrompido, tem sua força poética renovada e dessa forma, sugere a mudança, a possibilidade de transformar o destino da personagem pela busca, da mesma maneira que o prefixo “de(s)” também pode significar “transformação”. Ainda em relação ao chavão reorganizado, ele relaciona-se à sentença proverbial presente no primeiro parágrafo: “A alegria de Deus anda vestida de amarguras.”, já que é necessário procurar a alegria por traz da amargura, como sugere o chavão: a procura de um alívio para uma dor tão intensa. Essa relação também antecipa o desfecho da narrativa, pois a amargura e o sofrimento são a face externa da felicidade. Esse parágrafo é encerrado por outra sentença ensaística, “Tanto vai a nada a flor, que um dia se despetala.” O que nos parece é que diante de tanto esforço inútil, a flor se desfalece, mas, como mencionado sobre o primeiro parágrafo do conto, a flor continua sendo flor, mesmo desfalecida, despetalada. O conjunto é o ser flor, não apenas as pétalas. A essência continua a mesma. A sentença reforça a idéia da delicadeza, mais uma vez, o narrador usa o termo “flor”, para referir-se a Drizilda. O que marca o gênero ensaístico é a flexibilidade, tanto estrutural quanto do conteúdo, vinculado ao pensamento do ensaísta e elaborado para dirigir-se ao interlocutor. O primeiro parágrafo é fechado com duas sentenças ensaísticas, semelhantes a provérbios, e o segundo parágrafo, inicia-se com um chavão poeticamente reordenado. O certo, das sentenças proverbiais que fecham o primeiro parágrafo, abre espaço para o incerto, já que o chavão, que inicia o segundo parágrafo, é destituído, tem sua força poética renovada e sugere, portanto, outra possibilidade, como num mundo em constante transformação, o que é passa a não ser. A presença das sentenças ensaísticas reforça a postura do narrador como um sábio que tem um ensinamento a transmitir a partir de situações e dizeres simples e o ensaio, como gênero de pouca formalidade, propõe uma narrativa mais flexível como as mais primitivas, livres de teorias e técnicas estilísticas. O enredo e as personagens nele envolvidas são absolutamente simples, chamando a atenção para o valor de um ensinamento extraído a partir de dramas e

situações comuns. O narrador-sábio do conto extrai um ensinamento complexo de um drama cotidiano. A estratégia narrativa empregada cria um efeito de contraste. A complexidade das estruturas sintáticas, das sentenças poéticas e do próprio texto contrasta com a estrutura simples e reduzida dos provérbios, com o enredo da narrativa e as personagens envolvidas. Complexidade e simplicidade contrastando-se. O drama de Drizilda, a própria Drizilda e as velhinhas, especialmente, avó Edmunda não apresentam glamour, grandiosidade em seus feitos, ou contrário, são dramas essencialmente humanos, vividos por qualquer um, qualquer pessoa pode viver um drama semelhante. Por mais requintado que seja o conto e sua elaboração cifrada por um narrador-sábio que privilegia o caráter do ensinamento presente numa estória humana e cotidiana, há identidade entre as heroínas do conto e qualquer leitor. O ensinamento é extraído de uma situação cotidiana e o poético e metafísico está nessa situação, talvez seja isso o que Rosa chama de “poesia verdadeira”:

Principalmente, descobri que a poesia profissional, tal como se deve manejá-la na elaboração de poemas, pode ser a morte da poesia verdadeira. Por isso, retornei à ‘saga’, à lenda, ao conto simples, pois quem escreve estes assuntos é a vida e não a lei das regras chamadas poéticas. (LORENZ, 1979, p. 8) Rosa segue as leis de vida e a beleza dos fatos simples, dos dramas cotidianos, através de um narrador que chama a atenção para o que a vida tem de cômico, de belo e de ensinamento. Nos dois primeiros parágrafos, acima reproduzidos, vemos a desgraça de Drizilda. Abandonada, desprezada, sozinha e triste. Mas não é disso que a narrativa trata. A situação de desgraça é mencionada, mas a narrativa trata de outro drama: a busca interna, a busca por ela mesma, um exercício de seu próprio ser. A próxima sentença ensaística aparece no terceiro parágrafo quando o narrador vai descrever e nomear, pela primeira vez no conto, o Arroio-das-Antas: Mandaram-na e quis, furtadamente, para não encarar com ninguém, forrar-se a reprovas, dizques, piedade. Toda grande distância pode ser celeste. Trás a dobrada serrania, ao último lugar do mundo, fim de som, do ido outro-lado. Arroio-das-Antas – onde só restavam velhos, mais as sobejas secas velhinhas, tristilendas. Pois era assim que era, havendo muita realidade. Que faziam essas almas? (ROSA, 1967, p. 17, grifo nosso) Nessa passagem, restaura-se a ambigüidade em relação à distância em que está localizado o Arroio-das-Antas. Fisicamente delimitado como um lugar longínquo, lá onde o som acaba, no último lugar do mundo, atrás da dobrada serrania. Metaforicamente marcado como um “do ido outro-lado”, onde habitam almas de velhinhas “tristilendas”. O que nos parece como um lugar irreal, habitado por almas e lendas. Para Drizilda, a distância física marca também a proximidade com seu “outro-lado”, sua distância celeste, dentro dela mesma. Do “outro-lado” de seu ser em busca de seu céu-felicidade, longe daquela outra realidade, onde o som começou, e ela conheceu a dor o desprezo. Interessante ainda é o jogo entre “velhinhas, tristilendas” e “Pois era assim que era, havendo muita realidade.”. Cria-se uma oposição entre lendas tristes e a realidade que havia, daquele jeito mesmo. Lugar de realidade triste e lendária, portanto, segundo a lógica do conto, pantanoso, mau e feio. Mas, a alegria será desmascarada e a lenda será renovada na “forte Fazenda, feliz” (p. 20) As velhinhas aparecem como “almas”, o que sugere a transcendência, como se elas ultrapassassem os limites do físico e fossem, já, elevadas à condição de “almas”. Essa proposta se reforça quando o narrador esclarece que “homens e mulheres cedo saíam, para tamanho longe.” (p. 17) Há homens e mulheres e há almas. Estabelece-se uma oposição entre homens e mulheres, que vão para muito longe, e as almas das velhinhas que ali ficam. O que nos parece, também, é que os homens e as mulheres, “em tamanho longe”, distanciam-se de suas almas, de suas essências. Como seres para quem a alma se sobrepõe ao corpo, as velhinhas são mostradas em situação totalmente oposta à Drizilda. Enquanto esta é fisicamente vigorosa, mas espiritualmente fragilizada, aquelas são fisicamente fragilizadas, mas espiritualmente vigorosas. A estratégia empregada, na passagem acima transcrita, é a mesma. Sentença ensaística inserida no meio da narrativa. Como se o narrador chamasse a atenção para a peculiaridade daquele lugar: feio, seco, mas que promove um tipo celeste de distância. Entre a realidade da situação externa à personagem e o que a personagem precisa percorrer dentro de si mesma, em busca da essência. Dois termos empregados até agora intensificam a idéia da surpresa extraída da realidade: “assombros”, no primeiro parágrafo, e “realidade”, do terceiro parágrafo acima transcrito. Realidade vista com assombros, com espanto e encantamento. O Arroio-das-Antas é o lugar das lendas antigas, secas e à beira da morte. Drizilda viaja fisicamente para este lugar de morte e internamente para seu próprio “outro-lado” celeste, de redescoberta e de vida. O renascimento das lendas. O narrador parece propor, com as velhinhas e a menina, a revisitação de cenários e de narrativas maravilhosas de pouca complexidade estrutural. Reforçando a proposta do ensinamento para a vida retirado de um drama comum. A narrativa

prossegue e também as sentenças ensaísticas: O marido, na cova; o irmão, preso condenado; rivais, os dois, por uma outra mulher, incerta ditosa, formosa...Deus é quem sabe o por não vir. A gente se esquece – e as coisas lembram-se da gente. (p, 18, grifo nosso) Segundo Livia Ferreira Santos (1979), a passagem “Deus é quem sabe o por não vir” é uma corruptela do chavão “O futuro pertence a Deus”. Da maneira como foi corrompido, no conto, nos parece que o narrador conta muito menos com os acontecimentos externos do que sugere o chavão original. O “por não vir”, aparentemente, exclui ações miraculosos que resgatarão Drizilda de seu sofrimento e isso reforça ainda mais a idéia de que a revelação, para a personagem, virá de suas buscas internas, já que Drizilda está num lugar de velhos “sem aconteceres”. O grande “acontecer” será Drizilda percorrer sua distancia celeste. Interessante que essa sentença parece relacionar-se diretamente com a sentença ensaística “não esperar inclui misteriosas certezas.” (ROSA, 1967, p. 19) Como se vê, a idéia, contida nas duas sentenças proverbiais, sugere que as certezas, as transformações não ocorrem a partir de acontecimentos externos, mas sim, no “não esperar” e no “por não vir”. A personagem precisa percorrer seu próprio caminho interior para reflorescer. Não há herói, fada-madrinha, ou poderes especiais, o que há é autoconhecimento. A maneira como o narrador desenvolve sua estória, dá a entender que foram as orações das velhinhas, especialmente da avó Edmunda, que fizeram o “forçoso milagre” (p. 19) para que “neste sertão vingassem ao menos uma vez a graça e o encanto” (p. 19) O que nos parece é que, com suas penitências, rezas e ternuras, as velhinhas criaram uma atmosfera de acolhimento e paz para Drizilda, que só havia conhecido o desprezo e a desgraça. O Arroio-das-Antas, e as almas que lá vivam, proporcionaram à menina a possibilidade da caminhada interior. É certo que esse narrador-sábio cria a ambigüidade ao fazer a releitura das histórias maravilhosas, reforçada por termos como “borralheirar”(p. 18), “vovozinha”(p. 19), “vinha de lá um cavalo grande, na ponta de uma flecha” (p. 19), “paixão para toda a vida” (p. 20) e outros que trazem à memória as narrativas maravilhosas e seu encantamento. Com esse resgate, uma leitura mais desavisada, poderia simplificar a estrutura da narrativa no padrão causa-conseqüência: as velhinhas rezaram e salvaram Drizilda, como nas narrativas em que a fada madrinha concede poderes especiais à donzela para que ela cumpra suas missões. Mas, como se viu, não parece ser o que acontece no conto. Esta aparente simplicidade estrutural reforça os vínculos com as narrativas populares e seus ensinamentos, ao mesmo tempo em que as contesta, assim como o narrador também contesta a eficácia dos chavões e provérbios. As missões que Drizilda cumpriu não eram externas a ela, estavam nela. O “poder” a ela conferido, pelas velhinhas, foi o de possibilitar sua busca interna. Parece-nos que o narrador-ensaísta retoma propositalmente as estórias maravilhosas para lhes dar nova força poética e a possibilidade de a personagem salvar-se convivendo consigo mesma, sem depender de ações externas. O narrador-ensaísta constrói uma narrativa em que a personagem liberta-se de seu destino de sofrimento e dor, livra-se da vida modelar. Isso é materializado pelos chavões reconstruídos, pelas sentenças ensaísticas e pela atualização de narrativas maravilhosas. Estas sugerem que o ensinamento e o encantamento não estão somente nas estruturas conhecidas e nos enredos prontos, mas podem ser extraídos também de situações novas. A graça com que a narrativa é construída é seu maior elemento de sedução, já que o “dom sobrenatural” nos é revelado com delicadeza, beleza e humor, este provocado pela reorganização e imitação dos chavões e pela situação paradoxal criada no conto: desconstruir o chavão, mas produzir sentenças com estrutura de chavão. A desestruturação de um padrão e a reestruturação de outro, em que a transformação se torna o padrão. O narrador-ensaísta problematiza os chavões, restaura sua força poética, propõe novas possibilidades e cria sentenças verdadeiramente reflexivas, numa narrativa sobre ensinamento, que bem poderia ilustrar o provérbio “Quando Deus fecha uma porta, ele abra uma janela”. Sempre há a possibilidade de aprendizagem e da renovação por ela proporcionada.

[1] Todas as menções à obra referem-se a esta edição. [2] Conforme texto original em espanhol: “Al decir que el ensayo posee cierto aire coloquial, sólo pretendo resaltar su carácter conversacional. El ensayista dialoga con el lector. (...)” [3] Fato também notado por Santos (1979).

## 5. Considerações Finais

As considerações finais apresentadas são parciais já que a pesquisa ainda está em fase de desenvolvimento. Mas já é possível perceber que o gênero literário praticado por Rosa é o seu conto crítico, naturalmente, conto, aqui, não é o das narrativas curtas, mas um tipo próprio de literatura que inclui

romance, novelas, contos e até prefácios.

Percebe-se, também, que a característica marcante deste gênero é a de ultrapassar as fronteiras do tipicamente literário, dessa forma, prefácios transformam-se em literatura, contos em teoria poética, novelas em espaço para a reflexão constante.

Outra característica marcante dessa poética é o literário advindo de personagens, cenas e falares cotidianos e populares. Não há personagens glamorosos com destinos mirabolantes, o que há é a pura vida, a representação das situações cotidianas e corriqueiras, por isso tão poéticas e específicas.

A obra, em que essa poética tem espaço privilegiado, é Tutaméia - Terceiras Estórias. Repleta dessas situações cotidianas de aprendizagem e de reestruturação de provérbios, frases feitas, chavões e até piadas. Estas sentenças contemplam, em seu mínimo tamanho, todas as características do conto crítico, funcionam como células para narrativas maiores e acabam materializando, de maneira concreta, o efeito da contemplação, pretendido pelo conto crítico.

## Referências Bibliográficas

---

**ADORNO, Theodor W. “O ensaio como forma” in Notas de Literatura I.** São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2003. pp. 15-45.

**ANDRADE, Ana Maria Bernardes. A Velhacaria nos paratextos de “Tutaméia – Terceiras Estórias”.** 2004. 137p. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

ARAÚJO, Heloisa Vilhena de. **As três graças.** 1ª edição. São Paulo: Mandarim, 2001.

BARTHES, Roland. **Aula.** 12ª ed. São Paulo: Cultrix, 2004a.

\_\_\_\_\_. **O grau zero da escrita.** 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004b.

\_\_\_\_\_. **O prazer do texto.** 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BORGES, Jorge Luis. “El arte narrativo y la magia” in **Discusión.** 1ª edição. Madrid: Alianza, 1983.

\_\_\_\_\_. **Esse Ofício do Verso.** 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

BERGSON, Henri. **O riso, ensaio sobre a significação da comicidade**. 1ª edição. São Paulo; Martins Fontes, 2004.

CAMPOS, Haroldo (org.). **Ideograma: Lógica, poesia, linguagem**. 4ª ed. São Paulo: EDUSP, 2000.

CÂNDIDO, Antonio. "O mundo Provérbio". **Língua e Literatura**. São Paulo, ano I, nº 1, pp 93-111, 1972.

CARPEAUX, Otto Maria. "O Artigo sobre Prefácios" in **Vinte e Cinco Anos de Literatura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

COUTINHO, Afrânio. "Ensaio e Crônica" in **A Literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1971, volume VI, pp 105-128.

D'ONÓFRIO, Salvatore. **Poema e Narrativa: Estruturas**. 1ª edição. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

\_\_\_\_\_. **Teoria do Texto 1**. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1995.

DUARTE, Lélia Parreira. **Ironia e Humor na Literatura**. 1ª edição. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2006.

**Em memória de João Guimarães Rosa**. 1ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1968.

GENETTE, Gerard. **Umbrables**. 1ª edição. Buenos Aires: Siglo XXI, 2001.

GÓMEZ-MARTÍNEZ, José Luis. "El carácter dialogal del ensayo" in **Teoría del Ensayo**. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1992, volume 2. pp. 59-62.

GUIMARÃES ROSA, João. "Pequena Palavra" in **Antologia do Conto Húngaro**. Vol. 1, 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1957.

\_\_\_\_\_. **Tutaméia (Terceiras Estórias)**. 1ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1967.

\_\_\_\_\_. **Tutaméia (Terceiras Estórias)**. 8ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001 a.

\_\_\_\_\_. **Correspondências com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003 a.

\_\_\_\_\_. **Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason**. 1ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003 b.

LORENZ, Günter W. "Literatura e vida: um diálogo com Guimarães Rosa". **Arte em Revista**, São Paulo, 2ª ed., vol. 2, julho – agosto 1979 pp.5-17.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. **O léxico de Guimarães Rosa**. 2ª ed. São Paulo: EDUSP. 2001.

MARTINS, Wilson. "Literaturnost". **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 13 de janeiro de 1968. Suplemento Literário, p. 4.

\_\_\_\_\_. "Tel qu'em Lui-même...". **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 07 de dezembro de 1968. Suplemento Literário, p. 4.

MAINGUENEAU, Dominique. "Do provérbio à ironia: polifonia, captação e subversão" in **Análise de Textos de Comunicação**. 4ª ed. São Paulo: Cortez, 2005. pp.169-178.

MOISÉS, Massaud. **A Criação Literária. Prosa II**. 19ª ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

NOVIS, Vera. **Tutaméia: Engenho e Arte**. 1ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1989.

NUNES, Benedito. "Tutaméia" in **O dorso do Tigre**. 1ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1969.

OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte de. "O conto crítico roseano e suas duas histórias". Texto apresentado no **III Seminário Internacional Guimarães Rosa**. Belo Horizonte, PUC-Minas, 2004.

POSSENTI, Sírio. **Os humores da língua**. 1ª edição. Campinas: Mercado das Letras, 1998.

ROCHA, Regina. **A enunciação dos Provérbios**. 1ª edição. São Paulo: Annablume, 1995.

RÓNAI, Paulo. "Os prefácios de *Tutaméia*". **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 16 de março de 1968. Suplemento Literário, p. 1. (a)

\_\_\_\_\_. "Os prefácios de *Tutaméia*". **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 23 de março de 1968. Suplemento Literário, p. 1. (b)

SABINO, Fernando e LISPECTOR, Clarisse. **Cartas perto do coração**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

SANTOS, Livia Ferreira. "A desconstrução em Tutaméia III" . **Minas Gerais** , Minas Gerais, 12 de maio de 1979, Suplemento Literário, nº 658. pp. 6-7.

SIMÕES, Irene Gilberto. **Guimarães Rosa: As Paragens Mágicas**. 1ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1988.

SPERBER, Suzi Frankl. **Caos e Cosmos: Leituras de Guimarães Rosa**. 1ª edição. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

\_\_\_\_\_. **Guimarães Rosa: Signo e Sentimento**. 1ª edição. São Paulo: Ática, 1982.

TURRER, Daisy. **O Livro e a Ausência de Livro em Tutaméia, de João Guimarães Rosa**. 1ª edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

**VALERY, Paul. “Poesia e Pensamento Abstrato” *in* Variedades**. 1ª edição. São Paulo: Iluminuras, 1999. pp. 193-210.