



CAIXETA, Maryllu de Oliveira. **Notas sobre o silêncio da primeira recepção de *Tutameia: terceiras estórias***. *Revista Diadorim / Revista de Estudos Linguísticos e Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro*. Volume 13, Julho 2013. [<http://www.revistadiadorim.letras.ufrj.br>]

NOTAS SOBRE O SILÊNCIO DA PRIMEIRA RECEPÇÃO DE TUTAMEIA: TERCEIRAS ESTÓRIAS

Maryllu de Oliveira Caixeta¹

RESUMO

Tutameia: terceiras estórias foi a última produção literária editada por João Guimarães Rosa, em vida. Apesar de ter sido um livro bastante vendido, já desde o final da década de 60, *Tutameia não foi muito estudado pela crítica nos primeiros vinte anos de edição*. *Tutameia*: engenho e arte, de Vera Novis, atribui a reação da primeira crítica ao humor excessivo e às inúmeras inovações estruturais. Com base no artigo “*Grande sertão: veredas* e o ponto de vista avaliativo do autor”, de João Adolfo Hansen, infiro que *Tutameia*, notadamente seus quatro prefácios, avalia, para o leitor, as próprias estruturas narrativas que inovam por negarem e ironizarem padrões tradicionais de representação como o clássico e o realista. *Tutameia* reverte os modelos clássicos de *mimesis* que, de acordo com *Mimesis e modernidade*, de Luiz Costa Lima, pressupõem a dualidade do real e do representado. Ao elogiar o caráter épico de alguns romances, Lukács afirmava, sob a influência de Hegel, que a forma ainda poderia servir de mediação à realidade com o auxílio dos sistemas filosóficos e dos modelos do discurso histórico. Contra essa possibilidade, um romântico como Friedrich Schlegel propusera o romance como forma negativa na aurora da modernidade, quando escritores intelectualizados e metafisicamente sós não poderiam compartilhar experiências comunitárias, mas endereçar formas irônicas quanto ao próprio caráter demasiado humano a leitores igualmente solitários. Este artigo apresenta alguns aspectos da primeira recepção de *Tutameia* para pensar seu silêncio como uma reação ao humor e à hipertrofia da forma que ironizam os padrões clássico e realista de representação.

PALAVRAS-CHAVE: Guimarães Rosa, *Tutameia*, prefácios, ironia.

ABSTRACT

Tutameia: terceiras estórias was the last literary production edited by João Guimarães Rosa in life. Although this book sold well since the late 60s, *Tutameia* had not been much studied by the critics in

1. Doutoranda em Estudos Literários pela UNESP de Araraquara (SP). E-mail: maryllucaixeta007@gmail.com.

the early twenty years of its edition. *Tutameia: engenho e arte*, by Vera Novis, assigns the reaction of the first critique to the excessive humor and the several structural innovations of the work. Based on the article “*Grande sertão: veredas* e o ponto de vista avaliativo do autor”, by João Adolfo Hansen, I infer that *Tutameia*, notably its four prefaces, evaluates, for the reader’s perspective, the very narrative structures, which innovate by denying and ironizing traditional representation such as the classical and the realistic ones. *Tutameia* reverses the classical models of *mimesis* which, according to *Mimesis e modernidade*, by Luiz Costa Lima, presuppose the duality of the real and the represented. In praising the epic nature of some novels, Lukács argued, under Hegel’s influence, that the form could still serve as mediation to reality with the aid of the philosophical systems and the historical discourse models. Against this possibility, a romantic such as Friedrich Schlegel proposed the novel as a negative form at the rise of modernity, when intellectualized and metaphysically solitary writers could not share community experiences, but only address ironical forms about the all too human character to equally lonely readers. This paper presents some aspects of *Tutameia*’s first reception in order to think its silence as a reaction to the humor and the hypertrophy of the form which ironize the classical and realistic models of representation.

KEYWORDS: Guimarães Rosa, *Tutameia*, prefaces, irony.

Este artigo apresenta *Tutameia: terceiras estórias*, de João Guimarães Rosa, como um debate irônico, constituído por discursos que se subtraem, ou apagam o que comunicariam de pretensamente substancial, e atritam no que concerne ao fazer literário, o que se salienta nas inúmeras inovações estruturais. Entre essas inovações, os quatro prefácios são narrativas que encenam, como ficção, um debate sobre as leis da representação no qual o sujeito da escrita aparece descentralizado para dar voz à estória com seu modo de ser. Este artigo questiona o que teria motivado certo silêncio da crítica nos primeiros vinte anos de edição de *Tutameia*. Em *Tutameia*, ditos e não ditos ironizam pressupostos das acepções clássica e realista de representação.

O silêncio da crítica, acerca de *Tutameia*, parece-me uma reação ao tratamento irônico de modelos de representação, clássico e realista, e de expectativas por eles suscitadas. Quanto às expectativas geradas por padrões clássicos, em primeiro lugar, procuramos nas obras uma unidade de sentido, mesmo que se trate de um livro de contos ou de textos fragmentários. Esperamos que as partes compo-nham um conjunto completo e razoável, pois queremos ser persuadidos. Em se tratando de ficção, costumamos valorizar as que apresentam ações e enredos plausíveis; caso contrário, podem ser desclassificadas como fantasiosas ou evasivas; se o estilo for apurado, classificamos o texto como poético para prestigiar sua beleza sofisticada; e inútil se, em última instância, for contraposta aos discursos sérios da ciência. Aristóteles considerava a história inferior à poesia pelo princípio racional que assegura a

unidade das partes que compõem o universal possível da poesia oposta ao particular verdadeiro da história; no entanto, em termos de capacidade racional, para ele a poesia era inferior à filosofia, que era o saber de maior prestígio em seu tempo.

As expectativas que herdamos dos padrões realistas de representação compartilham com os modelos clássicos o princípio racional que dá unidade verossímil ao que as narrativas comunicam. O primado da racionalidade se justifica porque, na mimese realista, o objeto de arte se apresenta efetuado pela mediação de modelos de representação; para fazer jus a esses modelos, pede auxílio às ciências, em especial à história e à filosofia. Mais do que um princípio racional, a noção de que a arte deve pressupor um sistema completo de representação, desenvolvido com método, foi defendida por tendências tributárias do hegelianismo. Lukács, por exemplo, acreditava que a arte deveria apresentar conteúdos humanos que levassem os receptores a reconhecer as artimanhas da realidade ou do processo histórico. Em boa medida, o pensamento de Lukács fundamenta o prestígio do romance, considerado por ele a forma por excelência por corresponder à epopeia que fornecia a imagem simbólica da coletividade ou da comunidade. Já a fragmentação, de acordo com essa apologia do romance, corresponderia à expressão de indivíduos atormentados pelos demônios da interioridade, que não encontram acolhida num mundo hostil. Mas o bêbado Chico, no prefácio “Nós, os temulentos”, escapa com alegria de encarar a tragédia da solidão metafísica e encena, por meio de chistes, o caráter cambiante do ser da linguagem.

A primeira crítica reagiu com silêncio às provocações irônicas de *Tutameia* quanto às nossas expectativas realistas sobre a representação. *Tutameia: engenho e arte*, de Vera Novis (1989), atribui a indiferença ou rejeição da crítica ao humor e às inúmeras inovações estruturais presentes nos contos e nos prefácios. Com humor, *Tutameia* faz atritarem entre si discursos tradicionais sobre modelos de representação. Conforme a dissertação *O O. A ficção da literatura em Grande sertão: veredas* (HANSEN, 2000, p.111-112), a concepção de arte de Guimarães Rosa recusa as acepções clássica e realista de representação. Por ironia, *Tutameia* seleciona, põe em conflito e subtrai aspectos dessas acepções de representação que formam expectativas da comunidade ou do campo literário. A subtração é apresentada como uma operação mítica pelo primeiro prefácio, “Aletria e hermenêutica”, em uma das anedotas de abstração que reúnem os mecanismos das estórias.

Como os outros três prefácios que também assumem simultaneamente as funções de paratexto e discurso ficcional, “Aletria e hermenêutica” não cumpre a função tradicional de explicação e apresenta, sem definição, a categoria narrativa *estória* como modo de ser cambiante que ora nega a (H) história e ora quer ser um pouco como certas anedotas. A propósito da complexidade e positividade das coisas ilusórias, o prefácio discorda de Platão, para quem só a verdade existe e, fora de sua luz, os pensamentos errariam nas sombras: “O erro não existe” (ROSA, 1979, p.3 e 8). Esse modo de ser da

estória nega o “erro” em ironia ou luta com a vertente vitoriosa do pensamento grego, a platônico-aristotélica, que fixou e determinou a verdade:

um “modo de combate”, a ironia se torna uma paixão negativa para deslocar e aniquilar uma representação dominante do mundo, uma paixão que é vista como especialmente crucial quando os discursos estabelecidos e dominantes mostram grande capacidade absorvedora (HUTCHEON, 2000, p. 54).

Com seus quatro prefácios, *Tutameia* rege um coro de ditos e não ditos que propõe um debate irônico. Na primeira posição da primeira coluna dos índices de leitura, o primeiro prefácio propõe um debate estético por meio de anedotas de abstração. Em segunda posição, ou mais na base da primeira coluna, o segundo prefácio apresenta um coro que legisla acerca dos usos dos neologismos. Na segunda coluna, o terceiro prefácio apresenta chistes a propósito das perambulações de um bêbado *noir* que fogia de perquirir o sentido filosófico de nossa condição trágica. O quarto prefácio fecha esse circuito e o foco na perspectiva do autor, que se duplica na primeira parte em um debate com seu alterego e segue com a consideração das implicações do narrar estórias por VII pequenas narrativas. Os conselhos de Tio Cândido, que parece um mestre *zen* sertanejo (II), e do aedo sertanejo Zito (VII) atualizam a noção de *decoro* e o valor do contar; o prefácio ainda apresenta uma concepção de experiência que abrange o sonho e a imaginação (III); questiona-se sobre a experiência mitificada em letra de fôrma (IV): “*Desabei de ânimo. De hábitos. Tudo é então só para se narrar em letra de fôrma?*” (ROSA, 1979, p. 155); duvida da suficiência da razão para a compreensão da tradição assentada no costume (V); encoraja-nos a crer na demiurgia apresentada como “uma encenação para ilustrar o rol dos divertimentos” ou para exercício intelectual, conforme a epígrafe de Sêneca (VI).

Esquemáticamente, os prefácios apresentam como ficção, que descentraliza o sujeito da escrita, o modo de ser da estória e os coros que integram um debate sobre a representação, lido por este artigo na chave da tradição da ironia socrática e romântica. A partir da teorização de um romântico como Friedrich Schlegel, a ironia pode ser pensada como uma condição da forma artística constituída a partir da avaliação crítica de sua produção de sentido. Essa ironia literária não é apenas a ironia satírica à qual Pirandello (1996) se refere em *O humorismo* e que é recorrente em autores clássicos que retoricamente dizem o contrário do que dizem, a ironia como dissimulação. A ironia literária e filosófica foi proposta por românticos como Schlegel como uma qualidade fundamental da literatura entendida como artefato produtor de sentido.

O primeiro dos quatro prefácios de *Tutameia*, “Aletria e hermenêutica”, apresenta o debate estético do ponto de vista da forma ou voltado para os mecanismos narrativos das estórias resumidos nas anedotas de abstração. Nas anedotas de abstração, os agentes que se confrontam são de matéria abstrata como mecanismos narrativos e os padrões de representação. Essas anedotas de abstração ironizam ou polemizam com o pensamento grego e seu legado ocidental ao recusarem a posição de apêndices da (H)história e optarem por paralogismos ao invés do discurso lógico, que pressupõe a contradição formalizada como oposição e exclusão de V/F. A dissertação *Ausência e transcendência. Vazio, nonsense e criação em Tutameia: terceiras estórias* observa que a escolha da anedota como paradigma narrativo já indica a ruptura com o realismo ingênuo: “A anedota, arquétipo literário de que se vale o autor, evoca tanto a instantaneidade quanto a derrocada do realismo ingênuo.” (SANTOS, 2011, p. 17).

Ao recusarem a lógica de V/F, as anedotas de abstração produzem chistes selecionados por compartilharem estratégias de enunciação com a poesia e efetuarem transcendência. O modo de o ser estória se relacionar negativamente com a (H)história extrapola o mecanismo mínimo das anedotas de abstração. O efeito de transcendência, ou vontade de suprassenso afirmada como figuração de um possível que não reproduz a opinião preformada do leitor sobre as coisas, encorajado pelas anedotas de abstração, se repete nos chistes de “Nós, os temulentos”, que narra a trajetória cambiante do bêbado Chico, que se recusa a encarar a tragédia de estar no mundo. O protagonista encarna e alegra a perspectiva *noir* da ironia como suspensão provisória de significados já estabelecidos, duplicados por chistes verbais que ressaltam a arbitrariedade da relação das coisas com os signos, por um lado, e sua necessária efetivação, por outro.

O prefácio “Aletria e hermenêutica” começa apresentando a ficção do modo de ser da estória que nega ser como a (H)história para ser um pouco como as anedotas de abstração. Como ser instável que apresenta matérias fragmentadas que o leitor deve relacionar como partes de um procedimento de não-senso, ou mítico, a estória retoma e reverte os termos da comparação aristotélica de poesia e história. O princípio superior do pensamento ou dos suprassensos das estórias é o não-senso cujos mecanismos, selecionados em categorias e formas narrativas comunitárias (*koan*, adivinha, anedota, provérbios, por exemplo), produzem chistes ou faíscas que se aproximam da transcendência e podem equivaler a ela. A operação mental ordenada pelos mecanismos dos mitos produz transcendência realizada como subtração máxima que rastreia a vontade de suprassenso, a vontade de não ser história: “A vida também é para ser lida. Não literalmente, mas em seu supra-senso” (ROSA, 1979, p. 4).

Essa atribuição da transcendência aos mecanismos de não-senso retoma a vacilação dos antigos quanto à fala mítica dos aedos que cambiava em relação ao falso e ao verdadeiro. A primeira fase do pensamento de Friedrich Schlegel propõe a ironia como resultado de uma disposição mental seme-

lhante, o que desagradou a Kierkegaard, que defendia o primado de uma experiência mítica positiva, e irritou seu mestre Hegel, que exigia rigor metodológico na construção de um sistema completo.

A primeira parte do segundo prefácio de *Tutameia*, “Hipotrérico”, apresenta um coro que avalia usos de neologismos a partir de uma retórica clássica normativa que atrita com a recusa da lógica operada pela literatura de Rosa. A segunda parte desse mesmo prefácio mostra um glossário que serve como comentário de cada parágrafo do texto inicial. A escolha do gênero *glossário* remete a seus inventores, os helenistas e os gramáticos alexandrinos, que prescreviam a gramaticalidade do idioma grego antigo estudado a partir das narrativas de Homero. Os neologismos recusam os padrões clássicos, platônico-aristotélicos, de representação, que fundamentam a normatividade dos usos da língua. Os românticos se contrapuseram ao normativismo clássico, e essas duas vertentes, a clássica e a romântica, fornecem os argumentos que polarizam o debate acerca de neologismos, nesse segundo prefácio.

“Hipotrérico” ironiza essa polarização ao fazer atritar a defesa nacionalista e subjetivista do neologismo pelos românticos com o normativismo clássico, que se coloca na posição de poder invalidar ou legitimar a existência de um vocábulo. Com ironia, o prefácio rejeita o critério nacionalista de defesa de brasileirismos que exige o banimento de portuguesismos. Rejeita também a condenação romântica do valor clássico da necessidade de sobrepor o objetivo ao subjetivo “*neste pragmático mundo*” no qual servimos às “*relações positivas*” porque “*as coisas pesam mais que as pessoas. Por especiosa, porém, rejeitamos a argumentação*”. O argumento principal é a defesa do neologismo como “*fábula diversa*” que pressupõe a fala como invenção possível da língua estudada e reformulada pelo autor a partir de seus processos históricos de formação, o que passa ao largo das intolerâncias históricas a estrangeirismos, do terror clássico do fantasmal, afirmando a defesa romântico-vanguardista dos neologismos como expressão superior ao “*estado larval em que ainda nos rojamos*” e distanciando-se dos critérios nacionalistas dos modernistas (ROSA, 1979, p.65) (grifos do autor).

O prefácio “Nós, os temulentos” começa com a enunciação de um coro acerca do entendimento trágico de nossa condição pelos filósofos. A atuação do bêbado Chico, narrada por meio de chistes comunitários, nega esse entendimento, convertendo por não-senso a solidão metafísica em alegria. Um desses chistes comunitários, dos que circulam oralmente, conta que Chico foi detido por “*um polícia: – Você está bebaço borracho! – Estou não estou... – Então, ande reto nesta linha do chão. – Em qual das duas?*” (ROSA, 1979, p. 104).

O prefácio “Sobre a escova e a dúvida” é narrado em primeira pessoa e, nesse aspecto, se parece mais com um prefácio que os três anteriores. O narrador assume a posição do autor já na primeira parte, das VII narrativas desse prefácio, na qual conversa com seu alterego sobre literatura, em Paris. Essa conversa implica diretamente a negação da lógica aristotélico-cartesiana pelo autor censurado por seu

alterego, para quem o autor foge da realidade ao priorizar a forma: “– Você é o da forma, desartifícios. . . – *debitou-me*. – Mas, vivamos e venhamos. . . – *me esquivei, de nhaniônias*.” (ROSA, 1979, p. 146). Já duplicado em um alterego, o autor ainda o fraciona em três partes: Roasao, Radamante e Rão. Além do alterego fragmentado na primeira narrativa, ainda há projeções da voz autoral como o mestre *zen sertanejo* tio Cândido (II) e o aedo vaqueiro Zito (VII).

Os prefácios apresentam como ficção a descentralização do sujeito da escrita para proporem um debate irônico que coloca em cena e suspende as leis da representação. Essa descentralização se inicia no primeiro prefácio, que apresenta a estória como ser que tem uma proximidade mínima com categorias narrativas comunitárias das quais aproveita os mecanismos quando se interessa por seus efeitos. Mais que os mecanismos, importa o modo de ser da estória que nega a (H)história, modo irônico pelo qual a estória se apropria desses mecanismos comunitários, tecnicamente similares aos da poesia, para produzir transcendência. A descentralização do sujeito da escrita se repete no segundo prefácio, no qual um coro sertanejo e humanista julga os usos de neologismos. Também no terceiro prefácio que, por meio da categoria narrativa comunitária chiste, narra como o bêbado Chico foge de perquirir o que foi enunciado pelo coro na introdução: o parecer dos filósofos sobre a tragédia de estar-no-mundo. E no quarto, notadamente, o autor se duplica em um alterego e projeta sua voz em tio Cândido e no vaqueiro Zito: “– Zito, me empresta o revólver, para eu te dar um tiro! – *eu disse, propondo gracejo, um que ele apreciava; que até hoje andante o esteja a repetir, humoroso*.” (ROSA, 1979, p. 165) (grifos do autor).

1. Aspectos da recepção de *Tutameia*, das demais produções literárias de Rosa e da recepção

Tutameia: terceiras estórias foi o último livro publicado por João Guimarães Rosa em vida, em 1967. O estudo de Willi Bolle acerca da literatura de Guimarães Rosa considera sua apreciação por parte da crítica “bastante unilateral”, tendo em vista que ela privilegiou seu único romance como ponto de referência e não deu a mesma atenção aos outros quatro livros de contos publicados por ele em vida (BOLLE, 1973, p.12). Segundo *Tutameia*: engenho e arte, de Vera Novis (1989), *Tutameia* foi recebido com desinteresse pela crítica, desde sua edição em 1967 até 1989, por duas razões. Primeiro, a monumentalidade de *Grande sertão: veredas*, diante do qual os minicontos das *Terceiras estórias* pareceram uma involução. Segundo, as numerosas inovações estruturais causaram desconcerto e o humor foi considerado excessivo (NOVIS, 1989, p. 22).

O humor de *Tutameia* interessou a alguns críticos que a aproximaram da comédia clássica. Benedito Nunes, em “O dorso do tigre”, afirma que o tom geral de *Tutameia* é de comédia, sendo que

o mito e a fábula proveem elementos da *poiesis* que a narrativa rosiana atualiza, com maior privilégio do cômico que do trágico (1976, p. 203). A tese *Risada e meia. Comicidade em Tutameia* identifica em “Aletria e hermenêutica” a síntese de questões pertinentes à natureza, função e estruturas do cômico. O cômico e o humor são marcas autorais próprias da modernidade em diálogo com a Antiguidade. Alguns procedimentos da comédia, em *Tutameia*, não têm efeito cômico ou não causam riso, mas encaminham ao debate estético: “Destituindo o cômico de sua função de causar o riso, a proposta seria de utilizá-lo como *método* (‘qual mão de indução’; ‘instrumento de análise’), como *meio*” (RAMOS, 2008, p. 1).

Além do humor, as numerosas inovações estruturais podem ter frustrado as expectativas de leitores acostumados a alinhar e comparar a literatura de Rosa à tradição regionalista, diferenciando-a dela. Desde *Sagarana*, a literatura de Rosa foi associada por Antonio Candido à tradição regionalista que superou graças ao maior alcance da fatura, da síntese das questões ideológicas urgentes naquele período, obtido por uma estética alinhada à arte vanguardista (2000, p. 161-162). Parte da crítica celebrou a literatura de Rosa como superação do regionalismo. O Brasil passava de rural a predominantemente urbano em um contexto de transformações iniciado por volta da década de 50 que culminou na difusão das favelas no começo dos anos 70. O sertão geográfico sofria com problemas estruturais urgentes que a modernização em atropelo tornou ainda mais complexos. Até 1956, com *Grande sertão: veredas* e *Corpo de baile*, os leitores formados pela tradição regionalista mantinham suas expectativas equilibradas com a apreciação da linguagem atualizada. A partir das *Primeiras estórias*, a literatura de Rosa causou estranheza ao condensar em narrativas cada vez mais curtas as representações de colorido regional reduzido (BOLLE, 1973, p. 83-84 e 112).

A literatura de Rosa posterior às *Primeiras estórias* foi censurada por decair à correspondência de modismos literários como a metalinguagem e o autobiografismo, como no estudo de Covizzi (1978). A superação da tradição regionalista, anunciada desde *Sagarana*, a princípio foi elogiada pelo diferencial apresentado por Rosa. *Tutameia* foi enfático em ironizar os padrões das acepções clássica e realista de representação. Seu valor teria sido comprometido por despropositados humor e experimentalismo estético.

O título *Tutameia: terceiras estórias* inclui um juízo de valor quanto a essas estórias sobre terceiros construídas a partir de mecanismos de narrativas comunitárias, quase todas elas categorias de humor: adivinha, *Koan*, anedota, provérbios, mitos, chalaça, farsa, burla, estorieta, copla, caso, facécia e piada. “Pode-se dizer que o título de seu último livro é irônico. Não se trata de um ‘texto tutameia’, sem valor, mas de uma escrita com tutameias e nonadas.” (OLIVEIRA, 2008, p. 233). Além de evidenciar a concisão dos textos que acumulam retóricas, o vocábulo “tutameia”, que significa *ninharia*, foi es-

colhido pelo autor para nomear ironicamente seu livro apresentado como um achado fora de cotação. N' *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*, Covizzi (1978, p.63-88) considerou que as *Terceiras estórias*, assim como as *Primeiras estórias*, apenas diluem no excesso de comentário os resultados já alcançados nas produções anteriores que produziram a visão de mundo do autor. Rosa morreu em 1967, três dias depois de ingressar na Academia Brasileira de Letras, e a última obra do celebrado autor de *Grande sertão: veredas* tornou-se então um sucesso de vendas, o que torna curioso certo silêncio a respeito de *Tutameia* naquele horizonte da primeira recepção. “Um dado interessante: mesmo sendo um dos livros menos estudados pela crítica rosiana, *Tutameia* teve sua primeira edição esgotada em menos de três meses.” (GAMA, 2008, p.18).

Perguntar pelo sentido de certo silêncio da primeira recepção contribui para a leitura de *Tutameia* como um livro irônico em relação a padrões de representação valorizados pelo campo literário. Algumas das novidades estruturais são os referidos quatro prefácios, que são narrativas intercaladas a quarenta minicontos, os dois índices de leitura e releitura, grifos em itálico e muitos paratextos (epígrafes, citações, ilustrações na capa e no corpo do livro, glossários, o título duplo invertido no segundo índice). O estudo *Tutameia: engenho e arte* atribuiu a resposta da primeira crítica ao humor excessivo e às inúmeras inovações estruturais (NOVIS, 1989, p. 22). Esses dois aspectos fundamentais têm sido investigados por alguns dos estudos de *Tutameia*.

2. O humor em *Tutameia*

Os contos de *Tutameia* compartilham convenções do cômico, notadamente os finais felizes, ou melhor, finais de superação das situações limite iniciais. A maior parte dos personagens são sertanejos de estratos sociais baixos, e suas ações irreflexivas colaboram nos enredos na superação das situações limite iniciais tratadas sem rebaixamento e mitificadas, o que favorece o humor e desmotiva o riso derrisório. Essas superações das dificuldades vividas pelos protagonistas, nos desfechos dos contos, são sempre surpreendentes e desenredam a primeira leitura ou requerem outra. O elemento surpresa é constitutivo da anedota e tem função transcendental nas anedotas de abstração. De acordo com a tese *Risada e meia. Comicidade em Tutameia*, os efeitos cômicos em *Tutameia*, como a surpresa da anedota, não se restringem à intenção imediata de produzir o riso e devem-se a um método ou instrumento de transcendência (RAMOS, 2008, p. 1). Na revista *Athenäum*, “Schlegel diz sobre humor: ‘Sua essência própria é a reflexão. Daí sua afinidade com [...] tudo que é transcendental.’” (BENJAMIN, 2002, p. 97).

A compreensão do cômico como forma de conhecimento ou revelação, como assinalam os historiadores, já fazia parte do pensamento de Schopenhauer, para quem

o riso seria um “excedente de pensamento” (e não a resposta corporal à impossibilidade do pensamento, como coloca Kant). Também para Kierkegaard, o cômico seria via de transcendência, compreendendo a ironia e o humor como meios não de destruir valores, mas de experimentá-los. (RAMOS, 2008, p. 2. Nota 3).

A tese de Ramos também considera que a ideia de revelação se repete nos dois vocábulos do título do primeiro prefácio: “Aletria e hermenêutica”. O vocábulo “aletria”² tem duas acepções dicionarizadas: primeiro, a que vem do árabe “al-itrya(t)”, “fio”, e se refere ao macarrão cabelo-de-anjo; o regionalismo “aletria” também significa “manjuba”, que designa um peixe encontrado na costa do Atlântico desde as Guianas até o Paraná. Em várias culturas, o peixe simboliza a restauração cíclica e a salvação. O radical “alet(o)-” (do grego *alethés*, és, és) significa verdadeiro³ (RAMOS, 2007, p. 55-56). O sufixo “-ía” recebia acento breve no grego e essa acentuação era traída nas palavras latinizadas que passavam a ser grafadas como “ia”⁴ (HOUAISS; VILLAR, 2009). A tese ainda faz uma associação fônica dos termos *aletria* e *alétheia* reiterada pela combinação com o outro vocábulo do título do primeiro prefácio.

“Hermenêutica” tem o sentido lato de “teoria da interpretação” relacionado ao verbo grego *hermeneuin*, “conduzir ou transportar”, como faz o deus da linguagem, Hermes, e designa uma tradição filosófica da qual participou Heidegger que retomou o antigo sentido do vocábulo *alétheia*, “desvelamento”: “O desvelamento é como que o elemento único no qual tanto ser como pensar e seu comum-pertencer podem dar-se.” (HEIDEGGER, 1991, p. 79 *apud* RAMOS, 2007, p. 56). O comum-pertencer de ser e pensar verifica-se originalmente na palavra *alétheia*, que tinha a acepção negativa de *a-létheia* com o significado de não esquecido e não ocultado. Com Platão, como se lê, por exemplo, no seu mito da caverna, o exame dialético dos enunciados feito pelo filósofo estabelece o discurso verdadeiro como discurso semelhante ao *eidós* (essência).

Que significa isso? Significa que a verdade deixa de ser o próprio ser se desocultando ou se manifestando aos homens para tornar-se uma operação (a mais alta e mais

2. Ramos pesquisou o termo “aletria” no *Caldas Aulete, Michaelis e Novo Dicionário Aurélio séc. XXI*. O Houaiss também apresenta esses significados (HOUAISS; VILLAR, 2009).

3. E o radical “aleto-” (do grego *alethés*, ou) significa errante, vagabundo (HOUAISS; VILLAR, 2009).

4. O verdadeiro, que já havia perdido seu contraponto errante na domesticação platônica-aristotélica da *mimesis* e na sua tradução como *imitatio* pelos latinos, se estabeleceu definitivamente conforme os modelos interpretativos dos hermeneutas. O prefácio “Aletria e hermenêutica” apresenta anedotas de abstração com surpresas transcendentais, sendo que o mecanismo apto ao engendramento poético é o da subtração ou negação de hermenêuticas. Adiante, este trabalho faz algumas considerações acerca dos padrões clássico e realista de mimeses negados por *Tutameia*.

importante) da razão humana que, pelo olhar intelectual, apreende a ideia como essência inteiramente vista e contemplada, sem sombras (CHAUÍ, 2002, p. 263-264 *apud* RAMOS, 2007, p. 57).

A anedota tem a função de descondicionar a previsão do destinatário quanto à verdade do que é dito ou estimular outra disposição atenta nele.

Narrado na terceira pessoa com recurso à partícula apassivadora e impessoal “se”, “Aletria e hermenêutica”, de acordo com a tese de Ramos, simula objetividade ao dedicar-se à discussão acerca da natureza e funções do cômico. O leitor vai sendo gradativamente introduzido no espaço ficcional conforme a voz autoral desloca a ênfase do enunciado para a enunciação do primeiro para o quarto prefácio: como assistência distanciada pela objetividade do primeiro prefácio; “incorporado na voz plural do segundo”, que parece evocar um coro; identificado ao protagonista bêbado-humano em “Nós, os temulentos”. Colocados em cena o autor, o leitor e a linguagem, tema de “Hipotréllico”, os prefácios demonstram a modernidade da literatura de Rosa com recursos como a “manipulação da perspectiva – tão explorada pelas vanguardas –, a experiência necessária à narração, a intervenção da recepção” (RAMOS, 2007, p. 87-89 e 153).

Os mascaramentos do autor estão entre os recursos do cômico presentes nos prefácios. Rosa embaralha os papéis dos narradores dos prefácios e também de alguns personagens dos contos, com a sua figura de autor caracterizada com traços biográficos do escritor, do homem João Rosa. A recorrente representação da “presença autoral” por meio de uma “máscara autoral” verifica-se no diálogo do autor com o leitor pressuposto pelos prefácios, na duplicação dos índices, em paratextos como as epígrafes; nos prefácios, no diálogo do autor com seu duplo Roasao, na primeira parte do último prefácio, e em personagens “que funcionariam como espaço de projeção autoral” como tio Cândido na segunda parte e, na sétima parte, Dr. João e Zito (RAMOS, 2007, p. 52).

O quarto prefácio é o “momento em que a voz autoral ganha maior projeção” por ser o prefácio mais longo e nele predominar a narração em primeira pessoa. A conversa do autor com seu duplo na primeira parte do prefácio “Sobre a escova e a dúvida” apresenta informações biográficas que indicam a representação de Roasao como máscara autoral. A enunciação plural, na introdução e no título do prefácio “Nós, os temulentos”, confirma uma identificação com o receptor, já insinuada em “Hipotréllico”⁵. Além dessa identificação, o terceiro prefácio aproxima o autor, o leitor e o herói cômico Chico, identificando-os à embriaguez que serve de metáfora para a experiência da alteridade: “A identidade

5. “Somos todos (...) um tento ou cento hipotréllicos?” (ROSA, 1979, p. 64).

comum entre esses elementos se consagra no último prefácio, quando o autor veste a máscara cômica, explicitada por seu pseudônimo Radamante, para ingressar no plano do enunciado”. Em seguida, cita Minois para informar que Rhadamante é o nome de um dos heróis míticos aos quais a comédia grega atribuía a invenção da brincadeira. Radamante assume a perspectiva cômica que o autor aponta como “possibilidade de redenção para o pensamento limitado pela razão”. Ramos também informa que o herói grego Radamante, filho de Zeus e Europa, foi honrado por seu pai com a “posição no Hades de senhor do Elysion e juiz dos homens da Ásia (www.greciaantiga_org)” (RAMOS, 2007, p. 94-95).

A segunda parte do quarto prefácio apresenta a lição de tio Cândido para justificar a postura idealista do autor que, segundo Ramos, considera a realidade sensível como ilusória e a dúvida como caminho para a verdade. A sexta parte radicaliza a representação da voz autoral ao apresentar o artista como rapsodo que recebe as estórias do orbe celeste; e também a possibilidade de a ficção ser absorvida pela memória a ponto de se sedimentar na formação do sujeito e se manifestar em sua prática. Na sétima parte, o autor se apresenta novamente por meio de um traço biográfico: como Dr. João, que viaja com vaqueiros e anota as lições do amigo Zito (RAMOS, 2007, p. 79-86).

A tese de Ramos ainda observa que *Tutameia* reúne possibilidades do cômico como a falta de verossimilhança, o absurdo e o não-senso. Essas possibilidades são comuns nos chistes que Freud afirmava produzirem comicidade por proporcionarem uma possibilidade de evasão das pressões da razão crítica em uma “atitude de rebeldia contra a lógica estabelecida”. Em relação às outras formas de comicidade, os chistes se particularizam porque, além de evasivos, manifestam o inconsciente e acessam fragmentos de algo sobre nós que, sob censura externa e interna, desconhecemos. Esse desconhecido censurado, nossas ações inconscientes, escapa em chistes que podem ser cifrados como símbolos, pois acumulam significados (2007, p. 27-28 e 37).

Segundo esse trecho do prefácio “Aletria e hermenêutica”, o valor do chiste consiste em alargar ou separar de meio a meio os planos da lógica.

No terreno do humour, imenso em confins vários, pressentem-se mui hábeis pontos e caminhos. E que, na prática de arte, comicidade e humorismo atuem como catalisadores ou sensibilizantes ao alegórico espiritual e ao não-prosaico, é verdade que se confere de modo grande. Risada e meia? Acerte-se nisso em Chaplin e em Cervantes. Não é o chiste rasa coisa ordinária; tanto seja porque escanCHA os planos da lógica, propondo-nos realidade superior e dimensões para mágicos novos sistemas de pensamento. (ROSA, 1979, p. 3) (grifos do autor).

Nesse contexto, o vocábulo “plano” acumula significados como simploriedade, projeto, nível e enquadramento de uma fotografia que tomo como metonímia de *representação*. O primeiro significado, *simploriedade*, serve como provocação à confiança nos projetos da razão. Esses projetos da razão, ou sistemas, são superados pelo chiste que propõe “*realidade superior*” e “*dimensões*”, planos ou níveis, para a produção de novos sistemas mágicos. Paradoxal, a aproximação de noções diversas como sistema e mágica atrita dois tipos de estruturas discursivas: uma de organização científica e a outra simbólica, como os mitos, mas reduzida a um caráter instrumental. A mágica manipula coisas simbólicas para obter um efeito específico; já os mitos explicam, justificam e confirmam a condição trágica do ser.

Freud admirava Chaplin e Cervantes, que produziram chistes superiores à lógica, na avaliação do trecho supracitado do primeiro prefácio; os não ditos desses chistes burlam as interdições do inconsciente e, quando vêm à tona, sua riqueza simbólica ainda não pode ser dominada por uma redução ou explicação lógica. Nos planos de Chaplin, a comicidade catalisa o alegórico espiritual; algumas de suas comédias podem ser consideradas alegorias da luta de classes e do processo de mecanização dos homens no capitalismo industrial: *O garoto*, *Monsieur Verdoux: a comedy of murders*, *Tempos modernos*, *Em busca do ouro*, por exemplo. O humorismo de Cervantes sensibiliza o não-prosaico como os gigantes e princesas de Quixote, que chama a atenção, até a perplexidade, para os moinhos e camponesas de Sancho.

Conforme o artigo “*Farsa y parodia en los films de Charles Chaplin*”, o universo cômico se associa ao popular, o que o diferencia do mundo idealista que muitos textos representam como sendo o das classes altas. A associação tradicional de gêneros e universos ficcionais é deslocada pelos chistes de um personagem tipo como o gracioso, nas comédias espanholas do *Siglo de Oro*, e pelos chistes de Sancho Pança; ambos personificam o ceticismo popular quanto aos padrões de valor dominantes. *Dom Quixote* torna-se cômico por deslocar a associação prevista dos gêneros baixos e elevados à representação de ordens e estamentos sociais baixos e altos. Os filmes de Chaplin são cômicos e prazerosos por deslocarem os gastos intelectuais do mundo adulto, no qual nos empenhamos para reconhecer os valores dominantes para negociá-los, à movimentação de significações do mundo infantil. Essa movimentação de significados fica clara, por exemplo, em situações ficcionais nas quais o personagem cômico Carlitos burla a autoridade do guarda, do patrão, do burguês, do padre etc. Freud atribuiu o prazer que isso nos dá à economia de gasto intelectual do tipo abstrato ou lógico que dá lugar à fantasia (SÁNCHEZ MARTÍNEZ, 2005, p. 101-102).

De acordo com o artigo “No rastro de Berganza e Cipião: trajetos do jovem Freud na literatura”, Freud foi um leitor ávido de literatura, especialmente de autores nos quais reconhecia mestres da verdade e do inconsciente para a teoria analítica. Em 1873, por sugestão do jovem Freud a seu amigo

Eduard Silverstein, ambos passaram a assinar suas correspondências como Cipião e Berganza, que são nomes de personagens de Cervantes: “Nessa mesma época, ele foi bastante marcado pela obra de Miguel de Cervantes, a ponto de combinar, com o amigo Silberstein, a fundação da Academia Castelhana – AC –, na qual poderiam se dedicar com assiduidade ao estudo da língua de Cervantes”. No “Colóquio dos cães”, Cipião e Berganza discutem, por exemplo, sobre o fato de falarem como homens a despeito de serem cães em um diálogo que coloca em questão a linguagem e a racionalidade humana (TEIXEIRA, 2005, p. 161).

Os chistes operam disjunções na lógica ao proporem significados opostos simultaneamente válidos. Essas operações disjuntivas escancham os planos da lógica do terceiro excluído ou das alternativas excludentes V/F a ponto de perturbarem a separação dos efeitos trágicos e cômicos, do sublime e do palhaçal.

Toutefois il y a plusieurs manières d'entendre cette victoire sur le tiers-exclu, selon que les contraires se succèdent, ou apparaissent ensemble dans le contraste criant de leur simultanéité, ou se résorbent dans l'au-delà d'une synthèse conciliatrice. (...) Pour les Romantiques, l'Absolu a priori de la contradiction résorbée précède la dichotomie du comique et du tragique autant que l'androgynie précède la fission des sexes, autant que l'innocence avant le péché précède le schisme du bien et du mal. (...) On sait la prédilection des Romantiques pour Shakespeare, pour Cervantès; pour tous ceux qui entretiennent l'imagination dans l'ambiguïté du sublime et de la clownerie. (...) "Witz", c'est-à-dire le bon mot et le clin d'oeil, que Frédéric Schlegel appelle "chimie logique" (JANKÉLÉVITCH, 1964, p. 131-139)⁶.

O chiste e a ironia burlam as dicotomias do verdadeiro ou falso, trágico ou cômico. Os grandes ironistas não escreveram comédias, sendo que a ironia não faz rir nem chorar, pois combina as dores

6. “Contudo, há diversas maneiras de se compreender essa vitória sobre o terceiro-excluído, segundo os contrários que ou se sucedem ou aparecem juntos no contraste gritante de sua simultaneidade, ou desaparecem no além de uma síntese conciliadora. (...) Para os românticos, o Absoluto *a priori* da contradição solucionada precede a dicotomia do cômico e do trágico assim como o andrógino precede a fissão dos sexos, como a inocência antes do pecado precede a cisão do bem e do mal. (...) Sabe-se da predileção dos românticos por Shakespeare, por Cervantes; por todos aqueles que entretiveram a imaginação na ambiguidade do sublime e do clownesco. (...) ‘Witz’, isto é, a palavra espirituosa e o piscar de olhos, que Friedrich Schlegel chama de ‘química lógica’.” (JANKÉLÉVITCH, 1964, p. 131-139). As traduções incluídas neste trabalho são de minha responsabilidade.

do trágico aos prazeres do cômico. Na ironia, a nadificação produzida no contraste da ideia com a realidade finita é trágica e a graça ou o efeito chistoso vem de “*l’infini, le sel de l’ironie*” (JANKÉLÉVITCH, 1964, p. 118).

Para deslocar os sentidos valendo-se da ligação convencional de signos e coisas, a ironia emprega estratégias retóricas de ordem sintática ou semântica. Os deslocamentos da ironia traem ou duplicam os discursos para despertar a imaginação do interlocutor incumbido de completar os vazios nos quais a linguagem brinca, fazendo acrobacias. A ironia clássica pode ser considerada como alegoria ou figura retórica que diz outra coisa além do que diz, explorando as diferenças de signos e coisas (JANKÉLÉVITCH, 1964, p.46). Para a retórica clássica, a ironia resulta “de uma contradição percebida pelo receptor entre a duplicidade enunciativa do processo”: o enunciado diverge da enunciação ou então a combinação das figuras discursivas na continuidade do sintagma induz o receptor a identificar um não dito a ele comunicado (BRAIT, 1996, p.95). Contrapondo-se aos procedimentos do classicismo associativo de categorias, a ironia literária recorre frequentemente aos procedimentos disjuntivos dos chistes; argumenta por paradoxos para polemizar, desestabilizar valores ou como estratégia defensiva. É possível

abandonar a série caracterizada como sendo a das figuras de linguagem, da frase de efeito que compõe um texto, e mesmo da comicidade, delineando-se o horizonte de uma outra perspectiva. Esta, concebendo a ironia como uma forma de discurso, pode compreender o humor, a paródia, a intertextualidade, a interdiscursividade e outros elementos (...) como mecanismos que participam, ao mesmo tempo ou não, da estruturação de um discurso irônico, ou que se oferecem como efeito de sentido provocado pela ironia (BRAIT, 1996, p. 58).

Como forma de discurso, a ironia é identificada pela sua função de desmascarar valores:

Qualquer que seja a dimensão da ironia – frasal ou textual –, desencadeia-se um jogo entre o que o enunciado diz e o que a enunciação faz dizer, com objetivos de desmascarar ou subverter valores, processo que necessariamente conta com formas de envolvimento do leitor, ouvinte ou espectador (BRAIT, 1996, p. 106).

A ironia pertence ao universo do cômico. Schlegel, na primeira fase de sua produção teórica, propôs uma teoria do ser que se vale do coro como estrutura reflexiva para desestabilizar identidades e

evidenciar o processo contínuo da formação, o que também é típico da ironia. De acordo com o artigo “Paz perpétua, guerra sem fim: visões da Europa em Friedrich Schlegel e Novalis”:

É justamente no período que precedeu ao *Gespräch* que podemos ler nos fragmentos de Schlegel uma verdadeira revolução na teoria da identidade que foi muito além do elogio conservador da imitação dos Antigos (os quais, de resto, nesse mesmo *Gespräch* já aparecem ao lado de uma Idade Média idealizada como constituindo os dois troncos ou as duas raízes originárias da cultura alemã moderna). Gostaria de terminar essa pequena apresentação referindo-me brevemente a essa teoria da identidade que, creio, possui uma fantástica atualidade, não foi de modo algum ainda recebida com a intensidade que mereceria e também deve servir de antídoto ao romantismo conservador. — Essa teoria foi descrita por Benjamin sob o signo da *Reflexão*, ou seja, da concepção do Eu como um jogo de constante auto-divisão, diferenciação e síntese. Essa estrutura reflexiva é típica tanto da concepção de formação como constante saída de si (ou seja, como tradução, *Über-Setzung*, de si mesmo), como também de conceitos como o de ironia, o de romance (enquanto mistura e forma estruturante de todos os gêneros na modernidade e que possuiria, por exemplo, como seus elementos reflexivos a *parekbasis* e o coro [XVI, IX, 133]). O que é digno de nota é que com essa forte teoria *autopoietica* do ser e, portanto, da literatura e da cultura de um modo geral, o “ser sem caráter” passou a ser visto como um estado indiferenciável do “ter caráter”. A ontologia foi substituída por uma teoria do ser como jogo infinito e construção (SILVA, 2002, p. 10).

O coro e a ironia compartilham a função de colocar em questão o caráter ilusório da ordem vigente. A ironia literária tem no coro uma estrutura mítica apropriada pelo teatro trágico e cômico. De acordo com a *História do riso e do escárnio*, a passagem do cômico para o trágico pode depender apenas de um deslocamento de acento.

O teatro grego antigo não hesita em misturar os gêneros: comédias e tragédias alternam-se nas grandes competições. Nas leneanas (de *lenai*, ou bacantes, companheiras de Dioniso), a comédia aparece, pela primeira vez, em 440 a.C., e a tragédia, em 432 c.C. Mais revelador ainda: certos temas são tratados tanto como comédia quanto sob a forma de tragédia, como as leneanas ou as danaides. Tragédia

ou comédia humana? Às vezes, basta deslocar ligeiramente o acento para passar de uma a outra. Os gregos antigos sabiam-no muito bem. Foi somente com a intelectualização crescente e a preocupação de classificação que os gêneros se apartaram pouco a pouco. Já para Aristóteles, é estrita a separação entre a tragédia, que apresenta os homens como melhores do que são, e a comédia, que exagera seus defeitos (MINOIS, 2003, p. 37-38).

O terceiro prefácio, “Nós, os temulentos”, é protagonizado por um bêbado *noir*⁷, às avessas, Chico. A introdução e o título são enunciados por um coro de três bêbados que dão o parecer dos filósofos acerca da condição trágica por todos nós compartilhada: “*Entendem os filósofos que nosso conflito essencial e drama talvez único seja mesmo o estar-no-mundo. Chico, o herói, não perquiria tanto*” (ROSA, 1979, p. 101) (grifos do autor). Antes do prefácio enunciado na terceira pessoa do singular, o título e essa introdução na terceira pessoa do plural foram proferidos pelos personagens bêbados, entre os quais uma projeção da voz autoral, João, acompanhado de Chico e José. O coro de bêbados introduz a representação para citar os filósofos que definem como trágica a nossa condição, nossa solidão metafísica, que é heroicamente convertida em alegria pelos chistes do protagonista Chico. Depois dessa intervenção do coro, a narrativa das perambulações do bêbado Chico combina citações de chistes comunitários que negam o caráter filosoficamente trágico da problemática cotidiana. Enfrentando as inúmeras dificuldades de voltar para casa bêbado, sem achar uma boa razão para seu etilismo, Chico se vê sozinho na chuva e avalia a situação do “copoanheiro” João, de quem tinha acabado de se separar:

E, desgostados com isso, João deixou Chico e Chico deixou João. Com o que, este penúltimo, alegre embora física e metafisicamente só, sentia o universo: chovia-se-lhe. – Sou como Diógenes e as Danáides... – definiu-se, para novo prefácio. Mas, com alusão a João: – É isto... Bêbados fazem muitos desmanchos... – se consolou, num tambaleio. Dera de rodear caminhos, semi-audaz em qualquer rumo. E avistou um avistado senhor e com ele se abraçou: – Pode me dizer onde é que estou? – Na esquina de 12 de Setembro com 7 de Outubro. – Deixe de datas e detalhes! Quero saber é o nome da cidade... (ROSA, 1979, p.102-103) (grifos do autor)

7. Refiro-me ao estilo dos *films noirs* produzidos com matéria barata, como os chistes comunitários do prefácio, e encenados por protagonistas hostilizados por um mundo cínico.

Para novo prefácio, em referência irônica a “Nós, os temulentos”, Chico define-se na comparação com Diógenes e as Danáides, reportando-se às suas heroicas negações de perquirir o conflito de estar-no-mundo, mantendo-se na tarefa contínua de encher o copo logo esvaziado. Depois, alude ao etilismo de João que, por compartilhar o nome do escritor, pode bem ser o narrador e mais uma das projeções da voz autoral, em *Tutameia*. Sobre João, Chico afirma: “Bêbados fazem muitos desmanchos...” O ser da linguagem é cambiante, e a ironia, etílica ou negativa, constitui a forma por desmanchos.

A comicidade e o humor, próprios da ironia (DUARTE, 2006, p. 51), servem como táticas a que o autor recorre para contar com a adesão do leitor, fundamental para que a ironia se realize (BRAIT, 1996, p. 105). O protagonista do conto “Grande Gedeão” termina homem próspero depois que decide parar de trabalhar, iluminado por trechos do Sermão da Montanha enquanto cochilava durante a pregação de um seminarista de passagem pelo lugar. No conto “Uai, eu?”, Jimirulino protege pela estrada o patrão médico a quem admira, cavalgando com ele e ouvindo-o falar sobre o dia em que os maus serão eliminados da terra, diante do que Jimirulino não hesita em balear uns meliantes famosos que vêm cruzando por eles no caminho, sem nem mesmo ter certeza de que representariam perigo. No conto “Estória nº 3”, o tranquilo Joãoquerque sente-se ameaçado, junto com sua companheira Mira, por um valentão que lhes bateu à porta e acaba por lhe rachar a cabeça com um machado também sem saber se efetivamente corriam perigo etc.

O conto “Esses Lopes” é narrado por Flausina que, tendo sido mocinha pobre, se caracteriza como vítima de cada um dos cinco Lopes que a foram desposando à medida que o anterior morria, do que ela lepidamente se inocenta. Conforme o estudo de Simões (1988), o descompasso entre os diferentes significados do que se conta, como a tragédia da pobreza e da viuvez reiterada de Flausina, e de como se conta, com a brejeirice de quem já foi muito menininha, cria um jogo de expectativas enganosas e surpresas que corresponde ao ludismo da ironia.

A comicidade dos textos de *Tutameia* é propriamente irônica e corresponde às considerações de Ernst Kris que, em seu estudo sobre Freud, distingue a ironia como o único fenômeno do cômico que também “raia o sublime” e “pertence ao universo mental do indivíduo isolado”. Do ponto de vista de qualquer comunidade que acompanhasse o caso, a estória de uma viúva alegre de cinco irmãos se enquadraria no ridículo ou no grotesco, mas, no conto, a incongruência entre as significações da narração e os significados do narrado projeta indefinidamente o jogo de perspectivas. *Tutameia* empreende um pulo irônico do baixo ao elevado, o hiato do dito ao significado (KRIS, s.d., p.141, *apud* SIMÕES, 1988, p. 126).

Por onde, pelo comum, poder-se corrigir o ridículo ou o grotesco, até levá-los ao sublime; seja daí que seu entre-limite é tão tênue. E não será esse um caminho por onde o

perfeitíssimo se alcança? Sempre que algo de importante se faz, houve um silogismo inconcluso, ou, digamos, um pulo do cômico ao excelso. (ROSA, 1979, p. 11)

3. As inovações estruturais em *Tutameia*

A dissertação *Sobre o que não deveu caber. Repetição e diferença na produção e recepção de Tutameia* resultou de uma pesquisa com manuscritos intitulados *Estudos para a obra*, a partir dos quais Mônica Gama estuda os mecanismos de elaboração utilizados pelo autor. Rosa guardava recortes de jornal com os comentários e críticas a seus livros que chamaram a atenção da pesquisadora para a contradição entre os numerosos recortes que festejavam *Tutameia* na véspera de seu lançamento e os poucos trabalhos da crítica especializada. Esse descompasso de recepção deve-se à dificuldade de leitura do livro que o estudo atribui a “um dos princípios de sua elaboração: a produção de manuscritos caracterizados pela acumulação de discursividades”. A primeira crítica de *Tutameia* vinha se orientando por valores literários propostos pelos modernismos no que diz respeito à releitura das contribuições históricas da literatura brasileira e à ideia de *nação* por paradigma. A “síntese de problemáticas” apresentada por Rosa soou como “ruído dentro da polifonia de experiências ficcionais da época” (GAMA, 2008, p. 4 e 13).

Esse estudo avalia que “um dos maiores empecilhos para a aceitação de *Tutameia*” terá sido a busca dos críticos por uma unidade de sentido na ficção rosiana. A dissertação de Gama cita a de Hansen, defendida em 1983, a propósito de *Grande sertão: veredas*, que propõe a leitura do texto não como uma unidade de ficção, mas como ficção de uma unidade sentida como efeito pelo leitor que, ao investigar os pressupostos das pistas percebidas na primeira leitura, descobre outras pistas sobrepostas proliferando efeitos em conflito humoroso e que resultam da justaposição de processos narrativos paradoxais. *Sobre o que não deveu caber. Repetição e diferença na produção e recepção de Tutameia* “converge para essa ideia de um texto fundado na enunciação paradoxal que, para afirmar a ficção de unidade, o faz ostentando suas contradições e, assim, desloca as expectativas do leitor quando aparenta mostrar as engrenagens de seu funcionamento”. A leitura de *Tutameia* se faz na relação das partes construídas a partir de um efeito de unidade, de modo que a fragmentação abundante indicada na estruturação do livro em quarenta e quatro textos tensiona a totalidade potencial e atualiza a obra como conjectura (GAMA, 2008, p. 4, 13, 14, 24, 49 e 176).

Em 1937, Guimarães Rosa preparava um livro ainda inédito de nome *Sezão*, a primeira versão de *Sagarana*, que passou por um minucioso processo de depuração crítica a ser aproveitada naquele que seria o próximo livro, *Tutameia*:

“Sezão” e as outras histórias companheiras foram começadas e acabadas no formoso ano de 1937, precisamente entre 20 de Maio e 4 de Dezembro, e mais ou menos na ordem em que estão seriadas aqui.

Bom tempo depois, o autor reviu o original do livro, e nele mexeu, na fórmula, mínimas modificações: nenhum acréscimo, quasi que supressões somente, já que, neste alto genero de lavoura, mais valem capina e póda do que adubação e enxêrto. Para falar a verdade, muita moita má ainda era a ser foiçada; mas, como, graças a Deus, não há falta de alqueires limpos, melhor rende deixar quieto o matto velho, e ir plantar roça noutra grota.

Também, ara!, isto já é falar de outro livro, o qual, si Deus dér à gente vida e saúde, vae prestar mais, chamar-se-á “TUTAMÉIA” e virá logo depois deste, Benza-nos Deus!...

E alleluia!... (ROSA *apud* SPERBER, 1982, p.103).

Suzi Sperber começa o capítulo dedicado a *Tutameia*, em *Signo e Sentimento*, com a citação de um trecho do livro *Sezão*, que não veio a ser publicado por Guimarães Rosa. Nesse trecho, o escritor informa acerca das revisões dos textos de *Sezão*, acabado em 1937, feitas por meio de cortes que constituiriam *Sagarana* (1946) como resultado de um processo de avaliação crítica que seria melhor aproveitada naquele que seria o livro seguinte, *Tutameia*, publicado apenas em 1967. O autor comenta o trabalho de aperfeiçoamento do escrito por meio de um campo semântico que refere a “lavoura” e a “roça” como metáforas da obra lograda. Sperber compara contos de obras anteriores a outros de *Tutameia*, que reutiliza núcleos narrativos temáticos e se distingue por propor uma realidade niilizada ou desintegrada com problemas sem saída, não-ditados ao invés de ditados, partes da narrativa ou sintagmas incompletos que marcam as faltas deixadas para que o leitor as suplemente, como um impasse entre a palavra significante e a significativa que se resolve pela elipse ou pelo silêncio remetido à transcendência (SPERBER, 1982, p. 103-110).

Tutameia seria o segundo livro feito a partir da avaliação crítica de *Sezão*. Não houve as segundas estórias, houve as *Terceiras estórias*, que vieram a ser as últimas. De 1937 a 1967, houve um hiato de 30 anos no qual as *Terceiras estórias* ganhavam acabamento e tornavam-se também estórias de terceiros, com o sujeito da escrita descentralizado e a preocupação do autor em acompanhar e responder às observações dos críticos acerca de sua literatura por meio de uma intensa correspondência com tradutores e leitores. Bolle (1973, p. 12) observa que o período de 1963 a 1965 trouxe consagração internacional à literatura de Rosa, então traduzida para o inglês, alemão e francês.

A literatura de Rosa anterior às *Primeiras estórias* abonou algumas das expectativas, da crítica e do público, formadas pela tradição regionalista quanto à representação realista das regiões do interior brasileiro. Diante dessas expectativas, as numerosas inovações estruturais de *Tutameia* podem ter parecido moda metalinguística. Avelar avalia as *Terceiras estórias* da seguinte maneira: “*It is by far the most experimental of Rosa’s works*” (AVELAR, 1994, p. 67).

Desde *Primeiras estórias*, o conto rosiano muda. Nos termos de Sperber (1976, p. 152-155), considerado o percurso da obra de Sagarana até *Primeiras estórias*, os textos desenvolveram uma desnaturalização progressiva do signo cada vez mais assumido como algo que remete ao signo. Segundo Costa Lima (1983, p. 501-504), nas *Primeiras estórias*, a forma narrativa se desenvolve comparativamente a *Sagarana*, em que a narrativa ainda se assenta fielmente ao anedótico com a narração de acontecimentos bem delineados complementada por descrições minuciosas. No conto “Minha gente”, consta a seguinte passagem:

ONTEM, estive aqui na fazenda um rapaz da vila. Bem vestido, simpático. Mas, logo que eu soube que ele viera quase somente para ver Maria Irma, tive-lhe ódio. E tive também o impulso de observar ao meu tio que os costumes da nossa terra estão progredindo demasiado depressa, e que quadravam melhor à casa as austeridades de antanho. (ROSA, 1971, p. 206)

Já em *Primeiras estórias*, o autor constrói a narrativa com segmentos anedóticos intercalados por figuras imprecisas de sentido cumulativo, o que resulta no desdobramento das perspectivas do ficcional (COSTA LIMA, 1983). O seguinte trecho do conto “Luas de mel” ilustra-o: “A gente se mexendo, tranquilos, o tempo crescendo, parado. Do jeito, passou-se esse dia, em ouros e copas; enquanto nada. A linda Moça, lá dentro, no oratório rezava” (ROSA, 1988, p. 99). O desenvolvimento discursivo ainda presente nas obras anteriores, que apresenta tudo bem explicado conforme a sequência dos eventos em ordem causal, é substituído por segmentos sugestivos que encurtam a narrativa com um tratamento mais depurado do elemento anedótico.

Desde *Primeiras estórias*, o anedótico foi reduzido e permeado por comentários que o complicam. Em *Tutameia*, por exemplo, o narrador de “Desenredo” informa o destinatário acerca da reação de Jó Joaquim à traição de sua própria amante ao marido, com um terceiro, dessa maneira:

Soube-o logo Jó Joaquim, em seu *franciscanato*, dolorido mas já medicado. Vai, pois, com a amada se encontrou – ela *sutil como uma colher de chá, grude de en-*

godos, o firme fascínio. Nela acreditou, *num abrir e não fechar de ouvidos*. Daí, de repente, casaram-se. Alegres, sim, para *feliz escândalo* popular, por que forma fosse. (grifos meus)

“Desenredo” é um conto já bastante conhecido e estudado. Sabemos que nele as traições da amada vão se repetindo e sendo sucessivamente perdoadas pelo protagonista a ponto de a fábula ser posta “em ata” (ROSA, 1979, p. 39 e 40), ou seja, tornar-se relato de coisa acontecida. A conexão necessária e racional dos acontecimentos é confundida pelo princípio paradoxal da inocência da amada depois de traições reincidentes. Com o anedótico depurado, é narrado apenas o rigorosamente necessário à sucessão do enredo constituído por conexões inusitadas e comentários ou figuras que amplificam suas significações, opondo novas dificuldades aos hábitos mentais do leitor. Comentários e figuras, como as grifadas logo acima, vão sugerindo, aos poucos, o sentido paradoxal de Jó Joaquim inocentar a amada adúltera e reincidente, seja retórica amorosa baseada no comportamento do protagonista ou forma de representação que indetermina o representado.

Mais recentemente, *Tutameia* volta a ser estudada a partir do debate estético provocado por essas inovações que reavaliam as estruturas de representação. Entre as inovações estruturais, os quatro prefácios pareceram a alguns críticos narrativas que apresentam uma poética do autor. Conforme o artigo “*Fiction and the reader: the prefaces of Tutameia*” de Valente, os prefácios de *Tutameia* não cumprem uma função metalinguística nem são filosóficos porque ultrapassam o caráter conceitual característico do gênero *prefácio* e unem conceitos a figuras em narrativas propriamente literárias que contam a estória de uma busca apaixonada pelo sentido da literatura entendida como arquétipo da comunicação autêntica entre seres humanos. Além das quarenta estórias de *Tutameia*, o leitor precisa estar familiarizado com as quatro obras anteriores do autor que os quatro prefácios também avaliam (VALENTE, 1988, p. 350, 360-361).

O estudo de Simões começa indagando se *Tutameia* seria uma obra isolada ou se daria continuidade ao percurso de reflexões do autor acerca de suas outras produções. “O questionamento do que é a estória, a invenção da palavra, o caráter mágico da criação, a orientação para a dupla leitura do texto pontuam as narrativas de Guimarães Rosa e são perceptíveis nos prefácios como indicadores de uma ‘poética’” (SIMÕES, 1988, p. 51). Os prefácios foram lidos como a síntese de um projeto autoral por críticos como Assis Brasil (1969, p. 42 e 57), para quem os prefácios são a chave da obra ou um resumo didático; Mary L. Daniel (1968, p. 12), a quem o quarto prefácio pareceu confessional; e Benedito Nunes, que assim se expressa:

Prefácios e estórias formam assim um todo poeticamente ordenado. Nas estórias, a linguagem caminha num plano de criação e de recriação; os prefácios contraponem esse plano, como se, à semelhança de metalinguagem, contivessem eles algumas das regras do jogo da linguagem que em toda a obra se desencadeia. Mas os dois planos se unem na mesma ironia do pensamento, na mesma sabedoria reflexiva, que de um a outro circula, e da qual sai a fábula que se conta, para maravilha de exemplo, no complexo das estórias (...). (NUNES, 1976, p. 209).

O estudo de Simões chama a atenção para o caráter móvel dos prefácios intercalados às quarenta estórias e questiona a legitimidade da função metalinguística ou explicativa percebida por aqueles críticos. Reunidos, os quatro prefácios podem se referir ao conjunto dos textos ou cada prefácio tratar especialmente de seu respectivo grupo de estórias; ainda, forçar “o leitor a pensar em elementos componentes anteriores à estória”, servir como molduras que marcam a passagem do ponto de vista interno das estórias para o externo da crítica variegada de proposições poéticas nos prefácios. Essa mobilidade forma cada prefácio como “parâmetro disfarçado” que tensiona as fronteiras dos textos, despista, altera a leitura e a percepção (SIMÕES, 1988, p. 26-27). Também preparados para desorientar, os prefácios formam o que Simões chama de “sistema artístico” do autor.

4. Humor e ironia

Rosa declarou a Paulo Rónai a importância que dava a *Tutameia*, que ironicamente significa também “quase nada”.

Como entender o título do livro? No *Pequeno dicionário brasileiro da língua portuguesa* encontramos tuta-e-meia definida por mestre Aurélio como “ninharia, quase nada, preço vil, pouco dinheiro”. (...)

Atribuiria ele realmente tão pouco valor ao volume? (...) Em conversa comigo (...) ele me segredou que dava a maior importância a este livro, surgido em seu espírito como um todo perfeito não obstante o que os contos necessariamente tivessem de fragmentário. Entre estes havia inter-relações as mais substanciais (...) (RÓNAI, 1979, p. 193-194).

O uso mais comum do arcaísmo “tutameia” qualifica um grande achado pelo qual se paga uma ninharia, como nas singularizações que a poesia proporciona como transcendência. *Tutameia* já foi

relacionado às narrativas míticas em comparações com a comédia clássica, com textos espiritualistas medievais e modernos, com o idealismo linguístico dos primeiros românticos alemães e com a recriação das mitologias pelas vanguardas.

Pensadores como Schlegel, Kierkegaard e o músico filósofo russo Jankélévitch, concebem a ironia como autoconsciência obtida por afastamento e retorno a si, tal como propunham os românticos; como descentralização do *eu* e acumulação de perspectivas diversas. O ironista é um expatriado, um cidadão do mundo que se constitui ao tomar distância ou suspender provisoriamente os paradigmas da pátria, da história e da própria identidade. Para Jankélévitch, a ironia prepara o sujeito para uma tomada espantosa de consciência quanto à realidade como um estado de sono ou sonho (JANKÉLÉVITCH, 1964, p. 152-153 e 21).

La définition de "l'ironie moderne" doit beaucoup à Charles Baudelaire et à ses Fleurs du mal (1857). Pour le poète, l'ironie est une qualité fondamentale de la littérature, car le réel, pour un auteur moderne, ne peut être appréhendé que par cette voie: c'est une herméneutique. La conscience moderne, qui a compris que l'unité du sujet est un leurre, qu'il n'y a pas de vérité sur les choses mais une multiplicité de points de vue, cette conscience moderne semble ne pouvoir s'exprimer littérairement qu'en combinant lyrisme et ironie. (MERCIER-LECA, 2003, p. 96-97).⁸

Segundo a leitura que Benjamin (2002, p. 90) faz da teoria romântica e especialmente de Schlegel, a ironia literária não tem conceito; se, por um lado, a crítica destrói a obra para determinar a leitura de uma unidade, por outro, a ironia se eleva acima de todo condicionado e aproxima a obra da indestrutibilidade ao encaminhar a reflexões contínuas acerca da Ideia da arte produzida na forma. Essa relação requer a compreensão da obra de arte como um momento significativo na história da arte e, por isso, relaciona-se com as outras obras em sua capacidade de servir de médium de reflexão.

Podem-se diferenciar numerosos elementos nas diversas declarações sobre a ironia; certamente seria em parte impossível reunir sem contradição estes elementos diversos em um conceito. O conceito de ironia recebeu, justamente, seu significado

8. "A definição da 'ironia moderna' deve muito a Charles Baudelaire e as suas *Flores do mal* (1857). Para o poeta, a ironia é uma qualidade fundamental da literatura, porque o real, para um autor moderno, não pode ser apreendido senão dessa maneira: é uma hermenêutica. A consciência moderna, que compreendeu que a unidade do assunto é uma ilusão, que ele não tem verdade sobre as coisas, mas uma multiplicidade de pontos de vista, essa consciência moderna parece não poder se exprimir literariamente, a não ser combinando lirismo e ironia." (MERCIER-LECA, 2003, p. 96-97).

central para Schlegel, não apenas através de sua ligação com determinados fatos num sentido teórico, mas, antes, muito mais enquanto um mero alinhamento intencional. Como tal, este alinhamento não visava um fato, mas, antes estava posto como exteriorização de uma oposição sempre viva contra as ideias dominantes, e, amiúde, como máscara de seu desamparo com relação a elas. (BENJAMIN, 2002, p. 86-87).

Em *Tutameia*, a ironia também resulta da perpétua “corrida de obstáculos”⁹ que pode ser lida na chave romântica de finta do condicionado e proteção quanto a suas implicações. Os primeiros românticos evocaram a Ideia da arte por meio de uma concepção platônica de forma (*eidos*) inteligível naquele contexto nostálgico quanto aos valores eternos que a modernidade nascente tornava relativos à história dos sujeitos. A motivação mítica da ironia visava tornar a obra indestrutível, associando-a ao espírito da arte. Como momento objetivo na obra, a ironia pode ser pensada como estratégia de indeterminação ou recusa de aderir integralmente ao condicionado e exigência de reflexão contínua.

Os índices de *Tutameia* com as epígrafes de Schopenhauer emolduram o conjunto de fragmentos que é *Tutameia* como se o enquadrassem à teoria romântica da forma resultante de uma intuição pura do absoluto. Traços gerais do pensamento do filósofo se confirmam na orientação estética das *Terceiras estórias*: a prescrição da segunda leitura que escancha, por paradoxos, os regimes do pensamento binário; o valor da vontade hipertrofiado no esforço moderno de fixar e dominar a representação; a rejeição do caráter sobrenatural da transcendência afirmada como operação mental que produz significações superiores ao dado empírico do qual partem. Em *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*, o capítulo sobre os prefácios interpreta as epígrafes de Schopenhauer como a admissão por parte de Rosa de um significado sotoposto que daria organicidade ao conjunto de textos (COVIZZI, 1978, p. 90). Conforme *As três graças, no Mundo como vontade e como representação*, com idealismo linguístico característico do pensamento romântico, Schopenhauer considerou a experiência como o dicionário da língua falada pela história e pela poesia (arte, obra do gênio) que portam a verdade dos fenômenos e que são mediações da Ideia. “O critério da verdade não é, assim, uma mimese realista do mundo, repetido nos conceitos, mas um engajamento existencial da pessoa que lê e interpreta, uma contemplação da Ideia, uma imersão na coisa-em-si, como diz Schopenhauer” (ARAÚJO, 2001, p. 29-30 e 32).

Sob a influência da nostalgia que sentiam em relação à motivação mítica da ironia socrática, os românticos a reelaboraram, ao proporem a obra como resultado de negações que a tornassem um

9. A expressão “corrida de obstáculos” diz respeito à declaração que Rosa fez ao amigo Paulo Rónai a respeito de *Tutameia*, composta como uma corrida de obstáculos para o leitor (RÓNAI, 1979, p. 194).

duplo suprassensível do espírito da arte ou de uma ordem superior. Em *Tutameia*, a ironia retoma e subtrai valores como o da representação de uma ordem superior, racional e mítica, incorporados pelo campo literário. Nos índices de leitura e releitura, por exemplo, a ordem racionalmente convencional, alfabética, dos títulos é interrompida pelas iniciais do nome do autor (J.G.R.), que assume a posição de nome e ser imprevisível que extrapola os domínios do organismo ou a ordem da representação.

Em *Tutameia*, a ironia pode ser percebida na negação da lógica binária, nos deslocamentos de categorias, nas indeterminações, no *ethos* negativo da forma, no debate estético proposto pelos quatro prefácios que, com suas intervenções, se assemelham a um coro, na descentralização do sujeito da escrita nos prefácios com seus coros e com o modo de ser da estória, na suspensão diplomática dos juízos¹⁰ e na comunicação telegráfica ou ciber-espacial ou mítica. A respeito de como lemos a ficção de Rosa hoje, Hansen faz a seguinte consideração em “Forma, indeterminação e funcionalidade das imagens em Guimarães Rosa”:

Hoje, sua leitura pressupõe a complexidade crescente das parcialidades contraditórias de suas interpretações e das condições sociais de si mesma como leitura parcial feita quando o sentido negativo da crítica moderna está eliminado, como outros projetos de transformação social, pelas redefinições do capital. Em 1930, Beckett dizia que seus contemporâneos eram decadentes demais para ler Joyce. Em 2007, a banalidade unidimensional das linguagens “pós-utópicas” continua decaindo triunfalmente da sua ausência de transcendência estética. No futuro, quando as experiências voltarem a ter identidade, as banalidades de hoje serão a pré-história ruínosa de si mesmas no formidável saber dos signos das anamorfoses de Rosa. (HANSEN, 2007b, p. 29).

10. Rosa foi um diplomata e *Tutameia* parece-me irônica. “A concepção que um diplomata tem do mundo é irônica sob muitos aspectos, e a conhecida frase de Talleyrand, que o homem adquiriu a linguagem não para manifestar, mas para ocultar seus pensamentos, contém uma profunda ironia sobre o mundo, e combina totalmente, na perspectiva da inteligência política, com uma outra proposição autenticamente diplomática, *mundus vult decipi, decipiatur ergo* (o mundo quer ser enganado, logo, que seja enganado). Daí não se segue que o mundo diplomático considere a existência ironicamente; pelo contrário, ele tem muitas coisas cuja validade quer impor.” (KIERKEGAARD, 1991, p. 221). O bêbado Chico, do prefácio “Nós, os temulentos”, considera a existência ironicamente, não tem diplomacia, é alvejado pelo valor das convenções que suas ações chistosas suspendem. Ainda, Jankélévitch considera que a economia e a diplomacia pressupõem consciência entendida como impossibilidade de ser tudo e dever de escolher. “*On devient un ironiste, non seulement par l’ ‘économie’ mais par la ‘diplomatie’.*” (JANKÉLÉVITCH, 1964, p. 30).

A crítica moderna, negativa, não corresponde às demandas do capital e dos leitores de hoje, que não são formados para a transcendência estética. Para conversar com os leitores de hoje, a crítica pode estudar objetivamente as deformações da forma em sua funcionalidade.

Nos textos de Rosa, a integração de representação da fábula e avaliação da linguagem aplicada à representação relaciona o ficcional do efeito imaginário e o intencional dos procedimentos técnicos como tensão contínua de indeterminação do efeito e comunicação da técnica. (HANSEN, 2007b, p. 30).

As inovações estruturais sinalizam a ironia, em *Tutameia*, e convocam o leitor ao debate estético necessário para que a literatura se cumpra como centro da atividade crítica e imaginativa, como sonharam os primeiros românticos.

Com ironia, *Tutameia* recusa aderir aos padrões de mimese fornecidos pelas acepções clássica e realista de representação. Essa dupla recusa ajuda a entender que tenham sido poucas as manifestações da crítica especializada, nas primeiras duas décadas de edição de *Tutameia*. Algumas inovações estruturais, analisadas neste estudo, ironizam a domesticação clássica e realista da mimese à qual se acostumaram os leitores formados pela tradição regionalista brasileira, que os críticos comparam, em suas diferenças e semelhanças, à literatura de Rosa. A teorização com a qual Aristóteles traçou os princípios do domínio da *mimesis* grega e sua instrumentalização pela *imitatio* latina acompanham a história do pensamento ocidental sobre arte. Recusá-la e ironizar seus pressupostos, como fazem com humor as numerosas inovações estruturais de *Tutameia*, propõe uma corrida de obstáculos para os leitores deste e do velho mundo.

Artigo recebido: 10/02/2013

Artigo aceito: 15/05/2013

Referências

ALETRIA, in HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa S/C Ltda, Rio de Janeiro, Editora Objetiva, 2009, CD-ROM.

AVELAR, Idelber. "The logic of paradox in Guimarães Rosa's *Tutameia*". In: *Latin american literary review*, v. 22, n. 43, pp. 67-80, jan. – jun. 1994. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/20119672>. Acesso em: 5 mar. 2010.

BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

BOLLE, Willi. *Fórmula e fábula*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: UNICAMP, 1996.

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

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2000.

CHAUÍ, Marilena. *Introdução à história da filosofia: dos pré-socráticos a Aristóteles*. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

COSTA LIMA, Luiz. “O mundo em perspectiva: Guimarães Rosa”. In: COUTINHO, Afrânio de Faria (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. pp. 500-513. (Fortuna Crítica).

_____. *Mímesis e modernidade: formas das sombras*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

COVIZZI, Lenira Marques. “Prefácios travestidos: estudo sobre as funções dos prefácios de *Tutameia: terceiras estórias*”. In: _____. *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*. São Paulo: Ática, 1978. pp. 88-102.

DANIEL, Mary Lou. “Post scriptum: *Tutameia*”. In: _____. *Guimarães Rosa: travessia literária*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968. pp. 178-183.

DUARTE, Lélia Parreira. “Guimarães Rosa”. In: _____. *Ironia e humor na literatura*. São Paulo: Alameda, 2006. pp. 283-358.

GAMA, Mônica Fernanda Rodrigues. *Sobre o que não deveu caber. Repetição e diferença na produção e recepção de Tutameia*. 2008. 195f. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

HANSEN, João Adolfo. “*Grande sertão: veredas* e o ponto de vista avaliativo do autor”. In: *Nonada*, v. 10, pp. 57-75, 2007a. Disponível em <http://seer.uniritter.edu.br/index.php/nonada/article/view/39/13>. Acesso em: 27 mai. 2009.

_____. Forma, indeterminação e funcionalidade das imagens em Guimarães Rosa. In: SECCHIN, Antonio Carlos; ALMEIDA, José Mauricio Gomes de; FARIA, Maria Lucia Guimarães de; SOUZA, Ronaldo de Melo e (Org.). *Veredas no sertão rosiano*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007b, pp. 29-49.

_____. *O O. A ficção da literatura em Grande sertão: veredas*. São Paulo: Hedra, 2000.

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

HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Belo Horizonte: UFMG, 2000. HUTCHEON, 1989.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *L'ironie*. Paris: Champs Flammarion, 1964.

- KRIS, Ernst. *Psicanálise da arte*. São Paulo: Brasiliense, s.d..
- MERCIER-LECA, Florence. *L'ironie*. Paris: Hachette Supérieur, 2003.
- MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Unesp, 2003.
- NOVIS, Vera. *Tutameia: engenho e arte*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- NUNES, Benedito. "Tutameia". In: _____. *O dorso do tigre*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1976.
- OLIVEIRA, Edson Santos. *Nicas, nonadas, tutameíces: o percurso da letra na obra de João Guimarães Rosa*. 2008. 254f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.
- RAMOS, Jacqueline. "Tutameia: comicidade e representação". In: ANAIS ONLINE DO XI CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC – TESSITURAS, INTERAÇÕES, CONVERGÊNCIAS, p.1-6, 13 a 17 de jul. 2008, USP - São Paulo. *Anais...* São Paulo, 2008. Disponível em http://www.abralic.org/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/048/JACQUELINE_RAMOS.pdf. Acesso em: 15 de mar. 2010.
- _____. *Risada e meia. Comicidade em Tutameia*. 2007. p. 1-176. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- RÓNAI, Paulo. "Os prefácios de *Tutameia*" e "As estórias de *Tutameia*" (apêndice). In: ROSA, João Guimarães. *Tutameia: terceiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.
- ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- _____. *Tutameia: terceiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.
- _____. *Sagarana*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971.
- SÁNCHEZ MARTÍNEZ, Victoria. "Farsa y parodia en los films de Charles Chaplin". In: *Trama y fondo: revista de cultura*, n. 19, pp. 99-106, 2005.
- SANTOS, Samantha Pires dos. *Ausência e transcendência. Vazio, nonsense e criação em Tutameia: terceiras estórias*. 2011. p. 1-96. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual de Montes Claros – Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários/PPGL, Unimontes, Montes Claros, 2011.
- SILVA, Marcio Seligmann. "Paz perpétua, guerra sem fim: visões da Europa em Friedrich Schlegel e Novalis". In: *Fórum Deutsch*, Campinas, v.6, pp.1-12, 2002. Disponível em <http://www.apario.com.br/forumdeutsch/revistas/vol6/pazperpetua.PDF>. Acesso em: 03 jan. 2010.
- SIMÕES, Irene Gilberto. *Guimarães Rosa: as paragens mágicas*. São Paulo: Perspectiva, 1988. (Debates, 216).

SPERBER, Suzi Frankl. “*Tutameia*”. In: _____. *Signo e Sentimento*. São Paulo: Ática, 1982. pp.103-110.

_____. *Caos e cosmos*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

TEIXEIRA, Leônia Cavalcante. “No rastro de Berganza e Cipião: trajetos do jovem Freud na literatura”. In: *Aletria*, pp. 160-170, 2005. Disponível em http://www.lettras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_txt/ale_12/ale12_lct.pdf. Acesso em: abr. 2011.

VALENTE, Luiz Fernando. “Fiction and the reader: the prefaces of *Tutameia*”. In: *Hispanic Review*, v. 56, p. 349-362, n.3, summer 1988. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/474024>. Acesso em: 05 abr. 2010.